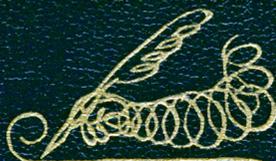


Николай
ЕВРЕЙНОВ

*В школе
остроумия*



•ИСКУССТВО•

14

НИКОЛАЙ
ЕВРЕЙНОВ



*Именно так —
Шутом Ее Величества Жизни —
отрекомендовал себя
однажды в молодости он сам —
Николай Николаевич Евреинов, —
режиссер, драматург,
историк театра
и его страстный проповедник,
критик и пародист, человек
энциклопедически образованный,
музыкант, композитор,
живописец, сценограф
«и прочая, и прочая».*

Ю. А.

Н. Н. Евреинов
В ШКОЛЕ ОСТРОУМИЯ

*Воспоминания
о театре
«Кривое зеркало»*



H. Elkensio

Николай
ЕВРЕИНОВ

В школе
остроумия

Воспоминания о театре
«Кривое зеркало»

МОСКВА
«ИСКУССТВО»

Редакция
АЛЕКСАНДРА ДЕЙЧА
И АННЫ КАШИНОЙ-ЕВРЕИНОВОЙ

Публикация
ЕВГЕНИИ ДЕЙЧ

Вступительная статья
ЛЕСЯ ТАНЮКА

Художник
ЕВГЕНИИ СМИРНОВ

На фронтисписе портрет работы
ЮРИЯ АННЕНКОВА

- © Издательство «Искусство», 1998 г.
- © Подготовка текста и публикация.
Е. К. Малкина-Дейч, 1998 г.
- © Вступительная статья. Л. С. Танюк, 1998 г.
- © Примечания. Е. Д. Уварова, 1998 г.
- © Оформление. Е. Е. Смирнов, 1998 г.

ЛЕСЬ ТАНЮК

ДАЕШЬ ЕВРЕИНОВА!

или

крикливый шут ее величества жизни

Именно так — Шутом Ее Величества Жизни — отрекомендовал себя однажды в молодости он сам — Николай Николаевич Евреинов, режиссер, драматург, историк театра и его страстный проповедник, критик и пародист, человек энциклопедически образованный, музыкант, композитор, живописец, сценограф «и прочая и прочая». А в более зрелые годы назвал себя «апостолом жизни в ризах гаерства». Он любил эти пестрые рубища интеллектуальных маскарадов, театрального бретерства и того самоуничтожения, которое «паче гордости».

Один из самых замечательных «парнасцев» «Серебряного века», Сергей Маковский заметил в мемуарах, посвященных в основном друзьям—аполлоновцам:

«Все его гаерство коренится в неприятии жизни, реального мира, лежащей в уродстве и зле действительности. Искусство спасает от жизни преодолением жизни искусством, иначе говоря — театральным преображением. Этот пессимизм в веселых погрешках, еврейновская метафизика смеха над призрачностью бытия сродни экзистенциальному безбожью, но в то же время очень по-русски, по-гоголевски исполнены трагического томления по чуду. И весь его «Театр для себя» с апологией мечты, мистификации и самообмана только на поверхностный взгляд кажется проповедью житейского цинизма...»¹

Потому что при всем своем гаерстве, демонстративном эгоцентризме, эксцентричности натуры и любви к жесту и позе был Николай Евреинов человеком нежной души, страдающим, чутким и ранимым.

Этой сложности не понял доктор искусствоведения Константин Лазаревич Рудницкий, когда осенью 1980 года отверг рукопись Н. Евреинова «В школе остроумия». Именно к нему, неустрашимому сокрушителю канонов, законодателю театральной политики, автору блистательной книги «Режиссер Мейер-

¹ Маковский С. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, ЦОПЭ, 1962, с. 339.

хольд», обратилось тогда издательство за поддержкой в публикации многострадальной книги о «Кривом зеркале». Судьба ее, как и судьба ее автора, была и в самом деле драматична. Евреинов писал эти воспоминания всю жизнь — до последнего дня, писал мучительно и трудно, будучи уже тяжело больным, писал, порой почти дословно повторяя написанное ранее. Александру Иосифовичу Дейчу и вдове режиссера Анне Александровне Кашиной понадобилось три месяца, чтобы привести рукопись в надлежащий вид, перепроверить все факты, ссылки и цитирования. Анна Александровна одобрила подготовленную к печати книгу и даже начертала на ней собственноручно — во избежание дальнейших недоразумений: «Собственность А. И. Дейча». После возвращения из Парижа Дейч отдал рукопись в издательство ВТО. Его директор когда-то работал с Дейчем в Жургазе и был у него в подчинении, так что договориться им было нетрудно. Дейч написал вступительную статью, внутреннюю одобрительную рецензию сделал старейшина театральной критики С. Д. Дрейден — и колесо завертелось. Когда рукопись была уже в наборе, директор издательства неожиданно скончался. Пришел новый, и на волне начавшегося в стране погрома шестидесятников и возвращения к сталинизму рукопись была «обнаружена», заклеена как «белогвардейская» и выброшена из плана. Набор тут же рассыпали. Слава Богу, удалось хотя бы вызволить сам оригинал; однако оба экземпляра великолепной вступительной статьи А. И. Дейча оказались безвозвратно утерянными.

После кончины Александра Иосифовича его вдова Е. К. Малкина-Дейч вновь начала переговоры об издании книги, на этот раз уже с «Искусством». Здесь охотно взяли рукопись, сделанную еще в 1966 году; однако госкомиздатовское начальство затребовало от издательства «генеральскую» рецензию. Тут-то и обратились к Рудницкому, благо его голос был авторитетен.

Однако Е. К. Малкину-Дейч и всех нас, бравших участие в сборании материалов о Евреинове и еврейновских текстах, ждал неприятный сюрприз. Я всегда был признателен К. Рудницкому за его целенаправленную деятельность по реабилитации Мейерхольда и Леся Курбаса, но тогда, прочтя его отзыв на книгу Н. Евреинова (он не скрывал своей точки зрения и дал мне его копию), — я ахнул. Прочитую фрагмент отзыва; это уже история, однако весьма поучительная, и не следует ее пересказывать, как у Оруэлла. Я убежден, сегодняшним читателям еврейновской «Школы остроумия», людям рубежа века, многое станет гораздо понятнее, если они будут знать, как был воспринят

Н. Евреинов тогда, много лет назад, — даже лучшими из лучших; что же говорить об оценках партийных начетчиков и совковских цензоров?

«Если кратко суммировать мои впечатления, — писал К. Рудницкий, — то они таковы. Данные воспоминания написаны человеком *больным*, буквально без реальных сомнений — одержимым *манией величия*. На старости лет Евреинов, по-видимому, полностью утратил трезвое представление о реальном значении его личности, его творчества, его вклада в русскую культуру. Он пишет о себе с чудовищным преувеличением собственных дарований и собственных успехов, упиваясь своей гениальностью, всячески себя возвышая, превознося и рекламируя»¹.

В итоге для рецензента Николай Евреинов — не Художник и не Мастер, а всего лишь выскочка и парвеню, «театральный барон Мюнхаузен», который «поносит — грубо и развязно — всех: Станиславского, Мейерхольда, Немировича-Данченко, Чехова». Причем «вся эта хлестаковщина, к сожалению, не безобидна», поскольку история русского театра превращается усилиями автора книги в пьедестал памятника, который Евреинов сам себе сооружает. И это, считает рецензент, опасно деформацией нашего знания о театре.

И так далее, и тому подобное. Вывод: рукопись ни в коем случае не издавать. А чтоб не быть записанным окончательно в ретрограды, рецензент идет «на уступку»: можно было бы, советует он, ввести рукопись в состав *однотомника* избранных работ Евреинова. Поневоле улыбнешься этому совету, зная, что наследие плодовитого режиссера и столь же плодовитого теоретика театра, кроме 60-ти оригинальных пьес, — это *десятки* книг о театре и других искусствах, тысячи публикаций в периодике и др. И после этой улыбки почувствуешь в душе горький осадок, убедившись, что и тут автор не избежал привычного для тех лет чисто «советского» приема — ради возвышения чего-то одного исторически жертвовать чем-то другим, возможно, не менее ценным, время которого еще, дескать, «не наступило».

Когда думаешь о сформированной таким непростым образом (через полуправду, через фигуры умолчания или отрицания) историю театра, обилие оставшегося «за бортом» буквально шокирует. Выпали из поля зрения критики тех «боевых лет» миранкусы, аполлоновцы, весь «Серебряный век», дягилевские сезоны в Париже, Глаголин, Евреинов, Амфитеатров, выпали

¹ Рудницкий К. Л. Отзыв о рукописи Н. Н. Евреинова «В школе остроумия». Воспоминания о театре «Кривое зеркало». 1980, с. 1. Архив автора.

лучшие философы начала века, выпали Андрей Белый, Мережковский и Гиппиус, выпали лучшие поэты русской эмиграции, выпали многие озорные и патетические «измы» — выпали из десятилетия, которое великий пролетарский писатель Горький хрестоматийно заклеил как «позорное», — хотя на самом деле плодами этого «десятилетия» питался затем весь XX век. Во всех учебниках по искусству мы дурачили друг друга, сами себя убеждая, что новая эпоха началась только после выстрела «Авроры». И те, кто «прозвучал» после 1917-го и кого милостиво ввели на художественный Олимп, были *первыми*. Это неправда. Многие из них, сформировавшись в дореволюционные времена, были, в сущности, *последними* людьми великой цивилизации и культуры прошлого. Как раз к этим *последним* и следует отнести Станиславского, Курбаса, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Евреинова. После них дело резко пошло на спад...

Вспоминая сегодня театральную жизнь 70 — 80-х, понимаешь, в какой мере театральная критика тех лет (в том числе и критика *оппозиционная*, *антиофициозная*!) была зашорена в ущерб эстетическому началу сугубыми идеологизмами. Вспомним хотя бы оголтелое поношение «искусства для искусства», которым с такой страстью занимались наши якобы неангажированные идеологической «сверхзадачей» доктора и кандидаты искусствоведения. А ведь попытки художников 20-х годов уйти в монастырь искусства были попытками нравственного неучастия в социальной дьяволиаде, в непременной «схватке миров», нежеланием продать душу очередному «судьбоносному светочу», неумением произносить «чего изволите-с?» каждой новой власти, за переменами которых и уследить порой бывало невозможно. Вспомним, наконец, громкие дискуссии шестидесятых о «гражданственности»; Евреинову и подобным ему в них почти не было места. А признание Евреинова и К° Европой, да и всем миром, воспринималось у нас, умудренных «наипередовейшим опытом», разве что снисходительно. Оно и понятно: французы (англичане, итальянцы, поляки), что с них возьмешь, — нам бы их заботы! Да, Мейерхольда нелегко было реабилитировать, бастион «социалистического реализма» казался поначалу несокрушимым. Но это удалось сделать главным образом *на критике его формальных*, так сказать, ошибок. И на апологетике его *идейного* театра. Происходила защита *идей*, а не эстетки, эстетика была тут именем прилагательным. Мейерхольда отбеливали новым советским мыльным порошком от «красной синьки» вульгарной социологии 30-х и прописывали по цеху убежденных строителей

«социализма с человеческим лицом». Это давало исследователям шанс сражаться со своими рутинными оппонентами *их же оружием*, опираясь на те же цитаты, из тех же классиков марксизма-ленинизма.

Иное дело — Евреинов. Тут речь шла о его нарочитой демонстрации «безыдейности»: он в своем творчестве как бы не замечал «наступления новой эры», существуя в «перевернутом мире» карнавала. Речь шла о еврейновской проверке жизненной энергии мираклем, фарсом, капустником, остроумным мюзиклом. Вспомним, как не были поддержаны попытки такого рода в режиссуре 60—70-х; серьезная критика и не пыталась анализировать явления такого рода, их оценила прежде всего *актерская* среда. Все это закрепилось в театре значительно позже — усилиями Ежи Гротовского и Юзефа Шайны, Юрия Любимова и Роберта Стуруа, Петра Фоменко и Романа Виктюка, Марка Розовского и Эймунтаса Някрошюса, драматургии Петрушевской и «новой волны», морем разлитым студий, школ драматического искусства, мастерских, уличных представлений и элитарных театральных салонов. Для этого понадобилась не перемена декораций — перемена всего жизненного уклада, болезненное становление «открытого общества», которое предполагает отсутствие «единой идеологии», спущенных «сверху» «установок». Для этого действительно понадобилось новое время и новое сознание.

Кроме того, Евреинов не только режиссер и драматург, он — историк и теоретик театра. Его сочинения резко диссонировали с Авторитетной Картиной Театра, созданной «в эпоху социализма», где каждому театральному сверчку был отведен свой шесток и пересади кого-либо с ветки на ветку — Боже упаси! Если подобное все же свершалось — без высочайшего соизволения, — инициатора жестоко карали и отлучали от государства. Сегодня уже очевидно, что нам придется полностью переписывать (восстанавливать!) историю театра, и не только советской эпохи. Мы вынуждены пересмотреть нынче само явление театра, его предназначение, его сущность, его бытийственность в разные эпохи и влияние на мир. Высшая мудрость заключена в том, что от тела культуры нельзя отрывать ничего, ни одного ее атома! А ведь в данном случае речь идет о целых художественных материках!

Начертано было еще на фронтоне «Глобуса» — *Totus mundus agit histrionem*. Весь мир играет комедию. Да, весь мир — театр, и люди в нем — актеры. Переведа эту шекспировскую формулу «на язык родных осин», Евреинов творит представление из самой жизни. Подобно тому как для его друзей поэтов-символистов

лучшим их произведением считалась их жизнь, жизнь Евреинова превращается в подмостки, где он разыгрывает — книгами, пьесами, постановками, лекциями — свои причудливые фантазии, творит одному ему ведомую «новую правду». Свою главную книгу «Театр для себя» Евреинов завершает ссылкой на знаменитого украинского философа-странника Григория Сковороду, который-де заметил со свойственным ему глубокомысленным юмором, что «свет подобен театру» и «чтоб представить на нем игру с успехом и похвалою, берут роли по способностям. Действующее лицо не по знатности роли, но за удачность игры похваляется»¹.

В этом, пожалуй, и есть сокровенный смысл преобразования жизни театром, игрой, лицедейством. Удачность игры куда важнее знатности роли, в том числе и роли социальной, — той, которую ты намереваешься играть или играешь в обществе. И похвалы будешь достоин исключительно в том случае, если роль твоя (пусть не главная, не первая!) будет сыграна, то есть прожита удачно, — стало быть, — правдиво, хорошо, естественно, весело и честно.

Герой еврейновской пьесы «Самое главное» («Для кого комедия, а для кого и драма»), принесшей ему мировую известность (с легкой руки Пиранделло, поставившего ее в 1925 году у себя в Риме, она была переведена на 18 языков и прошла в 26 странах!), некто Параклет (в переводе — тот, кто дает советы) произносит со сцены то, что, в сущности, неустанно повторял на подмостках жизни сам автор:

«Имейте в виду, господа, что я пришел в театр *не нарушить закон, а исполнить*. Я только рядом с официальным театром как лабораторией иллюзий, ратую и за театр неофициальный, как за рынок сбыта этих иллюзий, — театр еще больше нуждающийся в реформах, ибо он — сама жизнь! Жизнь, где иллюзия нужна не меньше, чем на этих подмостках, и где, раз мы не в силах дать счастье обездоленным, мы должны дать хотя бы его иллюзию. Это самое главное (...). Всем сердцем верю в миссию актера, сходящего с этих подмостков в крошечную тьму жизни во всеоружии своего искусства! Ибо мое искреннее убеждение, что мир преобразится через актера и его волшебное искусство»².

А кто же тогда великий Театрарх? Неужели сам Евреинов, автор всех этих пародий и театральных симмуляций, разыгршей и, переводя на современное арго, *хепенингов*?

¹ *Евреиновъ. Театръ для себя. Часть 1. Издание Н. И. Бутковской. ПТГ, Офицерская, 60, стр. 207.*

² *Евреинов Н. Самое главное. Ревель, «Библиофил», 1921, с. 45—46.*

Ничего подобного. «Вы, наверное, знаете,— произносит Параклет,— не помню в точности его настоящей фамилии — одни зовут его Брамой, другие — Аллахом, третьи — Адонаем, четвертые — еще как-то...»¹.

«Все мы — актеры Господа Бога,— договаривает Студент.— Кто знает (...) может, на том свете нам в награду назначены лучшие роли, а пока... будем терпеть ... наше здешнее обличие, будем терпеть, *помогая друг другу!*»²

Круг и впрямь замкнулся. Весь мир — театр, и люди в нем — актеры. Актеры Господа Бога. И только от *удачности их игры* зависит, обретут или не обретут они счастье.

Театр становится литургическим переосмыслением жизни, ее эстетическим двойником, средством отказа от схематической выпямленности натурализма-реализма. Реальная правда для современников Николая Евреинова была страшна, как оказалась страшной жизнь без веры, мечты и любви.

Николай Николаевич Евреинов родился 13 февраля (ст. ст.) 1879 года («Брокгауз-Эфрон позаботился родить Н. Евреинова ранее родителей на три года. Справьтесь», — не без ехидства заметил поэт-футурист В. Каменский в своем эссе о режиссере³) в Москве в семье инженера путей сообщения Николая Васильевича Евреинова и обрусевшей француженки Валентины Петровны де Грандмезон. В доме есть еще и кормилица-нянька Авдотья Кретьова, сказочница и певунья: с ее молоком маленький Никола́ впитывает причудливый мир дохристианской русской легенды, мир апокрифов и молитв. Мать — тонкая и чуткая женщина, склонная к искусству и несколько экзальтированная, с пятилетнего возраста водит с собой мальчугана в концерты, «маскерады» и театры.

Первые классы гимназии Никола́ посещает в Пскове. И вскоре всё вокруг маленького гимназиста становится театром. Впрочем, куда больше достается домашним. Зимой Никола́ вместе с братом Володей устраивает домашний театр. Вот как он об этом вспоминает:

«Я приставал к родителям до тех пор, пока они не подарили мне весь ходовой ассортимент кукол «Петрушки», книжку с записью текста и сетчатую «гнусавку» для рта, чтобы пищать, как

¹ Там же, с. 44.

² Там же, с. 92.

³ Каменский В. Книга о Евреинове. Пг., «Современное искусство», 1917. Примеч. к с. 15.

«сам Петрушка». В доме наступил настоящий кавардак! — шелковые ширмы из материнского будуара скрывали по целым дням изобразителя «Петрушки», пока не разорвались; немолчно вертелась моим братом ручка «Аристона», пока взбешенный отец не бросался в иступлении на шарманщика, а гости, под угрозой слезливого рева, должны были по десять раз смотреть одно и то же, аплодируя всякий раз, когда черт уносил Петрушку в преисподнюю. Бедные родители! Бедные гости!»¹

Родители и гости впрямь не раз бывали «бедными». После одного официального обеда с министром у них дома семилетний насмешник сочиняет и демонстрирует свою первую пародию — «Обед с министром»; о внушительном гонораре, полученном от разъяренного отца, семейные предания умалчивают...

Девяти лет мальчик увлекается детской пожарной дружиной, помогает тушить городские пожары. Восьми лет предметом его интереса становятся бабочки, попугайчики и певчие птицы. Учится музыке — играет на рояле, скрипке, виолончели, окарине, флейте-пикколо и корнет-а-пистоне. Запоем читает Майн Рида и десяти лет от роду сочиняет «большой роман» — с индейцами, погонями, бравыми охотниками и голубоглазой блондинкой, почему-то пользующейся моноклем. Спустя три года — новое приключение: сын почтенных родителей выступает в роли клоуна на арене бродячего цирка, ходит по канату и преуспевает в эквилибристике. Став учеником Императорского училища правоведения, не теряет преданности театру и, написав в 1899 году свою первую пьесу «Сила чар», ставит ее в училище. А под псевдонимом Горкин играет одновременно в любительских псковских спектаклях. В седьмом классе намеревается бежать в Америку, но после всех приготовлений к бегству внезапно отменяет решение. Почему? Ближайшему другу — матери — признается, что незачем бежать в Америку, если туда бегут все. Отныне его влечет экзотическая Африка, с которой он познакомился, зачитываясь путешествиями Стэнли, — страна приключений, диких животных и столь же диких людей. (Несколько позже Африку откроет для русской поэзии Николай Гумилев; все эти «бегства» из России в большой мир — в Китай, Индию, на экзотический Восток — весьма характерны для начала века.)

В 1901 году юноша заканчивает с серебряной медалью училище и по настоянию отца поступает на службу в канцелярию министра путей сообщения. Казалось бы, пора остепениться,

¹ Евреинов Н. Н. Театральные новации. «Третья стража». Пг., 1922, с. 99.

с причудами должно быть раз и навсегда покончено, впереди — респект, чины, карьера. Не тут-то было! Сортируя одной рукой казенные бумаги, Евреинов — другой — продолжает сочинять пародии, писать пьесы, переписывать роли, набрасывать эскизы театральных костюмов и декораций, править ноты. В довершение ко всему осенью этого же года новоиспеченный канцелярист поступает еще и в консерваторию по классу композиции Римского-Корсакова; Николай Андреевич в беседах с другими своими учениками — Игорем Стравинским и Миколой Лисенко — признавал Евреинова одним из способнейших «в новом времени», хотя и сетовал на его непостоянство в учении. Летом Евреинов находит приятеля, с которым они изображают бродячих музыкантов — бродят по дачам в окрестностях Москвы, облачившись в романтические плащи и шляпы с перьями — и поют с мандолинами в руках серенады под окнами...

Дело не ограничивается юношескими забавами. Молодой Евреинов занимается философией, под влиянием князя В. Голицына изучает Евангелие, перемежая эти занятия чтением Ницше. А под влиянием лекций Арсения Введенского увлекается эвдемонической теорией и даже пишет об этом *книгу*. Современник вспоминает, что Евреинов был отчаянным спорщиком и мог говорить часами; у другого мемуариста находим, что с молодым философом однажды случился на этой почве нервный припадок, едва не стоивший ему паралича гортани.

Одновременно Евреинов садится за книги по истории искусств, посещает модные салоны и вернисажи; без Евреинова не обходится ни одна значительная акция петербургской художественной богемы тех лет. Честолюбивый, красивый, умный, красноречивый, он любит позировать художникам (вернее, они любят его рисовать — Репин, абхазский князь Чачба-Шервашидзе, Анненков, Давид Бурлюк, Кульбин, Судейкин). Впрочем, ни один из сохранившихся портретов Евреинова не передает в полной мере его трудноуловимую сущность. Да и сам Евреинов считал, что истинная удача возможна лишь там, где между портретируемым и портретирующим есть *любовь*; только тогда возможно укрощение карандаша или кисти. Евреинов слишком эгоцентрист, чтобы любить кого-либо, кроме себя и Театра, и сохранившиеся портреты не в силах это скрыть.

Тут самое время объяснить, что такое эвдемоническая (или эвдаймоническая) теория. Речь идет о целостном этическом направлении, которое своим принципом или целью предполагает *счастье*. Старогреческое «эвдемония», как и русское «счастье», —

значит не только субъективное состояние радости или удовлетворенности, но и объективные условия достижения радости, так называемые внешние обстоятельства и блага. Человек может быть несчастен при наличии, увы, наиболее благоприятных для него объективных условий для достижения счастья. И наоборот. Иллюстрацией этого «наоборот» может служить индийская сказка о том, как по приказанию раджи искали рубашку счастливого человека, и во всей империи счастливым оказался один только нищий, не имевший рубашки. Евреиновское понимание счастья как раз и предполагает отсутствие этой «рубашки» — важен не костюм, не декорация, внешняя жизнь, а внутренний театр человека. Иными словами, человек счастлив *преображением*.

Эвдемонизм распадается на *гедонизм* (усматривающий счастье в индивидуальном наслаждении) и *утилитаризм* (усматривающий счастье в возможности благополучия для многих людей). Эвдемонична едва ли не вся древнегреческая этика.

Ницшеанство, которым увлекся молодой Евреинов, отвергло форму утилитаризма, которую проповедовало христианство. Но и в ницшеанстве Евреинов не усматривает спасения, так как, во-первых, оно напрочь лишено юмора, а во-вторых, не дает почвы для развития этических начал; натурализм ницшеанства отрицает, по Евреинову, не только христианскую нравственность, но и нравственность вообще. Евреинов следует за Кантом, который ищет оправдания этических требований вне сферы религиозной. Конкретно внерелигиозная еврейновская сфера — театр, представление, карнавал, ролевое преобразование человека. Какие-то крупницы этих юношеских теорий войдут затем в идею еврейновской *монодрамы*.

В 1902 году Н. Евреинов пишет трехактную комедию «Фундамент счастья», из быта гробовщиков, куда вкладывает ряд парадоксальных постулатов из своей «теории эвдемонизма». Принятую сначала завсегдаями театральной моды в штывки, комедию спустя три года ставят в Новом театре с Л. Яворской в главной роли, — и это успех. В том же году Александринка ставит одноактную пьесу Н. Евреинова «Степик и Манюточка», принесшую ему уже настоящую известность. О Евреинове заговорили, о нем пишут, с его мнением считаются, его ругают, им восхищаются. В 1907 году выходит первый том *Драматических сочинений Н. Евреинова*, куда кроме названных выше вошли драмы «Красивый деспот» и «Война».

В сезоне 1907/08 года Н. Евреинов вместе с бароном Н. Дризенном создают «Старинный театр». Эта попытка воссоздания кра-

сочности зрелищ разных эпох и географий была не столько пробой стилизации, сколько школой реконструкции различных художественных миров и миропониманий прошлого — через театр, через переживание современником страстей лет минувших. «Старинный театр» оставил заметный след в истории сцены, как ни мало сказано о нем в этой самой истории, которую, как мы видим, приходится теперь с таким трудом воссоздавать по крупницам во всей полноте потерь и приобретений.

Закрывшись после первого сезона, «Старинный театр» возродился в 1911 году. Если первый его сезон был ознаменован «средневековым циклом» («Три волхва» с декорациями Рериха в стиле XI века, моралите XIV века «Нынешние братья», пастораль «Игра о Ромене и Марион» в костюмах и декорациях Добужинского, миракль «Действо о Теофиле», «Очень веселый и смешной фарс о чане» и «Очень веселый и смешной фарс о шапке-рогаче»), то второй сезон Евреинов посвятил реконструкции испанского театра XVI—XVII веков — тут шли Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина. Обилию продемонстрированных зрителю находок предшествовала напряженная поисковая работа Евреинова в библиотеках, пинакотехах и архивах Рима, Неаполя, Флоренции, Милана, Мюнхена, Дрездена, Вены и Берлина (лето 1910 г.). «Фуенте Овехуна» шла в один вечер с комической интермедией Сервантеса «Два болтуна», пролог комедии Лопе де Вега «Великий князь Московский — гонимый император» (лжеистория Лжедмитрия) мирно уживался с религиозной драмой Кальдерона «Чистилище святого Патрика», а в «Благочестивой Марте» одна из гитан танцевала обнаженной, как бы иллюстрируя, отмечает современник, книгу Н. Евреинова «Нагота на сцене». Впрочем, если быть точным, то начало этой самоотверженности было положено Евреиновым несколько ранее, в 1909 году, когда он поставил «Ночные пляски» Ф. Сологуба, клубный спектакль, где исполнители — известные современные поэты и художники — танцевали обнаженными.

Не найдя общего языка с В. Мейерхольдом, В. Комиссаржевская пригласила в свой театр на Офицерской Н. Евреинова и сыграла в его спектакле роль Франчески да Римини. Затем последовал скандал с «Саломеей» Оскара Уайльда — спектаклем, в который В. Комиссаржевская вложила все свои средства. Лично Николай II — с подачи полубольного черносотенца пуриста Пуришкевича — закрыл спектакль; театральный Петербург долго смаковал это событие. Все проходит — прошло и это; и вскоре Евреинов и Федор Комиссаржевский создают «Веселый театр для

пожилых детей». Тут состоялась прапреьера его арлекинады «Веселая смерть», которой вопреки названию была суждена долгая и веселая жизнь. Постановки в элитарном кружке баронессы Будберг, руководство Драматической студией, участие в выставке живописи, организованной Н. Кульбиным, создание оперы-буфф «Похищение сабьянок» и множества иных музыкальных произведений, а главное, огромная литературная работа — все это далеко не исчерпывает того, чем занят в свободные от канцелярской службы в Министерстве путей сообщения часы этот одаренный и все успевающий молодой человек. Конфликт с отчимом и родительским укладом неминуем. Разорвав осенью 1910 года бюрократические узы, Н. Евреинов полностью отдается искусству. Он становится главным режиссером, драматургом и композитором театра А. Кугеля и З. Холмской «Кривое зеркало», его душой и промотором. Тут он поставил около сотни пьес, четырнадцать из которых принадлежат его перу, в том числе — семь пародий («В кулисах души», «Ревизор» — представление, на которое, хвалился Евреинов, пожаловал сам Николай II; «Школа этуалей», «Кухня смеха», «Коломбина сегодня», «Вечная танцовщица» и «Четвертая стена»).

В 1913 году выходят две книги Н. Евреинова — «Театр как таковой», посвященная инстинкту театральности и философии театрализации жизни, — и «Pro scena sua» (сборник театральных публикаций предыдущих лет).

В последующие два года выходят второй и третий тома его Драматических сочинений. Евреинов много путешествует — Европа, Скандинавия, Африка, египетские пирамиды. Изъезжена им и Россия, в результате поездки по которой он пишет книгу о русском обрядовом театре, о крепостных актерах, о старой русской музыке и др. Готовятся к печати «Театральные новации», «Театр у животных», «Театр-терапия», «Театр и эшафот». Далее следует творческое затворничество в Финляндии (1914—1916), где он пишет «Театр для себя» (в трех частях). Осенью 1917-го выбирается на Кавказ. В смутные годы октябрьского переворота и гражданской войны гастролирует с лекциями и спектаклями по России.

Нельзя сказать, чтобы революция сразу отбросила Евреинова. Нет, в 1920 году он даже ставит в Петрограде представление «Взятие Зимнего дворца». Осенью 1921 года получает телеграмму от Мейерхольда: «Вы берете театр РСФСР Второй, я беру РСФСР Первый». Евреинову благоволят одна из первых дам государства, жена Каменева, покровительница искусств. Войков преподносит Евреинову на спектакле ярко-красные розы. Доходит до анекдота:

Д. В. Философов называет Евреиновых в эмиграционной газете «За свободу!» советскими агентами. Проблема выбора становится для художника все более весомой. В 1922—1923 годы Евреиновым удаётся выехать на три месяца в Берлин и Париж. Встречи со старыми друзьями, заманчивые предложения, надежды. По возвращении его встречают в России отнюдь не с распростертыми объятиями...

Между тем в 1922 году Жак Копо ставит «Веселую смерть» в парижском театре «Старой Голубятни» — с огромным успехом. Евреиновские пьесы идут в Польше — в блистательном переводе Ю. Тувима и других лучших польских мастеров. Шарль Дюллен берет «Самое главное» в репертуар театра «Ателье». В первом же сезоне спектакль идет 250 раз — цифра по тем временам оглушительная. В нью-йоркском театре «Гилд» один из его директоров, Филипп Моллер, ставит «Самое главное» с декорациями С. Судейкина...

30 января 1925 года состоялся окончательный отъезд Евреиновых за границу.

Тридцатые годы в жизни Евреинова становятся годами его преуспевания. Его пьесы идут во всем мире, он осуществляет свои первые опыты в кино, сотрудничает с Русской оперой в Париже, издает и переиздает свои книги. «Евреинов,— вспоминает С. Маковский,— один из очень немногих русских, успешно продолжавших и в эмиграции свою творческую работу. Мало того, он сумел убедить иностранцев в животворящей новизне своего учения о театральности и в своей собственной драматургической интеллектуальности. Еще князь Сергей Волконский в эмигрантских «Последних новостях» заметил, что Евреинов явился за границей «единственным русским драматургом, принадлежавшим «современному» театру, современному мировому театру. Его пьесы оказались на Западе спустя много лет «новинками, которые передовой театр должен знать, должен ставить». В своей статье критик «Последних новостей» пояснял, что в настоящее время «увлекает, занимает только то, что можно охарактеризовать как «двойной театр»: смешение прошлого с настоящим, реальности и вымысла, яви и сновидения, истины и лжи, искренности и обмана»¹.

Затем наступает самый тягостный период — семь предвоенных лет (1932—1939), когда Франции становится не до преобразования жизни через веселую театральность. Европа напряжена

¹ Маковский С. На Парнасе «Серебряного века», с. 337.

фашизмом, из СССР доходят вести одна страшнее другой. Союз драматических писателей, членом которого (а потом и сосьетером) был Евреинов, все менее исправно переводит ему авторские отчисления; финансовое положение Евреиновых ухудшается. Он пишет сатиру «Партбилет коммуниста», но для веселья становится все меньше причин. Неожиданно для всех Н. Н. Евреинов выступает с политической пьесой — «антисталинской драмой» «Шаги Немезиды» («Я другой такой страны не знаю...»). Это хроника в 6-ти картинах, как он сам определяет, «из партийной жизни СССР (1936—1938)». Пьеса эта, действующими лицами которой он сделал реальных людей — Каменева, Зиновьева, Рыкова, Бухарина, членов их семей, а также Сталина, Ягоду и Ежова, — так нигде и не была поставлена. В 1990 году она была опубликована в альманахе «Современная драматургия» (№ 6) с подробным и проницательным комментарием А. Томашевского и под его редакцией. Читателям 90-х она показалась несколько архаичной и наивной — после всего опубликованного в последние годы о ГУЛАГе, большевистском терроре и политических процессах 30-х годов. Однако пьеса показательна для Евреинова с его попыткой «привести к общему знаменателю теорию театрализации жизни и реальную драматургическую практику» (А. Томашевский).

Этой же цели — подвести нравственный итог нашему общему прошлому — посвящена была написанная в те же годы пьеса «Бедной девочке снилось» («Чему нет имени»), действие которой происходило в начале первой империалистической войны. В ней явно ощущаются сюрреалистические мотивы, многое в сюжете напоминает фантастический бред, перемежаемый размышлениями о судьбах России и о том, какой она могла бы стать, если бы не потрясшие ее события.

Вторая мировая война и послевоенные годы — это постепенный уход Евреинова с подмостков жизни. Он успевает осуществить еще несколько спектаклей в Сорбонне, поставить вместе с С. Лифарем роскошный балет «Витязь в барсовой шкуре» на музыку Черепнина, Оннегера и Харсани с декорациями князя Чачбы-Шервашидзе, издать «Историю русского театра», над которой работает до февраля 1947 года, и вчерне закончить рукопись книги «В школе остроумия».

7 сентября 1953 года в 5 часов утра Николая Евреинова не стало. Похоронен он был на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем. Спустя год на его могиле был поставлен памятник работы скульптора Клео Беклемишевой.

Лет пятнадцать тому назад в Париже на улице Буало появилась посвященная ему мемориальная доска — на доме, где он жил.

Ни улицы Евреинова, ни мемориальной доски, ни музея, ни театра его имени, ни даже библиотеки, где были бы собраны его сочинения, в России нет.

Тем нужнее и острее может оказаться для читателей знакомство с предлагаемой книгой.

В мои намерения никоим образом не входил пересказ этой книги. Написанное Евреиновым говорит само за себя. «Между театром, преображающим жизнь в нечто более яркое, чем жизнь, и театром сугубой реальности, между театром «сценического реализма» и реализмом как таковым по Евреинову — дистанция огромного размера. «Может быть», — объяснял он в своей книге «Театр как таковой», — вся задача сцены как раз сводится к тому, чтобы дать нечто как можно более далекое от прискучившей и тягостной нам жизненной правды, но зато — дать это нечто так, чтобы оно показалось нам тоже правдой, новой правдой, всепобеждающей правдой, совсем другой, совсем другой...».

Евреинов-мемуарист неотделим от Евреинова-режиссера, Евреинова-теоретика и Евреинова-пародиста. Творя свою жизнь как своеобразное «произведение искусства», он весело и находчиво интерпретирует известные и неизвестные нам страницы истории. Однако в его заметках нет ничего обидного для тех, с кем Евреинов вступает в полемику.

Приведу пример со Станиславским. В главе третьей «О режиссуре «Кривого зеркала» Евреинов цитирует «Мою жизнь в искусстве». «Какое мне дело, — говорил К. С. Станиславский, — сколько времени работали над пьесой: день или целый год. Я ведь не спрашиваю художника, сколько лет он писал картину». — И тут же возражает: — «А напрасно: птички Хокусая, которые того гляди вспорхнут и улетят с листов тетрадей гениального художника, тем и замечательны, что писались *al prima*, то есть сразу, вмиг, в один присест. Совсем другое восхищение вызвали бы они, если бы мы знали, что Хокусай год целый или два корпел над каждой из своих пичужек: в конце концов «терпение и труд все перетрут», говорит пословица, сильно охлаждая пыл восхищения от в поте лица своего созданного произведения». Мы все в известной степени воздаем по заслугам покойному К. С. Станиславскому. Но наше воздаяние было бы стократ щедрее, если бы до Станиславского не было герцога Мейнингенского, Кронекса и

Антуана. Если бы «театр настроения», «театр переживания», «театр Чехова» не был подсказан, вернее, внушен, самим Чеховым, которого Станиславский отвергал, не понимал, пока В. И. Немирович-Данченко не открыл ему глаза на нового драматурга...».

Не усматриваю в этой полемике ничего обидного. Она вполне уместна. Каждый прав по-своему. Ибо говорят эти два мастера — о разном. Станиславский пишет о примате *результата*. (Помните, у Леся Курбаса: «Не важно, кто каким способом бегаёт, важно, кто скорее добежит!») Евреинов говорит о примате *процесса*, пот и труд художественников для него — антитеза «легкому дыханию», окрыленной импровизационности. Что же до изначального непонимания Станиславским Чехова, то из песни слов не выкинешь, что было, то было. Очень плохо, что, творя культ Станиславского, искусствоведы прежних лет уводили такие «детали» в тень, стараясь выпрямить колесо. Общеизвестно: колесо, если его выпрямить, перестает катиться.

Тем и хороша книга Н. Евреинова, что он, не участвовавший в этих послереволюционных играх, естественно приоткрывает занавес там, где все было заставлено ширмами социалистической условности. Напомним, насаждение единой для всех «системы Станиславского» значительно обеднило театр и в какой-то момент едва не обернулось гибелью старого МХАТа. Потребовалась напористая энергия *нового* времени, *нового* Олега Ефремова, *новых* актеров «Современника», инъекция новых тем и новых изобразительных средств, чтобы МХАТ вновь занял подобающее ему место в российской театральной иерархии. Я в свое время ставил на этой сцене карнавальнй мюзикл по Марку Твену и был поражен тем, с какой жадностью и страстью даже старейшие мхатовцы, не говоря уже о молодежи, мастера психологического рисунка, чисто по-евреиновски отдавались импровизации, обаятельному притворству и шутовству в высшем его смысле. Для подлинного искусства не существует ограничений «школ» и «методов», человек театра всегда богаче навязываемого ему окаменевшего театрального языка. Посему нет смысла защищать сегодня Евреинова от Станиславского — или Станиславского от Евреинова.

То же и с еврейновской оценкой Мейерхольда. К тому же проникательный читатель обратит внимание, что в большинстве случаев Евреинов просто цитирует А. Кугеля, который, как известно, не благоволил ни Мейерхольду, ни Станиславскому. Но это все-таки спор не на задворках закулисных интриг, а спор *на территории искусства*. Спор аргументированный; он тем более

интересен сегодня, когда мы уже пережили и драмы развенчания, и восторги реабилитации, и новую иконопись, которая, кстати, оказалась ничуть не моральнее прежнего убийства. Книга Н. Евреинова помогает взглянуть на эти споры эпохи театральных исканий начала века спокойными и улыбающимися глазами, обозреть все как бы *a vue d'oiseau*, с высоты птичьего полета, увидеть картину в *целом*.

Профессору Б. В. Казанскому, автору книги «Метод театра (Анализ системы Н. Н. Евреинова)» (Л., 1925), принадлежит следующий безызыскный вывод:

«Евреинов столь же всецело и исключительно живет идеей театра и служит его делу, как и Станиславский, Мейерхольд и Таиров. Как деятель театра, как реформатор сцены он, безусловно, является вождем нового искусства наряду с ними и даже вне сцены сумел создать *СВОЙ* театр, пожалуй, не менее действительный и влиятельный, чем их театры. В этом отношении его можно сопоставить только с Гордоном Крэгом.

Но чтобы понять еврейновское творчество театра и оценить с достаточной полнотой все его значение в деле создания современной русской сцены, нельзя изучать только факты еврейновской режиссуры сами по себе, ибо это значило бы из-за деревьев не видеть леса».

Это, по автору монографии, обусловлено тем, что еврейновские постановки «в отличие от работ Станиславского, Мейерхольда, Таирова не покрывают его действительных боевых позиций. И для того, чтобы понять и оценить все его значение в творчестве нового искусства театра, нужно понять живые творческие тенденции Евреинова в личном, целостном синтезе и оценить их как некое творческое единство, как актуальную систему театра».

Достоинством записок Евреинова считаю и галерею портретов и зарисовок, сделанных Евреиновым с натуры, по горячим следам событий. Он пишет еще неостывшим пером, не очень отбирая выражения, не играя с самим собой, не гримируясь и не притворяясь, — а это самое ценное в мемуаристе. Холмская и Кугель с их извечными «конфликтами», очаровательнейшая Вера Федоровна Комиссаржевская, чьи глаза — «большие и печальные, как вопросы о жизни и смерти»; умнейший Эренберг; любящий Гоголя Николай II, скорбный Леонид Андреев; комедианствующие Мгебров и Лужский, философствующий Федор Сологуб; композитор Илья Сац, несколько не заикающийся Илларион Певцов, Николай Федорович Икар и П. Гнедич, Айседора Дункан... Здесь нет ничего из вторых рук, все живо и выразительно, все мастерски прописано.

Ну, а если кого-либо иной раз и покоробит еврейновская самооценка, если кому-нибудь описанная им сцена покажется неправдоподобной или он сочтет, что некоторые комплименты своим спектаклям он мог бы разделить с другими, — что поделаешь. Он был именно *таков*, его можно было любить или не любить, но в отсутствии собственного «Я» Евреинова не упрекнешь. Мне кажется, крайний субъективизм автора — не столько недостаток, сколько достоинство книги. Потому что именно через еврейновское *переживание* мы по-настоящему познаем эпоху, в том числе и через сам слог его изложения. Мы ведь имеем дело не с рабской реконструкцией этой эпохи, а с ее талантливым *преображением*. Читатель выигрывает вдвойне: перед нами не только оригинальный портрет эпохи, написанный рукой Евреинова, но и его *автопортрет* на фоне знакомого интерьера. Оба эти изображения лишены привычного *реализма*; но мы с вами на протяжении XX века прошли через столько «измов», что сумеем познать и эту — преобразенную — сущность.

В 1509 году вышла в свет «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, в которой он задался вопросом: «Что такое, в сущности, человеческая жизнь, как не одно сплошное представление, в котором все ходят с надетыми масками, разыгрывая каждый свою роль, пока режиссер не уведет его со сцены?»

Книга «В школе остроумия» и есть последняя роль Николая Евреинова, «этого несомненно самого выдающегося театроведа Восточной Европы»¹, великого гистриона, Шута Ее Величества Жизни.

И последнее — для тех театроведов, которые могут упрекнуть меня в том, что я ничего не сказал о еврейновской «святая святых», о его *монодраме*, без чего, мол, понять этого художника невозможно.

Согласен.

Однако границы понимания еврейновской монодрамы, к сожалению, часто искусственно расширяются — до пределов, за которыми его эстетика перестает существовать и восприниматься как оригинальная.

Идея монодрамы — это выражение принципа театральности в действии. Для того чтобы стать по-еврейновски впечатляющим, сценический акт должен не просто найти отклик в душе зрителя, а как бы *родиться* там, стать драмой *зрителя*, его лицедейством.

¹ Лесь Курбас. Статьи, воспоминания. М., «Искусство», 1987, с. 339.

Евреинов вводит воспринимающего внутрь актерского процесса, делает его со-ратником, со-творцом действия.

Не стоит путать принцип еврейновской монодрамы с монодрамой в общепринятом понимании как с монологическим действием *одного* персонажа. Еврейновская монодрама есть актерская провокация зрительской включенности, обращение к инстинкту зрелищности; когда «спектакль внешний является выражением спектакля внутреннего» (Н. Еврейнов). В собственно еврейновской режиссерской *практике* монодрама чаще всего становится ключом к гротеску и пародии; это жанры, где сотворчество актёра-импровизатора и зрителя наиболее активно. Вот почему в еврейновском *преображении* доминирует не красота мира, не эстетика искусства, а эстетика *смеха* и *веселья*, «эстетика драстического эффекта, эстетика возбуждения, сенсации и даже скандала» (Б. Казанский).

В каком-то смысле настоящая книга тоже является еврейновской *монодрамой* в скетчах и зарисовках, и я желаю любителям театра отлично ее прожить.

Лев Толстой записал в «Дневнике» за 18 мая 1906 года:

«Люди, свое стремление к истине приурочивающие к существующим формам общества, подобны существу, которому даны крылья для того, чтобы летать, и которые употребили бы эти крылья для того, чтобы помогать себе ходить».

Николай Еврейнов применял крылья по назначению. Поскольку же все в этом мире происходило для него под знаком Театра, то и его стремление к истине, глубоко театральное стремление, — не приурочено к существующим формам общества. Вернее, к существовавшим в эпоху, которой он принадлежал.

В таком смысле Н. Еврейнов — скорее наш современник, чем человек минувшего.

Завершу его личным, еврейновским обращением к читателю:

«И вот Книга!

Да будет она питательным кусом всем ревнителям театроведения в эти дни их книжного голода!»¹

Сегодня даже самый привередливый любитель театра сможет без труда утолить свой голод — на прилавках едва ли не вся мировая культура. И в этом разноголосии свой голос и своя ниша у Еврейнова. Он найдет и своего читателя.

¹ Н. Н. Еврейнов. Театральные новации. Петроград. «Третья стража». 1922, с. 3.

Н. Н. Евреинов
В ШКОЛЕ ОСТРОУМИЯ

*Воспоминания о театре
«Кривое зеркало»*

ПРЕДИСЛОВИЕ

В России, при царском режиме, старики чиновники награждались на склоне лет золотым нагрудным знаком за пятидесятилетнюю беспорочную службу. В чем заключалась эта беспорочная служба и чем еще кроме самого факта беспорочности службы отличился за пятьдесят лет тот или другой из чиновников — было в глазах начальства вовсе не существенно. Главное заключалось в самой длительности и беспорочности государственной службы. Работал верой-правдой целых полвека, отличался аккуратностью, усидчивостью, политической благонадежностью, не проворовался ни разу, не мудрил свыше меры, оказывал уважение выше его стоящим — вот и все, что от него требовалось. Никакой особой добродетели, подвига, открытия, какого-либо изобретения или чрезмерной жертвы никто из высшего начальства от такого рода служаек не ждал и потому не ставил их условием получения награды в виде знака с цифрой «50».

Подобно таким скромным служакам, ничем особенным не отличалось большинство всякого рода учреждений в России, где они усердствовали, не исключая и просветительно-художественных, а среди них и многочисленных театров, казенных и частных, обслуживавших зрителей в пятидесяти двух губерниях обширной империи, не считая столичных городов и военных округов. Если театры обслуживали свою публику старательно, что называется верой-правдой, то есть угождали в меру сил властям преобладающим, брали пример с императорских театров, следуя их репертуару и манере ставить и играть одобренные цензурой пьесы, потрафляли в продолжении многих лет вкусам господ офицеров, студентов, чиновников, именитых купцов, не мудрили, изошряясь в «декадентских изысках», и не соблазняли «малых сих» либеральными погремущками в обход основных законов Государства Российского, — никакой другой еще добродетели от таких почтенных учреждений не требовалось и они имели полное основание рассчитывать со

временем если не на коллективный орден за беспорочную службу, то, во всяком случае, на субсидию, дотацию, при плохих сборах, и даже на уменьшение причитающегося с них налога.

Наши театры, в подавляющем большинстве, были на одно лицо, и, по прошествии времени, отодвинувшего нас от них на большое расстояние, становится не только трудно, а прямо-таки невозможно по совести сказать, чем такой-то или другой театр отличался от сотен ему подобных и в чем он отличился творчески оригинально, завоевав себе собственное местечко в истории. Помню, в Париже, где по инициативе Сергея Лифаря возник и радовал целый год публику «Русский театр», руководимый мною и Е. Н. Рощиной-Инсаровой, актер Борис Щукинский, служивший некогда в антрепризе Синельникова в Харькове, любил, при нападках на провинциальный театр со стороны артистов Пражской группы МХТ, восхвалять театр Синельникова: мол, их дело было поставлено безукоризненно, и отличная труппа, и сам Синельников был замечательным директором и режиссером, и декорации не уступали столичным, и вообще все было там не хуже, а, может быть, и лучше, чем в Пражской группе МХТ.

Мне всегда было неловко и смешно, когда, случайно присутствуя при таких спорах, я был вовлекаем в него вопросами. Я боялся своей откровенностью обидеть споривших, зная, что и тот и другой театр никаких собственных творческих ценностей не создали, следуя слепо заветам, одни — Малога театра, а другие — Московского Художественного театра, и что уже если говорить серьезно, в историческом плане, то резонней сравнивать не порожденные этими московскими театрами антрепризы, а сами эти знаменитые театры, сыгравшие такую исключительную роль в развитии сценического искусства и прославившиеся своими плодотворными начинаниями.

Тогда оказалось бы явным для спорщиков (каких немало среди театралов), что оба прославленных театра, Малый и МХТ, равнозначащи своими историческими заслугами: Малый театр, служа примером для театров Синельникова, Соловцова и других, стал верховным учителем классического стиля, очищенного им в процессе эволюции от иноземного влияния, и прославился как Дом Щепкина, который, вместе с Гоголем, обновил реалистические приемы драматического

искусства, подготовив почву для бытового театра Островского; Художественный же театр, служа путеводной звездой для своих студий и таких отпочкований, как Пражская группа МХТ, покинувшая родину, прославился как первый приют, где взроста и окрепла драматургия А. П. Чехова, под влиянием которого и руководством Станиславского и Немировича-Данченко, создался театр психологического реализма, обустивший новую школу работы актера над своей ролью.

Нужно ли говорить, что для названных театров, занявших надолго командные высоты в сценическом искусстве, нагрудный знак за беспорочную пятидесятилетнюю службу был бы сущим издевательством, в то время как для таких театров, как Синельниковский, Словцовский и им подобных, ничего нового не создавших и ничем иным, как беспорочной службой Мельпомене, не отличившихся, указанная награда была бы и заслуженной и почетной.

Заговорив здесь о Малом и МХТ, спросим, кстати, какие кроме них театры русская история отметила еще как театры, отличившиеся новыми достижениями в искусстве и ставшие в известной мере примерными для других.

Я, думаю, не ошибусь, если сразу после МХТ назову прославившийся плодотворными исканиями и примерными инновациями Театр Комиссаржевской, в репертуар которого вошли не игранные у нас раньше пьесы Ведекинда, Метерлинка, Габриэля Д'Аннунцио, Генрика Ибсена, Кнута Гамсуна и других драматургов-новаторов, обусловивших призыв к работе в названном театре режиссеров и художников совершенно новой формации (в том числе Судейкина, Сапунова, Добужинского, Бакста, Федора Комиссаржевского и пишущего эти строки). Театр Комиссаржевской прославился помимо сказанного В. Э. Мейерхольдом, возглавившим его работу в продолжение двух сезонов и развернувшим здесь свой мощный талант в таких созданиях, как «Сестра Беатриса» Метерлинка и «Жизнь Человека» Леонида Андреева, чтобы потом, после длинного ряда смелых экспериментов, создать в Москве новый пролетарский театр имени самого Мейерхольда.

Какой еще театр можем мы назвать как протестантский, на взгляд закоренелых приверженцев реалистического метода МХТ?

Отвечу, не мямля: Студию Вахтангова, внявшего зову к театральности, к которой я манил своих собратьев в ряде книг, статей и постановок начиная с 1908 года и от которой

всячески отрещивался Станиславский, учитель гениально изменившего ему ученика. Этот ученик оказался столпом не только студии его имени, но и театра «Габимы», где актеры, играя на иврите, достигали на путях гротескной театрализации мистических эффектов, действительных и для арийских зрителей.

Кроме названных театров, сумевших найти и сказать новое слово в истории своего синтетического искусства, останется памятным в ней и такой своеобразный театр, как Московский Камерный театр. Его директор и режиссер А. Я. Таиров насаждал самодовлеющую театральность в искусстве, где главенствовал актер. При этом — подчеркиваю с удовлетворением — театральность Таиров основал на возведенном мною принципе «театра как такового», то есть на апологии театральности, сыздавна и кончая Станиславским отрицавшейся в христианской Европе жрецами Мельпомены.

Были у нас и другие театры — театры-эфемериды, оставившие тем не менее после своих изысканно-оригинальных спектаклей поучительный след. Например, Старинный театр (сезоны 1907/08 гг. и 1911/12 гг.) под дирекцией Н. В. Дризена и Н. Н. Евреинова, «Оперные спектакли Саввы Ив. Мамонтова» (здесь нашел себя во весь рост Шалапин), Свободный театр К. А. Марджанова под дирекцией В. В. Суходольского (сезон 1913/14 гг.), (Театр Н. М. Фореггера, где модернизировалось старое искусство французских шарлатанов и популяризовалось по-своему искусство мюзик-холла, и другие достойные, быть может, упоминания театральные начинания, которые моя память, не сумев удержать в сохранности, заставляет обойти молчанием.

Я сознательно не упоминаю в приведенном перечне такое широко рекламированное некогда учреждение, как Музыкальная драма И. М. Лапицкого и В. С. Севастьянова, просуществовавшее с 1912 по 1919 год. Не упоминаю его потому, что оно было лишь отголоском реалистического метода, присущего МХТ, и исходило по заключению авторитетного для меломанов И. И. Соллертинского из уравнения «оперность — вампука», в силу чего дирекция Музыкальной драмы воевала с оперными условностями, оперными сюжетами и вообще со всякой оперностью¹, окрестив даже свое оперное детище Музыкальною драмой.

¹ См.: История Советского театра. Т. 1, 1933, с. 347.

Таким образом, это театральное начинание было, в сущности, не столько начинанием, сколько продолжением (чем-то вроде «succursale») Московского Художественного театра и в своей идеологии и практике училось вдобавок не только на драматических примерах МХТ, но и на оперном примере «Вампуки», представленной на сцене «Кривого зеркала».

Я не случайно помянул сейчас «Кривое зеркало» рядом с только что оговоренною мною Музыкальной драмой, ибо, если нет никаких оснований дать место в моем перечне этой квазиноваторской затее И. М. Лапицкого, затее явно не самостоятельной в ее творческом почине, то, наоборот, имеются все основания дать хоть и скромное, но почетное здесь место такому оригинальному в своем творческом почине и осуществлении необычайных замыслов театру, каким проявило себя «Кривое зеркало» и каким оно должно остаться памятным в анналах сценического искусства.

В самом деле, разве может сгнуть память о театре, обогатившем, как никакой другой, приемы сатирической драматургии и вместе с тем (оправдывая свое бедовое название) явившем свой особый стиль в оформлении спектаклей и в игре артистов блестящей остроумием труппы. Стоит только вспомнить ходовые термины, ставшие достоянием профессиональных комиков благодаря «Кривому зеркалу» (например, «в кривозеркальном духе», «кривозеркальный стиль», толковать роль «в плане кривозеркальной пародии», играть «вампукисто», «вампучить всюю» и т. п.), и сразу обретается без лишнего разъяснений нужное слово, обязанное своим происхождением этому подлинно творческому театру.

Да, это был единственный в своем роде сатирический театр большого общественного значения и смелого творческого размаха, который, зачавшись в начале XX-го века, на долгие годы возымел влияние не только на комедийное искусство России, но отчасти и за границы.

Должен сознаться, я только за границей, прожив с четверть века среди эмигрантов, отдал себе отчет, насколько убог был багаж их театральных сведений о сценических завоеваниях в прежней России. Просто не верилось ушам, когда некоторые из этих соотечественников, называвших себя «театралами», «меломанами», «балетоманами», высказывали удивление в Париже по поводу неизвестных им или

известных лишь понаслышке театров, о коих они сподобились узнать из моей книги «L' Histoire du Théâtre russe»¹, появившейся в 1948 году.

О театре В. Ф. Комиссаржевской, например, в период смелых опытов на его сцене и поучительных исканий в сфере режиссуры эти высокомерные господа имели самое смутное и превратное представление. Эта публика ничего не могла в эмиграции толком разъяснить своим детям, спрашивавшим, почему «Чайка» Чехова, освистанная петербургской «элитой», стала эмблемой Московского Художественного театра; «Свободный театр» К. А. Марджанова, театр-кабаре «Привал комедиантов» в Петербурге, Камерный театр А. И. Таирова, «Дом интермедий» В. Э. Мейерхольда и прочие знаменательные начинания в русском театре не занимали вовсе места в мемуарном багаже, с которым эти бедные театралы покинули свою отнюдь не бедную театральными заслугами Родину.

Нужно ли говорить в связи с этим, что петербургские театралы только тогда заинтересовались не в шутку «Кривым зеркалом», когда царь Николай II, услышав о моей буффонаде «Ревизор» (вышитой по канве Гоголя, которого любил последний русский император), пригласил всю труппу «Кривого зеркала» с декорациями, оркестром и машинистами к себе в Царское Село. «С чего бы это? — недоумевали тогда, помню, эти горе-театралы. — (Зачем Его Величеству понадобилось звать к себе какой-то шутовской театр, оскорбляющий эстетические чувства своими вульгарными насмешками над оперой, балетом и даже кошунственно прикасающийся к самому Гоголю!» — «А вы бывааете в этом театре?» — спрашивал таких критиков собеседник. — «Благодарю покорно! У меня для этого нет ни времени, ни охоты! Жена уговорила как-то. Я внял ее просьбе. Пошел! И что же? До сих пор помню, как голова разболелась от этого вульгарного никчемного зубоскальства. И главное: над чем? Сами, верно, не понимают! Невольно вспомнишь, что говорит Чацкий в «Маскараде» Пушкина: «Шутить! и век шутить! как вас на это тянет!» — Простите: не «тянет», а «станет». И это не Чацкий говорит, а Софья! И не в «Маскараде», а в «Горе от ума», и не Пушкина, вдобавок, а Грибоедова». — «Да, да, вы, кажется,

¹ «История русского театра» (франц.).

правы. Но это не важно!.. А сами вы бываете в этом «Кривом зеркале?» — «Приходится». — «Почему «приходится»?» — «Да я там режиссирую...».

Рядом с такого рода отношением к «Кривому зеркалу» создались о нем нелепые, хоть и хвалебные, легенды, равно как и воспоминания «очевидцев», про которых сложилась поговорка: «Врет, как очевидец». Стали приписывать этому театру постановки таких произведений, как пресловутая «Графиня Эльвира» (солдатский спектакль), «Театр купца Епишкина», «Иванов Павел» (водевиль-находка для смешливых гимназистов), и им подобные «шедевры», коим доступ в репертуар «Кривого зеркала» был начисто закрыт его разборчивой дирекцией.

Мне хотелось бы внести побольше света в понимание задач этого замечательного и единственного в своем роде театра, его стиля, его новшества, его манеры художественного оформления своих спектаклей. Хотелось бы поведать о нем молодому поколению то, что не удалось сделать старым эмигрантам или оставшимся в живых по ту сторону. Хотелось бы, кладя предел превратным мнениям о творческом пути «Кривого зеркала», сообщить о его значении в истории сатирического жанра в театре и о собственной истории «Кривого зеркала» в продолжении десяти лет его процветания, принесшего столько плодов, и вкусных, и занятных с виду, и лекарственных для общественных художественных недугов.

Проработав семь лет на этой плодотворной ниве, я обрел в искусстве сатирического высмеивания, в архитектонике всякого рода пародий и в опыте их сценического оформления столь большое подспорье для оценки смехотворных явлений, что могу поистине считать «Кривое зеркало» за школу остроумия.

Моя книга содержит для интересующихся воспоминания не только о самом возникновении «Кривого зеркала», работе в нем и завоевании им симпатий у публики, но также — о начальной революционной эпохе, когда русские театры стали смело играть (без окриков властей предрержащих!) приличествующую им общественную роль.

Вполне естественно, что я говорю в связи с этим (говорю в иллюстрационном аспекте) об именитых драматических писателях, с которыми судьба свела меня на совещаниях и репетициях «Кривого зеркала», об обаятельных своим талантом и мастерством артистах этого театра. Я обязан бла-

годарностью за добрые советы и помощь во многих моих постановках; говорю еще о художниках-декораторах, привлеченных мною к работе в «Кривом зеркале» и сделавших потом блестящую карьеру как в России (М. П. Бобышев), так и за границей (Юрий Анненков); о критиках, затруднявшихся порою в подходе к спектаклям этого театра, сбивавшим их с толку своей новизной, и видных публицистах, писавших об этом театре, начиная с такого на редкость одаренного и европейски образованного человека, каким был основоположник «Кривого зеркала» Александр Рафаилович Кугель (HOMO NOVUS).

В довершение для тех, кто склонен учиться шутя уму-разуму, предпочитая *la gaia scienza*¹ не в меру скучным философским трактатам, — я могу «засылающе» сообщить, что моя книга изобилует смехотворными анекдотами, отнюдь не лишними в таком труде, как этот, и даже, думаю, необходимыми для усвоения принципов комизма вообще, и в сценическом искусстве — особенно.

Застраховавшись от упреков скучающих за книгой читателей, хочу застраховаться и от придирчивой критики, вменяющей в вину мемуаристам слишком частое упоминание о себе, в предположении, что именно они, а не сообщаемые ими факты и описываемые ими люди вызывают главный интерес у читателей.

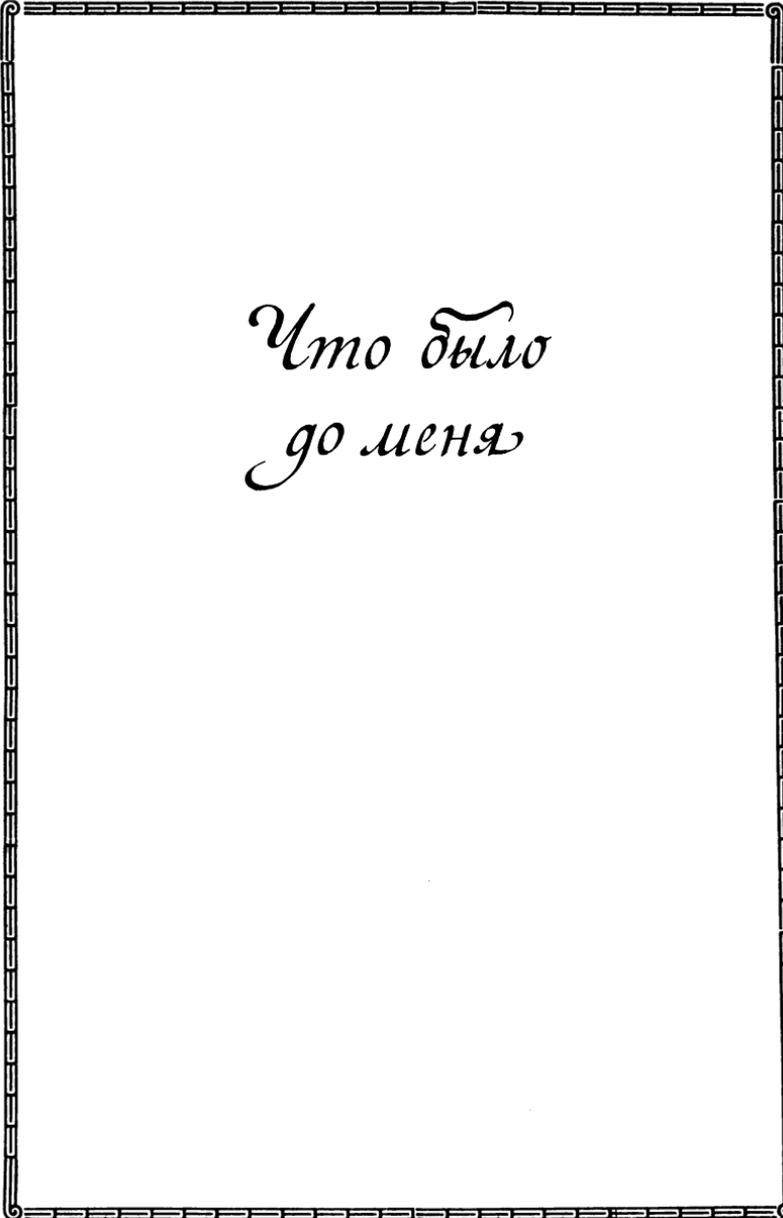
Правда, эта книга имеет в виду не только воспоминания о «Кривом зеркале», но и о моей работе в нем на посту режиссера и в качестве драматурга, то есть в известной мере и обо мне самом; но, конечно, коли «в известной мере», то не досаждая читателям своим претенциозным «я». Согласен! Однако оговариваюсь тут же, что и перебарщивать в этом отношении не следует, уподобляясь репортеру, спешно и объективно сообщающему о «свеженьком» убийстве в ночном притоне или о причинах пожара, возникшего под утро на картонажной фабрике. Мемуарист — не репортер. Пишет он неспешно, не сухо-объективно и даже порою не столько о случившемся, сколько о своих собственных впечатлениях от случившегося. Значит, пишет он (и такова его натура) преимущественно субъективно. А коли так, мемуарист не должен утаивать свои личные чувства от читателей, не должен молчать о своей точке зрения на случившееся вообще, о своих взглядах на вещи, о коих он повествует.

¹ живые знания (франц.).

Тем самым, не досаждая своим «я» читателям, он все же не может как бы игнорировать это «я», стараясь своей вящей скромностью угодить придирчивым критикам, для которых (будем откровенны!) важней всего на свете их собственное «я». Мне нельзя быть в претензии, если меня обвинят, что, описывая представления и подготовку к ним в «Кривом зеркале», я придал им много «евреиновского». Как же мне вдобавок к сказанному не придать им много «евреиновского», если в продолжение стольких лет я работал в «Кривом зеркале» и в качестве драматурга, и в качестве режиссера и композитора, и члена художественного совета, а иногда (по просьбе дирекции) и информатора прессы, и даже — один раз — художника-декоратора.

Будем логичны: одна из главных задач этой книги, как убедится читатель, заключается в том, чтобы снять завесу с памятника, какой «Кривое зеркало» поставило себе трудами своих руководителей, не жалевших серого вещества мозга, чтобы создать и прославить сей знаменательный для своей эпохи театр! Пусть так! Но, говоря «аминь», надо помнить, что в числе этих руководителей значится и мое скромное имя.

Париж, 1950 г.



*Что было
до меня*

ГЛАВА I

Мое знакомство с «Кривым зеркалом»

Это было самое «вельможное» здание на Литейном проспекте в те памятные годы, когда там обосновался Театральный клуб. Темно-серый дом с графитным оттенком, почти сплошь мраморный, с огромным высеченным подъездом восхищал меня и настораживал отъединенностью от прочих зданий, тесно к нему примыкавших и казавшихся рядом с ним архитектурными плебеями. Словно этот дворец князя Феликса Юсупова графа Сумарокова-Эльстон всем своим видом надменно говорил прохожим, что он ничего общего не имеет с окружающими его домами.

Я почти тридцать лет прожил вблизи Литейного проспекта, по которому случалось чуть не ежедневно проезжать или же проходить мимо номера сорок два, числившегося за дворцом князя Юсупова, и естественно, свыкся с его необычайным видом. И все же, при взгляде на него, я порой чувствовал себя задетым зодческой спесью этой исторической постройки и слегка заинтересованным тою таинственностью, какой веяло от ее непроницаемого фасада.

Моя заинтересованность еще больше увеличилась, когда мой приятель Юрий Гаврилович Славянов, женатый на собственнице дома Мурузи (тоже памятного старожилам Питера как краса Литейного проспекта), сообщил романтическую легенду об этом таинственном дворце (легенду оживил потом в моей памяти танцовщик Н. Ф. Икар).

В век Екатерины II, говорит эта романтическая легенда, одна из прабабок князя Юсупова, рано овдовев и ища в печали новую обитель, облюбовала среди прочих владений этого именитого рода дворец на Литейном проспекте, откуда открывался такой «нескучный вид» на широкую Симеоновскую улицу и дальше — на быстротечную речку Фонтанку... Сказано — сделано. Княгиня переселилась в этот дворец и, наподобие «затворщицы», стала вести в нем замкнутый образ жизни. Но она была так молода еще и хороша собой, что екатерининский двор не на шутку огорчился. Тем

более что сама Великая ей раньше явно покровительствовала, считая ее украшением придворных ансамблей, и очень сочувствовала, будучи сама вдовушкой, ищущей утешения.

Так или иначе, согласно легенде, в скором времени к молодой сановой вдовушке явился красивый, эlegantный француз и, сказавшись опытным куафером, дал понять, что он послан к ней самой императрицей... После наведенных справок куаферу был оказан вдовушкой милостивый прием, и она допустила его в свои внутренние апартаменты, где красавец не замедлил обольстить княгиню не только чудом тупейного (парикмахерского) искусства, но равно и изяществом манер, салонною болтовнею и чисто придворною тактичностью в обращении. «Победителей не судят», — учит поговорка, а потому через несколько месяцев, в мирные часы, когда спускалась ночь на петербургские стогны, куаферу было дозволено подниматься негласно наверх из служебных покоев и пользоваться в коридоре бельэтажа потайной дверью (в виде зеркала во весь рост), чтобы потом вступать неслышно в будуар княгини, соседствовавший с ее спальней. Петербуржцы, замечу кстати, могли вдосталь налюбоваться этой поистине восхитительной спальней в стиле рококо и оценить ее стенную отделку (квадратными зеркальцами с голубыми бантиками), а равно и отдать должное роскошной мебелировке из черного дерева, среди которой сразу привлекал внимание туалетный стол, где отнюдь не случайно (позволительно думать) высился бюст Екатерины II, которая, казалось, улыбалась здесь улыбкой полного удовлетворения.

Когда преданность красавца куафера была исчерпывающе испытана, а обаяние его стало роковым для княгини, она отправилась с ним во Францию и купила ему пышный титул маркиза де Сер графа де Шево (который петербургские всезнайки превратили скоро в «маркиза Витутти графа ди Сакраменто»).

Возвращались любовники через Подволочиск, недалеко от которого было расположено немало роскошных имений русской и украинской знати, щеголявшей друг перед другом европейской архитектурой своих усадеб и садовым искусством великолепных парков (столь чувствительно описанных известным путешественником князем Шаликовым). И вот тут-то, проезжая мимо всех сих усладительных для глаза строений и насаждений, новоявленный маркиз де Сер граф

де Шево разодолжил свою спутницу восклицанием, которое долго потом повторяли со смехом в петербургских салонах: «Enfin voilà tes steppes, petite sauvage!!!»¹. Больше всех смеялась над этим «маленькая дикарка», находя обворожительным высокомерие маркиза. Она всех уверяла, что он вошел за ней как собачка в Париже, где будто бы и произошло ее знакомство с этим знатным волокитой. Никто не удивился поэтому, когда очень скоро по возвращении из-за границы красавица, уступая мольбам сего «волокиты», вышла за него замуж и прославилась своим союзом блестящими празднествами, балами и такими изысканными угощениями, о которых долго потом вспоминали столичные лакомки...

Легенда, в своем заключении, намекает, что не кто иная, как она, маркиза де Сер графиня де Шево, оказалась на старости лет той пленительной моделью, с которой Пушкин написал свою «Пиковую даму».

Прошли десятки лет: кануло в вечность столетие, наступил XX век, а вместе с ним и тревожные перемены, полные угроз благополучию россиян. После революции 1905 года многие из российских вельмож пораспродали свои родовые имения; немало из них уехало за границу, сдав в аренду, почти за бесценок, свои «исторические» владения, а особенно предусмотрительные посдавали внаем даже собственные дворцы в Петербурге. Пример тому подал сам Великий князь Николай Николаевич, сдавший свой дворец на Михайловской площади тумпаковской дирекции «Палас-Театра» (где я, к слову сказать, прослужил два сезона в качестве *artis consult'a*² оперетты, подвизавшейся здесь во главе со знаменитой Кавецкой, Брагиным, Зброжек-Пашковской, Варламовой и режиссером Вадимовым); сдан был внаем вслед за революцией девятьсот пятого года и дворец князя Юсупова на Литейном проспекте. Его арендовал основавшийся к этому времени в Петербурге Союз драматических и музыкальных писателей, который, конкурируя с Московским обществом таковых же писателей и ища подсобных заработков, решил учредить игорный клуб на широкую ногу. Для того чтобы закамфлировать насто-

¹ Вот они наконец твои степи, маленькая дикарка!!! (франц.).

² советник по искусству (лат.).

ящую цель сего учреждения, заправили Союза во главе с Б. И. Бентовиным и А. Р. Кугелем назвали его Театральным клубом. «Разумеется, Союз драматических писателей, — признается А. Р. Кугель в своих воспоминаниях, — не предполагал ограничиваться одной игрой (sic!), а намеревался устроить театр, издавать книги, создать литературный центр и т. п.»¹ Однако из самого этого признания явствует, что во главу угла Театрального клуба была все же заложена (вопреки его названию) не театральная игра, а картежная, приносящая хотя и несколько предосудительные, но зато верные доходы.

Когда Кугель *ex officio*² пошел осматривать дворец на Литейном проспекте, который «богачейшая ветвь российского аристократического рода отдавала внаем под клуб писателей-плебеев», он не сразу поверил в такую возможность. Да оно и не мудрено: «Широкая мраморная лестница вела в великолепные апартаменты верхнего этажа. Белый колонный зал в два света с галереей и хорами, чудесной архитектурной работы. Богатейший хрусталь, ковры, мебель с инкрустацией, на стенах настоящий Ватто, настоящий Буше, настоящий Фрагонар. Бронза великих ваятелей. Кубок Бенвенуто Челлини...»

«Все это сдается в аренду?» — спросил А. Р. Кугель, не веря своим глазам. «Все за ту же плату, — сказали ему, — а именно за сорок восемь тысяч рублей в год...» — «Деньги, батюшка, всякому нужны, — объяснял Кугелю один из инициаторов этого дела, актер Александринского театра И. И. Судьбинин. — Опять же революции испугались... Опять же и то, что писателям отдают, — стало быть, либерально»³.

Вот в этом-то почтенном историческом особняке князя Юсупова и вместе с тем далеко не почтенном Театральном клубе, оказавшемся здесь вроде ширмы, маскирующей игорный притон, и возник театр «Кривое зеркало», которому суждено было сыграть такую внушительную роль в истории не только драматического, но и оперно-балетного искусства.

Однако прежде чем идея такого театра (вернее, зародыш его в виде артистического «кабаре») пришла в голову Зинаиде Васильевне Холмской-Тимофеевой (жене Кугеля), дух «Кривого зеркала» сказался в этом княжеском дворце

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева. Л., «Время», 1926, с. 191.

² по обязанности; по должности (*лат.*).

³ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 191—192.

самым неожиданным и потешным образом. Там, где изящные кавалеры скользили некогда, учтиво раскланиваясь по навощенному паркету, шаркали теперь штиблетами и топтали сапожищами всевозможные разночинцы, для которых «изящные манеры» были презренной вывеской «феодалной сволочи». Там, где раньше ласкали взор новенькие камзолы, затейливые прически тупейных искусников, бархат и шелка, ныне лезли в глаза поношенные пиджаки и «нигилистические» вихры бородатой писательской братии. Там, где героями были «щедрые вельможи» Екатерининского века, — задавали тон (и какой тон!) клубные «арапы», для которых не было такого риска, на какой бы они не пошли, чтобы облапошить ближнего. Словом, «рандеву дю монд элеган» возобновилось в этом дворце как подлинно кривозеркальная пародия.

Стоит мне закрыть глаза, вспоминая этот пресловутый клуб, как я тотчас же вижу на одной из чудесных шелковых козеток, украшавших гостиную этого клуба, юркую фигурку редактора «Обозрения театров», чья фамилия значилась в паспорте — Абельсон, а выговаривалась почему-то «Осипов» и чей «просвещенный отзыв» о начавшейся Октябрьской революции («оперетка на три дня») остался самым памятным из тогдашних пророчеств. Не подумайте, что этот всесильный (в собственном воображении) редактор сидел на чудесной козетке, приходя отдыхать сюда в клуб от трудов праведных, нет: каждый раз, как я заставлял его здесь, он забирался на эту козетку с ногами, и, не стеснясь присутствия дам, дремал на ней положенное ему (Богом Наглости?) время...

Вижу я еще как живого журналиста Соломина, в белых нитяных лакейских перчатках (у него была экзема на руках), который тыкал куда попало окурки дешевеньких папирос и частенько хватался за живот, объясняя, — на зависть товарищам, — что ел утку с яблоками и что она, по-видимому, чересчур вольготно разлеглась у него в желудке. «Разлеглась, как Абельсон?» — спрашивали его товарищи. — «Как Осипов!» — отвечал, икая, Соломин.

Вижу, как второпях с ним здоровается А. Р. Кугель, проходя к Зинаиде Васильевне, засевшей наверху за лото недалеко от писателя И. А. Потапенко и завсегдагаев «лotosной залы» драматургов Туношенского, В. О. Трахтенберга и либреттиста М. Ярона.

Сам Кугель не играл: он был слишком непоседа для этого! Он приходил сюда лишь урывками понаблужсти, «вели благополучно» и не назревает ли где скандал, выполняя тем самым «дозор», лежавший на обязанности членов правления клуба.

Особенно тяжела была эта миссия в нижнем этаже клуба, где братья-писатели отдавали такую дань Богу Бахусу, какую иначе как гомерической трудно назвать. «Я насмотрелся тут отвратительных сцен,— вспоминал потом А. Р. Кугель. Напившись, первые персонажи, так сказать, литературного мира освобождали себя от всяких условностей, приличий и обязательств общежитийской *Conventionell Lüge*¹, по термину М. Нордау, и являлись такими, какие они есть, с «обнаженной похотью» на славу, с нетерпимостью и завистью к чужому достоинству и дарованию, со звериной ненавистью к конкуренту... Случалось бросались друг на друга и, пьяные, катались по полу, пока их не разнимали — совершенные орангутанги, дерущиеся из-за самки»².

Ну, в чем ином, как не в искусном кривом зеркале, могла бы отразиться столь карикатурно «благородная ассамблея» служителей муз? Добавьте контраста ради, что это гомерическое безобразие происходило среди стен, украшенных Ватто и Фрагонарами, в окружении хрупких статуэток, под сенью нежных экзотических растений!

Не забудьте, что, несмотря ни на что, это был самый настоящий дворец, который хотя бы своим музейным убранством кой к чему обязывал. Многие из публики приходили сюда, исключительно чтобы полюбоваться импозантными апартаментами, об убранстве которых сразу же разнеслась среди публики призывно-соблазнительная молва.

Благодаря такому лестному реноме юсуповского дворца по соседству с ним, в доме номер сорок четыре, случился даже некий казус, который, — не будь я лично его свидетелем, представился бы мне совершенно неправдоподобным. О нем стоит рассказать, потому что этот удивительный казус характерен не только для реноме здания, в коем возникло «Кривое зеркало», но и вообще для тогдашней эпохи перманентной чрезы-

¹ Условная ложь (нем.).

² Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 194—195.

чайной охраны, когда жандармерия и полиция, играя выдающуюся роль при властях предрержащих, попадала порою в самое «кривозеркальное» положение.

Свидетелем же этого казуса меня поставило следующее стечение обстоятельств.

После сезона 1907/08 года, когда мне удалось в основном по моей инициативе «Старинном театре» показать достаточно убедительно свой режиссерский талант и оригинальный вкус театрального новатора, меня стали в Петербурге, как говорится, разрывать на части самыми лестными предложениями всевозможных постановок и постоянной службы в театре. Я выбрал наиболее почетное из всех, а именно — предложение Веры Федоровны Комиссаржевской занять в посильной мере место ее режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда, в котором гениальная артистка горько разочаровалась как в руководителе ее Драматического театра.

Так как служба у В. Ф. Комиссаржевской, благодаря значительным постановкам, оставляла режиссеру достаточно времени, я легко совмещал свои занятия в Драматическом театре с работой в Артистическом кружке баронессы И. А. Будберг, о художественно-реформаторском духе которого сохранились восторженно-хвалебные отзывы компетентных театральных критиков¹.

Успешная работа в этом кружке, вдохновительницей коего была дочь председателя Комиссии прошений, на Высочайшее имя приносимых, привела меня в короткий срок к близкому знакомству с многочисленными представителями наших придворных и сановных сфер (чему, кстати, способствовал факт окончания мною Императорского училища правоведения, служивший гарантией благонадежности в глазах тогдашней знати и власть имущих).

Спектакли этого действительно аристократического кружка имели такой серьезный успех у «звездной палаты» и так прочно приковали интерес петербургского высшего света к подобного рода начинаниям, что сам председатель Государственного совета Акимов решил в 1909 году заменить устраивавшийся ежегодно в его особняке грандиозный бал художественным спектаклем при участии одних лишь великосветских любителей.

¹ См. напр., книгу Сергея Волконского «Отклики театра» 1914 г., книгу проф. Б. В. Казанского «Метод театра» и др. (Примеч. авт.).

Не буду, в оправдание доверия мне оказанного, останавливаться на своей работе с этими «высокопоставленными» (увы, не в искусстве!) артистами, которые считались с условностями (при объятиях и поцелуях), каких не было в помине даже на репетициях спектаклей Великого князя Константина Константиновича (августейшего поэта «К. Р.»). Скажу лишь кратко, что спектакль, по общему мнению, удался, что называется, на славу.

Остается только выяснить, кто именно в тот памятный январский вечер 1909 года составлял это «общее мнение».

Его составляли, во-первых, великие князья со чадами, адъютантами и фрейлинами; во-вторых, чуть не весь Государственный совет; в-третьих, почти все министры и их товарищи, находившиеся в то время в Петербурге, не говоря уже о таких, как первоприсутствующий сенатор, управляющие делами, печатью и пр.

Среди соседей за ужином (после спектакля) я запомнил: С. Ю. Витте, И. Л. Горемыкина, Дурново, И. Г. Щегловитова, Булыгина, генерала Трепова, Бельгардта, — по крайней мере с полдюжины лиц, по которым, как по зубрам, охотились тогда всевозможные члены боевых революционных организаций.

Нечего и говорить, что в силу стечения здесь столь знатной публики Литейный проспект перед № 44, под коим значился роскошный особняк, был заранее запружен жандармами, конной полицией, пешей, сыскной, дворцовой, государственной и частной.

Согласно придворному этикету, опозданий на спектакль не полагалось, равно как и пожалования на него раньше назначенного времени. Как известно, пунктуальность (аккуратность) суть качества, характеризующие вежливость королей, подражая каковым качествам, претендуют уподобиться коронованным особам и некоронованные смертные. Поэтому вся знатная публика, приглашенная на спектакль к председателю Государственного совета Акимову, образовала перед домом в девять часов вечера вереницей экипажей такой затор, с каким еле справились блюстители уличного порядка.

Нечто подобное, в моей памяти, произошло в 1935 году перед Национальным театром в Праге, где, по инициативе президента Чехословацкой Республики, я был приглашен поставить в ознаменование дня Красного Креста благотворительный спектакль «Горе от ума» Грибоедова на чешском языке. Полторы тысячи народа, съехавшегося в одно и то

же время у парадного подъезда театра, обусловили опоздание спектакля на двадцать минут, показав тем самым воочию, к чему ведет иногда излишняя аккуратность во времени.

В Петербурге были аккуратны в координирующих действиях и блюстители порядка, регулировавшие уличное движение в тот памятный вечер; был аккуратен и я в подготовке и руководстве легшего на мою ответственность спектакля: ровно за четверть часа до поднятия занавеса все исполнители начальной пьесы находились уже в кулисах, загримированные и костюмированные под моим наблюдением, и молча ждали сигнального звонка моего помощника. Сам я вышел к тому времени в зрительную залу, в каковую был превращен огромный салон акимовского особняка. Хозяева торжественно встречали гостей наверху широкой лестницы, ведущей в бельэтаж, где ожидался спектакль, а домохозяева радушно встречали гостей после любезных приветствий провожали прибывших в импровизированный театр, заставленный рядами раззолоченных кресел и окаймлявшийся лавровыми деревьями в простенке у окон.

Раздевались же гости внизу, в первом этаже, во вместительном холле пред огромными зеркалами (среди высших чинов полиции и вышколенных лакеев), разодетые в пух и прах по случаю торжественного приема у высокого председателя Государственного совета.

Стою я в зрительном зале, смотрю на низкодекорированных дам и блестящих гвардейцев, чинно занимающих места перед плюшевым занавесом, и вдруг... глазам своим не верю: какой-то господин во фраке самым непринужденным образом шмыгает между рядами, держа в руках какой-то цветной билет и ища с озабоченным видом полагающееся ему место.

Так как искомого места не оказалось в зале, недоумение собственника билета привело его в некоторое замешательство и заставило наконец обратиться за разъяснением к одному из зрителей.

«Места не нумерованы!» — услышал он в ответ на свое обращение. «А как же на моем билете значитесь вот этот номер в третьем ряду?» — «Право, не знаю...» — «Ведь это зал «Кривого зеркала?..» — «Какого «Кривого зеркала?» — «А театра, что недавно открылся в доме сорок два!..» — «Сорок два?.. Вы, по-видимому, ошиблись: это номер сорок четыре».

Тут мгновенно обнаружился такой конфуз для петербургской полиции, какого в летописях ее, наверно, не бывало. Страшно подумать, что могло произойти в этом доме, проникни сюда в лице незваного пришельца кто-либо из членов боевой организации, какая сводила тогда счеты с верхушкой правительства, словно нарочито образовавшего здесь мишень для злоумышленников. И вместе с тем смешно подумать о полиции, водрузившей охраны ради «Оссу на Пелион», чтобы потом допустить вплотную к таким зубрам, как Дурново, Булыгин, Трепов, Щегловитов, совершенно неизвестного «проходимца», не спросив у него даже карты с приглашением на спектакль!

Вот он поистине кривозеркальный рефлекс полицейских мундиров на самоуверенное поведение «хорошо сшитого фрака», которого побоялись обеспокоить проверкой: а вдруг это посол какой-нибудь дружественной державы или другая какая важная птица! Не приведи Бог, каких неприятностей потом не оберешься!

Счастье, что виновником всего происшествия оказался отнюдь не преступник... Хотя, пожалуй, преступник, по строгому размышлению, и не рискнул бы явиться в этот час в такое знатное общество, а если бы и рискнул, мог бы выдать себя опрометчиво каким-нибудь несоответственным жестом, неуместной оглядкой, сверхмерным волнением, броской нервозностью, столь естественными при смертельной боязни за исход рискованного предприятия.

Этот же пришелец никого и ничего не боялся, потому что никем и ничем не рисковал, будучи твердо уверен, что идет на спектакль, на который лояльно запасся билетом. Разве мог он предвидеть, что начало спектакля как здесь, так и в «Кривом зеркале» совпадает почти до минуты, что адрес обоих мест представления был почти тот же самый, но что экипажи, вытянувшиеся в длинный черед у этих домов, метили в совершенно различные подъезды?.. Вместе с этим, с какой стати стал бы он удивляться той праздничной помпе, с какой встречали публику у Акимовых? Ведь его заранее предупредили, что «Кривое зеркало» помещается не в обыкновенном здании театра, а в настоящем дворце!

«Неужели вы по публике не могли догадаться, куда вы затесались, милостивый государь?!» — спросили незваного гостя перепуганные жандармы, когда выяснилось это чудовищное недоразумение.

Но какую же публику можно было ожидать во дворце, принадлежавшем одному из богатейших, блестящих княжеских родов России?! Не клубных же «арапов», в самом деле, или драчунов-скандалистов, напивавшихся порой там до бесчувствия!

Ей-ей, одно только «Кривое зеркало» могло отразить по своему это диковинное место отдохновения, созданное (смешно подумать!) именитыми жрецами искусств! Чему же удивляться после этого, если именно «Кривое зеркало» стало названием театра, открывшегося в этом приснопамятном клубе!

ГЛАВА II

Как возникло «Кривое зеркало»

Когда А. Р. Кугель ссорился, бывало, с З. В. Холмской (с которой, несмотря на частые пререкания, прожил как-никак двадцать пять лет брачной жизни), он выпячивал живот правым боком и говорил невольным свидетелям их размовки: «Вы только пощупайте, до чего у меня печень вздулась из-за этих глупейших споров! Что за вздорная баба! Она явно хочет довести меня до того, чтобы я бросил все дела и уехал куда глаза глядят! Ты этого добиваешься? — набрасывался он на Холмскую. — Этого? Да? Говори!..»

Но Зинаиде Васильевне при таком наскоке было уже не до разговоров: она трагично прижимала одну руку к сердцу, а другую к глазам и жаловалась сдобным голосом: «У меня такое страшное сердцебиение, что не сегодня-завтра я прямо окочурюсь из-за его невозможнейшего характера! Видит Бог, я говорю совершенно серьезно».

К счастью, Богу не угодно было видеть это пророчество сбывшимся в столь короткий срок: супруги довольно скоро помирились, объясняя происшедшее «адским темпераментом» дражайшей половины, «детским самолюбием» ее или его, а равно и тем, что «всегда так бывает, когда не дают высказать мысль до конца».

Как бы то ни было, частые ссоры, волнение и хлопоты закулисного и журнального быта (она была актрисой, а он — театральным критиком) сказывались скверно на здоровье этих страстных людей, и они по окончании сезона укатывали всегда за границу подлечиться как следует и как следует отдохнуть.

За границей, в начале XX века, были не только лучше доктора и курорты, чем в нашем отсталом отечестве, но, как гласила молва, были лучше «в европейском» смысле и художники и театры. Туда и впрямь стоило понаведываться российским обывателям, особенно же деятелям искусства, а наипаче тем из них, кто боялся огласки как человек вчерашнего дня.

И Александр Рафаилович Кугель, и Зинаида Васильевна Холмская очень боялись подобной огласки, шли поэтому с веком и в понимании своих выгод, как говорится, два сапога пара. А посему нет ничего удивительного, что они вперергонки, если можно так выразиться, начинались за границею самыми что ни на есть модными идеями и идейками, благо таких в начале этого века было там сколько угодно!

Начать хотя бы с Айседоры Дункан, перевернувшей в начале XX века вверх дном все привычные эстетам каноны как танца и классики, так и просто художественного вкуса, изменившей радикальнейшим образом отношение к музыке, к классике, к нагому телу и просто к ... приличию!

Подумать только, что в то же время на Западе начали победно импонировать публике импрессионисты, декаденты различнейших направлений и так называемые символисты; стали заявлять о себе, сокрушая все старое, такие мэтры, как Пабло Пикассо! Молодежь начинала ломиться на выставки «Сецессиона» и «Независимых», раскупая революционные номера типа «Jugend», чтобы учиться у авторов их и переучиваться.

Вспомним лишь о театральных исканиях того бурного времени: о таком неожиданном, например, драматурге, как Морис Метерлинк с его пьесами, сочиненными якобы для марионеток, о таких режиссерах-новаторах, как Гордон Крэг, Макс Рейнхардт и «старик» Антуан, который все еще не сдавал своих «мейнингенских» позиций, хоть и был разбит наголову к тому времени теорией Георга Фукса, осуществленной в его «Künstler Theater'e».

Все тогда за границей кипело, бурлило, взрывалось, плавилось, сыпало искрами и сверкало всевозможнейшими огнями, — призывными для передовых россиян!

Историки правильно отмечают первые годы XX века как чреватые «обострением нервного напряжения и лихорадочной поспешностью в течении общественных явлений». Это отражалось «не только на быстроте возникновения и смены театральных течений, но и на заострении вопросов

динамики, темпа, ритма и объема театральной продукции»; появился новый тип спектакля — театр миниатюр, появился и стал быстро развиваться кинематограф и пр.¹

Этот жанр миниатюры на подмостках заграничных театров, эти эпатирующие буржуазию артистические «кабаре» во Франции и «Überbrettl» в Германии и Австрии особенно пленили воображение Холмской и Кугеля.

Правда, немцы называли этот жанр «Klein-Kunst»², и в этом термине заключалось нечто пренебрежительное. «А между тем, — резонирует А. Р. Кугель в своих мемуарах, — чувствовалось, что в самом принципе раздробления сложного современного театра на составные, первоначальные элементы заключается нечто весьма ценное и, главное, исторически необходимое. Эволюция отнюдь не всегда соответствует усложнению ... и не всегда совершается так, как это принято думать (...). Очень часто процесс эволюции требует известного распада, дезинтеграции, именно для того, чтобы дать отяжелевшему от прямолинейной эволюции социальному явлению возможность дальнейшего развития. Усложнение, механизация, разрастание театра настолько увеличились, что мешали росту, рутинизировали театр. Надо (было. — Н. Е.) найти новую форму — раздробить театр на первичные элементы, сжать его, конденсировать...»³.

Такова была, в общем, принципиальная идея, носившаяся перед умственным взором одного из основоположников «Кривого зеркала» в Петербурге: «Klein-Kunst» по объему и «Grosse-Kunst»⁴ в конечном итоге.

Здесь уместно приходит на ум художественная гравюра, каковая имеет немалое преимущество перед большим полотном, для «более утонченной и сложной нервной организации современных людей. Резец с большей гибкостью, чем кисть, может следовать за духом в область фантазии», — объясняет убедительно Рихард Мутер в своей «Истории живописи». Из этого проистекает, что к началу нынешнего столетия «гравюра и литография, имевшие до сих пор лишь немногих отдельных представителей, вдруг приобретают первостепенное значение. В гравюре можно на

¹ См. «Историю русского театра» В. Всеволодского-Гернгросса, т. 2-й, с. 221. (Примеч. авт.)

² «Малое искусство» (нем.).

³ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 195—196.

⁴ «Большое искусство» (нем.).

самом малом пространстве сжато воссоздать самые сильные ощущения, воплотить самые смелые, почти не доступные живописи видения <...>. То преимущество, которое палитра имеет в богатстве красок, возмещается для резца неограниченной изобразительностью света и тени»¹.

Рядом с этим не лишено назидательности то обстоятельство, что художники прошлого, как констатирует тот же Р. Мутер, «стремились увлечь за собой толпу <...>. А новейшие живописцы — аристократы; они боятся толпы и поэтому пугливо избегают всего, что может вызвать банальные эмоции»².

Все эти мысли, соображения, дуновение западного искусства и его выразительные примеры послужили в один поистине прекрасный день базой для смелого проекта З. В. Холмской: создать совсем особого рода театр, подвижной, легкий, острый, предоставляющий простор индивидуальности и совершенно свободный от рутины в своем сатирическом подходе к явлениям общественной жизни.

Так как создание театра при Театральном клубе в особняке князя Юсупова являлось некой необходимостью (хотя бы в оправдание клуба под таким названием), Зинаиде Васильевне Холмской пришла в голову мысль обратиться со своим театральным проектом к правлению именно данного клуба. Оговорюсь тут же, не мешкая: не вполне уверен, что эта самая мысль пришла в голову одной только Холмской, а не одновременно и Кугелю и Холмской или даже сначала Кугелю, а потом уже Холмской. Знаю только, что практически было гораздо удобнее, чтобы мысль о будущем театре «Кривое зеркало» пришла в голову именно Холмской, так как Кугель состоял тогда членом правления этого именно Театрального клуба, куда самому ему обращаться с каким бы то ни было проектом, имеющим в виду не только клубно-общественные интересы, но и его личные, частные, было до чрезвычайности щекотливо: вышло бы вроде того, что Кугель обратился с выгодным для него лично проектом к... самому себе.

Рядом с этим, пожалуй, нелишне отметить, что А. Р. Кугель, по свойственной ему тактике и характерной для него дипломатии, и недолюбливал афиширования своего имени

¹ Мутер Р. История живописи от средних веков до наших дней, т. 3. М., 1901, с. 301.

² Там же, с. 303.

там, где, по некоторым соображениям, было куда спокойнее прятаться за чужими именами и репутациями. Став впоследствии главным директором «Кривого зеркала», он, например, ни на какой афише или газетном объявлении в звании такового не фигурировал, что, конечно, давало ему как редактору «Театра и искусства» гораздо больший простор для отзывов в этом журнале об его собственной антрепризе. Лишь много лет спустя, когда журнал закончил свое существование, Кугель стал обозначаться в программах как заведующий художественной частью.

Только что З. В. Холмская подала свой проект в правление Театрального клуба, как совершенно неожиданно для большинства его членов появился другой серьезный претендент на театр при этом клубе и притом отнюдь не менее именитый, чем Холмская.

Имя этого конкурента, я полагаю, раздалось тогда в ушах А. Р. Кугеля как гром среди ясного неба.

Будь то любой из недругов А. Р. Кугеля, пусть даже сам К. С. Станиславский, никто из них не досадил бы ему так своей претензией помериться силами, как объявившийся конкурент, одно имя которого отравляло настроение Кугеля до самой смерти.

Этим конкурентом оказался (*horribile dictu*)¹ Всеволод Мейерхольд (!), тот самый Мейерхольд, который, по убеждению Кугеля, обращал современный театр в «груды глыб и мусора», образующуюся «от взрыва самых недр театра!», тот Мейерхольд, «девять десятых деятельности» коего осуждались Кугелем как явное «беззаконие, извращение мысли, стиля, эпохи и сути автора»².

Сюрприз был поистине ошеломляющий!.. С другим конкурентом Кугель мог попытаться вступить в борьбу или в компромиссное соглашение, но с Мейерхольдом это было почти невыносимо, ибо всякая борьба, как и всякое разумное соглашение, требует минимального хладнокровия: Мейерхольд же одним своим видом выводил из себя бедного Кугеля, терзая, как коршун, претендующий на роль нового Прометея, его больную печеньку. «У него невеселое лицо! — вспоминал он с отвращением Мейерхольда через тридцать лет после данного происшествия. — Для смеха ему не хвата-

¹ страшно сказать (*лат.*).

² См.: Кугель А. Р. Профили театра. М., Театкинопечатъ, 1929, с. 101, 102.

ет благодушия; для юмора — спокойствия; для веселости — душевной гармонии и скромности»¹. А главное: «Мейерхольд всегда умел производить и производил экстраординарный шум, а шум — это реклама, которой всю жизнь не хватало Кугелю в желанной мере! «Отсутствие шума, — иронизировал он насчет Мейерхольда, — равносильно в социальных условиях современной американской жизни небытию. Я мыслю — значит, я существую. Это по Декарту... Но можно сказать и так: шумит — значит, существует»².

«Шуметь» же Мейерхольду в этом начальном для «Кривого зеркала» сезоне (1908/09 г.) приходилось с удвоенной силой, так как он стал понемногу сходить на нет в качестве крайнего революционера театра, испытав ужасный урок от боготворимой публикой В. Ф. Комиссаржевской. Знаменитая артистка просто-напросто выгнала вон Мейерхольда из своего самого передового в России театра! Или, как острили тогда театралы, обратилась к Мейерхольду с вежливым предложением: «Позвольте вам выйти вон!» Но, кроме шуток, так оно приблизительно и произошло. «Может быть, мне уйти из театра?» — возопил отчаявшийся режиссер после отповеди Комиссаржевской в конце 1907 года. «Да, уйти вам необходимо!» — ответила ему непреклонная Вера Федоровна... После такого афронта, когда его «вышибли» из самой выигрышной для него «левой позиции» в искусстве, Мейерхольда, почти без чувств от происшедшего, подхватил художник, декоратор А. Я. Головин и подбросил, смеха ради, самому консервативному из консервативных театров — Александринке. Там Мейерхольд мгновенно же захирел, ни в чем не находя себе применения, прикрепленный к высокому казенному месту, как к кресту на Голгофе. Помню, обедая со мной в тот сезон у режиссера императорских театров М. Е. Дарского (который заставил меня из озорства выпить с Мейерхольдом «на ты»), горе-новатор бормотал, чокаясь, что и я должен работать не в театре Комиссаржевской (куда та пригласила меня режиссером тотчас же, как рассчитала Мейерхольда), а в Александринке, которую мы обязательно-де реформируем назло М. Г. Савиной и прочим «мастодонтам», потому что В. А. Теляковский — не зависимый ни от кого директор,

¹ Кугель А. Р. Профили театра, с. 90.

² Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 196—197.

который не считается с публикой, как эта трусиха Комиссаржевская, и мы еще «увидим небо в алмазах». О сверхкабаре при Театральном клубе, на сцену которого зарились уже Кугель с Холмской, сохранилось, между прочим, письмо его к критику газеты «Слово» Любви Яковлевне Гуревич. В этом письме (от 9 декабря 1908 года) история конкуренции двух претендентов на сцену при Театральном клубе представляется иначе, чем в воспоминаниях А. Р. Кугеля, а потому интересно, пожалуй, его процитировать.

«Ю. М. Юрьев, артист Александринского театра, — поясняет Мейерхольд своей благодетельнице Л. Я. Гуревич, — в качестве члена театральной комиссии, избранной руководить спектаклями на вновь строящемся при Театральном клубе театре, обратился ко мне с просьбой помочь ему в руководительстве молодым делом. Я посоветовал ему составить при театральной комиссии (учреждение официальное) маленький «совещательный комитет» (учреждение неофициальное), в состав которого я предложил ему из целого ряда известных художников, литераторов, музыкантов, артистов — Бенуа, Сомова, Добужинского, Головина, князя Шервашидзе, Фокина, Каратыгина, Ремизова, Городецкого и т. д.»

Большинство из этих лиц, как известно, живо откликнулось на мейерхольдовское предложение; известно также и то, что князь Ф. Юсупов граф Сумароков-Эльстон был очень дружен с Юрием Михайловичем Юрьевым, который покровительствовал тогда Мейерхольду, мечтавшему поставить в Александринском театре «Дон Жуана» и «Маскарад» с Юрьевым в ролях главных героев.

Таким образом, представляется довольно спорным, и пожалуй и вовсе не верным, заявление А. Р. Кугеля о том, что Правление Театрального клуба «было поставлено в некоторое затруднение», так как, мол, «первая заявка и первоначальный план принадлежали отнюдь не Мейерхольду»¹. Тем более что о ходе работ по созданию этого «клубного театра» Мейерхольд писал своей жене Ольге Михайловне как о реальном факте еще 15 октября 1908 года. («Вчерашнее заседание вполне определило мое близкое участие в делах нового театра при клубе <...>. Дело обещает быть очень интересным <...>. Пойдет и «Петрушка». Ставил я и Добужинский» и пр.)

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 196.

Как бы то ни было Правление клуба, считаясь с волей Ю. М. Юрьева (протезируемого князем Ф. Ф. Юсуповым) и с волей А. Р. Кугеля (протезируемого актером И. И. Судьбинным, Б. И. Бентовиным и прочими сочленами Кугеля в правлении клуба), решило открыть у себя сразу оба театра: и Всеволода Эмильевича Мейерхольда, и Зинаиды Васильевны Холмской, предоставив клубную сцену от 8-ми до 11-ти часов Мейерхольду, а с полночи до 2-х часов ночи — Холмской.

«Открытие театра при Театральном клубе,— пишет Николай Волков во втором томе своей монографии «Мейерхольд»,— сначала намечалось на 30 ноября, потом было перенесено на 6 декабря. Изменено было и первоначальное название «Тихий омут» на «Лукоморье»¹. Почему переименовали название, неизвестно, может быть, не всем было ведомо (подозревал Мейерхольд?), что «в тихом омуте черти водятся» (а не только чертовская скука, какую этот режиссер развел в театре В. Ф. Комиссаржевской!).

«Мейерхольдовский театр,— иронизирует А. Р. Кугель,— был пышно назван «Лукоморье», которое, собственно, не известно, что должно было означать («лукоморье», по Далю, означает лишь излучину морского залива, с которой отнюдь не обязательно связан пушкинский кот ученый, какового, по-видимому, тщился изобразить будущий «Доктор Даппертутто»)². Надо было придумать название и нашему театру (то есть театру Холмской). Условия, в которые он был поставлен вследствие конкуренции В. Э. Мейерхольда, были таковы, что требовали непременно чего-то определенного и точного»³.

Как раз к тому времени вышел сборник исключительно удачных пародий литературного и театрального критика А. А. Измайлова, чья издевка над всепризнанными тогда талантами доходила порой до гениальности и вслед за которыми многие из юмористов, облизываясь, повторяли такие бальмонтские шедевры, как: «Слуга мой Прокофий про копи, про опий, про кофий любил говорить»... Они были поистине не «дешевкой», эти измайловские пародии, а чем-то вдохновенным по своей убийственной иронии и технической завершенности.

¹ Волков Н. Мейерхольд, т. II. М. — Л., 1929, Academia, с. 37.

² Замечание в скобках мое. — Н. Е.

³ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 197.

Сборник пародий А. А. Измайлова (лучшее, быть может, что он написал за всю свою жизнь!) был озаглавлен — «Кривое зеркало».

И вот, связанный узами дружбы и единомыслия с Холмской и Кугелем, А. А. Измайлов великодушно предложил им воспользоваться названием его книги для открываемого ими театра.

Говоря по правде, «великодушие» А. А. Измайлова вытекало тут из конфузного недоразумения: почтенный критик, очевидно, забыл или упустил из виду, что до него, Измайлова, название «Кривого зеркала» было дано Антоном Павловичем Чеховым одному из его ранних рассказов.

Рассказ этот, между прочим, интересен для нас тем, что роль «Кривого зеркала», показанная в нем негативной, при искажении благообразных сравнительно черт оказывается позитивной, когда оно призвано отражать уродливые черты.

Суть этого рассказа заключается в следующем.

Зашла одна супружеская пара, из коей муж был, видимо, благообразный, а жена — урод, в старинную гостиную, где стены не видали света в продолжение столетия. На них висели портреты предков мужа. Он указал жене на портрет своей прабабушки, уродливой старухи, и на зеркало, висевшее около в бронзовой оправе.

«Она смотрелась в него дни и ночи, — сообщил муж жене, — всякий раз клала его с собой в постель и, умирая, просила положить его с ней вместе в гроб. Не исполнили ее желания только потому, что зеркало не влезло в гроб... Предание говорит, что в зеркале сидит черт и что у прабабушки была слабость к чертям».

При этих словах муж «смахнул с зеркала пыль, поглядел в него и захохотал... Зеркало было криво, и физиономию его «скривило во все стороны: нос очутился на левой щеке, а подбородок раздвоился и полез в сторону...»

«Странный вкус у моей прабабушки!» — заметил он.

Когда же супруга его увидела себя в этом зеркале, она упала в обморок от неожиданности, а придя в себя, «захохотала от счастья», поцеловала кривое зеркало и всю жизнь смотрелась в него, полная «блаженства и восторга».

Оказалось, кривое зеркало, кривя лицо уroda во все стороны, обращало его, путем перемещения его черт, в прекрасное. «Минус на минус дало плюс».

Этот рассказ полезно прочесть всякому, кто хочет на примере постичь, что такое художественная пародия и каким путем она из отрицательных черт предмета создает положительное произведение искусства, другими словами: из уродства жизни творит своеобразную красоту.

Предложение А. А. Измайлова и его номинативный дар были с благодарностью приняты, и названием «Кривое зеркало» предопределена, по мнению А. Р. Кугеля, «дальнейшая судьба театра, ставшего почти исключительно театром сатирическим, театром пародий и эксцентрического смеха»¹.

Надо заметить, что основания, по которым Кугель и Холмская приняли предложение А. А. Измайлова (забыв, как и он, о титульном приоритете Антона Павловича Чехова), были несколько различны: А. Р. Кугель, забыв о Чехове, вспомнил вместо него о Гоголе и его эпитафие к «Ревизору»: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива»; З. В. Холмская же (как натура более деликатная и поэтическая), забыв о Чехове, вспомнила о Гансе Христиане Андерсене и его сказке «Снежная королева»².

Если вы забыли содержание этой замечательной сказки, я вам напомню хотя бы первую ее главу, «в которой речь идет о зеркале и его осколках».

Однажды одному злему колдуну удалось сделать зеркало, обладавшее свойством все хорошее и доброе, отражавшееся в нем, уменьшать до ничтожнейших размеров, между тем как все скверное и негодное становилось хуже и выступало с чрезвычайной ясностью. Живописнейшие местности, отражаясь в нем, принимали вид вареного шпината, а самые красивые люди казались безобразными или являлись в виде головы без туловища. Черты лица становились до того исковерканными, что нельзя было их различить; а если у кого были веснушки, то в зеркале все лицо оказывалось покрытым ими. Дьявол находил это очень забавным. Если в душе человека являлась добрая, благочестивая мысль, то в зеркале она отражалась в виде гримасы, вызывавшей самодовольную улыбку на лице сатаны. Все посещавшие школу колдовства, содержащую сатаной, рассказывали везде про новое чудо. Только теперь, по их мнению, можно было узнать свет и людей в настоящем их виде. Они бегали с

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 197

² Андерсен Г. Х. Снежная королева. Перевод под ред. П. Доброславина. Изд. Ф. А. Иогансона, 1911, с. 107—108. (Примеч. авт.)

зеркалом по всему миру, и в конце концов не осталось ни одной страны и ни одного человека, искаженный образ которых не отразился бы в зеркале. Наконец им захотелось взлететь на небо, чтобы и там посмеяться над ангелами и над самим Господом Богом. Чем выше поднимались они со своим зеркалом, тем сильнее оно кривлялось, так что они с трудом могли удержать его в руках. Но они поднимались все выше и выше, ближе к Богу и к ангелам. Вдруг зеркало, гримасничая, так сильно задрожало, что выскользнуло у них из рук, упало вниз и разлетелось в сотни миллионов, миллиардов и еще более кусков. Теперь оно причинило еще больше бед, чем раньше, так как некоторые осколки были не больше песчинки и в таком виде распространились незаметно по всему свету. Когда они попадали людям в глаза, то оставались там, и тогда им все представлялось в превратном виде, и в каждом предмете они видели только его скверные стороны, так как в каждом осколке сохранились все свойства целого зеркала. У некоторых людей такой осколок зеркала проникал в самое сердце, и тогда происходило нечто ужасное: сердце превращалось буквально в кусок льда. Другие осколки были так велики, что их употребили вместо стекол в окнах, но через эти стекла не стоило смотреть на своих друзей; третьи осколки послужили стеклами для очков, и вот была беда, если кто надевал такие очки, чтобы лучше видеть и правильно судить о чем-либо!..

«Кривое зеркало!» — это звучало чертовски хорошо в ушах директрисы театра с таким дьявольским названием: оно напоминало о колдовстве и о тех, кто посещал школу, «содержимую сатаной». «Кривое зеркало»!.. О нем рассказывали в сказках как о новом чуде! «Только теперь, — по мнению сатанинских школьников, — можно было узнать свет и людей в настоящем их виде!» Конечно, надо остерегаться, чтобы осколок этого зеркала не проник в сердце театра! Потому что при ледяном сердце мыслимо лишь холодное творчество, ровно никому не нужное и одинаково всех отталкивающее! Ну, а в остальном «горя мало» и пусть себе в отражении этого зеркала каждый предмет обнаруживает «только свои скверные стороны», потому что, при таком показе «скверных сторон» предмета, тем самым утверждаются в намеке отсутствующие у него хорошие стороны, которые (по закону контраста, управляющего сатирой) внушаются тем, кому сие надлежит быть внушено.

Итак, дело было сделано: название обретено и медлить дальше было нечего. Начались лихорадочные поиски репертуара, набор труппы, совещания художественного совета и, наконец, репетиции. Последние шли в «Кривом зеркале», если можно так выразиться, вперегонки с «Лукоморьем», где, памятуя о прежнем названии («Тихий омут»), артисты держали себя заносчивыми чертями и хранили в заговорческой тайне замыслы своего мэтра, страшно интригуя тем и нервируя ревнивых конкурентов, выбалтывающих вслед за Холмской кривозеркальный секрет на весь свет. («Ну, конечно, «настоящий» театр будет театр Мейерхольда! — брюзжал иронически А. Р. Кугель, опасаясь за участь «Кривого зеркала». — Ведь спектакли «Лукоморья» пойдут в обычное время, а уж после этого «настоящего» театра будут даваться представления «ненастоящего» театра, именуемого «кабаре»!) С печенью бедного Кугеля творилось нечто невыносимое.

Да, это были поистине какие-то «бега взапуски», — эти приготовления к спектаклям двух разных и притом ненавистных друг другу антреприз, которым предстояло перещеголять одна другую в том же зале, на тех же подмостках, возможно, перед тою же публикой и в тот же самый вечер!

У каждой из этих враждующих антреприз были свои плюсы, были и свои минусы, и я помню живо, как у нас, в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, актеры спорили, словно на бегах, чья антреприза возьмет.

Программа у «Лукоморья» была явно интереснее, чем у «Кривого зеркала»: для открытия своих «сверхподмостков» Мейерхольд выбрал:

- 1) «Пролог», сочиненный редактором «Сатирикона» Аркадием Аверченко;
- 2) «Петрушку» поэта-юмориста Петра Потемкина;
- 3) «Последние из дома Эшеров», инсценировку рассказа Эдгара По и
- 4) «Честь и месть», тайну в одном действии Федора Соллогуба.

(Одна эта пьеса знаменитого автора «Тарантаса» могла обеспечить успех всего лукоморьевского спектакля: когда в 60-х годах прошлого века она была представлена писателями в Москве, то до того понравилась зрителям, что по окончании первого спектакля была в тот же вечер по требованию публики сыграна во второй раз. Факт!)

В программу же «Кривого зеркала» З. В. Холмская включила по совету А. Р. Кугеля:

1) «Дни нашей жизни», но не Леонида Андреева, а пародию самого Кугеля в сотрудничестве его с композитором Лео Гебе-ном (укрывшимся вместе с ним под псевдонимом «Мы»);

2) «Любовь в веках» Н. А. Тэффи, с музыкой И. И. Чек-рыгина;

3) «Автор» Вл. Азова и несколько музыкально-юмористических интермедий.

Труппа «Лукоморья» была тоже на вид многообещаю-щая по сравнению с «Кривым зеркалом». Достаточно ска-зать, что из гастролеров Мейерхольду удалось заманить на сцену Театрального клуба такого исключительного «перва-ча», как знаменитый Константин Варламов, а из театраль-ной молодежи — целую группу, вышедшую из школы Мос-ковского Художественного театра (хорошо помню М. А. Се-менову), затем А. Ф. Гейнц и Е. А. Нелидову, которая потом изменила «Лукоморью» ради «Кривого зеркала».

Труппа же «Кривого зеркала» составила в большинстве из артистов, которые только впоследствии проявили себя как крупные таланты и яркие сценические индивидуальности. Надо прибавить к сказанному, что среди них на первых спектаклях не числились еще такие мощные артисты, как сама директриса «Кривого зеркала» З. В. Холм-ская, как танцовщик-пародист Н. Ф. Икар, не говоря уже о В. А. Подгорном, Евг. Хованской, Т. Х. Дейкархановой, М. А. Разумном, Арди, Жабо и Лихмарском, вошедших значительно позже в труппу.

В режиссерском отношении также «Лукоморье» имело явный шанс первенства по сравнению с «Кривым зеркалом»: постановками «Лукоморья» ведал такой знающий и смелый мастер, как Всеволод Эмильевич Мейерхольд; постанов-ками же «Кривого зеркала» («тех же щей пожиже влей») барон Р. А. Унгерн фон Штернберг, служивший раньше вторым режиссером в Драматическом театре В. Ф. Комис-саржевской и мало чем себя в нем проявивший.

Равным образом и в области декоративной, а также му-зыкальной первенство явно обозначалось на стороне «Луко-морья», программу которого украшали имена таких прос-лавленных ныне художников, как М. В. Добужинский, И. Я. Билибин, Чемберс, и такого замечательного музыкан-

та, как вдохновитель исторических ныне «Вечеров современной музыки» Вячеслав Гаврилович Каратыгин.

Все сулило, конечно, победу «Лукоморью»... И что же в результате?

Невероятно, но факт: «Лукоморье» провалилось с неслыханным конфузом и сгнуло через неделю на веки вечные, в то время как «Кривое зеркало» воссияло на многие годы, вписав блестящую страницу в историю русского театра.

Вот уж в самом деле: кто бы подумал!..

Невероятная весть буквально ошеломила тогдашних петербуржцев, принимавших близкое участие в театральной жизни столицы.

«На спектаклях «Лукоморья» публика недоумевала,— пишет А. Р. Кугель,— хлопала глазами и сучала»¹.

Я был на одном из этих спектаклей и могу заверить честью, что трудно представить себе что-нибудь более убогое в театральном отношении, чем это претенциозное представление мейерхольдовского «Лукоморья».

Скажут, и А. Р. Кугель, и я в данном случае лица пристрастные. Конечно. Но вот вам отзыв той самой Любобы Яковлевны Гуревич (в «Слове»), покровительства которой так искал Мейерхольд, как мы видели из переписки его с «благодетельницей». «Весело разыгранная буффонада гр. Соллогуба «Честь и месть» устарела по теме,— писала Гуревич,— сценическая переделка из «Дома Эшеров» Эдгара По плохо скомпонована и страшно длинна, а «Петрушка» Потемкина бессодержателен и тошнотворно пресен». Похвалив как «забавный» пролог Аверченко, «роскошную постановку спектакля, декорации и костюмы», Л. Я. Гуревич заключает свою критику следующим отзывом: «И все-таки это не то. Как-то слишком все закончено, немного даже «зализано» — нет той смелой эскизности, которая имеет свою особую прелесть, особенно в таких «нелегалитованных» формах искусства. Нет свободы в порыве у исполнителей».

О «Кривом зеркале» та же Л. Я. Гуревич писала, после его открытия, что оно «проще, примитивнее по своим задачам, и его незамысловатая, пестрая, преимущественно юмористическая программа скорее подойдет для ночного отдохновения нашей большой публики, хотя и здесь все

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 198.

рассчитано на художественные интересы и понимание злободневных, литературных и общественных намеков».

Словом, победа (и притом колоссальная!) осталась целиком за «Кривым зеркалом».

Чем объяснить такой афронт Мейерхольда, «вооружившегося до зубов» и отличнейшими авторами, и испытаннейшими артистами, и чудеснейшими декораторами в домогании блестящей победы над боровшимся с ним конкурентом?

«У него невеселое лицо, — повторю слова Кугеля, характеризующие этого «взрывателя самых недр театра», — какого ждать смеха от такого скучного выдумщика? откуда у него возьмется юмор и веселость? — «Для смеха ему не хватает благодушия, для юмора — спокойствия; для веселости — душевной гармонии и скромности»¹.

Все это так. И в этом безусловно можно найти частичную причину мейерхольдовской неудачи с затеей «Лукоморья»! — под водительством такого «весельчака», как Мейерхольд, трудно было артистам развеселить столь «блазированную» публику, как петербургская (и с его стороны это было явным «подводительством»!)

Но, повторяю, в общем здесь скрывается лишь частичная причина мейерхольдовской неудачи.

Главное же, думается мне, в насковзь неверной точке отправления тогдашней деятельности Мейерхольда. До появления в печати моей «Апологии театральности» (а это случилось как раз в 1908 году!) Мейерхольд воображал, что «новый театр вырастает из литературы», что «литература подсказывает театр» и т. п.².

Потом, особенно после появления моей книги «Театр как таковой», Мейерхольд изменил свой взгляд на театр, перенея мой взгляд на него. Но в ту пору, о какой я пишу, он был крайне далек от понимания сущности театральности, которую я стал проповедовать как основу сценического искусства в противовес Станиславскому и Мейерхольду.

Чтобы не быть голословным в данном моем обвинении, я приведу как невероятный курьез список русских писателей, которых Мейерхольд «лансировал» в печати и частью на

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 90.

² См. его книгу «О театре». Пб., «Просвещение», 1913, с. 28—29. (Примеч. авт.)

сцене в качестве настоящих драматургов нового театра! Вот этот список: Вячеслав Иванов (чьи произведения никогда в театре не игрались), Александр Блок (чьи одноактные пьесы мало кто, кроме Мейерхольда, пытался ставить на сцене ввиду их абсолютной несценичности), Алексей Ремизов (чьи неизвестные театрам произведения еще меньше имели доступа на сцену, чем пьесы Ал. Блока), Михаил Кузмин (о пьесах которого знает скорее небольшой круг читателей, чем широкий круг зрителей), Андрей Белый («драматург», не написавший буквально ни одной пьесы, кроме единственного отрывка «Пришедший», о котором я сам узнал лишь через несколько лет после смерти А. Белого), Л. Зиновьева-Аннибал (авторша пьесы, за указание названия которой готов принести публичную благодарность!), Ев. Зноско-Боровский (написавший одну только пьесу, шедшую в одном только «Доме интермедии», в постановке одного только Мейерхольда, захотевшего ее поставить) и, наконец, Вл. Н. Соловьев (пьесы которого «Черт в зеленом» и «Арлекин, ходатай свадеб» вы, быть может, видели если не на сцене, то, быть может, во сне), путая этого автора со знаменитым философом Влад. Соловьевым, почему-то воздержавшимся от сочинения таких загадочных пьес, как «Черт в зеленом» и «Арлекин, ходатай свадеб»¹.

Ну разве это не сущий курьез?! И разве театральный деятель, ставящий в пример (а заодно и на сцене) произведения перечисленных «драматургов», не достоин порицания, а его постановки — провала?

Впрочем, не одному Мейерхольду казалось тогда (да и кажется до сих пор!), что достаточно хорошей литературной пьесы, например великого Гете, достаточно музыки к ней, скажем Бетховена, и декоративного обрамления, допустим самого Рафаэля, чтобы все вместе обусловило прекрасный театральный спектакль, а не... зеленую музейную скуку!..

К чести А. Р. Кугеля и З. В. Холмской, их никак нельзя было заподозрить в столь лживом и уродливом понимании театра. Были у них (что греха таить!) свои немалые недостатки, вредные пристрастия, напрасные увлечения, досадные недооценки многих театральных явлений! Но и тот, и

¹ См. книгу: *Вс. Мейерхольд. О театре*, с. 115.

другая всем нутром своим, всеми фибрами души понимали, что такое настоящий театр и что идет ему на пользу, а что во вред. Потому что это были (не в пример Мейерхольду) действительно театральные люди, избегавшие умничать там, где надо больше только чувствовать театральным естеством своего творческого духа, где надо больше доверяться драматическому чутью, чем авторитетам таких антитеатральных писателей, как Вячеслав Иванов, Александр Блок, Георгий Чулков и их единомышленники, с которыми Мейерхольд услужливо считался.

Оттого-то и преуспело в их руках «Кривое зеркало», тогда как мейерхольдовское «Лукоморье» приказало долго жить, о чем сам виновник его смерти сообщил той же Л. Я. Гуревич в следующих высокомерных словах: «Сегодня вечером поздним (12 декабря 1908 г. — *Н. Е.*) группа, прежде именовавшаяся «Лукоморье», пришлет в «Слово» письмо в редакцию о том, что дальше продолжать свою деятельность в стенах Театрального клуба она не считает возможным (...). Группа образует «Общество интимного театра».

Ближайшая задача — создание художественного балагана. Освобожденный от чада игорного дома, каким является Театральный клуб, балаган наш может процветать только в атмосфере не зараженной отрывками (простите столь вульгарное выражение) клубменов». И пр. (Письмо это приведено в памятной биографии Н. Волкова на стр. 39, том II. — *Н. Е.*)

Клубный «чад», видите ли, помешал «Лукоморью»! «Отрывки клубменов» были всему виною! Соседство «игорного дома» испортило все дело!

Бедный Мейерхольд! Он, по-видимому, вконец тогда расстроился, уступив поле брани ненавистным ему «криво-зеркальцам», если смог написать «тетушке» Л. Я. Гуревич такое безграмотное, безвкусное и бессильно-злое письмо о своем поражении.

Говорили, «тетушка» даже всплакнула над безвременной кончиной столь «художественного начинания»...

Зато здорово посмеялись «криво-зеркальцы» после своей победы, представляя себе вытянутое лицо амбициозного главы «Лукоморья»! Посмеялись так, как умели смеяться только в «Кривом зеркале» над бессилием, прячущимся за хвастливую маску.

Не знаю, как в другие дни, а в этот день кончины «Лукоморья» и победного торжества «Кривого зеркала», думается, что у Мейерхольда и впрямь было «невеселое лицо».

И, пожалуй, даже очень невеселое!

Или я ничего не смыслю в психологии!

ГЛАВА III

Первые шажки, шаги и шагищи

Как-то не верится теперь, что с таким более чем скромным репертуаром (по сравнению с его будущим) «Кривое зеркало» сумело привлечь к себе общественное мнение и, заставив говорить чуть не весь Петербург об этом оригинальном театре, добиться в короткий срок благодарственного признания и исключительного успеха.

Сам А. Р. Кугель удивлялся, что его «грубоватая», «сотряпанная», как он характеризовал ее потом, пародия на андреевские «Дни нашей жизни» могла вызвать одобрение у такой требовательной, как петербургская, публики.

Пародия эта, что и говорить, была действительно не ахти какая по форме и изрядно развязная по содержанию; надо думать, у Леонида Андреева было и впрямь незлобивое сердце, если впоследствии, несмотря на эту пародию и профанацию облюбванного им названия пьесы, он написал целых три драматических сатиры для того же «Кривого зеркала»: «Любовь к ближнему» в одном акте, «Прекрасные сабинянки» в трех актах и «Монумент» в одном акте.

Я плохо помню эту грубоватую пародию, к которой «руку приложил» и Лео Гебен (один из «Мы», под каковым псевдонимом она значилась в программе), а потому не рискую пересказать ее; боюсь не только понизить ее художественно-сценическую значимость, но равным образом и повысить таковую незаслуженным образом, в порыве непрошеного великодушия.

Куда значительно больше оказался в этой первой программе тонкий скетч Владимира Азова, называющийся «Автор», где не в бровь, а в глаз попадало аферистам на «хлебной бирже искусства», которые «в хождении по делам» предпочитали «задние ходы» парадным, умели всучать очень выигрышно «в долг без отдачи» (там, где другой клянчил бы

об авансе) и, стараясь задобрить любовницу нужного человека, а не жену его, извлекали из встречи с ним в отдельном кабинете хорошего ресторана куда больше, чем из свидания в его деловом кабинете.

Что содержание «Автора» столь же подкупало смелость сатиры, сколь и раздражало своей горькой правдой, видно уже из краткого пересказа данной пьесы.

У молодого писателя, очень известного, модного и по всем признакам талантливого, живет на его полном иждивении в его книжном шкафу маленький, скромный, но знающий себе цену старичок.

Из всех достоинств модного автора, ведущего завидное для собратьев его существование, превыше всех — умение устраивать свои дела, пристраивать свои произведения, широко рекламировать их и строить на этой базе свою писательскую карьеру. Счастливец умеет, как никто, заводить полезные для себя знакомства, импонировать обществу своей незаурядной фигурой, зажиточностью, апломбом, хлебосольством, обаятельностью обхождения и растущей славой.

Из достоинств же никчемного на вид старикашки превыше всех — его огромный талант, талант писателя, критика, драматурга, талант психолога, попадающего в самую точку интересов современного человечества.

Нетрудно догадаться, что все произведения модной знаменитости, дающей приют этому жалкому старикашке, сочиняются на самом деле не тем, кто строит на них беззрения совести свое благосостояние, а именно этим самым старикашкой, живущим в полной неизвестности, получающим за все про все шкаф вместо квартиры, подстилку вместо ложа, чашку с объедками вместо свежих харчей.

Это положение вещей продолжается до тех пор, пока раб-старикашка не начинает вдруг бунтовать, требуя себе законной доли в тех багажах, коими пользуется его циничный эксплуататор; в противном случае старикашка грозит разоблачить модную знаменитость перед всем светом, доказать миру воочию, кто в действительности автор этих прославленных произведений, и, установив право на них, забрать себе причитающийся гонорар.

К удивлению взбунтовавшегося раба, его хозяин не застигнут врасплох страшными угрозами разоблачения. Они не только не пугают его — они его даже смешат.

Он выводит своего невольника из его укромого жилища, широко распахивает перед ним двери, дает ему доступ на простор житейского базара. «Иди! Ты свободен!.. Ступай куда хочешь, — говорит господин, отпуская великодушно раба.— Но куда ты пойдешь в твои преклонные годы и с твоей невзрачной наружностью? Кто с тобой будет считаться, безвестным, жалким, слабосильным старикашкой?.. Кто оценит, как следует, твой талант, вне зависимости от шума вокруг него, без его широкой уличной рекламы, без его предварительного признанья толпой и власть имущими?.. Где найдешь ты убедительные посулы для великих торгашей-издателей, влиятельных посредников и продажных критиков?! Куда проникнешь ты со своим неумением проникать куда надо?! Откуда взять тебе знание жизни, оружие и средства людей базара, тактику вражеской конкуренции? Иди, иди себе! Ступай! Но помни, что тебе придется рассчитывать исключительно на свои силы и ни на чьи другие!»

Посмотрел-погладел расхрабрившийся старикашка на открывшийся перед ним мир борьбы, о котором знал он лишь из книг да журналов и куда не был практически вхож, прислушался к яростным воплям и реву стозевной толпы, оглянулся на свой книжный шкаф, на подстилку, на чашку с объедками и... остался дома работать на самоуверенного эксплуататора.

Как видит читатель, эта пьеса не потеряла своей злободневности и в наши трудные времена, когда среди писателей уже привился термин «негр» и когда немало из нашей доблестной братии обречено судьбою принадлежать к их числу. Судите же, какое впечатление должна была произвести эта отчаянная сатира в конце 1908 года, когда Россия только что пробудилась от мощного клича: «*À bas la tyrannie!*»¹.

На премьере было слишком много писателей, про которых можно было сказать: «Знает кошка, чье мясо съела», а потому нужно ли удивляться, что данная сатира вызвала больше разговоров, чем аплодисментов.

А между тем «Автор» Азова оказался поистине знаменательной сатирой не только для писательской, и в частности драматургической, России тех обличительных годов (когда у многих были имена «авторов», известных трудами своих

¹ Долой тиранию! (франц.)

«негров»). Эта сатира явилась предопределяюще знаменательной и для самого «Кривого зеркала», которое действительно недаром показало ее на своем открытии: с того дня и на протяжении всех десяти лет своего славного существования этот театр (не в пример прочим!) всегда отказывался от услуг ненастоящих, хоть и модных авторов, неизменно выдвигая в своем изысканном репертуаре настоящих, среди коих, разумеется, было немало таких, кому судьба-злодейка готовила уже горестную участь «негра».

В данном вопросе, к тому же вопросу о *репертуарной щепетильности*, дирекция «Кривого зеркала» очень хорошо поступила, «начав с азов» свою поучительную демонстрацию! И любители игры слов будут правы, признав в данном случае, что более подходящего имени, чем «Азов», трудно было бы найти!

Разумеется, если бы автором «Автора» был не скромный Вл. Азов, а, скажем, самоуверенный Бернард Шоу, пьеса вышла бы многозначительной в своем содержании, резвее в своих диалогах, забористее в перипетиях и, может быть, убедительнее в чисто техническом отношении. Но... пьесу эту написал Владимир Азов, которому свойственна, как известно, профессорская манера острить («гелертерская» ирония, скрывающаяся в придаточных предложениях) и публицистическая привычка не задерживаться долго на очередной рукописи, вопреки совету римских менторов «*saepe stilum vertere*»¹.

И все же надо благодарить Бога, что такую нужную сатиру написал столь просвещенный и безукоризненно честный Азов, а не какой-нибудь щелкопер, сводящий личные счеты с неудовольствием ему редактором или директором театра.

Очень понравилась кривозеркальной публике премьера — «Любовь в веках» Тэффи, носившая подзаголовок «История одного яблока».

Эта пьеса, написанная в стихах, так и просившихся на музыку (ее галантно преподнес юмористке, а та — публике И. И. Чекрыгин), представляла в нескольких картинах эволюцию... «ухаживания», «соблазна» и «объяснения в любви».

Сначала действие разыгрывалось между обезьянами, потом скачок в средневековье, затем — в XVIII век и, наконец, в современности, которой, как и следовало ожидать, досталось на орехи больше всего.

¹ Дословно: чаще поворачивай стиль, т. е. исправляя написанное (*лат.*).

Это был очаровательный, веселенький и мастерской пустячок, созданный Надеждой Александровной в той особой манере, которую она значительно усовершенствовала с годами и которую мы знаем все и любим как оригинальную «манеру Тэффи».

Я не помню в деталях содержания этого сатирического пустячка. Но это тем более извинительно, что сама Тэффи, с которой мы дружно вспоминали в 1940 году то, что имело место в 1908-м, не помнила, как и я, «Истории одного яблока», помнила только, что главную роль должна была играть известная тогда артистка Роксанова, но так как эта совершенно забытая потом знаменитость заставляла себя долго ждать и просить (как подобает всякой знаменитости, боящейся уронить себе цену) и так как она на поверку, не то по болезни, не то по недостатку времени, вовсе не появлялась на репетициях, роль ее передали неизвестной потом Е. А. Нелидовой, которая из страстной любви к театру торчала безотлучно в кулисах. Выбор оказался удачным, и эта незнаменитость отлично справилась со своей трудной задачей, чем немало способствовала успеху писательницы, только начавшей тогда свою драматургическую карьеру. Впоследствии Нелидова (будущая жена Виктора Хенкина) стала в некотором роде премьершей «Кривого зеркала». С ней мне пришлось довольно много поработать в тот славный период, когда «Кривое зеркало» из жанра «кабаре» превратилось уже не без моей помощи в большой сатирический театр.

Кроме трех указанных мною пьесок первые представления начальной программы «Кривого зеркала» включали еще и эстрадные выступления отдельных артистов.

Среди этих, так сказать, номеров рядом с комическими украшали программу и чисто лирические, как, например, концертное пение замечательной по своим вокальным чарам и отличной дикции Астры Семеновны Абрамян (до сих пор вспоминаю, как она мастерски фразировала известный романс «Тишина») и пение под собственный аккомпанемент на арфе Е. П. де Горн.

Хорошим успехом пользовались выступления рассказчица Чехова (не родственника Антона и Михаила Чеховых) и ставшей потом знаменитой сказительницей Ольги Эрастовны Озаровской, незабываемо передававшей сказку Тэффи «Кобылья голова».

Деликатно смешил публику композитор-скрипач Лео Гебен, пародировавший в соответственном костюме и гриме солиста-скрипача из «румынского оркестра», которых развелось в ту пору изрядное количество при столичных ресторанах. Он отлично подметил все трюки, какими волновали сердца слушательниц пламенные «румыны», и, владея скрипичной техникой, передавал их с такой пленительной карикатурой, к какой никто из публики не мог остаться равнодушным.

Не менее Гебена смешила публику и выступавшая вслед за ним Давыдова (которую не следует смешивать с известной оперной певицей). Она с точностью граммофона (правда, как нарочно, простуженного) передавала декламаторский стиль всех ведетт нашей прежней Александринки: М. Г. Савиной, В. В. Стрельской, М. А. Потоцкой, Е. Н. Жулевой, В. А. Мичуриной и других. Но самой смешной из всех ее декламаций была та, перед которой Давыдова, наглумившись вдоволь над перечисленными знаменитостями, заявляла, словно опомнившись от бедовой проделки: «Ну, а теперь надо прочесть это стихотворение, как следует». И читала его самым ординарным образом, как бы в поучение той же Савиной, Стрельской, Потоцкой и другим — всем тем, кто стоял на много голов ее выше. Я до сих пор задаюсь вопросом, вспоминая эту пародистку: была ли это глупость с ее стороны или только... недоразумение, вытекавшее из желания загладить впечатление профанации, какое производила ее пародическая читка образцового стихотворения.

Всех этих эстрадных артистов и артисток, выступавших в «Кривом зеркале» с отдельными номерами, затмил вскоре после премьеры оригинальный мимист и танцовщик Николай Федорович Икар.

Интересны обстоятельства, приведшие его к созданию своего жанра-трагедии и тем самым — на сцену «Кривого зеркала».

Незадолго до 1908 года, года открытия «Кривого зеркала», приезжала в Петербург Айседора Дункан, имя которой только что прогремело в Европе как дерзновенный вызов традиционной хореографии. Я хорошо помню ее первое выступление в Дворянском собрании. Когда для начала программы она проплясала одну за другой семь мазурок Шопена, вложив в каждую из них чудесную свежесть

пластической интерпретации и музыкальную грацию представления, у самой чопорной публики (страшно шокированной ее босоножием!) словно лед растаял на сердце и заблагоухали подснежники. Айседора Дункан победила своим искусством Россию с той же неотразимостью, что и Европу. Не скрою, ее танцы произвели на меня одно из самых сильных впечатлений в жизни: они мне показались в те годы всевозможных революционных брожений сущим откровением искусства и чем-то вне спора гениальным по своей поразительной, казалось, простоте. Эта простота классического приема, положенного Айседорой Дункан в основу своего искусства, представлялась вначале абсолютно не-подражаемой.

И вот именно по тому самому, что трудно было и весьма рискованно пуститься в подражание подобному пластическому откровению, очень многим захотелось найти верный ключ к стилистическим приемам Дункан и доказать воочию, что в конечном счете не боги горшки обжигают.

Как это ни странно, но прежде чем такое доказательство оказалось под силу заправским жрицам Терпсихоры, оно было дано ее сущим любителям и притом в пародической форме, столь дерзновенной, как и та, в какой тогда предстал и сам дунканизм на мировой арене.

Николай Федорович Икар принадлежал к одной из тех интеллигентных русских семей (его настоящая фамилия Барбанов), где ни одно из значительных событий в мире искусства не оставляло членов ее равнодушными. Более того, в семье Икара не только он сам, но и близкие его отдавали немало времени и труда техническому изучению искусства; в частности, сестра Икара была недюжинной пианисткой, прилежно следившей за новейшей музыкальной литературой. Вообще все, что было ново в современности, свежо, чревато культурными обещаниями, живо интересовало близких Икара; этим объясняется, например, что сестра Николая Федоровича была не только деятельным членом Общества эсперантистов, сыгравшим такую стимулирующую роль в карьере Икара, но и была выбрана в нем товарищем председателя.

Нужно ли удивляться после сказанного, что выступление Дункан в Петербурге произвело на все семейство Икара исключительно сильное впечатление. Сам он, в то время скромный чиновник Министерства землеустройства и

земледелия, был и пленен, и удивлен, и озадачен этим выступлением в такой мере, что все свои помыслы сосредоточил на раскрытие существенных черт в пляске и пластике знаменитой американки.

Но как раскрыть что-либо новое в данной области или хотя бы передать подмеченное в качестве новизны у данного искусства, не практикуя его сам? Слова здесь никогда не достигали той убедительности, какую дает живой пример, реальная демонстрация.

И Икар стал на досуге работать (запершись у себя в комнате) над новым пластическим каноном Дункан, пока не «выплясал» наконец-то характерное, что составляло тайну «классического стиля» знаменитой Айседоры.

Эта долгорожденная победа как раз совпала со временем, когда Общество эсперантистов усердно готовилось к художественному вечеру на Рождество 1908 года. Нужны были «свежие номера», «свежие силы», «отклики на события дня», «оригинальные выступления»... Общество эсперантистов по самому существу преследуемой им задачи не могло не быть передовым даже в пустышных, казалось, проявлениях.

Сестра Икара, аккомпанировавшая дома своему брату и всячески поощрявшая его на имитаторском поприще, рискнула подбить его на дебют в Обществе, где она была товарищем председателя.

Икар сбрил свои щегольские усики, выбрал себе женский парик, заказал хитон «в стиле Дункан» и... отважился на публичное выступление.

Успех его превзошел ожидания и его самого, и его родных, и знакомой публики.

Среди последней, по своей приверженности к языку эсперанто, находился сотрудник «Театра и искусства», поэт, адвокат и драматург Владимир Александрович Мазуркевич. Придя в совершенный восторг от импровизированной Айседоры Дункан, Мазуркевич не преминул поделиться своими впечатлениями с А. Р. Кугелем: «Вот вам настоящая находка для «Кривого зеркала!»

Кугель пожелал познакомиться с оригинальным артистом. Тот привез ему фотографии, которые он (стыдясь свидетелей) сам снимал с себя дома.

Фотографии Кугелю пришлось по вкусу... Конечно, нужен был бы предварительно закрытый дебют. Так полагают. Но в данном случае, подумал Кугель, к чему? Разве

отзыва такого безукоризненного, честного и понимающего толк в искусстве поэта, как Мазуркевич, недостаточно?

И Кугель, не колеблясь, выпустил Икара на сцену безо всякой предварительной проверки. Успех его имитаций оказался не только огромным и до некоторой степени непредвиденным по своим размерам, но и чрезвычайно серьезным по своей стилистической поучительности.

Объясню, что я подразумеваю здесь под стилистической поучительностью.

Как известно, самое трудное в искусстве — это создание (или нахождение) собственного стиля. А в деле понимания искусства, в критической способности — уразумение (или раскрытие) стиля данного произведения, особенно же нового по форме, то есть не известного еще в своих индивидуальных особенностях (безразлично, имеем ли мы перед собой явный «модерн», реставрацию «классики» или своеобразность «барокко»).

Путь к овладению стилем (в творчестве или его критике) сводится главным образом к открытию метода искусства. Если вы открыли метод искусства, вы почти на 100% открыли и стиль данного художественного произведения и можете — в меру своих способностей — его воссоздать.

Это только невежественные и старомодные менторы смотрят все еще свысока на шутовскую пародию, видя в ней не более как пустую издевку. Люди, более или менее смысленные в наш век и чуждые старинных предрассудков относительно потешных форм искусства (каково бы ни было содержание этих форм), встречают с чувством огромной признательности шутовские пародии на разного рода новшества, усматривая в таких пародиях не простое «передразнивание», не пустую издевку, а своего рода раскрытие тайных пружин, сообщающих силу и ход не исследованным еще явлениям.

В дополнение к сказанному о потешных формах искусства уместно привести слова В. А. Нелидова (бывшего управляющего труппой Московского императорского Малого театра). «Есть и всегда будут пьесы, — говорил он, — возвышающие нам дух путем художественного наслаждения, и были, есть и будут зрелища, дающие вам художественное развлечение (...). Если у крупного артиста или у выдающегося театра преобладает второе, то ни театр, ни актер не исчерпывают своего назначения. Но если преобладает пер-

вое, то нечего пуристам возражать против второго, ибо как нельзя 24 часа в сутки жить одним и тем же, так нельзя в театре вечно быть в «трансе» искусства, нельзя вечно только думать, только переживать, только приходиться в экстаз. Такая театральная мания так же опасна, а потому и вредна самой сути искусства, как и религиозная»¹.

Пародии Икара и были оттого так притягательны, что давали рядом с художественным развлечением и художественное наслаждение, вернее, под видом художественного развлечения давали художественное наслаждение, вызывая в воображении зрителя идеальные образы, на какие указывал нарочный расчетливый недостаток их в имитации артиста... Икар не напрасно говорил о себе, что он «не столько имитатор, сколько иронизирующий критик».

То, что он явил в своих памятных мне пародиях («Дункан», «Мод Аллэн», «Шансонетка», «Канатная плясунья», «Прима-балерина», «Сара Бернар» и в других замечательных для своего времени créations²), было значительно именно тем, что, высоко поднимаясь над шуточной имитацией, давало как бы предметный урок по существу пародируемого феномена.

Видевшие Икара в позднейший период его творческой деятельности вдали от «Кривого зеркала» не могут и в десятой доле представить себе, какое отличное впечатление производили в свое время на подмостках «Кривого зеркала» созданные им пародии. Вне «Кривого зеркала» это был «Федот, да не тот!». Это было уже нечто жалкое и беспомощное в своей претенциозности! Нечто быющее мимо, несмотря на талант исполнителя! Это было то же самое, что некогда случилось с некоторыми артистами Московского Художественного театра, когда они очутились за границей вне рамки и фона театра Станиславского.

Почему, спросит читатель, среди артистов «Кривого зеркала» я остановился на Икаре гораздо дольше, чем на других? Потому, отвечу, что в начальной фазе данного театра Икар оказался особенно ярким и оригинальным сатириком как в смысле авторском, так и в смысле лицедейском. Он был, можно сказать без преувеличения, идеальным артистом «Кривого зеркала» в начальной фазе самоутверж-

¹ «Театральная Москва», 1931, с. 368.

² Созданиях, творениях (франц.).

дения этого театра, артистом, в котором, как в фокусе, сосредоточились предательские лучи этого «зеркала». Другие, может быть, обладали не меньшим талантом и художественной изобретательностью (я имею в виду основной кадр артистов «Кривого зеркала»), но они не так скоро нашли себя в собственном жанре и не так скоро поэтому выделились в глазах публики, как Икар. А было их на этой смехотворной сцене Театрального клуба отнюдь не мало, и многие из них обрели себе потом место в истории нашего комедино-сатирического искусства.

Кандидатами на такое почетное место заявили себя в этот первый период истории «Кривого зеркала» (1908—1910) незабвенный тенор Л. Н. Лукин, словно самой судьбой предназначенный играть такие коронные роли, как Лодырэ и Рычалов, отличный бас и характерный актер Л. А. Фенин (впоследствии заслуженный артист Камерного театра), комики Виктор Хенкин, Ф. Н. Курихин, С. И. Антимонов, каждый из коих в отдельности достоин хвалебной монографии. Под стать им были (с оговорками в различной дозе) певицы Е. П. де Горн, Наумовская, А. С. Абрамян, актрисы З. В. Холмская (директриса театра), Е. А. Нелидова, Борская, Шиловская, М. К. Яроцкая, актеры А. П. Лось, Н. В. Грановский, Мелешов, Шахалов (принятый вскоре в МХТ), Донской, Мальшет, Лео Гебен, танцовщицы Пуни и Тукалевская, выступавшие рядом с Икаром.

Это была поистине чудесная труппа, молодая, полная задора, интригующе новая для Петербурга, собранная к тому же таким отличным знатоком лицедейского искусства, как А. Р. Кугель.

Таким же свежим и молодым, полным задора и новизны был и скромный, по сравнению с будущим, репертуар «Кривого зеркала», на подмостках которого в Театральном клубе впервые увидели свет рампы (кроме «Автора» Азова, «Любви в веках» Тэффи и пародии «Дни нашей жизни», о которых я уже говорил) такие оригинальные вещи, как «Эволюция драмы» Гейера, «Лицедейство о Г-не Иванове и его семействе» — моралите (шарж) XX века Бенедикта (Вентцеля-Юрина), «Грае, грае, воропае» — пародия Унгера на излюбленный украинцами драматический жанр, «Ветеринарный врач» — сатира на скандинавскую драматургию (на Ибсена), «Загадка и разгадка» Трахтенберга-старшего — гротеск-карикатура на неслаженный спек-

такль в провинциальном театре, «Жак Нуар» — пародия на мелодраму Н. Урванцова, «Ходит птичка весело» — сатира на произвол драматической цензуры, «Коготок увяз, всей птичке пропасть» — пародия на спектакль в жанре «гран гиньоль», «Лекция о «Кривом зеркале» — сочинение Нопо Novus в актерской адаптации г. Лось и ряд пародий на балетное искусство того времени.

Эти пародии теперь с трудом вообразимы во всем своем комизме, ибо то, что в них высмеивалось, почти совершенно исчезло после фокинских реформ и уже не в состоянии смешить по-прежнему, став в глазах сегодняшней публики пародией на неизвестный жанр искусства.

В самом деле! Трудно теперь поверить тому, что пишут о балете прошлого такие знатоки его, как, например, В. А. Нелидов в своей книге «Театральная Москва» (стр. 80—81): «Царица догма, в балете танцуют, и больше ничего». Об одухотворении танца или просто о придании ему здравого смысла не было и речи. Игра, мимика, переживания не требовались. Легкомысленный вальс готовящейся умереть героини или героя никого не шокировал. Об ансамбле было еще смешнее думать, чем в опере. Властная рутина была деспотом, и трафарет вошел в закон. Например, поэт являлся обязательно во фраке, непременно с белокурыми усами и бородкой клинышком... Англичанин показывался в клетчатом костюме, с биноклем, в тропическом шлеме (действие на полюсе!) и непременно с рыжими бакенбардами. Злодей вращал глазами; любовник вздыхал и т. д.

Балетный язык жестов был банален и примитивен. «Она — красавица» выражалось так: раскрытой рукой, четыре пальца по одну сторону лица, а большой палец — по другую, проводилось вдоль головы сверху вниз и затем широким жестом раскрывались обе руки. Первый жест обозначал лицо, второй жест — «прекрасное» — указывалось на «нее», затем указательным пальцем правой руки на безымянный палец левой, где обыкновенно носят обручальное кольцо. «Любовь» — рука к сердцу. «Храбрость» — два шага вперед, а «боязнь» — столько же назад.

Костюмов, как мы это сейчас понимаем, не было, а были так называемые пачки, то есть коротенькие юбочки из тарлатана, в каковых исполнялось все: и роль дочери египетского фараона, и средневековая Эсмеральда, и роль нищей крестьянки, ибо говорили: «Иначе, чем в пачке, танцевать нельзя».

Рука художника к постановке не прикасалась, а ставилось так, по словам Нелидова: если в кои-то веки решат сделать новую декорацию (обычно подбирались из оперных), она заказывалась ремесленнику-декоратору и непременно «поглазастее». А с костюмами было еще проще: главной исполнительнице пачка с позуменгами, следующим по градации — побледнее, а кордебалету — столько-то голубых, розовых и зеленых пачек. Мужские костюмы выбирались по книжкам. Так обстояло дело с внешней стороной. С внутренней было еще хуже. Всякий бы рассмеялся тогда, если бы ему сказали азбуку, что музыка — органическая часть балета, что она должна быть соответственна с балетом, с его содержанием. Тогда рассуждали проще, а именно: «Можно под эту музыку танцевать, то есть делать па,— чего же еще?» Какую борьбу должна была вынести музыка, прежде чем войти в балет, видно хотя бы из следующего. Знаменитый в свое время балетмейстер Петипа, чуть не семьдесят лет стоявший во главе петербургского балета, отказался ставить «Спящую красавицу» Чайковского, заявив Всеволодскому (директору императорских театров), что нельзя танцевать под эту музыку, что у него фантазия не работает и что «Спящая красавица» — не балет, а симфония и пр.

За двадцать лет до того, как были написаны Нелидовым эти строки, на сцене «Кривого зеркала» уже шел с огромным успехом смехотворный балет Лео Гебена «Очарованный и разочарованный лес», служивший иллюстрационным предвосхищением написанного Нелидовым: высмеивалась и «танцевальная музыка» балетов, заблудившихся в лесу трафаретов, господствовавших на рубеже XIX—XX века, и условная, со времени царя Гороха пластика, очаровывавшая и разочаровывавшая балетоманов различных лагерей, и конфеточные декорации, изображавшие неизвестные в природе и архитектуре пейзажи и дворцы, вышучивались костюмы «пейзанок», под «пачками» коих подразумевались юбки крестьянок, выставлялась на смех и поругание жестификация, долженствовавшая умилять публику до слез в таких балетах, как «Жизель» и «Эсмеральда».

Рядом с балетной пародией Лео Гебена вспоминается в репертуаре «Кривого зеркала» и неплохая пародия «Дама с камелиями» Икара, имевшая в виду попытку с негодными средствами осерьезить танцевальный спектакль, и его же

«Вальс» (на музыку Леннера), где в тех же целях Хенкина (бывшая тогда Нелидовой) изображала Жорж Санд, а Икар — Альфреда де Мюссе, а также крохотная вещица «Похороны Саломеи» в исполнении г-жи Пуни (внучки известного в конце XIX века балетного композитора).

Некоторые из перечисленных пьес скоро сошли со сцены «Кривого зеркала», где репертуар на первых порах быстро менялся из-за жажды новинок немногочисленной на первых же порах публики; другие же пьесы сравнительно прочно вошли в репертуар этого экспериментирующего, боевого театра. Среди них упомяну «Эволюцию драмы» Гейера, «Грае, грае, воропае» Унгерна, «Жак Нуар» Л. Урванцова и балет Гебена.

Это были подлинные кривозеркальные произведения, остроумные, занимательные и метко бившие в цель.

Однако не им пришлось в кратком беге истории «Кривого зеркала» на подмостках Театрального клуба покрыть неуверяемыми лаврами этот сатирический театр.

Таким из ряда вон выходящим произведением оказалась, как известно, несравненная в репертуаре «Кривого зеркала» «Вампука, невеста Африканская», сразу же поднявшая этот театр на высоту, о какой инициаторы его лишь мечтали при его создании.

До «Вампуки» были лишь пробы пера, искания, наметки и опыты сатирического — в полном смысле этого слова — театра. Это были сперва робкие шажки к нему, потом смелые шаги на пути к чаемому, но не тот гигантский шаг, не те шаги, каким ознаменовалась в победном грохоте семиверстных шагов постановка «Вампуки, невесты Африканской».

Ее появление на свет рампы оказалось событием, предопределившим сущую революцию в оперном искусстве, подсказавшим (внушительным образом) учреждение Музыкальной драмы в Петербурге и обусловившим новую терминологию как в области пластики, музыки, так и в вокально-драматической и постановочной областях.

Об этом замечательном произведении, равно как и о той курьезной истории, которая предшествовала написанию «Вампуки» и ее музыкальному и сценическому оформлению, стоит рассказать с подробностями, какие небесполезны при изучении пародийного искусства вообще, и, в частности, пародии на оперный шаблон.

ГЛАВА IV

Перл театральной пародии
(«Вампука, невеста Африканская»)

Смешно, конечно, ежели гора родила мышь. Но еще смешнее, когда вопреки поговорке мышь родила гору.

А нечто подобное как раз имело место в нашей истории театра, когда появилась на сцене знаменитая ныне «Вампука».

Своими острыми зубами эта невероятная мышка прогрызла все сети обветшалой рутины, подточила в корне традиционные устои искусства, укусила за нос напыщенную Мельпомену, парализовавшую наш оперный театр, и, забеременев от весеннего ветра, родила сущую гору в виде петербургского театра Музыкальной драмы.

Ибо правду надо сказать: если Московский Художественный театр во главе со Станиславским исходил из стремления поближе к природе, то есть к естественности сценического представления, то театр Музыкальной драмы во главе с Лапицким исходил не столько из тождественного домогания, сколько из стремления быть как можно дальше от «Вампуки». Можно доказать на ряде примеров, что именно «Вампука» в качестве негативного критерия, а не МХТ в качестве позитивного критерия в продолжении многих лет определяла собою как самую постановку, так и драматическое искусство отдельных оперных исполнителей.

«Вампука», «вампучить», «вампукисто» и другие производные от этой пресловутой в своем роде «Невесты Африканской» стали подлинными терминами на русской оперной сцене. Вместо того чтобы говорить певцу: «Это неестественно», стали говорить: «Это, как в Вампуке», если певица не желала петь полулежа или на втором плане сцены, ее стали стыдить той же «Вампукой» (мол, это лишь в «Вампуке» примадонна поет непременно у рампы и обязательно стоя); если хор механически жестикулировал, над режиссером смеялись: «Это же чистейшая «Вампука!»». Если художник-декоратор обрамлял с условной роскошью то или иное место действия, ему выговаривали: «Это как-никак не «Вампука», и т. д.

В результате своего ошеломительного успеха «Вампука» стала магическим словом, от которого сразу же зашаталось и рухнуло трафаретное оперное искусство, чтобы дать место

противоположному, творчески оригинальному, а главное, елико возможно, естественному и убедительному искусству.

Я не знаю другого случая, когда пустячная на вид пародия-шутка возымела бы в истории сатирического искусства такое поистине неотразимое влияние и привела бы в конце концов к столь незначительному результату, как изменение оперного стиля с провозглашением отличных от прежних идеалов — музыки, либретто, постановки, игры и манеры вокального исполнения.

Полезно поэтому проследить, как могла случиться такого рода метаморфоза и из каких предпосылок она сложилась столь внушительным образом.

Я расскажу по порядку и на основании сведений из первых рук все, что мне досконально известно по этому вопросу как лицу ближайшим образом прикосновенному к делам «Кривого зеркала», и постараюсь чередом передать все те данные, какие удалось мне выяснить, когда я подошел вплотную к легендарному происхождению «Вампуки».

Среди воспитанников Училища правоведения, которое я окончил в 1901 году, очень поощрялись наряду со студированием юриспруденции занятия музыкой, а также тем, что во время оно называлось «изящной словесностью». Это пошло еще с самого основания Училища правоведения. «Музыка играла у нас такую важную роль, — пишет В. В. Стасов в своих мемуарах о первых годах нашего Училища, — что, наверное, могла считаться одною из самых крупных черт общей физиономии Училища...». Прозвеванию в нем музыки способствовал такой курьезный случай: при самом открытии Училища правоведения туда поступило много мальчиков, занимавшихся музыкой еще дома. В Училище, где на первых порах было мало места, воспитанники, игравшие на каких-либо инструментах, принуждены были музицировать между уроками в ...дортуарах. Вскоре на открытии Училища правоведения 5 декабря 1835 года присутствовал император Николай I, захотевший посмотреть, как идут дела в новом Училище. Он вошел со двора, запретил встречным оповестить свой приезд и поднялся в дортуар, по внутренней лестнице, как раз когда там музицировали. Первым ему встретился Бенкендорф (племянник жандармского начальника 3-го Отделения), проигрывавший гаммы на флейте. Мгновенно сообразив, что надо делать, когда он краем глаза заметил монумент-

тальную фигуру царя, Бенкендорф прикинулся, будто ничего не видит, и как ни в чем не бывало, бросив гаммы, стал тщательно играть на флейте «Боже царя храни», гимн, незадолго перед тем сочиненный Львовым и утвержденный высочайшей властью как национальный. Император сказал несколько любезных слов Бенкендорфу и в хорошем расположении духа пошел дальше, где наткнулся на другого маленького музыканта, барона Клебена, пиликавшего на скрипке. Мальчик не узнал императора и, когда тот обратился к нему, титуловал его «Ваше превосходительство», чем до крайности распотешил Николая. Когда прибежал запыхавшийся директор Училища, Государь похвалил маленького скрипача, обошел все Училище и, садясь в сани, сказал директору: «Благодарю! У тебя в Училище прекрасный дух!»¹

Отсюда и пошла будто бы музыкальная традиция нашего Училища правоведения, заставлявшая начальство поощрять не только занятия изящной словесностью и ораторским искусством (полезным для всякого юриста), но и музыкой, не имевшей никакого отношения к юриспруденции.

Помню, в продолжение девяти лет, что я провел в стенах этого закрытого учебного заведения, я непрестанно слышал напоминания о композиторе А. Н. Серове (авторе «Рогнеды», «Вражьей силы» и др.), знаменитом П. И. Чайковском, Лишине, Юферове, о поэте Апухтине, Алексее Жемчужникове (одном из авторов Козьмы Пруtkова), об известном музыкальном критике В. В. Стасове и о других служителях муз, окончивших Училище правоведения. Мол, «берите, господа, пример с ваших старших товарищей, ставших гордостью нашего Училища!»... На самом деле пример полагалось брать в ограниченно-условном смысле!

Мой старенький учитель музыки всегда расспрашивал меня на уроках в бытность мою еще приговишской Училища правоведения о моих родителях, о наших близких знакомых и родственниках, о том, часто ли мы посещаем театры, ходим в гости и т. д. Когда я прерывал игру на рояле для обстоятельного ответа, учитель морщился и просил беседовать не прекращая игры. «В обществе, где предстоит

¹ Стасов В. В. Училище правоведения в 1835—1843 гг. Воспоминания.— «Русская старина», 1881, март, с. 577—579.

вам возвращаться,— наставлял меня этот пианист, учивший некогда самого П. И. Чайковского,— принято обращаться с вопросами к тем, кто музицирует! Это создает даже некоторую интимность вечера, которому бояться придать званный характер! Вот я и хочу вас приучить заранее к светским выступлениям в роли музыканта!»

Благодаря подобным «светским навыкам» в видах бюрократической карьеры, какой пленяли воспитанников Училища правоведения еще на школьной скамье, очень много талантливых музыкантов и писателей среди правоведов не развили в должной мере излюбленного ими искусства и остались вне всякой известности, имея, по природным данным, полное на нее право.

Так случилось, между прочим, и с моим старшим товарищем по правоведению Н. В. Карминым: далеко не заурядный пианист, блестящий импровизатор и остроумный композитор, любивший искры музыкальной шутки и сюрпризы хлесткой пародии, он соблазнился поприщем прокурора, имея все данные для отличной карьеры оперного или, вернее, опереточного композитора. Его артистическая натура, однако, продолжала сказываться по окончании нашей alma mater не только в салонных выступлениях за роялем и ревностном посещении театров и концертов, но и в явном предпочтении чисто артистической среде, где часто бывая, Н. В. Кармин нашел исключительно достойную его по воспитанности и юмористическому таланту жену в лице незабвенной актрисы Александринского театра М. М. Читау.

Мария Михайловна Читау интересна здесь для нас не только как чудесная артистка (считавшаяся, между прочим, лучшей исполнительницей Лизы в «Горе от ума»), но главным образом как «одна из участниц (по ее собственному признанию) сфабрикования «Вампуки», другим участником коего был ее муж, Н. В. Кармин.

Когда мы встретились с М. М. Читау в Париже и она была приглашена в 1932 году дирекцией «Studio des Champs-Élysées»¹ для участия в моей пьесе «Степик и Манюбочка» (где она как нельзя лучше преуспела, сыграв подряд роль Манюбочки более ста раз), мы очень подружились, и она меня

¹ «Студия на Елисейских полях» (франц.).

посвятила в подноготную, так сказать, праисторию «Вампуки», о чем мало кому известно из современных меломанов.

Так как я всегда избегаю полагаться на свою память там, где можно положиться на письменные документы, подноготная же происхождения «Вампуки» напечатана (в сокращении) С. Мельгуновым в редактированном им сборнике «На чужой стороне» (1928), мне остается только процитировать из этого сборника те страницы, какие уделены мемуарам М. М. Карминой-Читау по интересующему нас вопросу.

Вот что рассказывает она о «Вампуке» в своих мемуарах:

«Вампука» — плод коллективного творчества, а первый толчок к написанию такой пьесы был дан, так сказать, косвенно и невольно никем иным, как А. П. Чеховым.

Дело в том, что весной 1894 года писатель П. П. Гнедич направлялся на кавказские минеральные воды; по дороге он столкнулся с А. П. Чеховым. Болтали о захваченных с собою книгах для чтения в пути. С серьезным видом Антон Павлович заявил, что он может посоветовать прочитать одну небольшую вещь. Он пошел в книжный киоск, купил там какую-то тощую брошюрку, презентовал ее Гнедичу и удалился.

Гнедич втихомолку прочитал брошюрку и спрятал ее до удобного случая.

Как-то в дождливый вечер, в Ессентуках, куда приехала и я, сидели мы большой компанией на террасе и бранили погоду, когда появился среди нас П. П. Гнедич с рекомендованной А. П. Чеховым трагедией и, вручив ее мне, просил прочитать вслух возможно серьезнее и «с чувством». Все сделались серьезными и заранее заскучали.

На обложке я прочитала: «Жестокий барон». Трагедия в 3-х действиях, с пением, и при том в стихах».

С первых же монологов лица повеселели, а конец трагедии был покрыт таким хохотом, что приходилось прерывать чтение.

«Жестокий барон» оказался великолепной пародией на какую-то немецкую трагедию (своего рода «вампукой»). Последнее действие имело два варианта: по одному, как и полагалось в трагедии, дело кончалось повальными смертями, а по другому, написанному по заявлению автора «для нервных зрителей», все кончалось не только благополучно, но и крайне весело — пением и танцами «босоногих капуцинов» <...>

Зимой в Петербурге у Гнедичей стали устраиваться обе-ды, после которых на вечер оставались более близкие зна-комые. Хозяева (П. П. Гнедич и его жена О. А.) не навязывали гостям тех или иных развлечений, а предоставляли веселиться кто во что горазд. Из этих-то друзей дома и составила труппа для исполнения не только «Жестокого барона», но ими была написана и исполнена пародия на балет под названием: «Арлекинада, или Вот те фунт (стерлингов)».

Весь театр состоял из кабинета П. П. Гнедича.

Раздурачившись на репетициях, труппа в безудержном веселии создавала и отдельные номера для дивертисмента, из которых некоторые были зарождением пародий на традиционные оперные пошлости, и таким образом выявлялись будущие сцены «Вампуки».

В постоянный состав труппы и авторов входили: В. А. Тихонов (Мордвин), П. П. Гнедич, М. Н. Волконский, профессор П. О. Морозов, художник С. С. Соломко (он же и декоратор), кавалергард М. А. Толстой, композитор (он же и оркестр, состоявший из одного пианино) Н. В. Кармин, Н. и Е. Желиховские (дочери известной писательницы, племянницы всесветно прогремевшей Блаватской), артисты императорских театров С. И. Яковлев, Ю. В. Корвин-Круковский, М. М. Читау. Для исполнения приглашались подходящие люди... Таковыми были появлявшиеся иногда между нами и пользовавшиеся общими симпатиями: Вас. Ив. Немирович-Данченко, Григорович, О. Чюмина и художник Богданов.

Спектакль давался один раз в зиму, в январе; всего было дано два спектакля, имевших громадный успех среди приглашенных на них друзей и знакомых хозяев...

Для третьего спектакля долго искали мы пьесу, которую все считали прародительницей «Жестокого барона». Авторство ее принадлежало гр. Соллогубу и называлась она «Честь и месть»... В этой чудесной пьесе, как говорили, в конце концов какой-то швейцарский адмирал оказался... бабушкой не то странствующего рыцаря, не то феодала. Однако пьесы этой получить так и не удалось: напечатана она не была, а рукописи и следа ее мы не могли найти.

Тогда из тех отрывков оперных номеров, которые мы изображали для собственного увеселения, мы начали созидать нечто целое.

Возник вопрос об имени героини и о названии оперы. Вертя ножик в руке, Гнедич глубокомысленно сказал: «По-фински нож называется «пука»... Вот вам «Пука», чем не имя для африканской героини?

— «Вампука»! Великолепно! — возликовал Волконский, уже давший герою имя Лодырэ.

Без долгих размышлений и оперу назвали «Вампука».

Потом каждое воскресенье не только ядро труппы, но и случайные, «подходящие» люди вкладывали свою лепту в наше коллективное творчество.

В последнее воскресенье, перед разъездом на летний отдых, в самый разгар завершения «Вампуки», при взрывах смеха и исполнении отдельных сцен, к Гнедичам неожиданно явилась некая псевдописательница, «неподходящий» человек.

Опасаться нескромности этой дамы нас заставило следующее обстоятельство. Попав как-то к нам на репетицию, она очень смеялась, глядя, как я одна изображаю весь хор, еле передвигая ноги и медленно выводя:

«Бежим... спе-шим...»,

а затем, усаживаясь, продолжаю с еще более каменным лицом:

«Бе...жим... спе...шим...».

Этим номером вышеуказанная дама потом стала на своих вечерах увеселять знакомых, и когда я застала ее за этим занятием, она любезно прощбетала: «Я вас обокрала, душка!»

За это нарушение тайны нашего творчества до первого представления труппа зачислила ее в разряд «неподходящих» людей.

Как только подглядывавший в щелку двери В. А. Тихонов возвестил, что пришла эта гостья, бросив нам коротко шепотом ее прозвище: «Кактус»!!! — мы быстро решили, что забаву надо прекратить, скрыв все ее следы. Волконский, дописывавший текст, сгреб разбросанные листки и рассовал их по своим карманам, кое-что успел спрятать Тихонов, один листок захватил Кармин.

Скоро все разъехались с твердым намерением зимой представить «оперу» у Гнедичей. Но к следующей зиме

труппа расстроилась, из нее выпали главнейшие «заводилы», и спектакли уже более никогда не возобновились.

Когда появилась «Вампука» в «Новом времени», в ней оказались недостающими те номера, которых кн. Волконский не успел захватить...»

Этого князя М. Н. Волконского (бывшим одно время редактором «Нивы») М. М. Кармина-Читау печатно уличает в том, что он «самовольно принял на себя честь создания «Вампуки», напечатав ее в 1898 году в «Новом времени» под своим псевдонимом (г. Манценилов).

Сам П. П. Гнедич несколько отлично от М. М. Читау вспоминает в своей «Книге жизни»¹ о зарождении прославленной «Вампуки». Но надо тут же отметить: в одном Гнедич и Читау сходятся в своих рассказах — и из того, и из другого вытекает, что М. Н. Волконский отнюдь не единственный автор «Вампуки», то есть пародии на оперу в той форме, какую она приняла на рубеже XIX и XX веков. «Я не раз с ним возмущался условностями сцены, — повествует о М. Н. Волконском-Манценилове П. П. Гнедич (стр. 245 названной книги). Стремясь к отсутствию кривлянья и гримасничанья на сцене, мы все время преследовали то жеманство, что пышным цветом расцветало даже на образцовых сценах и более всего в опере. Волконский много раз говорил мне: «Надо написать такой гротеск, чтобы раз навсегда было убито это манерничанье».

«Вампука» написана им сразу, но подготовлялась к рождению много лет. Само происхождение имени героини таково.

У нас бывала родственница жены, институтка, уже не первой молодости, наивничавшая иногда, искренно или неискренно — не в этом дело. Раз Волконский рассказывал, как чествовали в Смольном институте престарелого герцога Ольденбургского и хор воспитанниц с цветами пел ему на известный мотив из «Роберта»:

— Вам пук, вам пук, вам пук цветов подносим...

Она его спросила:

— Разве есть такое имя, Вампук?

Сначала никто не понял. Но потом сообразили, что девица слила два слова в имя собственное. Волконский ответил ей:

¹ Гнедич П. П. Книга жизни. Л., «Прибой», 1929, с. 245—246.

— Неужели вы не знаете? Вампук — это обыденное имя. И женское есть. Вампука. Очень звучные имена!

Тут его осенило. Обращаясь ко мне, он прибавил:

— Эврика! Имя для героини пародии найдено: оно будет Вампука. Так создалось это прозвище, ставшее крылатым, и теперь ничем уже не вытравить его из театрального обихода. Так создаются вековечные термины... Потом Волконский напечатал свою пародию (которую помогали ему советами писать многие из сотрудников) в «Новом времени» в двух фельетонах, прикрывшись псевдонимом Манценилова. Первое время фельетоны прошли незаметно, но когда «Вампука» была поставлена «Кривым зеркалом», она получила широкое распространение. Достаточно сказать, что музыка к ней была написана несколько раз. Дело о признании Волконского автором этого произведения доходило до суда. Я помню, как меня вызывал судебный следователь в окружной суд для дачи показаний по этому делу. Судебный следователь сам оказался поэтом, сотрудничавшим у меня в «Севере», и ему даже посвящал свои стихотворения маститый Аполлон Майков. Дело до судебного заседания не дошло, и Волконский утверждён был в правах. Но вина в данном случае была его: как член Общества драматических писателей он должен был оповестить агента Общества, что под псевдонимом скрывается он, и агент взыскивал бы авторские в его пользу с каждого представления».

Я хорошо узнал потом из личного знакомства этого талантливое «самозванца». Его «Гастроль Рычалова» и «Замечательное представление» (пародию на цирковые номера) мне довелось не только впервые поставить на сцене «Кривого зеркала», но и основательно проредактировать при постановке этих «несамостоятельных» произведений. Поэтому я столько же не сомневаюсь в уликах Карминой-Читау, выдающих с головой беззастенчивого «драматурга» Волконского-Манценилова, сколько абсолютно верю показаниям крайне деликатного в своем изобличении П. П. Гнедича.

Но тот факт, что в 1898 году Волконский-Манценилов напечатал «Вампуку» в «Новом времени» (я живо помню смехотворный «соблазн», какой возбудил фельетон Манценилова у взыскующих скандала читателей!), надо признать и положительным, и своевременным.

Надо ли после всего сказанного говорить, что как только «Вампука» родилась на свет божий в «газетной рубашке», тотчас же стали говорить о ее настоящих родителях, о том, что это «незаконнорожденное» произведение, что это «приемыш» г. Манценилова и т. п. Указывали чуть не с клятвой и кто папаша этой новоявленной пародии, и кто мамаша, кто крестный отец, а кто прохожий молодец. Дошло до того, что указывались самые фантастичные и явно недостоверные источники «Вампуки» и ее непроверенные якобы предвосхищения, как литературные, так равно и музыкальные.

Чтобы не быть голословным, я могу привести хотя бы строки наиболее почтенного среди разного рода «указчиков», а именно: Николая Ефимовича Эфроса, покойного автора книги «Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева 1908—1918 гг.».

«Когда-то, когда и «Мыши» еще не существовали,— сообщает Н. Е. Эфрос (на 37 стр. названной книги),— и ранее появления знаменитой «Вампуки» будущие участники «Мыши» разыграли такую оперу-пародию на полудомашнем спектакле. Это было в странно обставленной студии одного из юношей Художественного театра, в Перцовском же доме, только высоко над подвалом будущей «Мыши». Помню, я смотрел эту талантливую шалость в ночь встречи Нового года. Помню, автором музыки был так рано ушедший из жизни Илья Сац, ярко талантливый, между прочим, и в музыкальном шарже. Зол в своих пародиях был текст, еще злее — музыка. Разыгрывала эту «оперу» артистическая молодежь, смотрели артисты Художественного и других театров, писатели. Был среди публики Леонид Андреев. И все покатывались от хохота, все были в шумном восторге от музыкальных неожиданностей и метких шаржей. Саца, растерянного, сконфуженного, не знавшего, куда девать руки, выволокли на настойчивые вызовы. Так дебютировал в качестве музыкального пародиста предшественник «Вампуки», завершивший свою карьеру прелестной пародией «Не хвались, идучи на рать».

При всем моем уважении к памяти покойного Н. Е. Эфроса, должен констатировать, что он написал приведенные строки без должного чувства ответственности перед Истиной и Историей, точнее говоря, без должной заботы об ясности своего сообщения, и, короче говоря, без

страха ввести в заблуждение читателя. Ибо посудите сами: какие такие «артисты Художественного театра» могли смотреть описанный спектакль до появления на свет «Вампуки», то есть до 1898 года, когда сам Художественный театр (вернее — еще Художественно-Общедоступный) впервые открыл свои двери 14 октября 1898 года. Затем хотелось бы спросить, что представлял собою до 1898 года Леонид Андреев, чтобы выделять его среди прочих писателей, присутствовавших на этом спектакле, как единственную знаменитость? Ведь он только-только что скинул студенческую тужурку, а с нею и псевдоним Джемса Линча, коим подписывались его критические статьи! «Темна вода во облацах»! И вовсе Илья Сац не «завершил своей карьеры оперной пародией «Не хвались, идучи на рать» (которую я поставил впервые на сцене «Кривого зеркала» в сезон 1910/11 года), а завершил балетом «Козлоногие» и оперой-шаржем «Восточные сладости, или Битва русских с кабардинцами», которую также мне посчастливилось впервые поставить в «Кривом зеркале».

Н. Е. Эфрос явно спутал две вещи: 1. Представление «Вампуки» в 1908 году на сцене «Кривого зеркала», музыка каковой пародии была уже сочинена частично до 1898 года Н. В. Карминым, и 2. Появление «Вампуки» в печати, а именно в петербургской газете «Новое время» в 1898 году. Если позволительно утверждать, что «шалость» в виде оперной пародии была сделана И. Сацем до 1908 года, когда состоялась премьера «Вампуки» в «Кривом зеркале», то никоим образом недопустимо думать, что эта самая «шалость» И. Саца (как выражается Н. Е. Эфрос) была сделана до 1898 года, когда «Вампука» была уже не только напечатана в самой распространенной газете в России, но частью давным-давно (примерно уже в 1895—1896 годы) и музыкально оформлена, а равно и спететирована в доме тогдашнего директора Александринского театра П. П. Гнедича.

Будучи закадычным другом Ильи Саца, который знакомил меня в своем неподражаемом исполнении со всеми своими произведениями (когда они были еще в зародыше), я, правда, слышал от него между прочим и о пародии на оперу под названием «Кольцо Гваделупы» (или «Месть любви»), но он, по-видимому, не считал эту безделку оригинальным своим сочинением (говорил о ней, помнится,

как о недавнем своем «опусе» — не ранее 1905 года, в конце которого я познакомился с Сацем).

Единственно, что мне довелось слышать из этой пародии И. Саца, это шуточное славословие на текст «Став на колени, прославим героя», где вступление голосов и их перебивка обуславливают «катавасию», в которой слышится: «Став на героя, прославим колени», «славим колени», «колени героя» и тому подобная чепуха. Как известно, под «катавасией» в прямом смысле понимаются ирмосы, «покрывающие» песни «канона» на заутрени, которые поются в церкви обоими клиросами; при «покрывании» одним текстом другого образуется зачастую невнятица. Эту невнятицу, ради шутки, усугубили некогда семинаристы, от озорной композиции коих и произошла подобная «катавасия» (уже в переносном смысле этого слова). Илья Сац сам мне напомнил о семинарском происхождении такого «славословия», которое он лишь музыкально аранжировал, но не сочинил в полном значении этого слова.

Что участники «Летучей мыши» (открывшейся в том же, 1908 году, что и «Кривое зеркало») ставили уже в ранний период своего существования оперные пародии, хорошо известно; но какова была артистическая ценность этих пародий, оригинальность и сила их сатирического воздействия на судьбу пародируемого явления, говорить серьезно не приходится. Чтобы не было в этом сомнения, приведу в подтверждение хотя бы выдержку из хроники такого строгого журнала, как «Аполлон» 1909 года (под редакцией Сергея Маковского). Вот что мы там читаем: «Столь популярная московская «Летучая мышь» — кабаре совсем обыкновенного полета. Много, много таких кабаре бывало в Париже за последние десятилетия. Потом отошло, надоело. Лишь эксплуататоры да спекулянты на Бульварах Клиши и Рошешуар продолжают надувать иностранцев. У нас, как во всем, запоздали! Петербургское «Кривое зеркало» издало уже классическую «Вампуку». Ну, а в «Летучей мыши» ставят пародию на «Кривое зеркало»: все дрябло, скучно, и лишь вздутая цена за вход, да искусственно приподнятая затаенность и замкнутость, да участие «художественников» сделали столь знаменитым этот заурядный кабачок».

Это, конечно, несколько пристрастная оценка «Летучей мыши». Но справедливость требует напомнить в защиту данной критики: как только в Париже представления «Летучей

мыши» стали даваться на французском языке, весь успех этого «экзотического театрिका» померк в глазах парижан навсегда.

Но суть не в этом, а в том, что говорить серьезно о предвосхищении чего бы то ни было в искусстве допустимо лишь тогда, когда оно касается существенных черт произведения как в идеологическом отношении, так и в техническом. Из-за того, что кто-то задолго до «Вампуки» передразнил ходовые приемы итальянской оперы, отнюдь не значит, что этот шутник уже «предвосхитил» эту бессмертную в своем роде пародию во всей ее внушительной неподкупности, то есть и в смысле архитектоники, и либретто, и музыки, и в смысле ее излюбленных характеров, повадки, манер и пр. «Je prends mon bien où je le trouve»¹, — сознавался Мольер, обращая найденный им уголь в алмазы! (А ведь алмаз — это тот же уголь по своей консистенции, только углю грош цена, а алмаза за грош не купишь). Наш Гоголь взял фабулу своего «Ревизора» из комедии Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе»; имеются аналогии «Ревизора» и в других комедиях XVIII века; утверждали даже, что «Ревизор» просто списан Гоголем с комедии в стихах какого-то Жукова «Ревизор из Сибирской жизни» (1796) и т. п. Однако?..

Почему же выжил гоголевский «Ревизор» в истории театра и литературы, а не Жукова, Квитки-Основьяненко или чей-либо другой?

В конце концов (или еще вернее — в начале начал!) ничтожество задания и фактуры оперных произведений было осмеяно еще Артуром Шопенгауэром, который утверждал, что «большая опера не есть плод чисто художественного чувства».

Приблизительно то же, но гораздо конкретнее сказано Львом Толстым в описании итальянской оперы² на страницах «Войны и мира» и в описании русской экзотической оперы на страницах «Что такое искусство». Вспоминая, как он был на репетиции «Фераморса» Ант. Рубинштейна в

¹ Я беру мою собственность всюду, где я ее нахожу (франц.).

² Л. Толстой еще в детстве стяжал успех своей пародией на итальянскую оперу, которая была разыграна у Берсов, под его собственный аккомпанемент. См.: *Лапшин И. И.* Комическое в произведениях Л. Н. Толстого. — В кн.: *Записки Русского научного ин-та. Белград, 1934. Вып. 2, с. 73. (Примеч. авт.)*

театре Московской консерватории¹, Л. Толстой особенно смешно описывает шествие каких-то ряженных «индейцев», привезших откуда-то невесту для бракосочетания. (Можно подумать, что это описание не в малой степени обусловило знаменитое шествие эфиопов в «Вампуке».)

«Это «шествие», — пишет Л. Толстой, — как всегда совершалось парами, с фольговыми алебардами на плечах. Все выходили из одного места и шли кругом и опять кругом, и потом останавливались <...> Начиналось шествие речитативом наряженного в какого-то турка человека, который, странно раскрыв рот, пел: «Я невесту сопровождаю». Пропоеет и махнет рукой — разумеется обнаженной — из-под мантии. И шествие начинается... Индейцы с алебардами опять выходят, мягко шагая в своей странной обуви, опять певец поет: «Я невесту провожа-а-аю»... опять тот же жест обнаженной руки из-под мантии, и пары, опять мягко ступая с алебардами на плечах, некоторые с серьезными и грустными лицами, некоторые переговариваясь и улыбаясь, расстанавливаются кругом и начинают петь... Что никогда таких индейцев не было и не могло быть и что то, что они изображали, не только не похоже на индейцев, но и ни на что на свете, кроме как на другие оперы, в этом не может быть никакого сомнения; что так речитативом не говорят и квартетом, ставши в определенном расстоянии, махая руками, не выражают чувства, что так с фольговыми алебардами, в туфлях, парами, нигде, кроме как в театре, не ходят, что никогда так не сердятся, так не умиляются, так не смеются, так не плачут, и что никого в мире все эти представления тронуть не могут, в этом не может быть никакого сомнения... Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление... Нравиться это может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям»².

¹ О посещении этой репетиции Л. Толстым я знаю лично от пианистки Евг. Як. Гиршфельдт, участвовавшей в 90-х годах прошлого века в консерваторском хоре. (Примеч. авт.)

² См.: Толстой Л. Н. Произведения самых последних лет. М., 1898, с. 17—23.

Эти строки написаны за много лет до представления «Вампуки» в «Кривом зеркале» и кажутся как будто легшими в основу этой идеальной пародии на оперу. Но, несмотря на манеру, с какой Л. Толстой бичует ненавистное ему явление, его «филиппики» против оперной пошлости (и антиэстетичности самой ее основы) не привели непосредственно почти ни к чему, полузабытые на книжных полках.

«Вампука» же чуть не сразу и совсем непосредственно произвела настоящую революцию в театре, после которой сценический шаблон, и в частности оперный, оказался отмеченным смехотворным клеймом! Причем клеймо это, что особенно важно, было таких размеров, что стало вмиг различаемо самыми близорукими зрителями.

Конечно, и раньше тонким меломанам мозолили глаза и уши обычные на оперной сцене банальности! Но с ними легко мирились как с неизбежной условностью. После же «Вампуки» вся банальная театральность в опере предстала перед самой невзыскательной публикой в дурацком колпаке и с позорным клеймом, то есть буквально на смех и поругание миллионов масс!

Разумеется, это могло случиться лишь тогда, когда «Вампука» из печатного произведения превратилась в произведение публично-театральное, когда эта замечательная пародия получила свою детальную законченность в либретто, музыке и артистической реализации на сцене.

Случилось же это очень скоро после открытия «Кривого зеркала», дирекция которого, что называется, металась на первых порах в поисках репертуара.

Тут как раз подвернулся не человек, а прямо клад для сатирического театра — Владимир Георгиевич Эренберг, композитор, дирижер и при этом культурнейший пародист, каких требовало «Кривое зеркало».

Придя к А. Р. Кугелю и отрекомендовавшись, В. Г. Эренберг вытащил из кармана старый номер «Нового времени», где место фельетона было занято «Вампукой» (за подписью г. Манценилова), и тут же предложил написать соответствующую музыку. Предложение пришлось крайне кстати, а сам Эренберг очень понравился А. Р. Кугелю своей иронией и творческими проектами.

Пришелся он по душе и Зинаиде Васильевне Холмской... Но вот в чем беда: надо было торопиться во что бы то ни

стало! Репертуар иссякал, а писание музыки, инструментовка, размножение партий для голосов и оркестра — все это требовало уймы времени!.. Как быть?

Решение неожиданно было подсказано появлением на сцене другого композитора, конкурента Эренберга, маэстро Шпис фон Эшенбруха.

Для скорости (суший анекдот!) заказали написать музыку сразу двум композиторам: первый акт «Вампуки» поручили Эренбергу, второй — Шпису фон Эшенбруху¹.

Композиторы засели за работу, режиссер барон Унгерн фон Штернберг и А. Р. Кугель стали трудиться над либретто, его редакцией, его отдельными трюками, искать подходящих исполнителей, соображать в количественном отношении оркестровые возможности, какие мог выдержать бюджет небольшого театра, совещаться с композиторами «Вампуки» в свободные у тех минуты, вырабатывать требуемые пародий декорации, костюм, аксессуары, гримы... Это была настоящая гонка! И какая!..

Театр с немногочисленными еще завсегдамыми грозил уже задыхаться на ладан из-за отсутствия аттракционных новинок. Надо было спешить вовсю, чтобы не очутиться при пустой зале и такой же кассе! Зато счастливый финиш обещал такой огромный выигрыш, что у дирекции «Кривого зеркала» дух замирал от одной мысли о нем!

Наступил день премьеры... В. Г. Эренберг до того волновался, до того не был уверен в успехе и боялся скандала (из-за профанации высокого искусства в глазах консерваторов-меломанов!), что сел за дирижерский пульт... загримированным: в парике и с подвязной бородой!

Как это ни странно, «Вампука» на премьере так ошеломила публику дерзостью своей издевки, что, собственно говоря, об успехе в настоящем смысле этого понятия можно

¹ Нечто подобное имело место в петербургской музыкальной жизни 1872 г., когда директор императорских театров Гедеонов, задумавший оперу-балет «Младу», пригласил для ее музыкального оформления композиторов Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова и Цезаря Кюи, то есть чуть не всю «Могучую кучку». Рассказывали, что, когда Бородин, не без лукавства, осведомился у «его превосходительства», что побудило «его превосходительство» обратиться с таковым приглашением к четырем композиторам сразу, Гедеонов вразумляюще ответил, что вчетвером можно в четыре раза скорее сочинить музыку, чем одному. Утверждают, что это факт, а не анекдот, чему я охотно верю после заказа музыки «Вампуки», ради скорости, сразу двум композиторам. (Примеч. авт.)

говорить лишь с оговоркою: да, был успех, но какой-то смутный, неясный, загадочный.

Волновался не один В. Г. Эренберг, волновалась вся труппа, вся дирекция, весь оркестр!.. Н. Ф. Икар, поставивший балет в «Вампуке» и пародировавший в нем... прима-балерину, споткнулся от волнения и упал при всем честном народе, чуть не расквасив себе нос; это было также принято публикою за пародию: сейчас же вспомнили про слабые носки Тамары Карсавиной, упавшей перед тем на Мариинской сцене в «Лебедином озере», и смекнули, что падение Н. Ф. Икара предумышленно и нарочно, направлено не в бровь, а в самый глаз Карсавиной.

Настоящий успех, и притом легендарный, выпал на долю «Вампуки» в ее кривозеркальной постановке лишь спустя несколько дней, после того как публика, что называется, «очухалась», прочла разъяснительные рецензии, поспорила до хрипоты с инакомыслящими и исхохоталась до изнеможения, вспоминая цепь анекдотических трюков, на каких жиддилась эта сатира на оперу.

Я, как сейчас, вижу представление этого перла пародического искусства в его первой редакции на сцене Театрального клуба во дворце князя Юсупова. (Всего «Вампука» выдержала в «Кривом зеркале» три редакции, о коих я скажу потом несколько слов.)

Это было не то десятое, не то пятнадцатое представление, не помню. Зал был полон публикой, расхватавшей задолго до начала все билеты. На лицах большинства сияла улыбка сладостного предвкушения чего-то очень вкусного, сдобного, пряного, праздничного. Напряжение нервов было столь велико, что, когда за пультом дирижера появился Эренберг, на этот раз без парика и привязанной бороды, зал разразился аплодисментами, словно Эренберг был уже знаменитостью, требовавшей оваций.

Бравурная увертюра, где уже выводились за ушко да на солнышко и шарлатанящий Мейербер («кимвал бряцающий») с его эффектмахерской жирной гармонией, и приторно-сладенький Верди с его жиденьким контрапунктиком и шарманочными мелодиями, вызвала новые аплодисменты и притом единодушно восторженные.

Я постараюсь передать здесь же не столько свои личные впечатления от представления «Вампуки» (которую я запомнил почти наизусть!), сколько само ее представление на

сцене «Кривого зеркала», со всеми ремарками режиссуры, какие выполнялись солистами, хором, статистами и балетом.

Сцена представляла собою пустыню в той предельной условности, какую могут дать голубое полотнище в глубине сцены, изображавшее небо и такого же небесного цвета боковые кулисы с пальмами. Посреди же сцены, несколько слева, виднелось не то холмистое возвышение, не то нечто вроде ложа, прикрытое холстом песочного, «пустынного» цвета.

На сцену из-за кулис выходили хористы в коричневом трико и такого же цвета «дикарском» гриме, с перьями на голове и копьями в руках. Они шли в такт музыке к самой рампе и, то прижимая руки к груди, то грозя кулаками кому-то, распевали:

Мы э, мы э, мы Э-фиопы;
Мы про, мы про, противники Европы;
Мы эфиопы, противники Европы,
Ропы, ропы, ропы, ропы мы!

В о ж д ь э ф и о п о в (*выступал вперед и, невероятно жестикулируя, объяснял публике*).

Прекрасную Вампуку нам велено словить,
Наш повели, наш повелитель руку
Ей хочет предложить.

Х о р э ф и о п о в (*подтверждал слова вождя, показывая на правую руку*).

Ей хочет руку, руку хочет,
Хочет руку предложить.

После этого «эфиопы», обращая внимание публики на «место действия», заявляли:

Мы в Аф, мы в Аф, мы в Африке живем,
И Вам, и Вам, Вампуку мы найдем!
Мы в Африке живем и Вам,
И Вам, и Вам, Вампуку мы найдем!..

Озираясь по сторонам, «эфиопы» заглядывали за кулисы, за «песчаные» возвышения и шарили «по земле» с видом, не оставлявшим сомнения, что они действительно ищут Вампуку в надежде ее найти.

Проделав вышеуказанное, «эфиопы» строились гуськом и уходили, еще раз рекомендуясь:

Мы Э, мы Фи, мы О, мы Пы.

По их уходе налево с правой стороны появлялась Вампука в сопровождении Мериноса. Первая была очень хорошенькая дамочка, певшая сопрано и одетая в экзотический костюм оперной примадонны; спутник же ее был белобородый баритон, с седыми кудрями, одетый в серый бурнус «оперного покроя».

Меринос, указывая на возвышение, подводил к нему Вампуку за руку и с наигранным величавым благородством, имевшим в виду растрогать сердца публики, торжественно затягивал свою арию:

О, прекрасная Вампука,
Здесь похоронен прах,
Ах, ах, ах, ах.
Твоего несчастного отца.
Он сражался, он сражался,
Он сражался, он сражался.
Он сражался с эфио,
Он сражался с эфио,
Он сражался с эфио,
С эфио, с эфио, с эфиопами...

Эти слова мало волновали хорошенькую Вампуку, которая, поправляя кокетливый головной наряд и драгоценный пояс, выдергивала из-под последнего шелковый платочек и, подойдя как можно ближе к публике, начинала резво выделять фиоритуры на слова:

Я плачу о зарытом
В песке здесь мертвец,
Я плачу об убитом
Безвременно отце.

Она подносила платочек к глазам и очень осторожно прижимала его к ним из боязни размазать грим.

М е р и н о с (начинал тогда являть чары своего баритона и пленять публику пластикой, трагически простирая руки к Вампуке).

О плачь, Вампука, плачь,
Судьба тебе палач;
Ах, плачь, судьба тебе,
Тебе судьба палач!

В а м п у к а (*продолжала, как ни в чем не бывало, «колоратурничать» с видом птички, которой мало дела до всего окружающего*).

Мне дни, увы, не милы,
Утехи не найду,
Лишусь последней силы
И в обморок, да, в обморок,
Да, в обморок паду!

Падая не спеша в обморок, Вампука комфортабельно укладывалась на песчаном ложе и слегка оправляла складки своего костюма.

Меринос тогда, словно одержимый своей ролью, начинал входить в нее изо всех сил: метался по авансцене, выворачивал (с невиданной у старца ловкостью) руки и всячески изображал отчаяние, согласно словам арии, в которую артист здесь вкладывал всю свою ходульную душу:

Ах, где достать
Стакан воды мне
Для дорогой Вампуки?

Трагически вопрошал несчастный Меринос:

Ах, где достать
Теперь воды мне
Для дорогой Вампу-у-у-уки?!!!

Так как никто ему из публики не отвечал, Меринос еще настойчивее вопрошал:

Ах, где достать,
Ах, где найти,
Ах, где достать,
Ах, где найти, найти воды?

И вдруг блестящая мысль осеняла его седовласую голову, и Меринос, воспрянув духом, спешил поделиться ею с публикой:

Но здесь вблизи имеется родник!
Туда, туда, на крыльях урагана,
Я понесусь скорее скакуна!
Ах, как побегу я, гу я!
Ах, как понесусь я, сусь я!
Ах, как побегу -у-у-у я туда, туда,
Туда, а-а-а,
Где есть вода!..

Несмотря на эти обещания сверхъестественной быстроты, Меринос на самом деле удалялся медленно-степенно, давая лишнюю возможность публике полюбоваться его благородной осанкой.

Уход Мериноса совпадал, словно по расписанию, с появлением в этой пустыне героя Лодырэ... Музыка в оркестре начинала лирически тремолировать. «Душка тенор» Лодырэ в обтягивавших ляжки трико и фантастическом камзоле приближался грациозными па к Вампуке и нежнее нежного, словно в его «зобу дыханье сперло», выводил, обращаясь к зрительному залу:

Ах, что я вижу?
 Ах, что вижу я?
 Лежит в степи Вампука,
 Здесь в степи лежит одна!
 Здесь лежит одна-а-а!
 О, Вампука, лежит больна!
 Но честь моя порука,—
 Поправится Вампука!
 Но честь моя порука, порука!
 Поправится она,
 Она, она, она.

Здесь наступал «закат солнца», под розовыми лучами которого Вампука постепенно оживала и голосом умоляющего воробья вопрошала:

Это ты, Лодырэ?
 Л о д ы р э (*отвечал ей в тон таким сладким голосом, словно изливал струю потоки*).
 Это я, Лодырэ.
 В а м п у к а (*переспрашивала*).
 Это ты, Лодырэ?
 Л о д ы р э (*вновь удостоверял*).
 Это я, Лодырэ.
 В а м п у к а (*уточняла вопрос*).
 Это ты здесь, Лодырэ?
 Л о д ы р э.
 Это я здесь— Лодырэ.
 В а м п у к а (*приподымалась на ложе, в любовном томлении*).
 Это ты, мой Лодырэ?
 Л о д ы р э (*имея в виду высокую ноту, на которой он делал фермато, быстро отскакивал от Вампуки к самой рампе, чтобы голос его не был скраден кулисами и был хорошо*

слышен публикой). Это я, твой Лодырэ! (Возвращался бегом к Вампуке.)

В а м п у к а (ласкаясь в меру, как то подобало оперной диве).

Это ты?

Л о д ы р э (став на колени).

Это я!

В а м п у к а.

Это ты?

Л о д ы р э.

Это я!

В а м п у к а (обвивая его шею руками).

Это ты?

Л о д ы р э (целуя ее руки).

Это я!

В а м п у к а (усаживаясь грациозно на ложе).

Это ты?

Л о д ы р э (обнимая ее деликатно, словно фотографируясь с нею у захолустного фотографа).

Это я!

В а м п у к а (не веря своим глазам).

Это ты?

Л о д ы р э (дуэтом с Вампукой).

Это мы, мы!..

Тут как на заказ всплывала луна и освещала любовную парочку, которая вставала и в обнимку приближалась к рампе, делясь своим счастьем со всею публикой.

Дуэт Лодырэ и Вампуки:

Как отрадно любить

И счастливым быть!..

Как нам светит луна,

Ах, как прекрасна она!

Только что любовники слились в картинном поцелуе, как за кулисами раздается зловещее пение эфиопов:

Мы э, мы э, мы э, мы эфиопы!

Мы про, мы про, противники Европы!

И т. д.

Л о д ы р э (приложив руку к левому уху и напряженно прислушиваясь).

Чу, Вампука, слышишь ли?

Эфиопы там вблизи!

В а м п у к а (приложив руку к правому уху и изображая беспокойство за свою судьбу).

Они послали за мной!..
Вот они уже бегут!..
Скорей бежим, спешим!..

Этот призыв побуждал влюбленную парочку снова обняться и поделиться своим опасением с публикой, не двигаясь с места:

За нами погоня, бежим, спешим!..
Ужасная погоня! спешим, бежим!..

Чтобы внести разнообразие в ситуацию, парочка усаживалась живописно на холмистое возвышение и продолжала с невозмутимым видом распевать:

Спешим же, бежим же!
Бежим же, спешим же!
Бежим! Бе-е-е-жим!

Они вставали при последних словах и неторопливо уходили налево, в то время как страшные эфиопы показывались, крадучись, справа.

Х о р э ф и о п о в. Ах, как они убегают от нас!
В о ж д ь э ф и о п о в. В погоню за ними спешим мы тотчас!
Х о р э ф и о п о в. В погоню за ними, в погоню за ними,
В погоню за ними скорей!

Тут хор эфиопов выстраивался в ряд у самой рампы и с подьемом, как принято в опере перед падением занавеса, пел:

Мы в Аф, мы в Аф, мы в Африке живем!
И Вам, и Вам, Вампуку мы найдем!
Найдем, найдем, найдем, найдем,
Найдем, найдем, найдем!

Занавес падал, и после коротенького музыкального антракта начиналась вторая картина «Вампуки».

«Та же декорация пустыни, только поставлены два тронных кресла», — такова и ремарка в тексте «Вампуки», стоящая в начале картины 2-й.

Картина эта открывалась незабываемым по своей смехотворности маршем эфиопов, длившимся довольно долгое время, потому что публике надо было внушить, что перед ней проходит несметное войско. Ввиду того что персонал, изображавший это несметное войско, состоял всего-навсего из четырех

несчастливых хористов, прибежали к трюку, употреблявшемуся в бедных антрепризах: хористы гуськом шагали в глубине сцены, на большом расстоянии друг от друга, держась по возможности близко к задней завесе, изображавшей небо над пустыней; пока они маршировали на самом виду у публики, они отбивали не спеша такт ногами и являли молодцеватую осанку; но как только молодцы подходили степенно к краю задней завесы, они немедленно (и, видно, нервничая) сбивались впопыхах с ходьбы на беготню, так как им надлежало быстро-быстро обогнуть завесу с обратной стороны (не видимой публике), чтобы вовремя занять место в непрерывной линии степенно марширующего войска. Пробегая сзади «неба над пустыней», эфиопы, конечно, колыхали его и второпях якобы нечаянно его задевали, делая вид убежденности в том, что публика этого, наверно, не замечает и вообще не догадывается об этом замечательном трюке, путем которого огромное полчище изображается одними и теми же четырьмя хористами. То обстоятельство, что эти жалкие хористы, изменяя мимику и перекидывая копья из одной руки в другую, пытались заверить публику, что перед ней проходят все разные и разные войны, — окончательно довершало комизм этого эфиопского марша.

Промаршировав эдаким манером «несколько верст», эфиопы выстраивались по бокам сцены и, запыхавшись, зычно пели:

Страфокамилл нам очень мил!
Мы ему служим и не тужим!
Мы служим ему!
Да здравствует Страфокамилл!..

При этих приветственных кликах появлялся царь эфиопов Страфокамилл, держа за руку плененную им Вампуку. Одет он был, как то полагается оперному экзотическому царю, — в шелковое коричневое трико и красную расшитую мантию: украшениями ему служили диадема, золотое ожерелье, масса браслетов, серьги и роскошный пояс, усыпанный драгоценными камнями, на котором висел меч Страфокамилла.

Царь эфиопов, выйдя на авансцену с Вампукой, обращался к «несметному войску» величественным басом:

Падите ниц передо мной!
Теперь я здесь, со своей женой!

«Несметное войско» как по команде опускалось на колени, а царь Страфокамилл, поглаживая бороду и вращая белками, исполнял арию с руладой, в которой мог шикнуть низкими нотами:

Соединились навсегда
 Страфокамилл и Вампука!
 Соединились навсегда
 Страфокамилл и Ва-а-а-а-ам-пука!

Он элегантно вынимал из-под коричневой фуфайки, изображавшей его загорелую кожу, платок и прикладывал оный ко рту (как то было принято у всех провинциальных знаменитых басов).

Вампука, не желая никому уступать своего первенства, слегка выдвигалась вперед и, очаровывая публику совершенно неуместной улыбкой, пела так, словно речь идет не о ее судьбе, а о судьбе безразличной ей женщины:

Ах, прежде влеченьям вольна,
 Одного Лодырэ я любила,
 А ныне любить я должна
 Ненавистного Страфокамилла!

Ст р а ф о к а м и л л (*останавливался после этого рядом с примадонной и, чудовищно бая, медленно затягивал*):

Покорил я страну...
 В а м п у к а (*поправляя прическу*).
 Покорил он страну...
 Ст р а ф о к а м и л л.
 Чтоб держать, чтоб держать...
 В а м п у к а.
 Чтоб держать, чтоб держать...
 Покорил он страну...
 Ст р а ф о к а м и л л.
 Покорил я страну...
 В а м п у к а.
 Покорил он страну...
 Ст р а ф о к а м и л л.
 Покорил я страну...
 В а м п у к а (*второпях и с хвастливой улыбкой*).
 Чтоб держать меня в плену!

Вслед за этим сообщением Вампука подает руку Страфокамиллу, и они шествуют к тронным креслам, обойдя

сначала кругом всю сцену в сопровождении «кортежа эфиопов», тех же четырех хористов, изображавших только что «несметное войско».

С т р а ф о к а м и л л (*занимая трон и хлопая повелительно в ладони*).

Итак, продолжим наши игры!
Певцы пусть нам споют,
Пусть пленницы пррроропля-я-я-я-шут.

По мановению его руки выскакивали три балетные танцовщицы в тюниках, вооруженные коротенькими игрушечными мечами и с золотыми крохотными щитами, и начинали плясать на пуантах нечто несуразно-веселенькое, под чем надлежало подразумевать «военную пляску».

После балета, слегка переодетый, в плаще и в надвинутой на брови шляпе, появлялся с лирой в руках Лодырэ и, бряцая на ней, затягивал:

Певец я, певец я от мира!
Все просит, все просит моя лира!
Я певец от мира, мира грез!
Просит лира, лира — слез!

С т р а ф о к а м и л л (*при этих словах вскакивал с трона*).

Узнал тебя, ты — Лодырэ!

Л о д ы р э (*сбрасывая плащ, сознавался*).

Да, я Лодырэ!

С т р а ф о к а м и л л (*зловеще басил*).

Узнал тебя, ты — Лодырэ!

Л о д ы р э (*прекратив игру в прятки*).

Да, я — Лодырэ! Я отомщу тебе, я отомщу тебе!..

В а м п у к а (*томно протирая глаза*).

Это ты, Лодырэ?

Л о д ы р э.

Это я, Лодырэ!

В а м п у к а (*не веря своим глазам*).

Это ты здесь, Лодырэ?

Л о д ы р э.

Это я здесь, Лодырэ!

В а м п у к а (*с драматическим криком*).

Мы погибли, Лодырэ!

Л о д ы р э (*звично-громко, на высоких нотах*).

Я отомщу, клянусь тебе!

С т р а ф о к а м и л л (*стоя рядом с ними, прикладывал все же при их дуэте руку к уху*).

Что они говорят?
 О чем шепчутся?
 О чем шепчутся?

Тут неожиданно входил жрец эфиопов, наряженный самым фантастическим образом, и громогласно заявлял:

Я их подслушал,
 Изменников вели казнить проворно!

Страфокамилл (*тогда обнажал меч и распевал с ним на все лады*).

На бой, на бой, на бой, на бой!
 На смертный бой, на бой!

Лодырэ в ответ обнажал свою шпагу, и тут происходила та фехтовальная дуэль, какую можно было видеть только в опере или старинной мелодраме: противники скрещивали шпаги, ударяли ими одна о другую раза три-четыре, потом, кружась, перебежали, занимая противоположные позиции, снова ударяли шпагами одна о другую несколько раз, один из дуэлянтов разил другого, другой, отбив удар, делал то же самое и т. п. Вдруг, словно *deus ex machina*¹, на сцене появлялся Меринос и, заняв центральное место среди окружающих, вопил:

Сложите шпаги предо мной
 И прекратите этот бой!

Он сбрасывал бурнус и оказывался каким-то очень важным военачальником. Все выражали при этом переодевании свое крайнее изумление, а особенно Страфокамилл, который, придя в себя, обращался к чужестранцу с насмешкой:

Кто ты, одетый папуасом,
 Что наш покой посмел
 Нарушить басом?

Меринос (*величаво отвечивал*). Я вас завоевал!
 Все (*покорно, не возражая, опускались на колени и уныло нусавили*).

Он нас завоевал!

Страфокамилл (*с горькой эфиопской иронией*).
 Благодарю, не ожидал!

¹ Дословно: Бог из машины (*лат.*). Драматургический прием, применявшийся в античной трагедии.

Меринос посылал тогда за палачом и плахой и суетливо распевал:

Казнить сейчас, казнить сейчас Страфокамилла!..

Жрец и Палач выносили моментально картонную плаху и ставили ее посреди сцены, вокруг которой, как то принято в хороших театрах, образовалось шествие, долженствовавшее изобразить проводы на казнь царя эфиопов.

Страфокамилл становился на колени перед плахой, а Палач, недурной собой парень, в изящном ярко-красном одеянии с капюшоном, заносил над шеей своей жертвы топор с огромной серебряной лопастью. Страфокамилл пел тогда свою предсмертную арию:

Лишаюсь сил, лишаюсь сил,—
Умрет сейчас Страфокамилл!

Пел он эту арию не торопясь и с такими длинными руладами, которые ставили в крайне неловкое положение Палача, стоявшего над ним с высоко поднятым топором: вот-вот топор опустится жертве на шею! Но жертва делала властный знак Палачу, и тот покорно выжидал, пока жертва встает напоется перед смертью.

Но вот долгожданный момент наступил — Страфокамилл сложил свою голову на плахе,— и Меринос, при поддержке хора, начинал катавасию славословия героя.

М е р и н о с.
Став на колени...
Х о р.
Став на колени...
М е р и н о с.
Славим героя...
Х о р.
Славим героя...
М е р и н о с.
Колени...
Х о р.
Колени...
М е р и н о с.
Героя...
Х о р.
Героя...

В с е.

Прославим героя, став на колени.
Прославим колени, став на героя,
Прославим, прославим, прославим
Героя!..

Занавес падал, и у вас оставалось впечатление, как будто вы и впрямь присутствовали на представлении настоящей оперы: оркестр, хор, отличные голоса солистов, хорошенькие танцовщицы, блеск мишурных украшений на главных исполнителях, их экзотические, чисто оперные костюмы, жесты, осанка, приемы! Ну, вылитая опера, да и только! Не мудрено, что в глубокой провинции, куда «Кривое зеркало» заезжало иногда на гастроли («чтобы не терять маршрута», как говаривал А. Р. Кугель), выходили из-за этого сходства с настоящей оперой самые настоящие скандалы. Так, из Кременчуга труппе «Кривого зеркала» пришлось однажды удирать задворками из-за опасения столкновений с возмущенной публикой: последняя приняла все за чистую монету и злилась, что такую старую итальянскую дребедень, как эта «Вампука», показывает в Кременчуге столичная антреприза, от которой кременчужане вправе были ожидать нечто более соответствовавшее театральным веяниям. «В каком-то другом небольшом городе, — вспоминал часто А. Р. Кугель, — после окончания спектакля, кучка мелких канцеляристов, окружив нас в саду, обзывала нас «мошенниками» и «хулиганами». Одна еврейская дама в Одессе, желая сохранить возможную деликатность, заметила, что, конечно, «Вампука» недурная опера, но она слышала лучшие оперы, например «Африканку». Да и сейчас, — писал А. Р. Кугель в 1926 году, — всем ли понятен смысл пародии? Я читал года два назад письмо «хранителя минералогического кабинета» в одном из южных городов, который, прослушав «Вампуку», счел необходимым взяться за перо и изложить письменно свое возмущение по поводу небрежного и балаганного исполнения «произведения высокого оперного искусства». Он принял все всерьез — всю историю африканской невесты, для которой в пустыне ищут стакан воды»¹.

Такому впечатлению «настоящей оперы» содействовали в первую очередь все обычные для оперы атрибуты:

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 205—206.

оркестр, хор, балет, всякие помпезные «шествия» и другие щедроты банальной театральщины — все это имело свое видное место в «Вампуке». Взять хотя бы декорации или это пресловутое «возвышение», служившее Вампуке чем-то вроде кушетки в пустыне! О такого рода аксессуарах не мог забыть под старость и В. А. Нелидов. «Если декорация изображает лес, пустыню, берег моря, — пишет он в своих воспоминаниях¹, — то обязательно ставился камень в форме кушетки, на коей, подперев ручкой головку, восседал или возлежал герой или героиня. Без этого камня-кушетки ни одна опера не обходилась. И когда я в Европе и в Новом Свете через тридцать пять лет вновь увидел в опере этот «краеугольный камень» или «камень преткновения» искусства — не знаю, то я уже не сердился, как прежде. Я вспомнил свою молодость. На такой же дряни и мы творили искусство. Вот (она) тогдашняя опера!..»

Еще более содействовало впечатлению от «Вампуки» как от «настоящей оперы» превосходное в своем роде исполнение артистов, отлично певших и игравших, что называется, от всей души, словно «Вампука» и впрямь представляла собой не глумление над якобы высоким искусством, а ... подлинно высокое искусство. Оно и было таковым, коль строго разобраться, но только специфически отличного жанра, какой представляет собою художественная пародия! А слово «пародия» означает, собственно, не «шарж», не «гротеск» и даже не «бурлеск», а некое подобие чего бы то ни было, находящееся с ним в забавном созвучии. Этимологически пародия означает «пинопение» около, т. е. приблизительное доносящееся, так сказать, со стороны, и именно со стороны иронической. («Пара», по-гречески значит — около; «ода» — песнь.)

Подумать только, что сплошь и рядом даже лучшие артисты оперы, как, например, Мазини и Зембрих, которых мне довелось видеть на гастролях Итальянской оперы в Петербурге, пели неизменно фасом к публике, преимущественно у самой рампы и делали почти автоматические жесты прижимания рук к груди, к сердцу и т. п. Кумир Москвы девяностых годов прошлого века знаменитый баритон Павел Акинфиевич Хохлов употреблял только три жеста на сцене: подымет правую руку, левую или обе, гримов у него

¹ «Театральная Москва», 1931, с. 77.

было два на все роли: бритый и с бородой; его Валентин в «Фаусте» и Невер в «Гугенотах» казались близнецами. Дедом и Онегин — то же самое.

«Хохлов двадцать лет пел Валентина, — вспоминает тот же В. А. Нелидов в вышеназванной книге, — но каждый раз, как во второй картине произносил „последний тост и пора мне в дорогу“, он только поднимал оловянный бокал, но никогда его ко рту не подносил! До таких „деталей“ оперный премьер тогда еще не доходил: он был выше их!.. Чего же больше! Не так далеко было время, — вспоминает В. А. Нелидов, — когда... „овцы и козлица“ стояли отдельно: мужчины по одну сторону сцены, женщины — по другую; а главноначальствовавший оперой чех приказывал им: «Шажками, маленькими шажками расходитесь, а вы смотрите кокетливо на палочку капельмейстера», причем «начинающим певцам им предписывалось: „Господа, есть в опере два жеста — дворянский и пейзажный, дворянский от плеча всей рукой (я люблю вас) и пейзажный, связанный, от локтя (я люблю вас)“»¹.

Не надо забывать к тому же об исключительной бездарности ходовых в те времена переводов иностранных либретто, совершенно под стать «Вампуке». Кто не помнит, например, пресловутых «пыльмасс» в «Фаусте» Гуно, когда в сцене вальса хор скороговоркою констатировал, что «пыль массой, пыль массой клубится за мной...»? Или — анекдотический перевод «Сомнамбулы», в коей, желая сказать, согласно подлиннику, что существуют люди, действующие во сне без сознания того, что они лунатики, русский либреттист вложил в уста исполнителей следующую невнятицу:

Люди есть у нас, бывают,
Часто делают во сне;
И того они не знают,
Что сомнамбулы оне.

Что же удивительного, после сих виршей, в словах «Вампуки», оплакивающей кончину отца такими стишками:

Я плачу о зарытом
В песке здесь мертвце,
Я плачу об убитом
Безвременно отце!

¹ «Театральная Москва», 1931, с. 74—75.

Эти строки тем скорее могли быть приняты всерьез, чем убедительнее было исполнение артистов. А оно, повторяю, было превосходным! Все были хороши в этом незабываемом ансамбле первых воплотителей «Вампуки», «образцовой во всех отношениях оперы» (как гласил ее подзаголовок в афишах и на официальных программах!). Поэтому было бы явным упущением с моей стороны, если бы я не привел тут же имена этих образцовых воплотителей. Вот они, в порядке действующих лиц, значащемся в либретто:

Вампука — невеста Африканская — Елиз. Павл. де Горн (сопрано).

Страфокамилл, царь эфиопов — Л. А. Фенин (бас), (впоследствии «заслуженный артист» Камерного театра).

Меринос — Е. И. Егоров (баритон), ставший потом главным режиссером Одесского оперного театра.

Лодырэ — Л. Н. Лукин (тенор).

Жрец — ХХ (его роль исполнял однажды сам А. Р. Кугель).

Палач — г. Мальшет.

Эфиопы — г. Донской (тенор) и другие.

Танцовщицы — Н. Ф. Икар, Н. Н. Тукалевская и г-жа Наумовская.

Наименее смешным в пародийном отношении среди прочих исполнителей «Вампуки» был баритон А. И. Егоров, усвоивший раз навсегда концертную манеру исполнения своих партий.

Наиболее же смешным среди исполнителей «Вампуки» был незабвенный тенор Лукин.

У А. И. Егорова был чересчур красивый тембр голоса, была пленительная молодость, красивая наружность и... очень мало прирожденного юмора. К тому же роль Мериноса не была по сравнению с другими ролями благодарной ролью в пародийном смысле; В. Всеволодский-Гернгросс не напрасно обратил внимание в своей «Истории русского театра», что «вокальный элемент», согласно оперной практике, «уменьшается по мере понижения голоса». «Тенора и сопрано ведут в любой опере максимум кантилены, между тем как басы и альты <...> обслуживают или условно пожилые, или комические роли»¹. Здесь же, в «Вампуке»,

¹ См.: Всеволодский-Гернгросс В. Т. 2, с. 159.

это обстоятельство осталось прискорбно не учтенным: партия Мериноса обернулась в процессе творчества не только некомической, но сугубо драматической стороной и даже, можно сказать, героической; при этом кантилена хоть и превалирует у тенора Лодырэ, но отнюдь не в максимальной степени, оставляя изрядную часть на долю Мериноса.

В противоположность Егорову — Мериносу непревзойденно комичен был Л. Н. Лукин — Лодырэ. Представьте себе коротконогого, шарообразно-толстенького человечка с совершенно круглым лицом, на котором, как крошечные изюминки, блестели кукольные глазки и едва виднелся меж надутых щечек малюсенький носик пуговкой над капризными губками бантиком! Откуда раздобыл А. Р. Кугель эту сущую игрушку, я уже позабыл, но твердо помню, что сия «живая карикатура» была одна из лучших его находок и даже, можно сказать, замечательным открытием. Нельзя себе представить, чем бы оказалась «Вампука» без подобного Лодырэ! Это был, выдавая головой все ходовые трюки оперного божка, уморительно предельный идеал пародии на оперного тенора: Л. Н. Лукин отлично пел, «грациозничал», мимировал, красовался своими полненькими ляжками в трико и до нельзя прельщал публику сладчайшими звуками нечеловечески страстной природы. Скажу откровенно: подобного комического певца мне уже не довелось больше увидеть ни в Старом, ни в Новом Свете! А уж я ли не попутешествовал в своей жизни!

Чрезвычайно занятно справлялась со своею заглавную ролью хорошенькая Елизавета Павловна де Горн. В сущности говоря, вся ее игра заключалась в том, чтобы, по видимости, как можно меньше играть, так как уважающая себя примадонна, как известно, уважает в себе главным образом голос, манеру пения и колоратурные ухищрения, а отнюдь не игру, в которой приходится «ломаться», рискуя показаться *ridicule*¹.

И она отлично выполняла это сатирическое задание, чаруя своим недюжинным колоратурным сопрано и вызывая всеобщие улыбки полнейшим игнорированием драматической стороны своей роли.

¹ Смешным (*франц.*).

Великолепен *do nec plus ultra*¹ в смысле «величавости» и картинен до невероятности в своем оперном экзотизме был Л. А. Фенин, изображавший (как и подобало!) не эфиопского царя Страфокамилла, а бравого оперного артиста, воплощавшего этот фантастический образ с заурядным шиком, импонирующим «царевококшайской» публике.

Если позволительно и даже должно говорить о «Вампуке» как о перле театральной пародии, то это исключительно в связи с ее кривозеркальной постановкой и исполнением названных артистов. Без кривозеркальной редакции сей «образцовой оперы» и без отменно остроумной трактовки на сцене «Вампука» никогда не стала бы в истории оперного искусства тем негативным критерием, каким она сделалась раз навсегда, повиснув, как дамоклов меч, над пошляками-режиссерами и пошляками-артистами!

Заметьте, я говорю о «Вампуке» как о перле театральной пародии, а не... музыкальной. Для музыкальной пародии в композиции было слишком много непроработанных юмористически имитаций, заимствований и дешевых передразниваний. Особенно это относится к композиции В. Г. Эренберга, который, сверкнув талантом в двух-трех кусках, мог потом «шалая-валя» преподносить слушателю чистую «макулатуру». Объясняется это отчасти спешкой в работе (часто вынужденной в театре), а отчасти ленью Эренберга, характерной для таких приверженцев богемы, как он.

У Шписа фон Эшенбруха, композитора второй картины «Вампуки», музыкальная пародия вышла, в общем, ровнее и интереснее по своей звучности, хотя и без тех юмористических вспышек, какие ослепительно ярко освещают отдельные такты у Эренберга. Несмотря на это, замечу здесь кстати, что от музыки Шписа фон Эшенбруха дирекция «Кривого зеркала» вскоре отказалась, поручив тому же Эренбергу написать музыку и для второй картины «Вампуки». Как это в точности произошло, я помню так же смутно, как и «историю мидян», которая, по словам школьников, «темна и непонятна»! Помню лишь, что злые языки (к которым причисляю и свой собственный в данном случае!) квалифицировали Эренберга как недюжинного интригана. Оправданием ему в этой «истории мидян» может

¹ До крайних пределов (*лат.*).

послужить то обстоятельство, что не кто иной, как он подал идею поставить «Вампуку» и написать к ней музыку, а обвинением — тот непреложный факт, что музыка его ко второй картине вышла гораздо хуже, чем у Шписа фон Эшенбруха (Сужу об этом с правом, какое дала мне учеба у Н. А. Римского-Корсакова в классе теории композиции Петербургской консерватории.)

Можно, разумеется, раскритиковать кое-что и в постановочной части «Вампуки»; так, например, совершенно не пародирована в постановке та «ребяческая и варварская внешность декораций и костюмов», какие высмеял уже Шопенгауэр (как нечто отличительное для оперы), не было настоящего в количественном отношении хора и балета; не было вообще той нелепой грандиозности, каковая, обрамляя ерундовский по сущности сюжет и ведя к ничтожной развязке сложных на вид перипетий, обуславливает в результате комизм в его кантовском понимании («ожидание, вылившееся в ничто»).

Но за исключением такого пятнышка на блестящей жемчужине, какой является в области театральной пародии опера «Вампука», все в ней подкупает драгоценностью своего юмора и служит к чести как искателей жемчуга, так и ювелиров, давших ей оправу. Среди них рядом с М. Н. Волконским (Манцениловым) надо отдать должное, как мы видели, еще целому списку лиц: во-первых, Льву Толстому, отметившему в пародийном отчете о «Фераморсе» Антона Рубинштейна нелепое шествие кругом сцены хористов с женихом во главе, распеваящим, как идиот, «я невесту сопровожда-а-а-аю» (прообраз Страфокамилла, держащего за руку «невесту Африканскую» и призывающего: «Падите ниц передо мной: теперь я здесь со своей женой»); во-вторых, П. П. Гнедичу (известному драматургу и автору много-томной «Истории искусства»), вдохновившему коллективного автора «Вампуки» на импровизации, послужившие тканью этой «образцовой опере», и вместе с тем ее крестному отцу («вот вам пука» — финский нож), в-третьих, М. М. Читау-Карминой, едко-остроумной насмешнице на оперное «удиранье» от опасности, стоя на месте («за нами погоня, бежим, спешим»); в-четвертых, тем семинаристам, кои сочинили «катавасию» — «встав на колени, прославим героя»; в-пятых, В. Г. Эренбергу, инициатору музыкальной

композиции на текст «Вампуки», немало лично от себя присочинившему к данному тексту (например, знаменитый «Марш эфиопов», изображающих несметное войско); в-шестых, г. Шпису фон Эшенбруху, который со своей стороны сделал немало ценных вкладов не только в композицию второй картины «Вампуки», но и в общий план и замысел ее архитектоники в целом; в-седьмых, А. Р. Кугелю, принявшему исключительно близкое участие в конечной редакции «Вампуки», в образовании состава ее исполнителей и в самой постановке; и, наконец, в-восьмых, — режиссеру Р. А. Унгерну, которому, как пишет А. Р. Кугель в своих воспоминаниях, «Кривое зеркало» много обязано печатью вкуса и деликатностью, сразу выдвинувшим театр на известную художественную высоту...»¹.

Итого, стало быть, надо считать не менее девяти человек, прикосновенных в большей или меньшей мере к созданию и пестованию в «Кривом зеркале» той замечательной театральной пародии, какой явилась «Вампука, невеста Африканская» — образцовая во всех отношениях опера.

Под этим сущим перлом пародийного искусства должны бы значиться не только имена Манценилова и Эренберга, но перечень всей славной девятки, то есть: Лев Толстой, П. П. Гнедич, М. М. Читау-Кармина, анонимные семинаристы, М. Н. Волконский (Манценилов), В. Г. Эшенберг, Шпис фон Эшенбрух, А. Р. Кугель (Homo Novus) и А. Р. Унгерн фон Штернберг.

К этому списку можно «бы с успехом пополам» отнести и еще двух лиц, которые более чем вероятно оказали влияние если не на самый рисунок «Вампуки», то на образец ее пародической ткани. Я имею в виду драматурга Виктора Крылова и композитора А. П. Бородина, написавших задолго до «Вампуки» пародию на псевдонародную оперу.

Как видите, такие перлы, как «Вампука», не высасываются сразу из пальца, а требуют ряда предпосылок сначала и испытания временем потом, чтобы достигнуть наконец внушительного успеха.

А внушительный успех пародии достигается не тогда, когда смеются над самой пародией, а когда смеются над тем, во что метит данная пародия.

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 200.

Величайший успех «Вампуки» обнаружился внушительным образом не в стенах театра «Кривое зеркало», где смеялись над самой пародией, а в стенах тех театров России, где представлялись еще по шаблонам итальянского музыкально-драматического искусства такие «образцовые оперы», которые до мелочей напоминали смешливым людям незабвенную «Вампуку».



*Как
мне работалось
в „Кривом
зеркале“*

ГЛАВА I

Как я стал главным режиссером «Кривого зеркала»

Тот, кто достиг желанного в своей карьере — известности, общественного положения, богатства, процветания начатого дела,— может услышать от американского янки приветствие: «You are made», то есть «Вы готовы», иначе говоря: «Сделались тем, чем хотели стать».

После успеха «Вампуки» можно было с тем же приветствием обратиться к дирекции «Кривого зеркала»: создалась форма зрелища, с какою хочешь не хочешь, а надо было считаться и публике и артистам!

Появился театр, какого раньше не видали!

Народился жанр пародии, явно чреватый последствиями для пародируемого!

Все театралы это сразу поняли и насторожились в ожидании кривозеркальных сюрпризов.

Это значило: слава не за горами! А перед кассой — хвост. В программе с «Вампукой» можно ставить теперь и не столь уж первоклассные вещи — сойдет!.. (Первоклассные вещи-то наперечет! где их сразу возьмешь? — с ног собьешься! А «Вампука» все равно все покроет! Не выдаст: всех выручит в глазах «критиканов»! Идет в конце вечера — стало быть, «на закладку»!)

Кривозеркальной братии стало легче дышать. Появилась уверенность в успехе театра. Театра еще невиданного, дерзкого, зубоскалящего на самое цензуру. «Пальца в рот не клади,— стали перешептываться в публике,— того гляди откусят!» И вместе с тем в этом театрике ни вот столечка каботинства, наглого пошиба или, попросту говоря, хулиганства: пахло настоящей Европой! импонировали таланты, культура! опять же такие почтенные имена, как Ното Novus — независимый журналист, критик и редактор «Театра и искусства» Михаил Николаевич Волконский, хоть и «правый», но бравый писатель и общественный деятель (не слишком-то прятанный за псевдоним Манценилова!); чинный Р. А. Унгерн фон Штернберг, бывший

раньше режиссером и членом художественного совета в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской; почтенная З. В. Холмская (Тимофеева), красивая, дородная, прославившаяся как интереснейшая бытовая артистка Литературно-художественного театра и издательница «Театра и искусства», «Театральной библиотеки» и пр. (пятнадцать лет издательской деятельности!); адвокат В. Г. Эренберг, драматург В. О. Трахтенберг и другие, — нет, такие на хулиганство не способны! и смеются они, значит, всерьез! совсем всерьез: осудительно! а потому берегись, пока цел!

Кого бояться — к тому и льнут порою, чтобы распознать, в каком смысле он опасен и нельзя ли от него застраховаться!

А тут еще газеты жару поддали! Оно и понятно, впрочем, со стороны коллег-журналистов: Номо Новус был членом правления того самого Театрального клуба, где давались не только такие шедевры, как «Вампука», но и радушный приют всей этой бездомной братии. Такими совпадениями пресса не пренебрегает! Словом, за славословием дело не стало, и «слово» превратилось в «дело» до такой степени, что заговорила наконец вся российская печать, после чего в провинции к концу сезона 1908/09 года только и разговору было среди театралов, что о новом театре, высмеивающем на новый лад всех, все и вся.

Кончилось тем, что на адрес дирекции посыпались вопросы о возможности гастролей «Кривого зеркала» в Москве и других городах, каковые (факт, неслыханный для антрепризы, коей без году неделя!) и состоялись весной.

Поехали сначала в Москву. «Некий московский антрепренер Адель, — повествует А. Р. Кугель в своих воспоминаниях, — законтрактовал наш театр для Москвы на летний сезон, в сад «Аквариум», причем дал две тысячи рублей задатка. Деньги были истрачены на костюмы и частью выданы авансом труппе. Тронулись мы в конце апреля, за несколько дней до открытия сезона, и каково же было наше изумление, а потом и отчаяние, когда оказалось, что в саду «Аквариум» даже дорожки не чищены, а здание театра стоит наглухо заколоченное и что полиция вообще не дает разрешения на открытие театра (<...> Зимний сезон в Москве уже закрылся, и играли только летние театры. Напрасно навязывали мы себя за самое нищенское вознаграждение, — никто нас не брал. В конце концов решили снять зимний театр «Буфф», который находился в то время в аренде у опереточного антрепренера А. Э. Блюменталь-Тамарина.

Открылись спектакли 8 мая. А за два дня до этого повалил густой снег. На улицах Москвы образовались огромные сугробы. Деваться публике было некуда, потому что зимние театры уже были закрыты, а в летние ходить было невозможно».

Словно сами стихии восхотели в Москве, чтобы публика первопрестольной заинтересовалась новым театром и поддержала его тугою мощной!.. Это был один из тех случаев редкой удачи, когда говорится «везет, как незаконнорожденному!». (А «Кривое зеркало» и в самом деле было, в смысле попрашня законов театра, своего рода незаконнорожденным!)

«Громадная толпа ушла без билетов,— заключает А. Р. Кугель описание этой гастрольной эпопеи,— а это всего лучше разожгло любопытство публики. Успех закружил нас. Мы поехали в провинцию. Везде был успех, полные сборы. Острые формы нового, еще не слыханного театрального жанра привлекали на наши спектакли самую избранную интеллигентскую публику, а ее было тогда много и, главное, она была при деньгах. Толпа же, плохо разбиравшаяся в тонкостях кривозеркального стиля, следовала за интеллигенцией»¹.

Осенью театр открылся к началу сезона, наравне с другими и даже более того: выделяясь среди прочих тем шагом триумфатора, каким «Кривое зеркало» вернулось в Питер.

Все антрепризы завидовали конкуренту, бессильные бороться с новым театральным жанром, не понятным им необычностью своего репертуара, какой-то «невзাপравдочной» игрою («не то балаганяты, не то всерьез представляют!»), поздним часом поднятия занавеса и другими новшествами. Некоторые же из завистников громко ворчали: «И подумать только, чем публику взяли!.. вот уж никогда не знаешь, где найдешь, где потеряешь! Или люди с жиру бесятся? Подавай им, хоть ты тресни, что ни есть невиданного и неслыханного!»

Другие их успокаивали: «Мода!.. мода, и больше ничего! Подождите, братцы, дайте времечко! — второй «Вампуки» им не найти! шалишь! Пересмотрят ее все — и тогда капут театру! Балаганом долго не просуществуешь! Не те времена нониче! Опять же столица, где все надоедает в положенный срок! Покуралесничают с этим самым «Зеркалом», покуражатся, сгинут как пить дать!»

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 205.

А дирекция «Кривого зеркала» знай себе посмеивалась втихомолку в бороду А. Р. Кугеля и подсчитывала золотые яйца, что несла им диковинная курочка.

Правда, надо было подновлять программу, хотя бы ради тех, кого еще раз тянуло посмеяться на «Вампуку»; но делали это уже без спешки (не то, что в первый сезон!), репетировали с прохладцей, не нервничая свыше меры, принимали как артистов в труппу, так и новые произведения в репертуар с должным разбором и с видом экспертов, знающих себе цену.

Всего-навсего за эти полтора сезона своей «кабаретной» резиденции в помещении Театрального клуба (с декабря 1908-го по Великий пост 1910 года) «Кривое зеркало» показало публике менее десятка небольших пьес различной ценности в постановке, не столько поражающей новшеством, сколько претендующей на таковое.

Все эти пьесы (хронометрически одноактные, хоть иные и в несколько картин) ставились почти неизменно с «Вампукой», без которой они вряд ли могли наполнить зал (что-то около 250 кресел).

Сборы делала здесь только «Вампука»; все прочие пьесы, сопрягавшиеся с ней в программе, служили лишь приложением или, вернее, приданым этой несравненной «Невесты Африканской».

Но так как всему на свете, выражаясь плеоназмом,—приходит наконец конец, наступил он и для полных сборов. Петербург с его полутора миллионами жителей в 1908—1909 годы не мог никак сравниться с Лондоном или Нью-Йорком, где пьесы-боевики играют по два-три года, а потому сравнительно скоро наступил момент, когда «Вампука», несмотря на все свои чары, стала, выражаясь театральным жаргоном, «сдавать».

Антрепренеры-злопыхатели потирали уже руки: «Одним конкурентом меньше! Второй «Вампуки» им не найти! Шалишь! Придется закрывать лавочку!.. Да и вообще вся эта дребедень поднадоела, по-видимому!.. Гарью пахнет! Потяните носом хорошенько! Форменный прогар обозначается! Треснуло «Кривое зеркало»! Верная примета: не сегодня-завтра скончается!»

Денег в кассе «Кривого зеркала» и впрямь становилось все меньше и меньше. Тому, впрочем, была еще особая причина: З. В. Холмской, окрыленной недавним успехом театрального начинания, пришло в голову осуществить свой

давнишний проект «Театра сказки». Было нанято помещение на Галерной улице (где потом обосновался «Дом интермедий»), и там в расчете не то на взрослых, не то на детей стали потчевать публику инсценированными сказками (русскими, восточными, андерсеновскими, всякими). Затея эта, быть может, отличная сама по себе, оказалась, при скупости в монтаже спектаклей (столь характерной для Холмской), не улыбающейся прибыльным образом; местонахождение Галерной улицы было в стороне от трамвайных путей, артистический состав воплотителей «феерических персонажей» неубедительным с точки зрения «нездешности» творящегося на сцене. Кроме убытков, пополняемых из кассы «Кривого зеркала», затея эта ничего не дала и в результате была бесславно оставлена.

А тут еще режиссер Р. А. Унгерн оказался непоседой: не то утратил он веру в «Кривое зеркало», не то охладел в своих чувствах к его капризной дирекции, не то его сманивали в «серьезный» провинциальный театр, не то сам он искал туда кратчайшей дороги, но только З. В. Холмской и А. Р. Кугеля пришлось озаботиться приисканием нового режиссера.

Пришлось им заодно озаботиться и приисканием нового помещения для «Кривого зеркала», так как в тех условиях, какие были поставлены Театральным клубом, «Кривое зеркало», по мнению А. Р. Кугеля, «не могло развиваться». К тому же самый клуб этот, с течением времени все более и более походивший на какой-то вертеп, явно дышал на ладан с точки зрения полиции. Да и среди самих членов этого обреченного клуба неблагоприятие его в моральном отношении стало очень скоро притчей во языцех.

«Однажды, — вспоминал потом А. Р. Кугель, — на общем собрании был поднят вопрос о губительном влиянии клуба на русскую литературу и о необходимости, в интересах литературы, его прикрыть. Не знаю, хватило ли бы на это духу, но помогло какое-то несчастье: клуб в чем-то проштрафился, игра в нем была запрещена, а потом и сам клуб, лишившись, так сказать, источника жизненной энергии, прикрылся...»¹

В результате всех этих перемен в одно летнее утро 1910 года я получил коротенькое письмецо от А. Р. Кугеля с просьбой, «если это не затруднит», пожаловать к нему в редакцию «Театра и искусства» по одному «срочному и важному делу».

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 194.

Я предвидел в общих чертах, о чем Кугель поведет со мной речь, но, сознаюсь, твердой уверенности в том, что меня сразу пригласят стать главным режиссером «Кривого зеркала», которое его дирекция решила превратить в большой сатирический театр, ничего общего не имеющий с типом ночного кабаре, у меня, конечно, не было, да и не могло быть, так как я лишь впоследствии узнал, в каком действительно критическом положении находилась дирекция театра, снова очутившаяся под угрозой конкуренции с ненавистным ей Мейерхольдом.

Как, возопит удивленный читатель, опять Мейерхольд тут как тут и опять-таки там, где ему нечего делать?!

После провала своего «Лукоморья» и ввиду дразнящего успеха «Кривого зеркала» Мейерхольд решил во что бы то ни стало держать «перезаказанку». И надо тут же заметить: он выдержал ее, правда, с грехом пополам и не вполне по тому самому «предмету», по которому он с таким треском провалился.

Во что, однако, обошлась эта затея людям, давшим деньги господину Мейерхольду, об этом знать не знает его бедный „летописец“ Н. Волков, но хорошо помнит горсть приятелей «Доктора Дапертутто» и среди них поэт П. П. Потемкин, остроумный автор смехотворной пьесы «Black and white»¹.

Вот что говорит в своих воспоминаниях этот славный поэт, полагавший вместе с древними моралистами, что «amicus Plato, sed magis amica veritas»².

«К осени 1910 года никаких новых интересных театров в Петербурге не осталось. Театр В. Ф. Комиссаржевской умер больше года тому назад — умерла и сама Вера Федоровна, бесславно погибла кугелевская «Сказка», погиб Веселый театр Евреинова и Ф. Ф. Комиссаржевского, покончило самоубийством первое русское кабаре «Лукоморье», на могильном холме которого расцветало, но еще не расцвело «Кривое зеркало» А. Р. Кугеля. Нам, молодым театральным деятелям, было скучно. Ничего не предвиделось впереди. И вдруг, как молния из ясного неба, появился Борис Пронин, тот самый, который потом родил обессмертившую его «Бродячую собаку». Явился он в долгополом своем

¹ «Черный и белый» (англ.).

² «Платон мне друг, но истина дороже» (лат.).

английском сером пальто, с бобровой шапкой в руках, растрепанный и растерзанный, в мастерскую покойного Н. Н. Сапунова и заявил, что будет театр.

— Я его привел.

— Кого? Театр?

— Мецената! Понимаешь? Московский миллионер! Старобрядец! Знаменитая лавка! Я уже нанял помещение. Вот он.

И он представил нам, мне, М. Кузмину и Н. Сапунову, смазливого молодого человека художественной наружности, за которым на минутку отлучился на лестницу, чтобы ввести его: Бонч-Томашевский!

И так родился и стал театр «Дом интермедий».

В ту пору Мейерхольд уже был на императорской сцене и уже успел всосаться в старый и традиционный организм Мариинки и Александринки, несмотря на всю свою явную враждебность академизму. Нас это тогда удивляло, — теперь бы не удивило.

Как бы там ни было, но Мейерхольд был на императорской сцене на казенной службе и не имел права работать в каком-либо другом театре, а бросить «эту ужасную казенщину и рутину» отнюдь не собирался — она слишком хорошо оплачивала «новатора».

Но Борис Пронин умел действовать зажигающе, ошеломляюще даже и на знавших его склонность к преувеличениям. Он разъяснил не только нам, но и Мейерхольду, что Бонч-Томашевский женат на Мухиной, а «Му-хины» — фирма, известная на всю Москву. Мейерхольд поверил. Мейерхольд нашел выход — работать под псевдонимом. «Доктор Дапертутто» окрестил его М. А. Кузмин, и доктор Дапертутто начал свою работу в «Доме интермедий», как назван был театр.

На Галерной, в великолепном особняке фон Дервиза, помещался он на развалинах театра «Сказки».

Зал переделали, сцену вынесли вперед, впервые в России сделан был просцениум с несколькими ступенями, и вместо рядов стульев расставлены столики. Театр со столиками. То, что не удалось в «Лукоморье», должно было осуществиться здесь.

Мейерхольд зажегся. На редкость удачный подбор труппы (в этот год был урожай на таланты в театральных школах) и энтузиазм Сапунова подогревали. И Мейерхольд поставил, быть может, лучший свой спектакль. К тому же он, как и мы, верил, что деньги у Бонч-Томашевского есть — на авансы хватило.

Впервые в России поставил он настоящую пантомиму — не балет, а настоящую пантомиму с драматическими актерами. «Шарф Коломбины» называлась она и была сделана из «Покрывала Пьеретты» Шницлера, с музыкой Донаньи. Я говорю „сделана“, потому что ничего общего с позднейшим спектаклем Таирова, поставившего «Покрывало Пьеретты» по подлинному, не имела...

Доктор Дапертутто — Мейерхольд был главным режиссером театра, но кроме него, всецело посвятившего себя «Шарфу Коломбины», над другими вещами работали и другие. Бонч-Томашевский на правах директора ставил не увидевшую свет рампы (рампы, впрочем, в «Доме интермедий» не было) пьесу Гофманстала «Веер», а мы с Гибшманом ставили свое детище «Блэк энд уайт». Говорю «наше», а не «мое», потому что роль переводчика почти вся сделана Гибшманом... Написанная якобы на английском языке, набором ничего не значащих звукоподражаний и вошедших в русский обиход английских терминов, она была абсолютно нечитаемой, и только на репетициях выяснилось, что она забавна и смешна.

Программа имела успех, даже Кугель — конкурент-директор «Кривого зеркала» не запретил Кугелю-рецензенту признать это в своих рецензиях, но... видно, не суждено было родиться в Петербурге хорошему театру. Начались зловещие признаки неплатежа денег. Смета была составлена так, что самые высокие сборы не могли оправдать расходов. Кто-то должен был доплачивать. Мы думали, что эту обязанность возьмет на себя Бонч-Томашевский (ведь говорил же Борис Пронин, что Мухина — миллионерша), но Бонч-Томашевский не захотел этого по той простой причине, что у него и отродясь не было денег. Он великолепно сумел воспользоваться рекламой Пронина и ухитрился под имя Мухиной все почти устроить в кредит, на залоги буфетчиков, вешальщиков и т. п., а когда пришлось платить первое же жалованье актерам — денег не оказалось. Мейерхольд заявил об уходе. Труппа — все молодежь, готовая на всякие жертвы, согласилась перейти на товарищество, работая на марках. Она умоляла Мейерхольда не уходить — Мейерхольд был непреклонен. Его очень мало трогало положение труппы, оставшейся без заработка среди сезона. Ему стало некогда — он занялся «Орфеем» для Мариинского театра. «Дом интермедии» начал агонизировать и закрылся. Закрылся дико. Компания огорченных актеров после спектакля

поужинала за столиками зрительного зала и, поссорившись с буфетчиком из-за счета, устроила побоище, стенка на стенку с буфетчиком, поварами и лакеями. Пострадала мебель, пострадали актеры и буфетчики. К счастью для театра (нет худа без добра) все это случилось накануне смерти Толстого. На другой день, по случаю траура, все театры были закрыты. Под общее закрытие закрылся и «Дом интермедий» (...).

«Время сглаживает все. Время многое сгладило и в моих воспоминаниях об этом «Доме интермедий»; но до сих пор в тумане памяти моей ясно рисуется мне насмешливая, циничная фигура Мейерхольда с символически длинным носом, поставленным по ветру...»¹

«Носом по ветру», скажу я, отличился и Номо Novus, гордившийся своим журналистским нюхом, до которого, конечно, не замедлили дойти бонч-томашевские происки, имевшие в виду подставить ножку захромавшему «Кривому зеркалу». Узнал вдобавок Кугель, что этот самый меценат-самозанец вел до своей встречи с Мейерхольдом переговоры и со мною (благо Б. К. Пронин как посредник был приятелем не только Мейерхольда, но и моим тоже!).

Здесь, возможно, у читателя возникает вопрос, почему это антрепренеры новой формации — В. Ф. Комиссаржевская, М. Бонч-Томашевский и, в частности, тот же А. Р. Кугель останавливали свой выбор на таком зеленом, казалось бы, режиссере, как я, и в помине не имевшем того стажа, какой мог гарантировать «кассу» серьезного художественного предприятия.

Объяснение этому лестному для меня обстоятельству надо искать прежде всего в исключительном успехе «Старинного театра», коего я был инициатором и содиректором барона Н. В. Дризена, и отчасти в моих личных режиссерских достижениях на сцене этого театра...

Это была, вообще говоря, «бунтовская» эпоха в театральном искусстве, эпоха, когда людям казалось, что чем более артист проникнут профессиональным началом, тем он скованнее в своих творческих устремлениях; чем длительнее у него стаж — тем более он подвержен рутине! И наоборот: чем смелее артист игнорировал профессиональными навыками, тем свежее, интереснее, революционнее пред-

¹ См.: Доктор Дапертутто. (Из театральных воспоминаний).— «Последние новости», Париж, 1930, июнь.

ставлялся его талант; чем короче была его прикосновенность к искусству, тем больше было гарантии, что он не заражен тлетворным консерватизмом.

Не надо забывать к тому же, что перед тем, как получить лестный ангажемент от дирекции «Кривого зеркала», я заострил к себе внимание критики своими драматическими сочинениями.

В 1904 году «Новый театр» Л. Б. Яворской, самый передовой театр тогдашнего Петербурга, принял к постановке мою донельзя смелую по теме пьесу «Фундамент счастья» в трех действиях (из быта... гробовщиков), каковая и была сыграна с невероятным *succés de scandale*¹ в начале 1905 года, когда все уже загорелось в России революционным пламенем. Среди критики статья-рецензия «Театра и искусства» оказалась (к чести А. Р. Кугеля) вполне благоприятной и даже, можно сказать, как бы приветствующей молодого автора.

В том же, 1905 году вслед за «Фундаментом счастья» Александринский театр принял к постановке и сыграл с успехом мою известную пьеску «Степик и Манюточка». После этого петербургский Малый театр (театр Литературно-художественного общества) сыграл в постановке маститого режиссера Евтахия Карпова мою пьесу «Красивый деспот», вызвавшую восторг у таких критиков, как Юрий Беляев (автор «Псиши»), и сдержанное улюлюканье у критиков «демократического» толка. Издательство «Театр и искусство» А. Р. Кугеля и З. В. Холмской выпустило не колеблясь отдельными изданиями и пьеску «Степик и Манюточка», и «Красивый деспот» (последний акт драмы), и мою трехактовую «Войну», которую после русско-японской войны Л. Б. Яворская играла целый год в своем артистическом турне по России.

Ко времени приглашения меня на место главного режиссера «Кривого зеркала» была поставлена еще в Александринском театре «Бабушка», пьеска, написанная мною к пятидесятилетнему юбилею В. В. Стрельской (где юбилярша, вняв моему экстравагантному предложению, играла самое себя, изображая свою жизнь в домашней обстановке); в «Старинном театре» были поставлены знаменитым А. А. Саниным написанные мною пролог и картина представления литургической драмы («Три волхва»), а в Малом

¹ Скандалный успех (*франц.*).

театре А. С. Суворина — моя парадоксальная пьеса «Такая женщина», давшая повод к диковинным толкам у отсталой петербургской публики.

Словом, обо мне затараторили «и вкривь и вкось», чуть не на всех театральных перекрестках, и добрейший А. А. Плещеев стал уже употреблять в «Петербургской газете» термин «евреиновистки».

Мода, появившаяся на «Еврейнова», стала столь внушительна в описываемое время, что, когда Федор Сологуб согласился пожертвовать премьерой своих «Ночных плясок» для благотворительного спектакля в пользу нуждающихся деятелей искусства, он обусловил постановку спектакля поручением ее мне, а хореографии — М. М. Фокину, только что выдвинувшемуся в Мариинском театре как замечательный реформатор балета. «Ночные пляски» были дружно сыграны под моей режиссурой такими любителями в драме и такими первоклассными мастерами в своем искусстве, как Лев Бакст, Константин Сомов, Михаил Кузмин, Сергей Городецкий, Алексей Толстой, Алексей Ремизов, Константин Эрберг, Юрий Верховский, Сергей Ауслендер и другие, при участии двенадцати босоногих и полуобнаженных плясуний — жен и сестер знаменитых писателей, художников и композиторов.

Стяжав чрезвычайный успех на премьерке (в марте 1909 года), «Ночные пляски» были повторены затем под аплодисменты авангардной знати, которая разнесла сразу весть о невиданной постановке, где я впервые дал широкое применение принципам моей книги «Нагота на сцене».

Этот истинный праздник искусства был, конечно, тоже зачтен мне в плюс дирекцией «Кривого зеркала», падкой на всякую новость и смелое начинание в искусстве.

Короче говоря, если были все основания, чтобы поздравить дирекцию «Кривого зеркала» словами: «*Jou agè made*», то таковых оснований было несколько не меньше к 1910 году, чтобы поздравить с тем же и меня: я был действительно в артистическом смысле уже *made*, то есть уже готов пожинать лавры на сцене; успех сделал меня самоуверенным, а реклама — известным. Оставалось одно: эксплуатировать всю мою на редкость счастливые данные.

Конечно, не буду хвастать, одних этих данных, быть может, было еще недостаточно, чтобы выбор как А. Р. Кугеля, так и З. В. Холмской пал тогда именно на меня как на

наиболее достойного режиссера большого художественно-сатирического театра, в какой намечалось развернуть «Кривое зеркало».

Нет! Для таких смекалистых людей, как заправили «Кривого зеркала», нужны были (уверен!) более осязательные данные с моей стороны и даже — решусь сказать я — несколько угрожающего характера в смысле возможной... конкуренции.

Эти данные, оказавшиеся у меня, к счастью, в наличности, и были, я убежден, тем последним фактором, который побудил окончательно Кугеля с Холмской призвать меня главным режиссером реформируемого (вернее, имеющего быть реформированным) театра «Кривое зеркало».

Этими решающими данными, в чем нетрудно при желании убедиться, оказались те спектакли «Веселого театра для пожилых детей», какой мы с Ф. Ф. Комиссаржевским затеяли на пятой неделе Великого поста в 1909 году.

Дело было так. По окончании сезона 1908/09 года в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской она уехала из Петербурга в провинцию на длительные гастроли. Здание ее театра (бывш. Театра Неметти на Офицерской улице) осталось свободным. Свободными, то есть без работы, оказались и оба режиссера Веры Федоровны — ее брат Федор Федорович Комиссаржевский и я.

Осталась «ни при чем» и его бывшая кассирша — госпожа Пивоварова, у которой были скоплены небольшие деньжонки. «Чем так сидеть, сложа руки, — сказала она нам по отъезде В. Ф. Комиссаржевской, — поставили бы что-нибудь веселенькое на сцене, а за деньгами дело не станет: найду!»

Идея нам показалась заманчивой.

Ф. Ф. Комиссаржевский предложил поставить оперу в двух актах Перголезе «Служанка — госпожа», а я — свою арлекинаду «Веселую смерть» и «Черепослова» Козьмы Пруткова.

Набрали труппу, в которой оказались, кстати сказать, и бывшие «кривозеркальцы»: Ф. Н. Курихин и С. И. Антимонов. Пригласили г. Шарара, г-жу Изюмову, неподражаемого в своем комизме К. Э. Гибшмана и отличного актера г. Бецкого. Вступила в труппу и будущая жена Комиссаржевского Анфиса Ивановна Волховская, обладавшая не только прелестным сопрано, но и прелестной внешностью, сопряженной с отроческой юностью и резвостью духа. Му-

зыкальную часть взял в свои руки г. Челищев, художественно-декоративную — Ф. Ф. Комиссаржевский.

Театр нам удался на славу. Это был действительно «веселый театр», где публика принимала самое деятельное участие в шуточных пикировках с конференсье, в инсценированных скандалах по сю сторону рампы, в подпевании вокальному ансамблю и пр.

Моя «Веселая смерть» начала на этих подмостках самую завидную карьеру, на какую только смеет рассчитывать драматическое произведение: ее играли потом чуть не во всех театрах нашей необъятной России (в одном Петербурге «Веселая смерть» прошла с успехом в шести различных антрепризах); в Париже она шла в «Vieux Colombier» у Jacques Copeau¹ (вместе с «Fouberies de Scapin»² Мольера), в Италии, на родине арлекинад, мою арлекинаду ставил Луиджи Пиранделло в своем Римском театре и пр.

«Черепослов» Козьмы Пруткова не только покорила всю публику «Веселого театра», но оказался для нее настоящим открытием нового драматурга! Его успех до того окрылил нас с Комиссаржевским, что мы вслед за «Черепословом» помпезно поставили прутковскую «Фантазию» (при участии восьми разнокалиберных собак) и знаменитый «Спор древних греческих философов об изящном».

Публика буквально надрывала животики, смотря на невероятные образины прутковских персонажей, и вместе с тем отдавала щедро должное тому вкусу и мастерству, с коими были поданы эти чудовищные персонажи прославленного Козьмы.

От театра веяло свежестью, выдумкою, новизною приемов игры и постановки, неистощимым остроумием мэтров этих оригинальных спектаклей и заражительной игрой дружного ансамбля.

Поставили мы еще «Галатею» Франца Зуппе с бесподобным «меценатом» К. Э. Гибшманом и очаровательной А. И. Волховской в роли оживающей статуи (исполнявшей колоратурную партию без трико), сыграли «Дьявольский маскарад» Алексея Николаевича Толстого, вещь чрезвычайно занятную по идее, но несколько хаотичную по своей технике, и необыкновенный «Дивертисмент» (род пародии-гротеска),

¹ «Старая голубятня» у Жака Копо (франц.).

² «Проделки Скапена» (франц.).

в коем мы с Комиссаржевским отважились на личное выступление под поощрительный хохот убаженной публики, ставшей настоящим другом нашего «Веселого театра».

Если бы здание театра не было сдано на ближайший сезон некоему г. Леванту и кое-кто из новых «звезд» «Веселого театра» не оказался законтрактован с осени другими антрепризами, кто знает, во что распустился бы бутон того цветка, который был посажен в театральном Питере мною и Ф. Ф. Комиссаржевским!

Предвидя, что в тени этого многообещающего растения может заглохнуть впоследствии и росток «Кривого зеркала», А. Р. Кугель с З. В. Холмской стали проявлять (как нам передавали) нешуточные опасения и сугубое внимание к молодым конкурентам.

Хотя опасность с нашей стороны и миновала в сезон 1909/10 года, однако никто не мог поручиться, надолго ли такое положение вещей гарантировано: мы были очень предприимчивы с Комиссаржевским, любили риск, были полны новаторского задора, и спать спокойно при таких условиях дирекции «Кривого зеркала» не приходилось. А когда разнесся слух, что я что-то замышляю под покровом «миллионера» Бонч-Томашевского, надо думать, Кугелем овладела настоящая бессонница.

Я не сошелся во взглядах с этим квазимеценатом: Бонч-Томашевский мне показался недостаточно оригинальным, вид его мне не внушал особенной симпатии, а тон его хвастливого разговора не соответствовал убогости его театрального багажа. Но Кугель узнал об этом впоследствии; пока же ему лишь оставалось прикидывать в уме, что получилось бы в результате моей спайки с Бонч-Томашевским, мужем «миллионерши Мухиной».

Так или иначе, но лишь только барон Р. А. Унгерн, не столкнувшись с А. Р. Кугелем и З. В. Холмской, ушел от них в провинцию, дирекция «Кривого зеркала» немедленно же предложила мне ангажемент, тем самым сразу убивая двух зайцев: режиссура этого театра возглавлялась новым модным мастером, а сама дирекция, игнорируя такового, освободилась от опасного конкурента.

Я охотно откликнулся на любезное приглашение А. Р. Кугеля и в условленный час не замедлил приехать на Вознесенский проспект, номер четыре, в редакцию журнала «Театр и искусство».

Кугель встретил меня в своем кабинете с тем радушием, каким он без промаха умел очаровывать и друзей своих, и врагов.

— Что вы сейчас подделываете, Николай Николаевич? — начал Кугель с обычного в таких случаях вопроса.

— Пишу новую пьесу... Готовлю постановку «Овечьего источника» для «Старинного театра», — отвечал я, усаживаясь у редакционного стола.

— Я внимательно слежу за вашей деятельностью, — улыбнулся Кугель, протягивая мне портсигар, — отдаю всецело должное вашей энергии и, кстати, давно уже собираюсь обменяться с вами некоторыми мыслями.

— Весьма польщен! — сказал я, закуривая не слишком дорогую папиросу, каких Кугель выкуривал за день изрядное количество, редко потчuya собеседников, так как сыздавна привык к фабрике «чужого».

Беседа вскоре перешла, как и следовало ожидать, к проектам самого Кугеля и к моему отношению к драматической сатире вообще и к «Кривому зеркалу» в частности.

Я был очень откровенен в оценке кривозеркальных опытов и достижений, весьма неровных, на мой взгляд; отлично понимал, куда клонит собеседник в рекогносцировке нужных ему сведений.

Это, между прочим, был не первый раз, что я беседовал с А. Р. Кугелем tête-à-tête, а потому заранее приготовился к его своеобразной манере выпрашивания и в то же время подсказывания желательных ему ответов. В первый раз я виделся с ним по делу об издании моих пьес, потом по делу о нарушении режиссерской собственности Б. С. Неволиным, скопировавшим в одном из летних петербургских театров постановку «Черепослова» Козьмы Пруткова (мы послали тогда с Комиссаржевским резкое письмо г. Неволину через редакцию «Театра и искусства»); затем — относительно моей лекции о монодраме в Театральном клубе, лекции, которую я уже прочел (16 декабря 1908 года) в Московском литературно-художественном кружке, руководимом тогда Валерием Брюсовым, и повторил потом (4 марта 1909 года) в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской.

Должен отдать полную справедливость А. Р. Кугелю: идя навстречу моим желаниям, он проявил тогда в отношении меня максимальную любезность и редкое понимание моих профессиональных интересов; относительно же

лекции о монодраме А. Р. Кугель, скажу прямо, превзошел мои желания, не только устроив немедленно на эту тему лекцию в зале Театрального клуба (21 февраля 1909 года), но еще заплатив за нее пятьдесят рублей и напечатав ее не откладывая в ряде номеров «Театра и искусства».

По-видимому, моя теория монодрамы не на шутку его заинтересовала, если и на этот раз он коснулся ее в разговоре. (К этому времени «Введение в монодраму» вышло уже отдельной брошюрой в издании Н. И. Бутковской, а первая моя монодрама «Представление любви» — в «Студии импрессионистов» под редакцией Н. И. Кульбина и с его же иллюстрациями.)

— Где же вы думаете ставить такого рода пьесы? — спрашивал меня Кугель, сам же отвечая за меня: — Таких театров я что-то не вижу!.. Вот разве что «Кривое зеркало», если бы вы написали что-нибудь в его жанре и сами же поставили. Ведь вы и драматург, и режиссер. Я слышал, что вы к тому же музыкант и отчасти живописец. А кстати, сами вы не играете на сцене? У вас очень выразительное лицо!

Не помню уж, о чем мы еще толковали, прежде чем беседа наша коснулась реформы «Кривого зеркала», после чего довольно скоро приняла уже характер спроса и предложения; помню лишь, что интерес негласного директора «Кривого зеркала» к моей теории монодрамы и косвенное обещание его дать моим драматическим опытам место на сцене очень льстили моему самолюбию и тем самым подкупили меня.

Когда мы обсудили (в крайне общих чертах!) план реформы «Кривого зеркала» и сговорились в принципе, что если я начну работать в нем, то не буду обязан ставить пьесы, чуждые моему вкусу и творческому аппетиту, что рядом со мною как главным режиссером должен служить в театре еще другой хороший передовой режиссер, а также художник-декоратор нового направления и что за мной остается право свободно располагать вечерами, без обязанности каждодневного присутствия (кроме премьер, разумеется) на спектаклях, разговор подошел к вопросу о моем жалованье.

— Сколько вы получали у В. Ф. Комиссаржевской? — спросил Кугель, не спуская с меня глаз (по-видимому, он уже навел все необходимые ему справки!).

— Триста пятьдесят. А что?

— Мне нужно было знать вашу цифру! И вот вы ее назвали.— Да, но позвольте, Александр Рафаилович, там кроме меня был еще такой режиссер, как Федор Федорович Комиссаржевский, большой знаток костюмировки и вместе с тем заведовавший у своей сестры монтажной частью всех спектаклей! Кроме того, возобновлением старых постановок, как вы знаете, ведал у Комиссаржевской А. П. Зонов, которому поручались иногда и новые постановки!.. При таких условиях, вы сами понимаете, моя работа протекала в совершенно иных условиях! Я не был переобременен, это — во-первых, а во-вторых, я работал в театре с установившимся уже репертуаром и художественной репутацией. Тогда как, становясь главным режиссером вашего театра, который мне же предстоит художественно реформировать, я беру на себя куда более сложную задачу!.. Вы же не можете отрицать разницы в «положении вещей»!

— Конечно, ваша работа будет несравненно ответственнее... Но не забывайте, что у нас открывается для вас широкое поприще как драматическому писателю. А это значит, налицо все шансы, чтобы зарабатывать вдобавок на авторских!.. Напишите только что-нибудь удачное, и вы сразу же начнете обогащаться и обогащать «Кривое зеркало»!

Долго мы так препирались, подобные двум фехтовальщикам на большой дороге, защищающим свои карманы. Кончилось тем, что, раскрасневшиеся и усталые, мы сошлись на пятистах рублях ежемесячного жалованья, при условии непрерывной полугодовой работы и — в отдельных случаях — права режиссировать или консультировать в таких предприятях, как «Старинный театр».

Когда я откланялся, сговорившись поехать с Кутелем через день осматривать театр «Аквариум» на Петербургской стороне, каковое помещение намечалось для «Кривого зеркала» наряду с театром «Пассаж» и Екатерининским театром, у меня болела голова и под мышками чувствовалась испарина.

Инда-с, это тебе не Вера Федоровна Комиссаржевская! — думал я, спускаясь с лестницы: — Тут из тебя все соки выжмут, коли зазеваешься. Правду говорили актеры: трудный человек, этот Кугель! хоть и Номо Novus, а эксплуатирует, как Номо Antiquus ¹. Ну да я не из тех, кто дает себя в обиду. Опять же: если работа интересная, тогда все нипочем.

¹ Древний человек (лат.).

Театр «Аквариум» мы осматривали втроем: А. Р. Кугель, я и К. Н. Сахаров, который поступил в «Кривое зеркало» в качестве помощника режиссера. Это был довольно пожилой человек небольшого роста, но (согласно закону контраста) с большим самолюбием, носивший русскую бороду и говоривший чуть-чуть прищептывая; в общем, он оказался очень симпатичным малым, с которым мне посчастливилось проработать потом несколько лет, ни разу не омраченных ссорой.

Поехали в «Аквариум» на полулихаче. Дорогой разговаривали мало, каждый в плену своих собственных мыслей. Не знаю, о чем думали тогда мои спутники, я же думал только об одном: «А ну его к дьяволу, этот театр «Аквариум»! Кто из бедной публики попрет в такую даль?.. Вот уж именно: у черта на куличках! Изволь туда ездить каждый день на репетицию (я жил тогда в Манежном переулке, около Кирочной, откуда езды до «Аквариума» было минут сорок!).

— Далековато! — вздохнул я, подъезжая к «Аквариуму».

— Зато условия аренды приемлемые! — утешил меня Кугель.

— Очень даже приемлемые, — подтвердил К. Н. Сахаров, который жил (как я узнал потом) недалеко от «Аквариума».

Печально выглядят зрительный зал и сцена, когда там нет ни спектаклей, ни репетиций: полутемные помещения, без единого окошка, непривычно тихие, холодноватые днем и неуютно-пустынные. Только профессиональная привычка дает власть воображению сорвать с кресел, не прикасаясь покрывала, саваны, под которыми те дремлют, населить их ряды празднично возбужденной публикой, осветить зал многочисленными огнями, поднять мысленно занавес и увидеть на сцене чужую жизнь, которой внимаешь, убегая от своей собственной.

На этот раз, однако, мне не хотелось здесь насиловать фантазию: все мое существо противилось работе в таком неподходящем для интимных представлений огромном «оперном» театре. Возможно, тому виною было долголетнее посещение Итальянской оперы, гастролировавшей обычно в «Аквариуме», куда мои родители, постоянные абонентчики сей оперы, посылали меня с братом чуть не насильно для развития нашего эстетического чувства. (Мы

требовали за такие жертвы с нашей стороны денег на пирожные, продававшиеся в театральном буфете, и на лимонад в каждом антракте.)

Пока я деловито осматривал всю сцену в сопровождении ее заведующего, А. Р. Кугель и К. Н. Сахаров беседовали в зале с администратором театра «Аквариум». Сцена, я помню, не имела еще оборудования сукнами, ставшими к 1910 году необходимой принадлежностью мало-мальски современного театра. Освещение было также далеко не последнее слово техники. Что было в сравнении с другими театрами хорошо и даже отчасти шикарно — это уборные для артистов; правда, эти уборные предназначались не для рядовых артистов, а для таких оперных знаменитостей, как Мазини, Таманьо, Маркони, Баттистини, Марчелла Зембрих и (на худой конец) Лина Кавальери — всесветная красавица, которых мне довелось здесь не раз слышать в молодости.

Через час мы с Кугелем и Сахаровым возвращались восвояси несколько разочарованные: театр «Аквариум» показался осколком прошлого в гораздо большей мере, чем вратами будущего, улыбавшегося судьбе «Кривого зеркала». Правда, Сахаров нас заклинал не поддаваться будничному впечатлению от театра и напомнил, не без жара, авантюрные условия аренды. Тщетно: было ясно, что Кугель, как и я, верит больше глазам своим, чем чужим заклинаниям.

Совсем иное впечатление создалось от театра «Пассаж», в осмотре которого приняла участие и сама директриса «Кривого зеркала». Если не ошибаюсь, она только что вернулась тогда из турне со своим театром, была поэтому усталой, но, видно, удовлетворенной результатом гастролей.

— Вот театр, лучше которого и желать нельзя! — сказал я Холмской, поздоровавшись с ней и указывая на сцену: — Центральное, уютно, тепло зимою и в смысле размеров как раз то, что нужно для «Кривого зеркала».

— Театр прелестный, — согласилась Холмская, — но и цену за него назначали такую, что никакой бюджет не выдержит!

— Администратор «Пассажа» не замедлил разуверить Холмскую: «Помилуйте! Сорок тысяч рублей — суцкая безделица для такого театра! Публика его обожает, ходит валом и на пустяки! А ведь ваше «Зеркало» моднее модного и... что такое в сравнении с его сборами сорок тысяч в год! Нам уже предлагают тридцать — не сдаем-с!»

А. Р. Кугель заявил: «И прогадаете! потому что нельзя же рассчитывать на каждодневные полные сборы. А коль нельзя, нельзя рисковать и тридцатью тысячами».

К. Н. Сахаров не замедлил вмешаться в разговор, оправдывая осторожность дирекции. Не помню, однако, ни его речи, ни всего дальнейшего разговора, в котором я не счел себя обязанным принять участие; я был занят в это время лицезрением Холмской, в которую был некогда влюблен как мальчишка (я и впрямь был... мальчишкой) за десять лет до этой встречи, еще тогда, когда З. В. Холмская лишь только начинала свою антрепренерскую карьеру. Она за эти десять лет сильно сдала, как говорится: располнела, отяжелела, но все еще хранила на лице своем очарование русской красоты; да и сама полнота ее, при ее высоком росте и при той горделивой осанке, которая ее выгодно отличала, не слишком портила весь «ансамбль». Я редко у кого встречал такие выразительные голубые глаза, как у Холмской, такой волнующий при смехе рот, такие великолепные русые волосы и такой чудесный низкий голос, сопряженный с безукоризненной напевностью московской вкусной речи.

Вот уж не думал тогда в Павловске, где Холмская держала антрепризу (в тамошнем летнем театре), что мне придется не только поработать с нею как драматургу, но и руководить, в продолжение многих лет, всей постановочной частью ее сатирического театра. Не чаял я тогда и в день десятилетнего юбилея «Театра и искусства» (в 1906 году), когда был представлен Холмской как начинающий драматический писатель. (Этот юбилей мне памятен еще, между прочим, благодаря знакомству на нем с историком театра бароном фон Остен Дризенем, с коим, просидев часа три за столом, мы так сошлись во взглядах на драматическое искусство, что основали вскоре проектированный мною «Старинный театр».)

Бездна воды утекла с того времени...

Вернемся, однако, к нему по тропинкам памяти. Как ни нравился нам театр «Пассаж», но с намерением нанять его пришлось проститься, оставив всякие мечтания: ничего не вышло из переговоров и торгов с прижимистыми владельцами. Вышло в конце концов, и вышло удачно, с Екатеринбургским театром, администрация коего проявила покладистость и который по тщательном осмотре нами был признан самым подходящим для реформируемого «Кривого зеркала». Большая, глубокая сцена с отличными колосниками

и обширным пространством подсцены; вместительный и прилично гарнированный зрительный зал с «балконом», всего на 650—700 мест; уютное и сравнительно большое фойе, в коем было где разгуляться; большой буфетный зал с широченною стойкой и десятком столиков; отличный подъезд и парадный холл с отличной красивой лестницей — вот главные плюсы тогдашнего Екатерининского театра. Минусами были: неважные по размерам и устройству уборные для артистов (с необходимостью для женского персонала труппы проходить мимо актеров, готовившихся к выходу); не слишком богатая осветительная аппаратура на сцене; удаленность костюмерной от главных уборных; слишком маленькие комнаты для представителей дирекции, администрации, режиссуры и музыкальной части; наконец, некоторая удаленность самого театра от главных артерий столицы. Последний минус, однако, не слишком обескураживал А. Р. Кугеля: «Это, батенька, не диво, коль театр на бойком месте полон публики, проходящей мимо: <...> надо давать такие представления, чтобы публика за десять верст к нам шла: тогда это настоящий успех, а не случайный!»

Словом, контракт с владельцами Екатерининского театра был подписан, и началась деятельная подготовка к предстоящему сезону не только репертуара, постановочных планов, добавочного комплектования труппы, оркестра и служебного состава, но и реорганизации всего дела на новых началах.

Эти новые начала заключались прежде всего в том, что «Кривое зеркало» из ночного кабаре превращалось в настоящий (с привычной точки зрения) театр, дающий представления в обычные для столичных театров вечерние часы (после недолгих дебатов мы остановились на 8¹/₂ часах как на наиболее удобном времени для начала спектаклей).

Далее, самые спектакли, по моему настоянию, было решено освободить постепенно от той пестрой дробности и напичканности программы отдельными выступлениями, какие вкупе придавали представлениям «Кривого зеркала» в Театральном клубе дивертисментный характер. Помню, мне пришлось потом, в проведении этой реформы, немало повоевать с Холмской, благоволившей таким артистам, как танцовщик Н. Ф. Икар или певица А. С. Абрамян, которым любо было выдвигать себя на подмостках «Кривого зеркала» в качестве независимых величин и солистов. Особенно

меня огорчала, я помню, претензия А. С. Абрамян, на редкость антикривозеркальной артистки, которая, не понимая самодовлеющей ценности сатирического театра, все время стремилась показать публике, что она «не такая, как другие», что она серьезная певица, чье искусство выше «балагана», в доказательство чего исполняла лирические произведения, совершенно не вязавшиеся с общим стилем спектакля.

Помню, среди аргументов, возымевших особое действие на Холмскую, было не без яду брошенное мною замечание: «Ну что же, если не идти в нашей претензии дальше жанра «Летучей мыши» Балиева с его пастишами в виде «Ожившего фарфора», «Малаявинских баб» и тому подобной кустарщины, то... откажемся пока от создания первого сатирического театра в России, где сейчас надвигается девятый вал революции! Этот вал все равно скоро смоем со сцены заплесневшую дребедень!»

Другое новшество, а именно, возглавление декоративно-костюмерной части постановок настоящим художником, а не любителем или ремесленником, мне пришлось отстаивать главным образом перед А. Р. Кугелем.

Надо сказать, что из всех областей искусства, на синтезе коих основывается сценическое представление, живопись или, шире говоря, пластические искусства были особенно далеки от компетенции Кугеля. Рисунок, краски, игра светотени — все это в беседе с Кугелем ясно выдавало его ахиллесову пятую. Перелистайте все, что этим критиком написано о театре в продолжение почти четверти века его журналистики, вы нигде не найдете не только нового взгляда на художественный ансамбль, на тот или иной эффект освещения, подбор определенного фона, аккомпанирующего цвета и т. п., но просто мало-мальски толковых слов² о визуальной стороне спектакля, находящейся за пределами актерского исполнения. Более того: А. Р. Кугель иногда открыто выражал не только на диспутах, но и в своих критических статьях страстную нелюбовь к живописи в театре, убивающей его, и доходил до сожаления, что директор императорских театров В. А. Теляковский не препятствовал такой ржавчине, как декорационная живопись. В сезон, когда я поступил в «Кривое зеркало», был поставлен в Александринском театре с максимумом живописности мольеровский «Дон Жуан». А. Р. Кугель, отдавая должное красоте декораций и костюмов А. Я. Головина, кате-

горически отказался признать эту мейерхольдовскую постановку театром: по мнению Кугеля, это было просто «нечто зрительно красивое и интересное»... но отнюдь «не театр»¹.

Правда, А. Р. Кугель не составлял в данном случае исключения среди театральных критиков и антрепренеров того времени, большинство которых относилось к художественному оформлению спектакля как к области чисто ремесленной. Стоит только вспомнить о таких заправских руководителях сцены, как Лаубе, считавшего театральные декорации «неизбежным злом», чтобы найти для А. Р. Кугеля смягчающие вину обстоятельства. Но вина все-таки была налицо, если иметь в виду псевдоним его, говоривший кичливо, что перед вами «новый человек» (*Номо Новус*), а не консервативная тля. Новый же человек должен был отдавать себе полный отчет в тех требованиях, какие к театру стали предъявлять передовые умы начала XX века. Конечно, он мог сослаться (и кажется, даже ссылаясь) на такой авторитет, как Георг Фукс, проповедовавший в «Революции театра», что «хорошие декорации должны быть подобны добродетельным женщинам: лучшие из них те, о которых меньше всего говорят»; это никак не могло аннулировать поговорку, гласившую, что по платью встречают, по уму провожают. В театре — да еще таком, который поставил себе целью культ остроумия, — каждый миг сценического бытия должен быть дорог безотносительно к тому, наполнен он словом, жестом, актом или такого рода изображением места действия, какое предваряет, оттеняет и тем самым обуславливает в известной мере эффект остроумия. Да что декорация! — костюм и тот порой имеет решающее значение для остроумного зрелища. Уж на что неприхотливы, казалось бы, клоуны заурядного цирка, а и те понимают, что костюм в работе артиста цирка имеет огромное значение. «Перемена его, — пишет, например, клоун Дмитрий Альперов, — очень нервирует и отражается на ходе всей работы. Костюм того же покроя, но новый уже разлаживает работу. Да что костюм! — восклицает Д. Альперов, — ботинки и то дают себя чувствовать!»².

Как раз незадолго до нашей беседы с А. Р. Кугелем о значении художественного оформления спектакля в «Еже-

¹ См.: Волков Н. Мейерхольд, т. 2, с. 145.

² «На арене старого цирка». Госиздат, 1936, с. 369.

годнике Императорских театров» (того же, 1910 года, когда я взял бразды режиссуры в «Кривом зеркале») появилась моя статья «Режиссер и драматург», в которой мне пришлось впервые в нашей литературе по театроведению наметить наилучшие пути и принципы тех взаимоотношений между постановщиком и живописцем, какие желательны в интересах наивысшей добротности театрального представления. Мне было поэтому не так уж трудно во всеоружии аргументов внушить Кугелю должную точку зрения на роль художника в театре. А нужно это было загодя, чтобы избежать впоследствии возможных недоразумений и заранее упрочить свое положение в «Кривом зеркале» как лица ответственного за сценическую постановку во всей ее сложной совокупности. Не надо забывать, насколько поистине щекотливым было здесь положение режиссера, который должен был свой проект постановки защитить сначала перед антрепренером, у которого своя собственная, нередко чересчур хозяйственная точка зрения на искусство, затем — перед артистами, у которых опять-таки своя, актерская и притом до крайности порой эгоистическая точка зрения, и, наконец, перед самим художником, у которого тоже своя, большей частью очень художественная, но часто далеко не театральная точка зрения на драматическое искусство.

Когда А. Р. Кугель внял в конце концов моей концепции художественной постановки (наипаче его убедили, по-видимому, мои слова об ответственности режиссера за всю постановку!), он спросил:

— Кого же вы предполагаете пригласить на место заведующего декоративной частью?

Этот вопрос, разумеется, не застал меня врасплох: я к нему не только успел подготовиться, но и заручился согласием одного художника, который выдвинулся на последних выставках «Мира искусства» как замечательный колорист и в то же время как бунтарь против засилия иностранных художников, а заодно — и того непотизма, какой обнаруживал на названных выставках властолюбивый Александр Бенуа.

Я познакомился с Михаилом Николаевичем Яковлевым у Н. И. Бутковской (известной издательницы монографий «Современного искусства»), которая предложила ему написать книгу о знаменитом художнике Нестерове. Несте-

ров, как мне стало известно, любил творчество М. Н. Яковлева и в меру сил своих протезировал последнему, одаряя его даже своими картинами. Меня пленила тогда в Яковлеве ясность и «русскость» его медоточивых суждений о настоящем искусстве, его фанатическая любовь к краске (кто не помнит его пламенных наустурций!) и такое же пламенное стремление к новой, серьезной, культурно обоснованной и прочной живописи, в царстве которой появилась тогда целая рать шарлатанов и всяческих стилизаторов (переимчивых порою до грани воровства у старинных художников).

Я потом сильно разочаровался в этом расколнике из «Мира искусства», но в 1910 году был еще полон веры в него, ожидая чудесной помощи от художника в той области живописи, где, по выражению Игоря Грабаря, удовлетворяется «тоска по фреске».

Я сообщил А. Р. Кугелю мой выбор. Он не возражал, хотя и не имел, по-видимому, никакого понятия ни о Михаиле Яковлеве, «Боге Саваофе», как его прозвали в мире искусства (за его огненно-рыжую длинную бороду), ни об Александре Яковлеве (красавце с черною бородой), ставшем вскоре прославленным в Париже рисовальщиком.

Я объяснил, что кроме М. Н. Яковлева имею в виду пригласить в отдельных случаях наиболее подходящего для каждой из намеченных постановок художника (напомнив, что мною первым были привлечены от станковой живописи к театральной такие видные художники, как Н. К. Рерих, М. В. Добужинский, Н. К. Калмаков) и что М. Н. Яковлев мне нужен не только как оригинальный мастер, но и как технический исполнитель заданий других художников, когда я поручу тому или другому сделать нужный макет.

А. Р. Кугель после нашей беседы захотел срочно познакомиться с М. Н. Яковлевым и вместе с З. В. Холмской обсудить все возможности декоративного и костюмерного вопросов, в зависимости от финансовых ресурсов «Кривого зеркала».

Свидание это вскоре состоялось; М. Н. Яковлев, со свойственной ему медоточивостью, «обсахарил» дирекцию «Кривого зеркала», и они радостно ударили по рукам, решив, что Яковлев будет заведовать декоративною частью театра, З. В. Холмская — костюмерною, а я как главный режиссер — координировать труды этих частей с аксессуарною частью, парикмахерскою, гримировальною и осветительною.

Покончив с этим вопросом, крайне важным в режиссерском искусстве, успех которого в огромной части стал в зависимость к началу XX века от художественного оформления спектакля, мы с дирекцией «Кривого зеркала» перешли к репертуарному вопросу.

Этот вопрос был труден не только по соображениям реформы прежнего «Кривого зеркала», но и по соображениям труппы, набранной с таким расчетом, чтобы можно было ставить с ней и оперы, и оперетты, и даже несложные балеты.

Имея и то и другое в виду, я решил сразу убить нескольких зайцев, предложив для открытия театра поставить мою инсценировку сказки Магомада эль Бафи «О шести красавицах, не похожих друг на друга» (эта сказка включена, между прочим, в мадрасское издание «Тысячи и одной ночи»). Первый заяц: З. В. Холмская все еще лелеяла в мечтах «Театр сказки», который ей пришлось в действительности закрыть на Галерной улице; сказка «О шести красавицах» давала ей отдушину для неосуществившейся мечты. Второй заяц: З. В. Холмская продолжала стоять втайне за сольные выступления артистов дивертисментного характера; в сказке «О шести красавицах», где две красавицы соперничают в пении, другие две — в мелодекламации, а последние две — в пляске, обретался отличный компромисс, устраивавший и Холмскую, и меня. Третий заяц: надо было реформированному «Кривому зеркалу» сразу же блеснуть постановкой пьесы, успех которой составляло не одно лишь остроумие диалога и действия, но и живописно-театральное представление, дающее основание говорить о новых творческих ресурсах театра. Четвертый заяц: надо было дать максимально выгодный дебют художнику М. Н. Яковлеву, которому, конечно, было где развернуться в такой фантастично-колоритной вещи, как гарем из «Тысячи и одной ночи». Пятый заяц: музыка к «Шести красавицам», равно как и либретто, была написана мною; значит, в отношении авторского гонорара (взыскивавшегося за музыкальное произведение по повышенному тарифу) можно было со мною столкнуться выгодно для театральной кассы.

Могу сказать, что в этой охоте за несколькими зайцами сразу я, вопреки ходячей пословице, преуспел на все сто процентов: моя пьеса была прочитана дирекцией чуть не в тот же день, когда я предложил ее для постановки,

и мы немедленно принялись с М. Н. Яковлевым за выработку основного фона и обрамления этой остроумнейшей сказки из «Тысячи и одной ночи».

Как-никак, а арабская сказка, включенная в достоправное мадрасское издание, считается произведением высокого искусства, и начинать спектакль нового «Кривого зеркала» такими апробированными вещами почтено и притом знаменательно. В таких приблизительных словах я выразил А. Р. Кугелю свое удовлетворение принятым им решением относительно предложенной мною пьесы.

Рядом с нею мне хотелось видеть на открытии «Кривого зеркала» что-нибудь того же ранга, но принадлежащее к сокровищам русского гения. При этом я стремился, в противовес блаженному искусству «Тысячи и одной ночи», найти контраста ради нечто подходящее из области юмора висельников.

Мое желание было понято и полностью одобрено дирекцией, которая, оказалось, уже хранила в секретном портфеле инсценировку рассказа Ф. М. Достоевского «Чужая жена и муж под кроватью». Я захотел с ней ознакомиться без малейшего промедления. Инсценировка значилась за подписью С. И. Антимонова, артиста, которого я хорошо узнал во время работы его в «Веселом театре для пожилых детей», и оказалась по прочтении отлично продуманной и мастерски написанной.

В портфеле дирекции был припасен для меня и еще один крайне приятный сюрприз: опера-шарж Ильи Саца «Не хвались, идучи на рать» в двух актах. Остановка была лишь за цензурой: она могла усмотреть в этой пародии на русские оперы пародию и на черносотенный национализм приверженцев «Союза русского народа», насмешку над христоролюбивым воинством, бахвалившимся перед войной с Японией («шапками закидаем»), и вообще на квасной патриотизм.

Само название оперы, являвшее собой лишь первую часть пословицы (вторая часть которой не выговаривается в приличном обществе!), представляло собой камень преткновения для цензуры.

Можно ли было при таких опасениях рассчитывать включить эту издевательскую оперу в первую же программу? Открытие сезона было не за горами, и надо было знать уже наверняка, что мы успеем приготовить с благоволения драматической цензуры к тому времени, а что придется отложить до следующей программы.

К счастью, пока мы нервничали под дамокловым мечом господина цензора, разрешение к представлению на сцене оперы И. Саца пришло скорее, чем мы ожидали. Объяснение этому легко найти в отличных отношениях как Ильи Саца, так и моих лично с бароном Н. В. Дризенем, ставшим как раз к тому времени драматическим цензором при Главном управлении по делам печати: И. Сац был старым другом Дризена, а я — его новым приятелем и вместе с тем содиректором основанного нами обоими «Старинного театра». К тому же как раз в это самое время мы с Дризенем готовились ко второму циклу спектаклей этого прославившегося театра, и И. Сац был снова нужен нам как заведующий его музыкальной частью. Нажим был сделан с двух концов на цензора, который явно уступил велениям дружбы со своими сподвижниками вопреки велению стража дозволенного при императорском правительстве.

Познакомиться с музыкой оперы И. Саца, который жил в это время, как обычно, в Москве, мне довелось в доме Владимира Георгиевича Эренберга, куда мы с А. Р. Кугелем и Э. В. Холмской отправились однажды вечером. Здесь я впервые встретился с этим недюжинным музыкантом и юмористом не только как с артистом, но и как с человеком, как с хлебосольным хозяином и занятым собеседником типа нашей передовой русской богемы. По дороге Кугель успел сообщить мне, что этот композитор «Вампуки» не получил музыкального образования в консерватории и что вообще он никогда систематически не изучал теории композиции, полагаясь главным образом на талант, на чутье, на свою музыкальность и участие некогда в студенческом оркестре, за пюпитром корнет-а-пистона. По образованию это был юрист и, «может быть, неплохой, — сказал Кугель, — так как он очень умен, остроумен и чрезвычайно культурен». Но адвоката из него не вышло и, будучи женат на особе со средствами и хорошей музыкантше, Эренберг целиком отдался композиции.

Мне до сих пор ярко памятен этот музыкальный вечер у В. Г. Эренберга; памятен, во-первых, потому, что на нем я испытал наслаждение, знакомясь с оперой Саца, которая была прекрасно сыграна и эскизно напета женою Эренберга и артистами «Кривого зеркала», находившимися среди гостей, г. Донским и А. И. Егоровым (ставшим потом артистом «Музыкальной драмы», а впоследствии главным режиссе-

ром Городского оперного театра); а во-вторых, я здесь впервые начал как бы сотрудничать уже в новом для меня деле, беседуя о постановке с будущими сподвижниками, еще мне не известными в их закулисной жизни.

Помню, что до ужина мы все держались чуть-чуть напряженно, боясь, что называется, ударить в грязь лицом, конкурируя в творческой фантазии, в понимании основ искусства и в оценке пародического опуса И. Саца. За ужином, однако (с аппетитным графинчиком водки), я хоть и чувствовал себя в несколько чуждой мне и даже в слегка вражеской среде бывшего окружения режиссера Р. А. Унгерна, но на сердце у меня потеплело: большинство присутствовавших отличалось не только подлинно артистической натурой, но и сравнительно культурными вкусами, какие не везде встречались в театральной среде того времени.

После же ужина, за крепким кофе с коньячком, языки у всех развязались и стало совсем симпатично и весело в предчувствии успешной работы с этой талантливой богемой.

После этого вечера мы еще чаще стали видеться с Холмской и Кугелем, которые собирались то у себя, то в фойе Екатерининского театра, иногда в компании Эренбергов, иногда же в обществе М. Н. Яковлева и Е. А. Маркова (директора-администратора); все они до единого были полны делового порыва, чувствуя, что от наших дружных усилий в огромной мере зависело, будет ли реформируемое «Кривое зеркало» нас почетно кормить или же треснет и сгинет, разбившись по примеру стольких театральных начинаний.

Я не буду излагать здесь те принципы, к каким я постарался склонить дирекцию «Кривого зеркала» в деле реформы этого театра, который (держась этих самых принципов) стал в огромной мере и моим также детищем. Мое учение о театральности, о монодраме (в ее «комплексном» понимании) и монодраматической постановке (в ее сатирическом преломлении), о художественном гротеске, о «реконструктивном методе» постановки (возвращающем исторической пьесе утраченную ею актуальность) и другие новые начала, заложенные мною в театральное строительство, достаточно подробно изъяснены мною в ряде книг, к коим интересующиеся и должны обратиться; судить же о них, в практическом отношении, можно лучше всего по тем данным, какие явили спектакли «Кривого зеркала» под моей режиссурой и на основании предложенных мною дирекции этого театра новых сценических принципов.

Эти принципы, надо думать, были, в общем, хорошо известны А. Р. Кугелю как театральному критику, прилежно следившему за новейшими театральными течениями. Мое понимание, например, гротеска было ведомо Кугелю из моей постановки «Саломеи» О. Уайльда в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской (статья о коей появились в «Театре и искусстве» под редакцией того же Кугеля); моя теория монодрамы была ему известна не только из лекции в Театральном клубе. А. Р. Кугель дал лестные отзывы и о «Старинном театре», построенном на моем методе художественной реконструкции; знал этот критик и мою «апологию театральности», о которой немало спорили среди театралов после ее напечатания в петербургской газете «Утро» под редакцией И. М. Василевского (Не-Буквы) 8 сентября 1908 года и большого интервью со мной в московской газете «Раннее утро» 30 августа 1908 года.

Ввиду всего этого мне не стоило большого труда столкнуться с дирекцией «Кривого зеркала»: было ясно, что, не разделяя она моих взглядов на сценическое искусство, она бы просто побоялась пригласить меня главным режиссером этого театра. Нужно ли поэтому удивляться, что согласие А. Р. Кугеля и З. В. Холмской на идеологическую реформу кривозеркальной программы, какую я предлагал, а отсюда — на практические последствия в руководстве «Кривого зеркала», переходившем таким образом не только в новое, более обширное задание, но и на новые, ширококолейные рельсы, было дано без бурных дебатов, несмотря на горячий темперамент как Александра Рафаиловича, так и мой собственный.

Если о чем пришлось немножко поспорить и поторговаться, прежде чем вступить мне в исполнение своих обязанностей, это скорее спор о деталях условиях исполнения мною этих обязанностей. Так, например, я категорически настоял на том, чтобы не я, а мой помощник К. Н. Сахаров и Е. А. Марков (администратор) отправляли такие неприятные функции, как штрафование артистов за опоздание на репетицию или спектакль и т. п. проступки. Выговорил я себе, как говорится, черным по белому (хотя писаного контракта на этот счет не было), право не являться вечером на спектакль; буде же постановка или исполнение той или другой роли расхатаются, дирекция имеет право меня срочно вызвать, и я нагряну вечером в театр нежданно-негаданно. Согласилась скрипя сердце дирекция и на то,

чтобы рядом со мною был и второй режиссер, так как я не хотел быть чересчур обремененным работой и, как я уже сказал об этом выше, в репертуаре могли оказаться произведения, не подходящие для моего творческого духа.

Кстати сказать, одно из подобных произведений затесалось по воле Кугеля в первую же программу. Называлось оно «Немножко музыки». Пьеска, в общем, не такая уж скверная (Кугель видел ее в каком-то венском театре и переделал на русский лад), но от нее веяло такую дешевкой, с какой я очень боялся связать свое имя. На этой почве между мною и адаптатором этой безделушки чуть было не произошла даже размолвка.

— А вы что же думали, Николай Николаевич, что мы будем совершенно игнорировать улицу? — кипятился Кугель, задетый за живое. — Нет, батенька, кормит театр не элита, а именно улица, потому что подлинных ценителей искусства раз-два и обчелся! Мы и пошлятинку будем ставить! — он со смаком выговорил слово «пошлятинку». — Без этого не проживешь, поверьте моему опыту!

Я ему ответил, но только помню, что по-французски, чтобы не вышло грубо. (Кугель с Холмской довольно сносно болтали по-французски, что не раз давало возможность в наших спорах смягчать на французский лад резкие выражения.)

После этой quasi перепалки Кугелю пришлось все же наконец раскрыть карты насчет второго режиссера, приглашения которого я ждал, согласно моему желанию. Оказалось, что временно этот пост будет занимать не кто иной, как сам Александр Рафаилович... Признаться, такого камуфлета я никак не ожидал! Зато после него я уже мог все ожидать от этого любителя драматического искусства, имевшего очень слабое представление о работе режиссера как автора спектакля и потому с легким сердцем бравшегося не за свое дело. В частности, после такого камуфлета мне стало до предела ясно, почему Кугель так яростно вел кампанию в печати против международной конвенции об авторском праве. Ларчик просто открывался.

: «Ну-ну! — подумал я в связи с моим открытием, — вещи начинают представляться в своем истинном виде! Сделаем же на этих данных необходимые выводы!..»

И я стал держаться настороже.

А время шло...

«В борьбе обретая право свое», я и не заметил, как подошла петербургская осень, а с нею вместе подготовка во

всех театрах зимнего сезона. Надо было приступить к работе и труппе, нанятой в «Кривое зеркало».

Труппа эта к началу сезона 1910/11 года пополнилась постепенно такими ценными артистами, как В. А. Подгорный, П. А. Лебединский, г. Освецимский, г-жа Баторская и г. Негорев. В. А. Подгорного (брата Н. А. Подгорного, старого артиста МХТ 1-го) я хорошо знал по работе с ним в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской как на редкость талантливого и высококультурного артиста; знал его еще и как поэта, а также как и драматического писателя, которому «Кривое зеркало» и было обязано впоследствии отличными либретто к некоторым музыкальным произведениям.

Павла Александровича Лебединского — чудеснейшего комика и характерного актера узнала понемногу вся театральная Россия, где в тысячах печатных экземпляров распространилось его подробнейшее руководство к театральному гриму (в области которого покойный ныне Павел Александрович не знал себе равных). Г-н Освецимский оказался сущим кладом в своем амплуа любовника: красивый, видный собою, с прекрасным тембром голоса и обаятельными манерами, он умел облагораживать любую роль. Очень «сексапилистую» инженерю обрело «Кривое зеркало» в лице Баторской, чей талант убедительным образом усугублял ее женственный шарм. Наконец, всерьез стала работать в своем театре как актриса сама Зинаида Васильевна Холмская. Все эти артисты и артистки, вместе взятые, с успехом заменили после сезона 1909/10 года покинувших «Кривое зеркало» Курихина, Шахалова, де Горн, Пуни, Борскую и Шиловскую. В общем составе своей труппы «Кривого зеркала» к началу моей работы в этом театре насчитывала с прежде служившими в нем следующих артистов и артисток:

А. С. Абрамян,
С. И. Антимонов,
Баторская,
Волконский (он же главный суфлер),
Н. В. Грановский,
Донской,
Н. Ф. Икар,
А. П. Лось,
П. А. Лебединский,

Л. Н. Лукин,
Лукина,
Мальшет,
Е. А. Нелидова,
В. А. Подгорный,
Соловьев (он же бутафор и 2-й суфлер),
Н. Н. Тукалевская,
Л. А. Фенин,
Виктор Хенкин,
З. В. Холмская,
М. К. Яроцкая,
Наумовская ¹.

Все эти артисты и артистки, в подавляющем большинстве, были приглашены дирекцией «Кривого зеркала» с большим разбором, ибо требовалось от них мастерство не только в драматическом искусстве, но и в вокальном, а также и хореографическом.

Всю эту редкую по своему составу труппу я встретил на молебне в фойе Екатерининского театра, перед открытием реформируемого «Кривого зеркала». А на следующий день я уже имел удовольствие деловым образом познакомиться с этим талантливым коллективом, пожаловавшим на чтение пьес, намеченных в первую программу открывавшегося театра.

Прежде чем отдаться целиком своей ответственной работе в этом сложном и рискованном театральном предприятии, я поторопился покончить с другими делами, связывавшими мою деятельность, и в первую голову с государственной службой, на которой я состоял со дня окончания мною Училища правоведения в 1901 году.

Читатель вряд ли поверит, если я скажу ему, что, состоя около десяти лет чиновником Отдела по отчуждению имущества (под железнодорожные надобности) при канцелярии министра путей сообщения, я в то же время служил то режиссером в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, то директорствовал и режиссировал в «Старинном театре» или в «Веселом театре для пожилых детей», то ставил спектакли в Драматическом кружке баронессы И. А. Будберг; кроме того, приблизительно в то же время я читал в Драматической студии М. А. Риглер-Воронковой

¹ Прошу прощения у артистов, чьи имена и отчества я с годами забыл, от чего, однако, их образы ни на йоту не померкли в моей памяти. (Примеч. авт.).

еженедельно лекции по эстетике и теории сценического искусства, руководил (три года подряд) своей собственной Драматической студией, давал еще индивидуальные уроки драматического искусства, писал пьесы и (что сопряжено с немалыми трудностями!) пристраивал их в столичных театрах, заканчивал свое музыкальное образование в Петербургской консерватории (в классе теории композиции у Н. А. Римского-Корсакова), сотрудничал в некоторых журналах, писал книги, музыкальные сочинения, правил корректуры своих пьес, находившихся в печати, участвовал иногда как живописец в художественных выставках левого направления и попевал еще вечерами на театральные премьеры, концерты, литературные пятницы кружка Полонского, театральные среды Н. В. Дризеня, юристические понедельники О. М. Дарской и пр. и пр. и пр. Я был до того занят с раннего утра до поздней ночи, что друзья мои, знавшие меня близко, не могли понять, откуда я черпаю столько творческих сил. Признаться, мне и самому, по-видимому, было невдомек, откуда в самом деле бралась моя энергия: потому что (нечего греха таить) часть ее отнимали мои возлюбленные, часть — всевозможные пиршества и эскапады, в которых надо было быть (по выражению спортсменов) в форме.

Правда, я временами изрядно уставал, проклинал свою неистовость, не знавшую узды, и ждал (как и мои родные), когда же я остепенюсь...

Этот вождеденный момент наступил: бросив государственную службу и отдавшись почти целиком драматургии и режиссуре в «Кривом зеркале», я вдруг почувствовал, что настали наконец долгожданные каникулы! Ибо, по сравнению с предшествовавшей моей деятельностью, работа моя в «Кривом зеркале» показалась мне сущим отдыхом.

Что значит молодость, здоровье, любовь к театру и жажда деятельности! Любо вспомнить!

ГЛАВА II

О дирекции «Кривого зеркала»

Иван Семенович, директор канцелярии Министерства народного просвещения, убедился, что полки в его домашнем кабинете не вмещают всех книг.

— Ничего не поделаешь, придется купить шкаф! — говорит он своей супруге.

— «Шкаф»? — иронически переспрашивает Марья Петровна. — Ты хочешь сказать «шкап»?

— Нет, именно «шкаф»! — отвечает невозмутимо Иван Семенович. — Книжный шкаф и даже в некотором роде шкапище, а не шкапище! То есть чтоб был повместительней!

— Но где же ты слышал, мой милый, чтоб говорили «шкаф»? Это собаки только тявкают — «гаф, гаф»! тяф, тяф, шкаф, шкаф, а у людей принято говорить «шкап», а не «шкаф».

— Ну, конечно, стоит мне сказать «шкаф», как тебе начинает казаться, что надо говорить «шкап», а если б я произнес «шкап», ты бы стала спорить, что надо сказать «шкаф».

— Ничего подобного! я слишком грамотна, чтобы знать произношение таких обыкновенных слов, как «шкап».

— Ах так?! а я, значит, не слишком грамотен? — вскипел его превосходительство.

— Напрасно волнуешься!

— И не думаю, — засмеялся сухо Иван Семенович. — Когда человек занимает такой пост, как я в Министерстве народного просвещения, ему нечего волноваться в связи с вопросом, грамотен он или не грамотен!

— Конечно! Но в таком случае тебе лучше знать, чем мне, что «шкап» пишется через «п», а не через «ф».

— Да ты загляни в словарь Даля!

— Зачем мне заглядывать туда, где сплошь и рядом встречаются слова, которые давно уже вышли из обихода?

— Прости меня, милая, но грамотность никогда не выходит из моды! — еще суше засмеялся Иван Семенович. — Итак, о чем я говорил? Да! Говорю о том, что нужен шкаф и притом довольно вместительный!

— Шкап, а не шкаф! — не унималась Марья Петровна.

— Шкаф, а не шкаф! — упорствовал Иван Семенович.

В это время доложили, что пришел Эраст Эрастович, чиновник по особым поручениям при директоре канцелярии и в некотором роде друг дома.

— А-а! Эраст Эрастович! — обрадовались ему в один голос муж и жена. — Кстати пожаловали! — добавила Марья Петровна.

— Чрезвычайно кстати! — подтвердил Иван Семенович, прося гостя садиться.

— В чем дело, ваше превосходительство? — сделал озобоченное лицо чиновник по особым поручениям.

— Пустяки! Но пустяки характерные! — откликнулась за мужа Марья Петровна.

— А именно? — нагнулся к ней почтительно друг дома.

— Как вы произносите: «шкаф» или «шкап»? — спросила Марья Петровна, слегка тяфкая при слове «шкаф» и изящно подбирая губки при слове «шкап».

— Э-э нет, матушка, ты не подсказывай! — запротестовал его превосходительство.

— И не думаю! — обиделась ее превосходительство.

— Я не вполне понимаю вопрос, — вставил слово Эраст Эрастович, выигрывая время, чтоб обсудить позицию между двух огней.

— Мы тут с нею сцепились, — пояснил Иван Семенович отеческим тоном, — как правильное сказать: «шкаф» или «шкап»?

При этом слово «шкаф» он произнес салонно-бархатным тоном, а «шкап» — словно выпалил из старой берданки.

— Уж если кто подсказывает, так это ты, мой друг! — возмутилась Марья Петровна. — Я вовсе не говорю «шкап», как ты передразниваешь, а «шка-ап», как все люди.

— Ну вот Эраст Эрастович и рассудит, как правильное сказать, — подвинул пепельницу гостю предупредительный Иван Семенович.

— Курите, пожалуйста, — поторопилась с разрешением Марья Петровна.

Гость закурил...

— Я не вполне понимаю... — начал было он, снова обращаясь к самому начальству.

Но начальство перебило его, нисколько не стесняясь:

— Что тут непонятного, батюшка, вопрос проще просто: как правильное сказать: «шкаф» или «шкап»? Вы же грамотный человек, надо думать!

— Нет уж, ты, мой друг, не действуй начальническим тоном! Здесь не канцелярия! — съязвила Марья Петровна.

— При чем тут канцелярия?! — фыркнул грубо Иван Семенович. — Эраст Эрастович беспристрастный человек, и воздействовать на него совершенно излишне.

— Так как же? — обратилась хозяйка к другу дома, — «Шкаф» или «шкап»?

Друг дома слегка заерзал на месте и скрыл лицо за облаком дыма.

— «Шкаф» или «шкап»? — повторил вопрос его превосходительство и прибавил внушительно: — Я надеюсь, что чиновники нашего Министерства народного просвещения достаточно просвещенные люди, чтобы суметь разобраться в таких простых вопросах орфографии!

Марья Петровна ничего не сказала, но так взглянула многообещающе на друга дома, что тот мгновенно поперхнулся дымом и заулыбался, извиняясь за свой кашель.

— «Шкаф» или «шкап»? — переспросили в один голос супруги.

— Это зависит, в каком смысле идет речь о предмете... — попробовал было увильнуть друг дома, но тотчас же замолк, заметив нахмуренный взор супругов.

— Мне кажется, что правильной всего, — затараторил он с извиняющейся улыбкой, — сказать в данном случае... э... э... разумеется, если я не ошибаюсь, а ошибка в фальшь не ставится... я думаю, что правильнее всего или, вернее, общепринято в разговоре, то есть в нашей обыденной речи, если иметь в виду фонетическое впечатление отдельных слов и выражений... Я думаю, что, как это ни спорно, нужно произносить не «шкаф», не «шкап», а... шкапф!

Когда я вспоминаю двуглавую дирекцию «Кривого зеркала», мне сразу представляются его превосходительство Иван Семенович и ее превосходительство Марья Петровна, а при них Эраст Эрастович, роль которого мне плохо удаётся и которую я избегаю играть. Полагаю, что не слишком погрешу против истины, если замечу, что Александр Рафаилович Кугель и Зинаида Васильевна Холмская ни в чем и никогда не сходились до конца, несмотря на то, что сходились часто и во многом с самого начала. Так, например, сойдясь во взаимной любви еще с юности, они в продолжение двадцати с лишком лет не могли сойтись в брачном вопросе, а когда наконец поженились, то чуть не тотчас же разошлись. Задумав «Кривое зеркало», они сразу же сошлись сначала в основных его линиях, но в деталях, особенно в самых мелких деталях, оказывалось потом, что, с одной стороны, предпочтительно «шкаф», а с другой стороны, предпочтительней «шкап».

— Я думаю, Николай Николаевич, — говорила мне, например, Холмская на совещании, — что эту сцену хорошо бы показать как можно выпуклее в смысле реализма, в смысле ее сексуальной заправки, словом, вы понимаете!

— К чему эти крайности! — закинулся немедленно А. Р. Кугель, — Николай Николаевич слишком хорошо понимает, что такое *est modus in rebus*¹, и вряд ли захочет маршировать там, где шарж может перейти в порнографию!.. Не правда ли, Николай Николаевич?

Я дипломатично произносил нечто напоминающее «шкапф».

— А эту роль лучше всего сыграет Светлова, — решает вдруг вызывающе Александр Рафаилович, относившийся нежно к этой невзрастеничке.

— Вот уж никак не вижу Светлову в роли представительной дамы, — пожимала плечами Зинаида Васильевна, неустанно ревновавшая Кугеля ко всякого рода его пассиям. — Вы тоже настаиваете на Светловой? — обращалась она ко мне, поднимая брови.

Я снова произносил нечто вроде «шкапфа», а то и нечто совершенно отличительное (скажем, «буфет»), если роль была существенной в задании драматурга и важной в концепции моей постановки.

Вот за это самое, за то, что большей частью я придерживался в своих постановках совершенно отличного принципа (даже в деталях) от того, какой мне навязывал Кугель, он со временем явно невзлюбил меня, уязвленный в своем самолюбии, и хоть скрывал свое истинное ко мне отношение, но оно все же нет-нет да и проглядывало, отравляя мне рабочую атмосферу.

До конца своей жизни он не мог мне простить независимости, с какой я проводил свои принципы в «Кривом зеркале», и особенно (смейтесь!) не прощал мне успеха, к какому приводила большая часть моих театральных работ, сопряженных с изрядным риском, который я брал на себя.

За все время нашей совместной работы и даже после того, как наши пути разошлись, А. Р. Кугель (смешно сказать!) завидовал мне самым детским образом! Завидовал не только как неудачливый драматург (вернее, драмодел-переделыватель), не только как форменный дилетант сценичес-

¹ Есть мера вещей (*лат.*).

кого мастерства, но и как философ театра, не сумевший сделать в его области никаких открытий и не создавший за всю свою жизнь ни одной собственной теории, могущей претендовать на мало-мальскую оригинальность. Все, что он мог вменить себе в заслугу, была его неутомимая брань в продолжение четверти века по адресу Московского Художественного театра и Мейерхольда.

Я никогда не думал, пока мы не поссорились (много лет спустя после расцвета «Кривого зеркала»), что моя творческая независимость и, может быть, самоуверенность, на которые мне давали право многочисленные успехи в театре, так больно задевали Кугеля, которому (теперь я понял!) хотелось властвовать в театре как авторитету, единственному в своем роде.

Эту независимость мою и самоуверенность в суждениях, а также в сценической практике А. Р. Кугель считал недопустимым «чванством» с моей стороны и «высокомерием». Он так и охарактеризовал их в своей предсмертной книжке «Листья с дерева». «С течением времени,— пишет Кугель обо мне,— у него, к прискорбию, стали обнаруживаться черты чванства, высокомерия и притом в такой мере, что заставляли думать о каком-то нарушении внутренней координации. В одной из бесчисленных его книжек излагается вроде диалога Платона беседа Евреинова с Христом, Буддой, Шопенгауэром и еще кем-то. Христос сказал этак, Будда — так, а Евреинов — вот как. Эта мания очень резко проявилась при последней попытке сотрудничества с ним. Он явно сгорал на огне алтаря, который воздвигнул своей персоне»¹.

Здесь все великолепно в смысле фантастической криво-зеркальности: и мои «бесчисленные книжки», и моя «беседа с Христом, Буддой и ... еще кем-то», и наконец, мое помешательство у алтаря, воздвигнутого собственной персоне. Вот что значит увлекаться не в меру криво-зеркальными отражениями! И хочется человеку отразить правду, быть может, а не под силу! Потому что под рукою не простое зеркало оказывается, а кривое!.. Бедный Александр Рафаилович, вам должно быть очень совестно на том свете, где вы отражаетесь в Зеркале Истины со всеми вашими инсинуациями.

Ведь правда же, я угробливал молодость, здоровье, творческие силы для преуспеяния «Кривого зеркала» как

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 204.

единственного в своем роде оригинального театра художественной сатиры, и за весь свой труд, талант и энергию, вложенные в это предприятие, которое он, Кугель, а не я эксплуатировал, материально обогащаясь, он наградил меня как судяще чудовище неблагодарности.

Не надо, впрочем, чересчур удивляться этой «наград»: за малым исключением (забытых или забытых судьбою лиц), Кугель вообще прославился среди знавших его своею черной неблагодарностью. Хотите пример? — извольте.

Работал, например, у Кугеля в редакции «Театра и искусства» талантливейший из русских критиков Юрий Беляев (автор «Псиши», «Дамы из Торжка», «Красного кабачка», «Путаницы» и других изящных, стильных пьес). «Да, он был несомненно талантлив, — пишет Кугель о нем в «Листьях с дерева», — но чего мне стоила его талантливость — про то ведают грудь да подоплека, потому что «изложение юноши Беляева — нелепо по нагромождению материала, по отсутствию точной и ясной основной мысли, по крайне незрелой и несуразной архитектонике... Собственно говоря, печатать его не было никакой возможности... Я иногда просиживал над его проклятою рукописью часы, — хвастливо жалуется Кугель, — приводя ее в порядок и вылавливая редакторским карандашом кое-какие обрывки...». Беляев был мое «сочинение», — заявляет он в конце концов, радуясь успеху Юрия Беляева как «успеху собственного произведения». Когда же Беляев, «сбившись с пути», ушел работать в «Новое время», там пришлось ему — по заверению Кугеля — «меньше лгать и меньше думать о том, как правдивее внушить себе и читателям ложное представление»¹.

Я знал Юрия Дмитриевича Беляева достаточно хорошо и был приятелем этого остроумного и талантливого мастера стиля как раз в годы, предшествовавшие его «новременному падению». Зная также хорошо Ното Novus, говорю с полной своей ответственностью: это не только смелость, но и непростительная наивность воображения, что кто-либо на свете (будь он сверх-Кугель!) может сочинить такого писателя милостью божьей, каким был Юрий Беляев!

«После ухода Беляева в «Россию», а затем в «Новое время» обязанности секретаря редакции («Театра и искусств-

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 32—34.

ва». — Н. Е.) исполнял Осип Дымов, — сообщает в тех же мемуарах Кугель. — Литературная деятельность этого писателя так же началась у меня в журнале, — хвастается он, — как и карьера Юрия Беляева»¹.

Как же отблагодарил этот редактор своего секретаря (ставшего потом известным писателем) за оказанные им услуги как журналу, так и его редактору?

О, чисто по-кугелевски! «...В произведениях его, — пишет о Дымове сей заправский хулитель, — было что-то, что неприятно раздражало и давало основание и повод сомневаться в его литературной искренности. И как человек он как-то двоился. Веселый, милый, общительный, добрый, тактичный, а сзади что-то... А что — не знаю... Он умел делать карьеру и очень скоро стал работать в богатых газетах, как «Биржевые ведомости» и др. Среди его произведений имеются определенно яркие и талантливые (например, пьеса «Ню»). Много есть ловкой литературной «самогонки», имевшей успех благодаря модной теме (...) как «Слушай, Израиль», «Певец своей печали» и т. п. Он скоро стал достаточно важен, начал печататься в альманахах... и издавать книги... Завеса души его постепенно открылась. Отсутствие идеализма, отсутствие увлечения при внешней увлекательности, поэтическое бесплодие при поэтической манере. Он уехал в Америку еще до войны и, говорят, очень там преуспел и стал настоящий «business man»².

Это было написано в той же книжке, «Листья с дерева», о которой Осип Дымов в том же, 1926 году, когда она появилась, дал немедленный отзыв на страницах нью-йоркского «Русского голоса» (от 5 июня). «Стоит огромный развесистый дуб, — пишет Дымов в этом отзыве, — и с него осыпаются листья: таков рисунок на обложке книги А. Р. Кугеля «Листья с дерева». А. Р. Кугель — известный журналист, публицист, редактор и руководитель журнала «Театр и искусство», директор и ближайшее лицо театра «Кривое зеркало», которому Н. Н. Евреинов отдал лучший блеск своей бурно-талантливой молодости (...) Люди и события — только сухие опадающие листья. Выросли, зеленели, опали, ну и Бог с ними! Могучий, развесистый дуб — это, верно, жизнь, ее ствол, ее стержень, который

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 39.

² Там же, с. 34—35.

воспринимается Кугелем как-то спокойно, философски-фельетонно. Листья с дерева, души людские, его сподвижники, современники, друзья или приятели — всех их Александр Рафаилович провожает полуироническим, полулирическим вздохом... Кугель кажется, что он знает людей, между тем он знал или подмечал только их недостатки. Еще того правильнее сказать: то, что он подмечал в людях, ему и казалось их недостатками <...> А. Р. Кугель уделяет несколько страниц и мне, — отмечает Осип Дымов, тут же цитируя о себе приведенные мною строки. — Как мило-шаловливо и как грубо-небрежно! — вздыхает Осип Дымов в ответ. А. Р. Кугелю очень легко было узнать от своего брата Ионы Рафаиловича, что я никаким бизнесменом не сделался, что Америка дала мне много горького и что живу и умру, конечно, писателем. Но для Кугеля люди — листья опадающие, не более...»

Могу чистосердечно подтвердить все сообщенное о себе Дымовым, с которым мог видеться в Нью-Йорке в 1926 году целый год чуть ли не еженедельно. Осип Исидорович с негодованием и болью воспринял кугелевское воспоминание о нем, и мне пришлось долго утешать беднягу припевом о людской неблагодарности вообще и о кугелевской — в частности.

Когда думаешь о таких друзьях, как Кугель, невольно вспоминаешь молитву: «Избави Бог от этаких друзей, а от врагов избавимся мы сами!»

И после всех этих злобных высказываний он еще смеет жаловаться на судьбу, приговаривая: «Нас не любят <...> за исключением тех случаев, когда мы надрываемся в похвалах <...> Ведь я был критик, рецензент».

Да за что же, скажите, Бога ради, любить такого критика?!

Был, например, такой чудесный писатель, как Антон Павлович Чехов. Пишу «был», а не «есть», потому что тот Чехов, которого знали на заре его славы, был далеко не тот, какой существует теперь в нашем русском и мировом представлении. Этот А. П. Чехов — Чехов всепризнанный, великий, всеми любимый и недосыгаемый как мишень для хулы! Ну, а тот, что был в годину написания им «Чайки», был еще А. П. Чехов, который для «хулителей по призванию» представлял собою вполне досягаемую мишень.

И Ното Novus не замедлил, когда пробил час, этой мишенью воспользоваться как ярый ниспровергатель кумиров, заставлявших страдать его в сознании своей неполноценности. «Чехов был человек гордый», — отмечает

Кугель, вспоминая в «Листьях с дерева» свою крайне недоброжелательную рецензию о «Чайке», провалившейся на премьере в Александринском театре. «Окольными путями до меня дохо-дило, что Чехов очень на меня зол и говорит с негодованием (...). Но я не ссорился с ним, — мне только не понравилась его «Чайка». Однако тут же злобный критик выдает себя следующими строками: «Почему мы вообще злорадуем при провале ближнего своего? Это даже не *jalousie du métier*¹, потому что мы пьес не пишем², но нужно сознаться, что такая неприятность, какая случилась на первом представлении «Чайки», вообще с удовольствием приемлется большинством литераторов».

Слыхали? «Нужно сознаться!»

Что прибавить к этим словам покаяния завистливого до смерти А. Р. Кугеля? Разве не та же смертельная зависть к гордому в обращении с ним Чехову выжала из Кугеля характеристику, из которой следует, что «Чехов сумел (...) стать почти вполне самостоятельным и оригинальным». Но «он не слишком самостоятельный новеллист или, вернее сказать, самостоятелен во второстепенном и частном новеллы». А «чеховские тона» так надоели, так прискучили, что иной раз рад от души предпочесть Чехову «бойкую брехню» В. О. Трахтенберга³.

Каково? — Самому Трахтенбергу не поздоровилось бы от такого комплимента в ответ на его дружеское отношение к Кугелю!

Да, трудно было угодить подобному критику, если только у писателя, у драматурга, режиссера или у артиста было нечто явно расходящееся с теми творческими образцами, на каких воспитывал свой вкус и полагал свое знание, будучи студентом, Александр Рафаилович Кугель.

Но я благодарю Бога, что там, где речь касалась моего творчества, мне никогда и никому, — а в том числе и Кугелю, — не приходилось «угождать», памятуя о своей собственной миссии в культуре театра, — пусть не слишком важной и неприемлемой для некоторых, но моей личной, кровной, собственной!

¹ Зависть между людьми одной профессии (*франц.*).

² Враки! Кугель писал пьесы, и притом весьма посредственные (чтоб не сказать никуда не годные), для «Кривого зеркала», а потом для Народного дома. (*Примеч. авт.*)

³ См.: Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 68, 69, 71, 73, 74, 75—76.

И А. Р. Кугель, чувствуя это, никогда не перегибал в дискуссиях со мной до той степени, когда она того и гляди грозит ударить другим концом его самого.

К тому же нас роднила та страстная любовь к театральному феномену (выражайся этот феномен в пьесе, игре, постановке, в чем бы то ни было!), при которой мириться, чертыхаясь и с нежелательным сценическим методом!..

Только этой страстной любовью к театру можно объяснить факт, что ни одна из предложенных мною собственных пьес не была отвергнута дирекцией «Кривого зеркала» (даже «В кулисах души», — нечто свехреволюционное для того времени!) и ни один из методов моих постановок не встретил серьезного отпора у Кугеля, несмотря на враждебное его отношение к тому, что он называл «режиссерским засильем».

Я до сих пор, однако, не нахожу искомого объяснения тому долготерпению, с каким Кугель выносил в продолжение шести сезонов не только мое главенство как режиссера и драматурга в основанном им театре, но вдобавок еще мое чванство (в его представлении) и мучившее его «высокомерие».

Казалось бы, так легко было придрататься к первому же подходящему случаю, чтоб намекнуть мне на рознь наших взглядов, при которой трудно вести вместе столь капризное дело, как «Кривое зеркало».

И однако... Не тут-то было! Кугель обладал слишком практичным умом, чтобы не понимать той исключительной ценности, какую я представлял тогда для реформируемого театра. Отбросив лишнюю скромность (после стольких лет испытания моего таланта и мастерства), позволю себе заметить, что не так-то часто совмещаются в одном лице и драматург, и прославившийся режиссер, и музыкант-композитор, и (на худой конец) художник-живописец, способный набросать эскиз декорации. А главное, при всех этих данных и юморист вдобавок, который и без кугелевской помощи властен организовать спектакли, подобные тем, что были даны в Петербурге под вывеской «Веселого театра для пожилых детей».

И Кугель терпел меня поневоле... Вскипал иногда, жаловался на меня приятелям, злословил на мой счет с актерами, принимал порою явно сторону моих врагов, но... терпел, пока не появлялся предлог, когда он мог отвести душу в приемлемой для меня форме. В этом смысле очень показателен, например, факт, что в моем третейском суде с бароном Дризеном (о праве собственности на фирму

«Старинного театра») Кугель стал не на моей стороне (выигравшей в результате процесса), а на стороне моего противника, бывшего драматическим цензором.

Не надо думать, впрочем, что наши отношения с виду казались теми же, что и в действительности. В театральной жизни пользуются куда более совершенными масками, чем в обыденной жизни, далекой от профессионального маскарада. Все шито-крыто здесь настолько, что и в голову никому не придет заподозрить в явных друзьях тайных врагов... Мы с Кугелем вели столь тонкую игру на сцене жизни, что порой я сам себя спрашивал: да полно! так ли мы враждебны на самом деле друг другу? Не самовнушенье ли это с моей стороны?

И эта «игра в дружбу» с Кугелем тем более нам удавалась, что в ней как-никак были вплетены нити самой подлинной симпатии друг к другу: и он и я не могли в должной мере не дорожить обществом талантливого, темпераментного, образованного человека, находчивого по части шуток, насмешливых пересудов и творческой изобретательности.

Да, конечно, это отравляло Кугелю наши с ним отношения! Но... не до ненависти же ко мне?! Зависимость моя от завистливого патрона? Да, конечно, это отравляло мое отношение к Кугелю! Но... не до отвращения же к этому исключительно даровитому журналисту, связанному со мной заботою о судьбе любимого общего дела!

«В одну телегу впрячь неможно

Коня и трепетную лань...».

Совершенно верно! Но мы с Кугелем отличались друг от друга, как кони, а вовсе не как трепетная лань и чуждый ей конь. Ни Кугель, ни я не были созданы с сердцем трепетной лани. Каждый из нас был горячим конем, иноходцем, быть может, порою конем и притом боевым, закаленным в житейских сражениях.

«Чешись конь с конем, а свинья с углом!» — рекомендует пословица. И мы с Кугелем «чесались» всюю! Чуть не до крови, не показывая виду, что больно. Потому что это было бы сигналом слабости, сигналом, ведущим к сдаче. А мы были лихие кони, неутомимые, предназначенные раздавить на бегу всех врагов прогресса, свободы, справедливости и счастья неумытой России!

Спрашивается, а где же место З. В. Холмской в этой аллегорической картине?

О, разумеется, на самой колеснице, там, где место хозяйки и возницы.

Хозяйка, конечно, пыталась править этой оригинальной колесницей, но... кони сами хорошо знали дорогу, и ей незачем было понукать их подхлестывая: горячие кони, какими впрягла нас судьба, только фыркали на понуканье, каждый по-своему торопясь к намеченной цели.

Говоря совершенно серьезно, никто не мог бы сказать безошибочно, кем главным образом направлялась к общей цели эта замечательная театральная колесница: возницей или самими конями, из коих один неизменно тянул направо, а другой — с той же энергией — все время влево.

Правда, бывали единичные случаи, когда хозяйка, закапризничав, натягивала вожжи и круто сворачивала с той прямой дороги, которая все шире и шире разворачивалась скатертью перед «Кривым зеркалом». Это были те случаи, когда Холмская, всплакнув об угробленном «Театре сказки», хотела как-то компенсировать потерянное, представив сказке приют в «Кривом зеркале»!

Особенно ярко в этом отношении запомнился мне эпизод с пантомимой «Сумурун» — восточной сказкой, которая очаровала Холмскую в Мюнхене, где Макс Рейнхардт великолепно инсценировал ее в 1910 году на сцене своего Кюнстлертеатра. Холмская во что бы то ни стало захотела поставить эту пантомиму в 1911 году на сцене «Кривого зеркала», хотя в ней вовсе не было кривозеркального элемента. Я согласился скрипя сердце заняться этой вещью, но при условии: 1) чтобы была солидная ассигновка на декорации и костюмы, 2) чтобы художником был приглашен вместо М. Н. Яковлева (малоизобретательного, как оказалось, живописца) неистовый в своей фантазии Н. К. Калмаков (которого я некогда открыл для театра В. Ф. Комиссаржевской) и 3) чтобы хореографическая и пластическая части «Сумуруна» были поручены М. М. Фокину или Б. Г. Романову, или, на худой конец, В. Н. Преснякову.

Не хочу тянуть повесть об этой печальной истории, — скажу кратко, что ни одно из поставленных мною условий не было выполнено нашей хозяйкой, несмотря на всяческие ее заверения, обещания и посулы. (После таких случаев я говорил хозяйке дон-жуанским тоном: «Верьте после этого женщине!» На что она, как в романсе Лишина, хо-хо-та-а-ла!)

Началось с того, что М. Н. Яковлев, узнав о моем предпочтении ему Н. К. Калмакова, обиделся до такой степени, что перестал со мной сдуру здороваться и поставил чуть не ультиматум дирекции, что или он будет писать декорации к «Сумуруну», или уйдет из «Кривого зеркала». Дирекция, испугавшись сверхсметных расходов, спасовала перед этим ультиматумом и уговорила меня со слезами не отказываться от декорации Яковлева.

После этого оказалось, что никто из приемлемых для меня балетмейстеров не свободен и танцы ставить надо своими средствами, каковые были в руках нашей премьерши Евгении Хованской, бравшей уроки у М. М. Фокина и Н. Ф. Икара (игравшего роль «фатальной нищенки» в «Сумуруне»). Солидная ассигновка на эту пантомиму выразилась в смехотворной сумме. Музыка достать от Макса Рейнхардта не удалось, и ее должен был сочинить В. Г. Эренберг, очень посредственно справившийся со своей трудной задачей. В общем, получился такой «шкапф» или даже «шкапфище», какого не придумать самому ловкому компромиссмейстеру.

Это был настоящий провал, который я предвидел и который больно ударил по карману скуповатую дирекцию «Кривого зеркала». Что делать! — у бедной Холмской, по обыкновению, была охота смертная на ррроскошные постановки, а... «участь-то горька» или, согласно другой поговорке, «она и рада бы в рай, да грехи не пускали!» А с ее основным грехом — скупостью не могла сравняться даже скупость А. Р. Кугеля.

Из-за этой скупости, между прочим, ушли потом из «Кривого зеркала» такие нужные нам артисты, как Виктор Хенкин, Икар, Нелидова и кое-кто еще из менее значительных. Икар, например, как я знаю, просил не более ста рублей в месяц прибавки. «Я бы прибавил, — соглашался Кугель, — но вы же знаете, как экономит во всем Зина, сговоритесь с нею!» А Зинаида Васильевна отвечала на просьбу Икара ссылкой на «ужасную скупость Саши». Словом, в денежных вопросах анекдотов на счет Кугеля и Холмской не оберешься... Особенно же, повторяю, отличалась хозяйка. Раз, после необыкновенно блестящей поездки в провинцию, когда «Кривое зеркало» обогатилось сверх нормы всякого ожидания, наш директор-администратор Марков надоумил Холмскую подарить всем артистам «по сотняге» рублей. Холмская не в шутку испугалась, подумав, что Марков рехнулся, и

обмолвилась на его счет фразой, оставшейся памятной в ее окружении: «Ненавижу, когда люди глупеют ни с того ни с сего!» — «А что случилось?» — вопрошали близкие. — «Да как же! Марков отличился, вообразил, что у меня деньги куры не клюют, и предложил раздать их артистам!..» И она опять-таки хохотала, вспоминая щедрость Маркова за ее счет, но, к чести ее будь сказано, на этот раз не столь бравурно, как в романсе Лишина.

Да, «Сумурун» провалился, несмотря на добрые отзывы прессы, оставившие впечатление успеха. «Наиболее интересной постановкой «Кривого зеркала», — пишет Н. Д. Волков в монографии «Мейерхольд», — в сезоне 1911—1912 гг. была пантомима «Сумурун», ранее шедшая у Рейнхардта: в «Кривом зеркале» ее ставил Евреинов»¹.

Остается лишь руками развести при таком извращении фактов.

Единственным плюсом этой постановки был вынужденный мною уход из театра М. Н. Яковлева. С ним, разумеется, я категорически отказался работать после его самонавязывания в постановке, которую я хотел разделить с другим художником.

Единственно, на что З. В. Холмская не скупилась в жизни (как, впрочем, и я сам грешным делом!) было... вино, за которым мы с нею частенько вели совещания экстренного характера, назначавшиеся после спектакля в буфетной зале театра.

— Что вы делаете сегодня вечером? — спрашивала меня в таких случаях Зинаида Васильевна.

— К вашим услугам, если дело экстренное! — отвечал я неизменно, зная, к чему клонит Холмская.

— Я сегодня кончаю после второй пьесы и буду ждать вас часам к десяти с половиной. Идет?

— Отлично! Это насчет чего, Зинаида Васильевна? — любопытствовал я заранее.

— Ах, ничего особенного и вместе с тем... очень важное... потому что, когда Александр Рафаилович заберет себе что-нибудь в голову, то не знаешь потом, как и быть!

Вечером оказывалось, что Кугель хочет, чтобы роль такой-то была поручена артистке Жабо или Светловой, а надо ее дать Лукиной, потому что, если Лукина получит такую авантажную роль, можно будет подсунуть и не столь авантажную

¹ Волков Н. Т. I, с. 228.

ее супругу, который души не чаял в своей благоверной и соглашался из-за нее порою даже на эпизодическую роль, коль она была важна для ансамбля. Или оказывалось, что к нам в труппу хочет поступить такой-то или такая-то: как я на это смотрю? и не кажется ли мне, что у нас и без того все роли расходятся без остатка?.. А то пьесу новую подсунет мне Зинаида Васильевна, относительно которой Саша морщится, а баронесса Била (переводчица) рассказывает, как о «гвозде» лондонского сезона.

— Николай Николаевич, детка, вы мне сделаете личное одолжение, если внимательно прочтете пьесу и скажете свое мнение Саше! — говорила мне тогда Холмская, подливая барзак в бокалы.

Беседа тянулась иногда до двух часов ночи, и за ней выпивалось не спеша две бутылки белого и рюмки две-три коньяку; при этом Холмская угощала еще легким ужином, который я неизменно пытался сам оплатить, но чему она также неизменно препятствовала.

Она была очаровательнейшей собеседницей, веселой, остроумной, не пьянеющей (в вульгарном смысле этого слова), любезной до бесконечности, и я, вспоминая свою отроческую влюбленность в нее, чувствовал, потягивая барзак, что не всякому режиссеру Бог посылает такую чудесную директрису.

Кугель во время этих совещаний обыкновенно отсутствовал, занятый как критик на премьере одного из многочисленных петербургских театров, и если появлялся, то довольно поздно, часто голодный, усталый, с целым рядом своих собственных соображений, которыми спешил поделиться, пользуясь моим случайным присутствием.

Пить Кугель по возможности избегал: бокал-другой чего-нибудь легонького он не отказывался, но чтобы выпить как следует — этого за ним не водилось. Он был пьян без вина. По крайней мере так часто казалось. Его опьяняли чары театра, красивых женщин, боевой публицистики. Он увлекался до такой экспансивности при своем неистовом темпераменте, что его впрямь можно было принять иногда за пьяного. Этому как нельзя более соответствовал его внешний вид: взлохмаченная грива волос, которые он пропускал в азарте между пальцами; такая же взлохмаченная густая борода, за которую он хватался, оскаливая воинственно зубы; сонливо-мечтательные глаза, которые вдруг начинали метать искры, зажигаясь пожаром как в гневе, так и при бурном веселье. Поверит ли кто! —

когда Кугель видел в театре нечто не по душе его художественной натуре, он, нередко вопреки приличию (обязательному для критика!), поворачивался почти спиной к сцене и начинал рассматривать, словно букашек, ни в чем не повинную публику. В крайнем увлечении беседой он давал волю отрыжке, вызванной скверным пищеварением наспех прожеванной пищи, и харкал, осипши от споров и табачных затяжек, чуть не прямо в собеседника. («Я не на вас!» — бросал он ему в таком разе.)

Притихший и задумчивый в полосу невезения, он являл своей фигурой на улице, особенно в зимнюю пору, когда надевал меховую шапку с бархатным верхом, тип патриархального набожного еврея. И я отнюдь не удивлялся, когда в революцию 1917 года какой-то матрос, увидев Кугеля, обратился к нему с напускным пиететом: «Еврейский батюшка, дайте прикурить!» (Сам Кугель мне это рассказывал.)

Однако когда он хотел, перед вами оказывался франтоватый мужчина, далеко не заурядной наружности, не забывший, по-видимому, что в молодости он был настоящим красавцем! (Я видел с него фотографии в студенческие годы.) Гордясь шикарным сюртуком и лихо выутюженными брюками в полоску, Кугель при такой okazji шутовски кокетничал, приговаривая: «Чем я не актер «с гардеробчиком»?.. в провинции меня приняли бы за щеголя и были бы правы! Не верите?»

Нет! Никто из нас не мог этому поверить, видя его ежедневно в залоснившемся пиджачке, покрытом пятнами, выдававшими тайну его обеденного меню, с воротником, слегка припудренным перхотью, и с такой нечесаной шевелюрой, что однажды, в день его рождения, труппа «Кривого зеркала» поднесла ему... гребенку. Но гребенку необыкновенную ввиду того, что у виновника торжества была слишком густая, курчавая борода. Для нее выбрали гребенку особенную, не ломающуюся, специальную, какие только появились в продаже и в газетной рекламе, на которой сам Геркулес тщетно пытался сломать гребень. Помню, артист Н. В. Грановский после сего подношения взял гребенку из рук новорожденного и в доказательство ее несокрушимости бросил об пол. Момент! И труппа не успела ахнуть, как из одной гребенки на ее глазах стало две. Тут же все поняли, что у Кугеля на роду написано ходить вечно нечесаным.

ГЛАВА III

О режиссуре «Кривого зеркала»

Публике в большинстве случаев нет никакого дела до условий, в каких создавалось произведение искусства: публика ценит результат творческого дарования, а как он достигнут, сколько времени на него ушло, что содействовало и что мешало творческой работе, до всего этого публике нет никакого дела. Когда же ее просвещают на этот счет и вводят в святая святых тайн мастерской артиста, публика впадает в род недоумения, служащего темой для поучительного анекдота.

Рассказывают, например, как некий состоятельный собиратель картин, спеша приобрести хоть какой-нибудь рисунок знаменитого художника, у которого все на выставке было раскуплено, попросил его, не откладывая, сделать тут же маленький набросок. Художник не замедлил исполнить просьбу, что заняло менее пяти минут времени.— «Сколько я вам должен?» — спросил покупатель, восхищенный мастерским наброском.— «Двести долларов», — ответил тот.— «Как? — возопил коллекционер, — вы работали менее пяти минут и хотите за это двести долларов?!» — «Да, но чтобы смочь создать такой набросок менее чем в пять минут, я работал более двадцати лет!» — ответил художник и протянул руку за гонораром.

Это очень назидательный анекдот. Но еще назидательнее исторический пример Обри Бердслея, который прославился на весь мир и на веки веков потому, что, скончавшись в двадцать шесть лет, успел создать такие шедевры, какие обусловили в дальнейшем весь стиль модерн эпохи назревающего декаданса на рубеже XIX—XX веков.

«Какое мне дело, — говорил К. С. Станиславский, — сколько времени работали над пьесой: день или целый год. Я ведь не спрашиваю художника, сколько лет он писал картину»¹.

А напрасно: птички Хokusая, которые того гляди вспорхнут и улетят с листов тетрадей гениального художника, тем и замечательны, что писались *al prima*, то есть сразу, вмиг, в один присест. Совсем другое восхищение вызвали бы они, если бы мы знали, что Хokusай год целый или два корпел над каждой из своих пичужек: в конце концов «терпение и труд все

¹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Л., «Academia», 1928, с. 138.

перетрут», говорит пословица, сильно охлаждая пыл вожделения от в поте лица своего созданного произведения.

Мы все в известной степени воздаем по заслугам покойному К. С. Станиславскому. Но наше воздаяние было бы стократ щедрее, если бы до Станиславского не было герцога Мейнингенского, Кронека и Антуана. Если бы «театр настроения», «театр переживаний», «театр Чехова» не был подсказан, вернее, внушен самим Чеховым, которого Станиславский отвергал, не понимал, пока В. И. Немирович-Данченко не открыл ему глаза на нового драматурга, а главное, если бы мы знали, что постановки Московского Художественного театра достигаются не путем длительных потуг, кропотливой работы и огромных материальных затрат, а путем окрыленного откровения, не нуждающегося в громоздком и дорогостоящем аппарате для своего воздействия на умы и сердца истинных ценителей.

Я видел дрессированных шимпанзе, которые необычайно натурально повязывали себе шею салфеткой и, сев за стол, по-человечески ели вилкой и ножом, пили чинно из кружки и в конце трапезы закуривали сигару.

Это было изумительное зрелище, достигнутое исключительно длительной и кропотливую дрессировкой. Оно как бы говорило: вот какой естественной игры можно достичь не только от людей, но и от животных, если не пожалеть времени и труда на дрессировку!

И мне вдруг стало грустно от сравнения этих обезьян с кое-кем из артистов Московского Художественного театра, которые, будучи оторваны от него за границы, ничего создать нового и самостоятельно не могли, повторяя лишь зады, преподанные им дрессировочным методом.

Мерилом творческой ценности служит, как известно, ее экономика, достигающая наибольших результатов с наименьшими затратами.

Зрелищное искусство Древнего Рима прославлено не в лице цирковых устроителей грандиозных «наумахий» (морских корабельных сражений), а в лице гениального актера Квинта Росция Галла и бессмертных драматургов Плавта и Теренция, создавших огромные театральные ценности с минимальными затратами материальных средств и времени.

Чтобы написать «Войну и мир», шутил Виктор Шкловский, надо было Л. Толстому обладать не только ясным умом и талантом, но еще и Ясной Поляной, давшей

ему возможность целиком отдаться любимой работе, накопить ворох соответственных документов, переписать с помощью супруги раз десять все четыре тома, пока не выпишется идеальный вариант и пр. Бегай Толстой по уркам, нищенствуя, или служи где-нибудь ради куска хлеба, «Войны и мира» не видать бы нам как своих ушей.

Какое счастье, что у Льва Толстого была Ясная Поляна.

Говорю это от всей души и с горьким чувством зависти, ибо должен тут же констатировать, что — как это ни стыдно, — а у меня никогда не было собственной «поляны», тем более на службе в «Кривом зеркале», где даже маленькой «полянки» для творчества, чтобы развернуться без помехи, и той мне никогда не хватало в тех условиях, какие ограничивали там «поле деятельности».

Вот об этих-то условиях мне и хотелось хотя бы вкратце сообщить тут читателю, прежде чем рассказывать ему о моих достижениях и новшествах в «Кривом зеркале», чтобы он хорошенько и основательно учел эти условия, когда будет судить задним числом о моей творческой деятельности в этом театре как драматурга и режиссера.

Пусть он не забывает — такова моя просьба, — что одно дело работать под солнцем Ясной Поляны и совсем другое — под небом облачным и грозовым той «пасмурной полянки», какой являлась временами закулисная часть «Кривого зеркала», где на работу мою ложилась тень, изрядно скрадывавшая ее ценность.

Трудно было ужиться свободным художникам сцены с таким своенравным начальством, как Кугель и Холмская. (Особенно с Кугелем, у которого отношение к артистам определялось нередко состоянием его печени.) Но труднее всего, конечно, было положение режиссера рядом с тем, кто технически не понимал секрета оформления спектакля, считал себя вместе с тем непогрешимым критиком и которому (слушайте! слушайте!) казалось, что в искусстве современного режиссера есть доля несомненного... шарлатанства.

Чтобы не быть голословным, сошлюсь на забавный источник моего предположения.

Однажды, во время репетиций «Ганнеле» Герхарта Гауптмана в петербургском Литературно-художественном театре (это было приблизительно в 1898 году), Алексей Сергеевич Суворин (всемогущий издатель газеты «Новое время»), субсидировавший этот самый театр, остался крайне недово-

лен финалом второй картины, где умирающая девочка видит в бреду, как к ней сходят с неба по ступеням широкой лестницы красивые ангелы.

— Ну где вы видали, чтобы ангелы так ходили? — набросился Суворин на режиссера Юрковского (отца балетных знаменитостей Георгия Кякшта и его сестры). Разве ангелы так ходят?!

Юрковский мгновенно остановил репетицию и бросился было на сцену, чтобы «поднять» ангелов, но... остановился в раздумье и, повернувшись к Суворину, чистосердечно признался:

— А вы знаете, Алексей Сергеевич, в сущности говоря, я не того... я не знаю, как ангелы ходят!.. Никогда не видал в жизни...

Пауза смущения... после которой раздался дружный хохот всех присутствовавших на этой памятной репетиции.

И в самом деле! Кто может авторитетно сказать, как ангелы ходят и где тот человек, который может безошибочно преподать актерам походку ангела?

Так, однако, дело обстоит лишь в теории; на практике же, поскольку речь идет о театре, каждый режиссер должен знать, как ходят ангелы, для чего пособием ему может служить иконография ангелологии, начиная с раннего средневековья и кончая современной церковной живописью. Ибо в театре дело сводится в конечном счете не к тому, как оно есть на самом деле, а как оно представляется наиболее близким не к вульгарной правде, а к правде искусства.

Когда Г. К. Крыжицкий (сын известного пейзажиста) приехал в 1922 году в Петроград подвизаться на режиссерском поприще, он счел нужным навестить меня, чтобы почтительно расспросить о неписанных законах нового (находящегося еще) театра и о деликатных тайнах сценического водительства. Я охотно поделился с молодым и талантливым, как я убедился, аспирантом своим многолетним режиссерским опытом. В числе возможных и невозможных требований, какие предъявлялись режиссеру, я привел Крыжицкому и случай с Юрковским, ставившим у Суворина «Ганнеле» Гауптмана.

Через несколько лет, когда Г. К. Крыжицкий близко познакомился со мною, бракосочетался с сестрой моей жены Катей и на почве родственных прав и обязанностей (а отчасти на неврастенической почве) поссорился со мной, он перенес свое личное ко мне отношение в область театральной критики,

где отдался измышлениям обо мне с той свободой, какую давало ему мое вынужденное пребывание за границей.

«Однажды,— повествует Г. К. Крыжицкий в книжке «Режиссерские портреты» (где мне уделена живописная в своем роде глава),— Евреинов остроумно заметил, что режиссер должен быть всем, от актера, художника и музыканта до старшего дворника включительно. Последнее совершенно верно. Забыл Евреинов, а может быть, и нарочно умолчал, не желая выдавать своего секрета, о том, что режиссер должен быть, по его мнению, прежде всего *шарлатаном*».

Актер спрашивает, как ходят ангелы, рассказывает уже сам Крыжицкий.

«— Что?! Вы не знаете, как ходят ангелы? (А черт их знает, как они ходят, между нами-то говоря!) Вот, смотрите. Сначала вы поднимаете правую ногу, легко, изящно, потом опускаете ее и легко поднимаете левую. При этом самое главное, это чтобы центр тяжести, при распределении давления на мышцы ног, приходился на ту ногу, которая является в данный момент опорой. Ясно? — Эх вы, не знаете, как ходят ангелы!

Пристыженный «ангел» навсегда проникся к вам искренним уважением и ваш авторитет в глазах всей труппы незыблем¹.

«〈...〉Шарлатанерия, как сказали бы в средневековой Франции, а по-русски просто-напросто очковитирательство»².

Боже мой, до чего обрадовался А. Р. Кугель, прочитав эти строки в книжке Г. К. Крыжицкого! Ведь это было как раз то самое, что все время думал, не смел произнести с той же решительностью, что и Крыжицкий, запечатлевший в печати не только слово «шарлатанерия» для характеристики режиссера Евреинова, но и слово... «гуано» для характеристики режиссера С. Радлова.

«Шарлатанерия» — повторяет, как «эврику», Кугель, рецензируя книжку Г. К. Крыжицкого в статье «Герой нашего времени» (см. «Красную газету» за июнь 1928 г.).

Режиссер должен быть прежде всего шарлатаном,— обьяснял неблагодарному Крыжицкому его интимный собеседник. Какой бы ему ни задали вопрос актеры, он должен с апломбом ответить все равно что, но только так, чтобы не уронить своего авторитета. Актер, например, спрашивает,

¹ См.: Крыжицкий Г. К. Режиссерские портреты. М.— Л., Театроиздат, 1928, с. 45—46.

² Там же, с. 38.

как ходят ангелы? Что, вы не знаете, как ходят ангелы?.. Смотрите! Сначала вы поднимаете правую ногу...».

И пошла писать губерния... Так творится «история».

Нетрудно представить себе, как должен был чувствовать себя режиссер, работая в театре умышленного невежды по части художественной режиссуры и считавшего ее втайне чем-то вроде шарлатанства.

Правда, А. Р. Кугель был настолько осмотрителен в наблюдении за моей работой, что никогда не отваживался отрицать на подмостках «Кривого зеркала» проводимые мною принципы и метод постановок. Но зато он наверстывал потерянное, отводя душу с З. В. Холмской и с их окружением, о чем мне частенько услужливо передавали наши общие приятели. Критиковать меня открыто Кугелю было неловко как существу профану в тайнах моего искусства. К тому же ему был памятен казус, какой разыгрался на сцене суворинского Малого театра между Виктором Бурениным (нововременским критиком) и Н. А. Арбатовым (режиссером, ставившим пьесу Буренина).

— Что это вы нагромоздили на сцене? — заворчал капризный критик, придя на монтажную репетицию. — Где же тут актерам двигаться среди эдакой тесноты?!

— Прямо не режиссер, а строитель Сольнес какой-то! — буркнул он соседу.

— Хорошо! — сказал Арбатов, до которого долетели последние слова. — Можно упростить, коли желаете!.. Плотники! — крикнул он за кулисы, — уберите передние пратикабли!

Те исполнили приказание.

— Так лучше? — спросил режиссер Буренина.

— Сравнить нельзя! — отозвался тот, сменяя гнев на милость.

— Отлично. Плотники! — крикнул снова Арбатов, — уберите и задние пратикабли!

Стало еще свободнее на сцене.

За пратикаблями последовали боковые помосты, потом ступени разборных лестниц, мостики, и сцена почти совсем оголилась, являя собой унылую площадь вместо живописно разработанной площадки.

Буренин тогда огорчился и запротестовал:

— Нет, уж это вы переборщили, батенька! — стал он снова корить Арбатова. — Лестницы можно было бы и оставить!

— Хорошо! — согласился Арбатов. — Но ведь лестницы имеют смысл, когда ведут куда-либо, не правда ли?

— Ну что же, можно и помосты оставить, на которые ведут лестницы!

Вернули лестницы; вернули помосты.

Но так как помосты выглядели нелепо высокими без пратикаблей, которые они окружали, то вернули на сцену и пратикабли: сначала задние, потом передние.

Все стало на прежнее место, и Арбатов самодовольно осведомился:

— Есть еще какие-нибудь замечания?

— А ну вас к Богу! — махнул рукой сконфуженный Буренин. — Делайте как знаете!

И он уже больше не придирался к строителю Сольнесу, за которым эта кличка так и осталась в Малом театре до конца его службы.

Существует логика постановочного искусства, которая подсказывается стилем, взятым режиссером в основание своей работы, и теми удобствами и художественными эффектами мизансцен, какие вытекают из различных ситуаций пьесы.

Если эти мизансценные удобства и эффекты были хорошо понятны А. Р. Кугелю (без знания, однако, техники их достижения), то стиль, диктующий логику постановки, был ему совершенно чужд за отсутствием требуемого вкуса.

Отсюда, между прочим, ведет свое начало беспомощная в вопросах стиля и вкуса критика Кугеля, писавшая им о самых лучших по стилю и художественному вкусу постановках Мейерхольда. Я уже касался отношения этого критика к режиссуре знаменитого Мэтра (как называл сам себя Мейерхольд). Могу здесь попутно добавить, что никто на моей памяти не писал так злобно-хлестко об его достижениях и неустанно придиричиво к самому их «виновнику», как неистовый в своих нападках Ното Новус.

Обозревая длинный ряд мейерхольдовских «исканий», Кугель буквально захлебывался (не подберу другого выражения!) злорадством при виде смены «директив», «трактовок», «направлений», какие облюбовывал его смертельный враг, чтобы разлюбить их в короткий промежуток времени. «То это было «стеснение пространства», то это было «завоевание пространства», — издевался Кугель, — то это была «стилизация», то цирк, то сухость прерафаэлитского рисунка, то *commedia dell'arte*, то

символизм, то урбанизм, то одна плоскость, то множество плоскостей, совсем без лестниц, только лестницы, совсем как в церкви, совсем как в кино и т. д.»¹.

«Если верно, — пишет Кугель в другом месте своей изничтожающей Мейерхольда статье, — если верно, что «режиссер есть театральный исполнитель заданий автора <...>, то девять десятых деятельности Мейерхольда — беззаконие, извращение мысли, стиля, эпохи и сути автора. <...> Современный театр в том виде, в какой его привел Мейерхольд, германский режиссер Пискатор и некоторые другие, представляет груды глыб и мусора, образовавшуюся от взрыва самых недр театра»².

Можно подумать, что, хуля быструю смену художественных методов у Мейерхольда, Кугель а contrario восторгался устойчивостью их у К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Ничуть не бывало! «Потому что в театре гг. Станиславского и Немировича-Данченко, — писал Кугель в своем «Театре и искусстве» (от 14 июня 1915 года, № 24), — абсолютно отсутствует «стиль» игры, что в нем не умеют «играть», — его должно называть «театром переживания» <...> Выходит, что достаточно «не уметь играть», как не умеют играть в Московском Художественном театре, по признанию Ф. Д. Батюшкова, для того, чтобы получить звание «переживателя» <...>. Кошунственное применение понятия «переживание» к той «нормальной столовой» художественной общедоступности, которую являет собою пресловутый московский театр, вызывает на память разве забавно-курьезное «отрицание театра» г. Айхенвальда. Посещал человек театр, в котором нет театра, и стал вообще отрицать театр. Так и многие осторожные и деликатные критики: видят, что в московском театре нет «мастеров», нет «стиля», нет «школы», значит, так «переживают» <...>. Это — не «переживание», а «любительство». Самое обыкновенное, самое доподлинное любительство. Любитель разговаривает всегда необыкновенно просто, но через пять минут вы убеждаетесь, что за этой простотой ничего нет и что эта простота хуже воровства <...>. Считать методом сценического переживания приемы Художественного театра — это, действительно, курьез терминологической путаницы <...>.

¹ Кугель А. Р. Профили театра, с. 76.

² См. там же, с. 101, 102.

Образец <...> беспомощной сценической техники являет, например, г-жа Книппер в «Осенних скрипках» <...>. Г-н Станиславский нестерпим в Сальери не только потому, что у него нет драматического таланта, а еще потому, что у него нет никакой школы драматического артиста. Это просто вне искусства, и чем он проще, тем он хуже».

Не правда ли, как просто? И таланта нет, и школы нет, и стиля нет, и мастерства нет, и вообще ничего нет и не было у Константина Сергеевича Станиславского, основавшего свой всемирно прославившийся Художественный театр и игравшего в нем первые роли как за кулисами, так и на сцене.

Заметьте, что эти курьезные строки писались Кугелем не в раннюю пору еще не окрепшего Московского Художественного театра, не на весенней заре его достижений, а в дни его полнейшего расцвета, в середине 1915 года.

Не правда ли, как это хорошо напоминает крыловскую басню о Льве, который объясняет оправдывающемуся Барашку: «...ты виноват уж тем, что хочется мне кушать».

Судите после этого, каково было работать с подобным баснословным критиком, которому, как крыловскому Льву, не могли угодить своим мастерством и талантом ни враги его, ни друзья!

Он явно и демонстративно презирал искусство режиссера, каковое считал, я уверен, за лжемудрствование там, где надо по старинке быть послушным и расторопным холопом автора. Зная это, я могу сказать непреложно, что огромнейшая доля моей творческой энергии расходовалась в «Кривом зеркале» не столько на постановочные задания и их осуществления, сколько на защиту моей режиссерской работы от посяганий на нее со стороны Кугеля.

В противоположность ему отдаю должное З. В. Холмской, которая к режиссерской работе относилась с благостным вниманием и даже почтением, чтобы не сказать — любовно. Она была, конечно, куда тоньше своего мужа, проявляя большей частью подлинный вкус, интерес к новшествам и художественное соображение, благодаря чему она быстро и не мудрствуя лукаво усваивала как задание, так и логику постановки. Если бы не излишняя скупость, З. В. Холмская была бы всегда на высоте своей директорской миссии.

Как бы то ни было, с нею было гораздо приятнее работать, чем с Кугелем, уже по одному тому, что она была

исключительно талантливая актриса, чувствовавшая возможности сцены не со стороны, как Кугель, а на самих подмостках, где у нее развилось за многие годы игры почти безошибочное театральное и художественное чутье.

Кроме того, ей был присущ такт и мягкость в обращении со своими сотрудниками, чего опять-таки нельзя сказать про Кугеля, несмотря на тонкую дипломатию, какой он придерживался теоретически, но, увы, не практически.

В общем, что греха таить, это был вояка из трусливого десятка. Зная, что мой темперамент мало чем уступает его собственному, Кугель никогда не переходил со мной тех границ критики, где коса могла найти на камень. Тем более что в постановочном задании трудно критиковать что-либо до последних репетиций, на которых только и выясняется, правилен был режиссерский метод, ведущий к воплощению его задания, или неправилен.

Кроме того, скажу начистоту, А. Р. Кугель, любивший пробовать свои силенки в самостоятельных постановках, не рисковал критиковать меня, заходя на мои репетиции, из опасения, чтобы я, заходя на кугелевские репетиции, не разгромил его дилетантства на глазах всех актеров, что, конечно, мне не стоило бы большого труда, владея знанием и опытом, которых не хватало Кугелю.

А пробовать свои силенки в постановочной области А. Р. Кугель начал еще при Р. А. Унгерне в бытность «Кривого зеркала» на Литейном проспекте (в Театральном клубе). Там он отдавался этому занятию под контрольным оком супруги, крайне снисходительно относившейся к режиссерским опытам своего благоверного. Артисты немало потешались, рассказывая мне об этих семейственно-театральных исканиях и доморощенных сценических достижениях. З. В. Холмская в таких случаях располагалась в партере и, по завершении режиссируемого «Сашей» отрывка, обращалась к нему сдобным голосом: «Прекрасно!.. очень удачная мизансцена! Мы все так и оставим, как ты наметил! Только вот насчет освещения, то есть я хотела сказать — декораций, а также, если ты ничего не имеешь против, — костюмов и — хорошо, что вспомнила, — входной двери я... я, пожалуй, изменила бы чуть-чуть. Хотя, разумеется, это пустяки, и все можно так оставить, как у тебя. Оно даже лучше так, коль рассудить...» На что Кугель, обласканный ди-

ректрисой театра, великодушничал: «Нет, почему же! Я могу и изменить, если хочешь. Я ведь только пробую набросать общий план. А ты, конечно, права насчет двери: можно ее и в другом месте поставить. Это не меняет общего плана. То же самое и относительно декораций: когда установлен общий тон, выяснится сам собою и общий фон, а на нем тогда вырисуются и костюмы, ты совершенно права...»

Словом, получался в результате такой «шкапф», какого не приведи Господи увидеть человеку со вкусом и со строгими требованиями к искусству.

Я, разумеется, не следовал примеру Холмской, проходя на репетиции Кугеля; но, само собой понятно, и не нападал на него обидным для него образом (мне вообще всегда жаль беспомощного человека!). Однако со всею мягкостью, на какую я только способен, мне приходилось всегда предлагать корректуру постановочного каркаса в направлении, приемлемом постановщиком. Почему? Потому что можно придерживаться с одинаковым правом и комедийной сатиры, и гротескной пародии; можно с тем же успехом стремиться к жизнеподобию или, наоборот, к символической условности; можно писать одинаково грамотно (по указанию Даля) и «шкаф» и «шкап», но создавать не то серьезную сатиру, не то балаганный гротеск, не то отъявленную реальность, не то потустороннюю отвлеченность,— как это нередко совмещалось в режиссуре бедового Кугеля,— строго возбраняется. И потому я, деликатно выправляя каркас в сторону «шкафа» или «шкапа», напоминал в шутку Кугелю, что, хотя «шкапф» и звучит оригинально, но лучше все же от таких оригинальностей подальше! ибо публика глупа и ей не понять таких тонкостей!

И надо отдать справедливость Александру Рафаиловичу, он всегда с благодарностью относился к моей профессиональной помощи, которая, кстати сказать, никогда не носила характера навязывания, а делалась *ex officio*¹, по обязанности главного режиссера.

В ответ и он,— когда я в том нуждался,— охотно и, видимо, от всей души помогал мне (как в моих пьесах, так и постановках) выявить рельефно и красноречиво общественно-памфлетный момент, для чего у Кугеля был прирожденный талант публициста, не знавший себе равных.

¹ По обязанности, по должности (*лат.*).

Удовольствуйся он этим талантом и не лезь в режиссеры-постановщики, биография А. Р. Кугеля (Homo Novus'a) не была бы ущерблена его жалким аматерством в практике сценического искусства и критическими суждениями о театральных постановках начала XX века.

Но судьба, одарив Кугеля публицистическим даром, наделила его заодно и широкой, разбрасывающейся натурой, которой мало было одного поля деятельности, а хотелось (знай наших!) отличаться на нескольких сразу. Отсюда взяла начало курьезная трагедия его честолюбия, бессильного добиться того же почетного места на драматургическом поприще, режиссерском и литературно-художественном, что и на поприще журнализма.

Смешно сказать: как Кугель ни старался, а он не сумел за всю свою жизнь написать не только ни одной оригинальной пьесы, но и ни одной оригинальной (по заданию и по технике) драматической переделки. Между тем у него несомненно был дар драматургического анализа, диалогической архитектоники, соответственное образование и талант квалификации сценических персонажей.

Как ни хотелось ему также овладеть магией режиссерского творчества, это ему не давалось (в смысле оригинальной инсценировки). Сводилось в лучшем случае к заимствованным у других методов оформления спектакля, а в худшем — к таким конфузным опытам, какие приходилось выкидывать потом из программы в спешно-пожарном порядке. (Никогда не забыть мне среди обреченных на провал инсценировку одной из прекраснейших повестей Джэка Лондона, которую после неудачной премьеры Кугель так безбожно сократил, полагая беду в длиннотах, что на втором представлении никто уже из публики не понял ни содержания пьесы, ни ее смысла, ни тайной иронии, так и оставшейся скрытой для публики, потому пьесу пришлось убрать со сцены как сущий хлам. Много на своем веку видел я провалов в театре, но никогда не видел позорнее и преступнее со стороны режиссера.)

А. Р. Кугель до гробовой доски не мог взять в толк, что для искусной режиссуры требуется, как и для умелой драматургии, не только особый талант и культурность, но и прилежное постижение особого мастерства (на что у такого занятого критика, как Homo Novus, не было ни достаточного времени, ни большой охоты). Актерам было

ясно: он никогда не выработывал мизансцен дома, не готовил плана очередной репетиции, не заполнял режиссерского экземпляра ремарками, соответствующими заданию, а намечал лишь сокращения в пьесе и оставлял остальное на импровизационные поиски во время самих репетиций.

Он хотел взять наитием там, где имеются правила, стремился преодолевать затруднения, которые сам же себе создавал (по дилетантской неосмотрительности), не хотел положиться на талант и послушание актеров в тех случаях, когда режиссера «вывозит» лишь собственный опыт, знание ремесленной подоплеки искусства и то, что называется профессиональной смекалкой.

Актеры, конечно, были послушны директору, платившему им ежемесячно жалованье, но такое послушание мало чего стоит по сравнению с послушанием подлинному авторитету в объединяющем всех искусстве и в совместном выковыивании сценических ценностей.

Актеры — очаровательнейший народ, поскольку они выполняют свое назначение как во время спектаклей, так и в продолжение репетиций. Они же совершенно несносный народ, поскольку режиссер дает им равное с собой право выработывать ситуации, линии переходов и прочие постановочные детали.

Тогда неизменно получается не стройная, плодотворная репетиция, а некий сумбур, затягивающий рабочее время и нередко чреватый недоразумениями (а то и ссорами) среди самих артистов.

— А не лучше ли, — предлагает, к примеру, актер, — если я, сказав первую часть реплики здесь, перейду потом к столу, благо там стоит пепельница, а я как раз курю, так что это будет даже вполне мотивированно?

— А нельзя ли, — говорит другой, — уже с этой реплики начать замедлять темп, чтобы потом не вышло у меня искусственной затяжки на главных словах монолога?

— А хорошо ли, — сомневается третий, — что я так долго стою перед окном, словно прирос к нему. К тому же меня будет плохо видно, если окно будет освещено: получится никчемный силуэт, и вся мимика пропадет.

Подобные коррективы со стороны актеров, сплошь и рядом имевшие место на кугелевских репетициях, в большинстве случаев напрасны ввиду своей односторонности и часто просто вредны в нормальном ходе репетиций, несмотря на всю их кажущуюся резонность: ни один мастер режиссуры не до-

пускает этого на своих репетициях, потому что дай только волю артистам изменять по кирпичику часть режиссерской стройки, и режиссер не только потеряет уйму времени на импровизированные замены, но и добьется того гляди, что вся его мизансцена расшатается, угрожая провалом спектакля.

Конечно, можно и даже, может быть, не плохо, как в приведенных примерах, перейти актеру к столу, мотивируя это пепельницей, начать несколько раньше замедлять темп речи, чтобы дать естественный рельеф главной фразе, и, наконец, не стоять слишком долго перед окном силуэтом. Но может быть хорошо и как раз обратное: в первом случае, чтобы избежать лишней суеты; во втором, чтобы вышло броско со стороны данного персонажа расчленение знаменательной фразы, и в третьем, чтобы вскрыть ради интриги мимику героя, стоящего силуэтом.

И режиссер хорошо поступает, когда сразу же парирует нежелательное вмешательство в его работу, что ему легко сделать, будучи находчивым и опытным, то есть твердо зная все выгоды созданной им мизансцены.

Я всегда указывал на это своим ученикам, тяготевшим к режиссерскому мастерству. «Вы начинаете, допустим, репетицию словами: «Маркиза сидит в кресле налево и при входе капитана встает ему навстречу». А артист, играющий капитана, задает, предположим, вопрос: «Почему же непременно справа? можно войти с таким же успехом и слева! Лишь бы из «соседней комнаты», как сказано в ремарке». — «Совершенно верно! Можно войти не справа, а слева. Это абсолютно безразлично для пьесы. Но на чем-то нужно все-таки остановиться? Откуда-то должен капитан появиться!»

И этот выбор принадлежит всецело режиссеру без обязанности оправдывать в каждом таком случае свой выбор.

Конечно, режиссер, знающий историю театральных мизансцен, может легко сослаться на старую традицию, согласно коей входящий на сцену как наиболее актуальный (тем самым хотя бы, что он входит) должен появляться справа от зрителя, так как главные жесты производятся предпочтительно правой рукой, что не грозит частично заслониться вошедшему от взоров публики и что всегда грозит при его появлении слева. Но режиссер, я повторяю, отнюдь не обязан пускаться по каждому пункту своей мизансцены в подобные объяснения. Его авторитет в располо-

жении персонажей и в преподании сценического поведения должен быть непререкаем для артистов! Иначе это не главнокомандующий, а главноуглаваривающий (как прозвали А. Ф. Керенского солдаты) или в лучшем случае экспериментатор, каковым и был на самом деле А. Р. Кугель.

Он всегда имел несколько сконфуженный вид, когда я неожиданно появлялся на сцене или среди кресел партера в самый разгар его репетиций. Потому что разгар этот был в большинстве случаев не строгоконструктивного характера, не буквально репетиционным (то есть повторным), а почти всегда дискуссионного характера, чем-то пробным, экспериментальным, не дающим никакой уверенности, что впоследствии от вырабатываемой мизансцены что-нибудь останется, кроме сознания потерянного времени.

Актеры (пожалуй, в большинстве) очень любят, я заметил, подобного рода дискуссионные репетиции. Оно и понятно, если иметь в виду, что распоряжаться или вмешиваться в распоряжение другого кажется со стороны куда приятнее, чем безропотно подчиняться чужим распоряжениям. На таких репетициях, какие затягивались иногда у А. Р. Кугеля на лишние час-полтора, артисты отводили душу, советуя горе-режиссеру ходы-переходы и ситуации, особенно выгодные для непрошенных самих консультантов. «И этак хорошо», и «так очень удобно», и «вот еще как можно наметить места!» — чуть не каждый суется у слабохарактерных режиссеров, а тем более у таких дилетантов, каким был А. Р. Кугель, чтобы показать свою творческую активность, поупражняться меж делом в мизансценах или на худой конец просто поспорить, чтоб не оставаться безгласным и хитро выгадать время, пока роль будет выучена.

Это актерское вмешательство в режиссуру представляет собой еще ту опасность, что актерский показ, будучи убедительным порою по форме, является сплошь и рядом никудышным по существу, так как считается обыкновенно не с целым актом, а с его отрывком и не с декорированной сценической площадкой, а, так сказать, с девственным полом деятельности.

Главная же опасность таких «дискуссионных» и «экспериментальных» репетиций состоит в том, что актеры, предлагая наобум возможные мизансцены, спорят с режиссером (якобы в его же интересах) и, выгадывая облюбованные для себя «места», не несут, подобно режиссеру, ни

малейшей ответственности за художественный и театральный успех всей постановки. Коли пьеса провалилась, виноваты всегда не актеры, а только режиссеры. Даже не автор, потому что предполагается, никто не неволит режиссера братья за постановку данной пьесы. Если согласился ее ставить, не пеняй тогда на автора, не сваливай собственной вины на него. Он тебе не козел отпущения. Он, скорее, тот, кто из тебя сделает козла отпущения. Помни это и намотай себе на ус!

Разумеется, сказанное никак не исключает творческой работы актера в тех пределах, какие непосредственно прилегают к его роли и из коих вытекают детали, весьма существенные для чуткого режиссера. Такой режиссер считается не только благодарственно с созданными актером деталями, но и всячески поощряет к тому актера, стремясь вызвать у него творческий аппетит и приноравливая части своей работы к его удачным находкам и достижениям.

Кто спорит — плохо, когда актеры ни в грош не ставят режиссера. Но не менее плохо и когда режиссер ни в грош не ставит актеров.

Слава Богу, труппа «Кривого зеркала» подобралась такая, что не ценить ее талантов и творческих возможностей было совершенно невысказано. Скажу более: работать с такой труппой было часто сущим наслаждением. Особенно когда я познакомился поближе с некоторыми из артистов и узнал досконально сокровища, какие таились в их лицедейских сердцах.

Правда, мне не удалось преуспеть на сцене «Кривого зеркала» в укомплектовании труппы соответственно моим личным артистическим идеалам¹ и согласно житейски оправдываемым предпочтениям одного таланта другому. И тем не менее повторяю, что работать с такой труппой, как та, что играла в «Кривом зеркале», было в общем наслаждением, редко выпадающим в частных театрах на долю режиссера.

Особо стоит в моей памяти корректная фигура помощника моего Константина Николаевича Сахарова. Мы работали с ним душа в душу, и я не помню случая, чтобы мы не то что поссорились, а хотя бы разошлись во мнениях, блюдя порядок в сценической работе и дисциплину среди

¹ См. мою статью «Грядущий лицедей» в книге «Pro scena sua», изд. «Прометей», 1915 г. (*Примеч. авт.*).

артистического персонала. Он был аккуратен до чрезвычайности и вечно воевал с «опоздунами» и «опоздуньями», как величали мы неаккуратных артистов, штрафуя несправимых с помощью администратора Е. А. Маркова и тем освобождая меня от неприятной обязанности. Я не был посвящен в частную жизнь этого действительно неизменно-го помощника режиссера, но думаю, что обремененный семьей, он немало нуждался: сужу так потому, что чуть не каждый месяц К. Н. Сахаров одолжал у меня пять рублей. «Всего лишь на неделю», — успокаивал он меня, пришептывая в бороду. Когда проходила неделя, я, в случае его забывчивости, говорил ему сладким голосом: «Ну вот и неделя прошла, Константин Николаевич». Он смеялся в ответ с укором за напрасное напоминание, уплачивая, скрепя сердце, свой долг. А когда ему раз прискучили мои напоминания, он вновь одолжил пятерку, поставил условием дать ее ненадолго «без напоминаний». Я исполнил его желание, но по прошествии месяца, поймав его пристальный взгляд, промолвил конфузливо как бы в свое оправдание: «Я не напоминаю, Константин Николаевич, имейте это в виду...» Он разразился на это таким подкупающим смехом, что мы, помнится, обнялись тут же от полноты чувств. Славный это был человек и чудесный сотрудник, которого артисты, сперва ни в грош не ставившие, стали уважать и побаиваться после того, как им Сахаров показал, на что он способен. «Если в следующий раз, после второго звонка, — заявил он однажды артистам, — тот, кто занят на сцене при поднятии занавеса, будет отсутствовать, пусть пеняет потом на себя: я все равно дам занавес в положенный час!..» Артисты посмеялись, приняв такую угрозу за шутку, и на следующий вечер вновь задержались как ни в чем не бывало в уборных, уверенные, что без них не начнут. Не тут-то было! Сахаров все же дал занавес, несмотря на то, что никого из артистов на сцене не оказалось. Произошел невероятный скандал: на бегу застегиваясь и чертыхаясь, тут же напяливая парики и прижимая наклейки к лицу, артисты вбегали на сцену с недокурными папиросами, еле веря «неслыханной наглости» Сахарова; бросились потом ко мне, науськивая против «рехнувшегося педанта», жаловались Холмской и Кругелю, но никто из нас не решился осудить Сахарова за его остротку, ибо осудить ведущего спектакль за исполнение им своих обязанностей значило бы навсегда поколебать его

престиж перед труппой и расшатать дисциплину среди его членов. В результате урок остался зарубленным на носу и недопустимые опоздания с выходом прекратились.

За что, в частности, я особенно признателен К. Н. Сахарову, это за тактичную распорядительность, проявленную им при поступлении к нам вторым режиссером (о чем я три года просил неустанно дирекцию) Николая Николаевича Урванцова. Эта распорядительность касалась и места, и времени моих, параллельных с урванцовскими, репетиций, участия на тех и других тех же самых артистов (без того, чтобы они разрывались на части), выяснения очередного порядка представляемых пьес (безущербного для поставленных мною и поставленных Урванцовым, и притом как в программах премьер, так равно и в воскресных — смешанных) и прочих подобных деталей сосуществования двух режиссеров.

О самом Н. Н. Урванцове я распространяться не буду, это вышло бы намного за пределы главы, повествующей, как мне работалось в «Кривом зеркале» (безотносительно к тому, как работалось в нем Н. Н. Урванцову). Скажу лишь, что для меня было наслаждением заглядывать на урванцовские репетиции после того, как я насмотрелся на кугелевские!.. Конечно, метод режиссирования у Н. Н. Урванцова, как в значительной степени метод актерский, несколько чужд мне, равно как и вкусы Николая Николаевича, отдававшие, бывало, запахом прошлого (без его аромата, то есть без достаточной стилизационной ректификации), но при всем этом я всегда высоко ценил урванцовскую индивидуальность как в сфере режиссуры, так и лицедейства, отдавая всецело должное вдохновению, трудолюбию, таланту и знаниям его в области сценического творчества. При этом, вспоминая Николая Николаевича как драматурга, я не могу удержаться от мысленного аплодирования таким великолепным детищам его, как «Судьба мужчины», как его постановка «Носа» (по Гоголю) в инсценировке А. И. Дейча.

ГЛАВА IV

О труппе «Кривого зеркала»

В число моих обязанностей, таких же необременительных, как беседы за бутылкой вина с директрисой театра, входило «прощупывание» стучавшихся к нам артистов. Этих аспирантов, правда, с каждым годом становилось все мень-

ше и меньше из-за молвы о трудности и даже невозможности поступить в труппу «Кривого зеркала». Но тем не менее стучащихся в его двери накапливалось иногда достаточно, чтобы устроить заседание художественного совета, призванного решить участь сих аспирантов. В этот совет входили *ex officio* кроме Холмской, Кугеля и меня еще В. Г. Эренберг и почти всегда присутствовали на нем (без права голоса) Елка (так звали за кулисами жену Эренберга) или г-н Сухов, — на случай, если бы понадобился экзаменующимся аккомпанемент на рояли.

Мало было, в общем, шансов попасть в труппу «Кривого зеркала» из-за тех больших разнообразных и особенных требований, какие предъявлялись к артистам; особенность этих требований можно ради краткости охарактеризовать как нечто противоположное тем, какие предъявлялись к актеру школой К. С. Станиславского.

До Станиславского, как нам известно, актеру ставилась задача «казаться» на сцене изображаемым лицом; с приходом Станиславского в театр задачей актера стало «быть» на сцене изображаемым лицом.

Если теоретически эта разница между «казаться» и «быть» является понятной любому психологу, не такую представляется она публике (чуждой тонкостей драматического искусства), когда она подходит к данной разнице практически, скажем, имея в виду определенного артиста, когда этот готовится, например, к выходу на сцену. Не лишним поэтому будет привести тут пример, могущий сразу же ввести читателя в сущность данной разницы. Я позаимствую его отчасти (ради вящей убедительности) у одного из самых верных выучеников Станиславского, бывшего по сравнению с ним «*plus royaliste que le roi*»¹, а именно у покойного Вал. Смышляева, автора книги «Техника обработки сценического зрелища»².

Представим себе актера прежней школы, пришедшего играть «Фауста» на сцене, где от него требуется только «казаться», а не «быть» изображаемым лицом. Если он достаточно понаторел в своем искусстве и к тому же талантлив, он может безболезненно явиться в театр за несколько минут до спектакля, необходимых для грима и

¹ «Более роялист, чем сам король» (франц.).

² Изд-во Всероссийского Пролеткульта, 1922, с. 101—103.

костюмировки: ему отнюдь не помешают ни впечатления, какие он только что воспринял на улице и от которых невозможно сразу же освободиться, придя в театр, ни житейские дразги, в какие он был погружен сегодня и накануне, ни мелочные по сравнению с фаустовскими его собственные мысли, чаяния и планы. Ведь он пришел в театр не «быть» взаправду в продолжение спектакля доктором Фаустом, а только «казаться» им невзыскательной большей частью публике.

Совсем иное поведение потребуется от актера, если он, по завету Станиславского, намерен «быть» на сцене в продолжение целого вечера доктором Фаустом, и быть совершенно убедительным в качестве такового для просвещенной аудитории. В этих целях актер, втянувшийся уже на репетициях в интимную жизнь Фауста, должен прийти на спектакль по крайней мере за два-три часа до начала. Зачем? — спрашивает Вал. Смышляев, настаивая на этом сроке, установленном самим Станиславским. — Затем, чтобы иметь, в этих двух-трех часах, «минимальное время», — поясняет он, — для подготовки внутреннего «я» актера к должному перевоплощению и, в этих целях, к постепенному направлению актерского «я» на заданный ему творческий путь.

«Актер знает, — говорит Смышляев, развивая по-своему теорию Станиславского, — что в первой сцене Фауст разочарован жизнью, наукой, людьми... Все его не удовлетворяет. А артист пришел (как на зло!) очень веселый, очень довольный жизнью, особенно сегодня он получил от жизни (допустим это) неожиданно приятный сюрприз. «Как тут быть?..» И вот верный Станиславскому ученик его советует: «Пусть артист, увидя сторожа у двери театра, попробует переменить к нему свое жизненное хорошее отношение заданным фаустовским отношением. Пусть он попробует увидеть в нем человека, ограниченного в своих стремлениях к познанию, человека, имеющего возможность не заботиться о неуловимых законах космоса, человека, не знающего и не имеющего никакого представления о тех беспредельных муках, которые раздирают (...) Фаусту сердце. И пусть он перекинется с ним двумя-тремя словами в этих творимых отношениях. И пусть, войдя в свою уборную, артист этот ко всему, что находится в ней, установит фаустовское отношение, то есть свое обычное жизненное отношение подменит заданным отношением. Ну, например,

сев к зеркалу, пусть он отыщет в своем отраженном в стекле лице признаки неумолимо надвигающейся смерти. Пусть маленькая морщинка превратится в глубокую борозду старости... А когда это удастся и в глубинах подсознания начнет выплывать искомое ощущение, пусть он выйдет из своей уборной и войдет на сцену. Там в это время рабочие ставят декорации... Пусть артист поговорит с рабочими, имея к ним уже новое отношение, не такое, какое существует у него в обычной жизни... Проходя мимо уборной, в которой гримируется товарищ X, играющий Мефистофеля, Фауст не может не обратить и на нее внимание: отсюда появится реально осязаемая, воплощенная, таинственная сила земли. Так приблизительно работает артист до начала спектакля... Но вот дается первый сигнал — скоро начнется сценическое действие. Фауст выходит из своей уборной — это уже не товарищ У, а Фауст, он идет на сцену, где к этому времени должно уже быть все готово и где не должно быть никого из посторонних людей. Фауст в своей комнате (оцените факт), все ему близко знакомо, и этот стол, заваленный фолиантами, и это уютное кресло, и эти двери, и эти готические окна, эти реторты и химические приборы... Здесь все близко, все понятно, все осмысленно. Не актер У, а Фауст ходит сейчас по комнате и садится в кресло, развертывает книгу и жадно ищет в ней ответа на мучающий вопрос. Второй... третий сигнал. Занавес поднимается, и зритель видит Фауста в тех условиях, которые предложил Гете в своей первой картине».

От этого примера, могущего служить увеличительным стеклом для претенциозной, не по силам «станиславщины», один только шаг до форменной пародии, на какую способны не в меру усердствующие последователи основоположника МХТ, тактично обходившего в его репертуаре такие произведения, как «Фауст». И в самом деле! Чего стоит у Смышляева хотя бы этот замечательный совет актеру обращаться к сторожу (то есть к малограмотному в искусстве служащему при театре) с «подменой» своего актерского к сторожу отношения... «фаустовским»! Не хватало ради приобретения «фаустовского» самочувствия, чтобы актер пожил недельку-другую в декорации, изображающей фаустовский кабинет! Тогда бы получилось уже явное повторение моей драматической сатиры «Четвертая стена», которую я ставил в «Кривом зеркале» за много лет до смыш-

ляевского рецепта, как обращаться в настоящего Фауста. (Я буду скоро иметь случай рассказать подробно об этой сатире, касаясь принципа «оперного реализма».)

Кто спорит! — при нужном даре воображения и методическом его развитии актер безусловно может разрешить задачу как «быть», а не только «казаться» на сцене изображаемым лицом. И достигнуть этого состояния можно не только методом, изложенным К. С. Станиславским в его книгах «Моя система» и «Работа актера над собой», а и другим способом, более простым, но не менее плодотворным. Укажу, для примера, на гениального в своей магии преображения артиста Иллариона Николаевича Певцова. Он был с детства заикой, но, когда выступил на сцене, стал говорить совершенно свободно и достигал этого исключительно силой воображения. «Дело в том, — пояснял потом И. Н. Певцов, — что, находясь в одиночестве, я мог говорить стихи и монологи гладко, следовательно, эта возможность в моей психической природе существовала. Я знал, что нужно как-то создать в себе, стоя на подмостках, тот творческий покой, то вхождение в круг чужой жизни и интересов, которые я изображаю, и тогда я буду уже не совсем я, и буду свободен от физиологического свойства, присущего мне, а не моему герою. Это мне на первых же порах удавалось. Я не заикался, играя на сцене». Когда же в конце утомительного сезона И. Н. Певцов снова стал заикаться на сцене, он обратился к услугам одного из лучших гипнотизеров (г-на Даля). Не поддавшись, однако, «внушенью» последнего, Певцов начал тщательно изучать свой психический строй, думал и думал, что за причины, которые освобождали его речь, делали ее стройной и ритмичной, и что за причины, путавшие ее и делавшие ее тяжелой и сбивчивой. Приняв во внимание, что многие функции нашей физической и психической жизни происходят бессознательно, отчего и происходят без затруднения, Певцов вспомнил свои недавние работы на сцене, благополучные и неблагополучные, и пришел к заключению, что в тех случаях, когда творческое воображение было настолько сильно, что переносило его всего в какой-то другой образ, с другой судьбой, с другими чертами характера, с другой манерой говорить, когда благодаря творческому воображению Певцов делался кем-то другим, говорил текст, идущий органически от этого другого, как слова, ему

принадлежащие, он не испытывал, что трудится, что он, Певцов, кого-то изображает как исполнитель. «Думая, перед выходом на сцену, не о том, что я иду играть и как мне это удастся,— сообщает Певцов,— а думая об обстоятельствах жизни того лица, в качестве которого я выйду, и о том, чего я хочу как это лицо,— такие мысли и настроенность воображения, исходящие из существа пьесы и прошлого героя, делали меня легким и свободным во всех проявлениях, создавая во мне сценический покой <...> Сила воображения побеждала этот недостаток. С этих пор я стал отлично соотносить и чувствовать, какой сценический материал пригоден для меня и какой нет. Есть пьесы и роли, которые недостаточно могут толкнуть творческое воображение актера — текст психологически неверен, условен или многословен,— знаю, что мне не следует братья за подобный материал. Странно как-то,— оглядываясь назад, вижу, что все авторы французские мне были трудны, а русские и немцы — легки... Я должен был не в пример прочим прорабатывать свои роли не только до степени полного знания текста, но и гораздо дальше, до той степени, когда текст является только следствием той невоображенной жизни героя, когда застаёт его начало пьесы, с целой цепью его желаний, выражающихся в поступках и словах. Это <...> создало возможность работы через 20 лет в недрах Московского Художественного театра с К. С. Станиславским и лицами его школы. *Я как бы с другого конца пришел к той же правде, которая живет в так называемой системе Станиславского*» (курсив мой.— Н. Е.)¹.

Можно сказать даже больше: И. Н. Певцов пришел самостоятельно к куда более убедительной и доказательной правде по сравнению с правдой, достигаемой «системой Станиславского»; ибо в игре самого Станиславского не было на поверку того объективного доказательства перевоплощения актера в изображаемое им лицо, какое в игре Певцова было прямо разительно: воплощающий заикается в жизни, а воплощаемое им лицо не заикается на сцене. Это ли не чудо лицедейского преображения?

Перед таким чудом остается только преклоняться!

Но я вас спрашиваю: что толку в таком искусстве («быть», а не «казаться» воплощенным персонажем) на сце-

¹ Цит. по кн.: Актеры и режиссеры. Под ред. В. Лидина. М., 1928, с. 302, 307.

не, где представляются не жизненные типы, какие доступны нашему наблюдению, а карикатурные образы, сатирические маски, гротескные персонажи, пародические лица и олицетворенные шаржи, каких мы не встречаем в жизни (в их последней заостренности) и которые поэтому никак не доступны нашему наблюдению?

А таковы в огромной мере действующие лица, каких артисты призваны воплощать на сцене «Кривого зеркала», исходя из композиционных данных, ничего общего не имеющих с предпосылками «системы Станиславского».

«Все авторы французские мне были трудны», — отмечает И. Н. Певцов, просвещая нас этим фактом: в этих пьесах он заикался, так как «сценический материал был ему непригоден» для перевоплощения; этот материал представлялся ему как нечто не вполне естественное, был вообще «не по душе» русскому актеру, избравшему театр переживаний.

Что же после этого мог сказать такой актер про криво-зеркальный материал, в сравнении с персонажами которого персонажи французских авторов были верх естественности!

Се «треба розжувати» (говорят на Украине) для того, чтобы стало совершенно ясно, почему так трудно было поступить в «Кривое зеркало».

Помимо таковых препятствий идеологического характера для многих стремившихся играть в нашем театре было еще препятствие чисто практического характера: в труппу «Кривого зеркала» принимались преимущественно те из артистов, кои совмещали с драматическим даром и дар певца, танцора, эксцентрика, просвещенного клоуна, во всяком случае дар комика, в той или иной степени безразлично к «жанру», излюбленному артистом, и к его привычному «амплуа». Короче говоря, надо было быть не только талантливым мастером сцены, но и многообразным в своих лицедейских проявлениях артистом, а главное — остроумным.

Правда, не все артисты «Кривого зеркала» были на подбор остроумные малые, но за большинство я всегда мог легко поручиться: достаточно сказать, что добрую часть криво-зеркальных артистов составляли авторы пьес, анекдотов, злободневных стишков и всевозможных трюков, о которых долго потом ходили по городу толки, наполняя смехом салоны театралов и артистические кабачки.

Одним из таких трюков, практиковавшихся неизменно на экзамене поступающих к нам, был следующий: артист

или артистка, исполнив романс, танец или продекламировав стихотворение, замолкали в ожидании нашей критики и резолюции. Ни той ни другой никогда сразу не следовало; а чтобы избежать неловкого молчания, говорилось с любезной улыбкой: «Очень интересно!.. Благодарю вас!.. Мы вас известим о решении дирекции на этих днях. Разрешите узнать ваш адресок?» «Жертва испытания», преисполненная надежды, с готовностью сообщала свой адрес, номер телефона, часы, когда она бывает дома, и прочие подробности, в то время как для художественного совета, ласково ей улыбавшегося, было с самого начала ясно, что никаких адресов, телефонов и прочих данных от очередной жертвы не требуется ввиду ее полного несоответствия идеалу кривозеркального.

Это была жестокая игра, в которой почему-то мне главным образом выпадала незавидная доля узнавать «адресок», держа жертву коварного испытания на поводу внушенной надежды... «Очень интересно...». Я произнесил эту фразу с двумя «ч» для вящей убедительности и из жалости к жертве, в коей лелеял иллюзию.

Я не помню хорошо, почему этот выход из положения приписывали потом мне и, каюсь, не вполне уверен в том, что сия приписка расходится с истиной. Помню только трагикомическое положение, в какое я был поставлен однажды артисткой М. В. Ильинской, узнавшей от меня об этой сценке («очень интересно») как о чем-то ни к чему не обязывающей и вместе с тем спасительной для того неловкого положения, в какое попадают судьи перед лицом сомнительного таланта.

Случилось так, что дочка М. В. Ильинской (бывшей до М. Г. Савиной женой вице-председателя императорского Театрального общества А. Е. Молчанова) поступила ко мне секретаршей. Ведая моей перепиской по делам «Старинного театра», где я с бароном Дризенем подготовлял «Испанский цикл» XVI—XVII веков, Елизавета Анатольевна Молчанова разговорилась как-то о своей матери, скучавшей по театральным подмосткам. Я сообщил об этом Н. В. Дризену, и так как он помнил Ильинскую как талантливейшую премьершу Александринского театра, мы решили предложить ей вступить в труппу «Старинного театра». Она живо откликнулась на это и сразу стала помогать нам в выборе артистов, которых выслушивала вместе с нами как равноправный член жюри. Когда же дело подошло к распре-

делению ролей и мы захотели дать ей роль Благочестивой Марты в одноименной пьесе Тирсо де Молина, М. В. Ильинская потребовала, чтобы и ее проэкзаменовали, как прочих, а не брали бы в труппу вслепую. Мы с удовольствием исполнили ее желание. Она нам долго декламировала в той старинной манере, какая, будучи далекой от системы Лопе де Веги, не примыкала вместе с тем и к новейшей современной системе, скажем, «системе В. Ф. Комиссаржевской». Она замолкла, и воцарилось то на редкость неприятное молчание, какое обуславливается его непредвиденной длительностью: никто из нашего жюри — ни Н. В. Дризен, ни Н. И. Бутковская, ни К. М. Миклашевский, ни я сам не хотели первым прервать тишину, предоставляя это другим. Истомленная такой затяжной паузой, Ильинская вперила тогда очи в меня, напоминая мне спасительную формулу для артистической оценки: «Ну что же? Очень интересно?» Я до сих пор не забыл, какую густою волною прилила мне кровь к лицу, но совершенно запомнил, что я пробормотал тогда в свое оправдание...

И что же?.. Несмотря на наше разочарование в артистических данных Ильинской (особенно для роли Марты), мы ее покорно приняли в труппу «Старинного театра» и давали репетиции с нею до генеральной, когда пришлось в спешном порядке заменить ее артисткой, годившейся Ильинской во внучки.

Такого рода великодушие (никчемное, разумеется) было абсолютно чуждо Кугелю и Холмской, особенно первому, критику, прославившемуся своими неодобрительными отзывами о самых выдающихся артистах и сценических деятелях России.

Благодаря такой сверхмерной разборчивости нашей дирекции труппа «Кривого зеркала» ко дню моего вступления в исполнение обязанностей главного режиссера этого театра была, в общем, отличная, а в известной части даже идеальная для серьезного сатирического театра. И это несмотря на то, что не все члены этой труппы отвечали своим ничтожным комическим даром главным требованиям кривозеркального представления (назову А. И. Егорова, А. С. Абрамян, Н. Н. Тукалевскую, Лукину), причем весь состав этой труппы пропитался со временем таким консервативно-благонравным «семейственным» душком, какой порою угрожал даже успеху некоторых пьес. В самом деле,

как можно было требовать, например, от артистов- и артисток «любовнических» переживаний, когда все они давно уже переженились и повышли замуж, удовлетворенные брачной жизнью, в которой культивировались, ясно, какие угодно чувства, кроме... романтических. А ведь рампа — предательская штука! Она не дает перейти в публику любовного горения, в котором нет требуемой температуры и того сияния, какие так легко переходят через рампу у мучимых на самом деле донжуанским голодом или цыганской страстью. Дело кончилось тем, что сам А. Р. Кугель и З. В. Холмская, поручив мне литературную адаптацию «Докторской дилеммы» Бернарда Шоу (она шла в «Кривом зеркале» под названием «Врачи»), вынуждены были пригласить на единственную женскую роль в данной пьесе, роль женщины, в которую все мужчины влюбляются, новую артистку со стороны, очень красивую, помнится, «сексапильную» и вообще такую, в какую наши актеры могли хоть бы немножко влюбиться. Опыт оказался чрезвычайно удачным и показательным для будущего, но явным укором для прошлого, когда приглашение новых членов в нашу труппу было тем труднее, чем независимей от казенной добродетели был самобытный талант. К тому же не забудем, что от одаренных им требовалось, чтобы каждый из них был, по возможности, и швец, и жнец, и в дуду игрец, то есть чтобы в связи с недюжинным талантом драматическим артист был бы и певец, и танцор, и сатириком в душе, и вообще таким многогранным алмазом, какого днем с огнем не сыскать.

Но даже в последнем случае (граничащем с чудом!) надо было, чтобы удержаться в «Кривом зеркале», учесть еще взгляды нашего начальства, каковые были тем ласковее к подчиненным, чем более те являли собой скромных, покладистых и не «умничающих» артистов, далеких от того, чтобы при случае сверкать самим «кривыми зеркалами», отражающими Холмскую и Кугеля.

О трудностях вступления в труппу нашего театра было известно всем, кто имел близкое прикосновение к сцене. Поэтому, когда кому-либо из служителей Мельпомены хотелось попытать счастья в этом направлении, прибегали не к прямому пути, ведущему к нашей дирекции, а к обходному, порою чрезвычайно хитроумному, а иногда и неожиданному.

Так, весной 1912 года, в один прекрасный день, позвонил мне лукавый Мейерхольд и, после двух-трех незначущих фраз, промямленных по телефону, выразил желание повидать меня не откладывая. «Хорошо! Рад свиданию!»... Мы условились на ближайшее воскресенье.

— А в котором часу вам удобнее?

Так как и по воскресеньям я был часто занят (то на репетиции любительского спектакля, то на добавочной тренировке в своей Драматической студии, то где-нибудь в театре, на докладе или концерте, — утром же я регулярно сочинял очередную пьесу или статью), я попросил Всеволода Эмильевича пожаловать к завтраку.

Сказано — сделано.

Ровно половина первого звонок. Горничная отворяет дверь, и тотчас же раздается громкий, хотя и тускловатый, голос Мейерхольда: «А я к вам не один!»

— Друзья наших друзей — наши друзья! — отвечаю весело, не подозревая маневра, называемого врасплох или нахрапом.

Он входит и ведет за ручку Т. Х. Дейкарханову, которую я знал по ее замечательным имитациям в прославленной «Бродячей собаке».

Садимся втроем завтракать. Сначала тары-бары, а потом сразу о деле. Оказывается, Т. Х. Дейкарханова спит и видит свое поступление в труппу «Кривого зеркала» и ищет у меня заручки через Мейерхольда, который тут же дает ей самую блестящую характеристику, какую только можно себе вообразить.

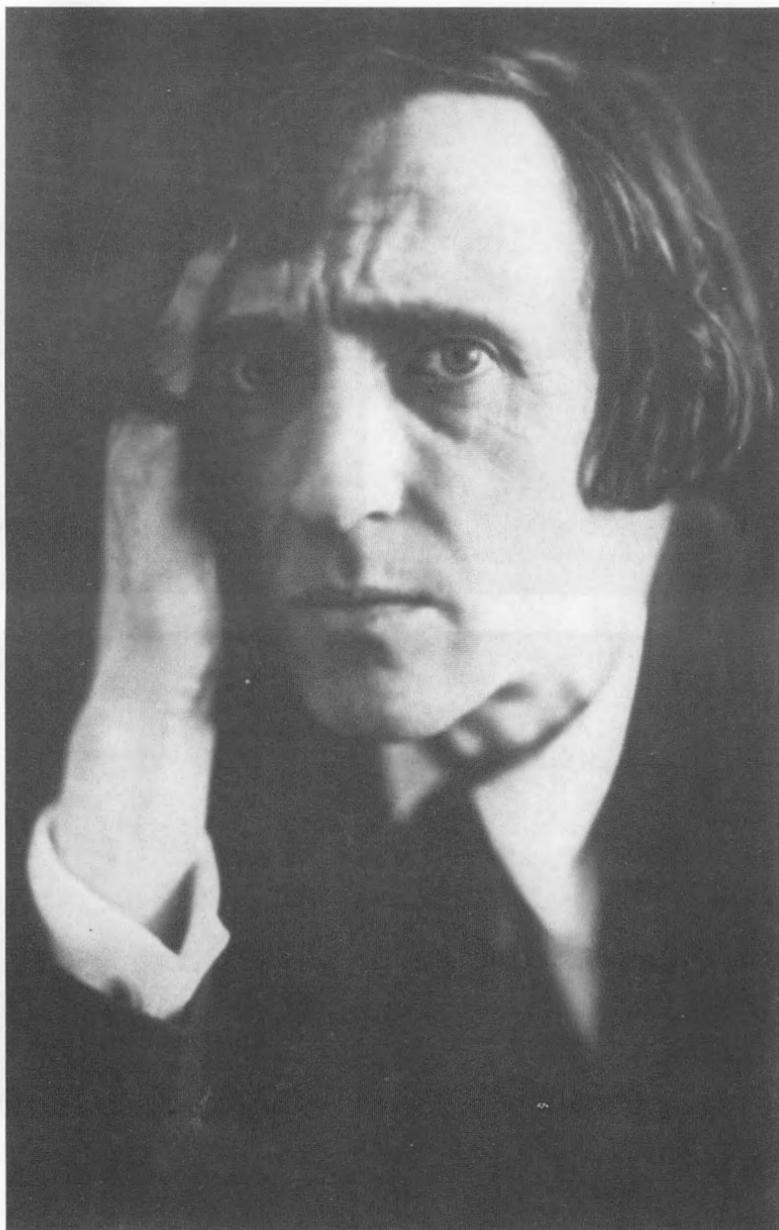
— Но вы же знаете, как трудно с нашей капризной и скупой дирекцией! — пробую я отвести ответственность за результат моего содействия этому делу.

— На скупость дирекции наплевать! — урезонивает меня Мейерхольд, — Тамара Христофоровна не нуждающийся человек!..

— А, это уже шанс! — смеюсь я в ответ и тут же, вспомнив о большой услуге, незадолго до того оказанной мне Мейерхольдом (во время тяжбы моей с Н. В. Дризенем), выражаю готовность сделать все зависящее от меня для воздействия на Кугеля и Холмскую в желательном направлении.

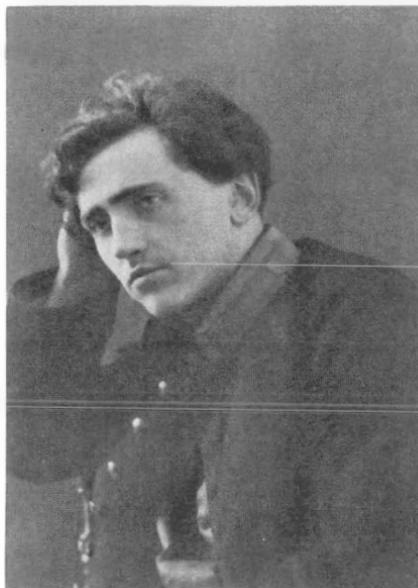
Немедленно же был выработан: 1) план наиболее выгодного для Дейкархановой показа «товара лицом», 2) проект предварительных ходов, какие мне надо было сделать на

Н. Н. Евреинов. 1926



Н. Н. Евреинов, студент Императорского училища правоведения

Н. Н. Евреинов. Середина 1910

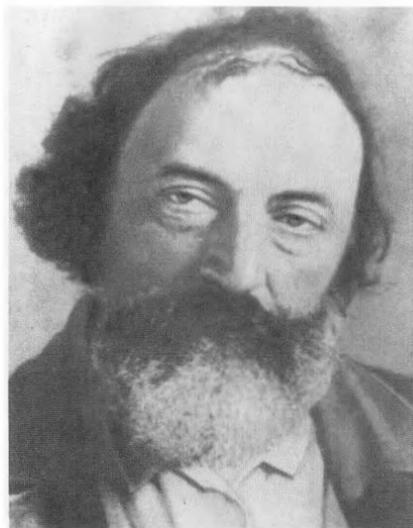


Н. Н. Евреинов в консерватории со своими знаменитыми профессорами Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым



А. Р. Кугель

Н. Н. Урванцов



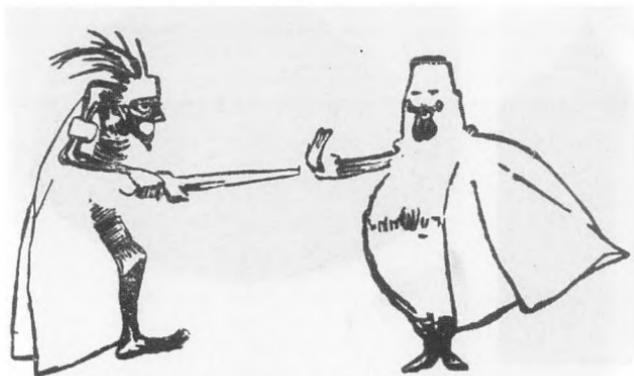
З. В. Холмская

И. А. Сац



Н. Н. Евреинов, главный режиссер
театра «Кривое зеркало»

В. Г. Эренберг, композитор
«Вампуки». 1909



*«Вампука». Дуэль Страфокомила
и Лодыря. Карикатура*

*Сцена из спектакля
«Страшный кабачок». Н. Тэффи*

*Сцена из спектакля «Вампука,
невеста Африканская». 1908/1909*

ВОЕ ЗЕРКАЛО.



Лодырь (г. Хенкина).

Лодыря (г. Лукьян).

Вампука (Г.ша Де-Горья).



напоминает немощно «Зеленая Попугая» Шниллера:
«Кабачек», Тэффи, актеры разыгрывают драму в кабачке.

Шниллера и г. Хенкина.

Сцены из спектакля
«Любовь в веках» Н. Тэффи.
1908/1909



Пантомима «Четыре мертвеца
Фиаметты». Рисунок А. Любимова.
Исполнители: Е. Хованская,

Н. Грановский, Н. Икар,
В. Донской.
1911



Г-жа Хованская и гг. Грановский, Икаръ и Донской.

«Четыре мертвеца Фиаметты», пантомима. Рис. А. Любимова.

*Н. Ф. Икар. Пародия —
«шансонетные певицы». 1912*

*Л. Н. Лукин в спектакле «Гастроль
Рычалова» М. Манценилова. 1910*



*Икаръ (шансонетная пѣвица—пародія)
— Артистъ труппы „Кривого Зеркала“ Н. Ф.
иль приглашеніе на гастроль въ Лондонъ.*

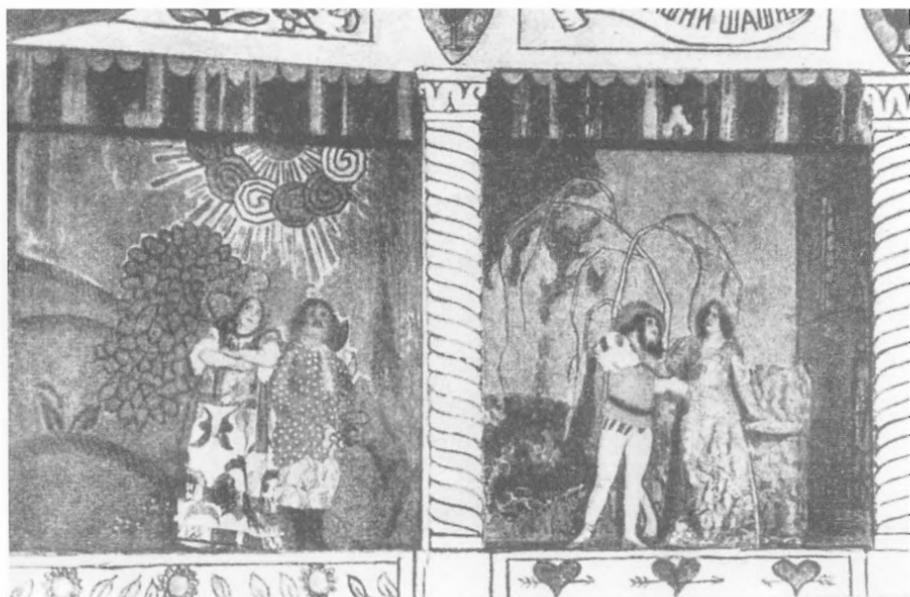
*Танцы Н. Икара «Танцы и костюм».
1912*



*Сцены из спектакля Ф. К. Сологуба
«Всегдашні шашни». 1912*

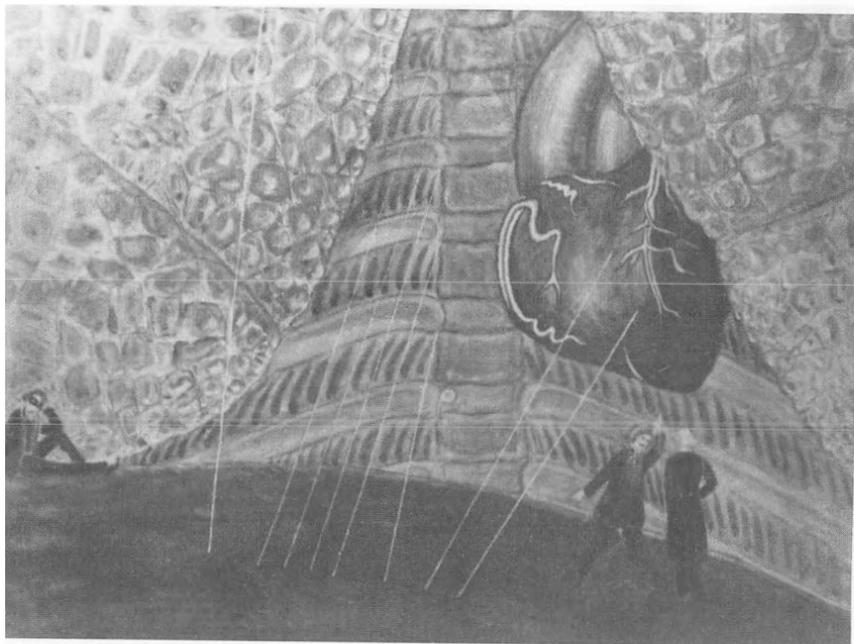


З. В. Холмская в спектакле
Ф. К. Сологуба «Всегдашни шашни».
1912

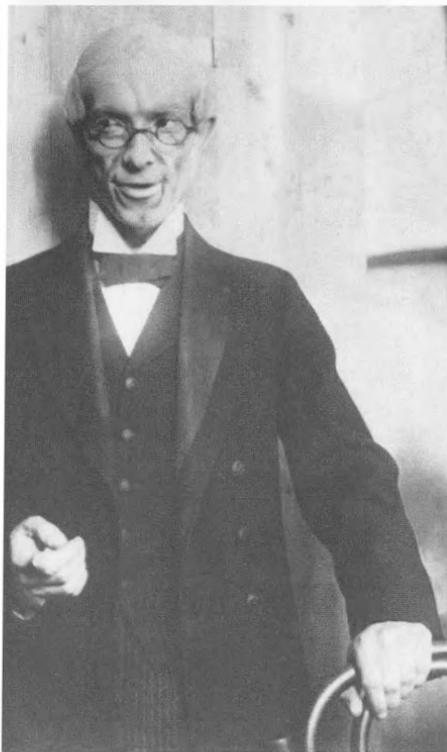


Эскиз декорации, предложенный
Н. Н. Евреиновым художнику
М. П. Бобышеву к монодраме
«В кулисах души». 1912

Л. А. Фенин в монодраме «В кулисах
души» Н. Н. Евреинова. 1912



*В. А. Подгорный в буффонаде
«Ревизор» Н. Н. Евреинова. 1913*



*Актриса Евгеньева в роли Девки
в классическом построении буффо-
нады «Ревизор» Н. Н. Евреинова.
1913*





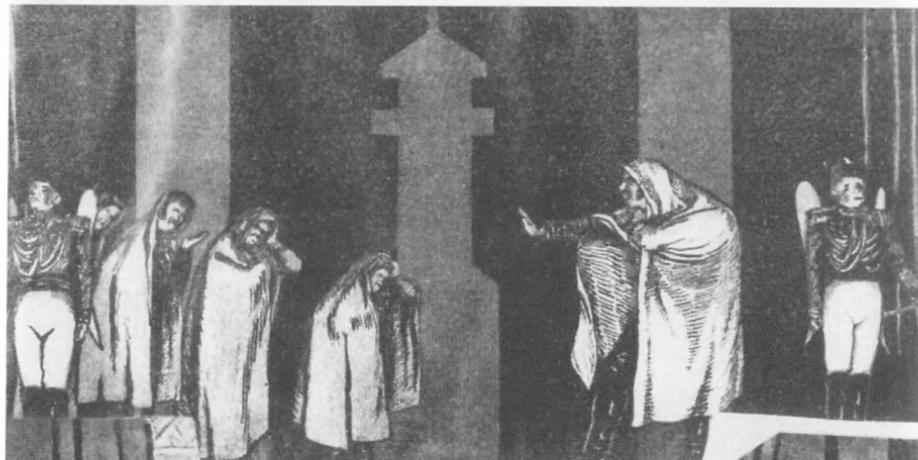
«Родители Шыс Иван», Н. В. Гоголь.
 в-пе Б. Пирова и арт. Иво. Мисф. А. М. Гаврило.
 акварель 1894 г. и 1915 г. в. В. Гоголь.
 Репродукция Н. В. Гоголь, издатель Н. В. Гоголь.



*Разговор двух дам. «Ревизор»
по К. С. Станиславскому. 1915*

*Городничий — Л. А. Фенин.
«Ревизор» по К. С. Станиславскому.
Рисунок О. Г. Верейского. 1913*

*«Ревизор» по Гордону Крегу
и по М. Рейнгардту.
Рисунки О. Г. Верейского*



Н. Н. Евреиновъ,

«Ревизоръ» — по Гордону Крегу. Рис. г. Верейского



Н. Н. Евреиновъ

«Ревизоръ» — по М. Рейнгардту. Рис. г. Верейского

**«Торжественное публичное
заседание памяти
Козьмы Пруткова».
Рисунки О. Г. Верейского. 1913**



«Торжественное публичное заседание, памяти Козьмы Пруткова».

Генерал-Ветеринар
(г. Ваумь),.

Воскресенский
(г. Астановъ).

Председатель
(г. Лебединский).

Его превосходительство
(г. Лукинъ).

В. В. Межеревусъ
(г. Подгорный).



**«Торжественное публичное заседание, памяти
Козьмы Пруткова»**

Председатель (г. Лебединский). Рис. г. Верейского.



**«Торжественное публичное заседание» по случаю
50-летия со дня кончины К. Пруткова.
Межеревусъ (г. Подгорный). Рис. г. Верейского.**

«Опрометчивый турка»
Козьмы Пруткова.
Рисунки О. Г. Верейского. 1913



Г-жа Разорваки (Г-жа Тумалова-Лукина). Рис. Верейского.



1913
«Опрометчивый турка», Козьмы Пруткова.

Кутило-Заводяйский (г. Гаванский), Г-жа Разорваки (г-жа Тумалова-Лукина), Ильяш Семенов (г. Лобелницкий), кв. Батогъ-Ботвевъ (г. Антимонов), Либенталь (г. Мальшеть), Миловидовъ (г. Лукил

*Эскиз декорации Ю. П. Анненкова
к инсценировке А. И. Дейча
по повести Н. В. Гоголя «Нос». 1915*



свидании с дирекцией в частном порядке и 3) конспект переговоров с глазу на глаз сперва с Кугелем, а потом с Холмской, напомнив им, что Балиев не дурак и явно подбирается к Дейкархановой, чтобы залучить подешевле в «Летучую мышь» эту насмешливую красавицу, владеющую чудесным голосом, пластикой, темпераментом и таким юмором, какой редко встречается у женщин.

В конце концов я преуспел, и Т. Х. Дейкарханова украсила собой труппу «Кривого зеркала». Но я закаялся в будущем маневрировать таким образом и такую цену достигать задуманного результата. Почему? — спросит читатель. Потому, что против рожна не попрешь. Дейкарханова весьма скоро почувствовала, что она в нашей труппе недооцененная ценность и... ушла к Балиеву в «Летучую мышь», чтобы стать там премьершей и вдохновительницей самого директора.

Я был очень опечален ее уходом от нас и не знал, на кого больше негодовать: на нее или на нашу дирекцию.

Вспоминая артистов «Кривого зеркала», с которыми мне пришлось работать в продолжение стольких лет и которых я еще не упомянул в предшествующих главах, не могу не выделить из них группу, ставшую мне особенно близкой, и другую, к членам которой я оставался до конца моего содружничества с ними душевно замкнутым.

Скажу сначала о последней группе.

К ней примыкали А. И. Егоров, А. П. Лось, Виктор Хенкин, Е. А. Нелидова (его жена), Донской и Волконский.

Это были артисты, принадлежавшие к основному ядру труппы, занявшие при моем предшественнике Р. А. Унгерне привилегированное положение в качестве старожилов (без году неделя) «Кривого зеркала» и которые смотрели на меня вначале как на «уравнителя» их со вновь вступившими в труппу. Эту группу не только дружески поддерживал в ее сдержанном ко мне отношении, но некоторым образом и возглавлял Вл. Г. Эренберг, почуявший во мне как ученом теоретике музыки не то своего соперника, не то соглядатая-критика.

Меня немало огорчали на первых порах неприветливый в обращении со мной физиономией, какой-то иронический тон в наших беседах их обладателей и тот образ действий, какой квалифицируется за кулисами как интрига и саботаж.

Усугубляло это огорчение то обстоятельство, что наша дирекция в лице З. В. Холмской и А. Р. Кугеля находила, как

мне казалось, такое положение вещей нормальным, а может быть, даже выгодным согласно девизу «*divide et impera*»¹.

Как бы то ни было, я решил на первых шагах своей деятельности в качестве главного режиссера круто покончить с этой нудной недоговоренностью в отношениях с названной группой и проветрить атмосферу собственными силами (жаловаться кому бы то ни было, а тем более начальству мне всегда претило. Да и самый предмет жалобы в данном случае не поддавался убедительной формулировке).

После моего успешного дебюта на открытии «Кривого зеркала» я полагал, что эта клика (так я мысленно окрестил сторонившуюся меня группу) спасует перед моей режиссерской победой и перестанет скрытно саботировать мое водительство! Не тут-то было! — мой успех подлил масла в огонь. Почему? Потому, что надежда приверженцев Р. А. Унгерна на возвращение его в лоно «Кривого зеркала» (которое тот сожалеючи, ходили слухи, покинул) после моего дебюта ослабела, захирела, и приходилось действовать ва-банк, чтобы, сломив меня, освободить тем место. К тому же автору «Вампуки» Эренбергу успех оперы И. Саца был явным образом нож вострый: весь гонорар за музыку лился в карман соперника, что — знал я — не так легко прощается.

Принявшись в окрылении успехом за новую программу, я стал все острее и острее ощущать противодействие со стороны этих квазисотрудников; оно замечалось и при распределении ролей (несмотря на то, что это устанавливалось мною совместно с дирекцией), и в отношении сценических директив, какие давались мною в рефератах о постановке, и касательно характеристики персонажей, и сатирической закваски инсценируемых вещей, и даже некоторых мизансцен, которые я привык тщательно вырабатывать до их осуществления на сцене.

Что за черт! — думал я в гневе.— Так дальше продолжаться не может! Никакие нервы не выдержат!

А нервы мои в это время были порядком уже издерганы не только одновременной работой в «Старинном театре» (по подготовке «Испанского цикла XVI—XVII веков») и в Драматическом кружке баронессы И. А. Будберг, но и крайне деликатным поручением А. Р. Кугеля, данным мне в отношении нововременного критика Виктора Петровича Бу-

¹ «Разделяй и властвуй» (лат.).

ренина (Алексиса Жасминова), в лице которого надо было ублажить суворинское «Новое время», где лишняя заметка в хронике сулила лишних десять тысяч публики; а между тем «Новое время» имело полное основание быть недовольным З. В. Холмской, покинувшей суворинский Малый театр, чтобы обзавестись своим собственным, и было опасение, что старик А. С. Суворин захочет, через подчиненного ему Юрия Беляева (бывшего сотрудника А. Р. Кугеля, ущемленного им в гонорарном вопросе), свести счеты с редактором «Театра и искусства», который, как это потом разоблачил Суворин в своем нашумевшем «Дневнике», ругал ругательски Малый театр до тех пор, пока туда не пригласили Холмскую на оклад премьерши.

Так как В. И. Буренин был со мной в хороших отношениях, что он доказал рекомендацией Малому театру одной из самых дерзновенных моих пьес («Красивый депот»), А. Р. Кугель попросил меня съездить к этому компаньону А. С. Суворина и испросить благословения на постановку его довольно слабенькой сатиры (на «экзотический» репертуар) под названием «Дон Лимонадо».

Помню, мои утренние визиты к этому «Алексису Жасминову» (громившему в то время печатно и непечатно писателей и поэтов, коими я восторгался) стоили мне нешуточных усилий, несмотря на самый ласковый прием, какой мне был оказываем этим беспардонным критиком.

И вот однажды, проехав прямо от Буренина на репетицию в «Кривое зеркало» и там нарвавшись на акты саботажа недолюбивавшей меня клики, я, что называется, закусил удила и разразился такой откровенной филиппикой, после которой врагам оставалось только драться или... спастись позорным образом. Я, не стесняясь, заявил во всеуслышание, что вижу насквозь помеху, какую вносят, сговорившись, некоторые лица в мою творческую работу, и хотя догадываюсь, но знать не хочу тех тайных пружин, какие обуславливают их недостойное поведение, что в моих правилах неизменно быть выше закулисных интриг! И что я требую у недругов открыто признаться, желают ли они продолжать свою политику подсиживания или же группа их предпочитает честно объясниться, что именно ей не по нраву в моих принципах и методах режиссуры. «Пожалуйста, господа, не стесняйтесь, — закончил я свое обращение, — объясняйтесь начистоту! В чем дело, скажите, пожалуйста. Почему вы отравляете систе-

матически атмосферу моих репетиций и портите мне настроение?.. Что вы имеете против меня, скажите сейчас же. А если ничего не имеете, то почему держите себя так, словно затаили против меня какую-то злобу?»

Я не помню подробностей своей речи, помню только, что меня прорвало так, как редко когда в жизни прорывало перед большим собранием, и что я был на редкость в ударе, чувствуя себя подлинным трибуном на форуме.

Эффект получился тем больший, что никто из клики и из моих приятелей не ожидал подобного маневра с моей стороны. Вид человека, который сжигает за собой корабли, всегда производит внушительное впечатление. В данном же случае это сжигание носило характер такого фейерверка, какой — мне передавали потом — всех ослепил, оглушил, ошарашил, не дав времени опомниться...

После нескольких секунд молчания, воцарившегося вслед за моей речью, кое-кто из приятелей окружил меня в попытке успокоить, а «враги», пожимая плечами, стали бормотать о чистейшем недоразумении, уверяя, что никто принципиально не хотел меня огорчать, что я слишком мнителен, по-видимому, и что нельзя же требовать от всех поминутного выражения верноподданнических чувств.

Я ничего не ответил ни тем, ни другим, снял мысленно маску трибуна, вытер вспотевший лоб, надел маску приветливого режиссера (какую всегда ношу на репетициях) и, хлопнув призывно в ладоши, пригласил собрание перейти к текущим делам... Репетиция продолжалась как ни в чем не бывало...

Это было, в общем, «генеральное сражение», укрепившее в один день мою связь с дружественными мне элементами, защитившее окончательно мой тыл от происков «врага» и застраховавшее мои командные высоты перед лицом дирекции.

З. В. Холмская, пожаловавшая к середине моей страстной «филиппики» и выслушавшая ее вместе с прочими, в глубоком молчании была покорена, — как призналась потом, — моей исключительной храбростью (sic!) и выразила мне чувство удовлетворения, что я не дал завуалированной интриге разрастись до опасных размеров.

Кто были виновники этой интриги, Холмская не назвала, так же как и я, громя обобщающе зарвавшуюся кучку. Но это и не требовалось: виновники и без того были ей

хорошо известны, не менее чем всем остальным артистам нашей труппы. И тот факт, что никто их этих виновников не крикнул в ответ на мои обвинения «назовите имена», «кого вы имеете в виду?», было блестящим доказательством, что я попал шпагой своей речи в точку, которую было выгодно скрыть, чтобы не выдать себя с головой. В этом именно и заключалась моя моральная победа на глазах у всех, кто следил за перипетиями наших предшествовавших взаимоотношений с кликой. «Они смолчали — значит, Евреинов выиграл бой» — такова была общая молва.

Мне этот выигрыш помимо чисто принципиальной стороны был нужен еще потому, что трудно режиссеру вести плодотворную творческую репетицию, если ее участники не находятся в дружеских отношениях, гарантирующих хорошее расположение духа, какое потребно для коллективного достижения успеха. Ради этого расположения духа я, кстати сказать, и отстранял всегда от себя в театральных контрактах такую грустную обязанность, как штрафование артистов за опоздание на репетицию или спектакль, незнание роли в положенный срок и т. д. Какого творческого настроения можно требовать от артиста, которого вы только что оштрафовали и от которого на сцене сатирического театра хотите, чтобы он сверкал юмором, остроумным подходом даже к мрачным вещам и захватывал зрителя чарами беззаботной веселости?!..

Если я сумел в своей жизни на сцене снискать расположение большинства артистов, то лишь потому, что всегда и всячески старался привести их в хорошее расположение духа во время тех часов их творческой работы над образом, от которой зависит его конечное торжество на театральных подмостках.

Я так и не сошелся потом тесным образом ни с А. И. Егоровым, ни с А. П. Лосем, ни с Виктором Хенкиным, Е. А. Нелидовой, Донским, Волконским, ни с самим В. Г. Эренбергом. Скажу в дополнение, что только со временем мне слегка приоткрылись побочные причины их интригующего поведения, которые лежали в чисто личных чертах их неуживчивых и амбициозных характеров. Е. А. Нелидова, например, мечтая о карьере прельстительной девы, выпрямила себе неудачно нос подкожным впрыскиванием парафина: парафин лег однобоко, образовав у миловидной, в общем, артистки кривой нос и обусловив у нее легкую

гнусавость речи. В связи с этим она бросила вскоре сцену и увлеклась... теософией, достигнув в Париже поста вице-председательницы Теософского общества и даже, если не ошибаюсь, председательницы оною.

Артист Лось вскоре застрелился: он много пил перед этим и неудачно ухаживал за капризными женщинами, требовавшими от мужчины не только таланта, но и подходящей внешности с хотя бы реденькой шевелюрой, а не с полным отсутствием оной... Стремясь задним числом идти в ногу с веком, он все прельщал Кугеля ставить метерлинковские драмы, в то время как я («утопая в пошлости!») всучивал дирекции свою «Школу этуалей». Кугель делал вид (беседа с Лосем «на ты»), что готов всею душой дать место весельчаку Метерлинку, но... «как быть с этим нужным Евреиновым, который лезет со своей «Школой этуалей»?.. И, отчаявшись в борьбе со мною, бедный Кугель давал ход еврейновской пародии, закрывая тем самым ход лосевскому «протеже», Метерлинку. Странный это был неврастеник! Последний раз я видел этого самоубийцу чуть не за день до того, как он стал им. Это случилось в подвале «Бродячей собаки», где мы оба дежурили в тот памятный вечер. Лось был сильно «на взводе», попахивая коньяком, и давился со смеху, рассказывая, как днем катался на вознице с приятелем, который удивлялся, почему Лось все время смеется. «Я смеюсь над людьми!» — сказал Лось приятелю. — Но приятель не понял, что я хотел сказать». Стало это понятно лишь после его умышленно неожиданной смерти: мол, вы меня тут принимаете за живого, хотел он, видно, сказать, а я в некотором роде уже покойничек.

Бедный шутник! Он до последней минуты хотел удивлять всех собою чего бы это ни стоило: хотя бы собственной жизни, в которой он не сумел выделиться желанным образом.

А. И. Егоров скоро совсем расстался с «Кривым зеркалом», где недостаточно ценили бархатность его баритона, который, к слову сказать, профессора пения ему поставили таким образом, что он не мог уже натурально говорить на сцене, а все как пел, опираясь на диафрагму и резонируя в «маску». Бедного А. Р. Кугеля эта оперная манера Егорова приводила в разговорных пьесах в состояние, близкое к умоиступлению. Вскоре А. И. Егоров преуспел, как и наша Н. Н. Тукалевская, в режиссерской части Музыкальной

драмы Лапицкого и, став к началу революции главным режиссером Оперного театра в Одессе, скончался, полный сил и честолюбивых замыслов.

Артист Волконский немногим пережил Егорова, пораженный (в сравнительно юные годы) прогрессивным параличом.

Вл. Г. Эренберг последовал примеру А. И. Егорова и Волконского приблизительно в те же годы, заразившись в Харькове брюшным тифом. А. Р. Кугель посетил там его «голую могилу», вызвавшую грустные воспоминания. «На сухой березке пел соловей,— сообщает Александр Рафаилович в «Листьях с дерева».— Я подумал о том, что кроме лирика-соловья следовало бы еще тут быть щеглу-пересмешнику и имитатору. В душе Эренберга <...> сплелись эти обе стихии. Они, впрочем, почти всегда сплетаются вместе: затаенная лирика, над которой скалит зубы ирония, и пресытившийся дух иронии, разрешающийся мольбой сердца»¹.

Удачная сентенция, к которой нечего, пожалуй, прибавить!

Единственно, кто из моих прежних недругов остался играть в «Кривом зеркале» до его последних денечков,— это Донской; отличный малый и талантливый, усердный артист, он попал в число моих недругов, по всей вероятности, случайно. (По крайней мере мне хочется и приятно так думать.)

Перехожу теперь к друзьям и приятелям по совместной кривозеркальной работе. Среди них назову сразу же не раздумывая и в первую голову Владимира Афанасьевича Подгорного, Сергея Ивановича Антимонова, Льва Александровича Фенина и Павла Александровича Лебединского.

В. А. Подгорного я знал еще по службе моей режиссером в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. Но там мы еще не сошлись так характерами и общими культурными интересами, как это случилось потом в «Кривом зеркале», потому что, признаюсь, я слегка побаивался Владимира Афанасьевича как ставленника Мейерхольда, на место которого я был позван в театр Комиссаржевской. Страхи мои, разумеется, оказались совершенно напрасными, так как закулисные маневры, обходные движения и вообще какие бы

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 203.

то ни было интриги, интрижки и прочие мейерхольдовские штучки были абсолютно чужды светлой душе Подгорного. Я редко встречал в жизни столь благородного, прекраснодушного и изящного человека. О таланте же его знает вся Россия в лице старых завсегдатаев МХТ-2-го, «Летучей мыши» и «Кривого зеркала».

«С 1910 по 1914 год я работал в петербургском театре «Кривое зеркало», — пишет В. А. Подгорный в автобиографии, появившейся в 1928 году на страницах сборника «Актеры и режиссеры». — Одновременно со мной туда вступил режиссером Н. Н. Евреинов. Четыре года, проведенные в «Кривом зеркале», совпали с его самым большим расцветом. Играть там было весело и интересно (...). В 1915 году я вошел в «Летучую мышь» Н. Ф. Балиева, который уже давно приглашал меня в свой театр. В нем я пробыл тоже четыре года, пережив эволюцию этого театра, постоянно отходившего от типа кабаре к типу театра художественных миниатюр. Мне пришлось сыграть в нем, как и в «Кривом зеркале», огромное количество ролей — маленьких по объему, но больших по внутреннему содержанию... Каждая из них — любимая в какой-то степени, пока ее играешь. Но из образов, наиболее меня волновавших (...) самым значительным я считаю Акакия Акакиевича Башмачкина в гоголевской «Шинели» (стр. 97—98).

Тут я позволю себе, как горячий поклонник Акакия Акакиевича — Подгорного, напомнить последнему образ жениха из «Воспоминания» Б. Ф. Гейера. Думается, что этот замечательный образ, гениально воплощенный Владимиром Афанасьевичем, не менее волновал его творческое воображение на подмостках «Кривого зеркала», чем незабвенный образ героя «Шинели» на подмостках балиевского театра.

Вместе с лицедейским искусством В. А. Подгорный совмещал в «Кривом зеркале» и искусство драматурга, поэта-юмориста и либреттиста. Его текст к «Восточным сладостям» Ильи Саца остался особенно памятен как необыкновенно стильный («фольклористый») и исключительно остроумный. Я даже не знаю, кому эта опера обязана была в большей мере успехом — Сацу или Подгорному. Знаю только, что, включая в репертуар эту оперу, А. Р. Кугель, как и я, знал лишь ее краткое содержание да куплеты есаула, завоевавшего кабардинцев и влюбившегося в кабардинку. Но куплеты эти, по своей лубочной удали

и конфеточной сентиментальности, были настолько пленительны, что сразу же предreshали отношение ко всей вещи. Это был настоящий шедевр издевательской стилизации:

Я храбрый есаул!
Я разрушу весь аул!
И вам Кузькину мать
Я сумею показать.

Прогорланив лихо эти кичливые строки, есаул вдруг впадал в мерехлюндию и стонал «сизым голубочком»:

Коль умру, так положите
В гроб глазетовый мой прах!
И папаша с мамашею
Там воссядутъ во слезах!
Мне в гробу жасмин приснится
И герани все в цвету.
Пусть кокетка умилится,
Увидав могилу ту.

Отдав дань сентиментальности, храбрый казачина мгновенно подтягивался, смахивал «к чертовой матери» набежавшую было слезу и вновь горланил с солдафонским ухарством:

Я храбрый есаул!
Я разрушу весь аул!
И вам Кузькину мать
Я сумею показать.

Невозможно передать, с каким потрясающим талантом И. Сац исполнял эти куплеты под собственный аккомпанемент... А. Р. Кугель буквально задыхался со смеху, стонал, хватался за печень, брызгал слюною, хлопал по плечу композитора и размяк наконец до того, что дал Сацу тот огромный куш, какой тот запрашивал авансом под не написанное еще произведение. Это был один из нагляднейших примеров воздействия искусства на «черствое сердце»! Помните у Гоголя в «Музыке» фразу: «Пусть под ударом смычка виртуоза меняла растеряет свои счеты» и т. д.?

А. Р. Кугеля трудно было провести на мякине: не такой он был человек, чтобы дать себя одурачить! А тут сам сыгранул в поддавки,— вот до чего могут довести сатирические куплеты, попадающие в самую точку.

Тот же В. А. Подгорный как автор отлично знал всевозможные «но», какие имелись у Кугеля про запас, когда ему подсовывали новинку. Чуть не тот же Подгорный (если не Антимонов?) пустил шуточную молву, что Кугель читает предлагаемые ему пьесы, свернув трубочкой: посмотрит в нее, как в подзорную трубу на «планиду», и прочтет по ней, как кудесник, приговор. Я сам могу констатировать, что эта молва не такая уж шуточная, как думалось многим. Помню, например, пьесу «Пан», переведенную с английского Зинаидой Венгеровой. Надо было из этой пятиактной комедии скроить одноактную, да при том в подходящем для «Кривого зеркала» стиле. Я в десять дней справился с этой задачей так ловко, что потом пьеса шла два сезона без того, чтобы в ней переставили запятую. Но надо было слышать, чего только спервоначала не нагородил мне А. Р. Кугель, прочитавший мою переделку наспех, кое-как, а вернее, никак! Это было рекордом критической эквилибристики или, иначе говоря, анализа вслепую.

— Нда-с, батенька, прочел я вашу переделку, — нащупывал Кугель, не попадет ли в точку, — и одно могу сказать: коли ждете от меня восторгов, знайте, что они весьма умеренные.

— Жаль! А что сему причиной? — спрашиваю.

— А то, что вы вроде как смазали или, во всяком случае, не выделили должным образом главного стержня комедии!

— Разве я не ясно показал всю правоту инстинкта, всегда верного природе по сравнению с разумом?

— Как вам сказать?.. И да и нет!.. Ведь в пьесе сталкиваются два разных мира, и притом до того различные, что... игра на контрастах сама собой напрашивается.

— Так я же на этой игре и построил весь расчет сокращений — где контрасты слабо выявлены, там сокращал, а где сильно, выдвигал рельефным образом!

— Это не везде чувствуется, к сожалению, — врал Кугель наобум, но с необычайным апломбом. — А насчет сокращений скажу кратко: некоторые из них у вас не оправданны.

— Например? — вопрошал я тогда, как и другие авторы, коим Кугель морочил головы.

— Я вам потом укажу. Вы забываете, что, выплескивая воду из ванны, рискуешь выплеснуть с ней и ребенка.

— Да, но... разве я не проявил осторожности?!

— Я вас не обвиняю! Это дело взгляда! — продолжал нащупывать Кугель, но, по-моему, вы кое в чем переборщили.

— Например?— приставал тогда автор вплотную, изведенный голословною критикой.

Примера под рукой, разумеется, не оказывалось, и Кугель улепетывал под благовидным предлогом. О каких примерах могла идти речь, когда критик не удосужился прочесть пьесы как следует?

Спросят: зачем же тогда он пускался в столь скороспело придирчивую, нелепую критику?

А очень просто зачем! Во-первых, чтобы заставить автора проговориться, где у него слабые места в пьесе. У сатириконцев (Арк. Аверченко, Ре-Ми и Радакова) был наивный слуга Василий, которого хозяева, вечно отсутствовавшие, проверяли по возвращении подозрительными взглядами и суровыми окриками:

— Василий... опять?..

— Да я только две папиросы взял! — отвечал Василий, мня, что его «залопали». Или: «Ей-Богу, только рюмочку выпил, да и ту неполную». И т. п.

А. Р. Кугель тщился и меня в данном случае, как и других драматургов, обратить в сатириконских «Василиев». Во-вторых, такая загода отрицательная критика, лишая автора излишней самоуверенности, могла понудить его пересмотреть, не теряя времени, свою работу и внести в нее возможные улучшения.

О, это была хитрая политика! И В. А. Подгорный, изучив ее не хуже, чем я, вел себя в отношении А. Р. Кугеля приблизительно в моем духе, но... гораздо хладнокровнее, дипломатичнее, сдержаннее и просто вежливее.

Это вообще был на редкость воспитанный человек, тактичный, благожелательный, рассудительный и ежели друг, то готовый на любое одолжение ради своих верных приятелей, а тем более — приятельниц! (Хочу верить, что Владимир Афанасьевич и поднесь не утратил своих превосходнейших черт!)

Я его оценил исключительно высоко, когда нам пришлось с ним в качестве секундантов поэта П. П. Потемкина вести дуэльную процедуру с господином Х. Последний, не подозревая, что Е. А. Хованская замужем за Потемкиным, позволил себе после спектакля пригласить артистку на ужин. В сущности говоря, ничего презмерно оскорбительного в его поступке не было (если принять во внимание закулисные нравы тогдашних частных театров). И однако... надо было как-то на это реагировать. Тем более

что Хованская была чрезвычайно чувствительна к малейшей бестактности в отношении к своей гордой особе. Когда, помню случай, артистка Жабо, торопясь к выходу на подмостки, позволила себе... гм... помочиться в умывальную чашку Хованской, то последняя, не долго думая, вызвала оскорбительницу на третейский суд. Факт!

Надо было дать удовлетворение Евг. Хованской и отвести в то же время риск для жизни Потемкина, которого мы очень любили с Подгорным как остроумнейшего из петербургских поэтов: не Петру ли Потемкину принадлежит то изумительное по остроумию двестишше (запечатленное им в книге посетителей питерского ресторана «Вена»):

В «Вене» две девицы! —
Veni, vidi, vici¹.

Казалось, автор этой донжуанской фанфаронады мог легко последовать прописи: «Все понять, значит — все простить».

А вот подите же! — женатый Дон Жуан возжаждал крови оскорбителя его супружеской чести.

Ничего не поделаешь! — решил Подгорный и, учитывая амбицию четы Потемкиных, выказал себя не только как верный рыцарь на страже чести, но и как поразительно тонкий и неутомимый в усердии дипломат: господин X., не желавший ни дуэли, ни объяснения с секундантами, ни дачи подписи на извинительном письме, принужден был под воздействием шагов Подгорного (кому я следовал охотно как второй секундант) написать требуемое письмо и исчерпать тем весь инцидент, грозивший всем нам немалыми неприятностями.

Можно смело сказать, что В. А. Подгорный был олицетворением хорошего тона не только за кулисами театра, но и на сцене в тех ролях, где требуется максимальная убедительность ума и «комильфотности» воплощаемого персонажа. В этом отношении я до сих пор не знаю, как отблагодарить Владимира Афанасьевича за воплощение в моей режиссерской буффонаде «Ревизор» типа чиновника особых поручений при дирекции «Кривого зеркала». Это было шедевром показа столично-чиновничьей импозантности бюрократического шика и на вид скромного сознания своего беспспорного превосходства. Мой «Ревизор» без такого бесподобного чиновника особых поручений

¹ Пришел, увидел, победил (лат.).

(выполняющего тайную миссию конферансье) много потерял бы в своей деликатной иронии и интеллектуальном блеске.

Если В. А. Подгорный был олицетворением хорошего тона в театре, Сергей Иванович Антимонов в нем, без сомнения, олицетворением отличного юмора. Я никогда в жизни не встречал людей, владевших большей тайной юмора, чем С. И. Антимонов. Я вообще далеко не смешливый, и если кажется многим, что я рад посмеяться над чем угодно, то это недоразумение вызвано моей вежливостью и добрым сердцем, которыми я горжусь: не хочется обижать претендующих посмешить меня, вот я и ржу, лицедейски благодарствуя за внимание. Но когда за кулисами в нашем театре начинались антимоновские остроты, мысли вслух и неслыханные афоризмы, я всегда сдавался перед этой серьезнейшей формой преподнесения комического. С. И. Антимонов — самый мрачный на вид комик, каких мне довелось видеть на свете; и один из самых оригинальных при этом и изобретательных. Его интонации в некоторых случаях бывали столь неожиданны, странны (скажу даже — диковинны!), что сражали собеседника в два счета. То же надобно сказать и об антимоновской мимике, очень скупой в смысле разнообразия, но столь уморительной в отдельных случаях, что засмеялся бы и покойник.

Что роднило В. А. Подгорного с С. И. Антимоновым, это их прикосновенность к поэзии и к драматургии: оба создали немало прекрасных театральных произведений, но если для Подгорного писательство являлось на службе в «Кривом зеркале» чем-то вроде *violon d'Ingres*¹, для Антимонова его драматургия казалась такой же профессией, как и его лицедейство, с той лишь разницей, что последнее он недооценивал по сравнению с первой. Прав ли был в этом отношении Антимонов, не берусь судить, потому что одинаково люблю его и как актера, и как драматического писателя. Боюсь только, что в драматургии юмор Антимонова как писателя тем ощутимей для критиков, чем глубже они познали юмор Антимонова как актера.

С годами, однако, актер в нем как будто стал стусываться перед писателем. Сужу так на основании письма С. И. Антимонова, полученного мною в Нью-Йорке, после 25-летнего юбилея артистической деятельности моего дру-

¹ Дословно: скрипка Энгра. Смысл: увлечение (*франц.*).

га. Вот те горькие пени, какие С. И. Антимонов выкладывает мне в своем оригинальном послании, ища моего дружеского сочувствия: «Странная профессия, — иронизирует он насчет лицедейства, — и ожидания больше, чем дела: ждешь начала сезона, ждешь начала репетиций, ждешь начала спектакля, ждешь своего выхода, ждешь роли, реплики и т. д. Двадцать пять лет. И сколько лет из них ожиданий?! Вообще: пьеса длится три часа — сто восемьдесят минут; двадцать человек участвующих; на человека девять минут. А сколько месяцев репетиций и сколько лет ожиданий?! Для «учета» недавно в нашем театре вывесили карту: кто сколько времени во время спектакля на сцене и сколько времени он говорит... Я — тринадцать минут, но есть и сорок восемь секунд! Но ведь и сорокавосемьсекундный актер занят репетициями столько же, сколько и остальные. Странно и малопонятно даже, как посев на полу: бесплодно». (Письмо датировано 19 октября 1926 г.)

Отсюда понятно тяготение С. И. Антимонова к драматургии, где автор говорит устами актеров все три часа, то есть все сто восемьдесят минут!

Я всегда любовно относился к С. И. Антимонову не только как к артисту, но и как к драматическому писателю и взамен получал от него неизменно ту моральную поддержку, без которой драматург чувствует себя крайне неуютно среди исполнителей его пьес. Даже много лет спустя после нашего разрыва с «Кривым зеркалом» (которому не дано было отражать в продолжение ряда лет события советской жизни) мы друг друга поддерживали как настоящие братья-писатели. «Ваши театральные победы я переживаю как свои собственные», — писал мне Сергей Иванович в Нью-Йорк в 1926 году, уверяя, что «любовь и дружба ширят нашу жизнь. Хотя этого мало, — добавляет он, — я еще получаю проценты с Вашей-нашей радости в виде Ваших похвал мне, столь необходимых работающему человеку, от которых мы отвыкли: — значит, потеряли часть сил: вот отсюда понижение качества и количества продукции. Как это говорится у Шекспира в «Зимней сказке»:

.....Не похвалишь —
И тысяча погибнет добрых дел
Без поощренья. Нам хвалы — награда:
За поцелуй проскачет сотни миль,
А шпорою едва нас с места сдвинешь».

Я буду всю жизнь благодарственно помнить этого талантливейшего человека, оказавшего мне между прочим две большие (хоть и несоразмерные вовсе) услуги: 1) С. И. Антимонов помог мне оформить в стихах третью часть моего «Ревизора», пародирующую постановку школы Макса Рейнхардта (падкого на обработки текста пером Гуго фон Гофманстала), и 2) С. И. Антимонов приучил меня в 1912 году к безопасной бритве «Жилет», избавившей меня от ежедневного хождения к парикмахеру. В последней услуге большую долю участия приняла и настойчивая супруга Сергея Ивановича, Мария Каспаровна Яроцкая, которой я помимо этой частности обязан как артистке неостывающей признательностью за ряд воплощений драматических образов в моих кривозеркальных произведениях; среди этих воплощений я особенно выделяю замечательную Коломбину, какой М. К. Яроцкая в продолжение трех сезонов очаровывала публику, создавая успех моей пантомимы-балета «Коломбина сего дня». Другим вровень с Коломбиной стоящим созданием Марии Каспаровны я считаю роль обольстительной женщины и эксцентричной жены в поставленном мною скетче «Современные супруги»: это был тот шедевр лицедейства, на который такие отменные знатоки, как бывший хранитель музея при Александринском театре Левкий Иванович Жевержеев, приезжали смотреть по три раза! — перед таким фактом бледнеют слова похвалы.

Совсем другого рода дружбой был я связан в «Кривом зеркале» со Львом Александровичем Фениным, ставшим впоследствии заслуженным артистом Камерного театра. Наша дружба была дружбой премьеры театра и драматурга, создающего роль применительно к индивидуальности этого премьеры. И так как артистическая индивидуальность Л. А. Фенина представляется на редкость многогранной, то выписывать роль для такого таланта было сущим наслаждением. Певец, владеющий гибким басом, актер тончайшей техники, для которого и серьезная драма, и отчаянный гротеск одинаково соблазнительны, великолепный мимист, импонирующий как мало кто своей пластичной фигурой, Л. А. Фенин, скажу без преувеличения, — идеал комедианта в европейском понимании этого слова. Сказать, какой благодарностью полна моя душа к нему за дивный ряд преобразений, какие он явил, играя в моих пьесах, конечно, легче, чем исчерпывающе выразить для лиц, не посвященных в радости драматургической профессии.

Что особенно пленяло меня всегда в Фенине, это тот артистический шик, с каким он умел подать образ на сцене. Все в созданиях этого мастера было, без малейших исключений, взвешено соразмерно, отчеканено, отполировано и заострено тем блестящим методом, какой, стремясь к изыску благородной театральности, бежит от дешевого соблазна вульгарной театральщины.

Начиная с пресловутого Страфокамилла в «Вампуке» и кончая заглавной ролью «Карагоза» (которого я написал и поставил у нас в сезон 1916/17 года), Л. А. Фенин был неизменно на высоте одному ему свойственного кривозеркального мастерства.

Много видел я на сцене образов Мефистофеля, но такого вылитого, как у Фенина, такого настоящего и пленительного, с такими чарами соблазна, подземной тоской и сверхчеловеческой издевкой над мирозданием я, признаться, не встречал в своей жизни ни разу. Как сейчас, вижу его в «Эволюции дьявола» Тэффи (поставленной мною в «Кривом зеркале» с моей «дьявольской» музыкой) и слышу обворожительный голос этого чудодея, вскочившего с кружкой вина без разбега на стол посреди пирующих на «житейской ярмарке»:

Ах пей, и пей, и лей вина сюда!
Вино без песни — кислая вода!
Узнали ль вы мой профиль? —
Мефисто-Мефистофель
Поет и пьет перед вами, господа!

Да, это он! Это Мефисто! Это настоящий Мефистофель с петушиной ногой и адским соблазном греха, дающего исход из юдоли скуки, тоски и отчаяния.

И какой дьявольский аристократизм не только на сцене театра, но и на сцене жизни отличал всегда этого идеально воспитанного артиста! Можно подумать, что в его жилах течет та же наследственная голубая жидкость, что и у принца крови. А между тем Лев Александрович родился в семье железнодорожного служащего и сам в молодости служил простым конторщиком на постройке железной дороги; его первые выступления в театре имели место не в каком-нибудь благородном собрании или на «императорской сцене», а в самом что ни есть пролетарском театре для рабочих на стекольном заводе Риттинга при станции Сиверская под Санкт-Петербургом.

Щепетильно-вежливый с товарищами и начальством, Л. А. Фенин, как сущий аристократ, не допускал никаких упущений в отношении себя со стороны кого бы то ни было и, в случае таковых, ругался, как сущий пролетарий, готовый пустить в ход кулаки на защиту своего человеческого достоинства.

А. Р. Кугель знал эту особенность Л. А. Фенина и остерегался его задевать. Когда же он не выдерживал, Фенин сразу же начинал обкладывать директора унижайнейшими кличками, «трактуя» его «на ты» безо всякой пощады. Я раза три присутствовал при таких сценах, едва-едва не давших место рукопашной. Что меня больше всего поражало в них, это то, что другие артисты и не думали вмешиваться во спасение Кугеля, а оставались, как говорится, в стороне немыми свидетелями.

Этот факт достаточно красноречив, скажу кстати, для характеристики отношения к Кугелю его служащих. Сказать, чтобы артисты не любили Кугеля, я не решусь! Но что большинство из них имело зуб против него, этого несдержанного человека, и было радо, когда Фенин мужественно выражал грубо ему порицание, как бы мстя за всех своих товарищей, это не подлежит ни малейшему сомнению.

А зуб против Кугеля имели не только артисты «Кривого зеркала», но и служащие в его администрации, начиная с «самого» Е. А. Маркова (кузена З. В. Холмской). Это был, между прочим, чрезвычайно корректный и видный собою мужчина лет эдак сорока пяти-пятидесяти. Правда, звезд с неба он не хватал, но зато в отношении честности и порядочности Е. А. Марков был неизменно на высоте, с которой никому, включая Кугеля, не позволял себя свергать. Когда же сей последний отважился раз на это, Е. А. Марков, обругав обидчика последними словами, бросился на него со сжатыми кулаками, и, клянусь честью, не находись я по соседству в то время и не войди я вовремя в контору, где Холмская, всплеснув руками, притаилась в бессилии перед назревшей дракой, А. Р. Кугель вышел бы в тот день из театра со значительными увечьями. Я самоотверженно бросился между врагами и заорал что было сил: «Вы с ума сошли, драться перед дамой?!.. Сейчас же разойдитесь!..» Кугель плюнул и выбежал вон как ошпаренный, а Холмская стала утешать оскорбленного кузена... Когда артисты спросили меня: «Что там произошло?» — я объяснил все чтением отрывка одной новой пьесы... из быта хулиганов.

Опять-таки весьма показательно, что Холмская осталась на стороне Е. А. Маркова, а не на стороне А. Р. Кугеля, которого Марков грозил укокошить и которого она как-никак продолжала любить.

Трудный человек был Александр Рафаилович. И трудно было ладить с ним изо дня в день, потому что у него в расположении духа действительно день на день не приходился.

По скверности характера с ним мог соперничать лишь один человек в нашей труппе: это Павел Александрович Лебединский — отличнейший актер (на характерные роли и комик), автор, как я уже отметил выше, известного в России руководства «Грим» и сам не превзойденный никем театральным гример.

Мы начали дружить с Лебединским еще в тот сезон, что я режиссировал у В. Ф. Комиссаржевской, а он служил у нее на эпизодических ролях.

И там уже, в Драматическом театре великой артистки, Лебединский сумел обратить на себя внимание как на человека с исключительно трудным характером. Все и всегда было не по нем. Ничто его, казалось, не удовлетворяло и не могло бы удовлетворить, разве что игра Веры Федоровны в «Бесприданнице». Никогда он не был одет и загримирован вовремя, причем всегда оказывалось, что вина в том падает не на него, а на кого-то другого. Он всегда был чем-то расстроен, вечно на что-нибудь жаловался или что-нибудь осуждал с кислой миной. Я не помню случая, чтобы, получив хорошую роль, Лебединский проявил радость, благодарность судьбе (сиречь, режиссеру) или просто чувство удовлетворения. Особенно же «изводны» и, выражаясь резко, деморализующи для труппы были его нескончаемые претензии на репетициях. «Ну вот, все в сборе, а репетиция почему-то не начинается!» — брюзжал он, если я или помощник мой К. Н. Сахаров задерживали хоть на минуту начало репетиции. «Николай Николаевич, уже четыре часа! — канючил Лебединский, — когда же мы кончим? Мне ведь еще надо на примерку костюма!..» Или: «Отпустите меня, пожалуйста! А то я не успею отдохнуть до спектакля, потому что я сегодня гримирую Зинаиду Васильевну и должен заранее ей все приготовить». А то претензия: «Что ж это такое? Так мою сцену и не репетировали?! А я здесь сиднем сижу битый час! Значит, даром?! Благодарю покорно!» и т. д.

Если бы П. А. Лебединский не был в частной жизни оборожительным человеком и не обладал бы в профессиональной жизни исключительным талантом и мастерством, я, разумеется, не мог бы дружить с ним тем тесным образом, какой характерен для единомышленников в искусстве. Но Лебединский обезоруживал меня создаваемыми им масками, рожами, харями, личиками, личинами и такими мордами, какие вводили меня на генеральных репетициях в заблуждение: я, бывало, не раз терялся в догадках, кто передо мною? Потому что Павел Александрович гримировал не только лицо, череп, шею, уши (трюк оттопыренных ушей на шпильках из-под парика), но и всю свою фигуру, начиная с лопаток и кончая ступнями ног. Под стать такому гриму принаравливался и голос Лебединского, на тембре которого он основывал порою такие эффекты, перед которыми трудно было остаться равнодушными.

Но зато и «кунктатор» же был сей маг преобразования на репетициях! Бывало, все уже нашли тон, темп, манеру, усвоили и обмяли свои ситуации, а Лебединский все еще что-то бубнит себе под нос, не ходит, а ковыляет по сцене и жалуется, что у него ничего не выходит, что эта роль не в его средствах, что ему неправильно толковали данный персонаж и что вообще в такой промежуток времени трудно создать что-нибудь оригинальное. А кончилось тем, что на спектакле он оказывался сплошь и рядом интереснее всех, играл буквально на загляденье всего зрительно-го зала...

Его «неуживчивый» во время работы характер объяснял-ся в известной мере тою же причиной, что и у А. Р. Кугеля: геморроем. И подобно тому, как Кугель, иногда не выдерживая, срывался со стула и прохаживался, бормоча: «Проклятый геморрой некстати разыгрался!» — так и Лебединский жаловался на свой «почечуй», не стесняясь присутствием дам, — даром что был красивым мужчиной, молодым, интересным и желающим нравиться.

З. В. Холмская просто не понимала того «мазохизма», с каким Лебединский, гримируя ее в присутствии молодой артистки, которую вся труппа звала ласкаючи «Женей», начинал свои геморроидальные lamentации: «Ни сестя, ни лечь, уж чего я только не пробовал ночью!» — «Пощадите, Павел Александрович! — взмаливалась Холмская, — если не меня, то по крайней мере Женю! Она же еще девушка!

Как вам не стыдно?..» — «Так что из того, что она девушка? — хмурился Лебединский. — Разве я ее развращаю, жалею на свои болести?!..»

— Ох, Павел Александрович, — говорил я не раз Лебединскому, — смотрите, как бы ваш характер не довел вас как-нибудь до беды!.. Нельзя же, чуть что, выражать сейчас же свое недовольство и портить всем настроение.

Лебединский смеялся на это, а между тем я своими словами прямо накаркал ему беду. И какую! — страшно подумать... Он был расстрелян в эпоху гражданской войны 1918—1920 годов где-то на юге России, где он жил женатый к тому времени на нашей же артистке Астре Семеновне Абрамян...

Лишь после смерти этого замечательного артиста я понял, как сердечно и крепко был привязан к покойному другу. Вот уж не ожидал, что переживу П. А. Лебединского и отмечу память о нем в некрологе!..

Дружил я еще с симпатичным Лихмарским, игравшим у нас роли лордов и вообще светских львов. Тактичный, любезный, с очень ровным характером (несмотря на пылкий темперамент увлекающегося актера), Лихмарский оставил по себе самое лучшее воспоминание и как об артисте, и как о человеке. Когда я вижу его образ на тускнеющем экране моей памяти, я вижу идеал собеседника и сотрапезника, с которым не хочешь расстаться. Если бы все в мире были бы Лихмарскими, как спокойно и приятно жилось бы на свете! К сожалению, увы... мир полон не-Лихмарскими, хотя и прикидывающимися таковыми. Среди прочих мелочей, напоминающих мне о Лихмарском, фигурирует... зажигалка! Если С. И. Антимонов приучил меня в «Кривом зеркале» к безопасной бритве, Лихмарский приучил меня там же к употреблению зажигалки вместо спичек Лапшина. Это было безусловное благодеяние для курящего человека, а я был в те годы страстным курильщиком.

В приятельских отношениях был я также с остроумным Н. В. Грановским, из которого анекдоты на всевозможные темы сыпались самым непринужденным образом. Помню, как блестяще имитировал он А. Р. Кугеля. Настолько артистично было его подражание, что, когда в пьеске «Объявляется перерыв» мы показывали публику, сидящую на сцене и глазеющую на партер словно на сцену, в числе типов театральных критиков фигурировал и «Кугель», чей оригинал снабжал пародиста на него во время репетиций

имитационными деталями. Публика (настоящая) надрывалась со смеху, до того эта карикатура Грановского на Кугеля была удачна и нагла в своей грубой издевке.

Двойственную память оставил по себе талантливейший юморист, актер на характерные роли и безукоризненно красивый «любовник», каким был крайне симпатичный, умный, обаятельный, но порою «задающийся на макароны» (как острили у нас кавалеристы) Михаил Александрович Разумный. Я ему обязан великолепнейшими воплощениями моих героев, какие он явил, играя в моих пьесах как на сцене «Кривого зеркала», так и (за границей) на сцене «Бродячих комедиантов». Как забыть, например, его изумительного по мягкости рисунка и вкрадчивости мимики Пьеро в моей пантомиме-балете «Коломбина сего дня». Как не отдать дань восхищения этому остроумному лицедею, выступавшему с пояснениями в моей «Четвертой стене»! Чем отблагодарить мне Разумного за его уморительного директора в моей «Школе этуалей», за роль комика в моей импровизации «Муж, жена и любовник», за роль шарлатана в моей пародической шутке «Собачья ерунда»? А его незабываемая игра в «Судьбе мужчины» Н. Н. Урванцова, где он воплощал деградировавшего мужчину в последнем градусе женственности! Это было действительно бесподобное зрелище как со стороны сатирической, так равно и эстетической. Когда много лет спустя я увидел ту же пьеску (плагиат) в Нью-Йорке, в одном из фешенебельных бродвейских театров, я, аплодируя прекрасному ансамблю, мог оценить беспристрастно, насколько выше было исполнение главной роли Разумным по сравнению с исполнением ее американским артистом. Напомню театрам Москвы времен революции, что это тот самый Разумный, который пленил в 1920 году Ольгу Давыдовну Каменеву своим проектом «Театра революционной сатиры» (Теревсата) наподобие «Кривого зеркала». Это тот самый Разумный, который, получив огромную субсидию от ТЕО Наркомпроса по протекции О. Д. Каменевой, стал первым полновластным директором Теревсата, используя опыт «Кривого зеркала»: Разумный заполучил на торгах во время нэпа четыре театра «Эрмитажа» в Каретном ряду, нанял вдобавок театр улетевшей за границу «Летучей мыши» и вместе с тев. Беленьким завладел рулеткой, официально разрешенной при нэпе. Он легендарно для того времени разбогател, зажил в центре

Москвы в квартире из шести комнат и не отказывал себе ни в одном из «разумных» удовольствий, то есть не пьянствовал, не дебоширил, не волочился за женщинами, не оставляя без заботы свою семью. Помогал товарищам по искусству в трудные минуты, хорошо обставляя руководимые им театры, и если чем чванился, то это беговыми лошадками, которых завел, убажая свою страсть, в количестве шестнадцати «чистокровок». Да, это был тот самый Разумный, который играл для кино в Голливуде, радовал всех в мире своим блестящим появлением в эпизодических ролях на экране.

Среди артисток «Кривого зеркала», отличавшихся своею внешностью, талантом и внутренним содержанием, мне врезалась в память гордая Евдокия Смирнова. Она прославилась не только как отличная артистка, но и как на редкость пикантная красotka, перед чарами которой преклонился даже толстосум Александров с Калашниковой Биржи, державший, согласно сплетням, целый «гарем» из двенадцати красавиц, большинство коих составляли актрисы. В числе их назывались, помнится, Антонова, Ядвига Лярская и Дуня Смирнова. О богатстве этого «мучника-мецената» можно судить, между прочим, и по тому, что для капризных артисток, желавших обзавестись собственным театром, Александров «откупал» антрепризы за сказочные суммы. Этим объясняется, что и Антонова и Смирнова завладели потом в Петербурге первая — «Литейным театром», а вторая — «Театром Фарс» (на Невском, в доме Елисеева). Спешу добавить в скобках, что в отношении своих «гаремных фавориток» (знаю об этом от Лярской) паша Александров ограничивался лишь подарками, наймом квартир своим красавицам, кутежами с ними и... приятными разговорами без малейших «альковных» последствий. Ну, словом, не бывший «крючник» с Калашниковской набережной, а нежный рыцарь. Эта Смирнова (благо она стригла свои волосы, как мальчик) заменила собой незаменимого, казалось, Разумного, играя роль Пьеро в моей «Коломбине сего дня», не сходившей с репертуара «Кривого зеркала» в продолжение трех лет, и привлекла исключительное внимание публики, играя роль Необыкновенной горничной в моей и Б. Ф. Гейера монодраме «Золowy арфы».

Однако кривозеркальную братию она своей гордой повадкой сумела так восстановить против себя, что сплоченное большинство этой братии выжило ее форменным

образом. Должен сознаться, что закулисное поведение этой радушной у себя дома артистки мне осталось до сих пор непонятным: встретив Смирнову через десять лет в Нью-Йорке у Софии Бреслау как супругу прославленного музыканта И. Ахрона, я страстно хотел докопаться, почему она не здоровалась за руку с товарищами по сцене, кивала свысока «субальтернам» среди них, обдавала холодом при соприкосновении и дирекцию, и администрацию, но... приход Яши Хейфеца (знаменитого скрипача), друга С. Бреслау, отвлек, помнится, мои мысли от прошлого, и тайна, занимавшая меня столько времени, так и осталась неразгаданной.

Совсем другого поведения был красивый, высокий, статный, гибкий и изящный Наумов, помогая мне вместе с художницей Мисс (Анной Владимировной Ремизовой) поставить на сцене упомянутую пантомиму «Коломба сего дня». Его — можно смело сказать — все любили и с удовольствием повиновались его хореографическим указаниям, несмотря на то, что авторитет его в области танцев и пластики был далеко не бесспорным даже среди дилетантов.

Как талант драматический Наумов тоже не ослеплял никого. Но ему с чрезвычайной охотой я искал роль получше, а режиссируя, искал выгодных для него ситуаций. И это не было слабостью с моей стороны, так как Наумов одним присутствием своим на сцене украшал ее в эстетическом отношении. Он умер во время гражданской войны где-то в Тамани, и своей преждевременной кончиной огорчил меня так, как мог бы огорчить только близкий мне родственник.

Об Н. Ф. Икаре я уже говорил в одной из начальных глав этой книги, о Хованской, Дейкархановой, Освединском, Светловой, Нелидовой, Хенкине — то же самое; кто были моими закадычными друзьями, я перечислил; кто были моими врагами на первых порах моей работы с ними, я назвал поименно; остается лишь помянуть добрым словом артистов, кои в меру сил наравне с прочими содействовали успеху «Кривого зеркала», а именно: прекрасного певца Олчанина, высоченного, и рядом с ним крайне занятного на сцене Крылова; крошечную ростом певунью Александрову, хорошую бытовую актрису Лукину (не раз заменявшую Холмскую, по болезни последней), пикантную кокетку Баторскую (недолго служившую в «Кривом зеркале») и самого

юного в нашей труппе Субашиева, ставшего потом неплохим дирижером оркестра.

О нашем же премьере, уморительном оперном теноре и замечательном артисте Лукине (представлявшем собой в «Вампуке» и в некоторых других художественных пародиях «Кривого зеркала» как бы живую карикатуру), я буду иметь не только случай, но и мемуарное удовольствие говорить подробно в следующих главах этой книги.

Вот, в сущности говоря, и все — в самых общих чертах — о том, в каких условиях и с кем ближайшим образом мне пришлось работать на подмостках «Кривого зеркала» в продолжение шести сезонов.

О том же, в каких условиях и с кем мне приходилось отдыхать в кривозеркальные праздники, разговор короткий, как короток был сам отдых всех кривозеркальцев, принужденных в театральную пору к сплошной работе, за ничтожнейшими исключениями, какие выдавались на традиционных праздниках. На каких праздниках? — спросит читатель.

Строго говоря, настоящим театральным праздником кривозеркальцев (если не считать выдающихся премьер и юбилейных дат таких пьес, как «Вампука» или мой «Ревизор», после коих артистам предоставлялась репетиционная передышка), был только один, а именно теозоименитство нашей возлюбленной директрисы, премьерши «Кривого зеркала» и общего друга всех его сотрудников.

День святой Зинаиды, вернее вечер, а точнее ночь, напоминал мне ежегодно древнеримские сатурналии, которые также праздновались в середине зимы и следовали, как и у нас, принципу наибольшей свободы во взаимном обращении «слуг с хозяевами».

В эти дни спектакли старались заканчивать рано, начиная их ровно-ровнешенько; артисты приносили в эти дни свои парадные платья; артистки старались перещеголять друг друга изяществом туалета и не вполне смывали после спектакля гримировальную красу.

Торжество начиналось в полночь.

Самый большой зал в фойе Екатерининского театра заполнялся десятками столов, соединенных в виде буквы «П». При появлении виновницы торжества гремели под оркестр аплодисменты всех ее сотрудников, а к оным принадлежали и на сие торжество неукоснительно приглашались не только артисты, но и авторы-драматурги, и композиторы, пере-

водчики пьес, а отчасти и служащие в «Театре и искусстве», заведовавшие в нем объявлениями о «Кривом зеркале», иллюстрациями, к нему относящимися, и т. п. Неизменно фигурировали за именинным столом полицмейстер нашей части и его кокетливая супруга, сын Зинаиды Васильевны — наш общий друг и любимец студент Тимофеев (талантливый писатель и журналист), очень часто поэт-юморист Н. Н. Вентцель-Бенедикт (Юрьин) и прославившийся драматург Лев Урванцов (автор «Веры Мирцевой»), всенепременно Б. Ф. Гейер, баронесса Била, переводчица с английского, и Гликман («Дух Банко»).

Помню, все очень долго и обдуманно рассаживались; это обуславливалось нескончаемостью ожидавшегося ужина, который хотелось поглотить в симпатичном соседстве.

Надо отдать справедливость нашей имениннице: в этот вечер она забывала свою скупость и угощала всех на убой. Меню было обычно обильное, вкусное, а частью и изысканно тонкое. (Оно задумывалось самой именинницей, а осуществлялось кулинарно главным поваром буфета при Екатерининском театре.)

Неплохи были и закуски (особенно горячие), за которыми уничтожалась целая батарея всевозможных водок и настоек с этикетками листовки, рябиновки, зубровки, перцовки, английской горькой, белого рома, литовской старки, «Ерофеича» и шустовского коньяка.

Собственно говоря, напивались главным образом мужчины и, в отличие от дамского персонала, за закусками, за которыми дамы еще «жантильничали» по части спиртных напитков, оставляя удовольствие подарить их вниманием за самим ужином.

Сам ужин, начинавшийся с «борщка» или с «супа биск», сопровождался общепринятым чередом вин: после супа следовали мадера, портвейн и Тенериф («тройной или жестокий», как напоминал о том неизменно выпивальщик Н. В. Грановский); после рыбы подавались белые вина (обычно любимый Холмской «барзак» и удельные крымские); после птицы (гуся или индейки) пили красное вино (обыкновенное кавказское); после сыра — то же самое, а за plombиrom со всякими «бушэ», «пети-фур» и печеньями откупоривалось шампанское — для мужчин посуше, для дам послаще.

Никакого томады или тулум баши за столом не было, а потому гомон за ужином стоял невообразимый, почему

желающим произнести речь или здравицу приходилось изрядно стучать ножом по тарелке, прежде чем добиться желанной тишины. Речи, разумеется, были одна другой эпатажнее, кривозеркальнее: уснащенные анекдотами, каламбурами, импровизациями (нередко переходившими в пение), эти речи представляли собой, бывало, настоящие шедевры юмористики и не только по своему содержанию, но и по смехотворной манере их произнесения (не надо забывать, что за этим ежегодным ужином сидели в подавляющем большинстве отменные остряки Петербурга, комики милостью Божией, пересмешники-импровизаторы и искусные драматурги «Кривого зеркала»). Я вполне уверен, что, допуская дирекция платную публику на эти ужины, они бы окупались сторицей. Зрелище здесь и «слушалище» были в самом деле необычайны по своим экстравагантным чертам и уморительной сути.

Я только что напомнил об *in vino veritas*¹. О, разумеется, наступал час (обыкновенно довольно поздний), когда многим сотрапезникам хотелось до смерти свести счеты или с дирекцией, или с режиссурой, или с администрацией, а то и со всеми ими сразу, благо момент выдавался исключительно благоприятный: никто из начальства не мог отговориться недостатком времени.

Особенно памяты остались «объяснения начистоту» Л. А. Фенина с А. Р. Кугелем. Это было и уморительное, и поучительное зрелище в то же время. Л. А. Фенин, доходя до последнего градуса откровенности, вызывал на нее и дипломатичного в таких случаях Кугеля. Последний, притворяясь не менее упившимся, чем его «провокатор», был на этих ужинах сравнительно трезвым, а это давало ему явное преимущество в словесной дуэли, где противник норовил кольнуть его в самые чувствительные места. Кончалась обыкновенно такая дуэль дружескими объяснениями и даже горячими лобызаниями, потому что, когда человек выскажет до конца все, что у него накопилось на сердце, ему становится легче дышать, а пьянящая пища и смесь всяких вин довершают хорошее самочувствие.

После ужина подавали кофе с ликерами, фрукты, орехи, всякого рода сладости и начинались самые непринужденные танцы и веселые собеседования.

¹ Истина в вине (лат.).

И сама именинница, и ее державный супруг были на сих торжествах один милее другого: острили, шутили, говорили артистам товарищеские комплименты, потчевали их до отказа, рассказывали им вещи, составлявшие якобы тайну дирекции, обещали соблазнительные новшества в репертуаре, чудесные роли, интереснейшие турне — словом, делали все зависящее от них, чтобы показалась артистам прекрасною жизнь вообще, а в особенности на службе «Кривому зеркалу».

Это были поистине часы великолепнейшего отдохновения для всех тружеников нашей сцены. Часы, в которые забывались (наконец-то!) все интриги, закулисные подвохи, шероховатости в товарищеских отношениях, ущемления самолюбия, вздорная критика, неудавшиеся роли, забывались в довершение сами часы, превращавшиеся за этим ужином из вечерних в ночные, а из ночных в предутренние: завтра не угрожало никакими репетициями, никакими спевками, считками, монтажами и примерками костюмов; можно было всласть выспаться до спектакля, а потому никто не торопился домой до самого восхода солнца.

Все друг другу представлялись в эти исключительные ночи как бы новыми и в значительной мере незнакомыми знакомцами: без груза и пота репетиционной работы, без заблаговременных опасений за успех воплощаемой роли, без нудной нервозности в ожидании сценической удачи, без творческой испарины после падения занавеса, без этих крашенных рыл, освещенных безжалостной рампой.

Особенно же привлекательными и притягательно-новыми казались столпы нашего дела: Кугель и Холмская, являвшие себя в эти ночи с исключительно положительной стороны: беспечные донельзя, внимательные к окружающим, не скупающиеся на бодрящие слова и словечки, друзья всех и каждого, эти столпы обуславливали настроение, при котором хотелось пропеть им славу, подарить (кроме цветов, подносившихся директрисе) заветные вещи из тайной сокровищницы, отказаться от недельного заработка в пользу их кассы взаимопомощи (о которой в действительности лишь поговаривали) и на худой конец пропеть петухом или пройтись колесом.

Было совсемственно весело, мило, уютно, до невозможности симпатично и, когда речи были все сказаны, отдохновенно до последних пределов.

Нет, думалось мне в эти ночи, скупость Холмской лишь кажется таковою, будучи в действительности лишь бережливостью; эксплуататорский характер Кугеля с его эгоцентрической неблагодарностью к своим сотрудникам лишь мнится таковым, на самом деле будучи характером энтузиаста, не жалеющего других для высшего блага лишь потому, что он и сам себя не жалеет.

А где другой такой сыщется интеллигентный, умный, образованный и талантливый директор театра, как А. Р. Кугель? А где найдется другая такая воспитанная, элегантная, высокоталантливая и обворожительная директриса театра, как З. В. Холмская?

И кто вложил столь безоглядно всю свою душу и капитал в новое дело театра, как не те же Кугель и Холмская?

В ком, как не в них, соединялись столь слитно и беззаветный труд на ниве искусства, и борьба с мракобесием на стогнах общественности?

А главное: где те другие, думалось мне, которые властны соперничать с ними в изображении новых сатирических форм на новых театральных путях? Где те другие, которые сравнялись бы с нашей дирекцией по части окружения себя наиболее смелыми, яркими и остроумными авторами? Где те другие, наконец, которые создали в нашей театральной России такой исключительный по своей тенденции феномен, как единственное в своем роде «Кривое зеркало»?

И, думая так в те незабвенные ночи, отмеченные именем святой Зинаиды, я хотел запомнить на всю жизнь образы Холмской и Кугеля как самые светлые изо всех, с кем мне пришлось в своей жизни работать на сцене.

Я видел у З. В. Холмской фотографический снимок, сделанный в Киссингене во время ее путешествия за границей вместе с А. Р. Кугелем незадолго до войны 1914—1918 годов. На этом снимке (он был напечатан в одном из номеров «Театра и искусства» в предвоенные годы) супружеская чета схвачена объективом в курортном саду, за утренним кофе: Александр Рафаилович подливает себе, благодушествуя, сливок в чашку, а Зинаида Васильевна намазывает булочку в предвкушении ароматного напитка. Они здесь отдыхают вовсю, поправляя здоровье после трудного, но удачно сложившегося сезона. Она положит себе почки в Киссингене, а он — печень. Кругом «благотворение воздуха», курортная тишина, спокойствие, нега... Он ухмыляется себе в бороду, она (за отсутствием таковой)... втихомолку.

*„Боевики“
в „Кривом
зеркале“*

ГЛАВА I

«Не хвались, идучи на рать...»

Памяти Ильи Саца

— Шапками закидаем!..

— Кого?

— Япошек. Государь, сказывали, как ни искал на карте, а не мог найти, где эти самые макаки проживают: не острова, а будто муха накакала! А промежду прочим, объявляют войну! И кому, прошу покорно? — Шестой части света. Умора, да и только!

— Царю, видимо, память отшибло, когда его в этой самой Японии саблей саданул какой-то самурай! Дорого обошлась тогда цесаревичу прогулка на Дальний Восток!

— Вот за это самое мы их и проучим теперь!

— Ой ли!.. Предзнаменование было неважное! Берегитесь!

— Ерунда! шапками закидаем!

— Не хвались, идучи на рать!

— Вздор! шапками — и кончен бал!

Такие разговорчики, помню, велись в Петербурге (да и везде в России) накануне русско-японской войны.

«Не хвались, идучи на рать!» — гласит первая часть нашей старинной пословицы: вторую часть ее (подразумеваемую) можно ввиду неблагозвучия передать в такой смягченной редакции: «...а хвались, идучи с войны!» Однако тогда пропадает игра слов, извлекаемая народным юмором из слова «рать» вместо «война». Не хвались, идучи на рать, а хвались, идучи с войны или... отдать долг природе! — вот приблизительно как прилично можно передать смысл этой неприличной пословицы.

Скажут, на кой шут было И. Сацу брать такое озорное название для пародии на русскую оперу! Нешто не нашлось в его распоряжении других подходящих названий?

Отвечу смело за Илью Александровича: нет, не нашлось. Потому что для умышленно-озорной пародии И. Сацу нужно было не наименее озорное, а наиболее озорное название.

Кабы мне вина побольше,
Кабы девку мне потолще, —
Я б не стал тужить,

Я бы знал, как жить,
Я б не стал тужить,
Я бы знал, как жи-и-и-ть!..

Таким хором бояр, бражничающих за столом, открывается опера И. Саца.

Согласитесь, что изобличение идеала пьяных ёрников, мнивших себя гордостью России, с места в карьер дает знать о бесспорном озорстве автора, беспощадного к пародируемым им героям.

И правда! — после такого щедрого посула автор остается верен пародическому озорству до конца, до последнего такта своей партитуры, до финального падения занавеса.

«Конечно, если «Рать» пародия,— писал мне Сац,— то не столько на русскую оперу, сколько на «русский дух» (<...> Хотелось бы, чтоб в афише значилось:

И картина: «Не хвались, идучи на рать».

И картина: «Рачья свадьба, или Ежовые яйца»... Конечно, логически установить связь с оным названием не берусь, но в звуковой картине слышу это ясно. Верно, потому, что весь водевиль есть не что иное, как взятое в оправу крепкое трехэтажное русское словцо».

Великолепен этот «русский дух» в характеристике бояр, среди которых (определенных, как: «широкие бороды, медные лбы»), по секретной рукописной ремарке Саца на моем режиссерском экземпляре, происходит в двух тактах паузы... маленькое неприличие, о котором можно судить по взглядам украдкой: «не ты ли?» — и по отворачиваемым носам... И вдруг, продолжает коварный автор, с величайшим воинственным азартом бояре и народ ринутся на авансцену и, потрясая воздух: «Идем на брань с врагом Руси», начинают кричать «урра!». Все вооружаются стоящими кстати копьями, может быть, берут хоругви и пр. и начинают победоносно маршировать по сцене; но так как для храбрости по дороге каждый раз опрокидывают ковши, то крики «урра!» из угрожающих, диких делаются постепенно просто легким пьяным рыганьем.

«В одном из бояр,— советует Сац в уже цитированном письме,— хорошо бы выдвинуть плотоядность, в другом — подхалимство и хождение на кривых ногах, в третьем — лампадную гундосность и т. п., в четвертом — склонность к «кобелированию». Хотя последнее,— прибавляет Сац в скобках,— лучше для героя «Рати» — гусяря, который, по

авторской ремарке, представляет собою «тип оперного нахала»: кудряв, могучен в плечах, с подвижным торсом и засупоненным брюшком. Развязен и резок в переходах. Нагло кричит «ха, ха!» и не в ритм проводит рукой по гусям... Не то фат-мерзавец, не то какой-то, прости, Господи, декадент». «Рядом с гусяром, — сообщает мне Сац в дополнительном письме о «Рати», — хотелось бы выпустить довольно толстую, в трико, женщину: Ратмир, или Ваня, или Изъяслав. И пусть бы она похаживала иногда по сцене или подавала бы гусли гусяру...».

Я свято исполнил все пожелания И. Саца и, между прочим, выбрал артистку, как нельзя более подходящую для олицетворения такого карикатурного «травести».

А «кобелирующего» гусяра, «с засупоненным брюшком» и невероятными кудрями, исполнял Л. Н. Лукин.

Он являлся среди пиришеств с тем видом «оперного нахала», какой требовался не только автором, но и всей стародавней театральной рутинной, и начинал распевать нечто вроде былины, с каждым новым куплетом подымаясь на свои теноровые верхи:

Как у нас это было,
В Нове-Городе было,—

затягивал неторопливо гусяр, интригуя пировавших бояр,
тут же вопрошавших певца:

Да что же было-то?

Но гусяр лишь загадочно улыбался.

Как у нас это было,
В Нове-Городе было,—

продолжал он, не смущаясь повторным вопросом:

Да что же было-то?!

Перебор звонких струн, и снова изводящее нетерпеливых повторенье запева:

Как у нас это было,
В Нове-Городе было.

Тут хмельные бояре приподымались, уже с угрожающим видом, готовые растормошить гусяра:

Да что же было-то?!!

орали они истошно.

Но нахальный гусляр не так-то легко сдавался перед угрозой.

Как у нас это было, —

продолжал он выводить из терпения пьяных ёрников, все более и более затягивая темп.

Да что же было-то?! —

ударяли наконец со всей мочи боярские кулаки по столу.

Только тут, истощив окончательно терпение слушателей, гусляр снисходил к возбужденному им любопытству и... сообщал сладеньким тенорком, что какая-то коза забралась в чей-то огород и стала там по-свойски хозяйничать. Не помню точно текста, но выходило так, что происшествие в Великом Нове-Городе, по словам гусляра, оказывалось сущим пустяком.

Услышав такое сообщение, бояре успокаивались, садились снова за стол и, вздыхая, икая и рыгая, распевали пропитыми голосами:

Кабы мне вина побольше,
 Кабы девку мне потолще, —
 Я б не стал тужить,
 Я бы знал, как жить,
 Я б не стал тужить,
 Я бы знал, как жи-и-и-ть!

Гусляр проявляет в этой опере свою лихость не только в шутках над «боярскими бородами — медными лбами», но и над бедными девичьими сердцами: увлекши своими песнями и кудрями писаную красавицу, он молодецовато сбивает ее с пути истинного и «ничесоже сумняшесь» бросает на произвол судьбы (разумеется, с ребенком, который, ясное дело, «бьется под материнским сердцем»).

Что делать бедняжке после этого, как не утопиться, на глазах всего честного народа?!

Красавица так и поступает во втором акте этой сугубо русской оперы.

Тогда разыгрывается невероятно трогательная сцена: обманутая красавица на виду у женского хора, с одной стороны, и мужского хора, с другой стороны, пропев потрясающую предсмертную арию (в которой она прощается с подруженьками, сообщая им о своей злосчастной доле), бро-

сается с разбегу в «студеную речку», текущую недаром на заднем плане сцены. Момент — и девушка, скрывшись в пучине, погибает навеки!..

Хор при виде этой гибели человеческого существа медленно подбирается к рампе и умильно-жалобно гундосит, обратившись лицом к публике:

Утопилась девушка,
Утопилась красная,
Утопая, дружка вспомина-а-ла!

Так сердобольный русский народ выражает свою грусть-тоску в этой «образцовой» русской опере.

Не менее типично представлено в ней и веселие сих, одержимых «русским духом» тварей.

«Финал весь, — писал мне И. Сац, — скучное, до тошнотности скучное веселье. Не то обожрались блинов, не то упились лампадного масла... Попарно, тряся жирными хвостами, открывая глупые рты, выходят дураки... в дурашных масках медведей, журавлей, коз и т. п. Их танец — гнусное, монотонное прыганье, с шевелением всех частей тела: словом, наглость и гнусность. Бояре все пуще хмелеют, орут, входят в раж. А с башен уже слышен рев стопудовых колоколов, им вторит торжественная пальба из пушек... Бояре чинно расходятся на обе стороны, поворачиваются спинами и истово падают ниц, надолго и отчетливо показывая публике зады».

Я не знаю другой, более хлесткой, злой, озорной сатиры на «русский дух» нашего «народа-богоносца», который вместе с разбойными подвигами соединил как ни в чем не бывало и покаянное подвижничество («Иван Грозный», некрасовский Влас «в армяке, с открытым воротом» и др.). Я не знаю другой оперы, где бы весь этот «русский дух», в его негативной фазе, был так четко окарикатурен и пародически воспет. Я не знаю вообще другой пародии на русскую душу, которая бы так основательно высмеивала ее слабые стороны и освещала ее уязвимые места как в музыке, так и в тексте.

«Шаблон формы! — отмечает Сац в своей записной книжке. — Всегда, даже у новаторов, под поверхностью нового есть давнишний шаблон. По привычке, независимо от

содержания, мысль иногда так удобно облекается в старый костюм. И когда слушаешь, ты уже подстерегаешь и ждешь, отлично зная, как это будет, и от этого становится скучно. Логика убивает красоту, непосредственность. В образцах творчества содержание слито с формой, но если хотя бы и в наибетховенскую форму вливается Чайковский, то всегда чувствуется что-то укороченное или растянутое. Между тем, кто у нас нов по форме?»¹

Вот эта трагическая неизбежность шаблона формы и была главной мишенью сатиры «Не хвались, идучи на рать», где Сац дерзко и мудро демаскирует шаблон даже таких титанов русской музыкальной мысли, как Даргомыжский, Римский-Корсаков и Бородин.

Это был прирожденный сатирик. И притом театральный сатирик, какими скупо одаряет нас жизнь.

Но как же так? Разве основным его даром не был дар музыкальный, композиторский?

Это напоминание уместно. Но не менее уместно и другое — о том, что общею матерью как музыкального, так и пластического воображения является воля к театру, то есть воля к преобразению сущего, творческая воля к инобытию. Музыка, поскольку она стремится вырвать меня из этого мира и перенести в мир иной (преображая мое «я» путем начинки его своим эмоциональным содержанием), — тот же театр, только не столь грубый в своих средствах, театр, репертуар которого ограничен одними пантомимами для закрытых глаз².

Если бы меня спросили, какому же из двух искусств — искусству музыки или театра — был преданнее И. Сац, я бы затруднился ответить. Эти искусства были так органически слиты в душе Саца, что все, что он замышлял в области театральной, было непременно связано с музыкой.

Перелистывая страницы воспоминаний о покойном Саце покойного Л. Сулержицкого, режиссера Московского Художественного театра, где Сац так много проработал и как композитор, и как дирижер, мы проникаемся убеждением,

¹ Из записной книжки Ильи Саца. — «Маски», М., 1912, № 28, с. 20.

² См. мою статью «Сатирическая доминанта в творчестве Ильи Саца» в журнале «Жизнь искусства» за 1922 г., № 35, 36 и 37, а также в сборнике «Илья Сац», Гос. изд., 1923 г. (Примеч. авт.).

что театр для Саца был таким же призванием, такой же стихийной необходимостью, что и музыка.

«Сац,— пишет Л. Сулержицкий,— страшно увлекался работой для театра и не только не потерял при этом себя, но, напротив, в этой работе он вырос, окреп и сложился как музыкант окончательно <...> На репетициях Сац сидел не простым наблюдателем, а таким же творцом, как и режиссер, и актеры; он был равноправным участником постановки, он всегда был в нерве пьесы настолько, что после репетиции обсуждал ее вместе с режиссерами и актерами, делал свои замечания по поводу всего, что он пережил во время репетиции, и часто даже показывал, очень смешно, но всегда метко и интересно, как, по его мнению, надо было сыграть то или иное место. Иногда он давал совершенно новое освещение сцене.— И театр чутко прислушивался к его замечаниям. Он чувствовал в Саце своего, смотрел на него, как на желанного участника каждой постановки <...> Часто у Саца попевало раньше, чем у нас, и тогда найденное им освежало нашу работу, давало ей новый толчок. Бывало и так, что ключ к сцене, самую интерпретацию той или иной сцены, Сац находил в музыке раньше, чем режиссеры находили ее на сцене. Тогда сцена ставилась, идя от Саца,— сцена шла за музыкой».

После этого неудивительно, что Леонид Андреев, хорошо знавший Саца и его работу в МХТ, смело называет автора трагипародической польки из «Жизни Человека» «одним из творцов теперешнего театра в его стремлении к правде и психологической углубленности»¹.

Я работал «плечом к плечу» с Сацем в «Старинном театре» (сезоны 1907/08 и 1911/12 года) и «Кривом зеркале» (сезоны 1910/11 и 1911/12 года) и могу из собственного опыта совместной работы с ним убежденно сказать, что профессия режиссера или, обобщающе выражаясь, театрального деятеля была для Саца, вне всякого сомнения, *profession manquée*².

Сац сам это прекрасно понимал.

Незадолго до своей смерти он задумал, на совершенно новых основаниях, театр музыкальной комедии, о котором он мне писал весной 1912 года как о «некоем грандиозном

¹ Письма о театре Л. Н. Андреева в альманахе «Шиповник», книга 22, с. 280.

² Упущенное призвание (*франц.*).

художественном предприятии», во главе которого он собирался стать и к участию в котором хотел меня привлечь. За месяц до того, как неожиданный нефрит уложил его на смертный одр, Сац приехал в Петербург повидаться со мною, и я никогда не забуду того пыла, с каким он в продолжение целой ночи (с двенадцати до шести с половиной утра) развивал идею своего грандиозного художественного предприятия и посвящал меня в малейшие детали плана его осуществления.

Я уже не помню, к сожалению, всех этих подробностей проекта сацевского театра; помню только, что этот театр действительно обещал быть грандиозным, то есть высокохудожественным учреждением, какого не было еще и какого нет до сих пор.

Это должен был быть, разумеется, новый театр сатиры. Говорю «разумеется», потому что для всех, кто вдумчиво отнесся к творчеству Саца в его целом, элемент сатиры в этом творчестве слишком бросается в глаза и, следовательно, никакого другого «в первую голову» нельзя было ожидать в виде детища Саца, кроме театра в основном своем устремлении сатирического.

У Саца была какая-то природная потребность, я бы сказал, порою жуткая потребность высмеивать явления жизни и в особенности театра, когда те и другие казались ему зловещими для его свободолобивого духа, безобразными даже в красоте своей, таящими залог косности, являющимися признак раз установленного.

Илья Александрович был вообще по характеру своему «большущий насмешник», как прозвала его как-то одна из его поклонниц. Арабская пословица говорит, что, когда у женщины красивые зубы, она все находит смешным. У Саца были как раз такие красивые своей остротой зубы мудрости, сатирической мудрости, и он (это была его очаровательная слабость) любил давать знать о них при всяком удобном случае.

«Мне очень хочется приехать...» — писал мне Сац, собираясь как-то в Петербург. У нас были в то время общие дела по постановке его произведения, и это, казалось бы, могло служить достоянным мотивом желанного свидания. Но не это подзадоривало его приехать в данном случае: — Я уверен, — приводил он объяснение своего намерения повидаться со мною, — что хохотать мы с вами будем до

упаду... Есть вещи, которых не напишешь, но... но... если бы вы знали, как много хорошего и веселого еще осталось в жизни и как мне хочется поболтать и поиграть вечерок-другой с вами...»

И он приезжал ко мне порою не столько для дела, сколько для того, чтобы выдохотаться начисто. Он представлял тогда знакомых артистов, дирекцию (его любимым коньком было изображение чопорно-самодовольного Вл. И. Немировича-Данченко), передавал какие-то невероятные случаи из своего скитальчества «по лицу земли русской», строил уморительные планы вышутить кого-нибудь так, чтобы можно было «подохнуть с хохоту», и тут же заливался смехом, от которого, казалось, вся квартира, рояль, мебель, картины, лампы — все заражалось безумием его неистового веселья.

Насколько его веселое настроение было заразительно и сколь велик был в действительности театрально-сатирический талант Саца, лучше всего иллюстрирует рассказ Леонида Андреева о том, как однажды Сац увел к себе со скучного маскарада его, Андреева, Качалова, Москвина, Званцева, Леонидова и Книппер. «Поедемте ко мне, — шептал он, — тут недалеко, что-нибудь сделаем, повеселимся!.. Я не могу!»

«Поехали. Но сразу оказалось что-то совсем странное: пустая, огромная и ужасно холодная, по-видимому, в тот день нетопленная комната и полное отсутствие чего-нибудь веселого... Сац был смущен, бормотал что-то, заглядывал в углы и вдруг нашелся: достал откуда-то маленьких восковых свечей от елки и с нашей помощью налепил их всюду — на подоконники, на столы, на рояль. Стало совсем странно — и как будто весело. И вот тут, дальше, началось то особенное и милое, о чем до сих пор я вспоминаю с радостью: мы все начали играть... Дан был только общий план: изобразить нечто в высокой степени испанское, и Сац импровизировал музыку, Званцев тут же сочинил соответствующий стихотворный текст, и остальные входили всякий со своим. Было нелепо, смешно, как Вампука... и необыкновенно талантливо... Все смеялись сами от себя и друг от друга, прерывалась музыка от смеха, и все играли, пели, нагромождали события, сами себя режиссировали, на лету улавливали связь и подхватывали диалог».

Я думаю, что, если присмотреться поближе (как можно ближе!) к музыкальным произведениям Саца, то на поверку окажется, что почти все они помимо остро заявляющей о себе театральности содержат еще каждое словно частичку мускула, прыного и поднимающего нервы,— элемент сатиры, едкой, возбуждающей, веселящей, несмотря даже на трагическую оправу.

Илья Сац был единственным в своем жанре — в труднейшем из всех трудных жанров! Ибо для музыкально-драматической сатиры нужен не только талант сценического мастера и композитора, но требуется еще дар подлинного остроумия, не теряющегося перед возможной формой своего выявления, обусловленной цензурой и «решпектом» к «священным традициям».

Нужно ли говорить после этого, насколько я был счастлив, что одной из первых вещей, какие мне предстояло поставить в дебютном спектакле на сцене «Кривого зеркала», было блестящее произведение Саца!

Благодаря нашей переписке я насквозь проникся замыслом автора «Не хвались, идучи на рать» и смог, ввиду этого, иметь твердую основу для своей режиссерской композиции.

Воплотить на сцене махровую «рускость», в ее ярчайших тонах, загибах и перегибах, мне очень помог тогда М. Н. Яковлев, у которого, что называется, руки чесались показать себя свержколористом и истым русским художником.

Декорация первого акта, изображавшая боярскую трапезную, настолько ярко пылала в оформлении М. Н. Яковлева и была так кричаще-пестра, что публика, замороженная невиданными красками, не могла даже заметить, что они наложены прямо на заднюю (незагрунтованную) сторону одного из павильонов, доставшихся «Кривому зеркалу» в наследство от прежней дирекции Екатерининского театра.

Мы с М. Н. Яковлевым добивались сначала от З. В. Холмской разрешения на покупку нового холста, но ввиду «переобременения бюджета» (все другие вещи первой программы, равно как и второй акт сацевской оперы, шли в совершенно новых декорациях) должны были пуститься на выдумки, чтобы спасти положение. В сущности говоря, ничего угрожающего для постановки не заключалось в том факте, что писать надо было на изнанке холста павильона; угрожа-

ющим был тот факт, что самый павильон не позволяли разрушить — сорвать холст с его перекрестных рам и сшить его на наши лады. Делать было нечего — и М. Н. Яковлев, оставив рамы на месте, не побоявшись выставить их стороной, обращенною к публике, закрасил их вровень с холстом такими варварски-яркими красками, что никому в зрительном зале и в голову не приходило, что эти рамы вывернутого наизнанку павильона были тут как тут, ничем, кроме красок, не замаскированные.

Это был настоящий фокус! И притом один из удачнейших и поучительнейших в области насквозь обманной декоративной живописи.

Костюмы и грим, грозившие спасовать на фоне пылавших как огонь декораций, вышли благодаря принятым мерам под стать этим диковинным декорациям: для этого пришлось гримировать всех артистов такими пронзительными тонами, какие употреблялись разве что цирковыми клоунами; а костюмы и головные уборы удалось выделить лишь путем использования темных мехов и светящейся парчи, золотых украшений и самоцветов.

Выглядело все это, в ансамбле с грохочущей музыкой перегруженного медью оркестра и под ослепительным освещением мощными боковыми лампами, до *pes plus ultra*¹ кричаще и прямо-таки ошеломительно.

Декорация второго акта, изображавшая речку на заднем плане, вышла занятной — по намеку на пейзажную живопись Васнецова, Коровина, Нестерова, — но, конечно, по яркости сильно уступающей нарочито-варварской декорации первого акта.

Так как к диалогам кривозеркального репертуара публика прислушивалась, как к эзопову языку, то не только в гримах и костюмах, но даже в декорациях хотела видеть политические намеки в обход цензуры.

По-видимому, хорошо, что опера Саца была откликом на поражение России в войне ее с Японией, которую не хотела уважить, когда она протестовала против Безобразовских лесных концессий на реке Ялу, — публика «Кривого зеркала» видела в декорации второго акта намек на эту самую Ялу, в которой суждено было утонуть России под платоническое воздыхание царской камарильи.

¹ До крайних пределов (*лат.*).

Я до сих пор не понимаю, как могли предрержащие власти допустить представление оперы И. Саца: и без намеков на злосчастную Ялу эта пародия была не в бровь, а в глаз всему режиму дореволюционной России!.. А между тем Главное управление по делам печати молчало самым попустительским образом, публика валом валила для издевки над «кобелирующими», «гундосящими» и подхалимствующими аристократами, полицейские чины улыбались, критика судила вкривь и вкось, и никто не понимал, вернее, делал вид, что не понимает, истинных намерений беспощадного в своем остроумии автора.

«Опера-водевиль» г. Саца «Не хвались, идучи на рать», — писал благожелательный рецензент «Театра и искусства», — зло вышучивает так называемый натурализм русской оперы. Если «Вампука» смеется над условностью итальянской музыки, то автор «Не хвались, идучи на рать» шутит над ультрареализмом русской оперы (особенно ее неизменно трафаретного либретто {...}) Музыкальные достоинства оперы г. Саца требуют собственно самостоятельного разбора, который мы и надеемся дать» (см. 1910, № 40).

Эта надежда, как сие не раз случалось в многообещавшем «Театре и искусстве», так и осталась в сфере несбыточных, о чем жалеть, впрочем, не приходится, так как не было в то время возможности (да и теперь ее мало) объяснить своими словами музыкальную сатиру гениального подвоха.

Не это важно! А то, что критика подведомственного дирекции «Кривого зеркала» журнала отвлекала данной рецензией внимание цензуры и всех власть предрержащих от истинных намерений автора этой пародической оперы. Было ясно, что акцент пародии «Не хвались, идучи на рать» падал не на шаблон политического содержания. Знала кошка, чье мясо съела! И вместо того чтобы толковать о сути данного произведения, рецензент (по наущению своего редактора) перевел разговор на... музыкальные достоинства непечатной пародии, обещаая впоследствии «самостоятельный разбор» их в тайном решении не бередить раны правительства больше того, чем то позволяло себе «Кривое зеркало».

Но чтоб гусей не раздражить,
Скромней, скромней должны мы быть.

Таков припев одной из песенок Беранже. И критика, ему послушная, не ломала перьев, чтобы вломиться в открытые двери. А двери были широко открыты театром для всех, кто умел читать между строк кривозеркальные письма.

Кажется, это единственный случай, когда, после военного поражения, один из сынов побежденной страны чуть не тотчас же берет такое позорное происшествие темой пьесы и показывает на сцене осрамившихся героев во всей их неприглядной убогости. Правда, нечто подобное проделал некогда греческий поэт Фриних, изобразивший на сцене поражение греков персами и «Взятие Милета» врагами вскоре же после несчастья, обрушившегося на Элладу. Но он по крайней мере не насмеялся в лицо соотечественникам, а только взволновал их скорбным напоминанием о позоре (за что, как известно, и был потом оштрафован).

Нетрудно, однако, заметить огромную разницу между данными фактами: Фриних изобразил современное ему поражение родины во всей исторической, конкретной правде; И. Сац же изобразил поражение своей родины иносказательно и лишь намеком на недавний позор. Фриних не преследовал никакой другой цели в своем «Взятии Милета», кроме чисто драматической, подражательной в узком смысле этого понятия (как его толкует в «Поэтике» Аристотель). Илья Сац же преследовал не историческую точность изображаемого в «Не хвались, идучи на рать», а политическую сатиру и, в известной мере, этнографическую и психологическую карикатуру. Фриних (в увлечении благодарным материалом, самим по себе уже крайне трагическим) отнюдь не имел в виду напоминанием о случившемся сделать одолжение своим соотечественникам; И. Сац же, напротив, высмеивая бездарную, хвастливую власть черной сотни, распоряжавшейся тогда судьбой его родины, имел определенно в виду благо реформы, могущей предотвратить такие позорные явления, как провокация русско-японской войны в 1904 году.

Это была не только месть, но и предостережение с его стороны, в то время как со стороны Фриниха это были только слезы скорби, расслабляющие граждан, и страх отчаяния в связи с происшедшим (нечто прямо-таки противозаконное с точки зрения «Поэтики» Аристотеля).

Говорили, помнится, про И. Саца: «оскорбительное озорство, недостойное национально мыслящего композитора!»

Вздор! — отвечу я. Если господа Безобразовы (и даст же Бог такую фамилию!) могли, под защитой придворных кругов, озорничать на Дальнем Востоке, наживаясь на лесных концессиях, то почему, спрашивается, nepозволительно было озорство сатирического бичевания в применении к виновникам безобразного скандала и к бездарным вождям кровопролитной войны, вызванной этим скандалом и нанесшей России не только территориальный ущерб, но и ущерб ee международному престижу?!

Как на это реагировала власть и близстоящие у трона? — Никак. Потому что эта власть должна была сама себя посадить на скамью подсудимых и убрать себя с командных высот ввиду полной бездарности; вместо же этого ей пришлось заплатить только штраф в виде «куцой конституции». «*Vim vi repellere licet*»¹, — учили некогда римляне. И если стоявшие у трона были не способны на это (как в отношении внешнего врага, так и внутреннего!), стоявшие у кормила искусства должны были действовать тогда с озорством, легко оправдываемым их справедливым гневом.

Боже мой! Сколько споров пришлось тогда выдержать и с кой-кем из участников в представлении этой крамолы, и с некоторыми из придворных зрителей! Поистине это был помимо художественного успеха такой *succès de scandale*², какой не требовал уже большей рекламы!

«Не хвались, идучи на рать» выдержала огромное число представлений как в Питере, Москве, так и в провинции и, конечно, была намечена к возобновлению на следующий сезон. Однако (сущяя чертовщина!) и партитура этого шедевра, и расписанные партии для оркестра куда-то таинственно исчезли: не то сама дирекция пошла на попятный (под секретным внушением полиции), не то автор (по совету барона Н. В. Дризена) не захотел более искушать судьбу (разгуливавшую в жандармском мундире!), не то — чему я с трудом верю — В. Г. Эренберг, дирижировавший этой оперой, куда-то запрятал по халатности партитуру, но только ноты «Не хвались, идучи на рать» пропали из библиотеки «Кривого зеркала» и никогда, насколько мне известно, найдены не были.

А В. Г. Эренберг, помнится мне (без желанья омрачить память покойного), чувствовал себя явно не в своей тарелке за дирижерским пюпитром перед партитурой сацевской

¹ Насилие разрешается отражать силой (*лат.*).

² Скандальный успех (*франц.*)

пародии: уж очень ловко, ярко, страстно, одним словом, талантливо была она написана (не в упрек будь сказано Эренбергу и его *jealousie du métier*)¹.

Когда Илья Сац пожаловал из Москвы на последние репетиции, он был тронут донельзя моей режиссерской работой и... крайне сдержан относительно дирижерского толкования Эренберга, состава его оркестра, хоровой звучности и пр. Были даже моменты, когда, считаясь с оркестровой действительностью и чтоб спасти положение, И. Сац тут же на репетициях набрасывал для духовых или струнных новые варианты и, садясь на место дирижера, извлекал из оркестра такие возможности, какие были (факт!) не в средствах Эренберга.

На солистов-певцов И. А. Сац вполне полагался: да оно и не мудрено, если принять во внимание, что гуслира пел бесподобный по комизму тенор Л. Н. Лукин, а обманутую им девушку — великолепная (в необычном для нее лубочном гриме) А. С. Абрамян, которая была на две головы выше своего кудрявого партнера.

Другие роли (баяр, дьяков и пр.) были, скорее, эпизодические, но так как я поручил их первоклассным артистам, ансамбль их приводил в восторг всю публику. Особенно отличались они в так называемых массовых сценах! — грешный человек, я не мог тут устоять перед искушением подшутить исподтишка над А. А. Саниным (знаменитым режиссером масс), у которого толпа «живет» до того интенсивно и индивидуально «разработанно», как того ни у какой толпы не наблюдается, особенно же русской. Все, как нанятые, махали руками, хватались за бока, гладили не к месту бороды, вытирали рукавицами потные медные лбы, крестились истово, бросали шапки оземь, притоптывали ножищами, сморкались на русский манер и вместе с тем каждый на свой манер, словом, жили как угорелые, то бишь как санинская русская толпа.

Было здорово смешно. Зло. Занятно. Страшно. Варварски вкусно и невиданно кривозеркально! До чрезвычайности кривозеркально!

Я был прямо счастлив, что с первой же программы реформированного «Кривого зеркала» я сумел придать ему явно оригинальный характер (по сравнению с прошлыми сезонами) и заявить о себе как о бесстрашном новаторе в

¹ Зависть из-за соперничества в мастерстве (франц.)

области театральной сатиры благодаря постановке такой яркой революционной, и в политическом, и в художественном смысле, пародии, как «Не хвались, идучи на рать».

Илью же Саца этот успех до того открылил, что, не откладывая в дальний ящик, он сразу же засел за новую оперную пародию и к следующему сезону приготовил (на либретто В. А. Подгорного) чудесные «Восточные сладости», сиречь «Битву русских с кабардинцами».

Не скрою, что работа над «Не хвались, идучи на рать» взяла у меня в короткий промежуток времени чрезвычайно много творческой энергии и даже слегка расшатала нервы из-за атмосферы боязни, в какой пришлось работать, боязни, которую плохо маскировала и дирекция, и некоторые из артистов, опасавшиеся, как бы эту пародию не провалила черносотенная публика.

Вот уже подлинно, идя на бой с такой публикой (от которой ни один театр в ту эпоху не был застрахован), мне и в голову не приходило хвалиться заранее ожидаемой победой.

«Не хвались, идучи на рать!» — предостерегало озорное название этой рискованной пьесы.

Я и не хвалился, пока не одержал победы, победы полной, серьезной, с резонансом на всю Россию!

Зато, одержав ее, каюсь: хвалился так, как никогда в жизни!

ГЛАВА II

Козьма Прутков, — почитаемый отцом «Кривого зеркала»

О Козьме Пруткове я узнал впервые от своего отца, который к нему очень благоволил и, при случае, читал нам, своим детям, его басни, лирические стихотворения и анекдоты. Я тоже полюбил этого самоупоенного поэта и философа не только за его стихотворную музу, но и за то, что отец мой, не отличавшийся хорошим характером, читал Козьму Пруткова лишь в редкие часы хорошего расположения духа. Выходило так, что не чтение Козьмы Пруткова обуславливало в моих глазах хорошее расположение духа у отца, а хорошее расположение духа обуславливало чтение в кругу семьи произведений Козьмы Пруткова. От расположения же духа у отца зависело, даст ли он денег, чтобы сходить лишний раз в цирк, в театр, купить марок для коллекции или новый выпуск сочинений Майн Рида.

Читал отец хорошо, и выбор его был отличный. Нам, детворе, казались столь забавными все эти «Незабудки и запятки», «Желание быть испанцем», «Юнкер Шмидт» и прочие вирши Козьмы Пруткова, что мы их заучивали наизусть с гораздо большей легкостью и охотой, чем стихотворения Пушкина или Лермонтова. Мы даже разыгрывали дома, словно в театре, такие вещицы, как «Катерина» Козьмы Пруткова, и, помню, родители очень умилялись, когда в таких играх принимала участие и крохотная еще сестра Туся (вечная ей память!). Мы тогда еще не знали, что прутковская муза была музой пародии (неизвестной в качестве таковой на классическом Олимпе), считали бедового Козьму просто шутником, балаганным юмористом и неистощимым выдумщиком по части ерунды.

Когда я из псковской гимназии, где тогда учился, поступил в Императорское училище правоведения, я узнал там, что никакого Козьмы Пруткова как писателя никогда на свете не существовало, а что под этим именем скрывался коллективный автор, в состав которого входили, между прочим, знаменитый поэт Алексей Константинович Толстой и братья Жемчужниковы, из коих Алексей Михайлович окончил Училище правоведения, которое я кончил потом с медалью и где все гордились им не меньше, чем П. И. Чайковским, А. Н. Суворовым, А. Н. Апухтиным и другими менее известными правоведами.

В отношении Козьмы Пруткова, можно смело сказать, царил у нас среди товарищей своего рода культ, и нет ничего удивительного, что, когда я стал декламировать своим однокашникам его вирши, я был всячески поощряем не только в пределах нашего класса, но и в пределах всего младшего курса. А так как я любил при этом дурачиться, изображая в лицах некоторых персонажей Пруткова, моя актерская слава долетела вскоре и до старшего (студенческого) курса, откуда однажды пришел воспитанник Ожаровский и спросил меня, не желаю ли я принять участие в одном любительском спектакле, который готовят у его кузины Сергеевой.

«А как же быть с репетициями?» Училище правоведения было закрытым учебным заведением, и его воспитанников отпускали домой лишь по субботам до воскресенья вечером. «Не беспокойтесь, — сказал Ожаровский, — все это легко устроится через приятеля моей кузины, который в хороших

отношениях с директором нашего училища». И правда: все устроилось без сучка, без задоринки.

Спрашивается: почему же вдруг понадобился в этой «антрепризе» актер со стороны и предпочтительно праведо? А потому, что у госпожи Сергеевой, кузины Ожаровского, намевались поставить оперетту Пруткова «Черепослов, сиречь френолог», в числе действующих лиц которой была Мина Христиановна Шишкенгольм, про которую в характеристике Пруткова сказано: «седая, но дряхлая». Ввиду того что среди сей любительской труппы не находилось артистки, соглашавшейся предстать на сцене перед молодежью «седою, но дряхлою», решили обратиться к кому-нибудь со стороны, но не к даме, с которой нужно было бы, как с чужою, слишком считаться и вообще возиться (в этом великосветском кружке), а какому-нибудь исполнителю, умевшему говорить женским голосом. Осадили просьбами Ожаровского: мол, в Правоведении должны найтись подходящие воспитанники, и Алексею Михайловичу Жемчужникову, другу Сергеевых, кому принадлежал отчасти псевдоним Козьмы Пруткова, «будет очень приятно как бывшему правоведу увидеть на сцене своего коллегу».

Не знаю, хорошо ли я исполнил тогда роль Мины Христиановны, но все меня очень хвалили, хозяева благодарили за труд, угощали после каждой репетиции всякими деликатесами (люди были зажиточные), и, в общем, они мне доставили отличное развлечение. А главное, я познакомился у Сергеевых с интереснейшими людьми, начиная с самого Алексея Жемчужникова (тогда уже старика почтенной наружности, в котором трудно было признать автора «Козьмы Пруткова») и кончая философом Владимиром Соловьевым, высоким ценителем прутковских шедевров, громко хохотавшим во время спектакля фальцетным детским смехом. В эти годы — мне еще не было восемнадцати лет — трудно, конечно, было получить должное впечатление от знакомства с этими именитыми представителями науки и литературы, но все же помню, я восчувствовал себя крайне обласканным, услышав их шуточные комплименты по моему адресу, и бережно сохранил в памяти встречу с самим (частично) Козьмой Прутковым и его поклонником, христоробивым оправдателем Добра Владимиром Соловьевым.

После этого спектакля прошло тринадцать лет.

За это время я успел окончить Училище правоведения и класс теории композиции у Н. А. Римского-Корсакова, бросить службу в канцелярии министра путей сообщения, чтобы начать службу в театре как режиссер-реконструктор и как драматург, пьесы коего были играны в Новом театре Л. Б. Яворской и в Императорском Александринском театре, и, наконец, как постановщик в самом передовом театре России — в Театре В. Ф. Комиссаржевской.

Я подружился с Федором Федоровичем Комиссаржевским, и мы с ним организовали в Великом посту 1909 года «Веселый театр для пожилых детей».

В этом театре, на сцене уехавшего на гастроль Театра В. Ф. Комиссаржевской, мы поставили — по моей инициативе и даже настоянию — не только «Черепослова» Козьмы Пруткова, но и его же «Спор древнегреческих философов об изящном», «Фантазию», в которой участвовало восемь собак и которая — за сверхглухоту публикой — была когда-то по высочайшему повелению Николая II запрещена к представлению.

Ф. Ф. Комиссаржевский сильно колебался, прежде чем дать согласие на включение «Черепослова» в репертуар нашего «Веселого театра»: «Боюсь, как бы публика не приняла этой пьесы за чистейшее издевательство и не освистала Пруткова, а заодно и нас с вами!» — «Вы чересчур дурного мнения о публике! — возражал я упорно. — Публика не может не хохотать над такой ерундой, под которой чувствуется назидательная пародия на глупейшие фарсы и оперетки, какими у нас потчуют невзыскательных зрителей! К тому же кто не знает, что под именем Козьмы Пруткова скрывается ряд известных русских писателей?» — «В том-то и горе, — сомневался Ф. Ф., — что мало кому известно, кто такой на самом деле Козьма Прутков! Если бы вся публика была вроде нас с вами, я бы, разумеется, никак не боялся; но ведь добрая половина нашей публики — это улица, беспардонная в своем невежестве и мнящая себя тонкими ценителями прекрасного. Недаром Козьму Пруткова нигде не играют в России!» — «И напрасно! — настаивал я, вновь напоминая Ф. Ф. о том успехе, какой имел «Черепослов» на домашнем спектакле у Сергеевых». — «Ну, смотрите! — сдался наконец Ф. Ф., — вы берете на себя всю ответственность!»...

И вот в «мартовские Иды» 1909 года «Черепослов» Козьмы Пруткова впервые увидел свет рампы в руководимом мною и Комиссаржевским «Веселом театре для пожилых детей».

Это в истории «прутковщины» было и впрямь событием революционного характера! — событием, к тому же со счастливым исходом. И потому недаром в издании полного собрания сочинений Козьмы Пруткова афиша «Черепослова» была полностью воспроизведена в отделе «Козьма Прутков в театре».

Было бы упущением, если бы я со своей стороны не воспроизвел сей знаменательной для почитателей Козьмы Пруткова афиши (копирую ее текст полностью, с издания «Academia» 1933 года) на страницах настоящей главы, посвященной незабвенному пииту и драматургу прошлого столетия.

Вот текст этой замечательной в своем роде театральной афиши:

30 марта и 1 апреля 1909 г.
Театр В. Ф. Комиссаржевской.
Офицерская, 39.
Представления «Веселого театра для пожилых детей».
Представлять будут
сначала
Прекрасную Галатею,
а потом
Ч е р е п о с л о в,
сиречь Френолог.
Оперетту Козьмы Пруткова (отца),
в 3-х картинах, кои именуются:
1-ая — Череп жениха,
2-я — Пытка,
3-я — Суженый.
В коей изображать будут:
Шишкенгольм, Френолога — г. Шарап,
Мину Христиановну, его жену — г-жа Изюмова,
Лизу, его дочь — г-жа Волховская,
Иванова, фельдшера — г. Антимонов,
женихов: Касимова — г. Курихин,
Вихрина — г. Бецкий,
Иеронимуса — Амалию фон Курцгалоп, гидропата —
г. Гибшман.
Действие сей оперетты в Санкт-Петербурге
происходит.

Перед началом сих опереток веселый доктор и оператор Фонфаринелли просил разрешения произнести несколько слов, и разрешение ему дано. Декорации и костюмы соответствующие, глаз не коробящие, но изрядно веселящие, оркестр из весьма изрядных музыкантов и т. д. и т. д.

Представлены представления совместными стараниями

Еврейнова Николая и Комиссаржевского Федора.

Начнут в 2¹/2 часа дня.

Успех «Черепослова» у публики и театральных критиков был из ряда вон выходящий; говорю так, принимая во внимание как смелость пьесы, так и смелость постановки, где задание стилизованного шаржа понудило нас с Ф. Ф. Комиссаржевским заказать бутафору-художнику не только карикатурные черепа (для надобностей френологии), импонирующий своим видом шкаф с душем (для надобностей гидропатии), но и различные парикмахерские принадлежности для второго акта, происходящего в доме фельдшера-цирюльника, каковые, начиная с молотка, коим фельдшер набивает шишки на бритом черепе гусара, и кончая щетками, гребенками, бритвой и прочим реквизитом, были сделаны в смехотворно-мастерском преувеличении.

Лиха беда начало. Произведения Козьмы Пруткова, бывшие до того времени под каким-то табу в глазах антрепренеров, режиссеров и артистов, вдруг возымели в их глазах притягательный интерес и стали ставиться то здесь, то там в необъятной России. Началось даже с форменного плагиата: «Черепослов» Козьмы Пруткова в том же, 1909 году был в мельчайших подробностях и тончайшим образом скопирован в Петербурге Б. С. Невוליным в представлении на сцене летнего театра «Фарс». Это нарушение права собственности на постановку вызвало немедленный протест и предание суду общества поступка Б. С. Неволина. Последний, пытаясь оправдаться в глазах, вызвал возражения, в результате каковых театральные журналы открыли широкое поле для полемики по вопросу о режиссерском праве собственности, печатная защита которого выпала главным образом на мою долю¹.

Козьма Прутков благодаря газетной полемике и вызову нами на третейский суд плагиатора Б. С. Неволина получил такую широкую рекламу, что мы с Ф. Ф. Комиссаржевским

¹ См. мою книгу: «Pro scena sua», «Прометей», 1915. (Примеч. авт.).

в тот же весенний сезон поставили еще две пьесы Козьмы Пруткова, имевшие также успех (характера *succès de scandale*) у обтеревшейся в атмосфере «Веселого театра» и поразобравшейся в «прутковщине» публики.

Был на этих спектаклях и А. Р. Кугель с З. В. Холмской, только что пожавшие успех своей антрепризы «Кривое зеркало» в Театральном клубе. Не знаю, какими замечаниями (дома у себя) обменялась эта предприимчивая парочка, но, зная их, догадываюсь, что угроза конкуренции их прибыльному предприятию не осталась чуждой их дальновидности в театральной сфере.

И правда! — не прошло и года, как я получил приглашение занять пост главного режиссера «Кривого зеркала», перевезенного в связи с моим приглашением в более обширный (на семьсот мест) Екатерининский театр.

А. Р. Кугель, как тонкий критик, когда дело касалось сатирического жанра, не мог, конечно, не любить Козьмы Пруткова тою понимающей любовью, какая требуется от культурных поклонников этого сочинителя. Но когда заходила речь о постановке его произведений на сцене «Кривого зеркала», он занимал, мне кажется, выжидательную позицию. Повторить в этом театре то, что я уже ставил в «Веселом театре для пожилых детей», было в его глазах, по-видимому, ниже достоинства «Кривого зеркала», завоевавшего себе имя оригинальностью своего репертуара. Ставить же пьесы Козьмы Пруткова, еще не игранные, было крайне рискованно, во-первых, потому, что они не были столь выигрышными, как уже поставленные мною с Ф. Ф. Комиссаржевским, а во-вторых, публика «Кривого зеркала» была хоть и отборной по сравнению с публикой, посещавшей «нормальные» театры Петербурга, но ее было не так много, чтобы пьесы Козьмы Пруткова могли выдержать длинный ряд представлений, привлекая все новых и новых поклонников этого озорного и не всегда понятного толпе драматурга. Поклонников Козьмы Пруткова и, правда, не только тогда, но и теперь (когда я пишу эти строки) не так уж много среди театралов.

Прошло два сезона моей успешной работы в «Кривом зеркале», и лишь тогда, убедившись, что публика с полным доверием и даже любовью относится к моим драматургическим и режиссерским исканиям и манифестациям в области сатиры, дирекция «Кривого зеркала» стала серьезно изъявлять готовность дать приют на этой сцене Козьме Пруткову.

К этому времени, а именно в конце 1912 года, когда вопрос о Козьме Пруткове стал твердо на очереди в выработке репертуара «Кривого зеркала», наши талантливые (я бы сказал присяжные) драматурги Смирнов и Щербаков набросали по нашей с Кугелем просьбе, к коей присоединился и Вл. Эренберг, очень удачную в своей меткой пародийности программу «Торжественного заседания в память Козьмы Пруткова» в «Кривом зеркале».

Я же исторг от дирекции согласие поставить замечательную, в смысле некоего предвозвещения и даже предвосхищения грядущего драматического жанра, комедию Козьмы Пруткова «Опрометчивый турка, или: Приятно ли быть внуком». Ее подзаголовок «Комедия естественно-разговорная». (В Собрании сочинений К. Пруткова «Опрометчивый турка» назван «естественно-разговорным представлением»).

Я до сих пор не понимаю, как так случилось, что на это драматическое произведение, загодя издевавшееся над жанром, созданным А. П. Чеховым (с одобрения директора Московского Художественного театра), ни один из наших критиков не обратил должного внимания и не указал, что здесь мы имеем перед собой пародию на жанр, который только в будущем, эдак лет через тридцать с небольшим, станет новым словом в истории театра.

Критика и сейчас еще указывает, что в «Опрометчивом турке» Козьмы Пруткова, впервые напечатанном в «Современнике» 1863 года, пародируется творческая манера А. Н. Островского¹, тогда как, по-моему, пародия эта каким-то чудом метит куда дальше, как бы заранее показывая, до каких геркулесовых столпов естественной разговорности, с легкой руки Островского, может дойти наша драматургия в недалеком будущем.

У Островского диалог всегда действенный, способствующий или развитию фабулы, оформлению сюжета, или характеристике персонажей, места действия, обстоятельств его драматической эволюции, или времени, в какое действие имеет место.

У Островского нет «разговорчиков ни с того ни с сего» и не ведущих ни к чему другому, как только показать, что

¹ См., в частности, примечания П. Н. Беркова в Полн. собр. соч. Козьмы Пруткова, 1933. (Примеч. авт.).

мало ли о чем люди болтают на досуге; у Островского действующие лица подлинно действующие: они не болтают; их слова выразительны не только в смысле говора, а и в том, что обуславливают само действие, раскрывают его или с внутренней, психологической стороны, или с внешней, со стороны сюжетосложения. Да, конечно, язык Островского в сравнении с языком русских псевдоклассиков — язык естественный, приближающийся к разговорному. Но это не язык А. П. Чехова, где естественность разговора не имеет порою никаких границ и оправданий с точки зрения требуемой в искусстве *экономии*. Разве у Островского мы можем встретить нечто подобное беспредметному и неподвижному разговору за чаепитием, какой происходит в «Трех сестрах»:

«В е р ш и н и н. Однако, какой ветер!

М а ш а. Да. Надоела зима. Я уже и забыла, какое лето.

И р и н а. Выйдет пасьянс, я вижу. Будем в Москве.

Ф е д о т к. Нет, не выйдет. Видите, осьмерка легла на двойку пик. (*Смеется.*) Значит, вы не будете в Москве.

Ч е б у т ы к и н (*читает газету*). Цицикар. Здесь свирепствует оспа.

А н ф и с а (*подходя к Маше*). Маша, чай кушать, матушка. (*Вершинину.*) Пожалуйста, ваше высокоблагородие... простите, батюшка, забыла имя, отчество...

М а ш а. Принеси сюда, няня. Туда не пойду.

И р и н а. Няня!

А н ф и с а. Иду-у!

Н а т а ш а (*Соленому*). Грудные дети прекрасно понимают. «Здравствуй, говорю, Бобик. Здравствуй, милый!» Он взглянул на меня, как-то особенно...».

И так далее.

Может быть (даже наверное), такие разговоры и случаются в быту, где они совершенно естественны, как естественны, скажем, факты, когда преступника осуждают на пять лет тюремного заключения. Но ведь мы не заставляем публику пять лет подряд присутствовать в театре, наблюдая изо дня в день жизнь заключенного в тюрьму преступника! А уж чего бы, казалось, естественнее! То же самое и в отношении людей, разговаривающих в драме на театральных подмостках: может быть, кто-либо жалуется в жизни на судьбу, на окружающую человека мешчанскую обстановку, на среду, в которой суждено ему задыхаться, и ноет, восклицая: «Куда ушло мое прошлое?!» (монолог Андрея).

Но нужно ли всю эту жеваную вату нудного меланхолика преподносить театральным зрителям в ее сыром, естественном виде, как это делает А. П. Чехов?

И вот, как бы чувствуя, что рано или поздно, идя по стезе «естественного разговора», должен был появиться драматург, подобный А. П. Чехову, и режиссер, подобный К. С. Станиславскому (усугубляющий «естественность» разговора), появляется задолго до Чехова и Станиславского пьеса, в прологе коей говорится: «Я и товарищ мой намерены дать сегодня *новый род драматического представления...* Мой товарищ и я посвятили всю жизнь нашу и все наши зрелые лета на изобретение нового рода драматического представления. Мы с товарищем решились назвать его, после долгих соображений, скажу: страданий! — естественно-разговорным представлением. Произведение наше называется: «*Опрометчивый турка, или Приятно ли быть внуком?*» Дай Бог, чтоб это произведение было принято с тою же чистотой и откровенностью, с какими мы предлагаем его зрителям! Пора нам, русским, ознаменовать перевалившийся за другую половину XIX века *новым словом* в нашей литературе! Это, столь ожидаемое всеми *новое слово* будет высказано сегодня мною с товарищем» (курсив везде у автора — Козьмы Прутков).

В чем же состоит это новое слово в «Опрометчивом турке»? В том, что, как гласит подзаголовок, это «комедия естественно-разговорная», действие которой (вернее, бездейственный диалог которой) вертится за чаепитием вокруг не менее интересных сведений, чем те, что сообщаются Чеховым в цитированном мною отрывке из «Трех сестер»; что такой-то город «существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других», которые «едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят» и пр. Убедитесь сами из начального разговора персонажей «Опрометчивого турки»:

«К у т и л о - З а в а л д а й с к и й (со вздохом). Сколько у него было душ и десятин пахотной земли?

М и л о в и д о в. Главное его имение село Курохвостово, не помню, Астраханской или Архангельской губернии? Душ, по последней ревизии, числилось пятьсот: по крайней мере так выразился, говоря со мною, заседатель гражданской палаты Фирдин, Иван Петрович.

К н. Б а т о г - Б а т ы е в (с подвязанною щекою; говорит шепелявя, с присвистом). Фирдин? Какой Фирдин? Не тот ли, который ранен был на дуэли ротмистром Кавтыревым?

Л и б е н т а л ь (говорит торопливо, большую частью самолюбиво-раздражительно). Нет, не Кавтыревым. Кавтырев мне свояк. С ним действительно был случай; но он на дуэли не убит, а просто упал с лошади, гоняя ее на корде вокруг павильона на даче Мятлева. При этом еще он вывихнул безымянный палец, на котором носил чугунный перстень с гербом фамилии Чапыжниковых.

К у т и л о - З а в а л д а й с к и й. Я не люблю чугунных перстней, но предпочитаю с сердоликом или с дымчатым топазом.

К н. Б а т о г - Б а т ы е в. Позвольте, вы ошибаетесь!.. Сердолик и топаз, в особенности дымчатый, как вы весьма справедливо сказали, — два совершенно различные именованья! И их не надо смешивать с малахитом, столь искусно выделяваемым его превосходительством Демидовым; так что даже могу сказать перед целым миром и своею совестью: он получил за это диплом из собственных рук парламента, с английской печатью.

Г - ж а Р а з о р в а к и (говорит громко, решительно, голосом сдобным). Насчет Демидова!.. Правда ли, что он завещал свое богатство Ламартину?

Молчание».

Помню, когда я впервые увидел (больше сорока лет тому назад) естественно-разговорную ультранатуралистическую постановку «Трех сестер» А. П. Чехова в Московском Художественном театре, я, вспоминая «Опрометчивого турку» Козьмы Пруткова, не мог (физически не мог) не смеяться.

Мне тогда же пришло в голову (и петербуржцы помнят, наверно, мои серьезные насмешки), что ведь это еще не крайность, не предел жизненности, о которой так мечтал Станиславский. Возможна была б и такая, например, «постановка»:

В нарочно нанятом двухэтажном домике, где-нибудь на окраине города, скажем, на Охте, живут наверху три сестры с братом и нянькой, а внизу доктор... Вы приходите вместе с прочей публикой под видом нанимателей квартиры. У ворот касса. Вас провожает сравнительно интеллигентный

дворник, дающий вполголоса соответственные объяснения (полные ремарки автора, по возможности также в «чеховских» тонах)... Чтоб увидеть одним глазом и подслушать краешком уха все сцены (без маленькой условности, конечно, не обойтись), вам придется посетить этот домик и утром, и днем, и вечером, а когда начнется пожар (настоящий), то и ночью... «Три сестры» Чехова проживут перед вами во всей правде их жизненной обстановки. Отсутствие четвертой стены ни на один миг не раздражит вашу правдолюбивую душу! Здесь же, как ни в чем не бывало, вы сможете даже потрогать эту четвертую стену рукой, чтоб окончательно успокоиться, мол, не мерещится... Последнее действие разыгрывается в настоящем саду (это уж совсем просто: вы сможете все подсмотреть в качестве прохожего). Пришли, дескать, полюбопытствовать после пожара; кстати, солдаты с музыкой пройдут!

Вот идеал натуралистической постановки!

Помню, когда я рассказывал об этом плане своей матери, она сначала сказала: «*Tu es fou, mon cher*»¹, а потом согласилась, что все равно театру не сдобровать при нынешнем вихлянии умов и что тете Мане, графу К. и Василию Юрьевичу, нашим старым знакомым, такая постановка даже очень понравится: они так любят оригинальное².

Когда я указал А. Р. Кугелю на «Опрометчивого турку» как на комедию не в бровь, а в глаз драматургу А. П. Чехову, А. Р. Кугель, ненавидевший Московский Художественный театр и недолюбливавший А. П. Чехова, чьи «тона так наскучили, что даже шумливому Трахтенбергу иной раз был рад от души», сразу сдался на мои доводы и тут же склонил Холмскую включить «Турку» в ближайший репертуар. «Мы займем Прутковым целый вечер!» — потирал Кугель руки, напоминая в увлечении о наброске Смирнова и Щербакова на предмет торжественного чествования на сцене бедового «Козьмы».

Я стал готовиться к постановке обеих пьес.

«Опрометчивого турку» я решил поставить, что называется, богато, в стиле барской квартиры середины XIX века, с бьющей в глаза орнаментной обстановкой в виде бронзовых бра, люстры с хрустальными подвесками, старинных

¹ Ты сумасшедший, мой дорогой (франц.).

² Я еще в 1913 году поделился этим проектом с читателями моей книги «Театр, как таковой». (Примеч. авт.)

картин в тяжелых золоченых рамах, с массой мебели, коврами, зеркалами и всякими безделушками на полках, в шифоньерах, на столах.

Декорация являла зрителям анфиладу комнат, вытянувшихся прямо перед публикой во всю глубину нашего Екатерининского театра: впереди (ближайшей к рампе) была представлена гостиная, за нею — проходная комната, далее столовая, потом диванная, она же охотничья и в самой глубине кабинет с книгами и бюстами греческих философов. Справа виднелась в дверь прихожая, а слева — зала.

Когда дирекция спросила, к чему мне понадобился столь сложный и дорогой интерьер, я напомнил слова Канта о причине комического: «ожидание, разрешающееся в ничто». Зритель должен ожидать при поднятии занавеса, что невеста какая интересная пьеса будет разыгрываться в этом обширном апартаменте со столь тщательно подобранным смешным реквизитом. А глядь! — пьеса, оказывается, не была дописана автором и обрывается на самом интересном месте.

— Вы не боитесь, что публика почувствует себя в дураках, — спросил А. Р. Кугель, — и может обидеться, что ей так беззастенчиво морочат голову?

— Нисколько! — отвечал я. — В этом трюке я вижу в значительной части залог успеха «Опрометчивого Турки». Ведь публика привыкла и совершенно вправе ждать от нашего «Кривого зеркала» оригинальных сюрпризов. Чего же ей обижаться, что мы ставим пьесу, не законченную автором?

— Да, но нам, — возразил Кугель, — и незаконченную пьесу надо умело и интересно закончить.

— Святые слова! — ответил я Кугелю, напомнив тут же о своей теории театральности.

— Ну, делайте, как знаете, — засмеялся Кугель, — посмотрим, что вы придумаете для подзанавесного момента.

Надо сказать правду, А. Р. Кугель не напрасно беспокоился: финальная сцена «Опрометчивого турки» не могла не смутить театральную дирекцию, резонно полагающую, что «управлять — значит предвидеть». Как читатели Козьмы Пруткова знают, в пьесе после длинных, нудных, никчемных разговоров, прерываемых то и дело вздохами и нелепыми паузами, вдруг к самому концу оказывается, что некий Иван Семеныч, которого все считали умершим, жив и как ни в чем не бывало появляется на сцене с торжествен-

ным видом и приятной улыбкой. Все сперва в испуге (как указывает автор), а потом радостно вскакивают с мест и отступают Ивана Семеныча, вопрошая: «Иван Семеныч! Как? Вы живы?!»

На что Иван Семеныч, «шаркая и улыбаясь на все стороны», заявляет:

— Жив, жив, говорю вам! Скажу более (*обращается к г-же Разорваки*): У вас есть внук турецкого происхождения!.. Я сейчас расскажу вам, каким образом сделано мною это важное открытие...

Тут вся публика, естественно предположить, должна загореться наконец тем интересом к пьесе, которого ее длиннейшие монологи, нескончаемые паузы и панихидные воспоминания лишали в продолжение долгого времени, словно испытывая ее терпение.

— Расскажите, Иван Семеныч, расскажите!..— просят его действующие лица *нетерпеливо*, как сказано у автора.

И что же?

Все «салятся вокруг стола,— говорится в последней ремарке,— Иван Семеныч ставит свой стул возле г-жи Разорваки... Все с любопытством вытянули головы. Иван Семеныч откашливается. Молчание».

Вот и все. Ни слова больше. Даже слова «Занавес» и того не значится после этого.

Ясно для всякого театрала, что на этом кончить пьесу более чем рискованно. Что требуется какая-то спасительная точка, способная дать недоумению зрителей разрешение во всеоправдывающем взрыве смеха.

И эту спасительную точку, вернее путь к ней, я обрел в примечании, напечатанном мелким шрифтом в Полном собрании сочинений Козьмы Пруткова 1884 года, где сказано в конце текста «Опрометчивого турки»: «Здесь, к сожалению, рукопись прерывается, и едва ли можно предполагать, что это, в высшей степени замечательное произведение Козьмы Пруткова было доведено им до конца».

Еureka! — воскликнул я, прочитав это замечание. И я сразу, что называется, попал в точку, показав в финале живую картину, где Иван Семеныч, раскрывавший уже рот, чтобы сообщить, каким образом случилось, что у г-жи Разорваки есть внук турецкого происхождения, замер с ответом, застывшим в горле, а остальные смотрят напряженно ему в рот, вытянувшись и выпучив глаза. После кратчайшей

паузы в глубине сцены показывается с серьезным видом помощник режиссера, который, не спеша и громко стуча сапогами, приближается постепенно к рампе и в то время, как «живая картина», образуемая персонажами «Опрометчивого турки», стоит не шелохнувшись, заявляет сухо, без малейшей улыбки, что здесь, к сожалению, рукопись прерывается, и едва ли можно предполагать, чтоб эта пьеса Пруткова была доведена им до конца.

Пауза. Пожав плечами, помощник режиссера разводил слегка руками (мол, жаль, конечно, но ничего не поделаешь!), кланялся почтительно публике и с достоинством удалялся в то время, как занавес мерно опускался.

Эффект такого финала превзошел все мои ожидания: публика «Кривого зеркала», придя в себя от изумления, хохотала так, как хохочут только после анекдота с совершенно непредвиденным концом.

Трюк мой удался на славу, и, где бы я потом ни ставил (когда «Кривое зеркало» закрылось) эту не дописанную пьесу Козьмы Пруткова, финал ее вызывал неизменно дружный хохот ошеломленной публики.

Вместе с «Опрометчивым туркой» в тот же вечер представлялось в «Кривом зеркале» и «Торжественное заседание в память Козьмы Пруткова».

Я не буду сообщать здесь подробностей этой чрезвычайно удавшейся пародии на всякие юбилеи, чествования и торжественные заседания в память выдающихся деятелей науки и искусства, а просто приведу без сокращений рецензию об этом незабвенном с той поры спектакле, воспроизведенную на страницах собрания сочинений Козьмы Пруткова, изданного «Academia» в 1933 году.

«Одиноким холостяком родился, одиноким холостяком и сошел в могилу незабвенный Козьма Петрович Прутков 50 лет назад, и это событие «Кривое зеркало» сочло необходимым отметить торжественным юбилейным заседанием. На юбилейное торжество комитет пригласил современника Пруткова, престарелого генерала Ивана Никифоровича Карачковского. Собрание открыл председатель (Лебединский), человек, искушенный в юбилеях, умеющий выйти с честью из всякого положения. Первое слово взял известный литератор, страстный оратор, Федор Фомич Воскресенский (Антимонов), видно, из духовного звания, обстоятельно доложивший, как родился, вырос и совершал карьеру незаб-

венный Козьма Петрович. Приват-доцент Никудыкин-Нитудыкин весьма образно объяснил то, о чем он не будет говорить в своем докладе, и умолк — за недостатком времени. Выдающимся моментом юбилейного празднества была речь известного богоскатаеля философа Межерепиуса на тему: «Прутков и Антихрист». «Вянет лист, проходит лето, иней серебрится...», а в результате Прутков одолеет Антихриста; блистательную речь прекрасно, с выпуклой экспрессией передал Подгорный. Заседание завершилось воспоминаниями о покойном генерала Карачковского, приехавшего, оказывается, не к Пруткову, а к Кириллу Петровичу Прыткову... Затем заслуженные артисты, скрывшиеся под тремя звездочками, исполнили ряд элегий, торжественных од и квартетов. Абрамян и Олчанин пропели «На взморье», музыка Эренберга:

Стоит огородник угрюмо
И пальцем копает в носу...

Особенно забавен квартет «Вы любите ли сыр» (муз. Эренберга): Егоров, Олчанин, Донской и Крылов. Из пьес Козьмы Пруткова было поставлено «естественно-разговорное представление» «Опрометчивый турка, или: Приятно ли быть внуком» — соль которой заключается в том, что она прерывается на самом интересном месте и которая «едва ли была закончена Козьмой Прутковым», как об этом заявляют со сцены. В «Прологе» живописную и очень схожую с портретом фигуру Козьмы Пруткова дал г. Фенин. В самой пьесе наиболее интересное — любовная постановка Н. Н. Евреинова — тщательная, выдержанная, красочная. Правду сказать, я не разобрался — всерьез ли, реалистически, с соблюдением быта (на него-то и устремились бичи сатиры) или шаржированно надо подавать эту археологическую вещь...

— Козыряй, — приглашал бюст юбиляра, выставленный при входе в «Кривое зеркало». Мудрость, дающая нынче, как и встарь, — сладкие плоды успеха.

П. Ю.

«Театр и искусство», 1913, № 3, стр. 58.

Я, конечно, чрезвычайно благодарен редактору советского издания сочинений Козьмы Пруткова — П. Н. Беркову — за воспроизведение этой хвалебной рецензии 1913 года в издании 1933 года и тем самым за сохранение

ее для потомства на многие лета! — я только жалею, что уважаемый редактор не присутствовал сам (за молодостью лет?) на этом памятном «Торжественном заседании в память К. П. Пруткова». Тогда бы он добавил, быть может, к воспроизведенной им рецензии еще много других подробностей данной программы (имевшей в «Кривом зеркале» не меньший успех, чем, скажем, «Вампука» или «Ревизор»).

Начать с того, что артист Л. А. Фенин (ныне заслуженный артист РСФСР) не только был одет и загримирован крайне схоже с известным портретом Козьмы Пруткова (кисти Льва Лагорио): Фенин и своим голосом, жестами и особенно импонирующе-горделивой осанкой сумел как нельзя правдивее и живописнее дать представление о том духовном содержании, какое присуще таким воплощениям Убожества, каким рисуется нам автор произведений Козьмы Пруткова.

Это была на сцене и впрямь ходячая *Mania Grandiosa*, вещавшая, снисходя к простым смертным:

Когда в толпе ты встретишь человека,
Который наг,
Чей лоб мрачней туманного Казбека,
Неровен шаг,
Кого волосы подъяты в беспорядке,
Кто вопия,
Дрожит в нервическом припадке,
Знай — это я!

Участвовал в «Торжественном заседании» среди многих других солистов и Н. Ф. Икар, еще не покинувший тогда (в 1913 году) сцены «Кривого зеркала» и прельщавший в расцвете своей славы молодостью и талантом прирожденного пародиста. Как сейчас, его вижу в образе шикарной хорошенькой балерины, в трико и традиционной пачке, который, жестикулируя руками и ногами, «сказал беззвучно похвальное слово» бессмертному юбиляру.

Среди «ораторов» кроме Икара особенно ярко запомнился В. А. Подгорный, изобразивший — в образе Межрепиуса — Мережковского, мужа З. Гиппиус. Публика тотчас же узнавала сего ярого богоискателя на каждом спектакле и устраивала Подгорному в своем роде овацию.

Среди приветственных телеграмм, полученных «Кривым зеркалом» на адрес юбилейного комитета и прочитанных вслух со сцены, было немало очень злободнев-

ных и даже крайне ядовитых, как, например, телеграмма, якобы посланная Семеном Юшкевичем (не всегда считавшимся с русской грамматикой): «Поздравляю с юбилей Помните завет Тургенева: Храните великого могучего русского языку».

В цитированной мною рецензии говорится, что «особенно забавен» был квартет «Вы любите ли сыр?», музыка Эренберга на слова Козьмы Пруткова. Этими словами, как известно всем поклонникам Козьмы Пруткова, начинается его «Эпиграмма № 1»:

Вы любите ли сыр? — спросили раз ханжу.
— Люблю, — он отвечал, — я кус в нем нахожу!

Если эта эпиграмма и известна всем поклонникам Козьмы Пруткова, то далеко не всем им известно, что именно в сущности сие двустиишие обозначает, то есть в чем именно заключается его сатирическая соль.

Невзирая на это, каждый раз, как эпиграмма цитируется, все, начиная с того, кто ее произносит, улыбаются лукавым образом (дескать, понимаем, что за этой эпиграммой скрывается) или же смеются с видом подлинных ценителей остроумия.

А между тем, положи руку на сердце, в самой эпиграмме Козьмы Пруткова о сыре нет на первый взгляд ничего смешного. Глупость, правда, налицо (она даже, можно сказать, выпирает в этой эпиграмме!), но... разве всякая глупость непременно смешна?

— Вы любите ли сыр? — спросили раз ханжу.

Смешно, быть может, что с таким вопросом (отнюдь, конечно, не смешным) обратились именно к ханже? А ханжа это уже заранее известно — комический тип, над которым еще Мольер заставил всех смеяться под видом Тартюфа!

Нет, — пожалуй, слишком шаток такой расчет на данную ассоциацию: ханжа ведь может вызвать в памяти и нечто вовсе не смешное, например, образ Аракчеева или Победоносцева. К тому же полагаться на данную ассоциацию не значит ли давать уж чересчур большой кредит начитанности аудитории?

Так как логика неумолимо требовала объяснить, откуда все же появился в этой эпиграмме ханжа и указать, выражаясь семинарским жаргоном, «како сие надлежит понимать

в-девярых», — заподозрили в изьяне дореформенную цензуру: мол, у Козьмы Пруткова было сказано:

«Вы любите ли сыр?» — спросили в пост ханжу, а цензура заменила слово «пост» словом «раз».

При такой реконструкции эмиграммы все становилось как будто ясным и язвительно-смешным: в пост молочные продукты запрещаются, есть их грешно, и православные не могут находить их вкусными в такое время года: это значило бы, что им вкусен грех; а коли так, мы имеем дело с ханжеством, осмеяние представителя коего и имелось в виду автором данной эпиграммы.

Должен откровенно сознаться, что я несколько высшего мнения об остроумии тех, кто скрывался за псевдонимом «Козьма Прутков», и решительно отказываюсь одобрительно смеяться как над первым вариантом его эпиграммы (цензурным), так и над вторым (нецензурным).

Моя правота в данном случае подтверждается историческим экскурсом, в результате коего оказывается, что домыслы о посте и цензуре беспочвенны, а что на самом деле в прутковском двустии пародируется вообще эпиграмматический жанр, особенно же таких бездарных поэтов, как Б. М. Федоров (1794—1875), воспетый за свою причастность к сысской полиции (Третьему отделению) в четверостишии, которое приписывают А. С. Пушкину:

Федорова Борьки
Мадригалы горьки,
Эпиграммы сладки,
А доносы гадки.

К этим данным я добавлю от себя напоминание, что слово «вкус» до XIX века обозначало лишь способность испытывать различные ощущения языка от принимаемой нами пищи и что лишь ко времени появления Козьмы Пруткова слово «вкус» стало употребляться в переносном смысле, как «способность нашего духа, которая дает нам возможность по степени испытываемого удовольствия определять градацию красоты в созерцаемом объекте». При этом «хороший вкус», следуя «чувству приличия», запрещал в начале прошлого века даже такие невинные слова, как «осел», заставляя заменять его выражением «терпеливое и сильное животное»¹. Рядом с ослом упомянутый Федоров

¹ Шевырев. Теория поэзии в историческом развитии. М., 1836.

А. С. Абрамян

М. К. Яроцкая



А. С. Абрамянъ.



С. И. Антимонов

М. А. Лукина



Антимоновъ



Лукина

Е. А. Нелидова



В. А. Подгорный



В. Я. Хенкин



Артист „Кривого Зеркала“ г. Хенкинъ

очень хорошо играет г. Хенкинъ. Для лирических и драматическихъ ролей г. Хенкинъ располагает красивымъ голосомъ и несомненною теплотою чувства.

Карикатура Бор. Ефимова
на А. Р. Кугеля. 1918

50 коп.

ЗРИТЕЛЬ

№ 39

Ежедневная газета.

1918.

Вторник, 22 октября.

НАШИ ШАРЖИ.

Рис. Бор. Ефимова

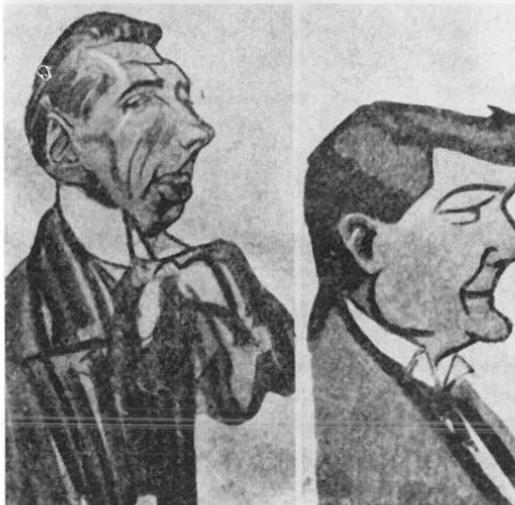


А. Р. Кугель (Ното повус),
известный театральный критик.

(Примечание для родных.—На лбу нарисованы не уши, а волосы...)

*Выставка карикатур театра
«Кривое зеркало». 1910
Рисунки А. Любимова
и Ю. Анненкова*

ВЫСТАВКА КАР



Л. А. Фенинъ.

С. И. Антимоновъ.



Л. Н. Лукинъ.
(Рис А. Любимова).



М. Н. Яковлевъ, художникъ-декораторъ.
(Выставка карриатуръ „Кривого Зеркала“)

КАТУРЪ „КРИВОГО ЗЕРКАЛА“.



В. И. Донской.

В. Г. Эренбергъ.

Н. Ф. Икаръ.



«Татьяна Ларина».

Авторъ «разговорника» (г. Наумовъ)

Рис. г. Анненкова.

*Выставка карикатур театра
«Кривое зеркало»*



Н. Н. Евреиновъ, главный режиссеръ
(Рис. А. Любимова).



Е. А. Нелидова.
(Рис. А. Любимова).

Афиши театра «Кривое зеркало».
1910, 1915, 1916

Телефонъ 257-82.

„КРИВОЕ ЗЕРКАЛО“

Екатерининский каналъ, 80.

Э. В. ЖОЛДСКОФИ. (Екатерининский театр).

РЕПЕРТУАРЪ съ 16-го по 21-е Ноября 1916

ВЪ ЧЕТВЕРГЪ, 18-го НОЯ

въ пользу Общества пособія бѣднымъ

ЭВОЛЮЦІЯ

Опера съ танцами. Дѣйств. в 1 д., 4 акт.

**„L'AMOUR DE COSA
ЛЮБОВЬ РУССКАЯ“**

Смѣшанная французская опера. Убѣдительная и воспроизведенная изъ жизни настоящая
опера. Въ 2-хъ актахъ. Русск. опера. В. И.

III ШАНСОНЕТНЫЯ ПЬСКИ

По окончаніи спектакля **ТАНЦЪ**

На этотъ спектакль билеты в
20-го Ноября, опешитахъ.

Во Вторникъ, 16-го, въ Среду, 17-го и въ Пятницу, 19-го Ноября, п

СЛАБЫЙ ПОЛЪ

1) «Слабый полъ» (въ 2-хъ актахъ) комедія въ 3-хъ актахъ для мужчинъ и женщинъ.
2) «Слабый полъ» (въ 2-хъ актахъ) комедія въ 3-хъ актахъ для мужчинъ и женщинъ.

1) Ея сиротство.
2) Мими.

3) Надомузель Матильда.

НЪМАЯ ЖЕНА

Французская опера. Въ 2-хъ актахъ. Пер. А. И. Косогова.

ЖЕНЩИНЫ

Комедія въ 1-мъ актѣ.

Донъ Лимон

Комическая опера въ 1-мъ актѣ.

Анонсъ. Въ Воскресенье, 21-го Ноября, второй утренній спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ, представлено будетъ:
1) «Принцесса и свинопасъ», сказка по Андерсену. 2) «Иванъ-царевичъ и Лягушка». 3) «Иванъ-царевичъ и Лягушка». Начало утреннихъ спектаклей въ 1 часъ дня. Цѣны отъ 30 коп. до 2 руб. 76

Составъ артистовъ: А. С. Архангельскій, Э. А. Баторова, Н. Н. Валуевъ, М. Б. Науменко, Е. А. Неведова, М. А. Сойкина, М. А. Туманова-Анненко, М. В. Яковлева, С. И. Антоновъ, Н. И. А. Ж. Егорова, Н. Ф. Клева, А. О. Карламовъ, П. М. Козловъ, А. И. Лукинъ, М. Г. Мальцевъ, Е. А. Марковъ, А. П. Соловьевъ, В. А. П. Соловьевъ, М. Н. Яковлева. Новые артисты и ассесоры работавшихъ въ театре. Гладкий режиссеръ Н. Н. Евреиновъ. Находящийся муз. директоръ Г. С. Соловьевъ. Цѣны на билеты: 10 коп. съ партера.

НАЧАЛО ВЪ 8 ЧАСОВЪ ВЪЧ
Окончаніе по плану въ 11 часовъ вечера.

Цѣны на билеты (для выходящихъ билетовъ): сборъ: муж. отъ 20 р. 50 к. до 12 р. 40 к.; женщ. отъ 9 р. 00 к. до 90 к., балов. отъ 5 р. 00 к. до 50 к.; партеръ: муж. отъ 12 ч. утра до 2 ч. дня и отъ 6 до 2 ч. в. и въ для спектаклей съ 11 ч. утра до окончанія спектаклей. Билеты телегр. при-
слать по адресу: Екатеринбургъ, Екатерининскій каналъ, 80. Телефонъ 257-82.

Въ Екатеринбургѣ съ 1-го Ноября 1916 года: С. В. Трапезникова, Школьникъ, М. С. Ласкерова.

Отъ дирекціи
„Кривого Зеркала“

З. В. Холмской. 1915

Г.г. артисты приглашаются
къ началу репетицій—28-го
августа въ помѣщеніе Ека-
терининскаго театра.

О" Телефонъ 257-82.

терининскій каналъ, 90.

1910 г.,

представлено будетъ:

А Т Р А

ISSSE

АЗАКА

перевъ на 1-мъ дѣлѣніи, съ акустическимъ.

имитациі) исп. Н. Ф. Икаръ.

ль часовъ

мы.

будеть:

С

И. Антони

де

П. Бурини

», пьеса

ть 6 руб.

И. Власовъ

Соловьевъ, Л.

ю В. Г. Эрнст

Угловскій

до 80 л.

правильной

Тел.

Кривое Зеркало

(З. В. Холмской).

ЕКАТЕРИНИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

(Екатерининскій каналъ, 90.

Телеф. 457-82.)

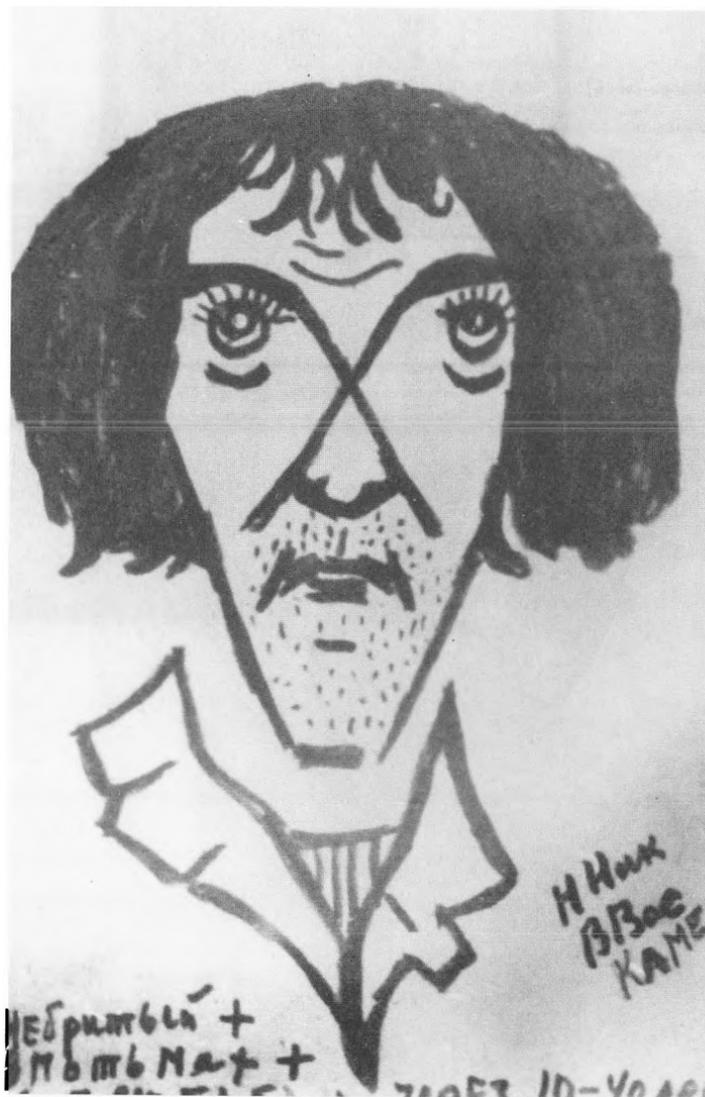
Утро: „Вампука“. Вечеръ:
„Зоръ“ и др. 4-го. „Золоты
и др. 6-го. Утро: „Рени
Вечеръ: „4-я стѣна“ и др.

въ 8^{1/2} час. веч. Билеты въ кассѣ
съ 12 час. дня и въ Центральной.

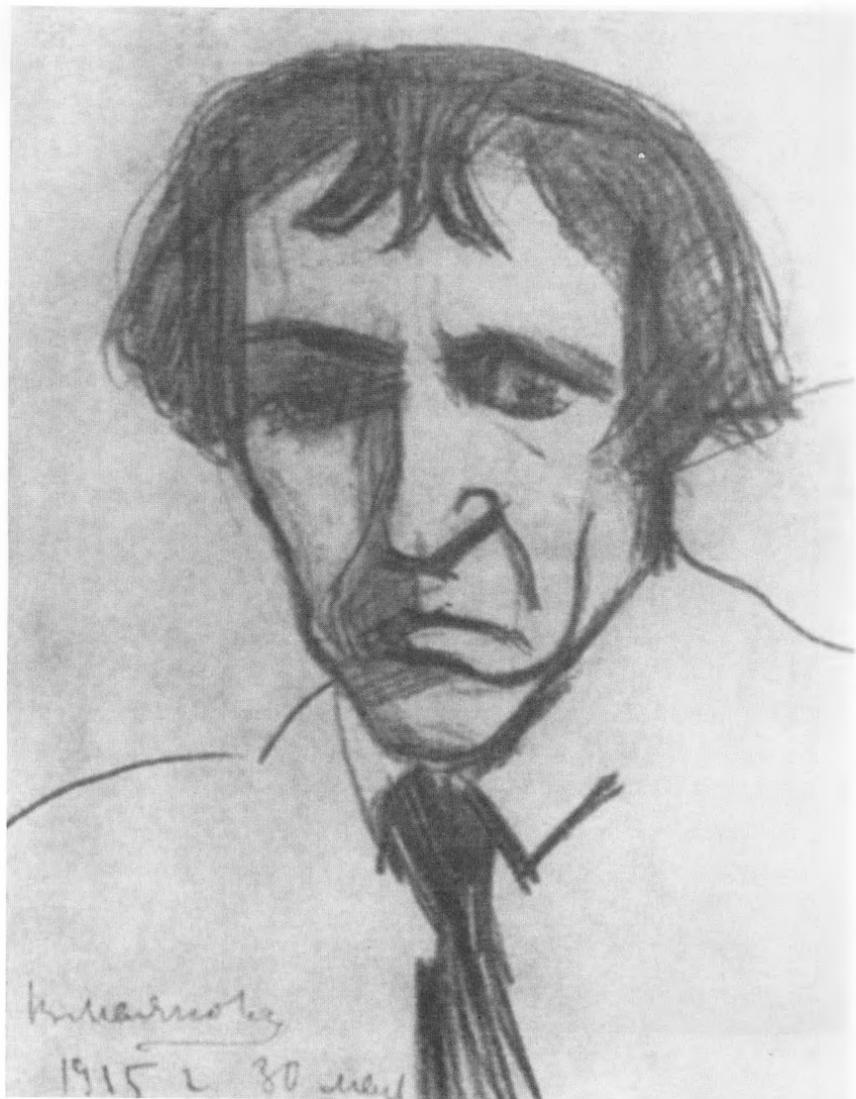
Уполном. Е. А. Марковъ.



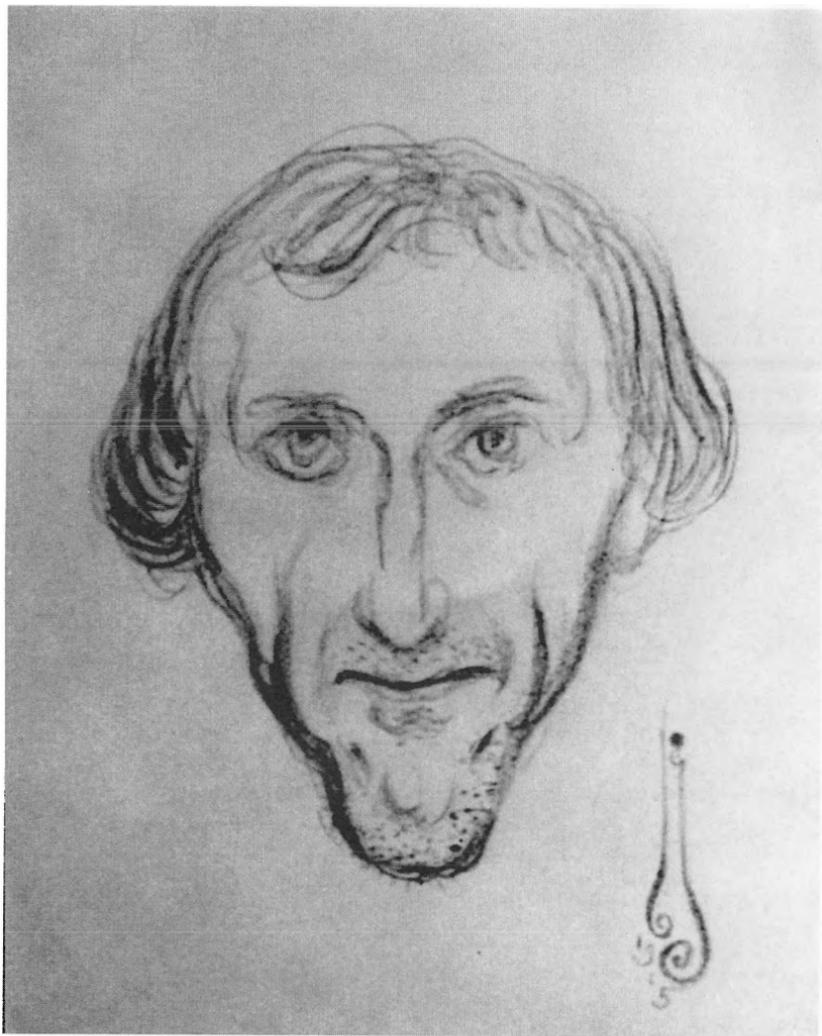
Шарж на Н. Н. Евреинова
В. Каменского. 1914



*Н. Н. Евреинов. Портрет работы
В. Маяковского. 1915*



Н. Н. Евреинов.
Рисунок Н. Колмакова



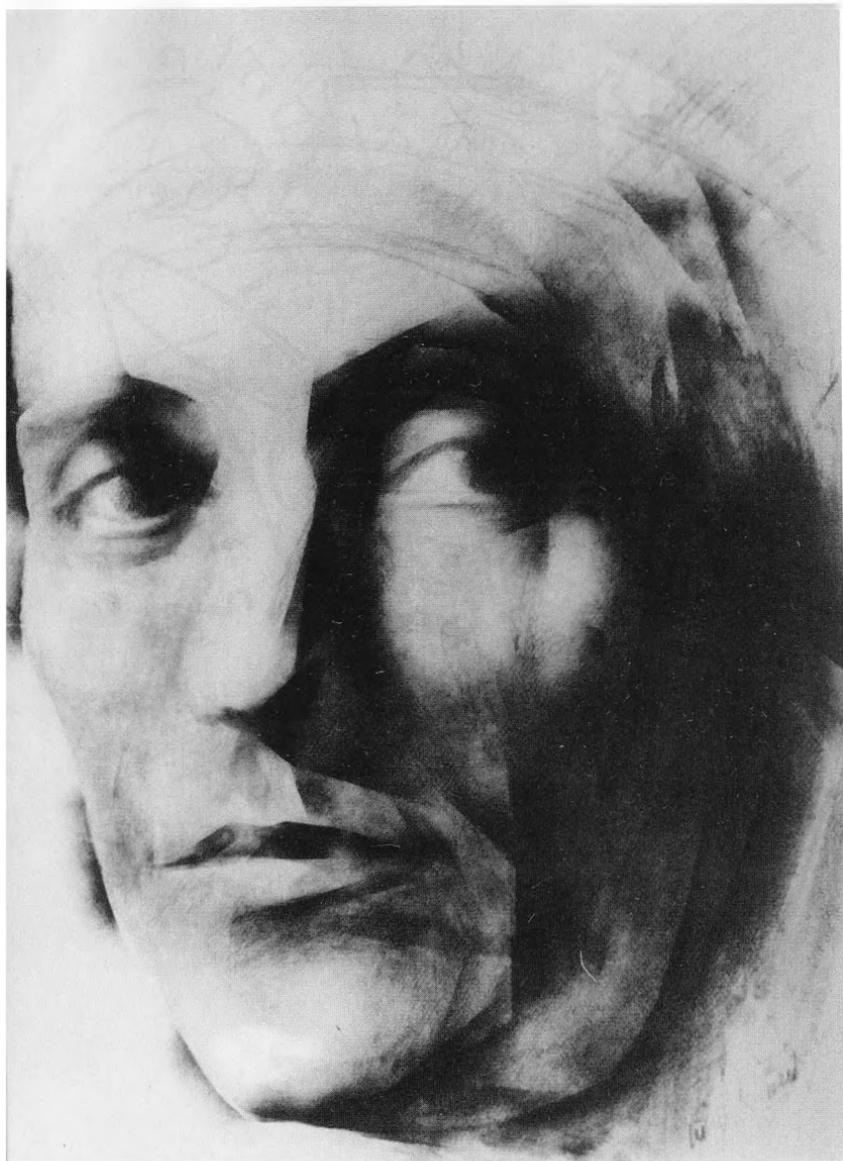
*Н. Н. Евреинов. Портрет работы
Ю. Анненкова. 1915*



*Н. Н. Евреинов.
Портрет работы С. Сорина. 1913*



*И. Н. Евреинов.
Портрет работы А. Шервашидзе*



Н. Н. Евреинов.
Рисунок Ю. Анненкова. 1916



«осудил,— по свидетельству А. С. Пушкина,— слово «корова». Сделал это Федоров равным образом из соображений «хорошего вкуса». Руководствуясь «хорошим вкусом», Козьма Прутков в «Черепослове» заменяет у гусара Касимова слово «черт».

Если, имея в виду сказанное, принять во внимание, что слово «ханжа» означает (по словарю Даля) лицемера-пустоцвета и вместе с тем попрошайку (падкого на угощение) и что культ хорошего вкуса, доведенный до ханжества, не препятствовал поэту Федорову делать доносы на своих собратьев по перу, эпиграмма Козьмы Пруткова «Вы любите ли сыр? — спросили раз ханжу.— Люблю,— он отвечал,— я вкус в нем нахожу», раскрывается во всем блеске пародического остроумия.

Но публика (я имею в виду подавляющее большинство) совершенно чужда такого рода соображений: «Ишь, батенька, чего захотел! — выговаривали мне друзья, когда я раскрывал им смысл остроумной эпиграммы Козьмы Пруткова.— Да откуда нам знать все эти исторические и литературные тонкости, послужившие предпосылкой для этой эпиграммы! Мы смеемся над ней как над поразительной глупостью, которая претендует своей фразой на значительность содержания. Вот и все».

Можно, разумеется, и в этом находить основу комического впечатления от эпиграммы Козьмы Пруткова,— ведь еще Кант определял комическое «как ожидание, вылившееся в ничто». «Вы любите ли сыр? — спросили раз ханжу». Все ожидают с интересом: ну-ка, что ответит на этот простой с виду вопрос ханжа, которому, наверное, не спроста его поставили. И вдруг оказывается, что ответ ханжи сводится к и без него общеизвестному факту, а именно, что сыр, как и прочие продукты питания, имеет вкус, каковой ханжа находит в сыре точно так же, как и всякий другой человек.

У Козьмы Пруткова построено на этом кантовском положении немало комических шедевров. Взять хотя бы его незабываемую басню «Пастух, молоко и читатель»:

Однажды нес пастух куда-то молоко
И так ужасно далеко,
Что уж назад не возвращался.
Читатель! Он тебе не попадался?

В этом четверостишии (которое, кстати заметить, приписывается поэту-юмористу Александру Аммосову) вы-

шучивается невинным образом фамильярная манера (какой стали злоупотреблять с середины XIX века) заигрывать с читателем вплоть до бессмысленных обращений к нему с вопросами, на которые, как и на риторические (с той лишь разницей, что последние осмыслены), ответ подсказывается самим вопросом.

Но такого рода невинные шутки не могли удовлетворить и до сих пор не удовлетворяют взыскательных критиков, считающих себя вправе ожидать от Козьмы Пруtkова всегда нечто серьезное и каверзное с гражданской точки зрения.

Я в этом окончательно убедился, повторяя постановки в России и за границей шедевров прутковской драматургии.

Возьму в доказательство (щадя терпение читателей) хотя бы две выдержки из двух рецензий на мои постановки пьес Козьмы Пруtkова в Сухуме (столице Абхазии) и в Париже.

Вот что писал, например, рецензент сухумской газеты «Наше слово» (от 3 июня 1919 года) в статье, озаглавленной им «Праздник искусства»: «Опять искусные мастера сцены Н. Н. Евреинов и А. К. Шервашидзе развернули перед сухумской публикой мощь и красочность своих дарований.

На этот раз талант режиссера и художника остановился на бессмертном для России образе директора пробирной палатки Козьмы Петровича Пруtkова.

Сухумская публика не совсем справилась со значением Пруtkова, и у нее осталось смутное впечатление о его личности. Самоуверенный и самодовольный Пруtkов,— воплощение всей духовной нищеты старой России,— полагавший, что «только на государственной службе познаешь истину», остался не совсем понятным. И, кажется, что лучше г. Стражева¹, сделавшего сообщения о Пруtkове, разъяснил последнего большой художник А. К. Шервашидзе.

Вот он в вицмундире, с красной лентой через плечо, стоит самоуверенный, в своей государственной глупости, поверх всей России, и от его фигуры, его лица веет такую жутью прутковщины, познающей весь катехизис мудрости только на государственной службе, усердствующей, козы-

¹ Известный поэт и литературный критик, бывший сподвижник Валерия Брюсова, Андрея Белого и других сотрудников журнала «Весы». (Примеч. авт.).

ряющей, замкнувшейся в кругу великолепной философии сверхобывательского мещанства.

Н. Н. Евреинов, А. К. Шервашидзе много, очень много энергии положили на прутковский вечер. И несомненно цели своей достигли.

Мы не узнавали наших любителей. В умелых руках режиссуры они превратились в нечто совершенно не похожее на исполнителей САО (сухумского Артистического о-ва).

В этот вечер, как и прошлый Евреиновский, — опять в театре Алоизи — пронеслось живительное дыхание великого и благородного искусства... И т. д.

А вот что 19 апреля 1938 года (почти через двадцать лет) писал известный критик И. М. Хейфиц, бывший редактор-издатель «Одесских новостей» в парижских «Последних новостях»: «Спектакль этот — новая радость для всех, дорожащих успехами нашего театра. Забавная штука, безудержная карикатура, едкий юмор, добродушная с виду, но если «поглядеть в корень», то злая сатира, — живым потоком лилась со сцены. Все было заполнено Козьмой Прутковым, не тем только, чьи афоризмы вошли в обиход нашей разговорной речи, но Прутковым во всей целостности его своеобразного творчества, тем Прутковым, которого породила коллективная фантазия бр. Жемчужниковых и графа Алексея Толстого, создавших незабываемый образ чванливого «директора Пробирной Палатки», в своем тупом самодовольстве возомнившего себя не только важным сатириком, но и знаменитым писателем. Стихи, анекдоты, басни, сценические примитивы, печатавшиеся за его подписью талантливым содружеством, таили в себе за внешней вздорностью и нелепостью едкую сатиру на знать и чиновничество николаевской эпохи, показались настолько живучими, что много лет спустя явились истоками для нашумевшего «Кривого зеркала», сами создатели которого признавали Козьму Пруткова своим духовным отцом. Показать образцы прутковского творчества с его скепсисом и отрицанием, со злой насмешкой и пародийностью взялся на нашей сцене Н. Н. Евреинов и сделал это — насколько позволили имевшиеся в его распоряжении возможности — блестяще.

Программа спектакля составлена отлично. Трудно даже сказать, что и кто имел здесь наибольший успех. В «Опрометчивом турке» соперничали между собой в гротескном изображении «естественно-разговорной» (как иронически

называл ее автор) комедии и в передаче прутковских анекдотов, которыми дополнила эту незаконченную пьеску изобретательность режиссера, г. г. Богданов, Бартенев, Петрункин в сотрудничестве с г-жей Граговской, г. г. Бологовским и Телегиным.

Еще лучше и веселее прошел знаменитый «Черепослов». Вот говорят, что сила комического испаряется с течением времени, что, имея дело не столько с миром нравственных идей, сколько с их конкретными проявлениями, комическое изменяется или даже исчезает при перемене форм жизни. Но прошло почти столетие, и чем, скажите, френолог Шишкенгольм, с его анекдотическим суждением о людях по тому, есть ли у них на голове шишки, отличается от новейших торквемадо из «фатерлянда», с их отбором людей по расовым признакам? В этой живучести прутковских тем и отгадка долговечности прутковского юмора. Разыграли пьесу прекрасно. Очаровательна была в своей милой наивности невеста — Кедрова.

А затем — «Блонды». Вот пьеска без всякого, казалось бы, содержания, но на себе оправдавшая одно из прутковских изречений: «не столько вкушаемое печенье приятно, колико приправа, оное сопровождающая». Тот яркий эксцентризм, который внесен был в эту пьесу г-жей Скокан и г. г. Богдановым и Бартеневым (бароном, заговорившим вдруг для пущей комичности, вероятно, с украинским акцентом), и был той приправой, которая сделала из этой пьесы прелестную миниатюру.

Н. Н. Евреинов не только сумел расцветить все эти вещи с талантом общепризнанного мастера в этой области, но и внес в спектакль свое личное сотворчество, вспомнив об одном из жанров столь близкого ему «Кривого зеркала» — модификации одного и того же сюжета, соответственным разным эпохам. В этом стиле «волшебных изменений милого лица» инсценировал он прутковскую «Катерину», показал ее в трех политических преломлениях — монархическом, демократическом и большевицком. Вместе с конференсом развязного «режиссера-постановщика» г. Петрункина это было уморительно».

Такого рода критические отзывы о творениях самого Козьмы Пруткова, быть может, и верны до некоторой степени, но... лишь до некоторой степени! Ибо в существенном «Козьма Прутков», конечно, вправе претендовать на нечто

отличное от критерия и «пробы», приложимых, скажем, к Салтыкову-Щедрину и его последователям. Иначе нашего «пииту» из Пробринной Палатки, всеконечно, ни Алексей Толстой, ни братья Жемчужниковы не «исхитили бы из тьмы», созданной тенью величайшего русского сатирика, жившего в ту же литературную эпоху, что и наш «директор Пробринной Палатки».

Воистину прав суровый критик В. П. Буренин, с которым мне пришлось близко познакомиться (при постановке его «Дон-Лимонадо» в «Кривом зеркале»), когда писал в «Новом времени» А. С. Суворина, что, «если сочинениям Козьмы Пруткова посчастливилось у читателя, зато не посчастливилось у современной либеральной критики, по понятиям которой современное остроумие непременно должно иметь в себе нечто задевающее, марающее, обличающее и отнюдь не ограничивается одной добродушной шутливостью. Хоть кого-нибудь, хоть городского, стоящего на углу улицы, или дворника, подозрительно бдящего у ворот дома, где вы живете, должны вы карать своим остроумием. Даже именно прежде всего вы обязаны карать городского и дворника: тогда ваше остроумие будет иметь в глазах либеральной критики санкцию гражданской сатиры, будет проникнуто «идейным характером». Чтобы правильно оценить Пруткова,— утверждает Буренин,— нужно обладать художественным вкусом и талантом...

Вот почему господа современные либеральные критики столь откровенно и выдают свою ужасную тупость, свое литературное и эстетическое невежество при оценке сочинений Козьмы Пруткова. Но публика лучше их сумела оценить это оригинальное дарование и показала, что ей давно-давно надоела ужасная тупость на подкладке шаблонной идейности и шаблонно-либерального фразерства, что ей не только не чуждо веселое и изящное остроумие, но, напротив, она его в настоящее время ценит более, чем когда бы то ни было.

В. П. Буренин, однако, как видите, ни одним словом не помогает постичь, в чем же заключается оригинальность того веселого и изящного остроумия, которое обессмертило имя этого смехотворного поэта, никогда на свете на самом деле не жившего, а целиком выдуманного группой талантливых шутников и бедовых пародистов.

В своих беседах со мною Буренин, насколько я мог заключить, выступал не только последователем, но и прямым

подражателем Козьмы Пруткова¹. Объясняя славу этого выдуманного писателя чувством юмора, не подлежащим рациональному анализу точно так же, как эстетический вкус, музыкальность, поэтическое чутье и т. п. Тот, кому присуще чувство юмора, учил Виктор Петрович, тому незачем объяснять, в чем остроумие насмешек, смелых шуток автора, вымышленного А. К. Толстым, Жемчужниковым и К^о, а кому чувство юмора чуждо, тому этого никак не объяснишь. «Вот, например,— трунил Буренин,— один из наших поэтов разодолжил нас недавно таким «открытием»:

Я пришел к тебе поутру
 Рассказать, что солнце встало,
 Что оно горячим светом
 По листам затрепетало...

И так далее... Спрашивается, к чему об этом рассказывать тем, кто проснулся утром и без оповещения знают, что «солнце встало», «по листам затрепетало» и тому подобное. Я даже пародию на это написал в прутковском духе:

Я пришел к тебе поутру,
 Легким кутаясь халатом,
 Рассказать, что мы жаркое
 Нынче будем есть с салатом,
 Рассказать, что отовсюду,
 Парников усыпав гряды,
 Огурцов зелено-сочных
 Вышли юные отряды...

Это все-таки «юность!», но и ее не стоило рассказывать жене, которая и без меня это знала. Согласны?.. Так и тот, кому сродни чувство юмора, и без объяснений знает, в чем ценность «прутковщины».

На поверку оказалось, что В. П. Буренин в те памятные годы (1906—1911), так же как и я, не имел ни малейшего представления, что такое «loufoque» (или «louf»), слово, являющееся производным от «fou» — «сумасшедший» и употребляемое в жаргоне французских мясников, откуда оно вошло в просторечие, для обозначения слегка рехнувшегося человека, у которого «не все дома» в голове или, как

¹ См.: «Новое время», 1884, 30 марта.

говорится, «винтика там не хватает». В последнее время, незадолго до второй мировой войны, *loufoque* как особый жанр «свихнувшейся логики» стал очень модным благодаря юмористу Пьеру Даку, который на вопросы, чем пришелся ему по душе этот сумасшедший жанр, объяснил, что «теперь весь мир сошел с ума! А коли так, надо быть созвучным с эпохой». А мир и впрямь был потревожен такими экстравагантностями, как программа сюрреалистов, сумасшедшие песенки в парижских ревю, анекдоты, смешившие свихнувшейся логикой, и выщучивание всего нормального как надоевшую банальщину и пошлятину.

«Возвращается ветер на круги своя!» — повторяю я слова Соломона.

Жанр *loufoque* был давно уже известен в России как «прутковщина», под каковым термином стала пониматься не столько шальная сатира на государственные учреждения и их звездоносную фауну, сколько совершенно новый жанр комической литературы, построенный на алогизме, на фантастически смелом гротеске и шаржах, доходящих в своем нарочитом идиотизме до своего рода гениальности.

Этот новый жанр был открыт теми же остроумными шутниками, какие родили на свет не меньше их прославившегося потом писателя, которого мы знаем под именем Козьмы Пруткова.

Многих поэтов, прозаиков и драматургов прочел я за свою долгую жизнь на свете, но ничьи сочинения не остались мне столь памяты, сколь плоды вдохновения «директора Пробринной Палатки», с которого «толпа», по его словам, «венец его лавровый безумно рвет».

За что любишь так Козьму Пруткова? — спрашиваю я себя украдкой, вновь и вновь перечитывая великого Козьму, половину произведений которого я давно уже выучил наизусть. Зато что «толпа венец его лавровый безумно рвет»?

И каждый раз на эти трудные вопросы я отвечаю себе то же самое (лишь в различной формулировке): я за то люблю Козьму Пруткова, горя завистью к его лавровому венцу, что никто в текущей жизни раз-навсегда установленного, раз-меренного, обусловленного незыблемыми законами эволюции в природе и нерушимыми правилами логики в мышлении, — никто, как он, великий Козьма, не освобождает так просто, смело, легко, занятно и смешно, как от щекотки, мой рвущийся к Свободе дух вечного бунтаря, повторяющего

вслед за «человеком из подполья» Ф. М. Достоевского, что «дважды два четыре превосходная вещь; но если уж все хвалить, то и дважды два пять премилая иногда вещица» («Записки из подполья», гл. IX).

Это поняли еще до Достоевского культурнейшие люди России, произведшие на свет из головы, подобно Зевсу, родившему всепобеждающую Афину Палладу, — Козьму Пруткова. Как и Достоевский, они, не сомневаюсь я, подозревали, что как-никак «человек устроен комически» и что «рассудок удовлетворяет только рассудочные способности человека, а хотение есть проявление всей жизни... и с рассудком, и со всеми почесываниями». «И хоть жизнь наша в этом проявлении выходит зачастую дрянцо, — говорит Достоевский, — но все-таки жизнь, а не одно только извлечение квадратного корня» (гл. VIII).

Святая истина! И Козьма Прутков, верный паладин этой истины, нам дорог как волшебник, раскрепощающий нас от оков долженствования и тем самым преображающий нас в наших собственных глазах в вольных пташек, для которых закон не писан и которые, с веселым чириканьем рея в царстве свободы, роняют без смущения и без спросу помет на таблицы умножения, учебники логики и диалектического материализма, на свод законов, действующих в цивилизованных государствах.

ГЛАВА III

О сатирической монодраме и ее использовании в «Кривом зеркале»

О жанре сатирической монодрамы

В числе кривозеркальных пьес, не известного дотоле в театре жанра, особенно ярко выделились произведения, изображавшие людей, место действия, драматические перипетии, характер являемой на сцене жизни, обстановку, служившую ей фоном и рамкой, отдельные вещи (аксессуары), освещение (в переносном и прямом смысле слова), темп действия, стиль диалогов, музыки и пр. не с объективной точки зрения (поскольку таковая мыслится в сатирическом искусстве), а с точки зрения героя пьесы или отдельных ее персонажей, чьи субъективные черты мировоззрения воображались и творчески воссоздавались драматургом.

Подобного рода пьесы *sui generis*¹, впервые показанные на сцене «Кривого зеркала», явились как бы иллюстрациями моего учения о монодраме.

Понятие «монодрама» было известно уже в глубокой древности, но обнимало собой нечто весьма примитивное и отличное от того понятия этой «драмы одного» (в буквальном переводе слова «монодрама»), какое я провозгласил как исключительно ценное в театральном искусстве.

Термин «монодрама» в его примитивном понятии сохранил свою актуальность вплоть до XVIII века, когда этим термином обозначалось драматическое действие для одного актера или чаще актрисы, то есть большей частью ряд сцен, скроенных из трагедий и состоявших главным образом из монологов, так как другие персонажи допускались только по необходимости, для подавания неизбежных реплик.

В конце XIX века термин «монодрама» в его чисто внешнем аспекте мог относиться, по-моему, к представлениям итальянца Фреголи и его подражателей, которые единолично разыгрывали в специально написанных скетчах несколько ролей, быстро переодеваясь и перегримировываясь за кулисами.

Моя концепция монодрамы (вытеснившая в XX век ее старинную концепцию) совершенно иного рода и, можно сказать, лишь по номенклатуре напоминает прежнюю концепцию, ибо монодрамой я называю такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщать зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия. Вместо старой, несовершенной, я предлагаю архитектору драмы на принципе сценического тождества ее с представлением действующего.

Преобразование театрального действия в драму обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в «мою драму».

Сценические средства выражения драматического переживания сводятся, как мы знаем, прежде всего к словам; но неудовлетворительность этого средства почти что очевидна: тот, кто прилежно контролировал себя в партуре

¹ Своего рода (*лат.*).

театра, признает, что мы слушаем больше глазами, чем ушами; и это, по-моему, в природе театра.

Как говорит Пшибышевский: «Нет никакой возможности выразаться словами. Остаются жесты, художественно-выразительная жестикуляция, язык движений, общий у всех человеческих рас, мимика в обширном смысле этого слова, то есть искусство воспроизведения своим собственным телом движений, выражающих наши волнения и чувства». Но и это могучее средство общения сцены со зрительным залом ограничено, как нам известно, в своем могуществе.

И вот мы видим произведения, в которых драматург, не будучи в состоянии положиться на мимическое искусство артиста, добавляет в известных случаях к словам величайшей экспрессии и обстоятельной ремарке для мимики главного действующего лица и самый предмет как причину данных слов и данной мимики во всей яркости его сценического олицетворения. Так, в целом ряде драм как классических, так и новых чувство ужаса внушается иногда зрителю не только словесной и мимической его передачей, но и представлением самого предмета этого ужаса, например призрака, приведения, того или другого образа галлюцинации. Расчет драматурга тут ясен: чтоб зритель пережил в данный момент приблизительно то же, что и действующее лицо, надо, чтобы он видел то же самое. И, если это действующее лицо закрыло глаза, надо, чтобы темнота наступила и для зрителя, сопереживающего с этим действующим лицом, чтобы электромонтер выключил, на соответственный момент, все освещение в театре. Монодрама заставляет таким образом каждого из зрителей встать в положение действующего, зажить его жизнью, чувствовать, как он, и иллюзорно мыслить, как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий краеугольный камень монодрамы — переживание действующего на сцене, обуславливающее тождественное сопереживание зрителя, который становится через этот акт сопереживания таким же действующим. Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы. Для этого на сцене должен быть прежде всего один субъект действия, и не только по тем причинам, которые были изложены в самом начале, но и потому, что монодрама задается целью дать такой внешний спектакль, который соответствовал бы внутреннему спектаклю субъекта действия, а присутство-

вать сразу на двух спектаклях не в наших слабых силах. Далее. Окружающий нас мир как бы заимствует свой характер субъективного, индивидуального «я», и мы понимаем, что хотел сказать Гете про Геббеля, заметив, что последний придал природе «много мужицкого», природа может быть «мужицкой», когда ее воспринимает Геббель, но она может быть и «рыцарски-прекрасной», когда воспринимает ее Вольфрам фон Эшенбах. И она изменяется вместе с нами, с нашим душевным настроением: веселая лужайка, нива и лес, которыми я восхищаюсь, беззаботно сидя со своей возлюбленной, станут лишь ярко-зеленым пятном, желтыми полосами и темной каймой, если в этот момент меня известят о несчастье с близким мне человеком. И автор совершенной драмы, в том смысле как я ее понимаю, зафиксирует в ремарке эти два момента окружающей действующего обстановки, он педантично потребует от декоратора мгновенной замены веселого пейзажа обесмысленным сочетанием назойливо-зеленого, тревожно-желтого и угрюмо-оливкового и будет прав в своем педантизме.

Вместе с этим художник сцены ни в коем случае не должен на подмостках «драмы» показывать предметы такими, каковы они сами по себе,— представленные пережитыми, отражающими чье-то «я», его муку, его радость, его злобу, равнодушие, они только тогда станут органическими частями того желанного целого, которое поистине мы вправе назвать совершенной драмой. Выражаясь образно, в предметах представляемых должна как бы циркулировать кровь действующего лица и самый каменный камень не должен молчать рядом с действующим. Револьвер, которым я люблюсь как блестящей игрушкой, уже не тот, когда я его деловито чищу своему господину и уж конечно не тот, когда я его беру, чтоб застрелиться; на каком же основании во всех трех случаях мне показывают со сцены ничего не выражающий, лишь балаганно-страшный револьвер! Ведь мне обещали драму, не только зрелище? Я хочу жить одной жизнью с действующим. Настал момент глубочайшего сопереживания с ним! Так не развлекайте, не охлаждайте меня вашей... «преступной бу-тафорией»!

И как уже было объяснено выше, вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. Под этим

внешним объектом монодрама подразумевает не только неодушевленный антураж действующего, но и живых людей.

Как мы уже знаем, в совершенной драме, становящейся «моей драмой», возможен только один действующий в собственном смысле этого слова, мыслим только один субъект действия. Лишь с ним я сопереживаю, лишь с его точки зрения я воспринимаю окружающий его мир, окружающих его людей. Таким образом, последние точно так же должны перед нами предстать преломленными в призме собственно действующего; другими словами, остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия и, следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения, представляются важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее «я» субъекта действия. Они будут незаметно сливаться с фоном или даже поглощаться им, если в тот или другой момент они безразличны для действующего. Они будут ступшевывать своим появлением всю обстановку, если действующий всецело поглощен их лицезрением. Они красивы, умны и добры, если действующий их представляет такими сейчас, и они не предстанут отталкивающе-безобразными, если действующий разочаруется в них и воспримет их под другим углом зрения.

Наконец, что само собой разумеется из архитектоники монодрамы, и сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия. Ведь нашу телесную видимость мы всегда рассматриваем как нечто и наше и в то же время постороннее нам; таким образом, и к себе мы можем относиться различно. И это постоянное или переменное отношение к своей собственной личности, разумеется, должно ярко отмечаться в монодраме наравне с другими субъективными представлениями главного действующего.

Я привел здесь лишь самые существенные моменты, обуславливаемые моим понятием монодрамы, — лиц, интересующихся более подробными данными моей теории, я отсылаю 1) к моей брошюре «Введение в монодраму», изд. «Современное искусство», 1909 г.; 2) предисловию к моей трехактной монодраме «Представление любви», напечатанной в «Студии импрессионистов» в 1910 г.; 3) к монографии о моем творчестве «Метод театра» проф. Б. В. Казанского, изд. «Academia» 1925 г.; 4) к книге «Русский театр начала

XX-го века» Евг. Зноско-Боровского (см. главу «Евреиново»), изд. «Пламя», Прага, 1925 г.; 5) к «Книге об Евреиново» Василия Каменского, изд. «Современное искусство», 1917 г., и, наконец, к обширной критической литературе о моей концепции монодрамы, разбросанной по многим журналам как русским, так и иностранным ¹.

Монодраматический метод может быть использован — как нетрудно догадаться — не только драматургом, но в допустимой мере и режиссером-постановщиком, понимающим всю выгоду этого метода для душевного слияния зрителя с действующим лицом. Сцены сна, галлюцинаций (призрак в «Гамлете»), инфантильные видения (в «Синей птице» Метерлинка) и тому подобные душевные состояния того или другого персонажа, можно сказать, обязывают режиссера к монодраматическому показу не столько самих действующих лиц, сколько проекцией их психического бытия в тот или иной момент драматического представления. Это чутьем понимали такие большие мастера сцены, как, например, Гордон Крэг, ставя «Гамлета» в Московском Художественном театре: «Он сидит спереди, у дворцовой каменной балюстрады, погруженный в свои грустные думы, — пишет К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве», — и ему чудится глупая, развратная, ненужная роскошь дворцовой жизни неизвестного ему короля» ². Когда ставился «Гамлет» Гордоном Крэгом, моя теория монодрамы только что появилась в печати и самое упоминание этого слова отсутствовало в стенах Московского Художественного театра; но прошло пятнадцать лет, и Станиславский, говоря о постановке Гордоном Крэгом «Гамлета», уже без обиняков заявляет в названной книге: «Постановка Крэга представляет собой в этой начальной сцене как бы монодраму Гамлета» ³.

Я лично неоднократно и с успехом применял свой монодраматический метод в различных постановках, где психологическая ситуация действующего лица сама собой под-

¹ Реферат «Введение в монодраму» был впервые прочитан мною в Москве, в Литературно-художественном кружке, 16 декабря 1908 года, а затем в Петербурге, в Театральном клубе, 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской 4 марта 1909 года. В сжатом виде впервые появился в печати в «Театре и искусстве» (март — апрель 1909 г.), а затем полностью в изд. Бутковской. (Примеч. авт.).

² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Л., «Academia», 1928, с. 587.

³ Там же.

сказывала режиссеру обращение к этому методу. Особенно поучительным, замечу между прочим, оказалось применение этого метода на сцене Национального театра в Праге (незадолго до второй Великой войны) в моей постановке «Горе от ума» Грибоедова. Показать на сцене Фамусовых, Скалозубов, Молчалиных и *tutti quanti* грибоедовской Москвы в их исторической подлинности довольно трудно, а главное — не столь поучительно, как показать ее в критической характеристике художника, у которого зоркий глаз на скрытые грешки и живописное перо, метко и умело подчеркивающее то, на что должно быть направлено сугубое внимание зрителя. Герой Грибоедова, замещающий в пьесе его самого, спрашивает себя в конечном итоге:

С кем был! Куда меня закинула судьба!
Все гонят! все клянут! мучителей толпа!
В любви предателей, в вражде неутомимых,
 Рассказчиков неукротимых,
Нескладных умников, лукавых простаков,
 Старух зловещих, стариков,
Дряхлеющих над выдумками, вздором.

Представить всех этих людей, окруживших в Москве Чацкого, такими, какими они показались ему по возвращении его из освещенной революционным пламенем заграницы, значило бы представить их в таком спектакле, какой наиболее полно соответствовал бы внутреннему спектаклю самого Грибоедова, скрывшегося за образом Чацкого.

Я так их и представил в своей постановке, то есть показал их монодраматическим методом, увидев ясно в «Горе от ума» сатирическую монодраму, где все действующие лица показаны не сами по себе, а в зависимости от того или иного отношения к ним революционно настроенного героя, безжалостного в своей издевке над глупостью, злом и тиранией и фанатически-страстного в своем стремлении к истинному просвещению, к добру и свободе.

Но вернемся к «Кривому зеркалу» и к монодрамам, специально написанным в качестве таковых.

Профессор Казанский правильно определил ту роль, какую сыграла в моем творчестве идея монодрамы: «Она явилась для него (Евреинова. — Н. Е.), — пишет он в упомянутой монографии, — ключом к *гротеску* и *пародии*, этим излюбленнейшим и оригинальнейшим его произведениям, только ступенью к «Веселому театру для пожилых детей» и

«Кривому зеркалу», в которых так блистательно и полно высказалось, может быть, самое подлинное, еврейновское существо его творчества. И тому, и другому, несмотря на их легкомысленные названия, принадлежит очень значительная роль в новой ориентации сознания театра, определяющей его стремление еще и сегодня.

Прежде всего, в них впервые во всем блеске проявилась неисчерпаемая в своей изобретательности и неотразимо-увлекательная экспансивность еврейновского дарования. Как будто именно здесь, в гротеске и пародии, Еврейнов нашел свою настоящую стихию, в которой творчество его впервые могло получить свободный и пышный расцвет. Можно с уверенностью сказать, что именно этому периоду деятельности Еврейнова в «Веселом театре» и «Кривом зеркале» больше всего обязано сознание театра новым отношением к драматургии и новым требованиям сценизма. В самом жанре, который Еврейнов здесь культивировал, театру открывалось очень плодотворное и богатое возможностями поле действия <...>. Упреков Еврейнов не избежал, эпитеты шукаря, престиждитатора, беспардонного скандалиста за ним останутся. Но он победил уже тогда, завоевав неоспоримый успех, и побеждает еще и теперь с каждым днем, с каждым шагом нового театра. Рискуя своей репутацией, он, в сущности, играл и репутацией большого, высокого искусства театра и обличал трусов театрального сознания с такой силой и успехом, как не могла бы сделать никакая другая реформа. Это было нечто подобное тому, что теперь делает Мейерхольд, разрушая ту же эстетику уже в большей форме и большем театре.

Открывая в низах театра живой источник подлинной театральности, Еврейнов вместе с тем получал тут возможность культивировать приемы нового сценизма. Именно здесь уже по самому заданию «Веселого театра» и «Кривого зеркала», в которых прежде всего должно быть занятно, весело, пикантно, остро и эффектно, явственнее всего должна была выступить и стать ощутимой и учитываемой голая стихия театральности, которую здесь никак нельзя было подменить ничем другим, даже пышностью постановки и высокой поэзией замысла <...>.

Быть занимательным, веселым, смешным — это особое и немалое искусство, ставящее особые задачи и имеющее свои законы и свою технику.

Здесь необходимо быть метким, все время не сводить глаз со зрителя и держать его под прицелом; вялость диалога, слабость действия, тяжеловесность замысла грозят срывом спектакля; пустые места ничем не могут быть покрыты; живописуемое воображение и эмоциональные внушения здесь неуместны и неприменимы»¹.

К этому лестному суждению я могу прибавить только слово благодарности за возможность ссылки в оправдание моих новшеств на профессора Казанского.

Первая монодрама, которую я написал и которая послужила основанием и отправным пунктом для моей теоретической работы «Введение в монодраму», была трехактная пьеса «Представление любви», где я изобразил семнадцатилетнего поэта, впервые одержимого любовью к девушке. В действительности она — дочка булочника, но поэт принимает ее за сказочную принцессу, наделяя ее образ (затмивший перед ним реальность) фантастическими чертами. Перед ее появлением на берегу моря слышно нежное шуршание шелка, перемешанное со звуками каких-то необыкновенных скрипок, еле внятно тремолирующих в терцию на самых высоких нотах. Сказочная музыка! Все ближе, ближе... Это ее шаги, ее поступь, ее платье, подбитое шелком!.. Она показывается, и сразу же и свод небесный, и море, и деревья — все покрывается неясною дымкой... При ее появлении становится еще светлее, еще радостнее. На ее белокурой головке солнце, играя, являет не то нимб, не то корону. И т. д., т. д.

Совсем другого рода пейзаж представляется пожилому «катаральному субъекту» и «геморроидальному типу», чьи видения служат в пьесе кричащим контрастом восприятия мира сквозь призму семнадцатилетнего влюбленного поэта.

Для таких типов, как только что названные, море чуждо каких бы то ни было чар. «— Когда вот так посмотришь,— замечает «геморроидальный тип»,— кажется ширь, свобода... а извольте-ка поехать куда глаза глядят, и стукнитесь о какой-нибудь берег, где живут такие же мерзавцы, как и у нас, такие же дураки, идиоты и, может быть, даже еще глупее, еще гаже, еще пошлее... Кроме того, я вас

¹ Казанский Б. В. Метод театра (Анализ системы Н. Н. Евреинова). Л., «Academia», 1925, с. 131, 137, 138.

спрашиваю, где же тут красота!.. Серое, скучное, однообразное... все это выдумки живописцев... Выдумали, что оно красивое, ну и пошли все повторять... «Красиво да красиво»... Нет, а я покорнейше прошу мне объяснить, почему красиво, в чем тут красота, откуда она взялась... Сказать все можно... (*Большая пауза.*) Гм... а ведь поди ж ты, когда мне было восемнадцать лет... Наверно, и теперь таким мальчишкам кажется, что... гм... в особенности, если, так сказать, «влюблен без ума»... вся вселенная тогда... другая... (*Пауза.*) Да-с, черт возьми! а теперь я смотрю на море и даже не думаю о нем... блестит что-то такое, от чего глазам неприятно, а... (*Закашливается.*)¹.

Эта монодрама, вопреки указаниям некоторых критиков, никогда не была представлена на сцене в России, где она была только напечатана с иллюстрациями художников Е. Ващенко, Н. И. Кульбина и Л. Шмидт-Рыжовой и с обложкой Юрия Анненкова.

На сцене она была впервые сыграна за границей (в Вене и Будапеште) в переводе известного драматурга Франца Теодора Чокора, а в бывшей России (в Ревеле) в интерпретации артиста г. Эрберга.

«Представление любви», несмотря на ферментирующую ее иронию (начиная с самого названия пьесы, где слово «представление» взято в его субъективном представлении «действительности»), не подошло своими размерами и дороговизной сценической реализации к бюджетным возможностям «Кривого зеркала». Зато как раз в «Кривом зеркале» самая идея монодрамы оказалась по душе некоторым из кривозеркальных драматургов и, в частности, творчески заразной для одного из исключительно тонких и остроумных писателей. Я имею в виду Б. Ф. Гейера, написавшего «Сон», «Воду жизни», «Воспоминания» и (в сотрудничестве со мной) «Эоловы арфы» — все четыре пьесы монодраматической структуры.

Как и «Представление любви», «Сон» Гейера, концентрируя внимание публики на одном персонаже-сновидце, заставляет ее сопереживать исключительно с этим персонажем, попадающим во сне в самые курьезные, смешные и жуткие положения: то он, играя в карты, желая сшулерничать, замечает, что карты настолько увеличились в

¹ «Представление любви», с. 61.

размере, что подтасовка их становится невозможной; его хотят бить — он обращается в бегство, но ноги прилипают к полу, обуславливая смертельный испуг, и т. п. Эта монодрама по-фрейдовски являла реализованными самые затаенные желания героя, выдавая головой не только его обывательские претензии, но и таковые же претензии всей публики, поскольку в ней не была изжита обывательщина. Она смеялась, эта публика, над нелепостями сновидений, какие выпали на долю обывателя-сновидца, и лишь потом спохватывалась, сопережив с ним кошмары, что это она, сама публика, состоявшая на три четверти из таких же обывателей, как герой, безжалостно высмеивалась бедовым автором.

В «Воде жизни», пьесе в трех графинах (как сказано было в подзаголовке), подсказывался опять-таки не фрагмент из жизни многих лиц, принимавших участие в действии, а только двух чиновников-пьяниц, составлявших два сапога-пару. Они зашли в этот заманчивый трактир (место действия всех четырех картин пьесы), чтобы выпить только рюмку водки (не больше!), перед тем как вернуться домой к своим женам, к обеду. Их увлекает «доморощенная» политика желтой прессы перед грозой войны и махрово-шовинистические идеалы: говорят о возможном столкновении России с Китаем. Кто победит?.. Их мозги просыпаются после скучной чиновничьей лямки от первых же рюмок живительной влаги и острых закусок, возбуждающих аппетит. Ко второй картине первый графин водки осушен и друзья-спорщики решают закусить в этом трактире, вместо того чтобы возвращаться домой к своим женам. Освещение здесь становится ярче, праздничнее, окружающие пьяниц люди кажутся куда симпатичнее, чем в первой картине, обстановка приобретает крайне уютный характер, жизнь начинает казаться прекрасной. К третьей картине, когда второй графин водки осушен, героев понемногу охватывает азарт спорщиков, которые хотят остаться во что бы то ни стало правыми, защищая свои «стратегические» позиции. Окружающая их обстановка покрывается мало-помалу туманом, заволакивающим реальный мир трактира, где пьяницы воображают себя доминирующими над толпой, сверхполитиками, призванными прославить свою родину хитро задуманными военными планами. Они блаженству-

ют в чаду кухни и курева, наполняющих трактир; они наслаждаются, все больше пьянея, в чаду своей неугомонной дискуссии.

К четвертой картине третий графин почти допит и заказывается четвертый, под воздействием коего пьяницы начинают слабеть, принимая окружающую обстановку как нечто далеко не соответствующее предполагаемой действительности: стены трактира начинают качаться, то сужая, то расширяя пределы его помещения; висячие лампы кажутся то поднимающимися к потолку, то опускающимися чуть не на головы пирующих; их уши заполняет гомон, за которым становятся невнятными слова бессвязного спора. Они слегка ссорятся, мирятся, целуются,жимают друг другу руки, заключая окончательный мир, и подзывают официанта в намерении sprysнуть победу. К ним подходят сразу двое с двумя счетами... Или это один официант, но раздвоившийся нелепым образом? И почему он качается, подсовывая счет? Вернее, почему они оба качаются, подавая счета? И какие значительные цифры на этих странных бумагах. Это не мирные трактаты! — это требование контрибуции. Неужели же придется заплатить по двум счетам сразу? Пьяницы возмущаются, бранятся, протестуют, слегка заговариваются, грозят кому-то, вскакивают в боевой решимости, но тут же почти валяются на пол, забыв свой воинственный пыл. Комната вертится вокруг них, словно они на дьявольской карусели. В глазах их темнеет. Раздвоившиеся официанты, числом четверо, выводят их под руки из опустевшего трактира... Четвертый графин оказался предательским: вместо живой влаги в нем была влага мертвецкого сна.

Шедевром одного гейеровского творчества была монодрама «Воспоминания», где сцена вынужденного брака некой мещанской девицы была показана в нескольких преломлениях, соответственно тому, как она вспоминалась потом ее участниками и приглашенными. После первой картины, где свадебная пирушка была представлена с объективной точки зрения, она же была показана во второй картине сквозь душевную призму молодого человека — жалкого, забитого чиновника, вспоминающего себя на этой пирушке как обаятельного виновника торжества, как покорителя сердец, не знающего отказа своим домоганиям, как талантливый оратор, восхищающий всех своими заздрав-

ными тостами, и вообще, как молодца, которым сослуживцы его могут гордиться. Таким запомнил он себя на этой пирушке в своем самообольщении. Совсем другим он выглядит, как, впрочем, и вся бедная обстановка этого торжества, в воспоминаниях его сослуживцев, из коих один (его играл С. И. Антимонов), разухабистый оптимист, награждающий черты всех, начиная с «молодой», своей безграничной пошлостью; а другой (его играл П. А. Лебединский), мрачный философ дешевого пошиба, видящий всех и вся сквозь черные очки, оседлавшие его нос. Оптимисту была посвящена третья картина «Воспоминаний», а пессимисту — четвертая. Я не описываю их дословно, не имея под рукой экземпляр пьесы; могу лишь засвидетельствовать, что редко приходилось мне читать пьесы, написанные с таким неподражаемым юмором и подлинным мастерством. Пятую картину этих «воспоминаний» Гейер посвятил матери невесты, которая через много-много лет перезабыла существование, не может как следует вспомнить детали, перезрелая дочь ее вспоминается ей чуть не подростком; старушка сохранила в памяти лишь отдельные разрозненные черты, которые все тонут в окутывающем ее черном мраке. «Одно и то же событие,— подчеркивает Евг. Зноско-Боровский в своем отзыве об этой монодраме,— оказывается, таким образом, словно совсем разными происшествиями, ибо каждый вспоминает его совсем по-своему, отводя себе преимущественную роль, и если даже действует не один персонаж, как требует теория Евреинова, то принцип остается тем же, именно, что объективный мир должен уступить место представлению о нем действующих лиц. Внешнего мира как такового не существует, или мы его не знаем, существуют лишь наши о нем представления, которые и должно показывать <...>. Главный довод,— продолжает Зноско-Боровский,— который выставляли против монодрамы, заключается в том, что зритель узнает героя через других персонажей и их взаимоотношения, и если их упразднить и заменить представления о них героя, то мы прежде всего не сможем узнать и понять его»¹. На это Зноско возражает ссылкой на те произведения, где повествование ведется от имени воображаемого лица, которое рассказывает события и представляет всех действующих лиц в том виде, как они

¹ Зноско-Боровский Евг. Театр XX века. Прага, «Пламя», 1925, с. 331.

ему кажутся, а не каковы они на самом деле или в мыслях автора. Но эта ссылка сужает значение монодрамы в театре. В качестве же приема постановки, поскольку она впадает в карикатурность, эта теория может дать очень счастливые результаты. В подтверждение мнения Зноско-Боровского полезно вспомнить, что говорил профессор Овсяннико-Куликовский в своей книге о Пушкине, разбирая «Повести Белкина»: «Загримировавшись простодушным Иваном Петровичем Белкиным, поэт в пяти приписанных последнему повестях является первоклассным актером, превосходно выдерживающим свою роль; все, о чем идет речь в повестях, рассказано так, как должен был рассказать Белкин, а не Пушкин; все пропущено сквозь душу Белкина и рассматривается с его точки зрения (...). Пушкин не только создал характер и тип Белкина, но и обернулся Иваном Петровичем Белкиным. Когда это случилось — уже не было Пушкина, а был Белкин, который и написал эти повести в простоте души своей»¹.

Повествуя о каком-либо событии или людях, автор может «обернуться» другим человеком, описывающим эти события и людей, но может обернуться и несколькими другими рассказчиками о них, дающими различные зарисовки тех же людей и толкование событий в зависимости от своих субъективных данных. Так, знаменитый поэт Роберт Браунинг нашел однажды у букиниста во Флоренции старую книгу 1698 года, где рассказана история убийства графом Гвидо Франческини его жены Помпилии и ее родителей. Эту историю в ряде глав своей поэмы поэт преломляет сквозь сознание различных индивидуальностей. Вторая и третья книги воспроизводят слухи, циркулирующие в Риме о событии, — как благоприятные, так и неблагоприятные для личности Гвидо. Четвертая книга воспроизводит разговоры на ту же тему аристократического общества, относящегося к факту с циническим безразличием и осуждающего обе стороны. В пятой книге граф Гвидо защищается перед судьями. В шестой Джузеппе Канонески, которого Гвидо называл любовником жены, опровергает его софистическое обвинение. В седьмой книге умирающая в больнице Помпилия бесхитростно излагает

¹ Цит. по: Лапшин И. Проблема чужого «я» в новейшей философии. СПб., 1910, с. 128. (Примеч. авт.)

историю, прощая убийцу. Восьмая и девятая книги посвящены воспроизведению речей защитника и прокурора на суде, в которых каждый тенденциозно извращает факты. Десятая книга представляет монолог Папы, к которому как к последней инстанции обращается Гвидо. В одиннадцатой книге передано душевное состояние Гвидо в тюрьме, накануне казни. Попытка такого рода перевоплощаемости писателя вдохновила самого Браунинга, и он создал, под ее влиянием, большую поэму «Кольцо и книга».

Нечто равнозначашее по замыслу, но в театрально-драматической форме создал и Гейер после моей беседы с ним при участии Кугеля, когда я высказал мысль о том, сколь было бы интересно, забавно и поучительно создать сатиру на свидетельские показания в монодраматической форме под названием «Врет, как свидетель» (как раз к тому времени вышла из печати брошюра сенатора А. Ф. Кони, дающая изумительные примеры расхождения свидетельских показаний, брошюра, которую я проглотил залпом, испытал и как юрист, и как монодраматург большое и плодотворное впечатление).

Я не уверен, знал ли об указанных мною данных литературной формы XVII—XIX веков Гейер, но склонен думать, что вряд ли, так как, будучи занят на службе, он, по всей вероятности, не имел времени углубляться в историю, ища там прецедентное для своих замыслов, тем более что для его «Воспоминаний» было совершенно достаточно рассуждений о свидетельских показаниях (столь различных у разных лиц о том же самом событии) и моей брошюры «Введение в монодраму», содержание коей было напечатано еще раньше, еще в том же, 1909 году в «Театре и искусстве», где сотрудничал и Гейер.

Я никогда не был слишком тесно связан с ним дружбой, но всегда считал себя его настоящим приятелем, готовым оказать ему как автору наилучшие услуги на сцене, где я с успехом ставил его пьесы, внося в них тот рельеф, которого порой у Гейера не доставало. Вообще Гейер с внешней стороны не был так блестящ и остроумен, как, скажем, В. Г. Эренберг, композитор, дирижер и заведующий музыкальной частью в «Кривом зеркале». Как правильно заметил Кугель в своих «Листьях с дерева», Гейер производил при первом взгляде впечатление скромного конторщика. Он был ограниченного образования, кончил, кажется, коммер-

ческое училище и считал себя бухгалтером. Но дух его вечно горел, ум всегда в замкнутости своей кипел ненавистью и негодованием. Гейер был революционер по убеждению, и очень стойкий. За книжку рассказов, изданную им в 1906 году, он был присужден («оскорбление армии») к полугодовому заключению в крепости, и гордо, не делая никаких попыток получить смягчение, высидел положенный срок. Его подлинное настоящее было чрезвычайно развитое и острое чувство трагикомического. У него была врожденная зоркость, дававшая ему возможность различать какую-то, невидимую большинству, точку пресечения возвышенного и низкого, лирического и комического. Он мечтал написать трагический фарс так, чтобы публика хохотала, а через минуту столбенела от ужаса; снова смеялась и снова ужасалась. Идеи, волновавшие его, были всегда выше исполнения, которому не хватало литературной чеканки и писательского, так сказать, профессионализма. Гейер дебютировал в «Кривом зеркале» «Эволюцией театра», в которой с большим юмором и тонким критическим чувством пародировал Гоголя, Островского, Чехова и Андреева. Покоряющая сила юмора сказалась особенно в Москве с ее тогдашним культом Чехова и Художественного театра. Можно было опасаться, что насмешка над чеховскими настроениями будет встречена враждебно московской публикой. Но публика смеялась и аплодировала. «Je prends mon bien où je le trouve»,— говаривал гениальный Мольер. И Гейер мог повторить за Мольером то же самое, хватаясь за сюжеты или за драматические формы, подсказанные Кугелем, Холмской, Эренбергом или... пишущим эти строки.

Я был, конечно, безмерно благодарен Гейеру за его удачные театральные иллюстрации моей теории монодрамы и не протестовал, само собой разумеется, против его подписи в единственном числе под монодраматическими произведениями, обязанными мне своей формой, но, как говорится, *est modus in rebus*¹ или, вернее, все имеет свои пределы, и недаром осторожные люди советуют ехать полегче на поворотах. Случилось так, что под влиянием критического разнобоя в газетах об одной из пьес, поставленных мною в «Кривом зеркале», я стал прожектировать

¹ Есть мера в вещах, т. е. всему есть мера (*лат.*).

в обществе Кугеля, Урванцова и Гейера о сатирической мелодраме, высмеивающей рецензентов: хорошо бы, мол, представить на сцене какую-нибудь пьесу сначала в ее соответствии замыслу автора, а потом в том виде, как она изображается и критикуется в одной из рецензий, потом другой — противоположной ей, в третьей — явно бессовестной, в четвертой — выдающей глупость рецензента, не разобравшегося в пьесе, и т. д.

Через месяц-два после этого Гейер представляет в дирекцию «Кривого зеркала» пьесу в трех картинах под названием «Эоловы арфы». Прочитав это произведение и увидев в нем не что иное, как сочинение на заданную мною тему, я заявил дружеский протест дирекции, объяснив ей, что пока Гейер пользовался формой монодрамы, какую я открыл и авторское право на которую я печатно заявил за собою, мне нечего было кричать «караул, меня ограбили!». Но когда Гейер, полагаясь на мое приятельское великодушие, взял, «ничесоже сумняшесь», не только найденную мною форму монодрамы, но и самый сюжет для нее, мною выдуманный, я, как говорится в общественных собраниях, призываю Гейера к порядку. К моему удивлению, ни Кугель, ни Холмская не стали перечить против очевидности моих прав; Гейер только хладнокровно отнесся к моему протесту, и все сразу же уладилось, когда я, одобрив, в общем, план «Эоловых арф» и согласившись поставить эту монодраму, внес в нее технические изменения (ради большей доходчивости до публики) и в корне переработал последнюю картину. А эта картина (самая забавная!) изображала пьесу такой, какой описал ее рецензент, влюбленный в актрису на выходные роли. Пусть другие в рецензированной пьесе играли у подлинного автора главные роли — у автора рецензии получилось так, что героическую роль играла горничная, от которой зависело и счастье любящих друг друга существ, и драматические перипетии, какие им дано было испытать, и мораль пьесы, и даже ее благополучный финал, где горничная как ангел-хранитель благословляла своих господ. Успех эта монодрама стяжала огромный, и при том чистохудожественный, без намека на намеренный succès de scandale, какой видели в «Эоловых арфах» некоторые из театралов, узнававшие портретное сходство с петербургскими критиками осмеянными в пьесе рецензентов. Премьера ее состоялась 25 ноября 1915 года,

будучи объявлена в газетах как пьеса Б. Гейера и Н. Евреинова. «Успех «Эоловых арф», — писала мужественно «Петербургская газета» в № от 2 декабря 1915 года, — вызвал мысль поставить в «Кривом зеркале» пьесу на тему о разности свидетельских показаний. Идею эту разрабатывает Н. Н. Евреинов».

Не знаю, кто просил поместить такую заметку (по всей вероятности, сам Кугель), но, я, занятый другими планами в то беспокойное военное время, не только не «разрабатывал» пришедшую мне в голову сатиру на свидетельские показания, но почти совсем забыл о ней и больше к ней не возвращался.

О самой оригинальной пьесе в мировой истории театра

Одна из написанных мною монодрам стоит особняком среди прочих, игранных на сцене «Кривого зеркала» и чья судьба сложилась не в пример прочим чрезвычайно выгодно для пропаганды в мире моей идеи о монодраматическом методе, как в области драматургии, так и в области искусства, постановки психологических произведений на сцене.

Я имею в виду мою монодраму «В кулисах души», действие которой разыгрывается внутри человека (в точном смысле этого слова), там, где, по наивному представлению доморощенных психологов, находится душа. А находится она, по их мнению, как раз против того места груди, по которому мы инстинктивно ударяем себя, уверяя в правоте своей или говоря такие слова, как «душа моя изныла», «душа радуется», «в моей груди кипит негодование» и т. п. Соответственно этому место действия монодрамы «В кулисах души» расположено на выпуклости грудобрюшной преграды, окруженной справа и слева портьерами легких, вздувающихся от четырнадцати до восемнадцати раз в минуту, среди коих сверху спускается на аорте и верхней полый вене огромное сердце, бьющееся от пятидесяти пяти до ста двадцати пяти раз в минуту. Фоном такому месту действия внутри человека служит позвоночник с ребрами, на котором помещается нечто вроде телефона желтонервной окраски. А спереди грудобрюшной преграды виднеются натянутые, словно струны, нити нервов.

Действие развивается, таким образом, в груди человека. Мы его не видим на сцене, но видим его различные «я» в их столкновении друг с другом, когда этот человек, любивший

до сих пор свою жену, воспламеняется жгучей страстью к шансонетной певичке. Эти «я», особенно «я» рациональное и «я» эмоциональное, выдают в своем споре явного обывателя, каким является носитель этих «я», одно из коих защищает интересы жены и семейный очаг невидимого героя пьесы («я» рациональное), а другое («я» эмоциональное) отстаивает свободу любви, испытываемой обывателем как неодолимую страсть к шансонетной певичке. На сцене появляются образы этих двух женщин, не дающих покоя герою — жены и певички,— представляемые в различных аспектах: идеализированном, когда жену героя приветствует «я» рациональное или когда певичку (тут же соблазнительно поющую и плящущую) осыпает комплиментами «я» эмоциональное, и в карикатурном аспекте, когда «я» рациональное высмеивает вульгарную фальшь ненавистной ему певички или когда «я» эмоциональное высучивает и выдает с головой мещанскую подоплеку жены героя.

Эти образы женщин вступают в перебранку друг с другом и наконец в форменную борьбу (в ее физическом представлении), пока певичка не побеждает жены героя, подмяв ее под собою. Блуститель нравов, то есть «я» рациональное, дает пощечину певичке, на что молниеносно реагирует «я» эмоциональное, набросившись на «я» рациональное и задушив его насмерть.

Когда Разум («я» рациональное) покинул это брненное тело, Чувство («я» эмоциональное), никем не контролируемое, обретает свободу безумия, вызывая снова удалившийся из сознания образ певички и валяясь у нее в ногах, клянется ей в любви и готов все ей отдать за греховную ласку, но... у героя нет главного — денег! и певичка с издевательским смехом исчезает со сцены под дразнящую ультрачувственную музыку.

Не будучи в состоянии перенести этот горестный афронт, «я» эмоциональное телефонирует герою, умоляя его прикончить револьвером страдания любви. Раздается выстрел, и в сердце образуется зияющая дыра, откуда «вытекают» красные ленты крови. Надвигается мрак. «Я» эмоциональное падает мертвое, утопая в лентовидных ручьях сочащейся из сердца крови.

Наступает краткая пауза, сосредоточивающая внимание зрителей на картине развязки происшедшей драмы.

К этому времени «я»-третье (подсознательное начало души, дремавшее до тех пор на заднем плане сцены в черной полумаске и дорожном костюме), облокотясь на чемодан, вздрагивает и беспокойно потягивается. Входит кондуктор в форме железнодорожного служащего с зажженным фонарем у пояса. Еще за сценой слышен его трезвый деловой призыв: «Новая Ивановка... Кому пересадка?» Он подходит, почти наталкиваясь на него, к «я»-третьему и вежливо оповещает: «Господин Подсознательный! извольте выходить! Вам пересадка! Новая Ивановка»...

«Я»-третье окончательно просыпается и, зевнув, говорит: «Новая Ивановка? Хорошо... Новая Ивановка так Новая Ивановка...» Надевает кепи, берет чемодан и послушно следует за кондуктором. Занавес.

В конце сезона 1911/12 года я предложил эту пьесу дирекции «Кривого зеркала», объяснив ей, что данная монодрама является таковой в двойном смысле этого слова, ибо, во-первых, зритель имеет здесь дело с одним человеком, а во-вторых, как персонажи, так и действие представлены здесь сатирически в различных аспектах в зависимости от того, воспринимает ли их Разум, Чувство или наше подсознательное «я» героя пьесы, выражающее его метафизическую «самость», принадлежащую вечности.

Ни Кугель, ни Холмская не могли мне дать сразу ответа, передав сперва «В кулисах души» своим приятелям Урванцову, Гейеру и (если не ошибаюсь) Эренбергу. Но и эти советники Кугелей не ускорили их решения принять подобную странную, ни на что не похожую пьесу в репертуар «Кривого зеркала» или под благовидным предлогом отказать в ее приеме сумасбродному автору. Я только спустя много времени узнал, что мои судьи, первые из тех, кто ознакомился с моей монодрамой *растроения* «я», сочли меня и в самом деле за сумасбродного, обеспокоившись даже за мою дальнейшую руководящую работу в «Кривом зеркале».

Когда я наконец обратился к моему хорошему приятелю Н. Н. Урванцову, желая узнать его мнение о «Кулисах души» (благо мне было известно, что манускрипт моей монодрамы находится у него на прочтении), он слегка покраснел, снял очки, стал протирать на них стекла и, конфузливо заикаясь, но с добрейшей улыбкой, спросил меня, уверен ли я, что публика поймет что-либо в моем произведении, в котором ни он сам, ни Кугель, не Гейер не могут никак

разобраться с точки зрения сценической реализации подобной «неслыханной» пьесы.

Тогда я понял, что переборщил по части новаторской оригинальности и что такие люди, как Кугель, Урванцов и Гейер, при всем желании и расположении ко мне, лишены возможности выйти за границу предельного для них искусствовопонимания, привычки с юных лет «танцевать от печки» вседоступного реализма.

Я не стал торопить с ответом нашу дирекцию, делая вид, что забыл о «Кулисах души» и не хочу возвращаться к ним в наших беседах. А осенью того же, 1912 года я принес к началу сезона нарисованный мною в красках макет, изображавший с максимальной точностью постановку моей «сумасбродной» пьесы в том виде, какой, по-моему, был совершенно ясен для каждого. Принес я заодно нашей дирекции и сочиненный мною «Гимн любви», какой надлежало «я» эмоциональному играть на туго натянутых нервах, составляющих часть декорации.

Здесь мне приходится отдать должное Холмской, которая первая из всех моих судей признала по ознакомлению с моим макетом «Кулис души», что эта монодрама не только может, но и должна быть представлена на сцене «Кривого зеркала», где по сравнению со всеми другими театрами всегда готово место для подлинно оригинального, хоть и «сумасбродного» на первый взгляд произведения.

Она заразила своим оптимизмом насчет успеха «Кулис души» и Кугеля, и Урванцова, и Гейера, и Эрэнберга, показывая им мой макет со своими личными комментариями... Лед тронулся, и так как пора было думать о новой программе, Кугель уединился со мною в мою режиссерскую комнату и повел речь о некоторых изменениях в моей монодраме, чтобы облегчить понимание ее публикой. Мы скоро договорились о существенных местах, требовавших в «Кулисах души» редакционных поправок, Кугель взял на себя оформление пролога в этой пьесе в соответствии с моими ремарками о месте действия, и моя «сумасбродная» пьеса, включенная в ближайшую программу, стала спешно репетироваться под моим руководством.

Успех «В кулисах души» превзошел мои ожидания, потому что я далеко не был уверен, так ли я ставлю на сцене столь невиданное до тех пор произведение: ведь ничего подобного никогда еще не представлялось на сцене! и самое *растроение*

нашего «я» (на «я» первое, «я» второе и «я» третье) стало предметом психоанализа под пером З. Фрейда лишь несколько лет спустя, когда появилась его книга «Я и Оно» («Ich und Es») ¹, то есть после 1920 года, когда Фрейдом была обнародована книга «По ту сторону принципа удовольствия».

Дирекция «Кривого зеркала» не поспешила на этот раз на декорации, которые были отлично выполнены художником Бобышевым и артистически освещены в кроваво-фиолетовой гамме, придававшей всей этой анатомии разверстой грудной клетки мистический характер. Гигантский позвоночник в глубине обширной сцены Екатерининского театра включал между позвонками голубоватые промежутки, написанные на транспарантном коленкоре (какой употребляется чертежниками и выглядел как нельзя более импрессионантным). Большое сердце, сокращавшееся в темпе, соответствовавшем нарастающей лихорадке диалога и действия, было облечено в натуралистическую форму и пылало пунцовыми переливами. Губчатые легкие сизоватого оттенка надувались и опадали, как паруса на лодке во время непогоды. Темно-багровая диафрагма, на коей разыгрывалась моя монодрама, была сколочена плотниками в строгом соответствии с анатомическими данными. В общем, когда поднялся занавес над этой небывалой картиной внутренности человека, некоторым из зрителей стало, по их отзыву, не по себе, а матери В. Максимова (знаменитого «любовника» в истории русского киноискусства) сделалось настолько дурно, что ее пришлось не мешкая вынести из зрительного зала на руках.

Это представление было моим настоящим триумфом, возросшим еще более на последующих спектаклях после рецензий, в коих хвалебная критика разъяснила как нельзя лучше психологический смысл «Кулис души» и смелую фантазию автора, рискнувшего олицетворить перед театральной публикой борьбу наших «я» в глубине наших душ.

На одном из этих представлений (в 1913 году) был известный австрийский драматург Франц Чокор, приехавший в Россию специально для ознакомления с театральными новинками Москвы и Петербурга. Увидев «Кулисы души» и придя в восхищение, он счел своим долгом немедленно

¹ Переведенная на русский язык, впервые появилась в издательстве «Academia» в 1924 г. (Примеч. авт.).

испросить у меня разрешение на перевод этой пьесы на немецкий язык. Вернувшись к себе в Вену, Чокор сразу же принялся за эту работу в сотрудничестве с Евг. Сперо (Мокроусовым), а вместе с тем и за пропаганду в печати моей идеи монодрамы, в авторе коей он усматривал предтечу экспрессионизма: «Er praktisch und theoretisch als Vorkämpfer der Expressionismus in russischen Drama angesehen werden muss»¹, — писал обо мне Чокор в послесловии к «Die Kulissen der Seele», (изд. «Wiener Graphische Werkstätte G.M.B.H.», 1920 г.).

Включить, однако, мою монодраму в репертуар венских, берлинских и других немецких театров показалось Чокору на первых порах столь же безнадежным, как и мне включить эту небывальщину в репертуар «Кривого зеркала». Один лишь актер Карл Этлингер, коему Чокор уже в 1914 году предложил поставить «В кулисах души», оценил мою монодраму должным образом. Тем не менее и К. Этлингеру пришлось немало похлопотать, прежде чем удалось убедить дирекцию «Wiener Renaissas bühne»² принять «Кулисы души» к постановке, каковая состоялась лишь 27 апреля 1920 года при участии самого К. Этлингера в роли «я» эмоционального и О.Ф.Верндорфа, создавшего исключительно оригинальные декорации. Успех данного спектакля был выдающимся, и «Die Kulissen der Seele»³ прошли, как свидетельствует Чокор и такие журналы, как «Neue Freie Presse»⁴, на сценах всей тогдашней послевоенной Германии. Появился целый ряд статей о моем принципе «monodramatisches Lustspiel», каковой повлиял на форму не только некоторых театральных постановок, но и кинематографических, как, например, на форму незабываемого фильма «Кабинет доктора Калигари».

Не меньше, если не больше затруднений встретила постановка «Кулис души» в Англии (под названием «The Theatre of the Soul»⁵ в переводе Наталии Потапенко и Кристофер Сент Джон, изданном с обстоятельным предисловием последнего в 1915 году фирмой Хендерсон и переизданном в 1926 году).

¹ «Его нужно рассматривать и практически и теоретически как предтечу экспрессионизма в русской драме» (нем.).

² «Венский ренессансный театр» (нем.).

³ «Кулисы души» (нем.).

⁴ «Новая свободная пресса» (нем.).

⁵ «Театр души» (англ.).

В Лондоне, где эта монодрама была впервые представлена стараниями миссис Эдит Крэг в «Little Theatre»¹ в марте 1915 года, затем принята к постановке в «Alhambra Theatre», в «Shaftesbury theatre» и в «Savoy theatre»², понадобилось вмешательство самого лорда Чемберлена, лично цензуровавшего столь шокирующую пьесу ввиду неразрешения ее к представлению, и заступничество леди Рэндольф Черчилль, которая организовала специальный утренник, чтобы показать властям, сколь благоприятен может быть прием моей пьесы передовой культурной публикой³.

В 1925 году, не в пример другим «историям британской драмы», известный профессор Лондонского университета (ныне американского университета в Йеле) Аллардайк Никол включил концепцию моей монодрамы в свой обстоятельный труд «British Drama, An historical survey from the beginning to the present time»⁴, придя к заключению, что в «Кулисах души» «...is the art-form of immediate future»⁵ и что «драматурги Англии и Ирландии непоколебимо движутся по дороге, уже пройденной Евреиновым и его компаньонами»⁶.

Пишу все это не ради хвастовства и не из смирения перед судьбой, переменчивой в отношении забракованных пьес, а для того главным образом, чтобы поощрить и обнадежить новаторов в театральном искусстве, где не к спеху складывать оружие перед нападками реакционеров, ибо время работает на мудрых новаторов и смелых зачинателей! Пусть мои собратья, запасшись терпением и мужеством, помнят, что враги сгинут в Лете, их же откровения и находки могут войти навсегда в историю театра и прославить тем самым их авторов и их творческий подвиг. Поэтому плюньте, дорогие собратья, на злопытательства жалких завистников и изуверов, критикующих вас от лукавого. Примиритесь с тем, что их брань может преследовать вас даже после всеобщего признания вашего таланта и мастерства! «Кулисы души» оказалась единственной русской пьесой, вошедшей в американскую антологию Персиваль Уайльда «Contemporary one-act Plays from 9 countries»⁷ (издана

¹ «Малый театр» (англ.).

² «Алхамбра театр», «Шефтсбери тиэтр» и «Театр Савой» (англ.).

³ Обо всем этом изложено в предисловии к лондонскому изданию пьесы. (Примеч. авт.)

⁴ «Британская драма. Очерк истории от начала до наших дней» (англ.).

⁵ «Прообраз искусства ближайшего будущего» (англ.).

⁶ Там же, с. 401—403.

⁷ «Современные одноактные пьесы 9 стран» (англ.).

в 1936 году в Бостоне), была включена в английское собрание выдающихся в мировой драматургии одноактных пьес (selected by Constance Martin) и издана в 1940 году в Лондоне. А вот в «Красной газете» (вечернем выпуске) от 18 февраля 1927 года в Ленинграде некий критик С. Воскресенский разодолжил меня рецензией о «Кривом зеркале», где говорится буквально следующее: «Кулисы души» Евреинова, заканчивающие программу, кажутся сейчас исключительно пошлой вещью (sic!). Для своего времени и для своего круга зрителей, быть может, «Кулисы души» были подходящей пищей, сейчас же этот зритель совсем на ущербе, а новому и мистика, и буржуазная мораль, пусть даже прикрытые иронической улыбкой, совсем не нужны. Однако разыграны «Кулисы души» очень неплохо, вероятно, потому, что театру они давно и хорошо известны».

«Кулисы души» не нужны критикам Воскресенским... Что же? приходите от этого в отчаяние? Нисколько!

ГЛАВА IV

Всегдашни шашни (Федор Сологуб)

Незадолго до войны 1914 года на Масленице Федор Сологуб, уступая настояниям своей жены Ан. Н. Чеботаревской, устроил у себя бал. Да еще костюмированный: без маскарадного костюма нечего было и думать показаться на этом балу.

Как?.. Бал у Федора Сологуба?.. У этого «кирпича в сюртуке», как прозвал его В. В. Розанов? У этого «рыцаря смерти», которому стукнуло шестьдесят лет, как полагала Тэффи? У этого «учителя в отставке» и бывшего инспектора городского училища на Васильевском острове?» — спрашивали знакомые Сологуба, знавшие этого «колдуна» в ранние годы его писательской деятельности?

Да, у него. Как только он сблизился с Чеботаревской, он все стал делать по ее настоянию. Переехал с Васильевского острова в центр Петербурга по ее настоянию; из маленькой казенной квартиры — в барские апартаменты, где посетителей сбивала с толку ультрабуржуазная гостиная цвета само (купленная по ее же настоянию!), и кабинет с изображениями Леды в разных позах, за обилие каковых

эстампов кабинет был прозван «ледником». Стал Сологуб устраивать на новой квартире, по настоянию все той же амбициозной супруги, светские приемы, вместо прежних за просто на Седьмой линии Васильевского острова в доме номер двадцать один (ждушим доски с надписью «Здесь жил, служил, учил и сочинял Федор Кузьмич Тетерников, прославившийся как Федор Сологуб»). И наконец дошел до того, что устроил, по настоянию Чеботаревской, «бал-монстр», а на склоне дней своих стал даже подписывать, ради заработка, литературную стряпню супруги своим притягательным именем.

Я был на этом памятном балу, где собрался весь цвет тогдашнего писательского декадентствующего Санкт-Петербурга, кроме Мережковских, которых не любили здесь за спесь, с какой они, богоискатели, учили, что «неверующий в Бога — хуже скота!».

Все ряженые, войдя в зал и поздоровавшись с хозяйкой дома, которую нетрудно было узнать в обличье не то венецианки, не то флорентинки (не помню!), искали глазами хозяина дома и, не находя, приставали к Чеботаревской: «А где же Федор Кузьмич?» Она пожимала плечами и плутовски смеялась: «Скоро придет — еще не одет!»

Внимание всех на этом многолюдном балу привлекали к себе больше других Алексей Николаевич Толстой (тогда еще граф!), одетый (вернее, раздетый) на манер банщицы, с мочалкой и ушатом, В. Нувель (секретарь Дягилева), пугавший дам видом светского убийцы из детективного романа, одетый во фрак, в черной полумаске, со шрамом на щеке и брызгами крови на белоснежной манишке и лайковых перчатках, поэт Мих. А. Кузмин, кокетливо наряженный монастырским послушником (каковым он и был в молодости), и какой-то пожилой римлянин в доспехах центуриона, никому из нас не известный и державшийся как человек, впервые попавший в гостеприимный дом Сологуба.

Начались танцы под музыку Сивачева, популярнейшего из таперов в тогдашнем Петербурге. Танцевавших, впрочем, было немного: поэты, художники и литературные критики не склонны, как замечено, к хореографическим выступлениям. Они предпочитали жаться к стенам аджиорно освещенного зала, стоять в дверях и допытываться: «Вы не знаете, кто этот римлянин, беседующий с хозяйкой дома и с ее сестрой Александрой Николаевной?»

Многих стал душить смех: «Да ведь это же Сологуб! Сам Федор Кузьмич! Неужели вы не замечаете его типичной бородавки у носа на левой щеке?» «Бросьте шутить! — возражали хохотавшим. — У Сологуба усы и борода, которые, конечно, он не сбрил бы ради простой забавы!»

И вдруг (невероятно!) оказалось, что это в самом деле он, Сологуб, пожертвовавший седой растительностью на лице, чтобы насмешить гостей сюрпризом и самому над ними посмеяться.

Никто не ожидал подобной выходки от почтенного старика, никогда не улыбающегося посторонним, которых он третировал почти надменно, пронзая их змеиным взглядом и окатывая холодным душем процеженных сквозь зубы слов.

Это был в глазах посторонних, приглашенных на этот бал, и впрямь никакой-то надменный патриций, каким они знали в повседневной жизни Сологуба, этого старого цензуриона, который, по всей видимости, шуток не любит.

Не таким казался Сологуб, в обыденной жизни, своим немногим приятелям, к коим я был причислен им, в блаженном вихре первой русской революции, когда в беседах людей, взвинченных наступившими в 1905 году событиями, легко прорывались взгляды, родственные близким душам малознакомых людей и отталкивающие взаимно тех, кто в действительности были посторонними друг другу. Его приятели любили этого волшебника, как мало кого из его собратьев по перу.

Меня познакомил с ним незадолго до этого бала мой товарищ Константин Эрберг (Сюннерберг), автор книги «Цель творчества» (приятель и единомышленник Георгия Чулкова), звавшего к мистическому анархизму. Николай Алексеевич Потемкин, Гоувальт и я (все трое — бывшие правоведа, как и Сюннерберг) стали вскоре встречаться с Федором Сологубом то у него по средам на журфиксах, то у Потемкина за ужином, то у меня, когда мы оказались близкими соседями и поэт пригласил меня как режиссера, а М. М. Фокина как балетмейстера для постановки своей драматической сказки «Ночные пляски».

Вот с репетиций «Ночных плясок», помнится, и началась наша настоящая дружба с автором этой камерной пьесы.

Тогда только что появился в печати «Мелкий бес», создавший сразу всероссийское имя Федору Сологубу. До этого были напечатаны лишь «Тяжелые сны», «Ночные тени» и сборник стихотворений — книжки, которые чуть не при

первом же посещении Сологуба он преподнес нам с Н. А. Потемкиным и Гоувальтом, сопроводив их надписями, подобающими анархистам-индивидуалистам, каковыми мы тогда себя считали.

Ко времени моей постановки «Ночных плясок» и Потемкин, и Гоувальт, как не принадлежавшие к аристократической братии и тем более ничем не прославившиеся в Петербурге (что было негативно в глазах Чеботаревской, окружавшей Сологуба лишь полезными ему знаменитостями), исчезли с горизонта этого восходящего светила.

В «Ночных плясках» сей колдун, как и можно было ожидать, восхвалял магическую силу искусства и, если в той эротике, какой было насыщено это трехактное произведение, он не выступал как садист, родственник Ведекинду (гремевшему в то время), то — подобно последнему — акцентировал свою сексуальную прихоть подкупающими намеками, заставляя вдобавок своих двенадцать принцесс плясать глухой ночью босыми и в легчайших одеяниях.

Спектакль прошел на славу, еще больше сблизил меня с Сологубом и его женой.

Я бывал у них чуть не ежедневно вечером, когда у них в доме шли репетиции, потом, после премьеры, ходил к нему просто в гости, на интимные обеды и вечера, затем, в связи с вызовом мною барона Н. В. Дризена на третейский суд, часто заходил к Сологубу как выбранному мною арбитру и, наконец, по настойчивому зову его и Чеботаревской, гостил у них несколько дней в Меррекуле (Эстонии).

Мы настолько подружились, что откровенно (как на исповеди!) беседовали с ним по его секретным литературным делам и по моим театральным. Как доверчивые друг к другу авгуры, мы отнюдь не стеснялись высказывать с глаз на глаз с ним наши эгоистические домогания в мире искусства и давать, в целях преуспевания в нем, всякого рода рискованные советы и «информации на всякий случай», почерпнутые — мы знали — от заведомых сплетников.

Ничто так не сближает людей, как взаимные одолжения интимного характера (о коих я, набравшись смелости, расскажу когда-нибудь в своих мемуарах) и симпатии друг к другу как к деятелям искусства, принужденным бороться за свои идеи и вкусы в окружении врагов, не прощающих своим соперникам ни их успехов вообще, ни их новаторства в частности.

В беглом свете этих данных станет совершенно ясно, почему, когда «Ванька-ключник и паж Жеан» Сологуба были приняты к постановке в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, режиссером для оформления на сцене этой сложной пьесы был приглашен по просьбе автора я, с кем Сологуб, по собственному признанию, нашел общий язык.

Могу сказать про себя то же самое: я понимал Сологуба с полуслова и в случаях, когда он стеснялся выражать громко желание, я как бы читал его мысли, оказывал ему тотчас же необходимую помощь. Например, Сологуб, присутствуя на репетициях «Ночных плясок», хотел (я ясно чувствовал), чтобы занятые в пьесе двенадцать исполнительниц работали босыми, с подобранными юбками.

А в пьесе как на подбор участвовали такие красивые женщины: Ел. К. Валерская (жена Бор. С. Глаголина, из-за которой впоследствии был убит на дуэли сын антрепренера Н. Н. Синельникова), Евг. Хованская (жена поэта-шахматиста Петра Потемкина), жена композитора Синилова (за которую ухаживал напропалую художник Н. К. Калмаков, создавший декорации и костюмы для пьесы Сологуба), и целый ряд обаятельных исполнительниц, бывших женами, сестрами или близкими родственницами Леона Бакста, Константина Сомова, Ал. М. Ремизова, того же П. П. Потемкина, М. В. Добужинского, Конст. Эрберга, Сергея Городецкого, Юрия Верховского, Осипа Дымова, Ал. Н. Толстого, Георгия Чулкова и издателя Зин. Гржебина, игравших в «Ночных плясках» роли всевозможных принцев, кончая американским принцем, воплощавшимся знаменитым Бакстом.

Вижу, Сологубу неймется чего-то, а сказать не решается, чтобы не уронить авторское достоинство. «Медам,— говорю исполнительницам,— не знаю, как вас заставляет репетировать Фокин, а я попрошу вас, занимаясь со мной, разуться и подколоть платье, чтобы приучиться двигаться на сцене без каблуков и проворно. Сами убедитесь, играя, что без должного навыка трудно воплотить «воздушные существа», какие создала фантазия поэта!»

Минута замешательства... Даже меньше минуты! И Чеботаревская бежит уже за английскими булавками, мы с Сологубом удаляемся на время, чтобы не стеснять разуваяющихся дам, и, вернувшись, застаем всех их в том виде, какой требовался мною и грезился самому поэту.

Я остановился на этом моменте еще потому, что голоножие тогда, кроме единичных случаев (Айседоры Дункан, Артемис Колонна, Моод Аллан), не практиковалось даже в оперетках и фарсах, чересчур шокируя семейную публику, которая (например, в Англии) купалась даже в море, не снимая черных чулок. А уж о серьезной драме, опере и балете и говорить не приходится: даже в «Эвнике» М. М. Фокин не посмел выпустить римских рабынь босиком, несмотря на то, что они танцевали в этом балете, не прибегая к пуантам.

Когда после моего значительного успеха в «Старинном театре» как режиссера-постановщика директор императорских театров Вл. Ар. Теляковский решил, как мне передавал Н. В. Дризен, пригласить меня на следующий сезон служить режиссером в Александринском театре, он отказался от сего намерения тотчас же, как узнал о появлении в печати (это было в 1911 году) моей книги «Нагота на сцене», где, возмущаясь ненужностью трико (при имитации обнаженного тела), я ратовал за наготу на сцене как за феномен красоты и пластической выразительности.

Можно поэтому смело сказать, что опыт Сологуба при моем и Фокина содействии был опытом революционного значения, спешествовавшим, как и моя книга о наготы, использованию этого нововведения в частных театрах России.

* * *

Возвращусь к костюмированному балу, где хозяин дома не пожалел бороды и усов, чтобы исподтишка посмеяться над приглашенными гостями, не допускавшими (он знал заранее), чтобы престарелый, солидный писатель выкинул такую штуку на потеху себе и друзьям. В этом факте, факте смехотворного озорства, ради которого человек сам себя не жалеет, сказался весь характер юмора, свойственный этому оригинальному насмешнику.

Он прожил мучительную молодость, гоняясь за куском хлеба и положением в обществе; в зрелые годы он испытал горечь недооценки его огромного таланта, его литературной техники, его колдовской напевности стиха и, потеряв к старости любимую сестру, скончавшуюся от чахотки, без должной помощи со стороны окружающих раз навсегда преисполнился злобы к сытым, тупым, надменно-глупым

людишкам, восхваляющим лицемерное добро и самодовольно треплющим по плечу бедняков.

Я, помню, ничем так не мог угодить Сологубу, как чтением «с чувством, с толком и расстановкой» его провокационного в глазах добродетельных мещан стихотворения, начало которого до сих пор не забыл:

Она была злая царица,
Такая же злая, как я,
И с нею безумная жрица,
Такая же злая, как я.
И чары несли они обе,
Такие же злые, как я.
Ликуя в торжественной злобе,
Такой же, как злоба моя... И т. д.

Это был человек отравленный, находивший в самой отраве сладкий вкус и вместе с тем конфоратив для своего творчества в этой кошмарной жизни, где

Человек иль злобный бес
В душу, как в карман залез,
Наплевал там и нагадил,
Все испортил, все разладил
И, хихикая, исчез.

Дурачок, ты всем нам верь!—
Шепчет самый гнусный зверь,—
Хоть блевотину на блюде
Поднесут с поклоном люди,
Ешь и зубы им не щерь!

И он не «щерил» зубы: он умел, втихомолку и не меняя выражения лица, вдоволь над ними посмеяться.

Какое впечатление должен бы производить на школьников этот «злой колдун» в бытность свою инспектором городского училища, легко себе представить. «Впрочем, что же школьники! — восклицает поэт Георгий Иванов в своей книге «Петербургские зимы»¹.—Когда меня в 1911 году впервые подвели к Сологубу и он уставил на меня бесцветные ледяные глазки и протянул мне не торопяся каменную ладонь (правда, мне было семнадцать лет), зубы мои слегка щелкнули — такой «холодок» от него распространился». И вот что, кстати, сказал знаменитый поэт

¹ *Иванов Георгий*. Петербургские зимы. Париж, 1928, с. 169.

начинающему при этой первой встрече: «Я не читал ваших стихов. Но какие бы они ни были — лучше бросьте. Ни ваши, ни мои, ничьи на свете — они никому не нужны. Писание стихов — глупое баловство и потеря времени».

Он любил издеваться над всеми, начиная с себя, попавшего в этот чудовищный мир, где, уверял он:

...ты живешь с людьми
Словно в лесе, в темном лесе,
Где напихан бес на бесе —
Зверь с такими же зверьями.

«Да, да», — подтверждал он, цитируя другое стихотворение:

Мы пленные звери,
Голосим, как умеем,
Плотно заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Казалось бы, какого смеха, веселья, какого юмора можно было ждать от этого почти никогда не улыбавшегося человека?

А между тем он любил смеяться, но... про себя! любил юмор, но... ядовитый, близкий к юмору висельников, любил веселье, но... дьявольское веселье, когда —

Качает черт качели
Вперед-назад, вперед-назад!

— Неправда! — скажут мне буквоеды из числа поклонников Сологуба! — иначе чем объяснить слова того же Сологуба:

Но высшее чудо на свете,
Великий источник утех —
Блаженны невинные дети,
Их тихий и радостный смех.

Понять эти слова Сологуба тем легче, что сам поэт называет такой смех чудом, то есть чем-то выходящим из норм, царящих среди «пленных зверей», какими Сологуб считал всех людей и их детенышей. Это — во-первых! А во-вторых, не надо слишком доверять поэтам: еще Ницше сказал, что «все поэты врут». И Сологуб, наверно, был того же мнения, говоря, что «искусство — одна из форм лжи. Тем

только оно и прекрасно. Правдивое искусство — либо пустая обывательщина, либо кошмар. Кошмаров же людям не надо. Кошмаров и так довольно»¹.

Его любимой забавой, как я убедился, было мистифицировать своих ближайших, особенно тех, кого он считал соперниками на литературном поприще. И случалось, делал он это, быть может, не без выгоды для себя, как показывает хотя бы случай с Тэффи, рассказанный ею самой.

Написала она в разгар революции 1905 года стихотворение «Пчелки» и читала его на литературных вечерах. Помню, стихотворение это, в котором юные швеи вышивают тайком золотое слово «свобода» на красном знамени, вызывало бурю восторгов у учащейся молодежи, и хорошенкая поэтесса, его сочинившая, мгновенно влюбляла в себя всех юных слушателей. Вдруг ей сообщают через некоторое время, что Сологуб, не стесняясь литературной этикой, переделал без ее разрешения ее «Пчелки» и собирается печатать их в каком-то революционном журнале, коих в ту пору расплодилось великое множество. Познакомившись с «плагиатором», Тэффи без обиняков его спрашивает: «Правда ли, что вы забрали себе моих «Пчелок» и переделали их на свой лад?»

Сологуб, не моргнув глазом, отвечает: «Да, какая-то дама читала эти стихи. Мне понравились, я и переделал их по-своему».

— Эта дама — я. Это же нехорошо так забрать себе чужую вещь!

— Нехорошо тому, у кого берут, и недурно тому, кто берет! — срезал ее Сологуб.

Тэффи засмеялась и смущенно пролепетала:

— Во всяком случае, мне очень лестно, что мои стихи вам понравились.

— Ну вот видите, — сказал Сологуб, — мы оба довольны.

«На этом дело и кончилось», — замечает Тэффи. Лучше того скажу я: после «знакомства» они стали вскоре... приятелями. И хоть Тэффи о том умалчивает, слухи о плагиате оказались в значительной степени вздорными. По крайней мере я, близкий друг Сологуба, стихи которого (да простит мне Тэффи!) и глубже, и оригинальней стихов нашей прекрасной юмористки, могу засвидетельствовать, что не нашел среди произведений Сологуба ничего явно

¹ *Иванов Георгий*. Петербургские зимы, с. 170.

схожего с «Пчелками» Тэффи. К тому же я не ошибусь, заметив, что если Сологуб и заимствовал у кого-нибудь из собратьев по перу их алмазы, то превращал их колдовски в чудесные бриллианты. Его, наверно, чрезвычайной на-smешил тогда упрек Тэффи в том, что он, большой, самобытный и прославившийся уже мастерством своим поэт, мог чем-либо позаимствоваться у начинающей поэтессы, какой была тогда Тэффи. Но так как он смеялся всегда про себя, то самонадеянная юмористка и не отдала себе сразу отчета в его издевке над ее претенциозностью.

Помимо этого (а я нарочно привел здесь это в пример), вопрос о плагиате является порой крайне трудным, а часто и вовсе не разрешимым. Стоит только вспомнить Шекспира, который, как известно, брал не только сюжеты, но и отдельные детали, типы и образы у своих предшественников, не говоря уже про мелькающие в его трагедиях старинные баллады и песни. Кто из шекспироведов не знает, что некоторые из «обворованных» Шекспиром драматургов, как, например, знаменитые в свое время Марло, Нэш и Грин, не без горечи кивали своим современникам¹ на Шекспира как на писателя, который «берет наши слова себе в рот» и похож на «нивесть откуда выскочившую ворону, щеголяющую в чужих перьях».

Вспомним рядом с Шекспиром Мольера, заявившего открыто о возможности заимствования.

Рядом с названными колоссами в истории европейской драматургии Сологуб является невинным младенцем по части «плагиата».

Судите сами! Была такая песня-повесть, из коей некий драмодел выкроил пьесу «Ванька-ключник», долго державшуюся в репертуаре народных театров. Представляется в этой пьесе любовь Ваньки — добра молодца к молодой княгине Аннушке, муж которой, встретив Ваньку, приласкал его, пожаловал ключником и тем нажил беду: изменила ему Аннушка, проболтался о том ключник, услыхали про то добрые люди, донесли о том князю, разгневался князь, велел казнить ключника лютой смертью, да смиростивился потом и простил, выгнав из дому.

Пьеса эта грубоватенькая, что называется, лубочная в «мужицком» смысле этого прилагательного, сусальная,

¹ Укажу хотя бы на изданную в 1592 году брошюру Грина «На грош мудрости, приобретенной миллионом раскаяний». (Примеч. авт.).

с налетом «квасного патриотизма»: вот, дескать, чем богата была матушка-Русь, какие в ней дела делались и каковы были гнев да милость наших православных предков, верой-правдой служивших своему государю.

Прочел эту пьесу Сологуб, и взманило его сделать из этого мужицкого лубка лубок не только художественный, но и хлестко-сатирический. В этих целях заставил он героев своей адаптации говорить не по-нарочному, не якобы по-былинному, не всякими там эвфемизмами, а начистоту, с красочно-варварскими словечками и с такими крутыми выраженьицами, от которых дух должно было захватывать у цензора.

Но этого мало. Рядом с этой пьесой, сжатой Сологубом в коротенькие акты, та же самая любовная история была представлена им в том виде, в каком она должна была разыгрываться на Западе в романтическую эпоху труверов и трубадуров, изящных пажей и легендарных рыцарей. Там, в княжеской Руси, героем взят Ванька-ключник, а здесь, в феодальной Франции, — паж Жеан, поступивший в услужение к графу. Полюбил он молодца Жеана, сделал его пажем графини Жеанны и нажил беду: изменила ему графиня Жеанна, проболтался о том сам Жеан, услышали про то добрые люди, донесли о том графу, разгневался граф, велел казнить изменника лютою смертью, да смилостивился потом и простил, выгнав из дому.

Когда эта двойная пьеса, в двадцати четырех картинах, названная Сологубом «Ванька-ключник и паж Жеан», была поставлена мною у В. Ф. Комиссаржевской в ее Драматическом театре, лестных рецензий в газетах было хоть отбавляй, но выделилась среди них не только лестная для автора и исполнителей, но и ядовито-поучительная в *гражданском смысле* рецензия Вл. А. Азова, помещенная им в «Речи» (П. Н. Милукова) под названием «Двенадцать пощечин». Все эти пощечины, как метил автор рецензии, приходились целиком на двенадцать картин «Ваньки-ключника», чередовавшихся одна за другой с двенадцатью картинами «Пажа Жеана» и представлявших собой вопиющий контраст культурного (сравнительно) европейского быта с корявым, грубо-варварским бытом деспотичной и полурабской Руси.

Тот же самый банальный эпизод, та же самая любовная история была, таким образом, преподнесена публике под столь различными соусами, что не понять идеологической разницы одного оформления с другим и вытекающего из сего заключения мог разве что бесчувственный и бездумный чурбан.

Вот — кстати заметить по адресу Тэффи — доказательство, что Сологубу, когда он забирал себе чужое, нечего было бояться упреков в плагиате.

Но это — между прочим! А главное, что здесь интерес (по крайней мере для меня), заключается в том, что Сологуб предстал в этой ни на что не похожей пьесе явно кривозеркальным автором, остроумно показывающим, как одна эпоха, сопоставленная с другой, в контрастном отражении может смехотворно подкузьмить другую.

Когда А. Р. Кугель увидел в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской эту пьесу Сологуба, он тотчас же сообразил, что подобному произведению, скорее, место не там, а в только что основанном им и З. В. Холмской театре «Кривое зеркало». Но делать было нечего: пьеса была за-контрактована В. Ф. Комиссаржевской (кажется, на три года), да и брать что-либо из репертуара другого театра «Кривому зеркалу», гордому своим оригинальным репертуаром, по мнению Кугеля, было унижительно.

Прошло три сезона, прежде чем А. Р. Кугель, вспомнив об этой замечательной пьесе, стал мне говорить, что это чисто кривозеркальное произведение и что хорошо бы его увидеть на нашей сцене, но... с одним существенным добавлением, которое еще более увеличит успех сологубовской пьесы, а главное — придаст ей соль и перец злободневности. Надо было, по мнению Кугеля, присочинить к двум прежним версиям, древнерусской и средневековой, еще третью версию: современную! — чтобы действие в этой последней версии происходило, например, в семье нынешнего русского сановника, куда втерся, скажем, обласканный его превосходительством чиновник для особых поручений.

— Вот, — сказал мне А. Р. Кугель, — вы в хороших отношениях с Сологубом. Попытайтесь внушить ему такого рода переделку.

— Нет, — уклонился я от щекотливого поручения, — Федор Кузьмич гордый человек и как писатель пренебрегает чужими советами.

— Да, но денежки-то на полу не валяются! — усмехнулся Кугель. — И Сологуб вряд ли откажется получить авторский гонорар за пьесу, которая займет у нас почти целый вечер. Надо только сократить ее как следует, а то скажут: чувство меры отсутствует.

После дружеского препирательства мы решили с Кугелем, что я поеду к Сологубу подготовить почву, сообщив, что вот, мол, наша дирекция намерена поставить его «Ваньку-ключника» и т. д., но что желательны некоторые переделки, сокращения и одно существенное добавление, о котором будет говорить с ним Кугель.

Так мы и сделали. Уж не знаю, как себя держал Ното Novus, приехав к знаменитому писателю с визитом, но только Сологуб, вопреки моему ожиданию, отнюдь не заикапризничал и, сговорившись с Кугелем о сроке намеченной премьеры, об авансе, распределении ролей и прочем, дал свое согласие и не замедлил приняться за работу.

В результате этого заказа получилась небывалая еще в летописях театра пьеса, состоящая из трех пьес, по восьми картин каждая, чередующихся без остановки таким образом, что картина одной пьесы шла за картиной другой, картина другой — за картиной третьей, картина третьей за картиной первой и так далее.

Назвал Сологуб эту пьесу «Всегдашни шашни».

Пришлось за отсутствием в «Кривом зеркале» вертящейся сцены соорудить кустарным образом ее подобие, что дало в конечном счете возможность представлять двадцать четыре картины безостановочно на трех отдельных сценах (каждая со своим занавесом), выстроенных в ряд перед рампой с таким расчетом, чтобы в продолжение спектакля видны были публике: одна сцена с поднятым занавесом, а две другие — с опущенным.

Во «Всегдашних шашнях» были заняты почти все силы труппы, начиная с З. В. Холмской, с которой репетировать для меня было сплошным удовольствием. Пьеса имела в «Кривом зеркале» (прав был А. Р. Кугель) еще больший успех, чем у В. Ф. Комиссаржевской в версии «Ваньки-ключника и пажа Жеана».

«Всегдашним шашням» в спектакле «Кривого зеркала» предшествовала пьеса Б. Гейера, с музыкой Эренберга, под курьезным названием (в родительном падеже) «Священного черного лебеда Капитолия», а в заключение шла моя «Школа этуалей».

Премьера этого спектакля состоялась 25 ноября 1912 года, того года, когда слава Сологуба, ставшего наравне с Леонидом Андреевым самым модным писателем в левых кругах, достигла, можно сказать, зенита.

«Один многоопытный редактор,— сообщает в своей рецензии о «Всегдашних шашнях» Петр Ю. (на страницах «Театра и искусства»),— сказал, что средний сектор Дантова круга этой сологубовской сказки надо перечеркнуть: останется тогда один русский элемент: Ванька-ключник с княгиней Аннушкой — слева, да ее превосходительство с чиновником особых поручений — справа. Будет короче, проще, более стильно. Я не люблю красного редакторского карандаша и оставил бы средневекового рыцаря с супругой Жеанной и пажем Жеаном — так много красоты в суровой готике. Но с другой стороны, фабула рассказа о любви пажка к госпоже чересчур параллельна русской теме, — как Ванька-ключник спознался с княгиней Аннушкой, как похвалялся этим в кабаке, и как приказал князь казнить неверного слугу, и как выкупила золотом у палачей полюбовника княгинюшка.

После первых же картин зритель уже сам строит дальнейшее: следовало бы, думается, средневековую фабулу обработать более самостоятельно. Наоборот, жизнь современной канцелярии столь различна от старорусского терема, что общность рисунка совсем теряется. Сцену в таверне хотелось бы видеть более типичной, с музыкой и плясками, с трубадурами, со всей оригинальностью этой эпохи. Предвижу трудности постановки, преодоленные Н. Н. Евреиновым и без того необычайные, но высказываюсь лишь как зритель по сю сторону рампы. Самые красочные, неисчерпаемо-остроумные, почти без всякого понижения интереса сцены слева, в царстве Ваньки-ключника. Здесь все — и прекрасные, яркие, радостно-кричащие костюмы, и радостная, будто перешедшая в улыбку, игра Лукина с Холмской, строго выдержанная и вместе непосредственная, когда с темпераментом и с увлечением сочетается опыт, обдуманность с широтой размаха. У Антимонова <...> карикатурная фигура князя очень красочна. «Злодеев» отлично изображает г. Фенин — рыцарь (какая мимика и тон!), г-жа Жабо (графиня), у которой местами не хватало быстроты в смелые впечатления. Чудесный костюм и превосходная фигура у г. Лихомского — Агобард. В бюрократической любовной эпопее хорошо справляется с ролью генеральши г-жа Хованская. Г-н Лебединский — типичный генерал и г. Мальшет — нарядная бомбоньерка, чиновник особых пору-

чений с черными усиками. Интересная пьеса Ф. Сологуба имела определенный успех. Она идет больше часа без прерыва, и этого не замечаешь, т. е. смена картин (целых 24) дает непрерывную и яркую фантазмагорию. Автор бесхитростно и незлобно посмеялся над любовными шашнями, и зритель охотно следует за ним».

Я не без умысла привел здесь в сокращенном виде эту хвалебную, в общем, рецензию, чтобы показать, что даже благоволящие к автору критики бывают поверхностны. Сказать, что Федор Сологуб бесхитростно и незлобно посмеялся в данной пьесе «над любовными шашнями», значит «из-за деревьев не увидеть леса» и, помимо этого, не понять, зачем понадобилось «Кривому зеркалу», этому зоркому, оригинальному сатирическому театру, затратить труд и деньги на дорогую постановку бесхитростно-банального произведения.

Ведь любовь, адюльтер, измена, все это старо, как свет, и всем давно известно... Но сказать в этой области что-то новое и не хотел Сологуб, утверждающий, что ничего этого не надо, «никаких нет фабул и интриг и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны». Что же все слова и диалоги, по мнению Сологуба? «Один вечный ведется диалог, и вопрошающий отвечает сам и жаждет ответа. И какие же темы? — только Любовь, только Смерть», — отвечает Сологуб.

И, разумеется, не в том, что сказано о Ваньке-ключнике, паже Жеане и Иван Иваныче, надо искать содержание этих пьес, а в том, что эти пьесы поставлены рядом, сцена одной чередуется со сценой другой пьесы и, естественно, заставляют предположить еще пьесу на этот сюжет, еще и еще, почти без конца, пока не завершится заколдованный круг роковой повторности в эволюции событий. Мы как бы стоим в центре грандиозного циклодрома, сплошь составленного из житейских сцен, и на первой сцене представляют Ваньку-ключника, на второй пажа Жеана, на третьей Ивана Иваныча, на четвертой какого-нибудь приказчика из Замоскворечья, полюбившего жену купца-благодетеля, и т. д., и т. д.

И все одно и то же, и так же, и по тем же причинам. Полюбил, потом непременно расхвастался, услышали, донесли, прогнали, изменник наказан, поставлена точка.

«И раскрывается перед зрителем действие, как раскрывается оно перед нами и в самой жизни: ходим и го-

ворим по своей, мнится нам, воле; делаем то, что нам надо, или то, что нам вздумается, и стараемся осуществить свои будто бы желания, поскольку не препятствуют нам законы природы или желания других людей. <...> И обыкновенно не знаем, что самобытной нашей воли нет, что всякое наше движение и всякое наше слово подсказаны и даже давно предвидены в демоническом творческом плане всемирной игры раз навсегда, так что нет нам ни выбора, ни свободы, ни даже милой актерской отсебятины, потому что и она включена в текст всемирной мистерии каким-то неведомым цензором».

Вот что вещает нам мудрый Сологуб (в своем «Театре одной воли»), умеющий так дерзко и так утешительно смеяться над нашим трагическим роком. *Утешительно* потому, что он увидел такой уклон нашего духа, при котором принимается Альдонса как подлинная Альдонса и подлинная Дульсьея: «...каждое ее переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается как необходимость и за пеструю завесой случайностей обретен вечный мир свободы. В каждом земном и грубом упоении таинственно явлены красота и восторг. Ирония становится мистической».

Вот эта мистическая ирония и могла лишь окрылить творческий дух Сологуба при создании им пьесы «Всегдашни шашни». Эта именно мистическая ирония и проходит красной нитью в чередующихся сценах пьес, отражающих скелет каждой из них почти с зеркальной точностью и потому составляющих одну пьесу, одно целое.

Немногим известно предисловие Федора Сологуба к «Ваньке-ключнику и пажу Жеану» — двум первым параллелям пьесы «Всегдашни шашни» (это предисловие не вошло ни в издание «Театра и искусства», ни в издание «Шиповника» VIII т.). Я приведу здесь это *предисловие* как *послесловие*, чтобы показать настроение, в котором написано оговоренное в этом предисловии произведение.

«Было на земле счастливое время, и жили на земле счастливые люди». Если слагалась песня об Ахилле, то слагалась песня об Ахилле. Если воспевался гнев Ахилла, то воспевался гнев Ахилла.

А у нас все смешалось, мы ничего не можем и не умеем. И у нас, если «про взятки Климычу читают, то он украдкой кивает на Петра».

Если написан Гамлет, то и я — Гамлет, и Иван Иванович — Гамлет, и Петр Петрович — Гамлет. Если написан Дон Кихот, то и я — Дон Кихот, и Иван Иванович — Дон Кихот, и Петр Иванович — Дон Кихот. Если написан Передонов, то и моя невеста — Передонов, и Лукреция — Передонов, и Корделия — Передонов.

Барахтаемся в липкой патоке обобщений и типов, и не вырваться из патоки, и незачем: патока сладка.

И живем, как в сказке: у одного отца было три сына: Хам, Иуда да Иванушка-дурачок. Кто бы ты ни был, как бы ты высоко не превозносился, если ты не доблестный Хам и благородный Иуда, то ты — Иванушка-дурачок или Аннушка-дурочка. Пока не влюбился. А влюбись — станешь Ванька-ключник. Вдашься безродной записи и станешь холопом.

Вот все, что сказано в предисловии. В драме будет сказано совсем другое».

Мы знаем теперь, *что* было сказано в самой «драме». А как было сказано и показано мною в «Кривом зеркале», с помощью художника Бобышева и артистов этого единственного в своем роде театра, трудно рассказать. Говорят — красиво, — еще трудней сказать¹.

Может быть, вы знаете, почему красивы полевые цветы, свет на вершине Казбека, японские безделушки, Лина Кавальери? А красота возможна и в безобразном, когда Альдонса «дудльсинируется» по колдовскому рецепту поэта Сологуба.

ГЛАВА V

Как Леонид Андреев смеялся в бороду

У актера В. В. Лужского, которому театралы моего поколения горячо аплодировали, в Московском Художественном театре был однажды вечер, организованный хлебосольным хозяином не то в день его юбилея, не то в день его рождения. Так как Лужский владел не только чудесными талантами, но и винным погребом, легко себе представить, что на вечере он показал собравшимся москвичам, как не в переносном смысле, а почти буквально шампанское может литься рекой. Среди собравшихся у Лужского были чуть ли не все его

¹ См. мою статью об этой постановке в моей книге *Pro scena sua*, «Прометей», 1915, с. 29—35. (*Примеч. авт.*).

товарищи по сцене, множество артистов из других театров, писатели, драматурги, театральные критики и просто знакомые. Был среди этих гостей и Леонид Андреев, слава которого уже гремела, причем самое замечательное, — вспоминает об этом вечере артист А. А. Мгебров (в первом томе своих мемуаров «Жизнь в театре»), — что, несмотря на море выпитого шампанского, не было на этом празднике пьяных, «если не считать одного Леонида Андреева, который сидел на виду у всех и, пьяный до невозможности, каждому встречному и поперечному твердил всю ночь только одно: «Дурак... вот опять дурак... Господи, сколько дураков на свете!..» Никто его не трогал, но его чурались все и отскакивали от него, как мячики...».

Говорят не без основания: что у трезвого на уме, то у пьяного на языке. Несмотря на видимое добродушие Леонида Николаевича и уважение, какое он оказывал людям, с коими общался, — Андреев внутренне издевался над ближними, считая большинство из них, к какому бы классу они ни принадлежали, за... дураков. Но эта уничтожительная оценка других прорывалась у него (самым непристойным образом!) лишь когда он напивался. А пил он часто, подолгу, сосредоточенно, словом, «запойно», обращая день в ночь, и наоборот, куря до одурения, по сто папирос в сутки, пока не наступало отрезвление и измученное сердце не требовало длительного отдыха. Тогда Леонид Николаевич отправлялся в водолечебницу и проводил в ней несколько недель в полном воздержании даже от курева, брал там укрепительные ванны, души Шарко, подвергался массажу, электризации и соблюдал предписанную ему доктором диету. Я хорошо знал излюбленную Л. Андреевым лечебницу в Петербурге (на Троицкой улице номер двадцать шесть), где сам два раза проходил курс электризации, спасаясь он невралгии руки, и подолгу говорил с доктором, пользовавшимся Андреева, о его знаменитом пациенте, который, выйдя из лечебницы, вновь принимался за старое, изводя себя упорной, спешной работой.

«Дурак... вот опять дурак... Господи, сколько дураков на свете!»

И это говорилось без малейшей злобы, а скорее с сожалением, какое, правда, лишь усугубляло наносимое оскорбление. Почему же, спросят, его ближайшие казались ему, за некоторыми исключениями, «дураками»? Ответ на это

таится в его крайне пессимистическом воззрении на мир и в непоколебимой уверенности в бессмысленности нашего существования.

К тридцатилетию со дня смерти Леонида Андреева бывшие поклонники его огромного таланта единогласно констатировали в ряде газетных и журнальных статей, что слава этого писателя оказалась на поверку дутой и что, за малым исключением, его писательские умствования, затмившие одно время интерес к М. Горькому и ставившие его рядом с Достоевским, не выдержали испытания времени и теперь вышли из моды.

Не буду повторять того, что я писал о Леониде Андрееве в своей статье «Демон театральности» (напечатанной в нескольких номерах петроградской «Жизни искусства» в двадцатых годах сего века¹, где я делал сильное объяснение — на базе моей теории театральности — тому, что казалось многим «трескучим», «поддельным», «напускным» и «мишурным», а скажу лишь, что, пожалуй, опрометчиво утверждать выход в тираж воззрений Леонида Андреева как раз теперь, когда вновь возобладал в умах многих отчаянный нигилизм под маской экзистенциализма.

Перечтите андреевскую «Тьму», где советуется «загасить фонарики» и «лезть в темноту», мол, «пей, темнота!» Что это напоминает? Напоминает темную баньку Достоевского, символизирующую бытие на том свете, где один из героев романа ничего другого, кроме пауков по углам, не предвидел... А еще что? Напоминает темный мешок, в который Жан Поль Сартр запикивает человека, утверждая вместе с Ницше, что «Бог умер», смешавшись с непроглядной тьмою. Так как бытие предшествует его сущности («l'existence précède l'essence»), человек, по Сартру, сначала только существует, лишь потом возникает в мире через самоопределение. Человек, как его понимает современный экзистенциализм, сначала является ничем, став лишь потом тем, что человек сам из себя сделает. Таков первый принцип экзистенциализма. Объективно же говоря (как то делает Сартр), «il n'y a pas de nature humaine, puisqu' il n'y a pas Dieu pour la concevoir»².

¹ См. № 7 и 8 названного журнала за 1922 год, а также мои статьи «О постановке Анфисы» и «Анатэмы» Л. Андреева в журнале «Аполлон» в № 2 и 3 за 1909 год. (Примеч. авт.).

² «У человека нет естества, поскольку нет Бога, способного его сохранишь» (франц.).

Говорить после этого, что Л. Андреев со своим махровым нигилизмом вышел нынче из моды, по меньшей мере неосновательно. Но я заговорил об этом нигилизме совсем не для того, чтобы напомнить поговорку: «Ничто не ново под луной»; как в философии, где не один лишь Кьеркегор предшествует Сартру, так и в драматургии, где автор «Жизни человека» предшествует, в безысходности пессимизма, автору «Huis Clos»¹. Я заговорил об андреевском нигилизме лишь для того, чтобы указать на это присущее русскому автору мировоззрение как на причину, как на исток мрачного юмора прославленного писателя, который не мог не смеяться беззвучно, «смеяться в бороду», видя перед собою людей чванных, проповедующих целесообразность всего сущего, молящихся Всевышнему, уповающих на здешнее и потустороннее счастье, тратящих силы на умножение богатства или своего влияния в той или другой сфере, утешающихся славой, титулами, любовью, многочисленным потомством, научными достижениями и прочими благами, которые все вместе ничего не стоят в своей эфемерности, иллюзорности и обреченности на гибель в этом бессмысленном мире, где все возникает по произволу неизвестных нам сил и уносится навсегда по произволу всепожирающего времени. Смотрите: «Дурак... вот опять дурак... Господи, сколько дураков на свете!»

Но почему же они «дураки»? — спрашивался у А. А. Мгеброва вопрос, когда он в продолжение пяти часов был в компании пьяного Леонида Андреева. Очень просто, — ответил бы тот, если захотел пуститься в объяснения: если все обречено на бессмысленную гибель, если над всем царит, как злой рок, «Некто в сером» (неумолимый, жуткий в своей загадочности и в конце концов существующий лишь в воспаленном мозгу извержившегося пьяницы), то разве не достойны осмеяния дураки, думающие иначе, «строящие свою жизнь» на иллюзорных «устоях», верящие в какого-то Бога и воображающие, что все обстоит благополучно там, где все, в борьбе за существование нас самих, наших идей, нашим упорным трудом завоеванных ценностей, обречено на издевку возникающего над царством смерти «Красного смеха»?

«Дурак... вот опять дурак... Господи, сколько дураков на свете!» Ну разве они не смешны, принимая иллюзии за

¹ «За запертой дверью».

действительность и не видя себя в зеркале ужасающей Истины? Он говорил, хуже того — кого вышучивал в своих произведениях, где, по выражению А. Р. Кугеля, «таскал ежеминутно старого Бога за пожелтевшую седую бороду, требуя указания, как войти во все входы и выйти во все выходы».

Ни в чем ином, как в беспросветном нигилизме Л. Андреева, надо видеть корень того мрачного юмора, при котором одержимый им смеется не открыто, не на показ (мол, смотрите, как мне смешно!), а в бороду, как Л. Андреев, который, желая скрыть смех от других, брал бороду за кончик, приближая ее ко рту, когда его кривила ироническая улыбка.

Я с ним редко встречался до 1917 года, когда он пригласил меня однажды, в час ночи, для задушевной беседы tête à tête о задачах театра, какой ему хотелось создать с моим участием как режиссера. Беседа эта велась незадолго до большевистского переворота и продолжалась до шести с половиной утра. Она происходила, как хорошо помню, в доме, где кроме Л. Андреева жила моя мать с моим братом и где процветал в ту пору «Привал комедиантов», на подмостках которого я выступал по вечерам со своими «музыкальными гримасами».

До этого памятного свидания с Андреевым я виделся с ним лишь урывками, так как он жил в Финляндии, редко приезжал в Питер, а когда приезжал, часто кутил там, и с ним было трудно тогда водить компанию: я был к тому же кроме работы в «Кривом зеркале» всегда занят то в «Старинном театре», то в Драматическом кружке баронессы Инны Будберг, то в «Палас-театре» (где служил консультантом в опереточной антрепризе «наследников» Тумпакова), то в своей Драматической студии или в Студии М. А. Риглер-Воронковой, где читал лекции по теории сценического искусства.

Как известно, Л. Андреев мечтал об обращении театра внешнего действия в театр души или, как он выражался еще, в театр панпсихизма. Боюсь, из скромности, утверждать, но предполагаю, что на мысль Андреева о такого рода театральной реформе навела в известной мере моя теория монодрамы, опубликованная мною как в журнале «Театр и искусство», так и в моей брошюре «Введение в монодраму» (появившихся в печати в 1909 году), а равно и в предисловии

к моей монодраме «Представление любви» (напечатанной в сборнике «Студия импрессионистов» в 1910 году). О том, что Л. Андреев хорошо ознакомился с теорией монодрамы, я знаю из своей личной беседы с Леонидом Николаевичем, который ко времени нашего свидания в 1917 году не успел прочесть, как он с извинением мне признался, лишь третий том моего «Театра для себя» (вышедший в печати в том же, 1917 году).

Не помню подробностей нашей беседы, помню лишь, что Андреев склонен был окончательно предоставить внешнее действие драмы кинематографу; в своем же новом театре, о коем он фанатически грезил, вести пьесы не к нарастанию драмы в обычной манере, а начинать подлинную драму (душевную драму) с того момента, когда внешнее действие уже кончилось и можно было основывать драматический эффект на психологии центрального характера — уже больше не символа, а реального лица.

До этой последней встречи с Л. Андреевым посредниками в наших с ним деловых сношениях были отчасти доктор Н. И. Кульбин (теоретик футуризма и художник, иллюстрировавший мои книги), отчасти и даже в значительной мере А. Р. Кугель, ездивший к Андрееву в Финляндию для переговоров об условиях постановки той или другой его пьесы (в связи с исключительным правом на такую для «Кривого зеркала»), отчасти же драматург Фальковский, у которого Леонид Николаевич читал обычно свои новые пьесы, представляя их на суд собратьям по перу и театральным деятелям.

Когда я брался ставить пьесы Л. Андреева, меня, говоря откровенно, тяготило представлять ему на усмотрение свои постановочные планы: я знал по опыту, что многое в деталях таких планов остается неуловимым для непрофессиональных деятелей театра. К тому же Андреев никогда на этом не настаивал: моя постановка его «Любви к ближнему» настолько его удовлетворила, что две другие его пьесы, написанные для «Кривого зеркала» («Монумент» и «Прекрасные сабинянки»), он предоставил мне не только ставить, в узком смысле этого термина, но и сокращать, вплоть до изменений в ходе диалогов во избежание затяжных сцен.

То, что написал Леонид Андреев специально для «Кривого зеркала», представляет собой, как нетрудно в том

убедиться, злободневные анекдоты в лицах, рассказанные со своеобразным юмором, но поневоле длинные, так как их драматизация была рассчитана не на короткий минутаж какого-нибудь скетча, разыгрываемого в артистическом кабаре, а на комедийный акт и даже на три акта, как, например, «Прекрасные сабинянки».

Среди таких «анекдотов» наименее сценичным надо признать «Монумент», представляющий собой жанровую сценку в городской управе провинциального захолустья, где, уступая духу времени, отцы города и чинуши — крапивное семя, ценившие Пушкина-поэта, решали вопрос о постановке ему памятника на площади, окруженной «присутственными местами». Отличные типы, шаржированные в салтыковско-щедринской манере, говорят у Андреева суконным языком расчетливых купцов и бездушных карьеристов об увековечении ими того, кто вещал:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв —
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Памятник так памятник! — решают эти великодушные ценители поэта. Остается только исчислить, во что это влетит городу, и решить, куда монумент Пушкина повернуть лицом, бочком поставить неудобно: мол, «ни вашим, ни нашим!» Спиной к «присутственным местам» — неуважение к началству, а спиной к публике, проходящей по площади, — люди могут обидеться: дескать, не разобрать сразу, чей это монумент мешает движению около «присутственных мест».

В обсуждении такого рода вопросов и в соревновании, кто кого благонадежнее в глазах власть имущих, проходит весь акт, вызвавший в «Кривом зеркале» смех главным образом благодаря великолепной игре наших артистов, их художественному гриму, нарочито-заскорюзлым жестам, находчивым коленцам и, может быть, благодаря постановке, к которой я приложил много старания, чтобы дать внутреннее движение столь неподвижной внешне пьесе.

В своем отчете о постановке «Монумента» в «Кривом зеркале» «Петербургская газета», выражая преобладающее мнение других печатных органов об этой пьесе, писала (19 февраля 1916 года), что новая вещь Л. Андреева «по-

ставлена с успехом» как «сатира на напуганность, робость и некультурность русского общества... Какое чудовищное заседание комитета! Все это родные братья гоголевским типам», — аттестует критик членов городской управы в городе Коклюшине, где ставится памятник великому поэту. Особенно забавными ему кажутся «художники, представившие проекты, из которых один изображает Пушкина с голыми ногами, а другой — футуристический — Пушкин сморкается».

Тот, кто лично знал Л. Андреева или читал воспоминания о нем того же А. А. Мгеброва, не может не чують, перечитывая «Монумент», той же однообразной издевки, какая срывалась с губ автора на вечере у Лужского: «Господи, сколько дураков на свете!..» Ведь этим мракобесам, усмехнулся он, верно, Пушкин так же дорог, как собаке пятая нога! а вот, поди ж ты, ставят ему монумент, чтобы не отстать от столичных жителей!

Рядом с «Монументом» куда сценичней оказалась андреевская «Любовь к ближнему», хотя также заслуживающая упрека в сюжетной неподвижности почти всего акта. В конце концов эта пьеса, как и «Монумент», была размазанным анекдотом и в то же время жанровой сценкой из жизни туристов, жадных, как известно, до всевозможных сенсаций. Пьеса разыгрывается в «дикой местности, в горах». «На скале,— пишет Л. Андреев,— представляющей собою почти правильный отвес, на маленьком, едва заметном выступе стоит какой-то человек в отчаянной позе. Как он туда попал, объяснить трудно, но ни сверху, ни снизу достать его нельзя: коротенькие лестницы, веревки и шесты показывают, что к спасению незнакомца делались попытки, но остались безуспешными. По-видимому, несчастный давно уже находится в таком отчаянном положении: внизу успела собраться значительная толпа, очень разнообразная по составу. Здесь и торговцы прохладительными напитками, и даже целый маленький буфет, около которого, весь в поту, мечется запыхавшийся лакей — он один не успевает исполнять все требования. Расхаживают разносчики — с открытками, письмами, кораллами, сувенирами и всякой дрянью; какой-то субъект настойчиво пытается навязать черепаховую гребенку, которая на самом деле не черепаховая. И со всех сторон продолжают стекаться туристы, привлеченные слухами о готовой совершиться катастрофе».

Чтобы оживить действие, содержание коего топчется на месте, выражаясь в диалогической переключке туристов, Л. Андреев выпускает на сцену бродячую труппу певцов и музыкантов, группу членов Армии спасения, эксцентричных англичан, фотографов и других занятых типов, долженствующих приковать внимание театральной публики к необычному на сцене месту происшествия. Какой-то высокий турист, изведенный ожиданием до последней степени, выражает свое возмущение в таком призыве к окружающим: «Господа, вы все слышали, как он кричал: спасите меня?»

Любопытные (*хором*). Все, все слышали.

Высокий турист. Ну вот! и я слышал совершенно отчетливо эти слова: спасите меня. Почему же его не спасают? Это возмутительно! Полицейский! Полицейский! Почему вы его не спасаете? Что вы тут делаете?

Полицейский. Очищаем место для падения.

Высокий турист. А! Это разумно. Но почему вы его не спасаете? Вы должны его спасти. Это ваш долг человеколюбия. Раз человек просит, чтобы его спасли, так его необходимо спасти. Не так ли, господа?

Любопытные (*хором*). Верно, совершенно верно! Его необходимо спасти.

Высокий турист (*горячо*). Мы не язычники, мы христиане, мы должны любить ближнего. Раз он просит его спасти, должны быть приняты все меры, какие есть в распоряжении администрации. Полицейский, вы приняли все меры?

Полицейский. Все!

Высокий турист. Все до одной? Господа, все меры приняты. Молодой человек, послушайте — все меры приняты, чтобы вас спасти. Вы слышите?

Незнакомец (*чуть слышно*). Спасите!..

Высокий турист (*взволнованно*). Господа, вы слышите: он опять крикнул — спасите. Полицейский, вы слышали?

Один из любопытных (*робко*). По моему мнению, его необходимо спасти.

Высокий турист. Вот именно! Я же два часа только об этом и говорю».

Появляется «элегантный корреспондент главнейших европейских газет». Он крикливо выражает несчастному, ставшему центром всеобщего внимания, сочувствие и вместе с тем не может скрыть от других крайнего любопытства,

сопряженного с болезненным желанием трагической развязки происшествия.

К о р р е с п о н д е н т (*громогласно интервьюирует несчастного в момент, слегка „конфузный“ для того*). Что вы чувствуете? Не слышу. Громче? Ах, вот что! Н-да, положение».

Чтобы недогадливым зрителям в театре было яснее и потому смешнее от того, что чувствует на скалистом выступе беспомощный бедняга, я заставлял артиста, его изображавшего, болезненно хвататься за живот.

Публика, хихикавшая украдкой при такой оказии, после этого гудела согласно реплике автора: «Слушайте, слушайте, что он чувствует! Как это ужасно!»

К о р р е с п о н д е н т (*записывает, бросая отдельные громкие замечания*). Смертельный ужас сковывает члены... Ледяной страх холодом пробегает по спине... Никакой надежды... Пред мысленным взором проходят картины семейного счастья: жена делает тартинки, пятеро детей ангельскими невинными голосами выражают нежнейшие чувства... Бабушка в кресле, с трубкой... то есть дедушка с трубкой, а бабушка... взволнован сочувствием публики... Выразил предсмертное желание, чтобы последний вздох его был напечатан в нашей газете...».

И т. д. Влетает пастор, который, запыхавшись, раздвигает толпу.

П а с т о р. Где же он? Ах, вот! Несчастный молодой человек! Господа, здесь еще никто не был из лиц духовного звания? Нет? Благодарю вас. Неужели я первый?

К о р р е с п о н д е н т (*записывает*). Потрясающий момент... Появился священник... Все замерли в ожидании, многие плачут!

П а с т о р. Позвольте! Позвольте, господа! Заблудшая душа желает последнего примирения с небом. (*Кричит.*) Не желаете ли вы, сын мой, примириться с небом? Откройте мне ваши грехи, и я немедленно дам вам отпущение. Что? Не слышу.

К о р р е с п о н д е н т (*записывает*). Рыдания потрясли воздух. В трогательных выражениях служитель церкви увещает преступника, то есть несчастного... Со слезами на глазах, слабым голосом несчастный благодарит...

Н е з н а к о м е ц (*слабо*). Если вы... не отойдете, я прыгну вам на голову. Во мне шесть пудов.

Все испуганно отскакивают и прячутся друг за друга.

Один из туристов, англичанин, кричит бедной жертве, угрожающей упасть «любителям ближнего» на голову:

«— Послушайте, почтнейший! не желаете ли вы свалиться поскорее?.. Разве вы не видите, что они только этого и ждут? И, как джентльмен, вы должны доставить им удовольствие, а себя избавить от унижения — страдать публично перед этим сбродом... Бросайтесь скорее, слышите? Если не хватает смелости, то я вам помогу хорошим выстрелом. Соглашаетесь или нет?

Г о л о с а. Этот рыжий дьявол сошел с ума!

П о л и ц е й с к и й (*хватает англичанина за руку*). Вы не имеете права этого делать. Я вас арестую.

К а к о й-т о т у р и с т. Варварская нация!..

Незнакомец что-то кричит. Внизу движение.

Г о л о с а. Слушайте, слушайте!

Н е з н а к о м е ц (*громко*). Уберите к черту этого осла, он меня застрелит. И скажите хозяину, что я больше не могу.

Г о л о с а. Что такое? Какому хозяину? Он сходит с ума, несчастный!»

Несколько разъяренных туристов почти волокут какого-то сильно испуганного господина в белом жилете. Он улыбается, кланяется во все стороны, разводит руками и то, подталкиваемый, быстро бежит вперед, то старается ускользнуть в толпу, но его хватают и вновь волокут.

«Г о л о с а. Наглый обман! Это возмутительно! Полицейский, полицейский. Его надо проучить!»

Оказывается, сенсация была подстроена с меркантильным расчетом.

«Это шутка, почтеннейшие господа! — объясняет «антрепренер» коварной сенсации: публика скучает, и я хотел ее немного развлечь».

Дело разъясняется при общем негодовании собравшихся туристов.

«Вы слышите, господа? — негодует один из них. — Этот негодяй в белом жилете нанял другого негодяя и просто-напросто привязал его к скале».

Взрыв возмущения.

«Господа, сколько дураков на свете!» — смеялся, верно, в бороду Л. Андреев, издаваясь за письменным столом над «любителями ближнего».

«Что такое? — иронизирует он, влагая в уста одной из присутствующих идиотский вопрос: «Почему он не будет падать? А кто же тогда будет падать?.. Он должен упасть!»

Атрепренер» извиняется, объясняя шутку желанием угодить публике, дать ей «несколько часов приятного волнения, подъема нервов, вспышки альтруистических чувств.

«А н г л и ч а н и н. Буфет ваш?»

— Мой.

— И отель внизу ваш?

— Мой. Публика скушает... — оправдывается «антрепренер» всей затее.

К о р р е с п о н д е н т (*записывает*). Наглый обман... Содержатель буфета в желании повысить доход со спиртных напитков эксплуатирует лучшие человеческие чувства...».

«Вот дурак!» — думал, верно, в это время Л. Андреев, ужасаясь, сколько дураков на свете.

Один из туристов изливает свое негодование в лицо виновнику происшествия:

«Вы понимаете, что такое вы сделали? Ради своих отвратительных целей вы безбожно эксплуатируете любовь к ближнему. Вы заставили нас переживать страх, сострадание, отравили наше сердце жалостью и что же оказывается? Ваш гнусный сообщник привязан к скале и не только не упадет, как вы все того ожидаете, но и не может упасть!»

«Вот опять дурак!.. сколько их, Господи?» — смеялся, верно, снова Андреев, сочиняя этот монолог.

«Ф о т о г р а ф. Я три катушки испортил, снимая этого негодяя. Вы мне ответите за это, милостивый государь!»

Приводят полицейского. Составляется протокол. Занавес падает. Публика в театре, разоблаченная в своей любви к ближнему, натянуто хохочет и нехотя вызывает автора. Но автора в театре нет: он сидит у себя на даче в Финляндии и пишет очередную пьесу, работая, по выражению одного критика, «как паровая машина».

Одна из таких очередных пьес на злободневную тему, написанных специально для «Кривого зеркала», попала не в бровь, а в глаз кадетской партии во главе с профессором П. Н. Милюковым и была приветствована всеми сторонниками решительных действий против Николая II,

пытавшегося свести на нет и без того куцую конституцию, дарованную им через силу восставшему народу.

Называлась эта пьеса в трех картинах «Прекрасные сабинянки», и постановка ее, по желанию Л. Андреева, была поручена мне, как и двух других его пьес. Вот как оповещалась публика об этой новинке в журнале «Театр и искусство» от 30 ноября 1911 года: «Прекрасные сабинянки» Л. Андреева распадаются на три части или картины: «в первой сабинянки, похищенные римлянами, сопротивляются похитителям, которые «пахнут солдатом», однако затем сдаются. Во второй картине сабиняне, от которых «пахнет не солдатом», а доктринером, собирают юридическую комиссию для обсуждения правовой стороны инцидента. А в третьей сабиняне докладывают свои юридические доказательства, против которых римляне, однако, не выставляют никаких возражений. Но сабинянки уже потеряны для сабинян: они привязались к силе. Идея этой остроумной сатиры: «la force prime le droit»¹.

Пьеса начинается с того, что вооруженные римляне волокут из-за горы похищенных сабинянок, полуодетых красивых женщин. Они сопротивляются, визжат, царапаются. Вскри-кивая от боли при новых царапинах, похитители торопливо сваливают женщин в кучу, а сами поспешно отскакивают в сторону, оправляются, едва могут дышать. Диалоги римлян с похищенными сабинянками полны ультракомедийных выражений, коими снабдил Л. Андреев как изголодавшихся солдат, так и их пленниц, с виду оскорбленных, но втайне довольных властью своих чар над грубой солдатней. (Особенностью же вложенных в уста тех и других диатриб являются нарочитые анахронизмы, возвращение в 1911 г. мысли зрителей к переживавшейся ими современности.)

Оставшись одни для «военного совета», сабинянки решают: «пусть делают с нами, что хотят, но мы останемся верны (мужьям), так Тарпейская скала!»

— О чем тут говорить,— возражает одна— когда сила на их стороне?

— Сила не есть еще право,— отвечает другая, прибавляя: — «как сказано в римском праве». Пустите меня, и я им докажу, что они не имеют права нас держать, что они обя-

¹ Сила прежде права (*франц.*).

заны нас отпустить, что по законам божеским и человеческим и вообще, как там говорится, они поступили прямо по-свински.

При примирительных переговорах с сабинянками римляне хвастают: «Взгляните на нас: мы не какие-нибудь ловеласы с Невского! Мы только что основали Рим и пылаем желанием его увековечить».

Вторая картина переносит нас в стан сабинян, скорбящих об утрате похищенных жен. «Головы их,— пишет автор,— уныло склонены набок, вся поза выражает стилизованное отчаяние».

Входит Анк Марций (сабинянин) с письмом, в котором бедным мужьям сообщается адрес похищенных у них жен. Наступает момент, когда пора им, не откладывая, собраться в поход на освобожденье прекрасных сабинянок. Недаром же их мужья занимались гимнастикой (по «системе профессора Миллера, пятнадцать минут ежедневного упряжания»).

— Вспомните,— говорит им перед походом Марций,— зачем вы занимались гимнастикой!

— Чтобы развить мускулы! — слышится в ответ робкий голос.

— Ну конечно!.. А зачем нам нужны мускулы? — вопрошает Марций.

— Чтобы драться? — спрашивает нерешительный голос.

Марций в отчаянии воздевает руки к небу: «О, небо! и это говорит сабинянин, друг закона, опора порядка, образец правового сознания!.. Драться! Мне стыдно за эту хулиганскую выходку, достойную разбойника-римлянина, гнусного похитителя законнейших жен!.. Мускулы нужны нам для того, чтобы, поднявшись походом на римлян... нести всю дорогу очень тяжелый свод законов, собрание узаконений и кассационных решений, а также — понимаете теперь? — те четыреста томов взысканий, которые добыли наши юристы по вопросу о законности наших браков — поняли? — и незаконности похищения! Наше оружие, господа сабиняне,— наше право и чистая совесть! Гнусным похитителям мы докажем, что они — похитители; нашим женам мы докажем, что они действительно похищены. И небо содрогнется, ибо адрес (жен) получен и дело в шляпе... Итак, господа, в поход! Слушать команду! Стройтесь в ряды... да поживее, господа! Это возмутительно, вы до сих пор не отличаете правой от левой!.. У кого есть перочинные ножи? выверните карманы.

Так! А зубочистки? Оставить! Ни намек на насилие, господа, ничего колющего и режущего: наше оружие — наше право и чистая совесть! Теперь каждый берет по тому закону и изысканий... Трубачи, вперед! Помните же: марш ограбленных мужей! Впер... Позвольте, а вы помните, как идти?... (Сабиняне молчат.) Нет? Ну, я вам напомним. Два шага вперед — шаг назад. Два шага вперед — и шаг назад. В первых двух шагах мы должны выразить, сабиняне, весь неукротимый пыл наших буйных душ, твердую волю, неудержимое стремление вперед. Шаг назад — шаг благоразумия, шаг опыта и зрелого ума! Делая его, мы обдумываем дальнейшее; делая его, мы как бы поддерживаем великую связь с традицией, с нашими предками, с нашим великим прошлым. История не делает скачков! А мы, сабиняне, в этот великий момент — мы история! Трубачи, трубите!..»

Трубачи заунывно воют, то судорожно дергаясь вперед, то плавно оттягиваясь назад и таща за собою все войска ограбленных мужей. Делая два шага вперед и шаг назад, они медленно обходят сцену.

Занавес падает. Трубы заунывно воют, и вторая картина переходит в третью.

Здесь Леонид Андреев счел справедливым в воздаяние заслуг «Кривому зеркалу» отметить в издании полного собрания своих сочинений Г-ва А. Ф. Маркса текстуально следующее: «Петербургский театр «Кривое зеркало» очень удачно применил здесь Марсельезу: первые два акта, отзвучав торжественно и бодро, переходят в нечто заунывно-попятное... как бы в мучительную отрыжку»¹.

По цензурным соображениям Л. Андреев умолчал, что «нечто заунывно-попятное» было не чем иным, как двумя начальными тактами гимна «Боже царя храни». Отбросив скромность, сообщу, что музыкальная иллюстрация марша «два шага вперед — шаг назад» сочинена не Вл. Эренбергом (заведовавшим в «Кривом зеркале» музыкальной частью), а мною, которому стоило немало труда убедить нашу дирекцию, что полиция (сославшись не недостаточно тонкий у нее слух) сделает вид, будто не узнает музыкальной фразы, соответствующей словам «Боже, царя храни», и в крайнем случае оправдается тем, что, дескать, не посмела предпо-

¹ Бесплатное приложение к «Ниве». СПб., 1913 г., т. VII, с. 35.

ложить такого рода политическое кощунство со стороны благонадежного театра, каким считается «Кривое зеркало».

Наш дирижер Вл. Эренберг, приветствуя мою выдумку, записал в соответствующих друг другу тональностях музыкальные фразы: «Allons enfants de la Patrie...»¹ (под которую сабиняне делали, маршируя, два шага вперед) и «Боже, царя храни» (под каковую фразу они делали шаг назад и останавливались, приставив обратным движением ногу к ноге, затем снова (вперед!) «Allons enfants de la patrie» и снова (назад!) — «Боже, царя храни».

Публика прямо бесновалась порой от восторга, лицезрея сей почтенный марш сабинян, взваливших на плечо, словно ружье, увесистый том свода законов.

В третьей картине сабиняне тем же маршем (два шага вперед — шаг назад) спускались со своими законами с одного из семи холмов, на коих был основан Рим, и представляли перед удивленными взорами похитителей их жен, которые к этому времени успели уж привыкнуть к мужественным римлянам, от которых «пахло солдатам».

По знаку Анка Марция трубы смолкают, и он отчаянно кричит: «Стойте, господа сабиняне!.. Да стойте же!.. О, боги, какими силами можно удержать падающую лавину?.. Слава богу, стали... Слушайте команду! Трубачи, назад! Профессора, вперед!»

Профессора быстро опускаются на корточки, раскладывают маленькие столики, кладут на каждый по толстой книге и с шумом откидывают крышки переплетов; получается подобие батареи.

«В ночь с двадцатого на двадцать первое апреля, — заявляет римлянам Анк Марций, — совершилось величайшее злодеяние, какое только знает история — были злодейски похищены наши жены, прекрасные сабинянки!.. И эти похитители — вы, римляне! О, я знаю, вы станете оправдываться, опровергать факты, гнусно исказить юридические нормы, прибегая к той отвратительной казуистике, которая неизбежно сопутствует всякому нарушению права. Но мы готовы. Господа профессора, начинайте!»

Первый с края профессор начинает ровным, вне времени и пространства, голосом: «О преступлениях против собственности. Том первый, раздел первый, глава первая,

¹ «Вперед, дети отечества...» (франц.) — начальные слова «Марсельезы».

страница первая. О краже вообще. В древнейшие времена, еще более древние, чем настоящее время, когда птицы, насекомые и жуки бестрепетно порхали в лучах солнца и никакие правонарушения не входили в сознание, так как и сознание не было,— в те далекие времена...»

Римляне почтительно просят: «Нельзя ли короче?.. а то они заснут! — указывают они на сратников.— Вы посмотрите: они уже дремлют!»

Снисходя к их слабости, сабиняне говорят напрямки, что римляне не правы, похитив чужих жен, что они похитители, которым никакими ухищрениями софистики не удастся оправдать своего гнусного поступка.

Тогда, к изумлению сабинян, оказывается, что римляне и не думают спорить с ними, вполне соглашаясь, что совершили похищение.

Сабиняне в крайнем недоумении: зачем же они сюда пришли?.. «Ах, да! — спохватывается Марций, предъявляя римлянам подробный список похищенных ими жен, — потрудитесь возвратить!»

Но не тут-то было: сабинянки так сильно привыкли к своим новым мужьям, а заодно и к местности, куда те их привели, что решительно отказываются вернуться к своим слабосильным и надоевшим им юридической казуистикой супругам.

«— Так что же мне делать? — говорит, плача, Анк Марций.— Я ведь люблю жену!.. Как же я буду жить без нее?»

Одна из сабинянок, жалеючи, его утешает, обнадеживая, что есть еще средство вернуть ему жену: это... похитить ее.

«— Но ведь это гнусно! — отвечает тот.— Вы предлагаете мне совершить насилие! Куда же я дену мое правовое сознание? Или для вас, женщины, где сила, там и право?»

— Ах, Марций! — отвечает ему женщина, отражая мысли автора, видевшего в истории неисчислимо количество дураков,— в плохую минуту тебя создали Боги. Ты ужасно глуп! Если хочешь, чтобы женщина была твоя, на что ты так претендуешь, то будь же самый сильный, не уступай ее никому, дерись за нее ногтями и зубами, наконец, умри, защищая ее!

— У них мечи,— оправдывается Марций,— а мы безоружны.

— Вооружитесь! — отвечает ему сабинянка. — Вообще, Марций, ты непроходимый дурак!

А н к М а р ц и й (*отскакивая*). А ты женщина, безумна и ничтожна. Да здравствует закон! Пусть грубой силой отнимут у меня жену, пусть разрушат мой дом, погасят мой очаг — я не изменю закону! Пусть весь мир будет смеяться над несчастными сабинянами — они не изменят закону... Сабиняне, вертайте вспять! И плачьте, сабиняне, горькими слезами, и не стыдитесь слез, ...ибо вы плачете над поправленным законом! Вперед, сабиняне! Смирррр-но! Трубачи, трубите! Два шага вперед — шаг назад!»

Трубы заунывно воют. Женщины с плачем и громкими криками тянутся к прежним мужьям, но римляне удерживают их силой. Хохот победителей. Не обращая внимания ни на слезы, ни на смех, согнувшись под тяжестью законов, сабиняне медленно удаляются, два шага вперед — шаг назад.

Вот и вся пьеса.

Спрашивается, в чем ее соль?

Вот как отвечает на это (повторяя установившееся мнение) авторитетный в русской драматургии американский историк театра Н. W. L. Dana в «A History of Modern Drama» (гл. VII, стр. 433): «Сабиняне это «конституционные демократы» («кадеты»), чьи жены не что иное, как свободы, которые мнятся «сабинянам» обретенными ими в 1905 году. Эти свободы похищены римскими солдатами, представляющими собой царское правительство (в России). Андреев беспощадно издевается над конституционными демократами, сиречь сабинянами, которые, стараясь отвоевать своих жен — то есть свои свободы,— отказываются использовать физическую силу как несовместимую с их достоинством и прибегают (как к единственному оружию) к документам, доказывающим законность их браков. Их motto — «два шага вперед» (в доказательство крепости — их воли) и «шаг назад» (в доказательство их оппортунизма)¹.

Это, между прочим, вполне соответствует тому, что сам Л. Андреев говорил о своих «Прекрасных сабинянках».

¹ Отдельные моменты моей постановки читатель может представить себе, просмотрев отгиск «Прекрасных сабинянок» в издании «Шиповника» (изд. З. Гржебина, СПб., 1912), где в точном соответствии с моими «мизансценами» и макетами М. Н. Яковлева, худ. Реми запечатлел в красках визуальную сторону этой постановки. (*Примеч. авт.*).

В частности, во время беседы о них в разгар столыпинских «успокоений» Леонид Андреев за завтраком у Фальковского объяснял сотрапезникам, хитро щуря глаза: «Да вы поймите, ведь сабиняне — это кадеты, ка-де-ты. Они говорят о конституции и праве, а их по зубам, а их по морде!»¹

Эта интерпретация «Прекрасных сабинянок» и без указательного перста автора приходила в голову почти всей «элите», посещающей «Кривое зеркало», благодаря чему не только художественный успех, но и успех политический андреевской сатиры был на долгое время обеспечен в России.

Меня занимает вопрос, каково могло бы в настоящее время (когда пишутся эти строки) оказаться отношение советской власти к этой бедовой сатире? Торжествовали бы сталинцы на спектакле, видя, что их «захватнический» метод — насилия над правами — оказался практически оправданным, или же советская власть отнеслась бы к спектаклю «Сабинянки» отрицательно как к соблазну, наводящему зрителей на сравнение большевистского образа действий с «фашистским» в его древнеримском подобии? Вместе с этим хочу лишний раз указать, что не весь Леонид Андреев вышел ныне из моды. Он, пожалуй, имеет право как автор «Сабинянок» повторить стих Горация: «Non omnis moriar multaque pars mei» и т. д. («Я не весь умру, ибо бо́льшая часть меня выживет в моих произведениях»).

Когда мы с Леонидом Николаевичем беседовали в ту памятную сентябрьскую ночь 1917 года, обсуждая проблему «актуального» театра, свободного от царской цензуры и прочего воздвигаемого на драматургию, мы были далеки от мысли, что недалеко то время, когда большевики одержат полную победу над Временным правительством (Керенского) и комиссар Лев Троцкий заявит представителям печати: «...считайте нас за палачей свободного слова, но интересы коммунистической партии в это переходное время не дают ей возможности отказаться от цензуры печати».

Эта победа, как мы хорошо знаем, досталась тем, от кого снова «пахло солдатом», а отнюдь не тем, от кого «пахло законом».

Таким образом, Л. Андреев не так скоро вышел из моды со своей сатирой и манерой «смеяться в бороду», как то

¹ Цит. по: Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 90.

утверждают преждевременные могильщики его славы. И кто поручится теперь, следя за политическими перипетиями, что «Прекрасные сабинянки» не окажутся снова одной из самых злободневных сатир?

Два слова в заключение. Можно ли квалифицировать юмор Леонида Андреева как «Galgenhumor» («юмор висельников»), исходя из того положения, что Л. Андреев с каким-то смаком пользуется трагическими ситуациями как почвой для «висельной юмористики»? Не забудем, что его «Красный смех» возникает как раз на сугубо трагической почве военных бедствий и что именно Л. Андрееву принадлежит повесть, где, нагромождая ужас на ужасе, рассказчик со сладостью приговаривает: «Но самое смешное было не это, а...» — следует описание чего-то еще более ужасного, чем только что рассказанное.

Соглашусь, что юмор Л. Андреева близко соседствует с «Galgenhumor», и все-таки не решаюсь считать его таковым. Почему? Потому, что при висельном юморе цель автора лежит не столько в сатире, не столько в осмеянии отрицательных явлений жизни, сколько в изумляющем парадоксе, показывающем, что печальное или ужасное могут вызывать порой не слезы, не отвращение, а... смех и даже раскатистый хохот.

У Леонида Андреева, несмотря на его любовь к анекдотам, изложение их, будучи слишком рассудочным и граждански-тенденциозным, вызывает скорее улыбку, чем настоящий громкий смех, отличающийся своей заразительностью.

И если Лев Толстой был прав, говоря о «страшных» повестях Л. Андреева: «Он меня пугает, а мне не страшно», прав, быть может, будет и тот, кто, прочитав юмористические произведения Л. Андреева, скажет: «Он меня потешает, а мне не смешно».

ГЛАВА VI

Мой «Ревизор» в Царском Селе

I

В числе пьес, прославивших «Кривое зеркало», наравне с незабываемой «Вампукой» посчастливилось у публики и моей буффонаде «Ревизор», выдержавшей, в общем, еще большее число представлений в Петербурге и в провинции, чем знаменитая «Вампука, невеста Африканская».

Написал я и поставил в «Кривом зеркале» своего «Ревизора» (сезон 1912/13 года) в виде дружеской пародии на крайности режиссерского произвола, наблюдавшегося у последователей К. С. Станиславского, Макса Рейнхардта, Гордона Крэга и других, приведшие к тому, что сценическая постановка становилась самодовлеющим целым, заслонявшим собою драматическое произведение, которое она была призвана лишь сценически комментировать путем художественного оформления.

При этом одной из тайных целей моей пародии (представлявшей в пяти различных «постановках» один и тот же отрывок из «Ревизора» Гоголя) было — доказать на деле, что право собственности режиссера на его постановку может быть с таким же успехом защищено законами, как, скажем, право собственности литератора на его повесть или роман.

Тот факт, что я получил в России из Союза драматических писателей авторский гонорар за режиссерское сочинение под названием «Ревизор», является весьма знаменательным, так как им убедительно доказывается бесспорная возможность защиты до сих пор не защищаемого законами права собственности режиссера на его постановку.

Вспоминая эту нашумевшую в свое время буффонаду, вижу как живого почтенного Евг. Маркова. Служил он в нашем театре администратором, ведавшим кассой, проверявшим расходы по театру, платившим жалованье артистам и пр. Честности он был изумительной, но особой дальновидностью не отличался, шуток ни в жизни, ни на сцене не понимал и сохранил с юности допотопное представление о том, чем должно быть хорошее театральное представление. При такого рода отношении к искусству многое его коробило в моих постановках (мол, кто же так ставит! и что подумает публика?), а равно и в игре некоторых артистов, каковую он сплошь и рядом считал балаганной, клоунской и удивлялся, как это публика может аплодировать такому гаерству. «Правда, театр называется «Кривым зеркалом», но это еще не дает права играть «вкривь и вкось!».

Зато, повторяю, честности он был выдающейся, и, пожалуй, сама Холмская не верила себе больше, чем Евг. А. Маркову, когда тот приходил к ней и к А. Р. Кугелю с месячной отчетностью. Один только Кугель, принципиально не

веривший, чтобы на свете были безупречно честные люди, позволял себе иногда скептические замечания насчет нашего администратора, да и то большей частью в присутствии Холмской, а не с глазу на глаз с Марковым. Марков намеков не понимал, и когда Кугель, заподозрив его раз в какой-то махинации с контрамарками, вздумал сказать ему об этом напрямик, Марков, отличавшийся завидной мускулатурой и терроризирующими полковничьими усами, буквально набросился на своего обидчика и, не случись я поблизости, намял бы бока Ното Novus под истерические выкрики его благоверной.

Так вот этот самый Е. А. Марков, просидев битый час на генеральной репетиции моего «Ревизора», поднялся наконец с кресла и с убитым видом сказал сидевшим около него приятелям: «Ну, после такого спектакля совершенно ясно, что «Кривое зеркало» придется закрыть!.. Вы слышали: ни одного смешка в зрительном зале!.. Я предупреждал дирекцию, что подобное издевательство над публикой до добра не доведет! И правда: кому нужно все это паясничанье?.. Жаль и... больно за театр!..»

Мне стало очень грустно от такого отзыва, потому что я (как и большинство театральных деятелей) неизлечимо суеверен. Хотя Е. А. Марков ни в какой степени не был для меня авторитетом, тем не менее при моей мнительности я думал: «Чем черт не шутит!.. А вдруг у Маркова окажется на этот раз такая пророческая чуткость, что и в самом деле придется «закрыть лавочку!»... Ведь как-никак, а действительно — на протяжении всей генеральной, шедшей как публичный спектакль, ни один из зрителей не засмеялся. Конечно, эти зрители были отнюдь не то, что представляет собой свежая публика, а большей частью артисты и драматурги, близкие к нашему театру и знавшие уже мою буффонаду по отрывкам при случайном посещении репетиций «Ревизора», длившихся почти три месяца, и тем не менее, страшным казалось их гробовое молчание и даже слегка тревожным.

А мне нужен был успех незаурядный. Я проголодался без такого успеха, к которому уже привык в «Кривом зеркале» и которого особенно алкал в 1912 году.

Почему? — вы спросите.

А вот почему: 1912 год был, как всем известно, юбилейным в России. В этом году праздновалось столетие изгнания

Наполеона из пределов нашей родины после занятия им Москвы, пожара нашей «первопрестольной» и бегства императора Франции восвосяи.

Известный театральный критик и драматург Юрий Беляев написал к весне этого знаменательного года юбилейную пьесу «1812 год» и подбил известного в Петербурге богача Соловьева ассигновать капитал на постановку этой феерической «сверхпродукции» (как выражаются в кинематографических сферах).

Так как Юрий Беляев, с коим мы были в то время приятели, очень ценил мою творческую фантазию и яркость моих постановок, согласно провозглашенной мною апологии театральности, то он пригласил меня как режиссера своей феерии (в двадцати двух картинах), познакомил с купцом Соловьевым, директором этой антрепризы, и выхлопотал мне две тысячи рублей в звонкой монете за мое социальное оформление.

Ввиду того что во весной и летом я был свободен от службы в «Кривом зеркале», я с благодарностью принял предложение Беляева и Соловьева, тем более, что для намечавшейся постановки феерии Ю. Беляева был снят вместительный театр Луна-парка на Офицерской улице, куда публика, ввиду новизны подобного рода учреждений в России, шла, что называется, самотеком. Я уже знал сценическую топографию этого театра, потому что незадолго до беляевского приглашения я поставил в этом театре с хорошим успехом новую оперу французского композитора Жана Нугеса «Кво вадис».

Надо честно сознаться, что, несмотря на огромные деньги, затраченные на беляевскую феерию, на приглашение директором и костюмером такого знатока обмундирования войск в 1812 году, как академик Шмаров, несмотря на участие в пьесе отличного балета, умелое использование волшебного фонаря, ряд искусно выполненных трюков, как-то: проливной дождь, сцены с поджигателями Москвы, ее пожар и пр., «1812 год» не имел того же успеха, как опера «Кво вадис», хотя и шел почти все лето, вплоть до желтых листьев в саду Луна-парка.

Избалованный успехом моих прежних постановок и некоторых пьес, нашумевших в Петербурге и в провинции, я был несколько обескуражен таким средним успехом в Луна-парке; уже не полоса ли невезения наступила неожиданно? — думал я в тревоге, и потому пророчество Маркова

после генеральной «Ревизора» было особенно тягостно для моего самолюбия.

Я ждал премьеры буффонады как нового экзамена моих творческих сил на путях театральной сатиры, остроумной выдумки, юмористики, обезоруживающей неблагоприятного зрителя, и оригинальной, продуманной, мастерской режиссуры, высмеивающей режиссуру других новаторов сцены.

На следующий день — премьера... Театр, как всегда в такие дни, был переполнен самой взыскательной публикой... Меня слегка знобило от нервной лихорадки, но я и виду не показывал артистам, проверяя их костюмы и гримы перед началом спектакля.

К. Н. Сахаров, мой старый помощник, дал сигнал по уборным. Я пошел в зрительный зал, уже стемненный, и незаметно уселся в седьмом ряду на свое обычное место.

Перед занавесом появился артист В. А. Подгорный, исполнявший в моей пьесе роль Чиновника особых поручений при дирекции «Кривого зеркала». Он был в элегантном вицмундире, тщательно причесанный и очень сдержанный в своих «чиновничьих» манерах при исполнении служебных обязанностей.

«— Милостивые государыни и милостивые государи! — начал он свое обращение к публике в располагающих к нему интонациях. — По недосмотру типографии, в программах не оговорено, что сегодняшнее представление «Ревизора» есть не что иное, как конкурсное выступление режиссеров, приглашенных дирекцией на гастроли.

М. г.! Кризис театра есть явление, которое наблюдается не со вчерашнего дня; общий голос: нет пьес... Советуют обращаться к классическому репертуару. Но хватит ли ограниченного количества классических пьес на все театры и на все нужды репертуара?.. И вот «Кривое зеркало»... решается на опыт, который, надеется, не пройдет бесследно; именно: оно намерено упытерить число классических пьес, ставя их в пяти различных интерпретациях таким образом, чтобы из каждой пьесы получилось пять разных пьес.

Умалчиваю об именах приглашенных с этой целью режиссеров для того, чтобы побудить собравшуюся публику к вполне беспристрастному суждению об их творческой работе. Дело не в именах, конечно, а в соревновании разных методов постановки, резко отличающихся друг от друга и в то же время сходных в одном, самом важном отношении:

произведение автора становится одинаково неузнаваемым при всех этих методах.

Таким образом, если предлагаемый почтенной публике опыт удастся, мы можем получить пять «Ревизоров», пять «Горе от ума», пять «Свадеб Кречинского», пять «Гроз» и т. д. Не затрудняя вас цифрами, могу заметить, что по приблизительному подсчету в распоряжении русского театра окажется сто двадцать вполне самостоятельных классических произведений пяти Гоголей, пяти Островских, пяти Грибоедовых, пяти Сухово-Кобылиных и десяти Толстых — пяти Львов и пяти Алексеев. И весь этот урожай классических произведений будет собран через посредство талантливой и вдумчивой режиссуры».

Чиновник особых поручений церемонно кланялся и удалялся, чтобы потом, перед каждой из пародируемых постановок «Ревизора», вновь появляться у рампы со своим вступительным словом.

Не буду здесь касаться всех пяти частей моей буффонады; дам только вкратце, для примера, пародию на постановку режиссеров «школы Станиславского».

«— Ее принцип,— пояснял Чиновник особых поручений,— гласит, что квадрат настроения обратно пропорционален расстоянию театра от жизни, а одно из существенных правил: чтобы в каждой постановке было точно выяснено место действия, происходящего на сцене. «От нашего города хоть три года скачи, ни до какого государства не доскачешь»,— говорит Городничий в «Ревизоре», однако, из сближения с биографией Гоголя и «Вечерами на хуторе близ Диканьки», можно с большой вероятностью сказать, что действие происходит в городе Миргороде Полтавской губернии... Съездив в Миргород, режиссер точно установил дом, где в указанное время жил Городничий. Махорочный завод, существовавший в то время, был по левую сторону от дома Городничего, направо же был ларек, в котором продавал бублики кривой Яхим...

Что касается настроения, которым должна быть проникнута жизнь в доме Городничего, то указания на такое же режиссер основывает на словах Земляники: «Вот не было заботы, так подай»... Ввиду этого действие представляет сначала беззаботную жизнь просыпающегося города, тихого и почти лишенного промышленности, если не считать упомянутого выше махорочного завода. Но посте-

пенно возникает настроение подавленного душевного состояния в ожидании исхода внезапной ревизии.

Величайшая тщательность сопровождает постановку! — так, например, Анна Андреевна, воспитанная, по ремарке автора, «на альбомах», появляется со старым альбомом в руках. Земляника, про которого сказано, что он «совершенная свинья в ермолке», появляется на самом деле в ермолке; Тяпкин-Ляпкин, берущий взятки щенками и собирающийся потчевать Городничего «родной сестрой тому кобелю, которого знает Сквозник-Дмухановский», появляется действительно в сопровождении собак и т. д.

Какая погода была в день свидания Городничего с Хлестаковым, режиссеру не удалось точно выяснить. Однако если припомнить, что «гарниза гуляла по улицам в мундире», а «под мундиром ничего», то можно предположить теплый безоблачный день. В конце же допущен мелкий дождик как последний художественный штрих для создания безысходнотоскливо настроенного, согласно высокохудожественным традициям пьес с настроением вообще».

После этого конферанса и поднятия занавеса на сцене почти полная темнота. Где-то хрипло и торопливо играют старые куранты. Когда начинает рассветать, глазам представляется жилая комната с двумя окнами в задней стене, через которые виден двор, забор и церковь вдали. Слышно пение петуха, потом мычанье коровы и ржание лошадей. Кто-то торопливо пробегает через двор, после чего раздается лай проснувшихся дворняжек. Снова бьют часы. Босоногая девка осторожно пронесит через комнату ночной горшок, полуприкрыв его фартуком. Комната заливается лучами восходящего солнца. Где-то вдали раздаются веселые звуки пастушеского рожка: проходит целое стадо коров. Городничий, заспанный, в одном нижнем белье украинского покроя, входит, шатаясь, справа и отворяет окно... Проезжает таратайка с колокольчиком. Городничий выпивает жбан кваса, стоящий на столе, кряхтит, фыркает, бьет туплей одолевающих его мух, потягивается, откашливается, сплевывает на улицу и уходит направо, после чего туда же пробегает помянутая крепостная девка с кувшином воды, а на дворе парень из местной гарнизы начинает подметать, поднимая невероятные клубы пыли. Снова входит Городничий, уже умытый, причесанный, в халате, с письмом Чмыхова в руках. Потом входит Христиан Иванович с бу-

тылкой какого-то лекарства, произносит звук «э» и усаживается в сторонке. Через секунду-две входит Тяпкин-Ляпкин с лающими породистыми щенками. Затем появляются одновременно Земляника в ермолке и Лука Лукич; у последнего под мышкой две книги. Все персонажи одеты так, что сразу чувствуется прилежная рука костюмера-археолога. Все рассаживаются кто где, большей частью спиной к публике. И т. д. и т. п.

О баснословном успехе, какой имела у публики эта пародия на МХТ рядом с пародиями на постановки других режиссеров-новаторов, можно судить хотя бы по тому влиянию, какое возымела моя пародия на сам Московский Художественный театр: продолжать спектакли гоголевского «Ревизора» в прежней постановке МХТ оказалось для него невозможным, и К. С. Станиславский принужден был вскоре заново (то есть вторично!) поставить шедевр Гоголя, отказавшись начисто от тех натуралистических деталей, за которыми, как за деревьями, леса не видно.

Моя буффонада как нельзя лучше напомнила директорам МХТ, что они повторили ту же ошибку в оформлении спектакля, что и их предшественники мейнингенцы, ошибку, которую еще в 1902 году Карл Гагеман (в своей книге «Режиссер») назвал «страстью к несущественному».

К. С. Станиславский потому был принужден заново поставить в МХТ «Ревизора» Гоголя, что его прежняя постановка вызывала у публики, побывавшей в «Кривом зеркале», чересчур веселое настроение: сопоставление бытовых деталей, изобиловавших на сцене МХТ, с деталями, которые, при всей своей бесспорной жизненности, комично выпирали из рамок нашего «Кривого зеркала» как нечто, не имевшееся в виду гениальным Гоголем, обуславливало уже не здоровый, незлобивый смех, а насмешливое хихиканье.

Наши приятельские отношения с К. С. Станиславским кончились после оскорбительного для него успеха моей буффонады «Ревизор», и с 1912 года мы как бы случайно не виделись с ним ни в Петербурге во время гастролей его театра, ни в Москве во время гастролей там «Кривого зеркала». Этому расхождению еще более способствовала вышедшая из печати к тому времени моя книга «Театр, как таковой», проповедовавшая (в противоположность Станиславскому) театральность как положительное нача-

ло не только в сценическом искусстве, но и в самой жизни. Смешно сказать, но, ставя заново «Ревизора», Станиславский дошел (как последователь моей теории?) до такого архитеатрального трюка, как мгновенное освещение зрительного зала в момент, когда Городничий, поставив ногу на суфлерскую будку, вопрошал: «Над кем смеетесь?.. над собой смеетесь!»

В этом трюке я почувствовал свой кривозеркальный триумф, готовый в юношеском задоре обратить гоголевский вопрос «над собой смеетесь?» — к самому Станиславскому.

Через день после премьеры у кассы стояла очередь, какой давно уже не видел сконфуженный пророк Е. А. Марков. А через несколько дней после этого на моего «Ревизора» нужно было запастись билетом за неделю вперед, в то время как на «Ревизоре» Гоголя, не сходившего раньше с репертуара Александринского театра, публика собиралась в столь ничтожном количестве, что его сняли временно с репертуара. Вскоре на этом кривозеркальном спектакле перебивал весь артистический мир, все театралы тогдашнего Петербурга, почти все члены Государственной думы, чуть не вся гвардия, великие князья и, наконец, комендант царскосельского дворца генерал Дедюлин, после посещения которого, на сороковом представлении «Ревизора», дирекция «Кривого зеркала» получила приглашение показать созданный на ее сцене шедевр пародийного творчества императору Николаю II в его Царскосельском театре...

II

Покойный император Николай II очень любил Гоголя, а его «Ревизора» знал почти наизусть, читая нередко отдельные сцены своим домочадцам.

Когда моя буффонада под тем же названием привлекла внимание родственников государя, которые рассказывали ему анекдотические подробности о спектакле в «Кривом зеркале» и заинтересовали его невиданным в обыкновенных театрах зрелищем, он захотел во что бы то ни стало увидеть не сходящую с афиш буффонаду. Выходило для царя несколько обидно: все кругом говорили об этом «Ревизоре», почти все лица царствующего дома видели его в «Кривом зеркале», один только самодержец России, знавший

лучше их пьесу Гоголя, был лишен возможности увидеть притягательный для петербуржцев спектакль. А лишен он был этой возможности по той простой причине, что в Екатерининском театре, где помещалось «Кривое зеркало», не было царской ложи, с отдельным подъездом, каковые имелись в императорских театрах и в некоторых других тогдашнего Петербурга.

«Если гора не идет к Магомету, Магомет идет к горе», — гласит мусульманская мудрость. Но генерал Дедюлин, комендант царскосельского дворца, где жил Николай II со своею семьей, решил, наперекор мусульманской сентенции, что в исключительных случаях, если Магомет не идет к горе — гора идет к Магомету; другими словами: если государь не может, смешавшись со случайной публикой, пожаловать в «Кривое зеркало», — «Кривое зеркало» в полном составе может пожаловать к государю в Царское Село.

Сказано — сделано. Заручившись согласием государя, генерал Дедюлин отправляется в Петербург за кулисы «Кривого зеркала» и вступает с З. В. Холмской в конфиденциальные переговоры о возможности, условиях и сроке приезда «Кривого зеркала» в Царское Село для представления там в домашнем театре Николая (так называемом «Китайском театре») моего «Ревизора».

Очарованная лестным предложением, З. В. Холмская старается в свою очередь очаровать симпатичного царедворца и, прикинувшись небогатой, выговаривает с ним крайне выгодные условия для гастроли своего театра там, где она и мечтает не смела раньше гастролировать хотя бы безвозмездно.

— Только я должен вас поставить в известность, что Его Величеству будет неприятно присутствие господина Кугеля на спектакле в Царском, — сказал, несколько замаявшись, Дедюлин, и прибавил: — Государь его не любит...

З. В. Холмская заверила Дедюлина, что А. Р. Кугель не будет на этом спектакле по той простой причине, что он должен уехать в Москву...

Спрашивается, за что мог царь «не любить» А. Р. Кугеля, которого никогда не видел и с которым если и встречался, то только на столбцах либеральных газет и журналов, где сотрудничал Кугель?

Причина, однако, царской нелюбви к А. Р. Кугелю была отнюдь не политического, а чисто личного характера. Вот

как об этом пишет сам Кугель в своей книге «Листья с дерева»: «В одной иностранной газете, после смерти Витте, с его слов, был напечатан рассказ о том, как однажды, во время высочайшего доклада, Николай II, выслушав все соображения Витте о новых мероприятиях в области тарифной и финансовой политики, устремил в отдаление загадочный взор, что у него всегда служило признаком какой-то мучительной нерешительности, и наконец после долгой паузы молвил:

— Сергей Юльевич, знаете ли вы Кугеля?

Сергей Юльевич ответил, что не знает, но может узнать, потому что для истинного слуги отечества и верноподданного нет ничего невозможного. Тогда Николай II, смущенно поглаживая усы, сказал:

— Не могли бы вы устроить, чтобы он не бранил так Матильду Феликсовну (Кшесинскую)? Сергей Михайлович очень нервничает, что в своем журнале Кугель ее бранит.

Само собой разумеется, что Витте отвечал:

— Ваше Величество, это бесконечно трудно, более того — почти невозможно. Этот человек, — то есть я, — давно извещен как враг всего царствующего дома, взявший на себя, по поручению Alliance Israélite¹ и высшего мasonicкого совета, обязанность поражать царствующий дом в самых нежных его чувствах, симпатиях и привязанностях»².

То ли говорил Витте государю или не вполне то, но только Николай II затаил враждебное чувство в отношении А. Р. Кугеля, который на самом деле ни в какой Alliance Israélite не участвовал, масоном ни в какой ложе не состоял, балет посещал очень редко, рецензий о нем никогда не писал, Кшесинскую не бранил, и если в чем провинился перед царскими очами, то разве в том, что давал место балетным рецензиям в «Театре и искусстве» некоего Федорова, неодобрительно отзывавшегося о фуэте царской фаворитки.

Генерал Дедюлин больше всего опасался в переговорах с Холмской, как бы мы не изъяли из «Ревизора» такие моменты, как появление в широчайших подштаниках Гордничего, в пародии на МХТ, рыганье его после того, как он осушил жбан с квасом, медленное шествие через комнату

¹ Израильский союз (франц.).

² Кугель А. Р. Листья дерева, с. 45—46.

служанки, державшей под фартуком ночной горшок и, видимо, боявшейся его расплескать, и тому подобные детали.

— Государю так много и подробно об этом рассказывали некоторые из великих князей,— объяснял дворцовый комендант,— что государь, ожидая сам увидеть все эти детали, над которыми он уже вдоволь смеялся, когда о них рассказывали, был бы разочарован, если б их не показали, считая за «неприличности», оскорбительные для царских очей. Нет, нет! — настаивал Дедюлин,— не бойтесь! Со стороны Его Величества осуждения не будет, так как государь отлично понимает, что все это показывается не ради скандала, а в шутку, как некая сатира!..

Наконец настал день нашего отъезда в Царское Село.

В этот день во всех больших газетах, выходящих в Петербурге, появилось на первой странице огромное объявление с весьма малым количеством слов, но слов, полных для читателей особого значения:

К Р И В О Е З Е Р К А Л О
СЕГОДНЯ, ВВИДУ ОТЪЕЗДА ВСЕЙ ТРУППЫ В ЦАРСКОЕ СЕЛО,
СПЕКТАКЛЯ НЕ БУДЕТ.

Дирекция

Этого было достаточно, чтобы в Петербурге, где за неделю расхватывались билеты на «Ревизора», создалась реклама, какой ни за какие деньги нельзя было добиться частному театру. Все отлично поняли суть данного объявления, и никакого уточнения в нем, что, дескать, мы приглашены лично государем на гастроли в его театре, не требовалось, да его бы и не разрешила цензура.

В этот памятный день нас всех, артистов, оркестровых музыкантов, театральных плотников и электротехников, повезли в особом поезде по императорской железнодорожной ветке, по которой ездили в Царское Село государь, его семья, великие князья, министры, царедворцы разных рангов и состоявшие для личных услуг при особе императора.

Приехав в Царское Село, мы были встречены представителями комендатуры, которые усадили всю нашу труппу в шикарные вместительные автомобили и привезли во дворцовый театр, к артистическому подъезду.

В обширной передней уже толпились поджидавшие нас чины дворцового управления и полицейские чины, очень ласково тут же помогавшие некоторым оркестровым музыкантам распаковать большие футляры их инструментов, например контрабас, виолончель, тромбон, барабан, где могли быть запрятаны и другие вещи, ничего общего с музыкой не имеющие, ну, скажем, бомбы, пироксилиновые шашки, а то и просто огнестрельное оружие. Ведь в труппе «Кривого зеркала», этого до некоторой степени крамольного по своим взглядам театра, а тем более среди оркестрантов «иудейского происхождения», могли и впрямь затесаться (думалось, по всей вероятности, дворцовой полиции) вольнодумцы, способные посягнуть на «священную особу Его Величества» и тем самым отравить сегодня удовольствие августейшим зрителям...

После столь любезного приема, во время которого появился сам Дедюлин, ободривший несколько смущенных гостей, нас провели за кулисы, где артистам предоставили устраиваться в комфортабельных уборных, музыкантов направили в оркестровое (перед сценой) отделение, а мне как автору и главному режиссеру, то есть в конечном счете виновнику всего этого торжества, предоставили с моим помощником самую сцену, куда уже были с утра перевезены наши декорации, мебель и аксессуары и где уже возились, не мешкая, наш старший плотник с подручным, бутафор и электромеханик.

Как при входе на сцену, так и по бокам ее у выходов находились кроме пожарных рослые гвардейцы с ружьями, около которых деловито и чуть-чуть нервозно (как мне показалось) прохаживались два офицера Преображенского полка и кое-кто из высших чинов дворцовой полиции.

Программа, составленная нами для данного спектакля, вмещала в себе две пьесы: буффонаду мою «Ревизор» и «Гастроль Рычалова» г. Манценилова (князя М. Н. Волконского), так как один «Ревизор», ради которого нас пригласили в Царское, не заполнял целого вечера, имея «минутаж» лишь один час десять минут.

Я наскоро проверил, все ли по части декораций и сценического убранства намеченных пьес было размещено в надлежащем порядке, ибо в спектакле для государя ни о какой проволочке и речи быть не могло. Предвиделся один

только антракт, да и тот — чтобы царю не было скучно — был заполнен пением знаменитого итальянского баритона Баттистини.

Все было готово к началу представления; одетые и загримированные артисты заняли уже свои места на сцене; ждали только сигнала от коменданта Дедюлина, что государь направляется в свою ложу и что, по второму сигналу, можно было начать представление.

Я заглянул в щелку между занавесом и порталом. Весь партер был заполнен парадно одетой военной публикой, которая стояла в ожидании царя.

Раздался первый условленный сигнал. Я встал рядом со своим помощником и рабочим, приставленным к занавесу. Из зрительного зала донесся шорох, сменившийся тишиною и легким шумом занимавших свои кресла офицеров. Я еще раз заглянул в щелку у края занавеса и увидел царя, который в серой тужурке с полковничьими погонами занимал в своей ложе (прямо против сцены, в бельэтаже) место посередине, у самого барьера. Он был один: царская семья отсутствовала... С боков его стали два придворно расфранченных арапа, со скрещенными на груди руками. Царь взял с барьера ложи приготовленную для него программу и, улыбаясь, ее просмотрел.

Раздался второй условленный сигнал, и я дал знак к поднятию занавеса.

Представление началось...

Я не буду передавать шаг за шагом, какова была реакция царя на тот или другой момент сценического представления. Скажу одно: реакция с его стороны наблюдалась такая, какой, пожалуй, не было ни у кого из петербургской публики, привыкшей к заостренной манере игры артистов «Кривого зеркала» и к гротескным неожиданностям этого театра, не похожего ни на какой другой в мире. Кто-то потом из наших кривозеркальцев даже сострил по поводу этой августейшей реакции: «Ну, что ж тут удивительного! Реакция *spécialité de la maison*¹ Романовых. Таких реакционеров, как наш царь, во всем мире не сыщешь!»

Надо сказать правду: после просьбы Дедюлина не выпустить в спектакле из цензурных соображений ни одной неприличности и даже не стараться так или иначе смягчить их перед царскими очами, наши кривозеркальцы впали в

¹ Особенности дома (франц.).

другую крайность, «подавая» как можно рельефнее каждый трюк, который мог смутить фешенебельную публику... Нечего и говорить, что ожидавшаяся царем сцена с ночным горшком, рыганье Городничего, его широчайшие подштанники, почесывание зада и т. п. принимались чуть не с рукоплесканиями всеми зрителями. Но царь встречал смехом не только эти трюки, но и другие, в которых не было ничего шокирующего с точки зрения приличия, но которые поражали новизной такого знатока гоголевского «Ревизора», как Николай II, например: появление Тяпкина-Ляпкина (берущего взятки щенками) чуть не с целой сворой охотничьих собак; босоножье Евг. Хованской и ее двух партнерш, изображавших Смех, Сатиру и Юмор (в те времена артистки даже в балете «Евника» М. М. Фокина и то выступали в трико); ярко украинские костюмы жены и дочери Городничего в квазипостановке Макса Рейнхардта; длинный свиток вместо письма, который читает Городничий в квазипостановке Гордона Крэга, и тому подобные трюки.

Между прочим, один из таких трюков, вызывавший в Петербурге особенно веселое настроение и сопровождавшийся всегда дружным смехом, чуть было не сорвался на гастрольном спектакле в Царском Селе. Я имею в виду ту часть буффонады, где действующие лица в подражание выдумке Макса Рейнхардта появляются из зрительного зала. Для этого трюка надо было, чтобы артисты в моем «Ревизоре» проходили сперва незаметно и заблаговременно в глубину зрительного зала, и, дождавшись окончания монолога Городничего, выходили под музыку из своей засады, чтобы пройти, маршируя и отдавая честь публике, на сцену, к поджидавшему их Городничему.

Никак не предполагая, что двери, ведущие со сцены в коридор, окружавший зрительный зал Царскосельского театра, будут заперты, я не принял никаких мер, страхующих задуманный трюк. Каково же было мое удивление и — скажу прямо — негодование, когда у запертых дверей, через которые должны были пройти артисты, чтобы занять в глубине зрительного зала исходное положение, я встретил сопротивление двух дюжих преобразенцев, стоявших на часах и охранявших вход туда, где находилась священная для них особа императора.

Нельзя было терять времени ни минуты! — артисты, ошеломленные, как и я, таким препятствием, стояли уже цугом,

готовясь к выходу. Идти с жалобой было некогда; да и кому жаловаться? — вся придворная полиция сидела частью в партере, частью смотрела не отрываясь на спектакль через боковые кулисы. Пропустить момент — значило испортить весь спектакль и, в частности, тот трюк, на котором жидился главный успех постановки а ля Макс Рейнхардт.

Не долго думая и вытаращив от злости глаза, я зашипел что было мочи и затопал ногами на часовых, охранявших запертые двери: «Сей час же открыть! Слышите? — скомандовал я. — Вам достанется от государя, если не откроете! У кого ключи? Кто запер двери?»

Один из придворных чиновников услышал шум, производимый мною, бросился ко мне, и я, вспотевший уже от эмоции, успел лишь кинуть ему безапелляционным тоном: «Немедленно же открыть двери! — артисты появляются в этой картине из зрительного зала!.. Поняли?!..» Он сразу понял, в чем дело, и, мгновенно открыв двери, впустил цугом артистов и тем спас спектакль... Но, должен сознаться, я никогда в жизни не был так взволнован, как в тот критический момент, когда мгновенно сообразил, что замешательство в представлении будет вменено в вину не кому другому, как мне: «Зачем не принял заранее меры? О чем я думал раньше?» и т. д.

Максимальный смех — если не ошибаюсь — вызвала у императора последняя картина моей буффонады. Уже речь Чиновника особых поручений при дирекции «Кривого зеркала», предшествовавшая пародии на кинокартины того времени, исторгла взрывы смеха. «Глупышкин в роли Городничего! — заявил артист В. А. Подгорный, рекомендует нарочитую чушь вниманию государя, — имеет в длину шестьсот пятьдесят метров, сделан из самого лучшего материала и сопровождается изысканной музыкой современного репертуара!..» — Государь смеялся как маленький ребенок, и после заверения г. Подгорного, что режиссер использовал все трюки, указанные в «Ревизоре», как-то: футляр от треуголки, принимаемый за шляпу, погоню Городничихи за Городничим и др., Царь прыскал со смеху самым заразительным образом и не мог остановить потом хохота в продолжение всего того времени, как шла пародия на кинокартины.

Как только буффонада была сыграна и труппа вышла на вызовы государя и всех его приглашенных, за кулисы

явился Дедюлин и попросил всех остаться на сцене, не переодеваясь и не разгримировываясь, так как государь хотел видеть вблизи всех участников спектакля и побеседовать с ними. Мы стали с нетерпением ждать его и вскоре услышали шаги нескольких человек, их веселый говор, смех, звон шпор и легкую суетню служебного персонала театра, на сцену которого направлялся Император всея России.

Дворцовый комендант Дедюлин не замедлил представить З. В. Холмскую, меня, Е. А. Маркова и еще некоторых «первачей» из нашей труппы Николаю II. Он очень ласково пожал нам руки и пустился в разговоры, окруженный широким кольцом загримированных и костюмированных артистов.

Первые его вопросы были обращены к директрисе З. В. Холмской. Царь поинтересовался, когда возник театр «Кривое зеркало», много ли в нем играет артистов и все ли заняты в сегодняшнем спектакле; сказал, что давно уже слышал об этом театре и еще совсем недавно собирался пригласить нас в Царское на гастроли, но не смог этого сделать по домашним обстоятельствам.

— Мы слышали, что кто-то был болен в вашем семействе! — сказала сочувственным тоном З. В. Холмская.

— Да, — подтвердил государь с грустной улыбкой: — Государыня, помните, была больна.

— Ей теперь лучше, Ваше Величество? — осведомилась Холмская.

— О, да, она почти совсем поправилась...

Он покрутил левой рукой свой ус (привычка, нервировавшая, говорят, государыню, находившую этот «фельдфебельский» жест вульгарным и не вяжущимся со священной особой царя) и спросил Холмскую:

— Вы ведь не всегда играете только в Петербурге?

— Совершенно верно, Ваше Величество! А великий постик мы играем в Москве.

Я помню: мы потом долго дразнили нашу директрису за этот «постик», сказанный ею в припадке умиления вместо «пост». «Вот что значит, Зинаида Васильевна, привычка к уменьшительным выражениям!.. Хорошо еще, — заметил В. И. Антимонов, — что вы не величали царя «деткой», как некоторых из нас, или «голубой». То-то разодолжили бы самодержца!...

Но царь сделал вид, будто никакой оплошности со стороны Холмской не имело место.

— Он ведь такой религиозный! — оправдывалась потом Холмская, смеясь вместе с нами, — вот я и хотела поделкатнее выразиться о Великом посте...

— А кто автор этой вещи? — спросил царь, ласково окинув взором близстоящих артистов.

В ответ раздалось почти хором: «Евреинов...»

Я выдвинулся слегка вперед и еще раз поклонился.

— Очень хорошо! — сказал мне царь с улыбкой и с довольным выражением лица. — Долго вы сочиняли эту вещь?

— Так точно, Ваше Величество, довольно долго! — отвечал я холодно-утихо, помятуя, что в бытность мою режиссером Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской царь по доносу монархиста Пуришкевича осудил заглазно мою постановку «Саломеи» Оскара Уайльда (одну из лучших моих режиссерских работ) и таковая была снята с репертуара Драматического театра, разорив тем самым Комиссаржевскую, затратившую огромные деньги на постановку. При этом на генеральную репетицию, на каковой полиция должна была проверить, пляшет ли Саломея нагишом с головой Иоанна Крестителя, градоначальник послал своего помощника Лысогорского с заблаговременным запрещением «Саломеи», хотя все предосудительное с точки зрения усиленной цензуры было давно уже изъято из постановки.

— Как вам пришла в голову эта идея? — спросил меня царь.

— Очень просто, Ваше Величество! — отвечал я со сдержанной улыбкой, — я давно уже наблюдаю, как чрезмерный произвол режиссера может... изуродовать пьесу и... мне представилось занятным показать крайности, до каких тут можно дойти... (Не помню точно слов моего ответа, но мысль моя была высказана в приблизительно идентичной форме.)

— Вышло очень смешно! — похвалил меня царь с видом полного удовлетворения. — В Петербурге много смеются на этом представлении?

— Так точно, Ваше Величество! — подтвердил я. — Много и дружно смеются.

— Ну, а где больше смеются, — спросил Николай, — внизу, то есть, я хочу сказать, в партере, или там, наверху?

(Царь, видно, забыл слова «галерея», «галерка», «раек» и вместо них, для иллюстрации своего вопроса, взметнул голову кверху.)

Я ответил, что и в партере, и наверху одинаково, пожалуй, смеются; хотя тонким намекам как будто больше смеются внизу, где публика более поднаторела по части театральных новшеств, так как чаще бывала за границей, да и в Петербурге не жалела времени и денег на гастролеров...

Не помню, о чем еще спросил меня царь и что я в точности отвечал, потому что был словно в тумане; помню только, что он не оборвал цепь своих вопросов, а постарался найти какое-то заключение нашей беседе и в конце ее пожелал мне дальнейших успехов.

Потом царь бегло осмотрел всех действующих лиц «Ревизора», теснившихся к нему в своих смехотворных обличьях, посмеялся благосклонно над некоторыми гримами и вскоре, простившись, ушел в сопровождении свиты.

Артисты поспешили в свои уборные, чтобы скорее переодеться и переменить гримы для следующей пьесы; рабочие живехонько убрали декорации и поставили новые, а знаменитый Баттистини вскоре вышел по знаку Дедюлина из-за занавеса на авансцену, спел несколько романсов, снискав аплодисменты.

«Когда составлялась программа спектакля для Царско-сельского театра,— пишет А. Р. Кугель в «Листьях с дерева»,— мы, учитывая наш опыт и применяясь к уровню царскосельской интеллигентности, решили заменить «Вампуку» (которую изредка ставили после буффонады «Ревизора») на «Гастроль Рычалова» — пьесой, гораздо более доступно и грубоватой»¹. Эту пьесу, добавлю я, вернее, материалы к этой пьесе из закулисной жизни провинциальной оперной антрепризы, князь М. Н. Волконский собирал, по его словам, тридцать лет. Каких только анекдотов, *qui pro quo*², убийственных характеристик, карикатур на состарившихся знаменитостей и балаганно-смешных положений не включала в себя эта «сборная», понатасканная отовсюду пьеса, которую г. Манценилов попросил меня поставить, заручившись согласием А. Р. Ку-

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 46.

² Дословно: «Один вместо другого», то есть смешение понятий, путаница, недоразумение (*лат.*).

геля и З. В. Холмской!.. Я после колебаний принял-таки предложение, но под условием, что мне будет дана полная свобода для построения из этой лоскутной пьесы монолитного гротеска. Мне пришлось не только отредактировать весь текст «Гастроли Рычалова», борясь с разнородным стилем в этом пародическом попури, но и придумать мосты между явлениями, носившими отрывочный характер, дать рельеф тому, что существенно в диалогах и действии и, сокращая без устали невероятное длинноты, переставить даже некоторые части в целях планомерного развития действия.

В. Г. Эренбергу была поручена композиция, которая должна была наполнить собою все второе действие, изображавшее оперный акт из «Шуанов», сочинения якобы неизвестного захолустного композитора. Маэстро Эренберг блестяще справился со своей пародийной задачей; моя работа как драматурга-«супервизора» и режиссера, тоже оказалась удачной, и в результате наших совместных усилий «Гастроль Рычалова» оказалась, правда, грубоватой, но зато самой смешной пьесой в репертуаре «Кривого зеркала». Передавать отдельные перлы этого произведения было бы напрасным трудом, так как они получали всю свою смехотворную внушительность лишь на сцене, в тщательно срепетированном представлении незаурядных артистических сил.

Ну как, например, передать длительный эффект того комического положения, когда солдаты, нанятые, чтобы изображать хор «шуанов», с которыми режиссер измучился, проходя роли, не являются на гастрольный спектакль Рычалова, потому что фельдфебель, ради справедливости, установил очередь, кому из солдат в такой-то день идти в театр «ломать комедию»?.. И вот режиссер, у которого зубы так разболелись, что приходится поминутно полоскать их водкой, выбивается из сил, чтобы перед самым спектаклем научить новичков изображать каких-то фантастических оперных героев... «Я буду стоять за первой кулисой,— говорит он солдатам,— а вы, глядя на меня, повторяйте, что я буду делать: подниму руку — и вы поднимите руку, схвачусь за сердце — и вы то же самое! Поняли?...» Легко вообразить, что представлял собой такой «хор», не спускавший глаз с того места, где, прячась от публики, стоял подвыпивший режиссер; схватится он от зубной боли за щеку — и все «шуаны» за ним... замашет

на них рукой (мол, не то делает!) — и они машут на него руками... он за голову от отчаяния — и они то же самое и т. д. В этом роде шло все представление картины, изображавшей оперный спектакль в захолустном городке, куда приехал гастролировать самовлюбленный тенор Рычалов, давно уже сошедший со сцены столичного театра, но все еще, в старческой самонадеянности, желавший пожинать лавры «восторженной молодежи».

Царь начал, не переставая, смеяться с момента, когда шестидесятилетний Рычалов, загримированный каким-то двадцатилетним Ромео, брал, манерничая, за руки своих «верных шуанов» и с невероятной нежностью пел сладчайшим голосом:

Сплотимся тесно, дружно
И смело в бой пойдем!
И, если это нужно,
Умрем, умрем, умрем!...—

на что солдатский хор, изображавший «шуанов», притоптывал в такт сапожищами и орал во всю глотку, словно рубил дрова:

Да, если ефто нужно,
Умрррем, умрррем, умрррем!..

Смех царя перешел уже в хохот, когда полупьяный режиссер, наскоро преобразившись в привидение покойного вождя «шуанов», показывался с замогильным напутствием и быстро исчезал за кустиком, садился там на корточки, спиной к публике, а кустик, прикрепленный к непрочной подставке, падал на пол, обнаруживая «мертвеца» в весьма не авантажной позе. В этот самый момент, предполагавшийся автором «Шуанов», как чрезвычайно трогательный, Рычалов стоял на авансцене, лицом к публике и, не видя происшедшего, чувствительно пел:

Оно исчезло, дивное видение!
Спокойся, о несчастный друг!
Я облегчу твои мученья
И буду мстить теперь за двух!..

При последних словах обернувшись назад и заметив, что «привидение» все еще здесь и сидит спиной к публике, словно на горшке, Рычалов давал незадачливому

привидению такой пинок ногою, что оно катилось кубарем за кулисы, а Рычалов, снова обвораживая публику улыбкой, повторял умильным голосом:

Я облегчу твои мученья
И буду мстить теперь за двух...

Тут на царя напал страшный «хохотун».

К финалу «Шуанов» — при всем честном народе (читай: при горсти хористов, фигурантов и солистов) — выносили на носилках папского нунция, которого, опять-таки из-за недохвата исполнителей, изображал все тот же злополучный режиссер. Его полосканье водкой зубов не прошло к концу «Шуанов» безнаказанно: бедняга, что называется, лыка не вязал и, путаясь в своей арии, произносил заплетающимся языком, вслед за торжественным вступлением фанфар: «Я нунский папций!»... Снова звучали фанфары. Пьянчуга, поправляя ошибку, объявлял: «Я папский нунций!» После следующих фанфар: «Я пупский нупский!», и наконец: «Я... пуп».

Царь, ослабев от «хохотуна», завладевшего всем его существом, упал головою на барьер своей ложи и слегка стонал в промежутках безостановочного хохота... Хохотал и весь партер, не смея раньше императора начать нам аплодировать. А царь все еще хохотал, продолжая, качаясь, припадать головой к барьеру. Создалось на несколько секунд неловкое положение, из которого никто из зрителей, связанных этикетом, не мог найти надлежащего выхода...

Наконец, царь, отхохотавшись, начал аплодировать, и все присутствующие, счастливые от «разрешения кризиса», зааплодировали с таким усердием, что задрожала люстра.

Наши артисты, с блаженным выражением лица, выходили на вызовы и были, как говорится, на седьмом небе, заставив смеяться самого императора, и смеяться так весело, как редко, может, смеялся этот властелин страны, заволакиваемой уже тучами, сулившими кровавый дождь для взбудораженного народа и смертоносные молнии для него самого...

После спектакля государь поспешил удалиться, чтобы проследовать (выражаясь стилем «Правительственного вестника») во внутренние апартаменты; военная публика — в свои полковые собрания, а мы — в фойе артистов, где был нам сервирован вкусный ужин с весьма обильным возлиянием.

По-видимому, дворцовая администрация серьезно приняла во внимание слабость актеров к спиртным напиткам. И наши кривозеркальцы не обманули ее ожиданий: пили много и жадно, но с толком и расстановкой, как подобает настоящим поклонникам Вакха. От актеров не отставали и наши оркестровые музыканты, среди которых было немало лиц, сменивших свое вероисповедание на «анабаптистское» (как шутил А. Р. Кугель) ради права жительства в столице. Один из таких «анабаптистов» в припадке благодушия поднял бокал шампанского и провозгласил: «За здоровье наследного принца!»... Кугель объяснял потом своим советским читателям, что подвыпивший оркестрант хотел сказать «За здоровье наследника-цесаревича», но, в переводе на «анабаптистский» язык, вышло: «За здоровье наследного принца!»

Бедный А. Р. Кугель никак не мог примириться с тем, что его не пустили на этот спектакль, где развлекали царя столько одиноковокных Номо Sapiens'у «анабаптистов». И в результате «так случилось,— пишет Кугель в «Листьях с дерева»,— что я не получил золотых часов с гербом, как Н. Н. Евреинов, В. Г. Эренберг и администратор Е. А. Марков. Подарки получили и все главные артисты...» В числе коих З. В. Холмская была украшена брошкой в виде орла, усыпанного бриллиантами. Даже «старший рабочий, убежденный меньшевик, получил серебряные часы,— скорбел Кугель в своих воспоминаниях.— Чертыхаясь, он все же часы носил с удовольствием. Напрасно не поехали (говорил он Кугелю), хитро поблескивая глазами. Брать с них — это первое дело»...¹

Ах, бедный Кугель с удовольствием поехал бы в Царско-сельский театр, если б туда его пустили! Но, увы, благодаря «козням Кшесинской», этого не случилось, и Номо Sapiens так и не сподобился узреть этот в своем роде исторический спектакль: на нем последний раз в своей тревожной жизни царь Николай II смеялся до упаду, склоняясь на барьер своей императорской ложи!..

¹ Кугель А. Р. Листья с дерева, с. 47.

ПРИМЕЧАНИЯ

Стр. 25

Лифарь (Lifar) Серж (Сергей Михайлович, 1905, Киев — 1986, Париж) — артист балета и балетмейстер, педагог. С 1923 г. во Франции, в труппе С. П. Дягилева «Русский балет» (1923—1929), где прошел путь от артиста кордебалета до первого танцовщика и балетмейстера. Как балетмейстер работал в «Гранд-Опера». В 1947 г. основал в Париже Институт хореографии, с 1955-го преподавал хореографию в Сорбонне.

Рощина-Инсарова Екатерина Николаевна (урожд. Пашенная, 1883—1970) — актриса. На сцене с 1897 г. Играла в Киеве, Пензе, Москве, Петербурге, с 1913 г. — в Александринском (Катерина в «Грозе» Островского и др.). Ее игра отличалась тонкостью психологических нюансов, особым, свойственным ей изяществом. С 1920 г. — в Париже. В эмиграции неоднократно участвовала в различных начинаниях Евреинова (в 1935 г. в авторской постановке пьесы «Самое главное» и др.). Упомянутый *Театр Русской Драмы* работал в оккупированном немцами Париже в сезоне 1943/44 г. в помещении театра «Иена» на 500 мест. Открылся 23 октября пьесой А. С. Грибоедова «Своя семья» (или «Замужняя невеста») в постановке главного режиссера Евреинова. В репертуаре также «Вишневый сад» А. П. Чехова, «Последняя жертва» А. Н. Островского с Рощиной-Инсаровой. В еврейновском спектакле «Самое главное» Лифарь поставил танцы («На пиру у Нерона» и «Карнавал»), на афише значился как «хореоавтор». В результате конфликта главного режиссера с Рощиной-Инсаровой театр закрылся. (См.: Евреинов. Памятник мимолетному. (Из истории эмигрантского театра в Париже.) Париж, 1953, с. 43—62).

Пражская группа МХТ — в июне 1919 г. группа артистов МХТ во главе с В. И. Качаловым и О. Л. Книппер-Чеховой выехала на гастроли в Харьков. Наступление денikinской армии отрезало их от Москвы. Объехав ряд городов юга России, качаловская группа гастролеровала за границей (спектакли в Праге, Берлине, Вене и др. городах). Вернулась в Москву в мае 1922 г. Однако часть группы во главе с М. Н. Германовой (Н. О. Массалитинов, Р. В. Болеславский, Г. М. Хмара, М. А. Крыжановская и другие) остались в эмиграции и создали свой театр в Праге. Вопреки воле Московского Художественного театра Пражская группа сохранила название МХТ.

Синельников Николай Николаевич (1855—1939) — режиссер, актер, театральный деятель. С 1900 г. главный режиссер Театра Корша в Москве. В 1910 возглавил антрепризу в Харькове — один их лучших провинциаль-

ных театров. Одновременно с харьковской антрепризой в 1913 арендовал в Киеве здание театра Соловцова. Реформатор провинциальной сцены.

Стр. 26

Театр Соловцова — русский театр в Киеве, созданный в 1891 г. Николаем Николаевичем Соловцовым (1857—1902) и другими как «Товарищество драматических артистов». Отличался постоянным актерским составом, серьезной режиссурой, тщательной подготовкой спектаклей. Новый расцвет театра был связан с антрепризой Синельникова (1913—1917). В 1919 национализирован.

Стр. 27

Соллертинский Иван Иванович (1902—1944) — музыковед, литературовед, театровед — автор главы «Музыкальные театры на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма» в «Истории советского театра». Л., 1933, т. I, с. 347.

Стр. 29

«Свободный театр» (Московский Свободный театр) — в сезон 1913/14 г. руководитель, режиссер К. А. Марджанов (Марджанишвили Котэ) стремился создать синтетический театр. Впервые в России была поставлена «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского. В репертуаре пантомима «Покрывало Пьеретты», оперетта Оффенбаха «Елена Прекрасная», спектакль в приемах классического китайского театра «Желтая кофта».

«Привал комедиантов» — литературно-артистическое кабаре в Петрограде (1916—1919), основано Б. К. Прониным. В Правление входили Евреинов, Н. В. Петров (он же конферансье «Коля Петер»), М. А. Кузмин и другие. В течение короткого первого сезона (открылся 18 апреля) принимал участие В. Э. Мейерхольд. В премьерном спектакле сосуществовали постановки Мейерхольда (пантомима «Шарф Коломбины») и Евреинова. («Фантазия» Козьмы Пруткова и «Два пастуха и нимфа в хижине» М. Кузмина).

«Дом интермедий» — театр-кабаре, художеств. руководитель В. Э. Мейерхольд, директор-распорядитель Б. К. Пронин. С октября 1910 до конца января 1911 г. показал два «цикла» (программы). Наибольший успех имела экспериментальная работа Мейерхольда постановка пантомимы «Шарф Коломбины» А. Шницлера, муз. Э. Донаньи.

Стр. 30

Пародийные пьесы «Графиня Эльвира» (1910) и «Театр купца Епишкина» (1914) Е. А. Мировича поставлены в Петербурге Литейным (Литейным Интимным) театром; *«Иванов Павел»* С. М. Надеждина и В. Р. Рапопорта «фантастическая опера с превращениями, провалами и экзаменами» в Троицком (1915) и др. театрах миниатюр. Пользовалась успехом у массового зрителя.

Кугель Александр Рафаилович (псевдоним Ното Novus, 1864, Мозырь Минской губернии — 1928, Ленинград). Театральный и литературный критик, публицист, режиссер, драматург. Закончил юридический факультет

Петербургского университета (1886). Получил известность как талантливый и острый театральный критик. В 1897 г. вместе со своей гражданской женой З. В. Холмской, в это время известной артисткой Суворинского театра, создает журнал «Театр и искусство» и как редактор возглавляет его более двадцати лет. Сделал его одним из самых авторитетных театральных журналов, затрагивающих все зрелищные искусства; много внимания уделял провинции, вопросам актерского быта, правовым проблемам. Главным для Кугеля оставался актер — «законы театра суть законы актера». Последовательно выступал против засилья «режиссерского» театра — отсюда его критика в адрес Московского Художественного театра, В. Э. Мейерхольда и др., в чем на страницах этой книги его упрекает автор. Однако, последовательно выступая против режиссерского диктата, Кугель на практике чувствовал необходимость крепкой режиссерской руки. Не случайно он пригласил режиссером «Кривого зеркала» Евреинова. Видит задачу «Кривого зеркала» в поисках новых форм, сочетании комического и лирического (найти «полутон» смеха). «Духовным отцом» «Кривого зеркала» считает Козьму Пруткова. Приглашение Евреинова в «Кривое зеркало» последовало после показанной им постановки прутковского «Черепослова» в «Веселом театре для пожилых детей». Далекий от политики, Кугель принял Октябрь настороженно. Пришлось расстаться с журналом, на четыре года (1918—1922) закрылось и «Кривое зеркало». До конца жизни руководил «Кривым зеркалом», в последние годы много занимался литературной работой, написал и опубликовал мемуары: «Литературные воспоминания». Пг.— М., 1923; «Листья с дерева». Л., 1926; книги: «Утверждение театра», М., 1923; «Профили театра». М., 1929, и др. Один из создателей Союза драматических писателей и композиторов, организации, защищавшей авторские интересы. Также один из членов-учредителей Театрального общества. Автор пьесы «Николай I и декабристы», впервые поставленной в МХТ (1926).

Стр. 37

«Тумпаковская дирекция Палас-Театра» — имеются в виду помощники крупного антрепренера, владельца театров Зимний и Летний Буфф П. В. Тумпакова, которые откупили большой особняк на Итальянской ул. (угол Михайловской пл.) и переоборудовали его под театр оперетты (ныне — Театр музыкальной комедии).

Стр. 38

Бентовин Б. И. — театральный критик журнала «Театр и искусство».

Стр. 44

«Оссу на Пелион» — Осса и Пелион — горы в восточной части Фессалии (Древней Греции), которые гиганты в борьбе с Зевсом пытались взгромоздить одну на другую.

Стр. 46

«Сецессион» — объединение художников в Мюнхене (1892), Вене (1897), Берлине (1899), пропагандировавших художественные идеи модерна. *Салон*

«Независимых» — выставочное объединение, организованное художниками-импрессионистами в 1884 г. в Париже.

«Die Jugend» («Молодежь») — мюнхенский журнал, основанный в 1896 г. Георгом Хиргом...

«Künstler Theater'e» — имеется в виду Мюнхенский художественный театр.

...Антуан, который все еще не сдавал своих «мейнингенских» позиций, хоть и был разбит <...> теорией Георга Фукса — автор здесь не совсем точен. Известный франц. режиссер, создатель «Свободного театра» в Париже (1887) Андре Антуан (последователь Эмиля Золя) никогда не ориентировался на мейнингенцев, а книга немецкого драматурга, режиссера и теоретика театра Георга Фукса направлена не против Антуана, а против его сторонника в Германии Отто Брама.

Стр. 47

«Überbrettel» — литературные кабаре, основанные в 1901 г. Эрнстом фон Вольцогеном в Берлине и получившие распространение в Австрии.

Стр. 50

Знаменитая артистка просто-напросто выгнала вон Мейерхольда из своего самого передового в России театра — 9 ноября 1907 г., через год после открытия театра на Офицерской, на общем собрании труппы В. Ф. Комиссаржевская зачитала письмо, в котором сообщала о решении расстаться с Мейерхольдом. Ему самому это письмо было вручено утром. Осенью 1909 г. она в интервью газете «Одесские новости» говорила: «...самого Мейерхольда я по сию пору ценю как большого талантливого новатора, ищущего с подлинной искренностью. А такие его работы, как «Балаганчик», «Жизнь человека», «Сестра Беатриса», я считаю режиссерскими шедеврами» (Цит. по кн.: Волков Н. Мейерхольд. М.-Л., 1929, т. I, с. 354). Все упомянутые спектакли были поставлены в театре на Офицерской в сезоне 1906/07 г.

Там Мейерхольд мгновенно же захирел — в Александринском театре Мейерхольдом были поставлены выдающиеся спектакли, имевшие долгую сценическую жизнь, «Дон Жуан» Мольера (1910), «Маскарад» Лермонтова (1917) и др.

Стр. 53

...название «Кривого зеркала» было дано Антоном Павловичем Чеховым одному из его ранних рассказов. — см.: Чехов А. П. «Кривое зеркало». (Святочный рассказ. подп. А. Чехонте: впервые опубликован в журнале «Зритель», 1883, № 2); Соч., т. I. М., 1974.

Стр. 58

См.: Гуревич Л. Я. «Петербургские «Überbrettel» и ночной кабаре» («Слово», 1908, 10 дек.).

Стр. 59

См.: Евреинов Н. Театр как таковой. Спб., 1912.

Стр. 61

Письмо Мейерхольда к Л. Я. Гуревич см. в кн.: В. Э. Мейерхольд. Переписка. М., 1976, с. 122.

Стр. 67

Айседора Дункан (1877—1927) — американская танцовщица, одна из основоположниц танца модерн. Балетный костюм заменила хитоном, танцевала без обуви (отсюда «босоножки»). Приезжала в Россию неоднократно начиная с 1904 г.

Стр. 73

«*Гран гиньоль*» (*Grand Guignol*) — «Театр ужасов». Возник в Париже, режиссер и автор Андре де Лорд. В Петербурге в этом жанре начал работать Литейный театр миниатюр, открывшийся в январе 1909 г. В репертуаре «Смерть в объятиях», «На могильной плите» и др., в основном пьесы переводные — с французского.

Фокинские реформы — Фокин Михаил Михайлович (1880, Спб.—1942, Нью-Йорк) — артист балета, балетмейстер, педагог. В 1898 г., закончив Петербургское балетное училище, дебютировал на сцене Марининского театра. С 1909 по 1912 и 1914 гг. руководитель балетной труппы Русских сезонов (Париж). Реформировал балетный театр, сотрудничая с художниками А. Н. Бенуа, Л. С. Бакстом, А. Я. Головиным, М. В. Добужинским, Н. К. Рерихом и другими. Использовал симфоническую музыку, не предназначенную для балета (Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский и другие). Стремился приблизить академический танец к современности. С 1921 г. — в США, в 1923—1942 гг. руководил балетной студией в Нью-Йорке. В 30-е гг. работал также в Парижской Опере, в театре «Балле Рус де Монте-Карло» и др.

Стр. 80

...*мемуарам М. М. Карминой-Читау*... — см.: Кармина-Читау М. Исторические миниатюры. «Вампука». — В кн.: Голос минувшего. На чужой стороне. Под ред. С. Мельгунова. Прага, 1928, с. 228—232.

Стр. 81

Блаватская Елена Петровна (1831—1891) — русская писательница и теософ. Путешествовала по Тибету и Индии. Под влиянием индийской философии основала в 1875 г. в Нью-Йорке Теософское общество.

Стр. 85

Эфрос Николай Ефимович (1867—1923) — известный театральный критик. Указ. книга вышла в издательстве «Солнце России», 1918, с. 37.

«*Летучая мышь*» — первое кабаре в России. Открылось в Москве 29 февраля 1908 г. как ночной клуб актеров МХТ в подвальчике Перцова дома возле Храма Христа Спасителя. (По воспоминаниям К. С. Станиславского вечера веселой пародии и шутки — «капустники» — устраивались в Худо-

жественном театре и раньше, в 1902, 1903 гг.). Членами-учредителями «Летучей мыши», закрытой для широкой публики, были О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, И. М. Москвин, В. В. Лужский, Н. Ф. Балиев, Н. Л. Тарасов и другие. Всевозможные пародии перемежались остроумными экс-промтами и шутками, в которых принимали участие все присутствующие. Среди частых гостей — С. В. Рахманинов, Л. В. Собинов, Ф. И. Шаляпин, М. А. Горький и другие знаменитости. В качестве конферансье, а в дальнейшем режиссера и хозяина театра-кабаре «Летучая мышь», открытой для широкой публики в 1912 г., был Н. Ф. Балиев. В 1912—1915 гг. регулярные представления, состоявшие из пародий, лирических и юмористических песенок, танцев, инсценированных анекдотов и др. с конферансом Балиева шли в подвале в Милютинском пер. В 1915 г. «Летучая мышь» переехала в подвал дома Нирзее в Большом Гнездиновском переулке, где наряду с короткими «номерами» ставятся инсценировки «Пиковой дамы», «Графа Нулина» А. С. Пушкина, «Шинели» Н. В. Гоголя и др. К 1917 г. с афиши исчезает слово «кабаре», столики в зале заменяются рядами кресел. В 1921 г. Балиев с частью труппы театра «Летучая мышь» эмигрировал.

Стр. 89

См.: Толстой Л. Н. «Что такое искусство?» — Собр. соч. В 22 т., т. 15. М., 1983, с. 43—45.

Стр. 92

Мейербер Джакомо (1791—1864) — композитор, жил и работал в Германии, Италии, Франции. Создатель жанра большой, героико-романтической оперы: «Роберт-Дьявол», «Гугеноты», «Африканка» и др.

Верди Джузеппе (1813—1901) — крупнейший мастер оперного жанра, создавший высокие образцы музыкальной драмы («Риголетто», «Трубадур», «Травиата», «Бал-маскарад», «Аида», «Отелло» и др. Ниже автор указывает, что пародировалась не столько музыка, сколько исполнительская манера.

Стр. 105

Мазини Анджело (1844—1926) — итальянский певец, тенор. Представитель искусства бельканто. С 1877 г. неоднократно гастролировал в России. *Зембрих-Коханьская Марчелла* (1858—1935) — польская певица, колоратурное сопрано, с 1877 г. работала в ряде оперных театров мира.

Хохлов Павел Акинфиевич (1854—1919) — известный русский певец, баритон. Пел в Большом театре.

Стр. 111

...*пародию на псевдонародную оперу*... — имеется в виду опера-фарс «Богатыри» в 5 действиях, поставлена в Александринском театре в 1867 г. Музыка А. П. Бородина, оригинальная и пародированная из разных опер. Текст В. Александрова (В. А. Крылова).

Стр. 116—117

По свидетельству З. В. Холмской, театр гастролировал в «Эрмитаже» (см.: «Рабочий и театр», 1937, № 39, с. 59).

Стр. 119

Театр «Сказка» открылся в декабре 1909 г. в доме на Галерной, принадлежавшем камергеру С. П. фон Дервизу, затем Н. Н. Шебеко. Антрепренер З. В. Холмская, режиссер Р. А. Унгерн. В репертуаре «Принцесса и свинопас» Г. Х. Андерсена, «Царевна Несмеяна» Н. Н. Вентцеля, «Ванделин» М. А. Лохвицкой и др.

Стр. 120

Имеется в виду «Веселый театр для пожилых детей». Открыт в марте 1909 г. Н. Н. Евреиновым и Ф. Ф. Комиссаржевским. Существовал несколько месяцев. Ниже (см. с. 126—128) автор рассказывает об этом театре.

Пронин Борис Константинович (1875—1946) — деятель театра. Ученик режиссерского отделения школы Художественного театра, помощник В. Э. Мейерхольда в студии на Поварской, в театре В. Ф. Комиссаржевской и других. Режиссер-распорядитель в «Доме интермедий» — кабаре, где Мейерхольд поставил упомянутую Евреиновым пантомиму «Шарф Коломбины» (1910) А. Шницлера с музыкой Э. Донаньи. Владелец знаменитого литературно-артистического кабаре «Бродячая собака» (члены-учредители кроме Пронина — А. Н. Толстой, художники Ю. С. Судейкин, Н. Н. Сапунов, М. В. Добужинский, архитектор И. А. Фомин, режиссеры Н. Н. Евреинов, Н. В. Петров и актер В. А. Подгорный), которое открылось 31 декабря 1911 г. На развалинах кабаре «Бродячая собака», закрывшегося в марте 1915 г., создал еще одно кабаре, «Привал комедиантов» (см. примеч. к с. 29).

Стр. 121

Бонч-Томашевский Михаил Михайлович — критик, режиссер. Учился на филологическом факультете Мюнхенского университета. Увлёкся кабаре-ным движением. В 1910 г. приехав в Петербург, стал вместе с Б. К. Прониным одним из организаторов и директором «Дома интермедий». Позднее пытался создать собственное кабаре «Трагический балаган» (1911), недолго возглавлял кабаре «Мозаика» и «Жар-птица» (1916), издавал журнал «Маски». Снимал кинофильмы.

Стр. 123

Следует уточнить, что похороны Л. Н. Толстого состоялись 11 ноября 1910 г.; «Дом интермедий» закрылся 30 января 1911 г.

«*Старинный театр*» — первый сезон 7 декабря 1907—13 января 1908 г. Показано два вечера, посвященных средневековому театру (наряду с другими вещами шла литургическая драма «Три волхва» «пролог и картина представления в XI веке Евреинова по рукописи того времени»). В течение Великого поста 1908 г. театр показал спектакли в Москве. Второй сезон — через четыре года: 18 ноября 1911—5 февраля 1912 г. и был посвящен испанской драматургии. Евреинов поставил драму Лопе де Веги «Фуэнте

Овехуна» и интермедию М. де Сервантеса «Два болтуна». Целью была реконструкция старинных представлений и самой обстановки, в которой они шли. Совместно с Н. В. Дризенем Евреинов выпустил книгу: «Испанский театр 16—17 веков». Спб., 1911.

Стр. 124

«Новый театр» актрисы Лидии Борисовны Яворской работал с 15 сентября 1901 по 12 февраля 1906 г. Связан с радикальными кругами столицы. В репертуаре — инсценировка «Фомы Гордеева» М. Горького, пьесы Е. Н. Чирикова, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, Г. Гейрманса и др. После закрытия театра Яворская гастролировала по России, играла в Лондоне, Париже. В 1918 г. эмигрировала. Умерла в 1921 г.

Санин Александр Акимович (1869—1965) — драматический актер, режиссер. С 1898 г. в труппе МХТ, сорежиссер К. С. Станиславского («Царь Федор Иоаннович» и др.). В 1902—1907 гг. в Александринском театре. Известен как мастер постановки массовых сцен. Ставил «Бориса Годунова», «Хованщину» в оперных театрах Франции, Англии. В 1913 г. — «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского в «Свободном театре». С 1922 г. работал за границей.

Стр. 125

«Ночные пляски» — спектакль состоялся 10 марта 1909 г. на сцене Литейного театра в исполнении любителей.

Фокин М. М. — см. примеч. к с. 73.

«Нагота на сцене» — иллюстрированный сборник статей под редакцией Н. Евреинова (Спб., 1911). Евреинову принадлежит вступительная статья и статьи «Сценическая ценность наготы» и «Язык тела».

Стр. 127

«Прекрасная Галатhea» — оперетта Ф. Зуппе. Исполнительница главной роли была в «дунканизированном» костюме, как и танцовщицы «Ночных плясок».

Стр. 130

«Студия импрессионистов» — альманах, Спб., 1910.

Стр. 137

Фукс Георг (1886—1949) — немецкий режиссер, драматург, теоретик театра; реформировал устройство сцены и зрительного зала. Создал Мюнхенский Художественный театр (1908); автор книги «Революция театра». Спб., «Грядущий день», 1911.

Стр. 156—157

Автор вольно цитирует А. Р. Кугеля, свободно монтируя отдельные фразы (с. 69, 73, 71, 74, 76), опуская при этом признание критика, что «влияние Чехова на русскую литературу было громадно» (с. 74).

Стр. 160

Рейнхардт Макс (1873—1943) — немецкий режиссер, актер и театральный деятель. С 1905 по 1914 г. и далее с перерывами до 1933 г. возглавлял Берлинский Немецкий театр (Deutsches Theater), в 1906 г. создал также

Камерный театр (Kammerspiele), где ставил пьесы современных авторов, в том числе пантомимы. Пантомиму «Сумурун» поставил на сцене «Künstlertheater» Г. Фукса (см. примеч. к с. 137).

Стр. 165

Бердслей Обри (1872—1898) — английский рисовальщик. Виртуозная игра силуэтов и линий на его рисунках повлияли на графику стиля модерн. Иллюстрировал «Саломею» О. Уайльда (1894). Евреинов опубликовал книгу «Бердслей», Спб., 1912.

Стр. 166

Герцог Мейнингенский Георг II руководил придворным театром Саксен-Мейнинген в Германии (отсюда название группы «мейнингенцы»). Его ближайшим помощником был режиссер *Людвиг Кронек*. Театр дважды гастролировал в России (1885 и 1890) и оказал влияние на К. С. Станиславского (см. главу «Мейнингенцы» в его книге «Моя жизнь в искусстве»). Спектакли отличались высокой постановочной культурой, исторической верностью эпохе, впечатляющими народными сценами.

Антуан Андре (1858—1943) — французский режиссер, актер, теоретик театра, создатель «Свободного театра» (1887).

Стр. 168

Крыжицкий Георгий Константинович (1895—1975) — режиссер. Работал в «Кривом зеркале», вновь открывшемся 30 декабря 1922 г. после четырехлетнего перерыва: «...Приглашен в 1925 году режиссером после окончательного разрыва театра с Евреиновым», — вспоминает Крыжицкий (см.: Дороги театральные. М., 1976, с. 234).

Стр. 171

Цитируя Кугеля, автор упускает его мысль, что «применительно к самому Мейерхольду как творящей личности театра нельзя говорить о противоречиях в тесном смысле слова. Противоречия существуют на глаз постороннего зрителя, но не для Мейерхольда (...). Множественность ликов Мейерхольда свидетельствует лишь о многогранности его фантазии» (с. 76).

Фразу «современный театр (...) представляет груды глыб и мусора, образовавшуюся от взрыва самых недр театра» Кугель завершает: «Но, может быть, так и надо с исторической точки зрения. Мусор уберется, площадка расчистится и на месте бывшего театра вырастет что-то новое...»

Стр. 172

Батюшков Федор Дмитриевич (1857—1920) — филолог, критик, статья которого в газете «День» послужила поводом для написания «Заметок» Кугеля в журнале «Театр и искусство».

«Отрицание театра» — статья критика, литературоведа *Юлия Исаевича Айхенвальда* (1872—1928). В журнале «Русская мысль» помещал систематические обзоры о драматических театрах Москвы. Указанная статья, вызвавшая бурную полемику, впервые появилась в журнале «Студия» в марте 1912 г. Вошла в сборник «В спорах о театре». М., 1914.

Стр. 182

Урванцов Николай Николаевич (1865—1929) — режиссер, актер, драматург, автор пародии на французскую мелодраму «Жак Нуар и Анри Заверни» (1909) и других пьес. Под руководством Евреинова работал также в «Веселом театре для пожилых детей».

Стр. 183

...одного из самых верных выучеников Станиславского... — Смышляев Валентин Сергеевич (1891—1936) — актер МХТ и Первой Студии, в 1921 г. один из руководителей и режиссеров Центрального Пролеткульта, опубликовал книгу «Теория обработки сценического зрелища» (Ижевск, изд. Пролеткульта), в которой излагал процесс работы актера над ролью по методике К. С. Станиславского, не упоминая имени подлинного автора. «Смышляев не имел мужества признаться, что он заимствовал все у меня, — писал Станиславский. — Это дело его совести. Но вот что важно для меня. Он оказался плохим и отсталым учеником. Он пишет о задах и пишет неверно. Он искажил мои мысли» (см.: О книге Смышляева. — Собр. соч. Т. 6. М., 1959, с. 114—115). Второе, дополненное издание «Техника обработки сценического зрелища» (М., 1922) Смышляев посвятил Станиславскому. Однако еще не завершенная Станиславским «система» представлена в книге упрощенно и вульгаризированно.

Стр. 185

«*Четвертая стена*» — пародия на спектакли Театра Музыкальной драмы И. М. Лапичкого поставлена Евреиновым в октябре 1915 г.

«*Моя система*» — имеется в виду книга К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве».

Стр. 197—198

Лось Антон Потапович скончался в 1914 г. В «Кривом зеркале» он проработал с 1908 по 1911 г., после этого служил в Суворинском театре.

Стр. 201

Автор, по-видимому, имеет в виду статью «Скульптура, живопись и музыка» 1831 г. («Пусть, при могущественном ударе смычка твоего, смятенная душа грабителя почувствует, хоть на миг, угрызение совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость невольню выронят слезу перед созданием таланта». — Гоголь Н. В. Сб. «Арабески». М., 1990, с. 14).

Стр. 205—207

С 1918, после закрытия «Кривого зеркала», С. И. Антимонов работал в «Кривом Джимми» и других театрах миниатюр. В 1926 г., когда написано письмо, он — актер Московского Театра сатиры.

Стр. 206

...не дано было отражать в продолжении ряда лет события советской жизни... — «Кривое зеркало», вновь открылось в декабре 1922, работало при советской власти почти десять лет.

Стр. 207

Гуго фон Гофмансталь (Хофмансталь) (1874—1929) — австрийский поэт и драматург. Его вольное переложение античной трагедии «Царь Эдип» Софокла поставлено М. Рейнхардтом в берлинском цирке Шумана (1910). Спектакль был показан и на гастролях в России. Также в обработке Гофмансталья поставлена Рейнхардтом на площади перед собором в Зальцбурге (1920) средневековая мистерия «Каждый человек».

Стр. 213

Разумный Михаил Александрович (1892—1945) — актер, режиссер. С 1915 г. работает в «Кривом зеркале». После его закрытия, в 1918 г., создал в Петрограде «Театр Разумного», где был и автором, и режиссером, и актером. В годы гражданской войны, оказавшись в Белоруссии, вместе с поэтом-сатириком М. Я. Пустыниным открыл при Витебском отделении РОСТА (Российское Телеграфное Агентство) Театр революционной сатиры. Первая программа была показана красноармейцам в феврале 1920 г. В журнале «Вестник театра» появились отклики, театр был вызван в Москву и 14 мая уже показывал программу представителям московской общественности. К октябрю 1920 г. Теревсат, ставший московским, получил помещение бывшего Никитского театра (ныне — Театр им. Вл. Маяковского), труппа выросла до трехсот пятидесяти человек. В художественно-политический совет кроме Разумного входили О. Д. Каменева, В. Э. Мейерхольд, И. М. Лапицкий и другие (о Московском Теревсате см. в кн.: Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября. Л., 1976, с. 198—219). С наступлением нэпа, к весне 1922 г., не дожидаясь закрытия созданного им театра, Разумный оставил его и откупил на три года сад «Эрмитаж» со всеми зрелищными площадками, рестораном, рулеткой и пр. В 1925 г. эмигрировал.

...нанял вдобавок театр улетевшей за границу «Летучей мыши»...— Сведений об этом найти не удалось. В помещении «Летучей мыши» в 1922—1924 гг. работал театр миниатюр «Кривой Джимми», с которым сотрудничал Евреинов.

Стр. 228

Воспоминания Сулержицкого см.: Сулержицкий Л. А. Илья Сац в Художественном театре.— В сб.: Илья Соц, М., 1923, с. 70, 71.

Стр. 231

Воспоминания Л. Н. Андреева опубликованы Евреиновым в статье «Сатирическая доминанта в творчестве Ильи Саца» (Сб. «Илья Сац», с. 31—32).

Стр. 233

...против безобразовских лесных концессий...— группировка крупных деятелей под руководством статс-секретаря А. М. Безобразова и других ставила целью создание акционерного общества для разработки природных богатств Кореи и Маньчжурии.

Стр. 234

См.: О. К. «Кривое зеркало». — «Театр и искусство», 1910, № 40, с. 732.

Стр. 235

Фриних (ок. 540 — ок. 470 г. до н. э.) — древнегреческий драматург. Трагедия «Взятие Милета» — 494 г. до н. э. — о разорении персами крупного греческого города в Малой Азии.

Стр. 253

См.: *Козьма Прутков*. Собр. соч. Academia, 1933. Примечания, с. 619—623.

Стр. 264

См.: *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья. — Собр. соч. В 10 т. Т. 4. М., Гослитиздат, 1956, с. 161, 155.

Стр. 265

Фреголи Леопольдо (1867—1936) — популярный актер, трансформатор, гастролировал во многих странах.

Стр. 266

Пишибышевский Станислав (1868—1927) — польский писатель, символист.

Стр. 267

Гebbeль (Hebbel) Кристиан Фридрих (1813—1863) — немецкий драматург и теоретик драмы, для которого характерно пессимистическое восприятие действительности.

Вольфрам фон Эшенбах (ок. 1170—ок.1220) — немецкий поэт. Автор стихотворного рыцарского романа «Парсифаль» (одноименная опера Р. Вагнера).

Стр. 273

См.: *Евреинов Н.* «Представление Любви». Монодрама в 3-х действиях. Спб., 1916, с. 61.

Стр. 277

Овсянко-Куликовский Д. Н. Собр. соч. Т. 4. А. С. Пушкин. М. — Пг., 1924, с. 51—52. В рукописи Евреинов цитирует Овсянко-Куликовского по кн.: *Лапшин И.* Проблема чужого «я» в новейшей философии. Спб., 1910, с. 128.

Стр. 285

В предисловии к кн. «Я и Оно» Фрейд пишет: «Настоящее исследование продолжает ход мыслей, впервые высказанных мною в книге «Yenseits des Lustprinzips» (1920). «Я и Оно» ближе к психоанализу» (с. 5). Указанная книга «По ту сторону принципа удовольствия» на русском языке впервые издана в 1992 г.

Стр. 286

«Кабинет доктора Калигари» — фильм режиссера Р. Вине (Германия, 1919), один из лучших фильмов немого кино.

Стр. 287

См.: *Аллардайс Никол.* Британская драма. Очерки истории от начала до наших дней. (На англ. яз.), 1925, с. 401—403.

Стр. 294

См.: Иванов Г. Петербургские зимы. — В кн.: Георгий Иванов. М., 1989, с. 391.

Стр. 301

См.: Петр Ю. (Южный П.) «Кривое зеркало». — «Театр и искусство», 1912, № 48, с. 936.

Стр. 303

См.: Сологуб Ф. Театр одной воли. — В сб.: Театр. Книга о новом театре. Спб., 1908, с. 184—185, 187.

Стр. 305

Мгебров Александр Амельевич (1884—1966) — актер и режиссер. Работал с Евреиновым в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, в «Старинном театре». См. кн.: «Жизнь в театре». Academia, т. I, 1929, с. 273—274.

Стр. 308

...антрепризе «наследников» Тумпакова. — См. примеч. к с. 37.

Стр. 330

...продолжать спектакли гоголевского «Ревизора» в прежней постановке МХТ оказалось для него невозможным... — Последний спектакль «Ревизора» (постановка 1908 г.) состоялся 13 февраля 1911 г., то есть почти за два года до премьеры «Ревизора» в «Кривом зеркале». Новая постановка «Ревизора» с М. А. Чеховым в роли Хлестакова состоялась в 1921 г.

Приятельские отношения со Станиславским — автором несколько преувеличены. В летописи «Жизнь и творчество К. С. Станиславского» (составитель И. Виноградская) есть сообщение о приглашении Станиславского на чтение Евреиновым своего реферата «Введение в монодраму» (декабрь 1908). Но сведений о присутствии Станиславского на этом вечере нет. Упоминается также, что на собрании представителей театра и литературы в Спб. 8 мая 1910 г. «в споре с Евреиновым Станиславский говорил о своей ненависти ко всему, что принято называть театральным и сценичным, к традиционной шаблонной актерской игре, которая убивает живую природу актера» (см. указ. соч. М., 1971, т. 2, с. 151, 241).

См.: «Театр как таковой». Спб., 1912; 2-е изд. — М., 1923.

Стр. 331

Как свидетельствует составленная Т. М. Ельницкой репертуарная сводка императорских театров, «Ревизор» отсутствовал в репертуаре Александринского театра в течение 1911 г.: начиная с 22 января 1912 г. спектакль шел регулярно (см.: История русского театра. М., «Искусство», 1987, с. 489).

Е. Уварова

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абельсон (Осипов) И.О. 39
Абрамян А.С. 66, 72, 135, 136, 146,
190, 212, 237, 253
Аверченко А.Т. 56, 58, 203
Адель 116
Азов В.А. 57, 62, 64, 65, 72, 298
Айхенвальд Ю.И. 172
Акимов М.Г. 41, 42, 44
Александров 214
Александрова 215
Аллардайс Никол 287
Аллан Моод 293
Амфитеатров А.В. 7
Аммосов А.Н. 257
Андерсен Г.-Х. 54
Андреев Л.Н. 21, 26, 57, 62, 86, 229,
231, 300, 304—311, 314, 316, 318,
321—323
Анненков Ю.П. 13, 31, 273
Антимонов С.И. 72, 126, 141, 146,
199, 205, 206, 212, 242, 252, 276,
301, 339
Антонова О.М. 214
Антуан А. 20, 46, 166
Апухтин А.Н. 78, 239
Аракчеев А.А. 255
Арбатов Н.А. 170, 171
Арди А.Н. 57
Аристотель 235
Ауслендер С.А. 125
Ахрон И.Ю. 215

Бакст Л.С. 26, 125, 292
Балиев Н.Ф. 85
Бартенев 260
Баторская Э.А. 146, 215
Батюшков Ф.Д. 172

Баттистини М. 133, 336, 341
Безобразов А.М. 236
Беклимишева К. 18
Бельенький 213
Белый (Бугаев) А.Н. 8, 60
Беляев Ю.Д. 124, 154, 155, 195, 326
Бельгард 42
Бенкендорф 77, 78
Бентовин Б.И. 38, 52
Бенуа А.Н. 51, 138
Беранже П.-Ж. 235
Бердслей О. 165
Берков П.Н. 245, 253
Бетховен Людвиг ван 60
Бецкий М.А. 126, 242
Билибин И.Я. 57
Била Е.А. 163, 217
Блаватская Е.П. 81
Блок А.А. 60, 61
Блюменталь-Тамарин А.Э. 116
Бобышев М.П. 285, 304
Богданов 81
Богданов 260
Бологовский 260
Бонч-Томашевский М.М. 121, 122,
128
Бородин А.П. 91, 111, 228
Борская 72
Брагин А.М. 37
Браунинг Р. 277, 278
Бреслау С. 215
Брокгауз Ф.А. 11
Будберг И.А. 16, 41, 147, 194, 308
Бульгин А.Г. 42, 44
Буренин В.П. 170, 171, 194, 195, 261,
262
Бурлюк Д.Д. 13

- Бутковская Н.И. 130, 138, 190
 Бухарин Н.И. 18
 Буше Ф. 38
- Вадимов 37
 Валерская Е.К. 292
 Варламов К.А. 57
 Варламова Е.И. 37
 Василевский (Не-Буква) И.М. 144
 Васнецов А.М. 233
 Ватто А. 40
 Вахтангов Е.Б. 8, 26
 Ващенко Е. 273
 Введенский А. 13
 Ведекинд Ф. 26, 291
 Венгерова З.А. 202
 Вентцель-Бенедикт (Юрьин) Н.Н. 72, 217
 Верди Д. 92
 Верндорф О.Ф. 286
 Верховский Ю.Н. 125, 292
 Викток Р.Г. 9
 Витте С.Ю. 42, 333
 Войков П.Л. 16
 Волков Н.Д. 52, 61, 120, 138, 162
 Волконский С.М. 17, 41
 Волконский (Манеценилов) М.Н. 81, 83—85, 90, 111, 115, 335, 341
 Волховская А.И. 126, 127, 242
 Вольфрам фон Эшенбах 267
 Воскресенский С. 288
 Всеволодский-Гернгросс В.Н. 47, 107
 Всеволожский И.А. 74
- Гагеман К. 330
 Гамсун К. 26
 Гаупман Г. 167, 168
 Геббель (Хеббель) К.Ф. 267
 Гебен Лео (Гебен Л.И.) 57, 62, 67, 72, 74, 75
 Гедеонов С.А. 91
 Гейер Б.Ф. 72, 75, 200, 214, 217, 273, 278—280, 283, 284, 300
 Гейнц А.Ф. 57
 Гете И.-В. 60, 185, 267
 Гибшман К.Э. 121, 122, 126, 127, 242
 Гиппиус З.Н. 8, 254
- Гиршфельдт Е.Я. 89
 Глаголин Б.С. 7, 292
 Гликман Д.И. 217
 Гнедич П.П. 21, 81—84, 86, 110
 Гоголь Н.В. 21, 25, 29, 54, 88, 182, 279, 324, 328, 330—332
 Голицын В. 13
 Головин А.Я. 50, 136
 Горемькин И.Л. 42
 Горн де Е.П. 66, 72, 107, 108
 Городецкий С.М. 51, 125, 292
 Горький Максим (Пешков А.М.) 8, 306
 Гоувальт 290, 291
 Гофмансталь фон Г. 122, 207
 Грабарь И.Э. 139
 Граговская В.А. 260
 Грандемезон де В.П. 11
 Грановский Н.В. 146, 164, 212, 213, 217
 Гржебин З.И. 292, 321
 Грибоедов А.С. 42, 270, 328
 Григорович Д.В. 81
 Грин Р. 297
 Гротовский Е. 9
 Гумилев Н.С. 12
 Гуревич Л.Я. 51, 58, 61
- Давыдова 67
 Дак П. 263
 Даль В.И. 149, 257
 Даль 186
 Д'Аннуцио Г. 26
 Даргомыжский А.С. 228
 Дарский М.Е. 50
 Дарская О.М. 148
 Дедюлин В.А. 331—336, 339, 341
 Дейкарханова Т.Х. 57, 192, 193, 215
 Дейч А.И. 6, 182
 Декарт Р. 50
 Добужинский М.В. 15, 26, 51, 57, 139, 292
 Донаньи Э. 122
 Донской В.И. 72, 107, 142, 146, 193, 197, 199, 253
 Достоевский Ф.М. 141, 264, 306
 Дрейден С.Д. 6

- Дризен Н.В. 14, 27, 123, 134, 142, 148,
158, 189, 190, 192, 236, 291, 293
Дункан А. 21, 46, 67—69, 293
Дурново И.Н. 42, 44
Дюллен Ш. 17
Дымов О.И. 155, 156, 292
Дягилев С.П. 289
- Евреинов Н.Н. 6—23, 27, 116, 153,
155, 162, 169, 197, 198, 200, 243,
253, 259, 260, 269, 271, 276, 281,
287, 288, 301, 340, 345
Евреинов Н.В. 11
Евреинов В.Н. 11
Егоров А.И. 107, 108, 142, 190, 193,
197, 198, 253
Ежов Н.И. 18
Екатерина II 35, 36
Ефремов О.Н. 20
- Жабо Е.Д. 57, 162, 301
Жевержеев Л.И. 207
Желиховская Н. 81
Желиховская Е. 81
Жемчужников А.М. 78, 239, 240,
261
Жемчужниковы (бр. Алексей, Влади-
мир, Александр Михайловичи)
239, 259, 261
Жулева Е.Н. 67
- Зброжек-Пашковская (Юрборская) Е.В.
37
Званцев Н.Н. 231
Зембрих М. 105, 133
Зиновьев Г.Е. 18
Зиновьева-Аннибал Л.Д. 60
Зноско-Боровский Е.А. 60, 269, 276,
277
Зонов А.П. 131
Зуппе Ф. 127
- Ибсен Г. 26, 72
Иванов В.И. 60, 61
Иванов Г.В. 294
Изюмова 126, 242
Измайлов А.А. 53, 54
- Икар (Барабанов) Н.Ф. 21, 57, 67—
72, 74, 92, 107, 135, 146, 161, 215,
254
Ильинская М.В. 189, 190
- Кавальери Л. 133
Кавецкая В.В. 37
Казанский Б.В. 21, 23, 41, 268, 270,
272
Калмаков Н.К. 139, 160, 161, 292
Кальдерон де ла Барка П. 15
Каменев (Розенфельд) Л.Б. 18
Каменева О.Д. 16, 213
Каменский В.В. 11, 269
Кант Э. 14, 250
Каратыгин В.Г. 51, 58
Кармин Н.В. 79, 81, 82, 86
Карпов Е.П. 124
Карсавина Т.П. 92
Качалов В.И. 231
Квинт Росций Галла 166
Квитко-Основьяненко Г.Ф. 88
Кедрова Е.Н. 260
Керенский А.Ф. 179, 322
Клебен 78
Книппер О.Л. 173, 231
Колонна А. 293
Коммисаржевская В.Ф. 15, 21, 26, 29,
41, 50, 51, 56, 57, 116, 120, 123,
126, 130, 131, 144, 146, 147, 160,
190, 199, 210, 241, 242, 292, 299,
300, 340
Коммисаржевский Ф.Ф. 15, 120,
126—129, 131, 241, 243
Кони А.Ф. 278
Константин Константинович «К.Р.»
42
Копо Ж. 17
Корвин-Круковский Ю.В. 81
Коровин К.А. 233
Кретова Авдотья 11
Кронек Л. 19, 161
Крыжицкий Г.К. 168, 169
Крылов В.А. 111
Крылов Н.И. 215, 253
Крэг Г. 21, 46, 269, 324, 337
Крэг Э. 287

- Кугель А.Р. 16, 20, 31, 38, 39, 45—54, 56—60, 62, 69, 72, 90, 104, 107, 111, 116, 117, 120, 122—125, 128—139, 141—145, 151—159, 161—164, 167, 169—176, 179, 183, 190, 191, 193—195, 198—203, 209—213, 218—220, 244, 245, 249, 250, 278, 280, 283, 284, 299, 300, 308, 322, 324, 325, 332, 341, 345
- Кузмин М.А. 60, 121, 125, 289
- Кульбин Н.И. 13, 16, 130, 273, 309
- Курбас Л.С. 6, 8, 20
- Курихин Ф.Н. 72, 126, 146, 242
- Кшесинская М.Ф. 333, 345
- Кьеркегор С. 307
- Кюн Ц.А. 91
- Кьякшт Г. 168
- Лагорио Л.Ф. 254
- Лапицкий И.М. 27, 28, 76, 199
- Лапшин И.И. 88
- Лебединский П.А. 146, 199, 210—212, 252, 276, 301
- Левант 128
- Леннер 75
- Леонидов Л.М. 231
- Лермонтов М.Ю. 239
- Лисенко М.В. 13
- Лифарь С.М. 18, 25
- Лихмарский Я.С. 57, 212
- Лихомский Л.М. 301
- Лишин Г.А. 78
- Лондон (Джон Гриффит) Д. 176
- Лопе де Вега 15, 190
- Лось А.П. 72, 73, 146, 193, 197, 198
- Лужский В.В. 21, 304, 311
- Лукин Л.Н. 107, 108, 147, 216, 225, 237, 301
- Лукина М.А. 147, 162, 190, 215
- Льсогорский 340
- Львов А.Ф. 78
- Любимов Ю.П. 9
- Лярская Я. 214
- Мазини А. 105, 133
- Мазуркевич В.А. 69
- Майков А.Н. 84
- Майн Рид (Рид Томас Майн) 12, 238
- Маковский С.К. 5, 17, 87
- Максимов В. 285
- Малкина-Дейч Е.К. 6
- Мальшет М.Г. 72, 107, 147, 301
- Марджанов К.А. 27, 29
- Марло К. 297
- Маркони Ф. 133
- Маркс А.Ф. 318
- Мгебров А.А. 21, 305, 307, 311
- Мейнингенский Георг II 19, 166
- Мейербер Д. 92
- Мейерхольд В.Э. 7, 8, 15, 16, 20, 26, 29, 41, 49, 50—52, 56—61, 120—123, 153, 162, 171, 172, 192, 199, 271
- Мельгунов С. 80
- Мелешов А.М. 72
- Метерлинк М. 26, 46, 198, 269
- Миклашевский К.М. 190
- Милкоков П.Н. 298, 315
- Мисс (Ремизова А.В.) 215
- Мичурина В.А. 67
- Молчанов А.Е. 189
- Молчанова Е.А. 189
- Моллер Ф. 17
- Мольер (Жан-Батист Поклен) 127, 255, 279, 297
- Морозов П.О. 81
- Москвин И.М. 231
- Мусоргский М.П. 91
- Мутер Р. 48
- Мухина 121, 122, 128
- Мюссе де А. 75
- Наумов А.А. 215
- Наумовская Н.Б. 72, 107, 147
- Неволин Б.С. 129, 243
- Негорев 146
- Нелидов В.А. 73, 74, 105, 106
- Нелидова Е.А. 57, 66, 72, 75, 147, 161, 193, 197, 215
- Немирович-Данченко Вл. И. 7, 20, 26, 166, 172, 231
- Немирович-Данченко В.И. 81
- Нестеров М.В. 139
- Николай I 77

- Николай II 21, 29, 315, 331—334, 337—341, 345
Ницше Ф. 13, 306
Нордау М. 40
Нувель В.Ф. 289
Нугес Ж. 326
Нэш Т. 297
Някрошопс Э. 9
- Овсяннико-Куликовский Д.Н. 277
Ожаровский 239, 240
Озаровская О.Э. 66
Олчанин Н.Н. 215, 253
Оннегер А. 18
Оруэл Д. 6
Освецимский Н.А. 146, 215
Островский А.Н. 26, 187, 245, 246, 279, 328
- Певцов И.Н. 21, 186, 188
Петипа М.И. 74
Петр Ю. (Южный П.) 301
Петрункин 260
Петрушевская Л.С. 9
Пивоварова 126
Пикассо П. 46
Пиранделло Л. 127
Пискатор Э. 172
Плавт Тит Макций 166
Плещев А.А. 125
Победоносцев К.П. 255
Подгорный В.А. 57, 146, 199, 200, 202—205, 238, 254, 327, 338
Подгорный Н.А. 146
Полонский А.С. 148
Потапенко И.А. 39
Потапенко Н. 286
Потемкин П.П. 56, 58, 120, 203, 204, 292
Потоцкая М.А. 67
Пресняков В.Н. 160
Пронин Б.К. 120, 123
Пуни Т. 72, 75, 146
Пуришкевич В.М. 340
Пушкин А.С. 29, 37, 239, 277, 310, 311
Пшибышевский С. 266
- Радаков А.А. 203
Радлов С.Э. 169
Разумный М.А. 57, 213, 214
Рафаэль С. 60
Ре-Ми (Ремизов Н.В.) 203
Рейнхардт М. 46, 160—162, 207, 324, 337
Ремизов А.М. 51, 60, 125, 292
Репин И.Е. 13
Рерих Н.К. 15, 139
Риглер-Воронкова М.А. 147, 308
Римский-Корсаков Н.А. 13, 91, 110, 148, 228, 241
Рыков А.И. 18
Розанов В.В. 288
Розовский М.Г. 9
Роксанова М.Л. 66
Романов Б.Г. 160
Рощина-Инсарова Е.Н. 25
Рубинштейн А.Г. 88, 110
Рудницкий К.Л. 5—7
- Савина М.Г. 50, 67, 189
Салтыков-Щедрин М.Е. 261
Санд Жорж 75
Санин А.А. 124, 237
Сапунов Н.Н. 26, 121
Сартр Ж.-П. 307
Сахаров К.Н. 132—134, 144, 180—182, 210, 327
Сац И.А. 21, 85—87, 141—143, 194, 200, 201, 223—225, 227—235, 237, 238
Светлова Н.А. 152, 162, 215
Севастьянов В.С. 27
Семенова М.А. 57
Сент Джон Кристофер 286
Сервантес С.-М. 15
Сергеевы 239, 240
Серов А.Н. 78
Сивачев 289
Синельников Н.Н. 25, 26, 292
Синилов 252
Сковорода Г.С. 10
Скокан Е.О. 260
Славянов Ю.Г. 35
Смирнов Н.Г. 245, 249

- Смирнова Е.А. 214, 215
Смышляев В.С. 183—185
Соловьев В.Н. 60
Соловьев В.С. 60, 240
Соловьев 326
Соловьев 147
Соловцов Н.Н. 25, 26
Сологуб (Тетерников) Ф.К. 15, 21, 125, 288—292, 294—300, 302—304
Соломко С.С. 81
Соллертинский И.И. 27
Соллогуб В.А. 58, 81
Сомов К.А. 51, 125, 292
Сперо (Мокроусов) Е. 286
Сталин (Джугашвили) И.В. 18
Станиславский К.С. 7, 8, 19—21, 26, 27, 49, 59, 76, 165, 166, 172, 173, 183, 184, 186—188, 247, 248, 269, 324, 328, 330, 331
Стасов В.В. 77, 78
Стравинский И.Ф. 13
Стражев В.И. 258
Стрельская В.В. 67, 124
Стура Р. 9
Стэнли Г.М. 12
Субашиев 216
Суворин А.С. 125, 168, 195, 261
Суворов А.Н. 239
Судейкин С.Ю. 13, 26
Судьбинин И.И. 38, 52
Сулержицкий Л.А. 228, 229
Сухов 183
Сухово-Кобылин А.В. 328
Суходольский В.В. 27
- Таиров А.Я 8, 21, 29
Тамань Ф. 133
Твен (Сэмюэл Клеменс) М. 20
Телегин 260
Теляковский В.А. 50, 136, 293
Теренций Публий 166
Тимофеев 217
Тирсо да Молино (Габриель Тельес) 15, 190
Тихонов (Мордвин) В.А. 81, 82
Толстой А.К. 239, 259, 261, 262
- Толстой А.Н. 125, 127, 289, 292, 328
Толстой Л.Н. 23, 88—90, 111, 123, 166, 167, 323, 328
Толстой М.А. 81
Томашевский А.М. 18
Трахтенберг В.О. 39, 72, 116, 157, 249
Трепов А.Ф. 42, 44
Троцкий Л.Д. 322
Тувим Ю. 17
Тумпаков П.В. 308
Тукалевская Н.Н. 72, 107, 147, 190, 198
Туношенский М.Г. 39
Тэффи (Бучинская) Н.А. 57, 66, 72
- Уайльд О. 15, 144, 340
Уайльд П. 287
Унгерн фон Штернберг Р.А. 57, 72, 91, 111, 115, 119, 128, 143, 174, 193, 194
Урванцов Н.Н. 73, 182, 213, 280, 283, 284
Урванцов Л.Н. 75, 217
- Фальковский 309, 322
Федоров 333
Фенин Л.А. 72, 107, 109, 147, 199, 207—209, 218, 253, 254, 301
Философов Д.В. 17
Фокин М.М. 51, 125, 160, 161, 290, 293, 337
Фоменко П.Н. 9
Фореггер Н.М. 27
Фрагонар О. 38, 40
Фреголи Л. 265
Фрейд З. 285
Фриних 235
Фуке Г. 46, 137
- Харсани 18
Хейфец Яша (Иосиф Робертович) 215
Хейфиц И.М. 259
Хенкин Вик.Я. 66, 72, 147, 161, 193, 197, 215
Хованская Е.А. 57, 161, 204, 215, 292, 301, 337
Хокусай Капусика 19, 165

- Холмская З.В. 16, 21, 38, 39, 45—49, 51, 52, 54, 57, 60, 72, 90, 116, 118, 119, 124—126, 128, 133—135, 139, 140, 142, 144, 145, 147, 159—163, 167, 170, 173—175, 181, 183, 190—193, 195, 196, 209—211, 215, 217, 219, 220, 232, 244, 249, 279, 280, 283, 284, 299—301, 324, 332, 333, 339, 340, 342, 345
- Хохлов П.А. 105
- Чайковский П.И. 74, 78, 79, 228, 239
- Чеботаревская А.Н. 288, 289, 291, 292
- Чекрыгин И.И. 57, 65
- Челлини Б. 38
- Чемберлен Н. 287
- Чемберс В.Я. 57
- Черепнин Н.Н. 18
- Черчилль Рэндольф 287
- Чехов А.П. 7, 20, 26, 29, 53, 54, 66, 80, 156, 157, 166, 245—249, 279
- Чехов М.П. 66
- Чехов В.П. 66
- Читау (Кармина-Читау) М.М. 79—81, 83, 84, 111
- Чокор Ф.Т. 273, 286
- Чулков Г.П. 61, 290, 292
- Чюмина О. 81
- Шайна Ю. 9
- Шаликов З. 36
- Шарап Н.В. 126, 242
- Шахалов А.Э. 72, 146
- Шекспир У. 297
- Шервашидзе-Чачба А.К. 13, 18, 51, 258
- Шиловская З. 72
- Шкловский В.Б. 166
- Шмаров З. 326
- Шмидт-Рыжова Л. 273
- Шницлер А. 122
- Шопенгауэр А. 88, 110, 153
- Шпис фон Эшенбрух 91, 109, 11
- Шоу Б. 191
- Щеголевитов И.Г. 42, 44
- Щепкин М.С. 25
- Щербаков С.С. 245, 249
- Щукинский Б. 25
- Эразм Роттердамский 22
- Эрберг (Сюннерберг) К. 125, 290, 292
- Эрберг 273
- Эренберг В.Г. 21, 90—92, 109, 116, 142, 161, 183, 193, 194, 199, 236, 237, 253, 255, 278, 279, 283, 300, 318, 319, 342, 345
- Этлинггер К. 286
- Эфрон И.А. 11
- Эфрос (Чужой) Н.Е. 85, 86
- Юрьев Ю.М. 51, 52
- Юрковский (Федоров) Ф.А. 168
- Юсупов Ф.Ф. 35, 37, 48, 51
- Юферов С.В. 78
- Юшкевич С.С. 255
- Яворская Л.Б. 14, 124, 241
- Ягода Г.Г. 18
- Яковлев С.И. 81
- Яковлев А.Е. 139
- Яковлев М.Н. 138—140, 143, 160, 162, 232, 321
- Ярон М. 39
- Яроцкая М.К. 72, 147, 207

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Лесь Танюк</i>	ДАЕШЬ ЕВРЕИНОВА! ИЛИ КРИКЛИВЫЙ ШУТ ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВА ЖИЗНИ	5
Н.Н.Евреинов	В ШКОЛЕ ОСТРОУМИЯ ПРЕДИСЛОВИЕ	24
	ЧТО БЫЛО ДО МЕНЯ	
Глава I	МОЕ ЗНАКОМСТВО С «КРИВЫМ ЗЕРКАЛОМ» ..	35
Глава II	КАК ВОЗНИКЛО «КРИВОЕ ЗЕРКАЛО»	45
Глава III	ПЕРВЫЕ ШАЖКИ, ШАГИ И ШАГИЩИ	62
Глава IV	ПЕРЛ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПАРОДИИ («ВАМПУКА, НЕВЕСТА АФРИКАНСКАЯ»).....	76
	КАК МНЕ РАБОТАЛОСЬ В КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ	
Глава I	КАК Я СТАЛ ГЛАВНЫМ РЕЖИССЕРОМ «КРИВОГО ЗЕРКАЛА»	115
Глава II	О ДИРЕКЦИИ «КРИВОГО ЗЕРКАЛА»	148
Глава III	О РЕЖИССУРЕ «КРИВОГО ЗЕРКАЛА»	165
Глава IV	О ТРУПЦЕ «КРИВОГО ЗЕРКАЛА»	182
	«БОЕВИКИ» В «КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ»	
Глава I	«НЕ ХВАЛИСЬ ИДУЧИ НА РАТЬ...»	223
Глава II	КОЗЬМА ПРУТКОВ, ПОЧИТАЕМЫЙ ОТЦОМ «КРИВОГО ЗЕРКАЛА»	238
Глава III	О САТИРИЧЕСКОЙ МОНОДРАМЕ И ЕЕ ИСПОЛЬЗОВАНИИ В «КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ»	264
Глава IV	ВСЕГДАШНИ ШАШНИ. (ФЕДОР СОЛОГУБ)	288
Глава V	КАК ЛЕОНИД АНДРЕЕВ СМЕЯЛСЯ В БОРОДУ	304
Глава VI	МОЙ «РЕВИЗОР» В ЦАРСКОМ СЕЛЕ	323
<i>Е.Уварова</i>	ПРИМЕЧАНИЯ	346
	ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	359

Евреинов Н.Н.

Е22 В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало»/Вступит. ст. Л. Танюка. — М.: Искусство, 1998. — 366 с.: ил.

ISBN 5-210-01340-5

В книге известного режиссера, драматурга, теоретика театра Н.Н.Евреинова (1879—1953), посвященной истории знаменитого петербургского театра «Кривое зеркало» предстает галерея портретов — от основателей театра А.Р.Кугеля и З.В.Холмской до актеров, режиссеров, деятелей театра начала XX века. Автор восстанавливает забытые страницы из театральной жизни предреволюционной России, рассказывает о спектаклях-пародиях, имевших большой общественный резонанс. Рукопись воспоминаний Евреинова была привезена в 1966 году А.И.Дейчем, подготовившем ее к печати. Публикуется впервые.

Книга снабжена вступительной статьей Леся Танюка, примечаниями и альбомом иллюстраций.

ББК 85. 334.3(2)1

Николай Николаевич Евреинов

*В школе
остроумия*

Редактор

З.М.ПЕКАРСКАЯ

Художественный редактор

М.Г.ЕГИАЗАРОВА

Технический редактор

Н.Г.КАРПУШКИНА

Корректоры

Т.М.МЕДВЕДОВСКАЯ,

Ю.А.ЕВСТРАТОВА,

Н.А.МЕДВЕДЕВА

Л.Р. № 010157 от 14.02.97.

Сдано в набор 02.03.98. Подписано в печать 15.07.98. Формат издания 84х108/32. Бумага
офсетная. Гарнитура Таймс. Офсетная печать. Усл. печ. л. 19,32. Усл.кр.-отг. 21,25.

Изд. № 12355. Заказ 3299.

Издательство «Искусство» 103009 Москва, Малый Кисловский пер., 3. Отпечатано в
ППП «Типография «Наука» Академиздатцентр РАН 121009,
Москва, Щубинский пер., 6.

ISBN 5-210-01340-5



9 785210 013408



Достоинство записок Евреинова —
галерея портретов и зарисовок,
сделанных Евреиновым с натуры,
по горячим следам событий.
Он пишет еще не остывшим пером,
не очень отбирая выражения,
не играя с самим собой,
не гримируясь и не притворяясь, —
а это самое ценное в мемуаристе.