**Театральная критика Власа Дорошевича** / Сост., вступит. ст. и коммент. С. В. Букчина. Минск: Харвест, 2004. 863 с.

*С. В. Букчин*. Ревнитель театра 5 [Читать](#_Toc265602178)

Легендарная Москва

Уголок старой Москвы 48 [Читать](#_Toc265602189)

Мое первое знакомство с П. И. Вейнбергом 63 [Читать](#_Toc265602191)

М. В. Лентовский. Поэма из московской жизни 69 [Читать](#_Toc265602192)

Чародеи

Шаляпин в «Scala» 126 [Читать](#_Toc265602211)

Шаляпин в «Мефистофеле» (Из миланских воспоминаний) 138 [Читать](#_Toc265602213)

Мефистофель 147 [Читать](#_Toc265602222)

Демон (Первое представление) 151 [Читать](#_Toc265602223)

Добрыня 160 [Читать](#_Toc265602224)

М. Н. Ермолова 163 [Читать](#_Toc265602225)

«Марья Гавриловна» 173 [Читать](#_Toc265602234)

Праздник русского искусства 179 [Читать](#_Toc265602237)

М. Г. Савина 183 [Читать](#_Toc265602238)

П. А. Стрепетова 192 [Читать](#_Toc265602245)

А. П. Ленский 196 [Читать](#_Toc265602246)

Саша Давыдов 205 [Читать](#_Toc265602247)

Рощин-Инсаров 217 [Читать](#_Toc265602248)

Великий комик 230 [Читать](#_Toc265602257)

Кин (Ф. П. Горев) 239 [Читать](#_Toc265602258)

Е. Я. Неделин 244 [Читать](#_Toc265602259)

М. Т. Иванов-Козельский 248 [Читать](#_Toc265602260)

И. П. Киселевский 252 [Читать](#_Toc265602261)

Л. Д. Донской 255 [Читать](#_Toc265602266)

Ландыш русской сцены 258 [Читать](#_Toc265602267)

Фигнер 260 [Читать](#_Toc265602268)

Богиня радости и веселья 262 [Читать](#_Toc265602269)

Чайковский 266 [Читать](#_Toc265602270)

Памяти А. Г. Рубинштейна 270 [Читать](#_Toc265602271)

Таланты и поклонники

Летний театр 274 [Читать](#_Toc265602273)

Оперетка 282 [Читать](#_Toc265602274)

За кулисами 291 [Читать](#_Toc265602275)

Мужья актрис 299 [Читать](#_Toc265602282)

«Муж царицы» 302 [Читать](#_Toc265602283)

Опера, или Искусство сделаться в один год знаменитым тенором 309 [Читать](#_Toc265602284)

Летний тенор 313 [Читать](#_Toc265602285)

Бас 317 [Читать](#_Toc265602286)

После актрисы (Ее бумаги) 322 [Читать](#_Toc265602287)

«Шпоня» 340 [Читать](#_Toc265602288)

«Сам Николай Хрисанфович Рыбаков» 342 [Читать](#_Toc265602289)

А. А. Рассказов 345 [Читать](#_Toc265602290)

Актер Рахимов 351 [Читать](#_Toc265602291)

Друг актера. Н. А. Рудзевич 356 [Читать](#_Toc265602292)

Георг Парадиз 361 [Читать](#_Toc265602293)

Юбилей Гердта 365 [Читать](#_Toc265602294)

Сын Сальвини 370 [Читать](#_Toc265602295)

Петроний оперного партера 379 [Читать](#_Toc265602301)

С. В. Васильев-Флеров 387 [Читать](#_Toc265602302)

Дмитрий Савватеевич Дмитриев 391 [Читать](#_Toc265602303)

Драма за кулисами

Дело об убийстве Симонн Диманш 402 [Читать](#_Toc265602305)

Дело об убийстве Рощина-Инсарова 408 [Читать](#_Toc265602306)

Похороны Н. М. Медведевой 420 [Читать](#_Toc265602307)

Западные звезды

О правде на сцене (Беседа с Мунэ-Сюлли) 430 [Читать](#_Toc265602310)

Портрет Мунэ-Сюлли 434 [Читать](#_Toc265602311)

Мунэ-Сюлли 437 [Читать](#_Toc265602312)

Семья Коклэнов 447 [Читать](#_Toc265602313)

Гаснущие звезды

Сарра 454 [Читать](#_Toc265602315)

Режан 456 [Читать](#_Toc265602316)

Иветта Гильбер (К нынешним гастролям) 460 [Читать](#_Toc265602317)

Мазини 464 [Читать](#_Toc265602318)

Сальвини в роли Отелло 472 [Читать](#_Toc265602319)

Джемма Беллинчиони 479 [Читать](#_Toc265602320)

Вилли Ферреро 481 [Читать](#_Toc265602321)

Макс Линдер 488 [Читать](#_Toc265602322)

На кончике пера. Статьи, фельетоны, рецензии, пародии

Забытый драматург 496 [Читать](#_Toc265602324)

Воскрешение А. К. Толстого 503 [Читать](#_Toc265602325)

А. В. Барцал, или История русской оперы 506 [Читать](#_Toc265602326)

Юбилеи Общества русских драматических писателей 509 [Читать](#_Toc265602327)

Празднование 75‑летия Малого театра.  
Московский литературно-художественный кружок 518 [Читать](#_Toc265602328)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» 525 [Читать](#_Toc265602331)

«Бешеные деньги» 533 [Читать](#_Toc265602332)

Колоннада 537 [Читать](#_Toc265602333)

Макбет, или Жертва ведьм. Трагедия. Соч. А. И. Южина 542 [Читать](#_Toc265602334)

Московский Малый театр. Е. К. Лешковская 551 [Читать](#_Toc265602335)

Вишневый театр 559 [Читать](#_Toc265602338)

Вишневый сад 561 [Читать](#_Toc265602339)

Десять лет 566 [Читать](#_Toc265602340)

«На дне» Максима Горького. Гимн человеку 573 [Читать](#_Toc265602341)

При особом мнении 579 [Читать](#_Toc265602342)

Гамлет. Московская сказка про белого бычка 582 [Читать](#_Toc265602343)

Искусство на иждивении 587 [Читать](#_Toc265602347)

Кризис Московского Художественного театра 594 [Читать](#_Toc265602348)

Герои дня 599 [Читать](#_Toc265602355)

«Жизель» 606 [Читать](#_Toc265602356)

Эдмонд Шекспир 607 [Читать](#_Toc265602357)

«Монна-Ванна» Метерлинка 613 [Читать](#_Toc265602358)

Пьеса Джерома 616 [Читать](#_Toc265602359)

Мистерия 619 [Читать](#_Toc265602360)

Последнее слово реализма 623 [Читать](#_Toc265602361)

Вильгельм Пантелеймонович Телль. Трагедия в рубленой прозе  
(вольное подражание стихам Ф Б. Миллера) 629 [Читать](#_Toc265602362)

Добрыня Никитич. Опера в 2‑х действиях, с прологом и эпилогом.  
Музыка А. Т. Гречанинова и В. М. Дорошевича 636 [Читать](#_Toc265602366)

По ту сторону здравого смысла, или Неожиданное chassé croisé  
(Трагедия в 3‑х действиях) 646 [Читать](#_Toc265602371)

Жизнь или смерть! Трагедия в 2‑х действиях с прологом и эпилогом,  
соч. Н. И. Тимковского и В. М. Дорошевича 653 [Читать](#_Toc265602375)

Дисциплинарный батальон 659 [Читать](#_Toc265602380)

Демон 661 [Читать](#_Toc265602381)

Судьи 664 [Читать](#_Toc265602382)

Совет Мунэ-Сюлли 673 [Читать](#_Toc265602383)

Как писать рецензии. Интервью 676 [Читать](#_Toc265602384)

Вий. Петербургское предание (Рассказано пасечником Рудым Панько) 679 [Читать](#_Toc265602385)

Маленькое письмо. CCCLVI 684 [Читать](#_Toc265602386)

В старое время 688 [Читать](#_Toc265602387)

Зеркало жизни 690 [Читать](#_Toc265602388)

Последний русский актер 696 [Читать](#_Toc265602389)

Письма

Ф. И. Шаляпину

1 марта 1901 г. 700 [Читать](#_Toc265602390)

19 ноября 1901 г. 700 [Читать](#_Toc265602393)

19 ноября 1901 г. 701 [Читать](#_Toc265602394)

[1 декабря 1902 г.] 702 [Читать](#_Toc265602395)

[До 3 декабря 1902 г.] 702 [Читать](#_Toc265602396)

[До 3 декабря 1902 г.] 702 [Читать](#_Toc265602397)

5 декабря [1902 г.] 702 [Читать](#_Toc265602398)

М. В. Лентовскому

[Б. д.] 703 [Читать](#_Toc265602399)

27 ноября [1903 г.] 703 [Читать](#_Toc265602401)

27 мая 1906 г. 704 [Читать](#_Toc265602402)

[Б. д.] 704 [Читать](#_Toc265602403)

В. В. Билибину. 24 октября 1903 г. 704 [Читать](#_Toc265602404)

К. С. Станиславскому. [До 17 января 1904 г.] 704 [Читать](#_Toc265602405)

М. П. Садовскому. 2 ноября [Б. г.] 705 [Читать](#_Toc265602406)

А. И. Южину

[1899 г.] 705 [Читать](#_Toc265602409)

[Б. д.] 705 [Читать](#_Toc265602409)

29 октября 1908 г. 705 [Читать](#_Toc265602410)

15 декабря [1916 г.] 707 [Читать](#_Toc265602411)

15 декабря [1916 г.] 707 [Читать](#_Toc265602412)

И. О. Пальмину. 8 марта 1907 г. 707 [Читать](#_Toc265602413)

А. А. Бахрушину. 3 ноября 1908 г. 708 [Читать](#_Toc265602414)

О. А. Правдину. 2 июля [1901 г.] 709 [Читать](#_Toc265602415)

Е. В. Гельцер. 21 августа 1914 г. 709 [Читать](#_Toc265602416)

М. Г. Савиной

22 ноября 1909 г. 710 [Читать](#_Toc265602417)

26 января [1910 г.] 710 [Читать](#_Toc265602419)

27 января [1910 г.] 711 [Читать](#_Toc265602420)

21 февраля [1910 г.] 711 [Читать](#_Toc265602421)

27 февраля [1910 г.] 711 [Читать](#_Toc265602422)

А. Е. Молчанову

4 февраля 1900 г. 712 [Читать](#_Toc265602423)

21 июня [1916 г.] 712 [Читать](#_Toc265602425)

Комментарии 713 [Читать](#_TOC265602426)

# **{5}** Ревнитель театра

Академический словарь русского языка называет ревнителем того, «кто ревностно стремится принести пользу какому-то делу»[[1]](#footnote-2). Применима ли такая «практическая характеристика» к Власу Михайловичу Дорошевичу, если иметь в виду его отношение к театру? Александр Кугель, собравший сразу после смерти знаменитого фельетониста часть его театральных очерков и выпустивший их небольшой книжкой, считал, что Дорошевич был певцом того «загородного сада старой России», «Виллы театральных наслаждений», которыми являлся для нее театр. «Дорошевич — учтивейший маркиз московского театрального Трианона, — пишет он в предисловии к этому сборнику. — Блестящий, остроумный, крайне любезный, с нескрываемым презрением относящийся к педантам и “специалистам” театральной критики, которые, на его взгляд, существуют лишь затем, чтобы своим ученым видом знатоков и придирками отравлять радость праздника. Он советует “никогда не читать того, что пишут в газетах критикашки”. Разумеется, многие “критикашки” — малограмотные, тупоумные, а бывает, что и недобросовестные пачкуны и бумагомараки. Но не в этом одном дело, а в том, что самое назначение “критиканства” — обесценить радостное обладание театром»[[2]](#footnote-3).

В этой характеристике возможен и отзвук какой-то личной обиды, быть может, вызванной определенной авторитарностью негласного «диктатора» «Русского слова» — самой популярной и распространенной российской газеты предреволюционного полуторадесятилетия. Хотя нам ничего неизвестно о разногласиях между Кугелем и Дорошевичем, но они вполне вероятны. Был, несомненно, определенный элемент соперничества, поскольку оба являлись более чем заметными фигурами тогдашней театральной жизни, и, конечно же могли расходиться в силу различных пристрастий, оценок. И если у Дорошевича очевиден скепсис по отношению к ученым «критикашкам», то Кугель, в свою очередь, был исполнен чувства профессионального превосходства над «всеядным» журналистом, который «прежде всего сам радовался {6} неожиданностям и скачкам своего остроумия» и у которого «“Будильник” и “Развлечение” были в крови»[[3]](#footnote-4). Разделяя вполне эту позицию Кугеля, современный исследователь пишет, что «с этой группой крови он и сошел в могилу»[[4]](#footnote-5). В позиции этой сказывается давняя традиция недооценки значения сделанного Дорошевичем, отношения к его наследию как к сугубо журналистскому, сиюминутному и потому неглубокому. Время внесло свои коррективы в эти оценки. Сегодня Дорошевича много издают, цитируют, изучают. Сбылось то, о чем К. И. Чуковский в 1966 г., после выхода второго издания «Рассказов и очерков» писателя, писал его внучке Наталии Дмитриевне: «… возможно, что теперь произведения Дорошевича ожили бы снова — для современных читателей»[[5]](#footnote-6).

Давно уже изменилось и читательское восприятие творчества Дорошевича, в том числе театральной его части. По словам Александра Свободина, театральные публикации Дорошевича, как и Кугеля, и Н. Е. Эфроса, «сохранили для нас и для потомков живое дыхание современной им сцены, дали опосредованно, через театр, портрет своего времени, подарили нас образцами критической прозы, то есть литературы в прямом значении этого слова[[6]](#footnote-7)». Елена Ямпольская пишет о нем, как о «романтике сцены», о его «великолепной необъективности влюбленного», о том, что «Дорошевич-критик не стремился к остраненности, не пугался близости театра. Его любовь была полнокровной»[[7]](#footnote-8).

Это чувствовал в Дорошевиче и Кугель. Вообще было немало объединявшего их — очевидная влюбленность в театр, в актера, стремление защитить традиционные ценности русской сцены, прежде всего изобразительного реализма. К тому же следует не упускать из виду и тот факт, что Кугель, хотя и имел свою, достаточно авторитетную трибуну — журнал «Театр и искусство», был постоянным автором газеты Дорошевича «Русское слово», выступавшим на ее страницах не только как театральный критик, но и как публицист (под псевдонимом Homo Novus). И как не оценить тот факт, что Кугель, строивший свою эстетическую систему, сумел тем не менее увидеть в театральных очерках Дорошевича, «помимо художественных достоинств его сверкающего пера», еще и качества культурно-исторического характера, делающие их «памятником эпохи». Хотя и трудно согласиться со знаменитым {7} критиком, что самое интересное в составленной им книге — это «сам Дорошевич, как журналист и литератор… Вот он юноша, почти мальчик; вот дебютант; вот славный и могущественный журналист; вот он отдергивает занавес и показывает читателям живописную панораму своих мыслей и чувств; вот он, чуть-чуть уставший, чуть-чуть пресыщенный и вынужденный, силою своего положения, поддерживать блеск и достоинство королевско-фельетонного имени». Сам Дорошевич, конечно же, присутствует, виден в его театральных писаниях. И все-таки более видны с любовью и тщанием выписанные им фигуры русского театра.

Причина заметной противоречивости Кугеля в том, что для него Дорошевич-театральный критик — «такая же блестящая эфемерида, как и театральное представление… блестящая бабочка газетного фельетона, летевшая на театральный огонек». Хотя он и признает вслед за одним из отцов французского классицизма Франсуа Малербом: «А все-таки роза останется розой»[[8]](#footnote-9).

Спустя более полувека после этой оценки исследователь истории русской театральной критики Ю. К. Герасимов в обстоятельной статье, посвященной театральному наследию Дорошевича, сформулирует совсем иной вывод: «Защита гуманистических традиций русской сцены, прославление ее реалистического искусства, хранящего высокие идеалы правды и красоты, придавали критике Дорошевича — даже в фельетонах — важную простоту и значительность»[[9]](#footnote-10).

Несомненно, понадобилась дистанция во времени, чтобы прийти к этому новому взгляду. Тем не менее остается насущной задача — включить сделанное Дорошевичем не только в области театральной критики, но, может быть, прежде всего в театральном «летописании» в контекст российской культурной жизни конца XIX – начала XX веков. Ибо он был не только театральным критиком, но и в значительной степени летописцем русского и отчасти западноевропейского театра, оставившим нам целую галерею образов, — от знаменитейших русских и зарубежных артистов, Шаляпина, Ермоловой, Варламова, Савиной, Сары Бернар, Муне-Сюлли, Сальвини, Мазини, до самых неприметных и в то же время жертвенно преданных сцене людей — антрепренеров, суфлеров, помощников режиссеров…

Сделать это достаточно затруднительно без такого, впервые осуществленного капитального издания театральных писаний Дорошевича, каким является настоящий том. Вместе с тем нельзя забывать, что театр — это только часть, хотя и весьма существенная, его обширнейшего {8} наследия. Несмотря на девятитомное собрание сочинений, выпущенное И. Д. Сытиным в 1905 – 1907 гг., отдельные книжные издания и дореволюционного и советского времени, как и последнего десятилетия, когда внимание к Дорошевичу значительно выросло (его издают, много цитируют), большая часть написанного им еще дремлет на страницах комплектов старой российской периодики. Что, впрочем, вполне закономерно. Он прежде всего был журналистом, писал ежедневно и помногу, и естественно, что не все из написанного равноценно представляет интерес для нынешнего читателя. С высоты времени, однако, достаточно четко уже видны основные ипостаси творческого облика Дорошевича и, соответственно, его наследия.

Он — публицист и бытописатель России конца XIX – начала XX веков. Он — знаток современной ему Европы и рассказчик о ней русскому читателю. Он — автор ставших мировой сенсацией очерков о сахалинской каторге. Он — сатирик, автор многочисленных язвительнейших и мудрейших «восточных сказочек», фельетонист, реформировавший, заставивший играть всеми художественно-публицистическими красками сам фельетонный жанр. В результате ему прижизненно был отдан титул «короля фельетонистов». Наконец, он — блестящий театральный критик, рецензент, мемуарист. Но самое важное, что все эти ипостаси не существуют отдельно друг от друга.

Театральная публицистика Дорошевича в сильнейшей степени пронизана реалиями времени. Потому что для него выступления на темы театра неотделимы от того, что можно, условно говоря, назвать «жизнью вообще». Мы еще вернемся к этим качествам его театрального наследия, а пока отметим, что именно они диктуют необходимость рассматривать театральное в творчестве Дорошевича в теснейшей связи со всей его публицистикой. А это лучше всего сделать через «призму» его биографии.

## \* \* \*

Свои первые театральные впечатления Дорошевич относит ко времени, когда ему было 4 – 5 лет. В Большом театре он видел «Прекрасную Елену» Жака Оффенбаха («В старое время»). Дорошевич родился в Москве в 1865 г., следовательно это событие можно отнести к 1870 г., когда в Большом театре действительно шла оперетта Оффенбаха, и в одной из ведущих ролей блистал легендарный комик Василий Живокини. Влас жил тогда в семье взявшей его на воспитание четы Дорошевичей, помощника квартального надзирателя, коллежского секретаря Михаила Родионовича и его жены Натальи Александровны. Они взяли к себе брошенного матерью ребенка, которому было чуть {9} более полугода. Это особая, драматическая страница («незаконнорожденный») в биографии знаменитого фельетониста. Мы здесь касаемся ее только в связи с тем, что, как видно из рассыпанных в разных фельетонах автобиографических признаний, приемные родители Власа познакомили его с миром театра в очень ранние годы. Впрочем, есть основания полагать, что своя заслуга в приобщении к этому миру есть и у его родной матери.

Александра Ивановна Соколова была заметной и колоритной фигурой в литературной среде конца XIX века. Происходившая из старинного дворянского рода Денисьевых, она в 1851 г. закончила Смольный институт в Петербурге, после чего жила в Москве, где посещала литературные салоны Д. И. Сушковой, цензора Ржевского, графини Евдокии Ростопчиной. Здесь она видела Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, М. С. Щепкина, Н. Ф. Щербину, М. П. Погодина, Н. В. Берга, общалась с Ф. И. Тютчевым и В. А. Соллогубом, с приезжавшими из Петербурга Д. В. Григоровичем, И. С. Тургеневым, А. Н. Майковым, с зарубежными знаменитостями из мира искусства — Ференцем Листом, Полиной Виардо, Рашель и Фанни Эльснер. Об этих и других, позднейших впечатлениях, в том числе от встреч с М. Н. Катковым, Ф. М. Достоевским, А. И. Левитовым, П. И. Чайковским, А. Н. Серовым, Антоном и Николаем Рубинштейнами, она на склоне лет рассказала в мемуарном цикле «Встречи и знакомства», печатавшемся в журнале «Исторический вестник» на протяжении 1910 – 1914 гг.

Умная, красивая, образованная и проявлявшая незаурядный характер девушка обращала на себя внимание в аристократической среде. Но судьбе было угодно соединить ее жизнь с человеком «низкого» происхождения, о котором известно очень мало. Сергей Соколов был сыном московского метранпажа, занимался мелкой литературной работой, рано умер. Их брак был заключен после рождения Власа. Можно только гадать, какие причины заставили Соколову бросить ребенка. Отметим пока, что она была особой с авантюрной жилкой, о чем свидетельствуют возбуждавшиеся против нее в 70 – 80‑е годы дела по фальшивым векселям.

С конца 60‑х годов Александра Соколова выступает как музыкальный и театральный рецензент газеты «Московские ведомости», которую издавал и редактировал М. Н. Катков. Здесь ее коллегами были такие видные критики как Г. Ларош и Н. Пановский. Она регулярно печатается в воскресном приложении «Современная летопись», где появляются ее обзоры спектаклей Малого театра, русской и итальянской оперных трупп, дававших спектакли в Большом театре. Анонимный автор ее некролога, которым скорее всего является сам Дорошевич, {10} отмечал: «Театральный мир трепетал ее рецензий, она была тонким знатоком искусства»[[10]](#footnote-11). В 1871 г. она перешла в газету «Русские ведомости», «где ей, как опытному рецензенту, были вверены для обозрения все театры Москвы. С октября 1871 г. в рубрике “Театральные заметки” Соколова писала о Малом, Большом, Народном театрах, итальянской опере, спектаклях Артистического кружка, касаясь не только игры актеров, вопросов грима и костюмов, но и литературного анализа выбранных для постановки пьес…»[[11]](#footnote-12)

Наряду с газетной текучкой Соколова пишет повести, романы. С осени 1875 г. она приступает к изданию своей газеты «Русский листок», в которой продолжала вести театральные заметки. В этот недолгий период материального благополучия она решается через суд вытребовать к себе оставленного десять лет назад сына. К сожалению, история эта выглядит и сегодня более чем темно, поскольку существуют лишь косвенные и весьма разноречивые свидетельства (архив Дорошевича не сохранился). О том, что Соколова предприняла такую попытку, свидетельствует, по мнению ее биографа, поданное в 1876 г. прошение М. И. Дорошевича «на высочайшее имя» позволить усыновить Власа, на которое был получен отказ со ссылкой на статьи закона и «неоднократные высочайшие повеления об оставлении подобных ходатайств без последствий»[[12]](#footnote-13).

Согласно воспоминаниям дочери Дорошевича Натальи Власьевны[[13]](#footnote-14), мальчик был все-таки через суд возвращен к матери и прожил с ней несколько лет. Следует отметить, что преданная памяти своего отца и стремившаяся в сталинские годы воскресить его имя, Наталья Власьевна продиктовала свои замечательные воспоминания, будучи тяжело больной, буквально за несколько недель до смерти в 1955 г., и, вероятно, потому в них немало фактических неточностей и временных смещений, вызванных еще и тем обстоятельством, что после ее рождения родители расстались, и она жила вдали от отца, сблизившись с ним только в самом конце жизни Дорошевича. Материалы суда по возврату Власа матери не обнаружены. Есть и другие моменты, позволяющие усомниться в том, что мальчик был передан матери. Но если в данном случае все же доверять дочери писателя, получается, что лет с тринадцати, примерно, год-полтора, до того, как он совсем юным ушел «в люди», Влас прожил вместе с матерью.

{11} Это достаточно важное обстоятельство, если иметь в виду формирование литературных и театральных пристрастий Дорошевича. Об отношениях матери и сына Наталья Власьевна говорит коротко: «Почти десятилетняя тяжба не заставила Власа полюбить мать. Они постоянно ссорились, вздорили, он убегал из дома, плохо учился». Если горечь отравленного детства не покидала его в зрелые годы, что же говорить о подростковом периоде, когда происходит становление личности. Конечно, он не мог простить матери своей брошенности. И все-таки — только ли обида и напряженность определяли его отношения с нею? Она была писательница, работала в газетах, и эта сторона ее жизни не могла не интересовать подростка, с малых лет тянувшегося к книге, пробовавшего себя в литературном творчестве и даже издании рукописного гимназического журнала «Муха», который он заполнял собственными фельетонами. Конечно же, Влас читал фельетоны, театральные рецензии матери. Хлесткость, остроумие, с какими они были написаны, не могли не притягивать его. Наверняка ему были интересны и обширные знакомства матери в литературно-артистической среде. Наталья Власьевна, конечно же, со слов отца, описывает дом Соколовой того времени, большой и безалаберный, в порядке содержалась только столовая — огромная, торжественная, с панелями из дуба и буфетом, похожим на церковный орган. Сервировка была отличная: богемский хрусталь, английский фарфор, старое фамильное серебро. Обеды по-московски сытные и обильные. За стол садилось множество народу, знакомого и незнакомого, — «вся Москва».

Можно предположить, что «через» мать к Власу пришло и раннее овладение французским. Впрочем, и начитанность, и литературный дар, и тяга к языкам не способствовали его успехам в гимназии, в которой, как он выразится позднее, «готовят маленьких чиновников». Подлинным оазисом свободы, духовности, наконец, самоутверждения в те годы становится для него театр.

## \* \* \*

Конец 70‑х – начало 80‑х годов — время умственного созревания юного Дорошевича — был, несомненно, порой общественных надежд, прерванной убийством Александра II. Шли реформы, шла в гору экономика России, во всех сферах жизни чувствовался подъем. Патриотические чувства укреплялись и поддержкой, оказанной Россией Сербии и Болгарии в войне с Турцией. Литература и журналистика продолжали набирать общественное значение. «Солнечными днями» назовет Дорошевич впоследствии это время. Среди них был один особенно запомнившийся — когда открывали памятник Пушкину в 1880 г.:

{12} «Этот момент, когда упала парусина, — и над толпой, собравшейся на площади московского Страстного монастыря, появилась грандиозная фигура Пушкина.

На эстраду входили вожди.

Кто входил?

Тургенев… Достоевский… Островский… Гончаров… Щедрин…

Словно крылья вырастали у нас, юной молодежи.

Порывом ко всему светлому, доброму, справедливому, великому бились сердца»[[14]](#footnote-15).

Естественно, что совершенно особую роль в той общественной атмосфере играл театр, в котором та же юная молодежь видела и общественную трибуну и средство наилучшего самовыражения, удовлетворения своей тяги к «светлому и великому». И живой, остроумный, впечатлительный гимназист Влас Дорошевич, которого отвращали «восемь кругов маленького гимназического ада»[[15]](#footnote-16), к тому же учивший историю не по скучному и официально утвержденному учебнику Иловайского, а по «Истории пролетариата во Франции» Шеллера-Михайлова, натурально, бредил театральными подмостками. Пыль кулис была также священна как столица свободы — Париж. Знаменитые актеры Андреев-Бурлак, Писарев, Иванов-Козельский, Артем, Далматов, Ермолова были тогдашними богами московской гимназической молодежи, для которой театр составлял не увлечение, а основную форму интеллектуального существования и развития. Многим молодым казалось — из зрительного зала всего один шаг на сцену, вне которой подлинной жизни нет.

Отмена государственной театральной монополии привела к тому, что стали возникать частные театры, в том числе и такие полупрофессиональные-полулюбительские как Секретаревский и Немчиновский в Москве. В этих «театрах-табакерках» и начал свое приобщение к актерскому бытию гимназист Влас Дорошевич. Не без душевного трепета вспоминает он о своей театральной юности в очерке «Уголок старой Москвы». Это была действительно живая школа театрального искусства, потому что «боги» находились рядом, некоторые из них начинали здесь свою театральную карьеру, и московский школьник — пускай в эпизодической роли! — но мог выступить в одном спектакле с корнетом Сумского гусарского полка Пашенным, ставшим вскоре знаменитым актером Рощиным-Инсаровым, или будущим известным артистом Художественного театра Артемом, а пока учителем чистописания Артемьевым, служившим в той же гимназии, где учился его юный «собрат» по искусству. «Счастливое, невозвратное время!» — воскликнет Дорошевич спустя много лет.

{13} Кстати, современники свидетельствуют, что у Дорошевича были несомненные задатки артистического дарования. Они проявлялись и во время его публичных выступлений, в том числе в особенности запомнившихся слушателям его лекций о Великой Французской революции, с которыми он выступал после октябрьского переворота в Петрограде и Москве, а затем во время гражданской войны на юге, и в компании друзей, где его рассказы приобретали характер живо разыгранных сценок, и, конечно же, в юности, когда из него буквально били всевозможные розыгрыши и шутки.

Об артистических способностях юного Дорошевича, его тяге к комической импровизации спустя десятилетия с восторгом вспоминал А. В. Амфитеатров, называя его «изумительным рассказчиком с неподражаемым юмором». Он же отмечает: «Дорошевич любил играть на сцене и, кажется, был хороший актер. В Москве и Петрограде он при мне не выступал, поэтому и не видал его актером. Но, судя по великолепному чтению им своих вещей, он должен был играть превосходно»[[16]](#footnote-17).

Об этом же по сути пишет в своих мемуарах и А. Ф. Даманская, встречавшая с Дорошевичем в последние годы его жизни: «За какую тему он ни брался — слушатели в театральном ли, концертном зале или в частном доме за чайным столом получали неповторимое наслаждение… Был бы он, вероятно, превосходным актером, если бы посвятил себя сцене. В молодости играл, но только в любительских спектаклях. Связи с театром были у него старые, крепкие»[[17]](#footnote-18).

Возвращаясь к юношеским театральным увлечениям Дорошевича, следует сказать, что это одновременно была и школа жизни, дававшая «более необходимые знания, чем знание супинов от неправильных глаголов»[[18]](#footnote-19). Из этой убежденности родилась нередко цитируемая формула Дорошевича: «Ходил в гимназию и учился в Малом театре… Малый театр — второй Московский университет»[[19]](#footnote-20). Дорошевич любил старую Москву, Москву своей юности, но не идеализировал ее ни в посвященном любительским театрам «Уголке старой Москвы», ни в очерке о «маге и чародее» сцены Михаиле Лентовском, в котором пропел истинный гимн старой столице. Не случайно он роняет: «В старой Москве все было дешево: говядина, театр и человек» («Уголок старой Москвы»). Но тем сильнее был идеалистический порыв юности, воплощенный в образе Уриеля Акосты, героя трагедии Карла Гуцкова, — «отрекающегося от отреченья, в разодранной одежде, с пылающими прекрасными {14} глазами…» Солнцем своей молодости назвал Дорошевич Акосту, воспоминание об увлеченности этим боровшимся «за идею» героем, о том, как играл его А. П. Ленский, сопровождало его всю жизнь.

«Мы все клялись быть Акостами». И как он переживал, когда уже уйдя от матери «в люди», будучи «обдерганным полулюбителем, полуактером», вынужден был играть брата Акосты Рувима, зная в то же время наизусть «всего Акосту… декламируя его один, у себя в комнате шепотом… чтобы квартирная хозяйка не выгнала “за шум и безобразия”».

Страстное желание хотя бы несколько минут побыть в роли Акосты победило, и Рувим-Дорошевич, отвергнув каноны пьесы, сам произнес со сцены знаменитый монолог главного героя, начинающийся необыкновенно волновавшими его словами: «Спадите груды камней с моей груди!»

Где произошла эта история? Щедрый порой на автобиографические обмолвки, Дорошевич, к сожалению, «упускает» существенные детали. Можно предположить, что это случилось в Одессе, где оказался оставивший гимназию и пустившийся в странствия по Руси юный москвич. Во всяком случае, Наталья Власьевна в уже упоминавшихся воспоминаниях говорит, что «он приехал в Одессу и поступил актером в театр».

Скитания молодого Дорошевича по Руси в поисках куска хлеба — это второй «непроясненный» после детских лет период его биографии. Если согласиться — после сопоставления ряда документов и автобиографических цитат — с тем, что Влас оказался в доме А. И. Соколовой в 1878 г., после смерти приемной матери Натальи Александровны, и что прожил он там до 14‑15 лет, то получается, что самостоятельную жизнь он начал в 1880 – 1881 гг. Именно к этому периоду относится следующее автобиографическое признание: «Я ночевал в декабре на бульваре и ходил греться к заутрени в Чудов монастырь, не ел по три дня, и меня подбирали в обмороке от голода на улице, я занимался физическим трудом, нанимался в землекопы, когда в редакциях, где я работал в юности, мне не платили»[[20]](#footnote-21).

Скорее всего, в Одесском театре он мог оказаться в 1882 или 1883 гг. Потому что с 1884 г. он уже сотрудник московского журнала «Волна», с которого, собственно, и начинается его известность в журналистике. Любопытно, что первые публикации в этом издании, написанные в качестве «пробы пера» для издателя, желавшего испытать нового и молодого автора, связаны с театральной темой. Это опубликованные в 1884 г. пародийные рассказы «Отомстила» (№ 8) и «Фауст» (№ 16). В первом изображена любовь «жалкого клоуна с намалеванной, безобразной физиономией» к графине NN. Итог: «Клоун размозжил себе голову. Графиня NN в сумасшедшем доме». Во втором уже графиня влюбляется {15} в артиста, игравшего Фауста, но вскоре видит перед собой «просто певца Стеллини». Графиня разочарована: «… какая громадная разница между вчерашним Фаустом и этой достаточно заурядной физиономией».

Но явственнее всего тогда же заявляет о себе публицистический дар, желание напрямую говорить с читателем о жизни. В высшей степени любопытным представляется тот факт, что молодой журналист, испытавший в гимназические годы модное увлечение социалистическими идеями (Великая французская революция, затем Прудон), в своем манифесте, озаглавленном «Дневник профана», заявляет, что у него «нет убеждений» и что он стоит «вне партий»:

«Кто я такой?

Чуть ли не со времен Адама принято за правило всеми штатными фельетонистами прежде всего рекомендоваться публике, заявить о своих убеждениях, трезвом поведении и прекрасном образе мыслей, а также поклясться кончиком своего ядовитого пера “клеймить” злодеев, “карать” жалом сатиры и иронии торжествующий порок и награждать добродетели по заслугам… Но я, в качестве заштатного фельетониста, со смелостью профана, отрицающего всякие литературные традиции, осмеливаюсь обойтись без этого. Заявлять о своих убеждениях не буду, потому что у меня их нет. Я объявляю себя стоящим вне всяких партий, не принадлежащим ни к какой литературной корпорации и потому с большей свободой, основываясь только на здравом смысле, присущем всякому русскому человеку, буду судить о всех событиях общественной жизни, с калейдоскопической быстротой проходящих перед нами.

“Карать” и “клеймить” тоже я не обещаю… Мое дело будет представить читателю факты, очистить их от всех затемняющих обстоятельств, осветить истинным светом, и пусть “карает” и “клеймит” уже само общество своих членов, если они будут заслуживать кары»[[21]](#footnote-22).

В манифесте этом, конечно, немало юношеского эпатажа, но вместе с тем очевидно и отвращение от журналистики, зашоренной ходячей моралью, прописными добродетелями, а пуще всего — партийностью и корпоративностью. И вместе с тем девятнадцатилетний Дорошевич не скрывает, какой все-таки идеологией он намерен руководствоваться, и называет ее здравым смыслом. В пору, когда российская интеллигенция не мыслила себя «без выработки мировоззрения», которое, безусловно, носило отпечаток повального увлечения социализмом в разных его ипостасях, такая позиция многим казалась ущербной. Но она не была одинокой. В 1888 г. А. П. Чехов, бывший старше Дорошевича на пять лет, подчеркнет в письме к А. Н. Плещееву, что он «не либерал, не консерватор, не постепеновец, не индифферентист… Фирму и ярлык я {16} считаю предрассудком». «Я хотел бы быть свободным художником…», — говорит Чехов[[22]](#footnote-23). И Дорошевич в том же «Дневнике профана» акцентирует: «… я не принадлежу к числу фельетонистов, составляющих штат существующих газет и журналов и за соответствующий гонорар обнажающих свои шпага».

Конечно, провозглашая это свое кредо, молодой Дорошевич не предполагал, какую цену ему придется платить всю жизнь за право быть свободным журналистом. Вместе с тем упорное отстаивание надпартийности журналистики вовсе не означало его, скажем так, абсолютного идейного релятивизма. Как и у Чехова, у него была своя система ценностей, носившая, безусловно, общечеловеческий, гуманистический характер и потому не вписывавшаяся в партийно-кружковые рамки. Что, кстати, не мешало ему с молодых лет испытывать подлинное уважение к таким «людям идеи» как Н. К. Михайловский. Вполне реально предположить, что и псевдоним Профан был позаимствован у Михайловского. Более того, «легкомысленный», «внепартийный» фельетонист и лидер народничества состояли в добрых дружеских отношениях, о чем свидетельствуют и сохранившиеся письма Дорошевича Михайловскому и его статья, посвященная десятилетней годовщине со дня смерти знаменитого публициста. Как-то Николай Константинович пошутил: конечно же вы талантливы, Влас Михайлович, жаль только убеждений у вас нет. И тут же получил ответ, остроумие которого не мог не оценить: «Ну почему же нет? Просто у меня каждый день новые убеждения!»

Верность «философии здравого смысла» Дорошевич пронес через всю жизнь. Спустя почти 30 лет после опубликования кредо «профана», в конце 1916 г., он утверждает, что руководимое им «Русское слово» не принадлежит ни к одной из существующих партий, что оно «не знает ни “фильств”, ни “фобств”, что это газета “здравого русского смысла”.

Справедливого и практичного.

“Газета здравого смысла” неизбежно должна быть газетой прогрессивной.

Здравый смысл не может быть иным»[[23]](#footnote-24).

«Здравый смысл», как обозначение своей позиции, нужен еще был Дорошевичу и для отмежевания от тех либералов, которые болтовней заменяли дело. А настоящим делом для него могло быть только одно — служение обществу. «Дорошевич знал, — справедливо отмечает С. И. Чупринин, — что общественное служение — одна из святейших традиций {17} отечественной литературы и публицистики, всей русской интеллигенции», поэтому он «готов был служить — но всему обществу в целом, а не той или иной из составляющих это общество группировок, направлений, партий»[[24]](#footnote-25).

Эту позицию он четко обозначил в «Одесском листке»:

«Задачей честной и нравственной печати всегда было, есть и будет будить общественную совесть, протестовать против общественного зла, бороться, сражаться за те идеи добра и света, которые дороги обществу.

И иначе не может даже быть.

Ведь печать — это выражение общественного мнения»[[25]](#footnote-26).

В этой позиции нельзя не видеть и подчеркнутого достоинства профессии журналиста, которая была унижена в российском обществе и принадлежностью к которой Дорошевич всю жизнь гордился.

## \* \* \*

Театральная тема органично входит в круг фельетонных обозрений, заметок, рассказов, которые молодой Дорошевич во второй половине 80‑х – начале 90‑х гг. публикует в тех изданиях, которые недавно традиционно относили к «развлекательной» или «бульварной» прессе. Речь идет о московских журналах «Будильник» и «Развлечение», газетах «Новости дня» и «Московский листок». Отдавая должное тому обстоятельству, что эти характеристики устоялись в определенных идеологических условиях советского времени и справедливы лишь частично, следует, наконец, сказать о том, что эта пресса народилась как следствие определенной демократизации общественной жизни, как ответ на тягу прежде всего городского простонародья к знанию и культуре. На страницах этих изданий с читателем шел бойкий, живой разговор о разных разностях окружающей жизни. Сами эти издания были тем ежедневным или еженедельным чтением, в котором уже нуждался и к которому уже приучен был читатель самого что ни на есть «демократического происхождения».

Театр очень интересует этого читателя, ибо он его завсегдатай. Дорошевич публикует в «Развлечении» и «Будильнике» рассказы, в которых читатель встречает знакомых ему персонажей — смешных и несчастных провинциальных актеров, маленьких и постоянно унижаемых служителей сцены. Это среда, безусловно, очень хорошо знакома автору. Вот характерный ее тип из рассказа «Актер», которого знали только по «выходным ролям»:

Со времени его поступления на сцену прошло много, много лет.

{18} Он переходил от антрепренера к антрепренеру и все продолжал говорить в вечер по два слова.

Кто интересуется фамилией человека, стоящей в афише против слова «слуга»?

Конец героя закономерен: «Чудак спился»[[26]](#footnote-27).

В рассказе «Ниль-Адмирари» бедствующие супруги-актеры идут на обман: дают объявление об «опыте отрубления живой головы», а показывают жалкие фокусы. Исправник прячет их на съезжей от разгневанной публики. Ранним утром они выходят из города. «Их никто не бил. Целые две недели они будут сыты»[[27]](#footnote-28).

Дорошевич полон сочувствия к бедному, униженному человеку. Но он может и жестоко посмеяться над провинциальной актерской фанаберией, которую олицетворяют любовник Петров-Сапожковский, считающий «Гамлета» «заезженной пьесой», и антрепренер Неплатилов-Стрекач, «из экономии» хоронящий одновременно Полония и Офелию (рассказ «Гамлет Завихрывихряйского уезда»[[28]](#footnote-29)).

Театральные «реплики» встречаются в его обозрениях «Картинки общественной жизни» и «Письма к бабиньке» (не случайно подражание щедринским «Письмам к тетеньке», ибо Щедрина он считал «великим и недосягаемым учителем русского журналиста»). Он напоминает о юбилее известного театрального деятеля С. А. Юрьева, сумевшего «в течение такой долгой жизни не растерять ни одного из своих идеалов и не состариться душой, — это подвиг, возможный только для людей сороковых годов»[[29]](#footnote-30), о том, что исполнилось сто лет со дня рождения автора «Юрия Милославского» М. Н. Загоскина, бывшего директором Малого театра, а между тем никто не пришел на его могилу, и нет посвященной ему памятной доски на здании театра[[30]](#footnote-31).

Работа в ежедневной газете «Новости дня», где Дорошевич с июля 1889 г. стал вести рубрику «Злобы дня», а затем «За день» под хлестким псевдонимом Сын своей матери, давала больше возможностей для обращения к театральной теме. Точнее к новостям театральной жизни, поскольку само амплуа театрального рецензента было занято А. И. Соколовой. Можно представить себе, каково было почтенной писательнице встречаться на одной газетной полосе с Сыном своей матери. Псевдоним, конечно, был местью, но, как вспоминает В. А. Гиляровский, никто в редакции тогда не знал об их родстве. И в «Московском листке», куда Дорошевич перешел летом 1890 г., рубрику «По театрам» вел П. И. Кичеев. {19} Речь не о том, что Дорошевич чувствовал себя отчасти тематически стесненным. Он ощущал себя прежде всего фельетонистом, газетчиком, скажем так, «широкого отклика». Для него «фельетонист хорошего типа» — это журналист «живой, подвижный, всем интересующийся и во все вникающий»[[31]](#footnote-32). И поддержка чеховского «Иванова» в тех же «Злобах дня» для него прежде всего акт общественной справедливости:

«Ан. П. Чехов — замечательно талантливый человек. С этим согласны все. У Г. Чехова есть только один неприятель — это “Иванов”…

Что же такое “Иванов” на самом деле?

Несомненно одно: что это произведение все-таки выдающееся»[[32]](#footnote-33).

На фоне продолжавшегося и два года спустя после премьеры «Иванова» в Театре Корша непонимания публикой и критикой проблем, волновавших Чехова, грубых нападок на пьесу и ее автора в «Русском курьере» и «Московском листке» отзыв Дорошевича был по-своему важен. Сам жанр фельетонного обозрения не давал возможности для развернутого анализа социального явления, с которым он выступил значительно позже, накануне первой революции, в фельетоне «Прогрессивный паралич жизни»:

«Русская жизнь похожа на прогрессивный паралич…

Жизнь русского человека начинается буйным периодом.

Он призван, чтобы спасти всех.

Личной жизни нет. И в жилах бьется только общественная жизнь…

Но зато кончен университет, — кончена и жизнь…

Если бы условия русской жизни были другими, если бы сорок, — сорок! “поколений” университета хоть наполовину сохранили и в жизнь внесли ту живую душу, которой полны они в университете, — наша жизнь давно бы уже стала такой “прекрасной, изящной, интересной”, какая не снилась в мечтах даже чеховским героям.

Откуда же, откуда “Ионычи”? Откуда “Люди в футлярах”?..

Университет кончен.

Вступил в жизнь…

Это самый тяжелый, самый мучительный период жизни русского человека.

Этот переход от:

— Надо переделать мир! До:

— Надо тянуть лямку!»[[33]](#footnote-34)

Достаточно сопоставить этот фельетонный монолог с признаниями чеховского Иванова о том, как в молодости он «любил, ненавидел и {20} не верил так, как все, работал и надеялся за десятерых, сражался с мельницами, бился лбом об стены», а затем «надорвался», утомился, разочаровался…

Для Дорошевича очевиден драматизм нравственных исканий чеховского героя. Видимо, отсюда наряду с осуждением «прогрессивного паралича» русской жизни берет начало несомненное сочувствие этим исканиям, лучшим порывам человеческой души, что нашло подтверждение в характеристике творчества замечательного актера Н. П. Рощина-Инсарова: «Но одной из лучших его ролей был “русский Гамлет”. Чеховский Иванов.

Он был поэтом рыхлого, слабого русского человека.

Это был:

— Актер Чехова.

В чеховских ролях он достиг вершин своего творчества. Когда он играл Иванова, дядю Ваню, Тригорина в “Чайке”, — чувствовалась чеховская душа» («Рощин-Инсаров»).

Что же касается восприятия чеховской драматургии и публикой и критикой, то за два года до смерти писателя Дорошевич бросил в их адрес:

«Сколько кричат:

— Ах, пьесы Чехова невозможно тяжелы!

Почему?

Потому что его герои и героини не женятся в конце концов друг на друге, и лакей не выносит на подносе шампанское, когда опускают занавес» («Режан»).

## \* \* \*

Осенью 1893 г. Дорошевич принимает предложение редактора-издателя «Одесского листка» В. В. Навроцкого и становится ведущим сотрудником этой газеты. Это была довольно обычная практика того времени: журналист, уже завоевавший определенное имя в Петербурге или Москве, уезжал на некоторое время в провинцию, где ему предлагали лучшие материальные условия. Привлекала, впрочем, не только материальная сторона: столичная «звезда» получала своего рода карт-бланш — возможность писать о чем угодно и, разумеется, без тесной опеки со стороны издателя.

Одесса представляла собой в ту пору большой «город-маклер», занимавшийся главным образом экспортом русской пшеницы, чему способствовало положение порто-франко — право беспошлинного ввоза и вывоза товаров. Тон в городе задавала значительная прослойка местных капиталистов, богатых буржуа, дельцов-экспортеров и их многочисленных {21} помощников. Эта прослойка создала свою особую мещанскую культуру, отличительными чертами которой были одесский «воляпюк», любовь к итальянским «мотивчикам» и тот особый комплекс одесского патриотизма, согласно которому Одесса считалась столицей России и даже всего мира. Дух наживы витал над городом. «За свои деньги» богатый одессит требовал, чтобы его «лучше всех» одевали и кормили, развлекали. Своими деньгами, торговой рекламой он мог «заткнуть глотку любой фельетонной букашке». Город с любопытством ждал, как поведет себя новый журналист из Москвы, уже завоевавший славу остроумного фельетониста. К. И. Чуковский вспоминал о приезде Дорошевича в Одессу, как о «колоссальной литературной сенсации»: «Каждый день мне (Чуковский был тогда одиннадцатилетним гимназистом. — *С. Б*.) доставали “Одесский листок” — и я с тем восторгом, с каким читают величайшие произведения искусства, читал эти фельетоны — необыкновенно талантливые»[[34]](#footnote-35).

Одесским дельцам, одесскому мещанству немало досталось самых едких характеристик в фельетонах Дорошевича. Причем он воевал не только с конкретными личностями, но и высмеивал мещанскую эстетику одесского буржуа, суть которой, по замечанию работавшего позже в одесской печати В. Воровского, составляло «перенимание вычурностей заграничной моды»[[35]](#footnote-36). «Дорошевича любили, но и побаивались, — вспоминал впоследствии известный актер Л. М. Леонидов. — Писал он очень хлестко, сильно. И выругает и защитит так убедительно, что его писания давали положительные результаты»[[36]](#footnote-37).

Эта «война» шла параллельно со стремлением объединить демократическую интеллигенцию Одессы — лучшую часть профессуры Новороссийского университета, деятелей либеральной, сочувственно настроенной к общественным нуждам адвокатуры, журналистики, медицины. Дорошевич становится активным деятелем одесского Литературно-артистического общества, председателем его литературной секции, редактором «Южно-русского альманаха», принимает участие в таких просветительских акциях как «народные чтения». Он стремится не только пером внести живую струю в жизнь «пшеничного города», где, по его словам, «заповедь “не хлебом единым жив будет человек” забыта так хорошо» (сказано на {22} заседании Литературно-художественного общества, посвященном приезду П. Д. Боборыкина)[[37]](#footnote-38).

Естественно, что в городе «с амбициями» театр занимал совершенно особое место. Помимо выступлений своих, постоянных итальянской оперной и русской драматической трупп, здесь часто бывали на гастролях артисты киевского Театра Н. Н. Соловцова, украинской труппы М. Л. Кропивницкого, приезжали актеры Александринского и Малого театров. Театральная жизнь в городе кипела. Дорошевич был в нее погружен, и, конечно, же, это способствовало его знакомству с обаятельной актрисой соловцовского театра Клавдией Васильевной Кручининой, ставшей вскоре его женой.

К. В. Кручинина прожила долгую жизнь в театре. Начав выступать в Пскове в любительских спектаклях в начале 90‑х годов, она затем играла в петербургском Василеостровском театре, в Малом театре Суворина. Расставшись с Соловцовым в 1899 г., она некоторое время служила в московском Театре фарса у Омона, затем перешла в Панаевский театр, много гастролировала в провинции. Пресса отмечала ее успех в роли Акулины во «Власти тьмы» Толстого в 1896 г., но популярность ей в основном принесли роли в фарсовых спектаклях. В советские годы она работала в театре имени Моссовета, а затем, до конца жизни, — в театре имени Ленинского комсомола, где особенно запомнилась зрителям в роли Анны Павловны в «Живом трупе» Толстого. В 1947 г. (за семь лет до смерти) стала заслуженной артисткой РСФСР[[38]](#footnote-39). На ее панихиде С. В. Гиацинтова сказала: «Была она красива и горда до конца своей жизни… Она была прелестная женщина и чудесная актриса»[[39]](#footnote-40).

В 1904 г. в семье знаменитого журналиста родилась дочь Наташа. Но совместная жизнь не задалась, и вскоре супруги расстались. К. В. Кручинина вышла замуж за актера Сергея Ивановича Годзи (он умер в 1912 г.). Ее сын от этого брака Сергей Годзи стал народным артистом РСФСР. Через несколько лет после развода Дорошевич женился на бывшей значительно моложе его актрисе Ольге Николаевне Миткевич. Современники отмечали ее поразительную красоту, талантливость и вместе с тем отзывались о ней как об эксцентричной особе, не принесшей Дорошевичу счастья[[40]](#footnote-41). А дочь писателя в своих воспоминаниях обвинила ее в преждевременной смерти отца и утрате принадлежавших ему ценных коллекций. Как и Кручинина, Ольга Миткевич главным {23} образом была известна как актриса фарсового амплуа. Она играла в театрах Незлобина, Корша, Сабурова, в петербургском театре Литературно-художественного кружка[[41]](#footnote-42).

Но вернемся в Одессу начала 90‑х годов, где по сути началась всероссийская слава Дорошевича. Отсюда в 1897 г. он на пароходе Добровольного флота вместе с партией приговоренных к каторжным работам отправился на Сахалин. Его буквально прогремевшие на всю Россию и перепечатывавшиеся в зарубежных газетах сахалинские очерки публиковались вначале в «Одесском листке» (вышли отдельной книгой в издательстве Сытина в 1903 г.). Сахалинское путешествие способствовало росту популярности Дорошевича. В Одессе он стал истинным «богом» публики. Молодой, отнюдь не красавец, но чрезвычайно обаятельный, остроумный и популярный журналист имел успеху женщин. И увлечение театром здесь несомненно сыграло свою роль. Вспомнился Дорошевичу в Одессе и театральный опыт его юности, и летом 1895 г. он вместе с местными любителями и профессиональными актерами принял участие в спектакле по комедии И. Л. Щеглова-Леонтьева «В горах Кавказа» — сыграл, и весьма успешно, роль «офицера с роковым взглядом».

Все, что происходило в Одесском городском театре, составляло чуть ли не самые главные новости местной жизни. И это раздражало Дорошевича. «Сколько ни ройтесь в одесской жизни за неделю, вы ничего не обретете в ней — кроме думы и театра. Театр и дума, дума и театр…», — это замечание вырвалось у него при очередном перелистывании одесских газет[[42]](#footnote-43). Для него был весьма немаловажен вопрос о «месте театра» на газетной площади.

В российской периодике театру вообще отводился солидный участок. Но это происходит в силу того, что русские актеры играют в истории русской прессы роль балаганного «турка». Поясняя эту мысль, Дорошевич приводит слова Генриха Гейне об известном немецком публицисте Людвиге Берне: «Берне не всегда писал про Меттерниха. Прежде он писал о театральных пьесах и изощрял свое остроумие над актерами». Русский же журналист «с критически настроенным умом», продолжает Дорошевич, «никогда не доходит до Меттерниха… Его душу разрывают гнев, подавленный смех, негодование», но он вынужденно «вонзает свое перо в актеров и актрис — этих можно! — нанизывает их на свое перо, как шашлык на вертел, и жарит их на медленном огне невыплаканных слез, непроявленной иронии, несказанной брани» («Судьи»). {24} Поэтому он борется за то, чтобы в газете видели прежде всего «газету политики, общественной жизни, литературы и тогда уже искусства, и потом уже театра.

Театр, как плющ, — очень красивый, — обвил нашу прессу и душит газеты.

Три четверти газеты о театре!»[[43]](#footnote-44)

Нужно знать всю многолетнюю борьбу Дорошевича с цензурой за право писать правду, его жажду видеть добрые перемены в России, чтобы понять, чего стоили ему, человеку влюбленному в театр, эти слова. А что цензура достигала своей цели, подтверждается донесением одесского цензора Ф. Федорова начальнику Главного управления по делам печати М. П. Соловьеву от 22 октября 1898 г.: «На первых порах моего цензирования “Одесского листка” я отнесся крайне сурово к статьям Дорошевича, не дозволяя ему вовсе нападать на лиц или учреждения и не допуская никаких сколько-нибудь резких суждений о действиях местных городских деятелей, и, таким образом, к концу прошлого года Дорошевич писал только рецензии о спектаклях итальянской труппы в городском театре»[[44]](#footnote-45).

Кстати, о театральной «площадке», где можно избывать общественные страсти, хлопотал еще в 1826 г. Ф. В. Булгарин в поданной «наверх» записке «О цензуре в России и о книгопечатании вообще». Доказывая необходимость театральной критики, свободного выражения в печати мнений о пьесах и актерах, издатель «Северной пчелы» делал акцент на том, что «театр у нас должен заменить суждения о камерах и министрах». Он был уверен в том, что именно после того, как было «запрещено писать о театре и судить об игре актеров, молодые люди перестали посещать театры, начали сходиться вместе, толковать вкось и впрямь о политике, жаловаться на правительство даже явно». Более того, Булгарин полагал, «что сия неполитическая мера увлекла многих юношей в бездну преступления и тайные общества»[[45]](#footnote-46).

Получается, что традиция, согласно которой театр играл в России «роль балаганного турка», имела давнюю историю.

Но именно понимание газеты, как площадки важного общественного служения, диктовало Дорошевичу и соответствующее отношение к театру, как к инструменту воздействия на общество. Поэтому одной из важнейших тем его театральной публицистики становится репертуар. Что играют на российской сцене? Кто пишет для нее? Фельетон {25} «Тартюфы» открывает целую серию острых выступлений против пошлости, безыдейности, мелкотемья драматургии:

«Но разве наши драматурги затем пьесы пишут, чтобы истина восторжествовала?

Пьесы пишутся для гонорара.

Драматургу приходится считаться с требованиями цензуры, дирекции, комитета…»[[46]](#footnote-47)

Дорошевич мечтает о другом театре, может быть, похожем отчасти на венский Бургтеатр, в котором он побывал летом 1895 г.:

«Театр — кафедра, театр — трибуна.

То, чего мы еще не знаем.

… Немецкие драматурги живо откликаются на все запросы дня.

Это народ, который чувствует, что происходит кругом и умеет думать.

Людвиг Фульд среди них имеет полное право на место в первых рядах.

В Бургтеатре идет теперь с большим успехом его комедия “Потерянный рай”.

… Сюжет пьесы — все тот же жгучий, обостренный на Западе вопрос: борьба между королем — капиталом и его непокорным подданным — трудом».

И тем не менее он признает, что и «немецкие драматурги, с самим Зудерманом во главе, принуждены порой отдавать этот долг бюргерским требованиям»[[47]](#footnote-48). Антибуржуазность публицистики Дорошевича конца XIX – начала XX вв., с соответствующей этому периоду социальной терминологией, — это не только в известной степени дань назревшим и одновременно модным «запросам времени». В ее основе протест против «могущества рубля над талантом», против потребительского отношения к искусству со стороны сытого обывателя, заплатившего 10 франков за билет и желающего, «чтобы за эти деньги торжествовала не только добродетель, но чтобы и порок раскаялся и превратился в добродетель» («Режан»). Психология буржуа, его эстетика — предмет постоянных атак публициста в этот период. Начавшиеся со времени сотрудничества в «Одесском листке» поездки в Европу дают ему обильный материал для такого рода критики. Смерть в мае 1902 г. художника Жана Констана и годом ранее импрессиониста Анри Тулуз-Лотрека стала поводом для острых выпадов против буржуа, который любит, чтобы на стене было этакое «веселенькое пятнышко», и в целом против общества, в котором художник «входит в огромную славу» лишь после смерти[[48]](#footnote-49).

{26} Дорошевич требователен и к западной драматургии, он пишет о модной, идущей в Париже пьесе «По телефону»:

«Мораль пьесы?

Никакой.

То, что мы называем “мысль” пьесы?

Никакой» («Последнее слово реализма»).

«Мы называем» — это продолжение мысли, высказанной ранее в фельетоне «Два мира», мысли о разных идейных критериях в оценках явлений искусства на Западе и в России. Поэтому так страстно его исполненное в том же антибуржуазном ключе обращение «Съезду артистов», адресованное собравшимся в 1901 г. деятелям сцены:

«Театр, если он хочет сделать себя честной работницей, а не содержанкой “более состоятельных людей”, должен сделать себя потребностью, а не прихотью.

Хорошей потребностью, а не праздной прихотью.

И потребностью именно массы…

Театр! Довольно позора! Довольно тебе быть содержанкой!

Ты был когда-то содержанкой, полной содержанкой крепостных помещиков. Потом ты был содержанкой буржуа.

Будь же теперь законной женой трудящейся массы»[[49]](#footnote-50).

Демократизация театра для Дорошевича связана прежде всего с репертуаром. И здесь он выступает (и в «Одесском листке», и во время последующей работы в «России» и «Русском слове») последовательным и горячим пропагандистом русской драматургии. В статье «Забытый драматург» он с пафосом говорит о несправедливом забвении пьес Пушкина, опровергает живучий предрассудок «Пушкин — не для сцены», приводя примеры успешных постановок «Каменного гостя», «Скупого рыцаря», в которых выступали не только российские актеры, но и такая зарубежная знаменитость как Эрнесто Росси.

Понятно, что он с радостью приветствует возвращение на сцену трагедии А. К. Толстого «Дон Жуан», одновременно напоминая, что Алексея Толстого, Островского, Тургенева, Пушкина, Лермонтова «на образцовой», т. е. императорской сцене, либо вовсе «не дают», либо чрезвычайно редко («Воскрешение А. К. Толстого»). Откликаясь на столетнюю годовщину со дня рождения Грибоедова, подчеркивает, что «Горе от ума» — «одно из тех великих произведений, для которых не существует времени»[[50]](#footnote-51).

Горячий поклонник Шекспира и Островского, Дорошевич на протяжении многих лет критически настроен к «ремесленной», «идейной» {27} современной драматургии Вл. А. Александрова, И. Н. Потапенко, В. А. Крылова, Н. И. Тимковского, И. В. Шпажинского, П. М. Невежина. Понимая важность создания репертуара для развивавшегося народного театра, он тем не менее пишет по поводу постановки «Попечительством о народной трезвости» дидактической пьесы Е. П. Гославского «Разрыв-трава»: «Нет, “сочинять” народные сказки — это то же, что делать фальшивую монету. Нехорошо, трудно и опасно»[[51]](#footnote-52). Этой псевдонародной драматургии он противопоставляет пьесы Л. Н. Толстого: «Когда наше время отойдет в область преданий, “Власть тьмы” и “Плоды просвещения” навеки останутся его надгробными памятниками.

… На нас “Власть тьмы” произвела такое же впечатление, какое когда-то произвел на публику Григоровича “Антон-Горемыка”.

До тех пор о мужиках не писали. А писали о “пейзанах”… Портреты “мужиков” списывали с севрских фарфоровых пастушков»[[52]](#footnote-53).

Немало критических стрел Дорошевич выпустил по адресу «литературных лабазников» вроде Я. А. Плющик-Плющевского (выступавшего под псевдонимом Дельер), приспосабливавших для сцены великие творения литературы под немудреный обывательский вкус и по сути паразитировавших на именах классиков. В фельетоне, посвященном 25‑летию Общества русских драматических писателей, он открыто протестует против дошедшего «до невероятной наглости» «воровства пьес и сюжетов… когда кромсаются даже произведения лучших русских писателей…» И требует «не смешивать литературы с закройщичеством». Он был строг не только к отечественным «закройщикам», но и к постановкам русской драматургии на Западе. Причину неудачного «дебюта Пушкина» на парижской сцене он видел прежде всего в плохих переводах В. Л. Бинштока[[53]](#footnote-54).

Не меньше доставалось от фельетониста и «невежественной публике» и «злобно настроенной критике», принимавших в штыки подлинную новизну на сцене. В давлении этих «судей» он видит одну из причин слабости современной драматургии, боязни авторов «смелое положение ввести», «свою мысль в яркую смелую форму облечь» («Судьи»).

Несомненно, высота требований, предъявляемых писателем к сценической литературе, заставляла его отказываться от лестных предложений написать для театра. Правда, в молодости вместе с В. А. Гиляровским они написали водевиль[[54]](#footnote-55), но, как вспоминал Амфитеатров, {28} именно авторы громче всех шикали на его премьере в театре Корша. Он же рассказывает, что Дорошевич «однажды написал превосходное московское “Обозрение” для театра Омона, но цензура безжалостно урезала сатирическую часть этой вещи, а плохие актеры не сумели вникнуть в ее живой и тонкий юмор и, глупо забалаганив, погубили пьесу…» Был и замысел в конце 90‑х годов совместно с Амфитеатровым написать «комедию о новокупеческой Москве», но коллективное творчество оказалось для предполагавшегося соавтора «непостижимым фокусом, психологической загадкой». Амфитеатров сожалел: «А жаль. Общая канва была еще не выработана, пьеса еще не получила “сюжета”, но характеры он уже наметил удивительно интересные: москвичи вставали, как живые, — комических эпизодов напридумывал великое множество. Один другого уморительнее»[[55]](#footnote-56).

Между тем художественная выразительность, «сценичность» рассказов и фельетонов обращали на себя внимание профессионалов. Сотрудник редакции газеты «Русское слово» С. П. Спиро выпустил отдельным изданием инсценировку рассказа «Южные журналисты» (под названием «Журналисты»)[[56]](#footnote-57). С предложением инсценировать фельетон «Защитник вдов и сирот» обратился известный юморист В. В. Билибин (Грэк). Были и постановки с использованием фельетонов Дорошевича без его позволения. В 1910 г. он выступил с протестом против инсценировки его фельетонов в театре Сабурова «Фарс»[[57]](#footnote-58). Постановка сатиры «В защиту роскоши», осуществленная в 1916 г. в Интимном театре, получила отрицательный отзыв в газете «Театр»[[58]](#footnote-59).

Спустя десятилетия после смерти Дорошевича были написаны и изданы инсценировки по его рассказам «Писательница», «Поэтесса», «Декадент», «Демон», «Депутат III Думы»[[59]](#footnote-60). В 1987 г. Хабаровский театр поставил спектакль по фельетону Дорошевича «Дело о людоедстве» и его очерку о Рощине-Инсарове. Инсценировку написали Г. Горин и Т. Кульчицкий. Спектакль был показан на Всесоюзном фестивале «Театр и время» в 1988 г. во Владивостоке[[60]](#footnote-61).

Наилучшим образом Дорошевич использовал свой театральный опыт в излюбленном жанре пародии. Здесь он чувствовал себя в своей стихии. Пародии на оперу Гречанинова «Добрыня», на пьесу Тимковского «Дело жизни» (о «народолюбивой» интеллигенции), на постановку {29} «Вильгельма Телля» в Александринском театре, на модернистские увлечения в театре, где действуют Сверх-Дягилев, Сверх-Философов и прочие «сверхчеловеки», по сути являются небольшими, динамичными пьесами. Сарказм, ирония, насмешка и язвительная сатира бьют здесь ключом. Изобретательность автора, его поистине неуемная фантазия не знают удержу. В пьесах-пародиях действуют и вымышленные герои и реальные лица, они говорят стихами, танцуют, поют. Одна из последних публикаций Дорошевича в этом жанре — «Gaudeamus або 919‑студент. Украиньска комедия с песнями и танцами»[[61]](#footnote-62).

## \* \* \*

Очень важным для Дорошевича было утверждение в общественном мнении понятия «русской школы в драматическом искусстве». Рецензенты выходивших в Одессе газет не упускали случая подчеркнуть, что у итальянских певцов и драматических артистов «есть школа», а среди русских актеров блещут лишь «отдельные самородки». «Но, несомненно, есть русская школа в драматическом искусстве, — опровергал эти заявления Дорошевич в очерке, посвященном 25‑летнему юбилею И. П. Киселевского. — Мочалов, Щепкин, Мартынов, Садовский, Шумский, Милославский, Самойлов, Киселевский, — вот ее учителя и ученики. Ее девиз, ее сущность, ее задача, ее содержание: естественность. Изображать жизнь такою, какая она есть, просто и естественно, без утрировки, без ходульности…» («И. П. Киселевский»). О молодом певце Николае Фигнере он пишет как о «талантливейшем представителе той молодой реальной школы в искусстве, которая стремится в гармонически целой прекрасной форме соединить оперу с драмой», как о «художнике, с достоинством вынесшем знамя русского артиста в борьбе с лучшим из итальянских певцов», наконец, как о «человеке, блестяще пропагандирующем русское искусство» («Фигнер»).

Эта же гордость за русское искусство пронизывает его очерки, рассказывающие о победе Шаляпина над итальянской клакой во время выступления в подвергшейся ранее несправедливому остракизму опере А. Бойто «Мефистофель» в миланском театре «Ла Скала». «Шаляпин в Scala» и «Шаляпин в “Мефистофеле”» — истинные шедевры мастерства Дорошевича, в которых соединились непосредственность театрального переживания и блестящая передача накаленной, нервной атмосферы накануне и во время спектакля. Это произведения не только преданного театрала, но и патриота своей страны, каким он всегда чувствовал себя за границей, когда был подлинный повод для гордости за «свое». Не случайно корреспонденцию об успехе русского балета во {30} Франции весной 1902 г. он озаглавил «Наша победа». Вообще «всякое отсутствие России на поприще мысли, слова, искусства особенно больно и конфузно»[[62]](#footnote-63) — эти слова, адресованные Репину и Антокольскому, вырвались у него в августе 1899 г., когда он не увидел русского отдела на венецианской художественной выставке.

История его отношений с Шаляпиным, дружбы и разрыва с великим певцом — особая страница в жизни Дорошевича. Савва Мамонтов вывел Шаляпина на сцену, Дорошевич стал для артиста Мамонтовым в русской журналистике. Дорошевич не пропускал ни одной премьеры с участием своего друга. Он специально приезжает в Милан, чтобы быть свидетелем начала его европейской славы. Каждому новому шаляпинскому выступлению, новой роли Дорошевич посвящает статьи и рецензии, которые, по словам известного актера Ю. М. Юрьева, знаменитому певцу «раскрывали глаза на себя. Внушали ему постоянно, кто он и что он собою представляет»[[63]](#footnote-64). Очерки «Мефистофель», «Демон», «Добрыня» запечатлели гений Шаляпина как явление глубоко национальное. И тем горше и нелепее представляется с высоты времени их разрыв, связанный с известной историей «с коленопреклонением».

Она произошла в январе 1911 г. в Мариинском театре сразу после представления «Бориса Годунова». На спектакле присутствовал Николай II. Хористы, сговорившись, решили воспользоваться случаем и подать царю жалобу на дирекцию театра, чинившую им различные обиды и притеснения. Шаляпин об этом намерении ничего не знал. И вот после окончания спектакля случилось то, о чем он сам много позже писал: «Я вышел на сцену раскланяться. И в этот самый момент произошло нечто невероятное и в тот момент для меня непостижимое. Из задней двери декораций — *с боков выхода не было* — высыпала предводительствуемая одной актрисой толпа хористов с пением “Боже, царя храни!”, направилась на авансцену и бухнулась на колени. Когда я услышал, что поют гимн, увидел, что весь зал поднялся, что хористы на коленях, я никак не мог сообразить, что, собственно, случилось… Мелькнула мысль уйти за сцену… Я пробовал было сделать два шага назад, — слышу шепот хористов, с которыми у меня в то время были отличные отношения: “Дорогой Федор Иванович, не покидайте нас!”… Что за притча? Все это — соображения, мысли, искания выхода — длилось, конечно, не более нескольких мгновений. Однако, я ясно чувствовал, что с моей высокой фигурой торчать так нелепо, как {31} чучело, впереди хора, стоящего на коленях, я ни секунды больше не могу. А тут как раз стояло кресло Бориса; я быстро присел к ручке кресла на одно колено»[[64]](#footnote-65).

Разумеется, обо всех этих подробностях не знала демократическая интеллигенция, не знали друзья Шаляпина, художники, писатели, журналисты. Их, настроенных весьма критически к власти в ту пору общественных разочарований, пришедших на смену ожиданиям, связанным с манифестом 1905 г., ослепило одно: Шаляпин, чье искусство было осенено знаменем демократии и народности, на коленях перед царем! Через два дня после этого события Шаляпин уехал на гастроли в Монте-Карло, считая, что ничего особенного не произошло: «На колени перед царем я не становился. Я вообще чувствовал себя вполне непричастным к случаю. Проходил мимо дома, с которого упала вывеска, не задев, слава Богу, меня…» Но вскоре в Монте-Карло докатилась молва. Шаляпина сурово порицали и незнакомые и близкие ему люди. Разбушевалась пресса: «Я в Монте-Карло получил от моего друга художника Серова кучу газетных вырезок о моей “монархической демонстрации”! В “Русском слове”, редактируемом моим приятелем Дорошевичем, я увидел чудесно сделанный рисунок, на котором я был изображен у суфлерской будки с высоко воздетыми руками и с широко раскрытым ртом. Под рисунком была надпись: “Монархическая демонстрация в Мариинском театре во главе с Шаляпиным”. Если это писали в газетах, то что же, думал я, передается из уст в уста! Я поэтому нисколько не удивился грустной приписке Серова: “Что это за горе, что даже и ты кончаешь карачками. Постыдился бы!”»[[65]](#footnote-66)

Шаляпинские мемуары «Маска и душа» были написаны спустя много лет. Но, несмотря на прошедшее время, чувствуется острая обида, боль. Не понял чуткий Серов… Опубликовал письмо о разрыве отношений Амфитеатров… Не захотел вникнуть умный и проницательный Дорошевич… Много позже директор Императорских театров В. А. Теляковский вспоминал: «Ни один рассказ, ни одна газетная статья не передали этого факта таким, каким он был на самом деле. Чем больше писалось, тем больше суть дела запутывалась. Мало того, даже сам Шаляпин, замученный и затравленный вконец, волнуясь и желая оправдаться в том, в чем, в сущности, совсем и не был виноват, рассказывал представителям печати разных стран этот инцидент так, что, пропуская одни детали и перепутывая другие, сам же давал повод к дальнейшим нападкам на себя»[[66]](#footnote-67).

{32} Впрочем, у Шаляпина и в ту пору нашлись пусть и немногочисленные и не столь авторитетные, но тем не менее стойкие защитники, среди которых следует назвать журналиста Григория Альтерсона, автора басни «Шаляпин и Дорошевич» (сохранившийся в архиве текст подписан его псевдонимом Гри-Гри). Альтерсон обращает внимание на предвзятый критицизм в писаниях знаменитого фельетониста о знаменитом артисте.

Талант Шаляпинский, конечно, знает всяк.  
Доказывать то было бы напрасно.  
Назойливый газетный шум писак  
Твердит нам это ежечасно.  
Из них же первый — Дорошевич Влас…  
Всех громче был его газетный глас  
В газетном хоре…  
Как он писал! С слезой во взоре  
Описывал он нам, как «Федя» чудно пел,  
Как он играл, как он смотрел,  
Как встал, как сел!  
С тех пор деньков прошло немного.  
Что с Власом сделалось, скажите, ради Бога?  
Ах, он совсем не тот  
(Переменился за ночь!)  
Похвал заслуженных он «Феде» не поет,  
Не «Федя» у него, а «Федор», да «Иваныч».  
И с пеною у рта наш бедный Влас  
Доказывает тщетно:  
— В Шаляпине лишь голоска запас,  
Таланта ж вовсе незаметно.  
А публика твердит: «Не проведет он нас!  
Шаляпин гений был и гением остался…  
Вот Дорошевич… точно… исписался…»

Мораль кратка на этот раз:  
Не следуй Власову примеру,  
Коль сердишься — сердись,  
Но ври при этом — в меру![[67]](#footnote-68)

Возможно, басня Альтерсона — это и отклик на фельетон Дорошевича «Мания величия», построенный на сообщении о якобы состоявшемся за границей покушении анархистов на Шаляпина, которое характеризуется {33} как обычная для певца «ресторанная история». Бывший друг упрекает знаменитого артиста, как нынче принято выражаться, в «пиаре», в стремлении играть «политическую роль», подчеркивая при этом, что «в 1905 году он желал иметь один успех», а «в 1911 году желает иметь другой». И завершает фельетон язвительнейшим сарказмом:

«Г‑н Шаляпин напрасно тревожится.

Немного лавровишневых капель — отличное средство и против этой мании преследования и против мании величия.

Только когда пьешь лавровишневые капли, не надо говорить:

— За республику!

Теперь не время!»[[68]](#footnote-69)

По сути Дорошевич упрекает Шаляпина в том, что на языке советской идеологии называлось «звездной болезнью», к которой примешалась и политика. Конечно, шаляпинская «Дубинушка» соответствовала общественным настроениям накануне 1905 г. Но ведь и сам Дорошевич в ту пору, случалось, упоминал и о «жгучем вопросе — борьбе между трудом и капиталом» и об «интересах трудящейся массы», которые должен выражать театр. Разочарование пришло позже, когда обнажилось истинное лицо «русского бунта» — бессмысленное, жестокое, погромное, вызвавшее в свою очередь усмирительно-полицейскую реакцию властей.

Впрочем, история этой дружбы-вражды свидетельствует не только о «подверженности» Дорошевича общественным настроениям определенного периода, но и одновременно о весьма непростых взаимоотношениях двух «звезд» — оперы и журналистики. «Король фельетонистов», вероятно, все еще хотел опекать «оперного короля», давно уже вышедшего на самостоятельный творческий простор. Хотя, возможно, какие-то упреки Шаляпину относительно его желания играть подчас какую-то «политическую роль» и даже «мании величия» были и небезосновательны, но все-таки в саркастических выпадах бывшего друга чувствуется и личная обида. Впрочем, надо признать, что и до «истории с коленопреклонением» Дорошевич не был «безусловным» хвалителем Шаляпина. В 1908 г. он отмечал в связи с исполнением партии Бориса в опере Мусоргского «Борис Годунов», что великий певец далеко не всегда выступает как хороший драматический актер[[69]](#footnote-70).

## \* \* \*

В «Одесском листке» Дорошевич начинает свою художественную галерею типов и нравов русской сцены. Здесь появляются его очерки {34} «За кулисами», «Бас», «Летний тенор», «Мужья актрис», «Муж царицы», «Опера, или Искусство сделаться в один год знаменитым тенором». Чего здесь больше? Высмеивания актерской фанаберии, нелепых привычек и традиций, провинциального убожества, пошлости, желания познакомить читателя с особенностями профессионального быта певцов и актеров или сочувствия к ним, в особенности к театральным горемыкам и неудачникам, к их человеческим слабостям? Несомненно, есть и то и другое и третье. И все-таки нельзя не заметить, что Дорошевич большей частью симпатизирует своим героям, многое прощает им, прежде всего по причине их преданности сцене.

Здесь же, в «Одесском листке», начинается и его театральный цикл, посвященный деятелям зарубежной сцены. «Джемма Беллинчиони», «Мазини» — этот ряд будет продолжен в «России» и «Русском слове» портретами Муне-Сюлли, Кокленов, Сары Бернар, Режан, Сальвини, Иветт Гильбер… Дорошевич любит, ценит, знает театр Западной Европы. Имея возможность по договору с И. Д. Сытиным подолгу жить за границей, он становится завсегдатаем французских, немецких, итальянских театров, пристально следит за всеми новинками искусства, в особенности в Париже, знакомится лично с выдающимися артистами. К творчеству некоторых из них (Муне-Сюлли, Сальвини) он обращается на протяжении длительного времени. Нередко поводом для появления очередного портрета служит смерть великого артиста. Отдавая дань мастерству актера, Дорошевич неизменно стремится выявить его связь с его же личностью. В великом трагике Муне-Сюлли он находит нечто от героя Островского Геннадия Несчастливцева, не признававшего ничего, «кроме трагедии». Искусство Муне-Сюлли по-своему «статуарно», как последнего романтика трагедии, и таким Дорошевич его приемлет. Но для него не менее важен и опыт другого трагика — реалиста Сальвини, «самого русского» из европейских мастеров, делающего трагедию «более понятной и человечной».

В век «будней реализма» Дорошевич по-прежнему ценит красивую позу, красивый жест, музыку речи. Все это он находит в искусстве Сары Бернар, хотя и не может не замечать разыгрывающейся в ее театре трагедии — старости актрисы. И одновременно он увлечен комедийным даром «противника всяких переживаний на сцене» знаменитого Коклена-старшего, примадонной парижского шансона Иветт Гильбер. А герою кинематографа Максу Линдеру присваивает титул «первого демократического актера», «первого народного актера», «друга маленьких и обездоленных судьбою людей». Все это свидетельства прежде всего того, что, будучи воспитанным на классических ценностях искусства и продолжая отдавать им дань, Дорошевич был критиком широкой {35} палитры и подлинно демократического вкуса, развивавшимся вместе со временем.

## \* \* \*

С начала сотрудничества в петербургской «России» (с 1899 г.), а затем в московском «Русском слове» (с 1902 г.), которое под руководством Дорошевича превратилось в самую распространенную в стране либеральную газету, театральная тема обретает в его публицистике более широкий диапазон. Этому способствуют как уже упоминавшаяся возможность частого и долгого пребывания за границей, так и непосредственная близость ко всему происходящему в обеих российских театральных столицах — Петербурге и Москве. Естественно, что в центре его внимания оказываются Александринский и Малый театры.

Впрочем, если говорить о «петербургских» театральных интересах Дорошевича, то они не фокусируются только на Александринском театре. В их сферу, когда он в 1894 г. работал в «Петербургской газете», а в 1899 – 1902 гг. — в «России», входили и спектакли Театра Литературно-художественного кружка, и Михайловского театра, и Мариинского… С убийственным сарказмом он пишет о «героях дня» (в том числе, может быть, несколько несправедливо о постоянно стремившейся притянуть общественное внимание к своей особе актрисе Л. Б. Яворской), порожденных скандалом вокруг постановки в театре Литературно-художественного кружка шовинистической пьесы С. К. Эфрона (Литвина) «Контрабандисты». «Богиней радости и веселья» он называет блестящую танцовщицу Мариинского театра Марию Петипа и восхищается мастерством ее коллеги, неувядаемого Павла Гердта. А Михайловский «придворный» театр, в котором, в основном, идут пустые, развлекательные пьески на французском языке и в котором «даже капельдинеры не считают для себя удобным присутствовать на русских спектаклях», именует «карцером при Александринском театре для провинившихся актеров». Дорошевич рекомендует деятелям Михайловского, стремящимся приличия ради соблюдать неуклюжее равновесие между русским и западным репертуаром, калечащим русскую драматургию примитивной игрой иностранных артистов и профанирующим европейский театр более чем невзыскательными по содержанию постановками: «Возьмите лучшие театры Парижа, Вены, Германии, Италии, Испании, — конечно, лучшие, наиболее литературные, а не театры мелодрамы, фарса или феерии. И показывайте русской публике в переводе те пьесы, который имели наибольший успех, составили не эпоху — такие пьесы редки — {36} но событие в театральном мире. Пусть публика видит то, чем интересуется Европа»[[70]](#footnote-71).

В Александринский театр, как воплощение «казенной образцовой сцены», как торжество скучной «крыловщины» (от имени известного драматурга, бывшего одно время его главным режиссером) Дорошевич выпустил немало ядовитых стрел. И вместе с тем он полон преклонения перед его мастерами — Варламовым, Горевым, Савиной, Стрепетовой… Пожалуй, ни к одной из великих русских актрис Дорошевич не возвращался так часто и на протяжении столь длительного времени как к Марии Гавриловне Савиной. С ней, как и с Шаляпиным, его связывали дружеские отношения. Но если с Шаляпиным произошел «идейный» разрыв, то дружбе с Савиной Дорошевич остался верен до кончины актрисы.

Начиная с очерка «Марья Гавриловна» (1894 г.), в котором автору, по его собственному признанию, «хотелось хоть слегка наметить отношение этой артистки к сцене, публике, товарищам, драматургам», Дорошевич на протяжении почти двадцати лет в разных публикациях, так или иначе посвященных Савиной, пишет «повесть о русской женщине». Это история не только о том, как маленькая провинциальная актриса «на выходах» выросла в великую русскую артистку, воссоздавшую образ русской женщины «на всех ступенях, при всех поворотах судьбы, во всяких моментах ее трудной жизни», но и о Савиной как организаторе Всероссийского театрального общества, истинной опоре своих товарищей по сцене. Это чувство товарищества, принадлежности к большой семье русских актеров Дорошевич особенно ценил, видя в нем драгоценное свойство демократичности русской культуры. Поэтому так сурово осудил он изгнание из Александринского театра другой «художницы русской женщины» Пелагеи Стрепетовой.

С ранней юности Дорошевич благоговел перед Малым театром, не раз называл его «вторым московским университетом». Не случайно, будучи еще гимназистом, он пришел советоваться насчет «поступления на сцену» к одному из его столпов, знаменитому актеру И. В. Самарину. На протяжении многих лет Малый театр для него — это прежде всего театр Островского, как «Комеди Франсез» — театр Мольера: «… ни одна фраза не пропадает даром. Ни одно характерное выражение не проходит незамеченным» («Бешеные деньги»). Работа с 1902 г. в «Русском слове» (которое он неформально возглавил по предложению И. Д. Сытина и превратил в крупную либеральную газету европейского масштаба) дала ему возможность продолжить пристальное наблюдение за жизнью «первого русского театра», сложными метаморфозами, которые он переживал. Собственно, и само отношение Дорошевича к происходившему {37} с Малым театром претерпело значительные изменения. Еще на переломе столетий Малый театр для него «храм», к которому нужно относиться с величайшим «почтением», поскольку в его стенах живет «великий дух», связанный с именами его корифеев, начиная с П. С. Мочалова и М. С. Щепкина. Дорошевич тем не менее и в ту пору понимает, что «Малый театр переживает трудное время», что «публика увлечена другими течениями в искусстве и другими театрами». И тем не менее он верит, что «лучше в России все-таки нигде не играют» и надеется, что, буря, проносящаяся над лучшим театром России, «кончится» («Не было ни гроша, да вдруг алтын»).

Установившееся в обществе отношение к Малому театру как к некоей благородной окаменелости («кирпичам»), в статье, посвященной 75‑летию театра, связывается с «новым курсом», осуществляемым заведующим репертуарной частью В. Н. Нелидовым. Суть «курса» в том, что «малотеатральный человек» «направляет деятельность» Ермоловой, Федотовой, Ленского, Рыбакова, Южина, Садовского, Музиля и других великих… «Предписывает», какие им играть роли. Деятельность Нелидова, выросшего впоследствии в театрального критика и работавшего в «Русском слове» рядом с Дорошевичем, и в самом деле породила немало конфликтов в Малом театре. Но очень скоро Дорошевич придет к выводам о том, что снижение общественного веса Малого театра имеет более глубокие причины.

И связаны они в немалой степени с репертуаром. В отклике на чествование Чехова, состоявшееся во время премьеры «Вишневого сада» в Художественном театре, он называет Малый театр «старым домом из “Вишневого сада”», «с распертыми дверями, с затворенными наглухо ставнями». Все, что «глубоко интересует русское общество», «талантливое, интересное» проходит мимо этого дома.

«Чехов не у вас, Горький не у вас», — с этим упреком обращается Дорошевич к Малому театру. Припоминает, что и «Дети Ванюшина» Найденова, «пьеса, которая глубоко взволновала общественную мысль, совесть, душу», шла не в Малом, а у Корша («Вишневый театр»).

Дорошевич понимает, что реформы в Малом театре — дело сложное. И потому с такой горечью он пишет о трагическом конце замечательного актера А. П. Ленского, взявшегося «перестраивать старое здание». Но вместе с тем он не может не видеть, что «сломался какой-то винт в гигантской машине», что Малый театр, «этот когда-то образцовый, исполненный богатого творчества и жизни дом искусства», к началу второго десятилетия XX века выглядит «умирающим и заброшенным». Он пытается разобраться в причинах явления в специальной статье, опубликованной не в «Русском слове», а в альманахе «Жатва». {38} Эту публикацию, как и вторую статью в том же альманахе, посвященную Художественному театру, следует, в отличие от большей части театральных писаний Дорошевича, отнести к более строгому по сравнению с фельетоном жанру критических работ, в которых он занимает четко сформулированные эстетические позиции. Несомненно, именно жанр, в котором они написаны, заставил Дорошевича отказаться от привычного стиля «короткой строки» и под псевдонимом опубликовать их в другом издании.

Он вновь возвращается к проблеме репертуара, обращая внимание на игнорирование «художественной ценности пьесы» и расчет на то, что «таланты артистов вывезут». Ни Ленскому, ни Южину не удалось сломать этот ход вещей. Наступил период колебаний и по части репертуара, и в подборе артистических сил. Началась гонка за модой, чтобы «понравиться дешевой толпе». Дорошевич считает, что для возрождения «дома Щепкина» его двери должны быть навсегда закрыты для «мелких паразитов искусства». И напротив — следует использовать развивающуюся за «глухими стенами театра» «широкую и богатую родную литературу», прежде всего пьесы Чехова и Горького. Одновременно он напоминает, что быстрый и заслуженный успех Федотовой и Ермоловой был достигнут главным образом на «образцовом репертуаре Островского и отчасти старых классиков — Шекспира, Шиллера». Именно благодаря «Бешеным деньгам» и «Волкам и овцам» Островского в Малом театре взошла за последние пятнадцать лет единственная звезда, «достойная его старой славы» — Е. К. Лешковская. Поэтому Дорошевич протестует против навязывания талантливой артистке ролей в «слабых пьесах присяжных драматургов театра», не отвечающих ее дарованию.

Есть у него и весьма серьезные претензии по части актерского мастерства. Несмотря на благоговение перед корифеями Малого театра, он без обиняков указывает на недостатки именно актерского исполнения. В «настроенческой» постановке «Макбета», осуществленной Южиным, в самой игре актеров он увидел измену сути шекспировской трагедии, выявившуюся в «пренебрежении техникой, голосом». Да, Южин «прекрасный актер драмы», но у него «нет трагического темперамента, который подсказывал бы ему настоящий трагический тон и ноты». Нужно было занимать действительно принципиальную позицию, чтобы так писать о Южине, не только актере первой величины в Малом театре, но и его руководителе и к тому же человеке, с которым у Дорошевича были весьма приязненные отношения. Дорошевич ценил драматургию Южина-Сумбатова, с одобрением отзывался о его комедии «Джентльмен», драме «Измена». Но он считал оскорблением для большого актера «быть к нему “снисходительным”».

{39} Впрочем, были случаи, когда Дорошевич находил весьма изысканную форму для выражения своего критицизма. Скажем, он мог в очерке, посвященном юбилею Ермоловой, напомнить великой трагической актрисе, что в одной из постановок она варила варенье «так, как будто варила его из собственной печени». Речь шла о том самом «переигрывании», в котором критик упрекал и Южина и Смирнову как исполнителей главных ролей в «Макбете».

Наконец, фельетонист мог открыто бросить, как сделал это в 1914 г. в связи с постановками «патриотических» пьес П. Д. Боборыкина и С. С. Мамонтова:

«Где вкусу гг. очередных режиссеров Малого театра?» («Колоннада»).

Паллиативы для возрождения Малого театра не годятся, здесь необходимо «цельное, непосредственное творчество», подобное тому, какое он увидел в новом театре — Художественном, в особенности в первые годы его существования, когда в нем шли пьесы Горького и Чехова. Дорошевич восторженно приветствовал постановку «На дне». Он благодарен Горькому за то, что «под грязью, смрадом, под гнусностью, под ужасом» он нашел «живого человека» и написал «гимн уважению к человеку». Это впечатление было так схоже с его наблюдениями на сахалинской каторге и как нельзя более отвечало его собственной цели на «каторжном острове» — найти человеческое в отринутом обществом человеке. Разочарование в Сатине придет позже, в ходе революции 1905 г., когда он увидит превращение горьковского «босяка» в погромщика-черносотенца и самого Горького в инструмент в руках разрушителей страны.

С Чеховым Дорошевич был близко знаком с начала 80‑х годов, когда они оба сотрудничали в московских юмористических журналах, прежде всего в «Будильнике». С той поры установилась взаимная симпатия и к человеческим качествам и к таланту друг друга. По свидетельству А. С. Яковлева, Чехов «вообще очень любил Дорошевича и считал его одним из самых талантливых фельетонистов». Бунин отмечал, что Чехов «восхищался» его умом[[71]](#footnote-72).

В свою очередь, Дорошевич, поддержав чеховского «Иванова» в 1889 г., постоянно подчеркивал общественную значимость творчества писателя, протестовал против приписывавшегося ему критикой «какого-то индифферентизма». Пожалуй, он единственный громко заявил, что сахалинский «труд Чехова не понят и не оценен», что «общественная заслуга чеховского “Острова Сахалина” очень велика»[[72]](#footnote-73). С пьесой {40} «Вишневый сад» Дорошевич познакомился буквально накануне премьеры благодаря Станиславскому, приславшему ему текст. Он увидел в ней «полную щемящей душу грусти» отходную целому классу людей, этим «беспомощным, как дети», morituri в лице Раневской, Гаева, Симеонова-Пищика… Задаваясь вопросом, «когда же наша жизнь станет разумной, радостной, светлой, красивой, говоря любимое чеховское слово, — “изящной”», Дорошевич не доверяет ни Лопахину, этому «только орудию неизбежного», хотя и желающему спасти Раневскую и ее семью, ни тем более «вечному студенту» Трофимову, в призыве которого к «новой жизни» ему слышится: «На новый факультет!» И все-таки для него очень важно, что в «Вишневом саде», как и «во всех чеховских пьесах, всегда, среди предрассветного унылого сумрака светится на самом краю горизонта слабая, бледная полоска утренней зари».

Но самое главное состоит в том, что «чеховская драма и есть настоящий театр», освобожденный от этих «условностей», от которых пахнет ремеслом… этих театральных жестов, каких никто не делает в жизни, интонаций, которых в жизни никогда не звучит, слов, которые в жизни произнести стыдно: скажут — «театрально». Скупо, но точно и выразительно охарактеризовал Дорошевич игру Книппер, Станиславского, Артема, Леонидова, Москвина, Качалова, заключив рассказ о премьере «Вишневого сада» искренним признанием не столько критика, сколько благодарного зрителя: «Настоящие поэты и большие художники работают в этом театре» («Вишневый сад»).

Надо сказать, что и в Художественном театре ценили слово Дорошевича. Станиславский присылает ему пьесу накануне премьеры «Вишневого сада», и тогда же Немирович-Данченко просит Н. Е. Эфроса повидаться с Дорошевичем на предмет отзыва в «Русском слове»[[73]](#footnote-74). Имея в виду целую полосу материалов, которую «Русское слово» посвятило постановке «Ревизора» в 1908 г., он писал тому же Эфросу: «Театральная *рецензия*, как отчет о первом представлении, есть зло, *очень* вредное для театрального искусства. Такой “протокол” первого представления, какой дал Дорошевич, я понимаю. А рецензия о первом представлении — зло и, подчеркиваю, *очень* вредное»[[74]](#footnote-75).

Уважая профессионализм Дорошевича, руководители Художественного театра вместе с тем вряд ли могли разделить его критическое отношение к известному и бескорыстному меценату Савве Морозову, много сделавшему для МХТ. Впрочем, фельетон «Искусство на иждивении» не испортил отношений Дорошевича ни с ведущим пайщиком {41} театра, ни с его руководством. В 1905 г. вместе с Горьким он принимает участие в ужине, данном Морозовым в честь артистов театра[[75]](#footnote-76).

## \* \* \*

Отдавая дань мастерам Художественного театра, Дорошевич вместе с тем был весьма критично настроен к его поискам в сфере модернизма. Он в целом не принимал модных, связанных как с натурализмом так и с символизмом, поветрий и в драме, и в режиссуре, и в актерском искусстве. У представителей «новой драмы» от Метерлинка до Леонида Андреева он вместо жизненной правды находил «неврастению», «лженастроения», «лубочные картинки». Режиссерские «фокусы» заменяли в этих спектаклях подлинную силу чувств. Дорошевич смеется над слепо преданным режиссерской воле актером: он «клянется Комиссаржевской, которой никогда не видел, бредит Гордоном Крэгом, о котором знает мало, и Максом Рейнгардтом, о котором, собственно, ничего не знает» («Последний русский актер»). Поэтому так язвителен он в пародиях и фельетонах, высмеивающих «декадентские» нравы и ухищрения. Впрочем, «вымученное», претенциозное декадентство претит ему так же, как и примитивно-идейная драматургия Тимковского и псевдонародные сочинения в духе композитора Гречанинова.

Но был ли Дорошевич в определенном смысле «старовером», приверженцем в значительной степени классики, реалистической драматургии, «героическим консерватором», по выражению Ю. К. Герасимова? Конечно воспитанному на Островском и лучших традициях Малого театра старому театралу трудно было принять условности драматургии Метерлинка и Андреева. Еще с середины 90‑х годов он полон недоверия к искусству «декадентов», которых не единожды высмеивал в своих фельетонах:

«От какой сырости у нас завелись эти мистики, эти декаденты?

Блажь, прихоть.

Просто люди “с жиру бесятся”.

Объелись “плодов просвещения”, и умственное “расстройство”.

… И это в то самое время, когда внизу, там полная “власть тьмы”, и умственной, и нравственной.

И живут эти два мира совершенно отдельно, ничего общего между собой не имея»[[76]](#footnote-77).

Разумеется, эта критика модернизма достаточно поверхностна. Но не следует упускать из виду, что Дорошевич прежде всего очень чуток {42} к фальши, пусть и завуалированной под модернистский изыск. Его блестящий фельетон «Гамлет» был бы голой издевкой, если бы в остроумнейшей форме не обнажал определенную претенциозность режиссуры Гордона Крэга, поставившего трагедию Шекспира в Художественном театре.

Вместе с тем, уверовав в Художественный, как в «тот простой и прекрасный театр будущего, в длительном ожидании которого исстрадалась душа», Дорошевич близко к сердцу принимает все то, что представляется ему «досадной остановкой», болезнью театра. В 1911 г. в альманаха «Жатва» он публикует вторую свою проблемную статью «Кризис московского Художественного театра», в которой симптомы болезни, особенно проявившейся после смерти Чехова, связывает с тем, что театр «пошел навстречу моде», — с неудачными постановками Гамсуна, искусственным превращением «Ревизора» из комедии в трагедию, надуманным режиссерским манипулированием в «Горе от ума» и в особенности с постановками пьес Андреева — «плоской и жизненно-лживой» «Жизни Человека» и «Анатэмы», «этой смеси из Евангелия, Фауста и наивной отсебятины, преподнесенной частью невежественной, частью просто ошельмованной публике под видом нового учения».

Упомянем в скобках, что у Леонида Андреева весьма сложно складывались отношения с «Русским словом», в котором публиковались его рассказы. Конфликт приобрел особую остроту зимой 1912 г., когда газета отказалась печатать его пьесу «Прекрасные сабинянки» после ее постановки в петербургском театре «Кривое зеркало» и подробного изложения содержания в прессе. Группа ведущих сотрудников во главе с Дорошевичем обратилась с письмом на имя редактора Ф. И. Благова, в котором Андреев назван «нарушителем добрых отношений».

Дорошевич отнюдь не ретроград, он не против новизны на сцене и потому приветствует проявленную Художественным театром тонкость в уловлении «основных идей» Ибсена, «совершенно новое освещение» в постановках пьес А. К. Толстого («Царь Федор»), Шекспира («Юлий Цезарь», хотя годом ранее выказал неприятие «“опрощенного” Брута г. Станиславского» и «кричалы Кассия г. Леонидова»), Гауптмана («Потонувший колокол», «Одинокие»). Но чрезмерное увлечение символизмом и импрессионизмом, господствовавшими тогда в искусстве, представлялось ему мало соответствующим самой природе Художественного театра. Станиславский искал особую форму для захватившей его символистской драматургии и вместе с тем не мог не признать, что «символизм оказался нам — актерам — не по силам»[[77]](#footnote-78). Он же писал о {43} «Жизни Человека» Андреева: «Несмотря на большой успех спектакля, я не был удовлетворен его результатами, так как отлично понимал, что он не принес ничего нового нашему актерскому искусству»[[78]](#footnote-79). Немирович-Данченко, постановщик имевшего успех «Анатэмы», характеризуя отношения Андреева с МХТ, признавал: «Его искусство… не отвечало задачам искусства Художественного театра»[[79]](#footnote-80).

Дорошевич тщательно фиксирует малейшие признаки «выздоровления» «лучшего мирового театра», в том числе почудившиеся в постановке тургеневского «Месяца в деревне». Но не колеблется указать на «неверно понятый, сухой и антипатичный образ Натальи Петровны, созданный Книппер», на неудачную игру Станиславского, в котором трудно узнать «тонкого создателя Штокмана, идеального Астрова, единственного и неподражаемого Вершинина». Жесткий противник переделок для сцены крупных произведений литературы, Дорошевич хотя и считает инсценировку «Братьев Карамазовых» «неприспособленной для сцены», но прежде всего отдает должное «живому воплощению души героев Достоевского», «близости и верности жизни… и близости между сценой и зрителем». Он верит в «благополучный исход затянувшейся болезни», подтверждение чего видит и в успешной постановке пьесы С. Юшкевича «Miserere».

Спустя четыре года он откликнется на постановку пьесы И. Д. Сургучева «Осенние скрипки». Сама драматургия вызовет весьма саркастическую оценку, но режиссура Немировича-Данченко, игра актеров удостоятся высших похвал. Не случайно в этом спектакле «удивительная актриса» Ольга Книппер ему «положительно напоминает молодую Ермолову»[[80]](#footnote-81). Он видел обновленное продолжение дорогой ему традиции. И потому поздравляя с юбилеем замечательного реформатора провинциальной сцены, режиссера Н. Н. Синельникова, чья деятельность была близка к творческим принципам МХТ, особо подчеркнул: «Художественный театр удержал вас и от “староверчества”, от упорства в рутине и от крайностей новизны и “театральных мод”»[[81]](#footnote-82).

Таким образом, эстетика Дорошевича гораздо шире чисто реалистического воспроизведения жизни. Но мера условности для него неизменно определяется все той же «верностью жизни» и «близостью между сценой и зрителем». Он знает, что театр — это тайна. Будучи, как сам не раз признавался, далеким от «академических споров» и «теории {44} искусства», он испытывал к ней, этой тайне, давний и жгучий интерес. «Есть какие-то особые законы сцены, которые мне никогда не узнать», — обмолвился однажды («Оперетка»). И еще одно характерное признание: «Я принадлежу к числу людей, которые ищут в театре не только высоких нот, но и иллюзии»[[82]](#footnote-83). Поэтому в спорах об «актерском» и «режиссерском» театре он не спешит занять одностороннюю позицию: «Режиссер и ансамбль или актер? Те, кто говорят: “Только актер!” — рискуют споткнуться на могилу бедной А. Н. Дюковой». Вспоминая о спектаклях харьковского театра, принадлежавшего семье известных антрепренеров Дюковых, он писал: «Были гастроли блестящих артистов. И не было ансамбля, не было репертуара. Не было дела. Всяк играл — свое. И никто не желал: другому подыгрывать. Все купались в лучах славы… Казалось бы, театральное дело простое. Набрал хороших актеров. И будут хорошо играть. А оказывается — нет»[[83]](#footnote-84).

Нужно знать всю любовь Дорошевича к русскому актеру, чтобы понять, насколько он был способен менять свои взгляды. Он прекрасно видел, что театр меняется, не может не меняться. Поэтому с таким обостренным вниманием вглядывался в облик «последнего русского актера». Кто он, «этот новорожденный, последний господин сцены с прической Клео де Мерод и уайльдовским лицом?

Действительно:

— Революционер?

Или только:

— Неуважай-Корыто?» («Последний русский актер»).

И хотя «этот господин» и о старых актерах и о старом театре «слушает со снисходительной улыбкой», Дорошевич не устает напоминать и ему, а прежде всего, конечно, читателю, что есть подлинное искусство. Оно связано для него с великими мастерами русской и западноевропейской сцены, многих из которых он имел счастье не только видеть на подмостках долгие годы, но и знать лично.

Не случайно лучшие свои театральные очерки-портреты, посвященные Ермоловой, Давыдову, Ленскому, Варламову, Неделину, Рощину-Инсарову, Комиссаржевской, Сальвини, Кокленам, Муне-Сюлли, Дорошевич пишет в пору кризисную для театра — на рубеже первых двух десятилетий XX века. Можно, конечно, сказать: был повод — смерть или юбилей знаменитого артиста. Но дата была только поводом, главное же заключалось в возможности на примере конкретной актерской судьбы еще раз сказать о том, что есть *Правда и Красота* в театре. Сделать это, можно передав и современникам и будущим поколениям {45} не просто некие оценки великих артистов, а прежде всего превратив читателя в зрителя, сидящего рядом с рассказчиком, заставив его пережить хотя и давние, но не потускневшие со временем эмоции. Не случайно он верил, что «актер умирает только тогда, когда умирает последний из его зрителей» («Кин»).

Под пером Дорошевича становились живыми и понятными для читателя не только знаменитые артисты, начиная с «самого» Николая Хрисанфовича Рыбакова, но и забытые театральные критики, вроде С. Н. Крутикова и С. В. Васильева-Флерова, такие самоотверженные подвижники как «друг актера», антрепренер Рудзевич и театральный предприниматель, «русский немец» Георг Парадиз, и такая истинно патриархальная фигура как А. А. Рассказов, и подлинный актер из пьес Островского Дмитриев-Шпоня, и сочинитель бесконечных исторических драм Д. С. Дмитриев… Он знал, что «кроме видных людей, драматурга, актера, театр требует еще целой массы невидных, незаметных деятелей, людей, любящих театр, вечно остающихся за кулисами». Таких, как посвятивший себя любительскому театру режиссер Роман Вейхель, памяти которого посвящен проникновенный лирический очерк «Уголок старой Москвы».

Элегический мотив более чем ощутим в этих публикациях. Амфитеатров считал, что в конце жизни Дорошевич якобы «объелся театром», стал к нему равнодушен. Но это не так! Будучи тяжело больным, он посещал театральные спектакли в охваченном лихорадкой гражданской войны Севастополе в 1920 г. Современникам запомнилось его мастерское чтение «восточных сказочек», предварявшее выступления тогда же, в Крыму, знаменитого певца Л. В. Собинова. А в общем, конечно, Дорошевич прощался с эпохой, с театром, который так много значил в его жизни. Россия стояла перед лицом невероятных и трагических испытаний. Он чувствовал это как немногие. И, может быть, потому, несмотря на все большую и ужасающую политизацию российской жизни, он не забывал о театре как прибежище истинно человеческого. По-своему знаменателен в эту пору повторяющийся у него мотив: подлинно русский актер — прежде всего защитник человека. Традиция, которую Дорошевич ведет от Островского, его «правды и любви к людям, справедливости и лучшей жалости…» («Великий комик»).

Своего рода энциклопедией нравов этого ушедшего мира предстает рассказ «После актрисы», написанный уже на закате творческой биографии, да, собственно, и жизни — в 1916 году. Когда, несомненно, хватало других, более важных проблем и тем, нежели изображение короткой жизни актрисы Елизаветы Арагвиной-Номарской, воплощавшей {46} распространенный тип русской сцены, — натуры одновременно и одаренной, во всяком случае что-то обещавшей, и одновременно погруженной в пошлость быта, рвущейся к большому искусству и не умеющей разобраться в своих амбициях и переживаниях. Думается, что это было прощание с миром театральных нравов и страстей эпохи, в которой оставалось что-то от актерского быта поры Островского и уже было немало из новых, гораздо более жестких времен, прощание с наивным и одновременно безжалостным миром, мастерски воспроизведенным через блестящую стилизацию документов, якобы случайно найденных среди вещей покончившей с собой актрисы.

Кстати, в том же 1916 г. был написан и очерк «Уголок старой Москвы» — элегическое воспоминание о театральной юности, связанной с Секретаревкой и Немчиновкой. В канун уничтоживших старую Россию переворотов как символическая эпитафия звучит его концовка: «Мир праху всего прошлого!»

## \* \* \*

Дорошевич не раз любил повторять: что бы ни случилось в мире, это событие застает его за одним и тем же делом — он пишет очередной фельетон, свою летопись времени. Ему нравились слова пушкинского Пимена — «свидетелем чего Господь меня поставил». Он и был свидетелем великой поры в истории русского театра и его безусловным ревнителем. И запечатлел выпавшую ему театральную эпоху в живых, полнокровных образах ее выдающихся деятелей. Он стал невольным летописцем русской актерской среды, ее нравов, ее духа, как феномена русской культуры. Поэтому и само его театральное наследие, представленное в богатейшем жанровом разнообразии — от портрета до рецензии и пародии, воспринимается сегодня как одна из ее ярких и оригинальных страниц.

*С. В. Букчин*

# **{47}** Легендарная Москва

## **{48}** Уголок старой Москвы[[84]](#endnote-2)

В темном углу, заросшем, паутиной, с тихим шорохом отвалился кусочек штукатурки. Разрушается старый дом. Разваливается. Жаль!

На днях, просматривая какой-то театральный журнал[[85]](#endnote-3), я увидел портрет очень пожилого человека и подпись:

«Вейхель[[86]](#endnote-4). Скончался такого-то числа».

Как? Умер Вейхель?

Осыпается дерево моей жизни.

Но неужели он был так стар?

Я заглянул в зеркало.

Печальная пора…

Когда зеркало говорит вам, как часы:

— Времени много.

С Вейхелем ушел один из последних «деятелей»:

— Секретаревского и Немчиновского театров[[87]](#endnote-5).

Где были такие театры?

В Москве.

Вам, молодые люди 30 – 35 лет, эти имена не говорят ничего.

А вашим отцам они стоили много единиц по географии, по алгебре, по латыни и по греческому.

Это были любительские театры.

Правда, очень маленькие.

Театры-табакерки.

Но настоящие театры!

С партером, с ложами, с ярусами, даже с галеркой, с оркестром, с пыльными кулисами, с уборными.

Секретаревский помещался на Кисловке, Немчиновский — на Поварской.

Это были, вероятно, когда-то, при крепостном праве, домашние театры господ Секретаревых, господ Немчиновых.

Теперь они сдавались под любительские спектакли — что-то рублей за семьдесят пять, за сто, с правом устроить две репетиции.

Только две!

Остальные устраивались по домам.

Потому что, — вы понимаете, — тут главное дело было, конечно, в репетициях.

Тогда Москва была полна любительскими кружками.

{49} Публики не было. Все были актерами. Все играли! В каждой гимназии было по нескольку любительских кружков. Мы учились больше в Секретаревке и Немчиновке, чем в гимназии. Роли распределялись:

— По особенностям дарования.

Но и по тому:

— Кто сколько мог продать билетов.

И часто «старому актеру» пятого класса:

— Урожденному Расплюеву[[88]](#endnote-6), предлагали сыграть маленькую роль купчика:

— «Прикажите получить, Михайло Васильевич!»

Потому что Чулков Сергей мог продать билетов:

— На целых пятьдесят рублей!

— Но какой же он Расплюев? — плакал Иванов Павел, — когда я рожден Расплюевым. Вы понимаете: рожден! Моя коронная роль!

— Но для искусства, Иванов! Спектакль не состоится! Для святого искусства!

— Для искусства?.. Для искусства наш брат, актер, на все согласен! Идет!

Тогда гремел Андреев-Бурлак[[89]](#endnote-7) и волновал молодой Иванов-Козельский[[90]](#endnote-8).

У Бурлака была толстая нижняя губа, он пришепетывал.

И все комики во всех гимназиях, — а какой гимназист тогда не был комиком! — все комики ходили с оттопыренной нижней губой.

Кусали ее, чтоб:

— Потолще была, проклятая!

И отвечали по географии, пришепетывая:

— Жанжибаршкий[[91]](#endnote-9) берег.

Настоящие Бурлаки!

А любовники, бреясь, — изобретательные парикмахеры находили, что у них брить, — испуганно говорили:

— Вот здесь, на родинке, волосы. Вы их, пожалуйста, не брейте! Избави вас бог, не брейте!

У «Митрофана Трофимовича» была около подбородка родинка, которую он не решался брить.

— Правда, я похож на Козельского?

И сейчас, боже, боже, сколько Бурлаков, сколько Козельских встречаю я по Москве!

Вот по коридору гражданского отделения суда бежит с измызганным портфелем под мышкой полысевший присяжный поверенный.

А, писарь из пьесы «На пороге к делу»[[92]](#endnote-10)!

{50} — «Не человек, а чистая кукла!»

По улице бредет солидный господин с сыном, бородатым студентом. А помните, как мы с вами ходили в Преображенский дом для умалишенных, готовясь читать «Записки сумасшедшего»[[93]](#endnote-11):

— Как Бурлак.

И в трактир на Дьяковке:

— Наблюдать народные типы для «Не так живи, как хочется»[[94]](#endnote-12). Как-то в день какой-то паники я посетил московскую биржу. И здесь Борис из «Грозы»[[95]](#endnote-13) метался, крича:

— Масло! Масло! Продаю масло! Кто покупает масло?

Это для вас в Москве доктора, адвокаты, учителя, биржевые зайцы.

Для меня все Бурлаки, Бурлаки, Ивановы-Козельские.

Здесь, в этих маленьких театрах, Секретаревке и Немчиновке, как в комнате, на окне, под стаканом, пустили свои первые ростки растения, которые потом, пересаженные на настоящий театр, расцвели пышными и большими цветущими кустами.

Здесь играл корнет Сумского гусарского полка Пашенный[[96]](#endnote-14).

Являясь на репетиции в красных рейтузах, в голубом мундире с серебряными шнурами.

Он щелкал шпорами и застенчиво кланялся на все стороны, когда его со всех сторон хвалили, особенно дамы:

— Превосходно, Николай Петрович! Превосходно! Потом это был:

— Рощин-Инсаров.

Здесь начал свою артистическую деятельность мой:

— Учитель чистописания и рисования Артемьев[[97]](#endnote-15).

Потом, — ваш друг, ваш любимец, незабвенный, дорогой и милый Артем.

— Дедушка Художественного театра.

(Ведь и сам Художественный театр вырос тоже из любительского кружка.)

Вы вспоминаете Артема чудесным Фирсом, трогательным «Нахлебником».

Я помню его превосходным Аркадием Счастливцевым[[98]](#endnote-16).

И в моих ушах звучит его мягкий, укоряющий голос:

— Дорошевич Власий, сколько раз я вам говорил, чтобы вы, когда пишете, держали указательный палец прямо! Вы опять держите указательный палец не прямо!

Целое отчаяние в голосе!

Изо всей массы людей, которые меня «учили и воспитывали», это один из немногих, о которых у меня сохранилась теплая память.

{51} Он был бесконечно добр.

Его рука никогда не поставила единицы, не вывела красивой и элегантной двойки.

Мы, конечно, злоупотребляли этой добротой.

— А я вчера был в Секретаревке. Видел вас в роли Кулигина!

Он конфузился:

— Ну, ну, пиши!.. Буква «Б». Большая. Пишется так. Круг, колесом, легко, не нажимая. Потом нажим, черта над буквой и опять пусти перо легко. Хвост кверху. Завитка не делать. Некрасиво и по-писарски!

Вы его помните. Видите, как живым. Небольшого роста. Рябой. С дерганой бородкой. В молодости у него была пышная шевелюра.

— A la черт меня побери! — как называлось тогда.

Так тогда ходили:

— Все художники.

От него веяло художником и Училищем живописи, ваяния и зодчества. Он держался со взрослыми гимназистами:

— Больше по-товарищески.

Здоровался за руку:

— Когда не видел надзиратель.

И, встречаясь в театре, угощал папиросами.

Он был старый, известный любитель.

Звезда Секретаревки и Немчиновки.

Как другой превосходный артист-любитель, князь Мещерский[[99]](#endnote-17).

Артем играл:

— Уже за плату.

Получал пятнадцать рублей от спектакля. И играл превосходно.

Коронной ролью его был Аркадий Счастливцев. Тогда сводил с ума всю Москву в этой роли Андреев-Бурлак. Островский, посмотрев его, сказал:

— Хорошо. Но я этого не писал. Уж очень этот Аркадий жулик. Даже прожженный.

Артем играл мягче. И сколько я вспоминаю:

— Был лучше.

У него это была добродушная богема.

Целый день этот человек твердил то одним, то другим малышам:

— Буква «Г». Большая. Пишется так. Смотрите.

А вечером предавался творчеству.

Настоящему художественному творчеству.

На «блюдечке» игрушечного театра, с гимназистами.

{52} Почему он тогда же не отдался призванию, таланту, а «тянул лямку» учителя чистописания? Почему не пошел на сцену? Мне кажется, что:

— По робости.

Отличительной чертой этого художника с шевелюрой «a la черт меня побери» была:

— Робость.

Робость перед жизнью. Жизнь — страшная штука.

Вроде нависших скал на Военно-Грузинской дороге:

— Пронеси, господи.

Может быть, самое лучшее — пройти ее, зажмурясь. Артем глядел на жизнь широко раскрытыми, испуганными глазами. Маленького человека пугала эта огромная, нависшая над ним глыба — жизнь.

Вот‑вот рухнет и раздавит.

— Служба, братец, это все-таки определенное. А сцена… и‑и…

Он боялся пойти в провинцию.

Где не платят, где антрепренеры бегают, где сидят на мели. Боялся частных театров.

— А вдруг прогорит!

А поступить на «настоящую» сцену, на казенную, на «образцовую», на великую, на Малую, тогда было:

— Нечего и мечтать.

На Малой сцене не могли и представить себе, что где-нибудь кто-нибудь может играть:

— Кроме них.

Самарин[[100]](#endnote-18) и вообще-то театром называл только Малый театр. Кажется, даже решившись, наконец, поступить в театр, — в Художественный театр, — Артем все-таки продолжал преподавать:

— Буква «А». Большая. Пишется так! Пока не дослужился до пенсии.

— На всякий случай!

— Мало ли что может случиться!

Мне приходилось слышать в воспоминаниях об Артеме, всегда нежных, всегда трогательных, всегда полных любви, добродушное подтрунивание:

— Дедушка был-таки скуповат!

Я думаю, что эта скупость была продиктована не жадностью, — о, нет, — не любовью к деньгам, — а той же боязнью перед жизнью.

{53} — А вдруг!

— Мало ли что может случиться!

Жизнь — страшная штука.

Вдруг все лопнет!

С этой боязнью перед жизнью, с этой тревогой, мне кажется, он жил до последнего дня.

Мир его милой памяти!

Милый Артем!

Если бы Секретаревка и Немчиновка, — или, как их еще непочтительнее звали в старой Москве:

— Секретаревская и Немчиновская «дыры», дали русскому искусству только Рощина и Артема, — и тогда их заслуга не мала перед «настоящей» сценой.

Настоящие актеры режиссировали Бурлаками и Козельскими.

Особенно славился как режиссер Далматов[[101]](#endnote-19).

Я познакомился с ним в Пушкинском театре Бренко[[102]](#endnote-20).

Какое счастье! За кулисами.

Крошечная уборная:

— Писарева[[103]](#endnote-21).

Полно народу.

Едва дыша, я сижу где-то в уголке, около таза, полного мыльной водой.

У гримировального стола сидит сам Модест Иванович и поющим баском что-то говорит.

Около Глама-Мещерская[[104]](#endnote-22), как произносят одни. «Сама» Глама, как выговаривают другие. Красота, вся изящество, вся грация, вся женственность — Глама-Мещерская, про которую в Москве сложились стихи:

Будь ты хоть Глáма, хоть Гламá,  
Ты все же нас свела с ума.

Тут же Бурлак, — настоящий Бурлак.

Рютчи[[105]](#endnote-23), Козельский.

Собрание богов.

Идет какой-то спор.

И вдруг в средине спора в уборную влетает человек в «соединенных штатах», — как говорилось тогда, — но совершенно без рубашки, с торсом атлета.

Далматов.

— Во-первых! — вступает он в спор, делая красивый жест рукой.

— Во-первых, — прерывает его г‑жа Бренко, — Василий Пантелеймонович, оденьтесь!

— Parrrrrdon!

{54} Общий хохот.

— У нас Вася пылкий человек! Ему всегда жарко! — пришепетывая, говорит Бурлак.

Мы захотели пригласить режиссировать:

— Самого Бурлака.

И явились депутацией к нему в Чернышевский переулок.

Он жил в чудесном особняке, какие есть только в Москве, — и который сейчас, кажется, ломают.

Мы попали на один из тех пиров, среди которых жег свою короткую жизнь этот необыкновенный, — быть может, гениальный, — артист.

И застыли в гимназических мундирах на пороге.

Я помню г‑жу Ш, потом актрису, потом корреспондентку, потом антрепренершу, потом судившуюся за подлоги, потом деятельницу «Союза русского народа»[[106]](#endnote-24), шумевшую в Берлине, шумевшую в Петрограде, нашумевшую на всю Россию[[107]](#endnote-25).

Я помню от нее только очень длинный шлейф и очень эффектную фигуру.

Помню молодого, талантливого музыканта Щуровского[[108]](#endnote-26), который «подавал большие надежды», но, как это почти всегда бывает у нас, ни одной из них не осуществил до самой смерти.

Все знаменитости.

Бурлак перезнакомил нас со всеми этими богами и полубогами:

— Что, молодые люди? За карточками?

— Нет, мы хотели бы просить вас, Василий Николаевич… у нас… прорежиссировать…

Он посмотрел на нас.

— Что идет?

— «Свадьба Кречинского».

— Ого!

Поклонился.

— На это у нас Вася мастак. Василий Пантелеймонович! Иди! Молодые люди тебя княжить и управлять пришли просить.

Далматов величественно прошел с нами в кабинет.

— Всегда рад прийти молодым талантам на помощь моей опытностью стэ‑э‑эрого актера!

Нам немножко льстили актеры.

Ведь мы — та «галерка», которая вызывает «по двадцати раз».

Помню репетиции и Далматова, величественного, как молодой лев.

Он на авансцене.

Далматов сам великолепный Кречинский.

Его коронная роль.

{55} И он учит, главным образом, Кречинского.

— Нелькин[[109]](#endnote-27)! Вы выбегаете из средних дверей. «Нежна? Кто нежна?» Больше испуга. Кречинский! Стойте! Плечом к Нелькину. Вот так! Поворачиваете голову. Медленно! Пауза. Сквозь зубы: «Скэ‑э‑э‑тина». Вот так! Повторите!

— Кречинский! У вас в руках шапокляк. Подождите, не раскрывайте. Вы подходите к двери. Нажимаете донышко двумя пальцами. Пам! И ушли. Сделайте!

— Реквизитор! Чтобы был подпиленный кий! Вы играли с Лидочкой[[110]](#endnote-28) на бильярде. Вы входите. В левой руке кий. Вы останавливаетесь. Берете кий и правой. Держите перед собой. Словно инстинктивно готовитесь защищаться. Поднимаете слегка правое колено. Р‑раз! Кий пополам! — «Сэр‑валэ‑э‑эсь!» Обе половины кия в правую руку. Бросаете вместе в угол. Шаг вперед. Сделайте!

Я глядел на искусство, как на глубокое, бездонное озеро. И я чувствую, как будто бы я вошел и как будто бы это озеро только по колено…

Я невольно переживаю какое-то разочарование, первое разочарование в театре.

Воспоминания развертывают передо мною целую галерею.

— Любительских режиссеров Секретаревки и Немчиновки.

Костров[[111]](#endnote-29), актер Пушкинского театра, с глухим и глубоким басом, он играет только какие-то зловещие роли.

Тень отца Гамлета[[112]](#endnote-30), Неизвестного в лермонтовском «Маскараде»[[113]](#endnote-31).

И я вижу его, со скрещенными руками, выступающим из глубины сцены.

Слышу его голос, ровный, без повышений, без понижений, без какого бы то ни было выражения, без остановок, без передышек, без запятых:

— Казнит злодея провиденье невинная погибла жаль ах я ее видал не здесь ее ждала печаль а там ждет ра‑а‑адость[[114]](#endnote-32).

Повертывается и уходит.

— До водочки! Милый «трехэтажный»:

— Василий Васильевич Васильев[[115]](#endnote-33).

Его зовут «трехэтажным», ввиду его имени-отчества-фамилии и потому, что ужасно смешно звать «трехэтажным» этого маленького, хворого человечка с лицом, как печеное яблоко.

Он подает крошечную ручку, слабую, как рука трехлетнего ребенка.

Дунь на него, кажется, и он улетит, как перышко.

А он в пылу спора кричал на огромного, на колоссального Писарева:

{56} — Модест! Замолчи, или я тебя вышвырну в форточку!

Писарев от хохота задрожал всем своим могучим телом.

— Да я не пролезу, Василий Васильевич!

Тогда, в злобе бессилия, в истерике, со слезами, с визгом, Василий Васильевич впился Модесту зубами в ногу. Он умен, очень начитан и:

— Если прав, если знает, — не уступит никому. Хоть Писарев, хоть Расписарев!

Он так и умер в бедности, всеми забытый, забегая только иногда попросить:

— Книжку почитать!

Хрустально-чистая живая душа на костылях.

Я вообще заметил, что самые умные и самые образованные люди среди актеров, обыкновенно, маленькие и неудачники.

Большим актерам и любимцам некогда читать: им все поклоняются. А слава и мысли о своем величии не оставляют места в голове ни для каких других мыслей.

Василий Васильевич Васильев был актером того же Пушкинского театра.

И держался только для одной роли:

Афони в «Грех да беда на кого не живет»[[116]](#endnote-34).

Был в ней великолепен.

Да он и в жизни, маленький, больной и умный, был Афоней.

Жил он, по бедности, у Писарева.

И большой Писарев очень любил его, несмотря на угрозы «вышвырнуть Модеста в форточку», укусы и брань, которой Василий Васильевич награждал его в спорах и за игру:

— Вы‑с, извините‑с меня‑с, Модест Иванович‑с, сегодня‑с как сапожник‑с играли‑с! Разве‑с такие‑с бывают‑с Иваныч: Грозные‑с? Да и какая же‑с Александра Яковлевна Глама-Мещерская‑с Василиса‑с Мелентьевна‑с?[[117]](#endnote-35) — шипел он.

Критик, как все неудачники, он был жестокий. Каково ему было смотреть наши детские ломанья! Только иногда он отводил душу:

— Вы бы сказали этому барчуку, что ему не Анания Яковлева играть[[118]](#endnote-36), а таблицу умножения учить! «Грифель!» — как говорит Несчастливцев. Пифагоровы штаны![[119]](#endnote-37)

И он возился с «барчуками»:

— Если бы не бедность!

Отставной артист Александринского театра «дедушка» Алексеев[[120]](#endnote-38) всех находил:

{57} — Талантищами.

— У тебя, брат, талантище! Прямо скажу, талантище! Смотри только, в землю не зарой! Ко мне приходи! Я тебе уроки давать буду!

— У вас, милая моя, дарование. Вам и сейчас бы в провинции 500 рублей в месяц и бенефис дали. Картавы вы только. «Р» не выговариваете. «Л» не выговариваете. Вместо «к» у вас «та» выходит. Но это не беда. Вы ко мне приходите. Я вам камушки такие дам. С камушками у меня говорить будете. В десять уроков все пройдет!

— Милый! Дай я тебя обниму! Тронул ты меня, старика, в этой сцене! За кулисами тронул! А в зрительном зале ничего не слышно! Голос у тебя слаб! Да это не беда! Ты ко мне приходи! Я тебе уроки дикции давать буду.

— Картинка ты! Прямо картинка! Только ко мне ходи, я тебе уроки давать стану!

Молодые актеры искали «карасей»[[121]](#endnote-39), как тогда называлось на актерском языке. Старики — уроков.

Но самое главное была, конечно, не сцена, а кулисы.

— Эти священные кулисы.

И я, как сейчас, помню лицо моей бедной матушки, когда я объявил ей:

— Мама, возьми меня из гимназии. Я пойду на сцену.

Она всплеснула руками:

— Как на сцену?

Я декламировал и «басил», как актер Несчастливцев:

— Не бывши артистом, нельзя судить об этом. Как дорого и священно все, что на сцене. И эта суфлерская будка священна, и эти пыльные, размалеванные декорации дороже мраморных колонн, и сама пыль их священна и дорога. Пыль кулис!

Матушка тихо плакала.

Отец сидел по-стариковски в шитой ермолке и курил трубку, сжимая длинный, до полу, хрипящий чубук, как сжимают поводья рвущегося в бой коня.

Играли не на сцене.

Играли за кулисами:

— Актеров.

Старых актеров!

Один, «как Бурлак»:

— Не мог выйти без коньяку!

— Понимаешь, не могу играть! Не могу! Ничего у меня не выходит!

Другие хлестали водку, закусывая вареной колбасой и огурцами, пока парикмахер раскрашивал им лица.

{58} Что ж это за актеры, если не хлещут водку? Именно:

— Не хлещут.

И были в восторге, когда режиссер приходил и говорил:

— А это что у вас? Колбаска? Самая актерская снедь!

Любовники пили мадеру:

— Для голоса.

— О‑ро‑ро! Налей-ка мне, братец, еще рюмашку! О‑ро‑ро! Насыпь еще баночку!

И потом воспоминания:

— О гастролях.

— Когда я играл в селе Богородском, скажу я тебе, братец ты мой…

— Когда мы играли в Пушкине…

— В Царицыне у нас было два спектакля. Сделали мы по тридцать пять рублей на круг.

И все это — «этаким басом».

Не следует думать, однако, что подмостки Секретаревки и Немчиновки были усыпаны одними только розовыми лепестками.

И что все здесь было только смешно и по-детски.

Тут случались трагедии и побольше единицы по латыни.

История этих театров-крошек запятнана и пятнами крови.

### II

В моих воспоминаниях поднимается элегантная тень.

Я больше никогда не встречал этой женщины, — и гляжу на нее глазами шестнадцатилетнего мальчика.

Не сердитесь, если я скажу вам, что это была красавица и самая изящная женщина в мире.

Как остаются в нашем воспоминании все женщины, которые были близки и которых мы все-таки не достигли.

На самом деле, она была, вероятно, недурна.

Высокая, стройная, хорошая фигура.

Мелкая актриса какого-то театра.

Она работает в любительских кружках победнее.

Режиссирует на репетициях.

Три акта сидит в суфлерской будке.

На четвертый, — с быстротой молнии или актрисы переодевается, является в платье с длинным треном, в перчатках выше локтей, с цветами в волосах, играет какую-то светскую гостью.

Выпускает в водевиле:

— Приготовьтесь, ваш выход!.. Выходите!

И все это за десять рублей!

{59} Все?

Идет «Жертва за жертву» Дьяченко[[122]](#endnote-40).

У меня:

— Знакомых всего на пятнадцать рублей!

Я «ради искусства» приношу себя в жертву, играю «роль без ниточки», смотрителя, и исполняю обязанности распорядителя.

Смотритель *(глядя на дорогу)*. Ну и гон, прости господи! И куда это только их гонит? *(Уходит)*.

Вложив в эти слова столько комизма, сколько в них нет, я разгримировываюсь и сижу за кассой.

Раздаю оставшиеся семьдесят пять рублей парикмахеру, рабочим, оркестру, бутафорам.

В то время, когда «там» вызывают, выходят, кланяются, кричат:

— Занавес! Давай занавес! Не слышите, черти? Аплодируют!

Она входит последнею.

— Фу, устала! Ну что, все или подождать?

— Все!

— Давайте!

Я выдаю ей последние десять рублей, она расписывается.

— Едем!

Я смотрю на нее с недоумением:

— Поедемте!

Мы выходим.

— Ты хоть распорядился извозчика-то позвать?

Она перешла на «ты».

Я смущен.

— Н‑нет… я н‑не…

— Ах ты, господи! Ну, что ж мы? Пешком, что ли, пойдем?

Я бегу на угол:

— Извозчик! Извозч‑и‑ик!

— Садись! Ах, господи, да садись же! Экий нескладный! Ты сказал ему, куда ехать?

— Н‑нет… Я н‑не знал… А вы где живете?

— С ума сошел? Ко мне нельзя!.. Ну, что ж мы? Так стоять, что ли, будем? Ты куда меня везешь?

— Я… я… я н‑не знаю… Я думал, вас до дому надо п‑п‑проводить…

— Фу, ты, черт! Хоть бы раньше предупредил! Я бы себе пожрать чего приготовила! Извозчик!

Она тычет его в спину.

— Поезжай сначала на Тверскую. Ты знаешь, около Страстного, против Корпуса, лавочка, где торгуют всю ночь?

{60} И мы ныряем по тогдашним московским ухабам.

Я — смущенный.

Она — уткнувши нос в муфту.

— Да, вы скажите…

Она снова переходит на «вы».

— Вы — настоящий распорядитель?

— Я? Настоящий!

— Вы, может быть, так… Есть какой-нибудь другой распорядитель?

Настоящий? Он рассердится, что я с ним не поехала. Вы говорите правду? Это ведь дело!

— Ей-богу, честное слово, другого распорядителя нет. А что?

— Ничего. Первого такого распорядителя вижу.

Мы снова молчим.

— Вы часто бываете распорядителем?

— Нет. Я — комик. Я играю. Это я только так… Согласился… В виде исключения…

— А!

И столько презрения в этом: «А!»

И в лавке, пока ей завертывают сосиски и мещерский сыр, она смотрит на меня.

Свысока. Улыбается уголками губ.

— Тоже… распорядитель!..

Я не знал, за что она сердится.

За то, что осталась без хорошего, — во всяком случае, — теплого, ужина в ресторане? За то, что на свои деньги должна покупать себе сосиски?

Но я чувствовал, что под зеленым лугом, по которому я иду, болото и трясина. Что сквозь траву проступает вода, и мои ноги проваливаются.

Как много обязанностей за десять рублей!

В старой Москве все было дешево: говядина, театр и человек.

В Секретаревке, этом «театре детских игр», разыгралась трагедия, лет тридцать пять тому назад взволновавшая всю Москву.

— Дело нотариуса Н.

Шел любительский спектакль.

В нем, в первый раз в жизни, играла на сцене молодая девушка, конторщица в маленьком журнальчике «Светоч»[[123]](#endnote-41).

К спектаклю имел какое-то отношение нотариус Н., известный в тогдашней Москве, как:

— Большой ходок по дамской части.

Молодая девушка имела большой успех. Ее много вызывали. И нотариус предложил:

{61} — Необходимо вспрыснуть первый артистический успех!

Решили ехать ужинать вчетвером.

Девушка, нотариус, комическая старуха и молодой человек — любитель.

Нотариус повез дебютантку на своей лошади.

Старуха и любитель поехали на извозчике.

Нотариус привез молодую девушку в известную в Москве гостиницу:

— Но с другого подъезда.

В «кабинете» был уже накрыт ужин на четверых.

— Они сейчас приедут. Ведь мы на своей.

Но старуха с любителем не ехали.

Девушка начала беспокоиться.

Она открыла дверь в соседнюю комнату. Там была… кровать.

— Куда вы меня привезли?

Нотариус запер номер и ключ положил в карман.

Произошла гнусная сцена.

На следующий день молодая девушка кинулась к комической старухе:

— Что вы со мной сделали?

Старуха и любитель руками замахали:

— Мы-то при чем? Это все он! Мы приехали, да нас не пустили!

— Я этого так не оставлю. Я подам заявление прокурору.

Сообщники перепугались.

— Милая! Что вам за охота поднимать такой скандал! Пачкать в грязи свое имя! Подумайте! Ведь у вас есть отец. Старик! Это его убьет. Дайте мы с Н. переговорим.

— О чем же говорить? Жениться на мне он не может, — он женат…

— Дайте переговорим.

Переговорили.

— Милая! Прошлого не воротишь. Поднимать такую грязь, — пожалейте старика-отца. А вы вот что, вы напишите ему письмо. Пусть заплатит вам десять тысяч, а то, мол, заявлю. Испугается, слова не скажет!

Девушка возмутилась. Но ее стали уговаривать:

— Таких господ учить надо! Нельзя же его безнаказанным оставить.

Да и вам деньги. Не век же в конторщицах сидеть.

Словом, несчастную закрутили так, что она написала письмо. Тогда все переменилось.

— А! Шантаж? Доказательство налицо! Шантажное письмо! Пусть попробует подать жалобу! Да я сам обращусь в сыскную полицию. Пусть {62} меня оградят. Я человек известный, с положением! Из Москвы в двадцать четыре часа вышлют!

Обесчестили — и ее же обвиняют в шантаже.

Позор, надругательство, впереди — сыскная полиция, высылка из Москвы.

На земле нет справедливости.

И молодая девушка застрелилась на паперти храма Христа Спасителя[[124]](#endnote-42).

Написав в большом письме свою жалобу.

Самоубийство было так громко, что даже в тогдашней Москве, где все тушилось, что касалось «известных в городе лиц», — поднялось дело.

Был громкий процесс при закрытых дверях.

Процесс, между прочим, интересный по необычной, неслыханной в летописях суда, экспертизе.

В качестве эксперта была вызвана блестящая московская актриса, красавица С. П. Волгина[[125]](#endnote-43).

Она должна была свидетельствовать суду:

— О душевном состоянии, в котором находится артистка после успеха на сцене.

Нотариус Н. был осужден в ссылку.

Так детьми мы играли на лугу, под которым была глубокая трясина.

Но умолкни, болтливая старость…

Мы начали о Вейхеле.

Я не знаю, чем, собственно, его увлекла сцена.

Он играл, — в свои «бенефисы», — только одну роль:

— Акакия Акакиевича Акакиева.

В водевиле «Жена напрокат»[[126]](#endnote-44).

Все его сценические данные подходили только к этой забавной роли. Но Секретаревка и Немчиновка увлекли его, как многих юношей. Он был устроителем любительских спектаклей, а потом театральным библиотекарем. Это был целиком:

— Человек театра.

Он и жил до конца дней своих в самом театральном московском переулке, в Богословском:

— Где Корш[[127]](#endnote-45).

Кроме видных людей, драматурга, актера, театр требует еще целой массы невидных, незаметных деятелей, любящих театр, вечно остающихся за кулисами.

Один из них был покойный Вейхель.

Мир его праху!

Мир праху всего прошлого!

## **{63}** Мое первое знакомство с П. И. Вейнбергом[[128]](#endnote-46)

Мое первое знакомство с П. И. Вейнбергом, — ему минет скоро уже, вероятно, 25 лет.

Я был тогда издателем журнала, имевшего большой успех, очень распространенного, влиятельного.

Я был его редактором и почти единственным сотрудником.

Это трудно, — не правда ли?

Но трудность положения увеличивалась еще тем, что я издавал… запрещенный журнал!

Это был журнал, выходивший в 4‑м классе одной из московских гимназий. Он назывался, кажется, «Муха». А может быть и «Вселенная».

Это не были счастливые нынешние времена, когда гимназические журналы издаются под редакцией классных наставников.

До 15 лет я писал, не зная никакой цензуры!

Мы писали не для того, чтобы выказать себя с самой лучшей стороны пред начальством.

Начальство не видело наших журналов. И не дай Бог, чтоб оно видело! Как мышонок, этот журнал бегал под партами.

В нем писалось то, что может интересовать 15‑летнего мальчика.

Как лучше переделать мир и о том, что «немец» несправедливо ставит двойки.

Критиковались Прудон[[129]](#endnote-47) и вчерашнее extemporale[[130]](#footnote-85). Одна статья — в прозе — кончалась так:

«Прудон, видимо, не читал “Истории ассоциаций во Франции” Михайлова[[131]](#endnote-48). Он мог бы почерпнуть оттуда много полезных сведений».

Другая статья — в стихах — и о «педагогическом совете» — кончалась словами:

«Так что слышны далеко  
Крики синего собранья!»

В этом журнале и была напечатана приветственная статья «г. Вейнбергу», в которой я поощрял его:

— Продолжать начатый путь: на нем г. Вейнберг может принести много пользы обществу.

Как хорошо, что П. И. Вейнберг послушался.

Я ходил в гимназию и учился в Малом театре.

{64} Как давно, как давно это было!

Это было еще тогда, когда А. П. Ленский[[132]](#endnote-49) был не великолепным армянином в плохом «Фонтане» и не превосходным адвокатом в «Ирининской общине».

Он был тогда увлекателен в «сцене у фонтана», но не величкинской, а пушкинской[[133]](#endnote-50).

Он носил траурный плащ Гамлета[[134]](#endnote-51). Он был задирой — Петруччио и весельчаком — Бенедиктом[[135]](#endnote-52).

Тогда-то я и познакомился с П. И. Вейнбергом на галерке.

Галерка Малого театра!

Как часто теперь, встречаясь в партере с каким-нибудь обрюзгшим, почтенным господином, который, сюсюкая и шепелявя, говорит мне:

— Посмотрите вон та, в ложе, налево. В ней есть что-то обещающее. Вы не находите?

Я смотрю на галерку и думаю:

— Как высоко я летал тогда.

И я кажусь себе коршуненком, которому подрезали крылья и выучили ходить по земле.

Все мы соколы, пока цыплята, а потом вырастаем в домашних кур. Тогда мы на 35 копеек парили высоко над землей, и нам казалось, что это нам кричит Акоста[[136]](#endnote-53) призывной клич:

«Спадите груды камней с моей груди!  
На волю мой язык»![[137]](#endnote-54)

И это «все-таки ж она вертится»[[138]](#endnote-55), как Акосте, «нам» покою не давало ни день ни ночь.

Детям снился Галилей[[139]](#endnote-56).

«Под пыткою ты должен был признаться,  
Что земля недвижима,  
Но чуть минутный роздых был дан тебе,  
Ты на ноги вскочил, и пронеслись  
Над сонмом кардиналов, как громовой раскат,  
Твои слова: “А все-таки ж она вертится!”»[[140]](#endnote-57)

И этот Акоста, отрекающийся от отреченья, в разодранной одежде, с пылающими прекрасными глазами, — то солнце моей молодости!

Из нас никто не спал в ту ночь, когда мы впервые увидели «Уриэля Акосту».

Вот это трагедия!

Акоста! Это показалось нам выше Гамлета, выше Шекспира.

— Это выше Шекспира!

— Конечно же, выше!

— Бесконечно! Неизмеримо!

{65} — Вот борьба! Борьба за идею!

Так говорили мы весь Кузнецкий мост, всю Лубянку, всю Сретенку, Сухаревскую площадь. Так думали, расходясь по Мещанским, на Спасскую, на Домниковскую.

И мирно спавшие дворники, разбуженные звонкими голосами:

— Борьба за идею!

Ворчали:

— Безобразники!

И засыпали вновь.

Достать «Акосту» было нашим первым делом. Выучить наизусть — вторым.

Мы все клялись быть Акостами.

И это было так девственно, так чисто, что даже Юдифи Вандерстратен[[141]](#endnote-58), с ее пламенным:

«Ты лжешь, раввин!»[[142]](#endnote-59) не было в наших мечтах.

А почтенный редактор-издатель солидного и серьезного журнала, — я, — писал:

«На днях мы видели г. Ленского в трагедии “Уриэль Акоста”[[143]](#endnote-60) и не можем не похвалить артиста за такой серьезный и идейный выбор пьесы. Говорят, г. Ленский кончил университет[[144]](#endnote-61). “Уриэль Акоста” — превосходная пьеса и светлая личность. До сих пор мы считали г. Ленского способным только на Шекспира, но теперь видим, что он может идти и выше. Мы не поклонники авторитетов, но немецкого писателя Гуцкова готовы признать удивительным писателем. Нашему обществу, где верность идее представляет собою явление крайне редкое, подобные пьесы приносят огромную пользу. Нельзя не отнестись с похвалою к г. Вейнбергу, который перевел эту пьесу для русской сцены[[145]](#endnote-62) и тем сделал ее достоянием русской мыслящей молодежи. Г‑н Вейнберг, переводя подобные произведения, стоит на совершенно верном пути и может принести огромную пользу обществу».

Так я познакомился с П. И. Вейнбергом на галерке, и своим вдохновенным переводом «Акосты» он зажег пламя в моей груди.

От пламени остались полупогасшие угли, но и они греют мою озябшую душу.

Через много лет обдерганным полулюбителем, полуактером я играл Рувима в «Уриэле Акосте».

Я, который знал наизусть всего «Акосту»! Я, для которого в «Акосте» не было ни одного слова, над которым бы я не рыдал от волнения, декламируя его один, у себя в комнате, шепотом. Шепотом, чтобы квартирная хозяйка не выгнала «за шум и безобразие».

{66} Я играл Рувима, а Акосту какой-то купеческий сын, который пошел к какому-то актеру и купил у него за сто рублей искусство.

Актер выучил его, как учат попугая. И купеческий сын играл Акосту недурно.

«Недурно» читать пламенные слова Акосты! Уж лучше бы он их читал скверно, но от себя, от души, негодяй!

Читал заученно, позируя, рисуясь.

Наслаждаясь своей игрой. Как попугай наслаждается тем, как он подражает соловью.

Репетиций было без конца, — я знал наизусть каждый жест, каждую интонацию «нашего попугая».

И вот настал спектакль.

Спектакль с избранной публикой, неплатной, приглашенной по почетным билетам.

После спектакля будет ужин. Это знали все.

И хозяина Акосту награждали аплодисментами за каждую сцену.

— Правда, недурно? — спрашивал он. — Я доволен приемом.

И ломался, и позировал, и манерничал в пламенном Акосте.

Сцена пред отречением.

По обязанностям Рувима, я стараюсь удержать брата:

— Не отрекайся!

Он не слушает меня. Он убегает. Я остаюсь один на сцене. Один пред публикой, приглашенной на ужин. У меня крошечный монолог. Строчки в четыре.

За сценой поет хор. Шумят статисты. Из‑за кулис никто не обращает на меня внимания.

И вдруг мне приходит в голову мысль, дикая, сумасшедшая.

— Я ж тебе сорву… Акоста!

Я подбегаю к ступеням, покрытым красным сукном. Становлюсь в ту самую позу, в которую станет «попугай» после сцены отреченья.

Я начинаю его монолог:

«Спадите груды камней с моей груди!»

Священное: «спадите груды камней…»

С его интонацией, с каждым его жестом. Публика смотрит на меня с недоумением.

«А все-таки ж она вертится!» — кончаю я у авансцены, убегаю и запираюсь в уборной.

— Рувим кончил! Рувим кончил! — слышу я, пробегая, голос режиссера.

— Акоста на сцену! Все приготовьтесь!

За кулисами, значит, никто не заметил.

{67} Я заперся. Я сижу.

Мертвая тишина. Это Акоста читает отречение.

Зашумели статисты. Вот‑вот, сейчас…

Снова все замолкло.

И вот странный шум доносится из зала.

Смех…

Он растет, растет, превращается в хохот.

Гомерический! Неудержимый!

Крики! Аплодисменты!

Это «попугай» читает уже прочитанный монолог.

Я скопировал его удивительно, и, увидев те же жесты, услыхав те же интонации, даже приглашенная на ужин публика не может удержаться от хохота.

Бедный, ничего не понимающий, Акоста поражен.

Он кричит:

— Занавес! Занавес!

При реве публики:

— Что случилось? Что случилось?

Прибежавшие из публики объясняют, в чем дело. Рассказывают мою проделку.

Акоста лежит в обмороке.

Режиссер, мой приятель, стучит в дверь моей уборной:

— Не отпирай лучше! Я тебя убью! Убью!

Акоста заболевает от огорчения. Спектакль не кончен. Ужин не состоялся.

А я в отчаянии схватился за голову:

— Что я наделал?! Что я наделал?!

И радуюсь вместе с тем и радуюсь. Я отомстил за тебя, Акоста, «попугаю».

Я отомстил! За всех! За вас, мой Ленский! За тебя, Гуцков! За вас, П. И. Вейнберг, пламенем души своей передавший пламя слов Акосты! Да и теперь, когда скверный актер, ломаясь, как голодный фигляр, коверкает предо мной какое бы то ни было произведение, мне все равно.

Я смотрю на него с презрением к его искусству и с жалостью к его голоду.

Разве мало скверных актеров на свете?! Увидать одним больше, — разве такое уже несчастье?

Но когда скверно играют Акосту, — мне не все равно.

Акосты трогать не нужно даже с голоду. Так кажется мне.

Это — факел.

{68} Вы сыграли сегодня Акосту. В чьей молодой груди зажгли вы пламя? Ни в чьей? Лучше бы вам не родиться, как актеру! Давно-давно он поселился в моей груди и живет в ней, как лучшее воспоминание моей юности. И мне больно, когда его задевают.

И когда, через много-много лет меня, на каком-то литературном торжестве, подвели к человеку с профилем библейского пророка, с лицом старика и живым взглядом юноши и сказали:

— Петр Исаевич, позвольте вам представить…

Мне хотелось сказать ему:

— Я знаком с вами давно. Вы говорили с моей душой. Я обязан вам многими часами восторга, как обязано все поколение, к которому я принадлежу. Вы осветили нашу молодость, — и каким светом! Вы были пророком, который принес нам откровение литературных богов.

Но это было бы слишком длинно. И я молча, с чувством глубокой благодарности, пожал ему руку.

С чувством благодарности неудавшегося Акосты к старому почтенному де-Сильва[[146]](#endnote-63).

## **{69}** М. В. Лентовский Поэма из московской жизни Маг и волшебник[[147]](#endnote-64)

### I

Голова Фидиева Зевса[[148]](#endnote-65). Серебряные кудри. Подломленные, согнутые тяжелыми временами богатырские плечи. Грустная, ироническая улыбка.

Казалось, что его губы шепчут под надушенными мягкими усами тургеневскую фразу:

— И все они померли… померли…[[149]](#endnote-66)

Он имел вид человека, у которого «все его» умерли. Который задержался на этом свете, где больше не знает, что ему делать.

Это была красивая, — красивая! — руина красивого здания.

Он был красив, — Алкивиад[[150]](#endnote-67) Москвы!

Ее:

— Маг и волшебник!

### II

Это был не человек, а легенда.

Вы помните его?

Красавец. Богатырь.

С шапкой черных кудрей. Борода надвое.

Затянутый в синюю куртку. В английском шлеме, с развевающимся голубым вуалем.

Фантастический.

От него веяло энергией, несокрушимой силой. И красотой.

Громкий голос. Красивый жест.

Сад «Эрмитаж» переполнен десятитысячной толпой.

По Божедомке, по Самотеке нет проезда. Все запружено народом.

На площадях, на Сухаревской, на Страстной, в Замоскворечье, на Калужской, на Серпуховской, в Лефортове, в Хамовниках, — толпы народа.

Все смотрит вверх.

— Что такое?

— У Лентовского сегодня…

Розовым светом загорелись облака на бледно-зеленоватом летнем московском небе.

{70} Над садом «Эрмитаж» поднимается шар с человеком, — как козявка, — на трапеции.

Поднялся на страшную высоту. Стал как мячик.

Черная точка отделилась от шара и как камень полетела вниз.

У всей Москвы, — это спектакль для всей Москвы, — перехватило дух.

Какая-то струйка дыма, черточка, зигзаг вьется над этой точкой.

Но вот эта струйка растет, надувается, пухнет.

И на бледном, зеленоватом небе красивым, пестрым, огромным зонтом развертывается парашют.

Это Шарль Леру[[151]](#endnote-68) совершает свое «публичное покушение на самоубийство».

И при аплодисментах, при криках всей Москвы плавно и красиво спускается на землю.

Куда-нибудь на крышу.

— Готовьсь… Отпускай! — раздается громовой голос Лентовского.

И с «круга скоморохов» легко, плавно, красиво поднимается пестрый воздушный шар.

Под ним, держась зубами за трапецию, повисла в воздухе Леона Дар[[152]](#endnote-69).

Ее шелковый белый плащ, красиво плавая в воздухе, медленно падает на землю.

И сама она, обтянутая трико, вся розовая в лучах заходящего солнца, красивая как богиня, уносится все выше и выше.

Словно чудная статуэтка. Словно красивая игрушка.

Это уже спектакль не для одной Москвы.

Не на одних московских площадях…

В Кунцеве, в Царицыне, в Одинцове, в Перове, в Кускове стоят толпы «поселян», задрав головы вверх.

— У Лентовского в Москве нынче…

В Кунцеве наблюдают:

— Не на нас ветер-то…

— На Царицыно!

— Ну, царицынские тоже не выдадут, — говорят успокоительно.

— Царицынские? Царицынские себя покажут!

О чем идет речь?

Дуть воздухоплавателей!

— За что?!?!

— Атак… не летай!..

Это будущие «черные сотни»[[153]](#endnote-70). Пока еще только злобно развлекающиеся. «Играющие» по-звериному.

{71} Как ни старались отучить пейзан от этих пагубных привычек.

Лентовский платил огромные деньги за потраву, если шар спускался на огороды или тощие овсы.

Вслед за шаром летели сломя голову на лихачах десятки «эрмитажных» служащих.

Подмосковные пейзане[[154]](#endnote-71), все равно, били смертным боем воздухоплавателей, насиловали Леону Дар, разрывали шар на клочки.

— Не лятай!

Жестокий зверь — толпа.

Даже если она и добродушный, — жестокий она зверь. Страшно с ней играть. Страшно ее развлекать: из всякого развлечения сейчас безобразие сделает.

— Но и зрелища же были! Жестокие!

Это мы говорим в 1906 году.

Тогда так не думали. Тогда об этом не задумывались.

Лентовский развлекал жадную до зрелищ Москву невиданными зрелищами.

И Москва его за это боготворила:

— Маг и волшебник[[155]](#footnote-86).

### III

Но вот теплый летний вечер спускался на землю, — и, как сказка, десятками тысяч огней вспыхивал веселый и шумный «Эрмитаж».

Сказка была, а не сад.

Я видел все увеселительное, что есть в мире. Ни в Париже, ни в Лондоне, ни в Нью-Йорке нет такого сказочного увеселительного сада, каким был московский «Эрмитаж».

Все переполнено.

Надо развлекать десять, пятнадцать тысяч людей!

В закрытом театре идет оперетка[[156]](#endnote-72).

Какая оперетка!

Вельская — красавица в Серполетте[[157]](#endnote-73). Театр влюбленными глазами смотрит на нее. Зорина за душу хватает в Жермен[[158]](#endnote-74) своим дрожащим страстью, своим знойным, своим цыганским голосом.

{72} Красавец Давыдов шутя кидает «мазиниевские» ноты[[159]](#endnote-75) и чарует чудным mezzo-voce[[160]](#endnote-76). Красавец Чернов[[161]](#endnote-77) как бог хорош, как черт блестящ в маркизе Корневиле.

Театр умирает над Завадским[[162]](#endnote-78), великолепным комиком. Леонидов[[163]](#endnote-79) в нотариусе, это — гениальная карикатура, это гомерический хохот. Вальяно[[164]](#endnote-80) в Гаспаре дает среди этого акт драмы, если не настоящей трагедии.

«Корневильские колокола», каких больше не слыхал никто, никогда и нигде.

В театре «Антей» феерия, стоящая десятки тысяч.

Колоссальная феллука[[165]](#endnote-81), в натуральную величину, погибает среди волны.

Иллюзия полная урагана среди моря.

В красивом костюме, в красивой позе, красивый как статуя Нэна-Саиб[[166]](#endnote-82), Лентовский громовым голосом командует:

— Руби снасти!

С грохотом рушатся мачты. Раскаты грома. Рев волн.

Как они там все друг друга не перебьют в этом хаосе!

На колоссальном «кругу скоморохов», залитом электрическим светом, какой-то «полковник Бона»[[167]](#endnote-83) в клетке с десятью дикими зверями, к общему ужасу, кладет голову в пасть к старому, разъяренному льву, которого он только что избил хлыстом по морде до полного бешенства.

(Эксперимент, который вскоре, за границей, стоил «полковнику» жизни. Лев голову откусил).

Через пруд, ярко освещенный электрическими прожекторами, по канату какой-то кавказец…

— Где только Лентовский всех их откапывает!

Какой-то отчаянный Керим, словно с горы, летит по канату[[168]](#endnote-84), стоя «для ужаса» обеими ногами в медном тазу, с кипящим самоваром на голове.

Одно неловкое движение!..

У публики замер дух.

Но публики слишком много. Она не вмещается нигде.

На открытой сцене неистощимый Гулевич[[169]](#endnote-85) сыплет своими рассказами, какой-то феноменальный стрелок пулей из ружья сбивает яблоко с головы жены[[170]](#endnote-86).

(Тоже стоило бедняге вскоре за границей жизни).

И все эти зрелища, по всем концам сада, одновременно.

Близится двенадцать часов.

Публика устала от удовольствий. Но и опьянела от них. Требует зрелищ, еще, еще.

{73} Как ребенок, — страшно избалованный ребенок! — который ни за что не хочет ложиться спать и требует, чтобы елка продолжалась «еще», — вечно!

Гремят оркестры музыки. Поют хоры. Мужской. Женский. Среди иллюминации кувыркаются, летают над головами публики на трапециях гимнасты.

Всегда лучшие гимнасты Европы.

Толпа, выйдя из театров, запрудила весь сад, все дорожки, все площадки, все лестницы, все балконы.

И там, и здесь среди нее крики.

Аплодисменты.

— Браво! Браво! Браво Лентовский!

Его голубой газовый шарф на шлеме развевается везде.

Его громовый голос раздается там, здесь, тут.

Звон брелоков, словно золотых кандалов. Толпа расступается.

— Лентовский! Лентовский! Сам Лентовский!

Его фантастическая фигура.

Словно, действительно, какие-то

Птенцы гнезда Петрова…[[171]](#endnote-87)

его помощники, распорядители, управляющие, какие-то люди в орденах, без орденов, — десятком за ним.

Он появился. Взглянул. Что-то крикнул. Куда-то показал рукой.

Там, куда он показал, словно по волшебству, вспыхнула новая иллюминация.

Исчез.

Его голос гремит в другом месте.

Он «совершает новое чудо».

И толпа вокруг него кричит, вопит, беснуется.

Как умеет толпа бесноваться вокруг своих кумиров.

— Браво! Браво! Лентовский!

Пьяная, — не от вина, — от зрелищ, от радости, от восторга. И он, опьяненный, — не шампанским, не монохорумом[[172]](#endnote-88), — опьяненный этой толпой, жаждущей новых, новых зрелищ. По его лицу мелькнула довольная улыбка.

— Мысль!

Он приказал что-то. На этот раз тихо. Все кругом ждет:

— Что? Что такое?

По толпе идет говор:

— Лентовский что-то готовит! Что-то выдумал еще!

Гремит его голос:

{74} — Господа! Прошу к пруду!

Он приказал тихо:

— Сжечь весь фейерверк! Все, что есть в запасе! Все!

Иногда чуть не на десяток тысяч.

Огромный пруд вспыхивает огнем. Какой-то ад ракет, бураков[[173]](#endnote-89), римских свечей. Этот грохот слился с рукоплесканиями всей толпы. Нет ни одного человека, который бы не аплодировал. Толпа, кажется, рехнулась от восторга.

— Браво! Браво! Лентовский! Лентовский!

От дьявольской канонады вздрагивают Божедомка, Самотека. Испуганно кидаются к окнам.

— Батюшки! Светопреставление?

На улицах светло, как днем, от разноцветных искр, которыми засыпано все небо.

Божедомка, Самотека с досадой ворчат:

— Этот Лентовский! Эк его!

Но на целый час все же прилипают к окнам, очарованные чудными зрелищами.

Что Божедомка, что Самотека! Что соседи!

Долго еще ночью не будут спать Зацепа, Хамовники, Лефортово.

Разбуженные канонадой.

Тогда только такие канонады будили Москву…

— Лентовский на всю Москву колобродит! Всей Москве спать не дает!

И, переворачиваясь с боку на бок, будут говорить:

— Эк его!.. Маг и волшебник!

Ему все прощали.

Даже обыватель то, что он по ночам будил всю Москву. Как прощают все тем, кого любят. Он был Алкивиадом Москвы.

### IV

Это был не человек, а легенда. Сколько долгов у Лентовского? Москва со вкусом, — с гордостью даже, — говорила:

— Миллион! «Вот как у нас».

В Москве была поговорка:

— Должен, как Лентовский!

И все видели…

На глазах у всех, в «Эрмитаже», в дни больших гуляний, на первой площадке… Кассиров больше не хватало. Касс не хватало.

{75} Управляющие, распорядители валили бумажки прямо в платяные корзины.

На глазах у всех Лентовский подходил к этим корзинам, не считая, не глядя, набивал деньгами карманы, и:

— Аида!

Целая толпа «свиты» двигалась за ним.

А у подъезда уже звенел, гремел целый оркестр бубенцов.

Рвались, плясали ечкинские тройки[[174]](#endnote-90).

Всей Москве знакомый, на всю Москву знаменитый, — Бог весть откуда достали! — саженный великан-швейцар неподобным, нечеловеческим воплем вопил:

— Под Михаил Валентиныча подавай!

Знаменитые тогда московские дисконтеры[[175]](#endnote-91) Джанумов и Кашин брали с Лентовского 5 процентов… в день!

В воздухе не пахло еще законом о ростовщичестве и не веяло холодом Олонецкой губернии[[176]](#endnote-92).

— «Простые были времена».

Богатейшая Москва за голову хваталась:

— Лентовским надо быть, чтоб выдержать!

Он платил по пяти процентов в день на занятые деньги и тысячами — счета в «Стрельне» и у «Яра»[[177]](#endnote-93).

А обкрадывали его!

Об этом ходили чудовищные рассказы, но действительность была чудовищнее рассказов.

Когда лопнула банкирская контора Зингера[[178]](#endnote-94), бывший скромный управляющий садом, от которого только и слышали:

— Михаил Валентиныч‑с… Как угодно будет приказать, Михаил Валентиныч‑с…

Станкевич умер от огорчения: он потерял в лопнувшей конторе несколько сот тысяч рублей.

И Москва все это оплачивала!

Он платил десятками тысяч, прокучивал тысячами, у него наживались сотнями тысяч.

Лентовский жил в каком-то радужном урагане денег.

И Москва, — спортсменка в душе! — любовалась им, как любуется рысаком, бьющим все рекорды:

— Широко!

Смотреть дух захватывает.

— Широко идет!

Он был антрепренером. Три театра!

{76} «Эрмитаж» в Москве, «Кинь-Грусть» в Петербурге, театр в Нижнем, на ярмарке.

Кредиторы, друзья ловят его на перепутье.

— Михаил Валентинович?

— Заказал экстренный поезд, уехал в Петербург.

— Михаил Валентинович?

— Играет в Нижнем, послезавтра будет в Петербурге.

Ему нужен драматический театр в Москве.

Он строит то, что теперь называется «Новым театром».

Миллионное сооружение.

Публика ахает. Такого зала, таких фойе, такой роскоши, таких денег, кинутых на мебель, на ковры, на драпировки, — не снилось и Москве.

Труппа?

Он приглашает просто:

— Все!

Все, что есть лучшего, все, что есть знаменитого в эту минуту. Писарев, Свободин[[179]](#endnote-95), Бурлак, Соловцов, Глебова, Волгина. Они законтрактованы? Платить неустойки!

— Но у Лентовского должно быть все, что есть лучшего в России… Лентовский…

Бурлак только крутит головой:

— Себя щипать начал‑с!.. Почему! А так, чтобы узнать: сплю или «всамделе», наяву все это? Не верится!.. Феерия какая-то!

Бурлака спрашивают:

— Почему у вас двойная фамилия: Андреев-Бурлак?

Он отвечает, шамкая своей классической нижней губой:

— По случаю жалованья‑с! На одного человека получать даже столько невозможно. Вот и получаю: одну половину на Андреева, а другую на Бурлака. На Антона и на Онуфрия![[180]](#endnote-96)

Драматическая труппа, действительно, первая в России.

Но Лентовский сам бывший «самый эффектный актер Малого театра».

Актер красивого костюма, красивой позы, блеска, внешнего эффекта.

Его тянет к феерии.

Здесь можно кидать деньги без конца, здесь можно творить чудеса, здесь можно быть:

— Магом и волшебником.

«Нэна-Саиб», «Лесной бродяга»[[181]](#endnote-97), «Чертова супруга»[[182]](#endnote-98) и, наконец, феерический апофеоз самой феерии.

{77} — «Путешествие на луну»[[183]](#endnote-99).

Уже московские мастерские не могут удовлетворять. Костюмы работают в Париже.

Казенные театры, — с их мишурной роскошью, с Манчестером, тарлатанчиком[[184]](#endnote-100), кисеей вместо кружев, бумажным атласиком, — кажутся жалкими, нищими.

«Убогая роскошь наряда»[[185]](#endnote-101).

Лентовский одевает сцену в настоящий бархат, самый дорогой плюш, в настоящее кружево, в тяжелый шелк, в парчу.

Лентовский уже даже огорчает московских дам.

И у Сапожниковых[[186]](#endnote-102) им отвечают:

— Извините‑с. Все, что было из шелка дорогого, Михаил Валентинович взяли.

Гул по Москве идет о роскоши постановок Лентовского.

— Постановка стоит столько-то десятков тысяч! — появляется на афишах.

И эти безумные цифры все растут, растут.

Над постановками, над операми, над билетами Большого театра хохочут:

— Беднота… пойти нешто посмотреть убожество!.. Нищета! Балаганчик! Девичье!

Лентовский окружен художниками.

Все, что есть талантливого, блестящего среди декораторов, — вокруг него, у него.

Здесь требование одно:

— Фантазия!

Здесь нет преград фантазии, счета — деньгам. Фонтаны, целые водопады живой воды, сотни участвующих, тысячи костюмов.

— Москва для него не жалеет, — зато уж и Михаил Валентинович уж ничего не пожалеет для Москвы, — говорят москвичи.

Он берет к себе в «Эрмитаж» первого баса Большого театра — Абрамова[[187]](#endnote-103), который вскоре должен составить украшение Ковентгарденского театра в Лондоне, первого оперного театра в мире.

Зачем?

— Для ансамбля!

Чтоб пел в «Боккачио»[[188]](#endnote-104) букиниста. Одну фразу:

Новые сказки  
Про лихие глазки!

— Зато как звучит фраза!

{78} И обладатель феноменального голоса, артист, который зимой поет в Большом театре Сусанина, Мельника, Мефистофеля, Марселя[[189]](#endnote-105), — поет летом в саду «Эрмитаж», в оперетке, раз в неделю одну фразу:

— Для ансамбля.

Усатов[[190]](#endnote-106), Фюрер[[191]](#endnote-107), первый тенор, бас казенной оперы, поют в «Эрмитаже» в оперетке.

И легенды, легенды о Лентовском!

Каждый день новая легенда.

Алкивиад должен заполнять собой жизнь Москвы, тогда скучающую и праздную.

«Он» живет в юрте, на берегу пруда, в своем «Эрмитаже».

— Как дикий!

Ушел от мира.

И там, в тишине, в зеленой тени старых, развесистых деревьев, «выдумывает свои фантазии».

Он появляется на сцене, в жизни, только в шумной, эффектной роли. Вся Москва говорит:

— Слышали: скандал который сделал Лентовский! Грандиозный скандал.

— Избил князя X.

Скандал! Что, казалось бы, хорошего? Но и скандал у него благороден.

Какой-то князь, очень богатый и очень знатный, не давал своими ухаживаниями проходу артистке Б.[[192]](#endnote-108)

Молодой и очень красивой. Опереточной примадонне. Тогдашнему кумиру Москвы.

Не успевала выйти г‑жа Б. из летнего театра по окончании спектакля, как перед ней в аллее вырастал поджидавший князь, с предложениями, наглый, самоуверенный и дерзкий.

Ничто, ни резкие ответы, ни просьбы, ни даже слезы не помогали.

— Оставьте в покое!

— Едем ужинать!

Артистка пожаловалась Лентовскому.

И вот, однажды, после спектакля, около театра, в аллее, пред дожидавшимся, посвистывая, князем, вместо примадонны, вырос Лентовский.

— Вы позволяете себе оскорблять у меня в саду артистку? Артистку! У меня!

Вся публика сбежалась на «львиный рык» и отчаянные вопли.

Бедный князь валялся на дорожке весь в крови.

Лентовский избил его палкою так, что переломил ему даже палец.

{79} И Москва, — демократический город, — не нашла ничего другого сказать своему любимцу:

— Поучил князя? Ай да Лентовский!

Так и следовало.

А через какую-нибудь неделю Москва говорила о новом:

— Слышали? Лентовский в клетке у льва завтракал!

— Как не слыхать!

Как всегда со «свитой», Лентовский в отдельном, заказанном вагоне выехал в Петербург.

По приезде завтракали.

Вивёр[[193]](#endnote-109) и москвич, Лентовский умел есть и пить. «Сочинял» ботвиньи, как феерии, и выдумывал крюшоны[[194]](#endnote-110).

— Симфония, а не крюшоны! — говорили в Москве.

После завтрака Лентовский предложил:

— Едем в Зоологический сад!

Тогда Зоологический сад в Петербурге держал знаменитый Рост[[195]](#endnote-111), бывший укротитель зверей и мужчина сажени ростом.

— Здравствуй, Рост! Хочу в клетке льва за его здоровье шампанского выпить. Идем!

Рост в это время сам уже успел выпить за завтраком достаточное количество пива.

Он меланхолически ответил:

— Идем.

В пустой клетке поставили стол, стулья, бутылку шампанского, стаканы.

«Свита» остановилась на пороге.

Только один кто-то вошел за Лентовским и Ростом, пошатываясь, в клетку.

Втроем сели за стол.

Рост приказал своим рабочим, — и решетка, отделявшая эту клетку от другой, где был лев, поднялась.

Две клетки соединились в одну.

Лев лежал в углу.

Он не шевельнулся, когда поднялась решетка.

Все время пролежал в углу, — только пристально, не сводя глаз, глядя на людей, пивших шампанское.

Бутылка была допита до дна.

— Я вошел в клетку совершенно пьяный. Вышел из нее, как будто никогда ничего не пил! — рассказывал третий собеседник.

— Все! — сказал Лентовский, допивая последнюю каплю из стакана.

{80} Они поднялись.

С ревом поднялся и лев.

Но в эту минуту с грохотом упала решетка и разделила две клетки.

Яростный прыжок льва приняла на себя решетка.

— Черт знает что! — конечно, и тогда говорили в Москве, когда эта история распространилась.

С быстротой молнии, как все, что касалось Лентовского. Но добавляли:

— А все-таки… Поди-ка, сделай! А Лентовский, — он может!

Это только факты. А сколько небылиц!

Человек тем знаменитее, чем больше о нем рассказывают небылиц.

Человек, про которого не ходит ни одной небылицы? Это еще не слава.

Возьмите юмористические журналы, газеты того времени. Найдите номер, где бы не было о Лентовском!

Провинциал, приезжая в Москву и осмотрев все достопримечательности, говорил:

— Ну, ну, — а покажите-ка мне Лентовского!

Быть в Москве и не видать Лентовского было — быть в Риме и не видать папы.

Вас. И. Немирович-Данченко[[196]](#endnote-112) в одном из своих романов, описывая того времени Москву, не мог не вывести Лентовского.

Москвы того времени нельзя было представить себе без этой легендарной фигуры.

И характерно, что роман, в котором появляется Лентовский, носит название:

— Семья богатырей.

Красивый человек, он подходил к произведениям с красивым названием.

Но вот Лентовский попадает в положение, казалось бы, самое будничное. В самое мещанское положение.

В котором красивого-то уже ничего нет.

За «благородное» избиение князя X. Лентовского посадили в арестный дом.

Человек «сел в Титы»[[197]](#endnote-113).

Москва подсмеивается над своим любимцем.

Сидя в Титах, он:

— Занимается переплетным делом. Книжки переплетает!

Артист Императорских театров, знаменитость на всю Россию, он не был «лицом привилегированного сословия».

И должен был работать в мастерской арестного дома.

{81} Мизерия![[198]](#endnote-114)

И вдруг это мещанское, будничное «сиденье в Титах» окрашивается в красивый, поэтический свет.

Примадонна М., тогда знаменитость, — ее роман с Лентовским был в то время «злобой дня» в Москве, — артист Л., старый друг Лентовского, переодеваются.

Л. — шарманщиком, М. — уличной певицей.

Каждый день они направляются на Калужскую улицу, к «Титам».

Блестящая примадонна, кумир публики, поет на мостовой арии из оперетки и захватывающие дух цыганские романсы.

Любимец и баловень публики, талантливый артист обходит публику со шляпой и отдает деньги бедным.

Через забор летит чудное пение в титовский сад, врывается в открытое окно «арестной мастерской».

С изумлением слушают арестованные:

— Что такое?

И довольной, счастливой улыбкой улыбается Лентовский.

Знакомый голос!

Эта милая шалость, полная поэзии, делается притчей всей Москвы.

О ней рассказывают со смехом и с восторгом.

«Серенада заключенному» — злобы дня.

Это превращает прозаическое «сидение в Титах» в какое-то романтическое приключение.

Это красиво. Не мещански.

Не буднично. Это романтично.

Романтична была тогдашняя Москва!

Романтичен был Лентовский.

В ответ на ежедневные сказки о крахе, крахе, крахе он строит новый театр и называет его:

— Антей.

Богатырь, который, падая, каждый раз поднимается еще с большими силами.

Не романтично?

В достоинствах и недостатках, делах и кутежах, тратах и долгах, в самых скандалах, — везде он был «неизменен и велик».

Романтичный герой романтичной Москвы.

Ее Алкивиад.

И вся Москва напевала про своего Алкивиада песенку, сочиненную, кажется, популярным тогда поэтом, г. Марком Яроном[[199]](#endnote-115):

Энергичен, честен,  
Строг, умен, остер  
{82} И весьма известен  
Как антрепренер  
Держит себя строго,  
Странно так одет,  
Кто он, ради Бога,  
Дайте мне ответ!..

### V

Это была не жизнь, а фейерверк.

И вот, однажды…

Ослепительный фейерверк погас, и от него остался только запах гари. В маленькой комнате домика Лентовского в «Эрмитаже» мы сидели, печальные, несколько старых друзей.

Несколько москвичей, в несчастье еще нежнее полюбившие нашего Алкивиада. Была зима.

За окнами бушевала метель.

И на душе было тоскливо и печально, как в каменной трубе, в которой плачет вьюга.

Мы знали, что в кухне сидит и сторожит городовой. Несостоятельный должник, Лентовский был под домашним арестом. Кто-то сказал с сочувствием, со вздохом: — Сколько вы потеряли! Сколько потеряли, Михаил Валентинович!

— Я?

Он взял со стола пожелтевшую старую фотографию.

На фотографии был очень молодой человек, бритый, с цилиндром, который казался прямо грандиозным, потому что был помещен на первом плане, на колене.

Лентовский посмотрел на этот портрет, и, кажется, тогда в первый раз под его красивыми усами мелькнула та грустная и добродушная ироническая улыбка, с которой мы привыкли его видеть в последние годы.

— Вот это мой портрет. Я снялся в тот самый день, когда сделался антрепренером. В этот же день я купил себе цилиндр. Первый цилиндр в своей жизни! Все в один день: сделался антрепренером, снялся и надел цилиндр. Особенно я гордился цилиндром. Вот! Вы видите: как мастеровые на фотографии большую гармонику, я держу его на первом плане, чтобы лучше вышел. С этим я вошел в антрепризу. А вот…

Он указал на полку:

— В этой картонке тоже цилиндр. Я имею на случай, когда езжу за границу. Как видите, я ничего не потерял. Дела жаль. А я? С чем пришел, с тем и ушел. Пошел в антрепризу с одним цилиндром и выхожу из нее с одним цилиндром. Зато прожито было…

{83} Он замолчал.

Кто-то из артистов замурлыкал себе под нос.

Лентовский поднял голову.

И улыбнулся той же печальной и добродушно-иронической улыбкой.

— Верно!

Артист сконфузился.

— Верно! Я узнал! Из «Фауста наизнанку»[[200]](#endnote-116)? Выходная ария второго действия?

Артист, смешавшись, пробормотал:

— Машинально!

— Но верно!

И, проведя рукою по глазам, словно отгоняя сон, Лентовский сказал:

— Курочкина перевод[[201]](#endnote-117). Отличный.

И продекламировал «выходную арию второго акта маленького Фауста»:

О, как я жил, как шибко жил,  
Могу сказать, две жизни прожил,  
Жизнь, так сказать, на жизнь помножил  
И ноль в итоге получил.

### Легендарная Москва VI

Это была легендарная Москва.

Москва — скупости Солодовникова[[202]](#endnote-118), кутежей Каншина, речей Плевако, острот Родона, строительства Пороховщикова, дел Губонина.

В литературе — Островский. В университете — Никита Крылов[[203]](#endnote-119), Лешков, молодой Ковалевский[[204]](#endnote-120). В медицине — Захарьин[[205]](#endnote-121). В публицистике — Аксаков[[206]](#endnote-122). В консерватории — Николай Рубинштейн[[207]](#endnote-123).

В Малом театре:

— Самарин, Решимов[[208]](#endnote-124), Медведева[[209]](#endnote-125), Акимова[[210]](#endnote-126).

В частных:

— Писарев, Бурлак, Свободен, Киреев[[211]](#endnote-127), Стрепетова[[212]](#endnote-128), Глама.

В оперетке:

— Вельская, Родон, Зорина, Давыдов, Тартаков[[213]](#endnote-129), Светина-Марусина[[214]](#endnote-130), Вальяно, Завадский, Леонидов, Чернов, Чекалова[[215]](#endnote-131).

В делах — Губонин, Мекк[[216]](#endnote-132), Дервиз[[217]](#endnote-133).

В передовой журналистике — молодой Гольцев[[218]](#endnote-134). Пламенный, смелый, дерзкий. С огненным сдовом. Обличающий…

Редактор «Русского Курьера», где что ни номер, — словно взрыв бомбы, взрыв общественного негодования.

{84} В юмористике — Чехов[[219]](#endnote-135).

Тогда еще Пороховщиков, старый, опустившийся, не канючил подаяний:

— На построение несгораемых изб.

А без гроша в кармане воздвигал «Славянский базар», грандиозный дом на Тверской[[220]](#endnote-136), который бегал смотреть.

«Хватал широко».

Тогда все хватали широко!

П. И. Губонин покупал историческое имение Фундуклея[[221]](#endnote-137) «Гурзуф», чтобы воздать себе:

— Резиденцию никак не ниже «Ливадии»[[222]](#endnote-138).

Тогда Плевако в ресторане «Эрмитажа» 12 января, в Татьянин день[[223]](#endnote-139), забравшись на стол, говорил речи разгоряченной молодежи.

Совсем не речи «17‑го октября»[[224]](#endnote-140).

И не ездил за Гучковым[[225]](#endnote-141), а бегал за ним.

И в «Московских Ведомостях» не Иеронимус-Амалия…

Иеронимус-Амалия  
Вильгельм Грингмут,  
Что просит подаяния[[226]](#endnote-142),  
С Хитровки словно плут.

В «Московских Ведомостях» гремел Катков[[227]](#endnote-143).

И хоть клеветал, но клеветал на Тургенева, на Щедрина.

Все было большего масштаба.

Теперешняя Москва тогда еще «под стол пешком ходила».

Теперешний Златоуст Маклаков[[228]](#endnote-144) тогда еще только учился говорить.

И 12‑го января первокурсником-студентом в «Стрельне» на столе говорил свою первую речь, в то время, как его отец[[229]](#endnote-145), знаменитый тогда окулист, профессор Маклаков, тоже на столе, тоже говорил речь.

И кто из них был моложе?

Прекрасно было это состязание отца и сына в молодости перед молодою толпой.

Привет тебе, старая Москва!

В тогдашней Москве теперешний «спасатель отечества» С. Ф. Шарапов[[230]](#endnote-146) служил по полиции.

Был квартальным надзирателем.

Столпом «правых» не состоял, «Русских Дел» не издавал, субсидий на плужки не выпрашивал.

А на дежурстве на Тверском бульваре браво покрикивал:

— Держи правей!

{85} Вот и все было его дело.

Вы, теперешние москвичи, можете улыбнуться над этой Москвой…

Над этой старой Москвой, которая начала грозно:

— Выше стройте монастырские стены, чтобы ни один звук из-за них…[[231]](#footnote-87)

И кончила смиренномудро:

— Подайте, православные, на построение партии «17‑го октября»[[232]](#footnote-88).

Вы можете улыбнуться:

Улыбкой горькою обманутого сына  
Над промотавшимся отцом…[[233]](#endnote-147)

Но и недавняя Москва, моя старушка, может прошамкать вам:

— «Богатыри, не вы!»[[234]](#endnote-148)  
Плохая вам досталась доля!

### VII

Эта романтичная Москва, где все принимало гомерические размеры: дела и кутежи, процессы и безобразие, — не могла жить без легенд.

И Нестор-летописец[[235]](#endnote-149) русской жизни, П. Д. Боборыкин[[236]](#endnote-150), описывая тогдашнюю Москву, должен был написать «Московскую легенду». О том, как:

Три московских коммерсанта,  
Чтобы пищу дать вранью,  
Порешили раз у Танти[[237]](#endnote-151)  
Съесть ученую свинью[[238]](#endnote-152).

И напечатана была эта легенда в академических «Русских Ведомостях»[[239]](#endnote-153).

Такую роль играла легенда в тогдашней московской жизни. Ее не могли обойти ни будущий академик-летописец[[240]](#endnote-154), ни самая академическая из академических газет. Без легенды не было Москвы.

Это была та Москва богатырей, в которой носился легендарный «дядя Гиляй», В. А. Гиляровский[[241]](#endnote-155), прозванный Москвой, — тоже романтически! — «королем репортеров».

И дивил редакторов предупреждением:

— Сегодня, в час ночи, большую заметку привезу. Ждите. В 12 часов будет большая кража!

— Как «будет»?

— Приятели с Хитровки[[242]](#endnote-156) предупредили. Меня всегда предупреждают, чтобы не подвести. Не прозевал бы!

{86} Он носился, сыпля каламбурами, остротами, четверостишиями и нюхательным табаком.

Старик Тарновский[[243]](#endnote-157) в ужасе воздевал к небу руки:

— Убил бы Гиляровского, да силы не позволяют! Геркулес проклятый!

— А что?

— Вчера на первом представлении влетел в зал и начал всех соседей нюхательным табаком угощать. Вижу: пошла проклятая табакерка по рукам, с ужасом думаю: «зарезал!» Тут самая драматическая сцена, а весь театр чихает!

Стружкин[[244]](#endnote-158), тогда известный актер, дружески подшутил над Гиляровским:

— Все мельчает! Прежде были литераторы — Гиляровы[[245]](#endnote-159)! А теперь пошли — Гиляровские!

Гиляровский только добродушно махнул рукой:

— И не говори! Прежде были актеры — Щепкины[[246]](#endnote-160)! А теперь пошли — Стружкины!!!

Легендарной Москве и бытописатель нужен был легендарный. Который бы не только обо всем говорил, но и о себе заставлял всех говорить.

Говору шло и легенд по Москве!

Каншин, когда приглашал гостей в «Стрельну», заранее посылал заказ:

— Запереть ресторан на целую ночь для всех!

От Петровского дворца[[247]](#endnote-161) до «Стрельны» путь был освещен бенгальскими огнями.

А когда бешеные, в мыло загнанные, перепуганные огнями тройки «с раскатом» влетали в ворота, две небольших пушки давали залп. Возвещали:

— О благополучном прибытии.

На следующий день в Москве только головами качали. Рассказывали:

— В зимнем саду охоту устроили! Хорам приказали: «Спасайтесь! Это, будто бы, тропический лес, а вы, будто бы, дикие, а мы англичане. Вы бегите и кричите: “караул!” А мы будем на пальмы лазить и вас искать!» Так и играли.

Фон-Мекк держал открытый дом.

Всякий, без зова, мог являться, один, с друзьями, заказывать, пить, есть и уезжать.

Даже без знакомства.

Однажды фон-Мекк после театра «сам приехал к себе».

В столовой сидел какой-то офицер.

Разговорились. Но не называя себя.

{87} — Да вы видели когда-нибудь хозяина этого дома? — спрашивает офицер.

— Видел, — улыбнулся фон-Мекк.

— Вот счастливец! А я, батенька, шестой месяц сюда езжу, — никак с хозяином встретиться не могу!

В. В. Зорина, «царица цыганского пенья», когда приезжала в город, ни один цыганский хор не брал с нее денег.

За счастье считали петь перед Верой Васильевной.

Она хвалила.

За хорошо спетый романс подзывала солистку, целовала, снимала с себя серьги, — солитеры тысяч в десять:

— От меня на память: хорошо спела!

Николай Григорьевич Рубинштейн, после бессонной ночи, бешеной игры, усталый, сонный, возвращался «к себе».

— В консерваторию.

Ученики уже шли на занятия.

И вдруг он останавливался.

— Это что?

Ученик, в летнем дырявом пальтишке бежавший по двадцатиградусному морозу, останавливался пред грозным и взбалмошным директором, дрожа от страха еще больше, чем от холода.

— Это что, я спрашиваю? — «гремел» Николай Григорьевич, хватая его за борт худенького пальто, — а? Как ты смеешь, мальчишка, в таком пальто зимой ходить?

— У меня… у меня… нет…

— Молчать! Не отговорка! Как ты смел не сказать? Как смел не сказать, что у тебя нет теплого пальто? Мне? Твоему директору? Николаю Рубинштейну? Скрывать? От меня скрывать?.. На! И чтоб завтра у тебя было пальто!

Он доставал из кармана горсть смятых, скомканных бумажек, сколько рука зацепляла. И уходил спать. А ученик, стоя среди товарищей, с недоумением говорил:

— Как же быть?.. Дал на пальто, — а тут триста пятьдесят!

Находился единственный выход:

— Господа! Кому еще платье нужно?

Надо было быть широким, чтобы быть любезным широкой Москве. И «барственность» любила романтичная Москва. В ресторане «Эрмитаж» в большой компании обедал Панютин[[248]](#endnote-162). Когда-то знаменитый фельетонист «Nil admirari»[[249]](#endnote-163). Когда-то… Бедный, все проживший старик.

{88} Он ходил в «Эрмитаж», к Оливье[[250]](#endnote-164), по старой памяти позавтракать, пообедать.

Когда-то богатый человек, — он прокучивал здесь большие деньги.

«По старой памяти» ему не подавали счета, если он не спрашивал.

Но то простые завтраки, обеды. А тут огромный обед, с дамами, — неожиданно принявший «товарищеский характер»: один взял на себя шампанское, другой — ликер.

Панютин, чтобы не отставать от других, объявил:

— Мои, господа, фрукты.

В конце обеда он приказал человеку:

— Подай фрукты!

Буфетчик осведомился:

— Кто заказал?

— Господин Панютин.

— Панютин?! Отпустить не могу! Не заплатит.

Положение получилось ужасное.

Фруктов не подают.

Панютин, уже не решаясь ни на кого поднять глаз, спрашивает у человека:

— Что ж, братец, фрукты?

Половой, глядя в сторону, бормочет:

— Сию минуту‑с… принесут…

А буфет завален фруктами. Все видят. Всем хочется провалиться сквозь землю.

Что делать? Другому кому-нибудь приказать? Обидеть старика, который и так уже умирает от стыда, от срама, от позора. В эту минуту в зал входит Оливье, — «сам Оливье». Он сразу увидал, что что-то происходит. Какое-то замешательство. Обратился к буфетчику:

— Что такое?

— Да вот господин Панютин заказал фрукты. А я отпустить не решаюсь. Вещь дорогая.

Оливье только проскрежетал сквозь зубы:

— Болван! Сейчас послать на погреб. Чтобы отобрали самых дорогих фруктов! Самый лучший ананас! Самые лучшие дюшесы! В момент!

Он подошел к столу, поклонился присутствующим и обратился к Панютину:

— Простите, monsieur Панютин, что моя прислуга принуждена была заставить вас немного обождать с фруктами. Но это случилось потому, что на буфете не было фруктов, достойных, чтобы их вам подали.

В эту минуту появился человек с вазой «достойных» фруктов.

{89} — Салфетку! — приказал Оливье.

И пихнув под мышку салфетку, взял вазу с фруктами:

— Позвольте мне иметь честь самому служить вам и вашим друзьям.

У старика Панютина были слезы на глазах.

И не у одного у него.

Бывший среди обедавших М. Г. Черняев[[251]](#endnote-165), — он был тогда на вершине своей славы, — обратился к Оливье:

— Прошу вас сделать нам честь просить к нам и выпить стакан шампанского за здоровье наших дам.

И дамы смотрели, с благодарностью улыбаясь, на человека, который сделал «такой красивый жест»:

— Мы просим вас, monsieur Оливье! Мы просим!

На этом лежит романтический отпечаток.

Как «на всем московском есть особый отпечаток»[[252]](#endnote-166).

### VIII

Ты всегда была романтична, моя дорогая родина, моя бесценная старушка Москва!

Ты была тоже романтична, когда сожгла себя, чтобы не отдаться Наполеону.

Чтоб «не пойти с повинной головой»[[253]](#endnote-167).

Романтиком был Фамусов[[254]](#endnote-168), когда восклицал:

— Что за тузы в Москве живут и умирают[[255]](#endnote-169)!

— Едва ли сыщется столица, как Москва!

Ты была романтична в статьях Аксакова[[256]](#endnote-170). Ты была романтична в призывах Черняева[[257]](#endnote-171).

Что, как не романтизм — газетчик из Охотного ряда, бросивший все и пошедший добровольцем в Сербию.

Вернувшийся искалеченным, убив 14 турок, — и снова заторговавший газетами в Охотном, с большим крестом «Такова»[[258]](#endnote-172) на груди.

Ты была романтична, Москва, когда в тебе, — в тебе! — создавался крестовый поход в наши дни.

Самая романтичная война[[259]](#endnote-173), какая только когда-нибудь была.

Война за чужую свободу.

Война за освобождение братьев-славян!

И в наши дни…

Ты одна, в страшном декабре страшного года[[260]](#endnote-174), романтически дралась на баррикадах, в то время как другие, — трезвые реалисты, города, — очень основательно, — находили, что:

— Баррикады, это — романтизм!

Из тебя не вытрясешь ничем твоего романтизма! И остается только с благоговением поцеловать твою руку, романтичная старушка.

{90} Во всем всегда ты неисправимо романтична. В большом и малом. Быть может, чтобы понять и любить эту Москву, надо быть великороссом.

Даже Гоголь, малоросс, не понимал ее:

— И за что я полюбил эту старую, грязную бабу Москву[[261]](#endnote-175), от которой, кроме щей да матерщины, ничего не увидишь?! — писал он в одном из писем.

Зато Пушкин говорил о ней:

«Нет, не пошла Москва *моя*»[[262]](#endnote-176)…

И какой сыновней любовью звучит это нежное:

«Моя»!

### IX

Это была та широкая, хлебосольная «Москва, Москва, Москва, золотая голова»[[263]](#endnote-177), про которую складывал рифмы Шумахер[[264]](#endnote-178):

От Ланинского редеру[[265]](#endnote-179)  
Трещит и пухнет голова,  
Знать, угостился я не в меру, —  
Что делать, — матушка Москва!..[[266]](#endnote-180)

Про которую пели с лихим надрывом цыгане:

В Москве всегда найдешь забаву  
Во вкусе русской старины:  
Там пироги пекут на славу,  
Едят горячие блины!

Это была та Москва, гордая кухней, гордая своим университетом, которая установила традицию, — чтоб «день святой Татьяны», тот день, про который пелось:

Кто в день святой Татьяны  
Не ходит пьяный  
Тот человек дурной, —  
Дурной!

Чтоб этот день университетская молодежь праздновала в самых лучших, самых роскошных, в первых ресторанах столицы. В «Эрмитаже», в «Стрельне», у «Яра».

Где старик Натрускин[[267]](#endnote-181) в этот день отказывал людям, кидавшим сотни, и отдавал свой сказочный зимний сад в полное распоряжение студентам, пившим пиво и пышно возлежавшим потом на бархатных диванах с надписями мелом на пальто:

— «Доставить на Ляпинку[[268]](#endnote-182). Хрупкое! Просят вверх ногами не ставить!»

— Но ведь у вас пальмы! Бог знает, каких денег стоит! — говорили ему.

Старик улыбался:

{91} — Ничего! Будут докторами, адвокатами, — тогда заплатят!

И ему казалось бы странным, диким, чтобы Татьянинский пир не у него происходил:

— Московские студенты-то — наши! Нынче вся Москва ихняя! Московский праздник!

Это была та Москва, в которой Оливье в окружном суде судили:

— За жестокое обращение с прислугой.

Он брал какого-нибудь бедно одетого молодого человека, давал ему денег:

— Пожалуйста, подите ко мне в ресторан, спросите бутылку пива, заплатите двугривенный и дайте человеку на чай пятачок.

Кругом проедались состояния.

А Оливье откуда-нибудь издали, незаметно, следил, как отнесется избалованный половой к пятачку на чай.

Поклонится ли совершенно так же, как кланяется за «брошенную двадцатипятирублевку».

И горе, если зазнавшийся лакей с презрением отодвигал пятачок обратно, или не удостаивал «пивной шишгали» даже взглядом.

Оливье какие-то казни выдумывал для виновного:

— Хамства не терплю!

Это был та Москва, где старик Тестов[[269]](#endnote-183), чуть не со слезами на глазах, рассказывал, как надо воспитывать:

— Поросеночка.

Никогда не поросенка. А «поросеночка». С умилением.

— В стойлице сверху нужно лучиночку прибить. Чтобы жирка не сбрыкнул. А последние деньки его поить сливками, чтобы жирком налился. Когда уж он сядет на задние окорочка, — тут его приколоть и нужно: чтоб ударчик не хватил маленького!

Москва Егоровских блинов, Сундучного ряда, москворецких огурцов, ветчины от Арсентьича, Бубновского с кашею леща![[270]](#endnote-184)

Где приготовленье «суточных щей» было возведено в священнодействие.

В щи, уже готовые, клали еще мозги, горшочек замазывали тестом и на сутки отставляли в вольный дух.

— Тс! Щи доходят!

Таинство!

Кругом ходили на цыпочках.

И старик Тестов скручивал ухо бойкого, разбесившегося поваренка.

— Тут щи!!! А ты… бегом! — говорил он с ужасом.

Обломовка[[271]](#endnote-185)!

«Какие телята утучнялись там»[[272]](#endnote-186).

{92} И правил этой Обломовкой:

— Хозяин столицы, генерал-адъютант его сиятельство князь Владимир Андреевич Долгоруков[[273]](#endnote-187).

Легендарные времена!

Он был «правитель добрый и веселый»[[274]](#endnote-188).

### X

Он, никого не стесняя, никого не боясь, свободно, запросто «бродил в толпе народной» в саду «Эрмитаж».

Открывал старик верхом на белом коне катанья 1‑го мая в Сокольниках и 22‑го июля в Петровском парке[[275]](#endnote-189).

Актрисы перед бенефисом возили ему программы, отпечатанные на атласной ленте, — а он подносил им букеты, перевязанные, вместо лент, брюссельскими кружевами, шалью или шелковой материей на целое платье.

Никогда, «несмотря на все административные заботы», не пропускал ни одного представления «Фауста наизнанку», — раз Родон играл Валентина.

И «давал сигнал к аплодисментам», когда во 2‑м акте «кукушка», пополам сложившись перед выросшим от гордости на цыпочки Валентином, титуловал его:

— Ваше сиятельство!

Должал без счета и «давал два бала ежегодно»[[276]](#endnote-190), на которых вся Москва пила, — душа меру знает! — взятое в кредит шампанское Гулэ[[277]](#endnote-191) из огромных выдолбленных глыб льда.

Был при нем в Москве порядок?

Не больше, чем при других.

Были злоупотребления?

Больше, чем при ком бы то ни было.

Пристав Замайский[[278]](#endnote-192), классический пристав Москвы, лишенный прав состояния, приговоренный судом к ссылке в Сибирь, — до конца дней своих оставался приставом в Москве и умер миллионером.

У него в участке были все кафе-шантаны, знаменитый игорный дом Павловского.

— У меня в участке хоть Монте-Карло откройте! У меня в участке все можно!

Околоточный надзиратель Паджио платил ему 12000 рублей в год за свой околоток, — в котором был только дом Харитова, теперь Обидиной[[279]](#endnote-193)! Но князя В. А. Долгорукова любила Москва. Звала его:

— Князюшкой.

И пренаивно титуловала:

{93} — Хозяином столицы.

Он был «настоящим барином», — качество, очень ценное в глазах романтично-благородной Москвы.

Все было. Но хамства не было.

Князюшку окружали легенды.

И это мирило.

Граф К., попечитель учебного округа, сам бывший студент Московского университета, сам во времена своего студенчества принимавший участие в «волнениях», участвовавший даже в знаменитой «битве под Дрезденом», под гостиницей «Дрезден», на площади генерал-губернаторского дома[[280]](#endnote-194), — освистанный студентами на сходке, явился к генерал-губернатору требовать:

— Полиции… войск!..

Москвич Долгоруков, как москвич, гордился Московским университетом.

— Не горячитесь ли вы, граф?.. Конечно, то, что случилось, нехорошо… Но будет ли тоже хорошо, если я введу в университет полицию, войска? Я никогда не был по ученой части и не знаю, конечно… Но я слышал, что у вас, в ученом мире, это считается большим оскорблением университету, студентам…

— Какие это студенты?! Это негодяи!

Князь Долгоруков только улыбнулся:

— Ну, граф! Зачем так строго! Молоды! Со временем переменятся! Всегда такими были! Вот здесь, например, «под Дрезденом» когда-то какую драку устроили. Казалось бы, не негодяи?.. А ничего! Потом исправились! Многие из тех, которые тогда «под Дрезденом» дрались, — очень почтенные посты занимают! И никто их «негодяями» не считает… Зачем же так сразу: волнуется, — значит, «негодяй»!

И этот щелчок графу, поведением которого была возмущена вся Москва, — Москве доставил нравственное удовлетворение.

— Князюшка! Умеет разговаривать с людьми!

Он умел.

Лопашов[[281]](#endnote-195), — в «Русской палате» которого чествовали Черняева, чествовали М. Д. Скобелева[[282]](#endnote-196), где И. С. Аксаков говорил свои страстные речи пред именитым московским купечеством и делал сборы на Сербию, на Герцеговину, на Болгарию, — Лопашов, знаменитый в те времена ресторатор, отказался подписать на благотворительную лотерею, «во главе» которой стоял князь В. А. Долгоруков.

— Что ни день, то лотерея. Надоели.

Донесли князю.

«Хозяин столицы» принял за личное оскорбление.

{94} — Вызвать Лопашова к девяти часам.

Лопашов понял, «по какому делу». Взял, на всякий случай, тысячи две, три.

Явился в девять.

Проходит десять, одиннадцать, двенадцать. Лопашов все сидит в канцелярии.

— Скоро?

— Почем можем сказать? Доложено. Позовут!

Час, два, три.

— Я больше не могу. Мне есть хочется.

— Надо подождать. Каждую минуту могут позвать.

Четыре, пять, шесть.

— Да я закусить хоть сбегаю.

— Невозможно. Вдруг позовут.

И только в два часа ночи дежурный чиновник распахнул дверь приемной.

— Господин Лопашов. Князь ожидает вас в кабинете.

Едва держась на ногах, вошел бедняга Лопашов, поклонился, сразу достал из кармана деньги и подал.

— Вот‑с, ваше сиятельство! Я не подписался на лотерею потому, что хотел иметь честь передать лично…

Князь взял деньги, улыбнулся и пожал руку:

— От всей души вас благодарю! От всей души! Я так и был уверен, что тут недоразумение. Я всегда знал, что вы человек добрый и отзывчивый! А теперь… Не доставите ли мне удовольствие со мной откушать?

Мы, старики, не спим по ночам. Ужинаю поздно. Милости прошу. Чем Бог послал!

И до четырех часов они просидели за ужином вдвоем, в дружеской беседе.

На следующий день Лопашов рассказывал, конечно, только о том:

— Как мы с его сиятельством ужинали!

А Москва, знавшая «подоплеку», Москва «Шутников» Островского[[283]](#endnote-197), втихомолку подсмеивалась:

— И с аппетитом, чай!

В те времена и по тем понятиям, находили:

— И щелкнуть, но и обласкать умеет!

### XI

Если вы старый москвич, не выплывает ли у вас, при этих воспоминаниях, из тумана прошлого пара гнедых, старомодные огромные сани, с высокой спинкой, старик с падающими на грудь длиннейшими, «полицейскими», усами с подусниками:

{95} — Николай Ильич Огарев[[284]](#endnote-198)!

Без «полицеймейстера Огарева» картина той, легендарной, Москвы была бы не полна. Никакой бы картины не было!

Своего легендарного полицеймейстера любила та, легендарная, Москва.

Огарев не брал взяток.

Что?

Чтоб какой-нибудь трактирщик смел ему предложить:

— Благодарность‑с!!!

Н. И. Огарев ездил почти каждый день завтракать в «Эрмитаж». «Эрмитаж» до сих пор хранит память о нем: делает «бифштекс по-огаревски».

Съедал «директорский завтрак», выпивал полбутылки шампанского. И всегда платил.

— Получи!

Давал десять рублей.

Половой шел в буфет и приносил сдачу: восемь трехрублевых и одну рублевую бумажку.

Н. И. Огарев давал рублевую бумажку на чай, остальную сдачу, «по барски, конечно, не считая», клал в карман и уходил.

Половой низко кланялся ему вслед.

Но чтоб взятку взять?!

Так благородно… все делалось.

И Москва только добродушно посмеивалась:

— Хороший старик!

Вы помните Петра Ивановича Кичеева[[285]](#endnote-199)?

Одного из талантливейших театральных критиков? Глубокого и просвещенного знатока искусства. Горького и трагического неудачника в жизни.

Вся жизнь его была надломлена.

В ранней молодости с ним случился трагический водевиль[[286]](#endnote-200): желая убить одного обидчика и негодяя, он по ошибке убил другого, ни в чем не повинного человека. Который ему ничего не сделал. Которого он не знал. Которого раньше никогда не видел. Это было фатальное сходство лиц, которое встречается только в оперетке «Жирофле-Жирофля»[[287]](#endnote-201) да в жизни.

Этот ужас навсегда искалечил бедного Кичеева. Сделал его больным, издерганным, часто ненормальным.

Кичеев искал «забвения». И страдал тем же, что составляло несчастие многих талантливых русских людей. В Москве — в особенности.

И в таком виде Кичеев бывал «нехорош».

Однажды в театре, во время антракта, в буфете кто-то при нем сказал:

{96} — Какое безобразие! На первом представлении, в генерал-губернаторской ложе, сидит кто? Пойманный, изобличенный шулер! Сенатор такой-то!

Сенатор был, действительно, шулер. И действительно, пойманный и изобличенный в Петербурге. В Москве он был проездом. В это время раздался звонок. Начало акта. В коридоре собеседник даже указал:

— Вон он! С каким важным видом идет!

— Сейчас ему дам в морду!

И никто не успел оглянуться, как Петр Иванович подлетел к сенатору.

— Вы сенатор такой-то?

Вы слышите его хриплый, нервный, срывающийся голос? Сенатор отступил:

— Я. Что вам?

— Про вас говорят, что вы шулер…

Толпа моментально отделила Кичеева от помертвевшего сенатора. Скандал на всю Москву. Вся Москва была на первом представлении. Сенатор узнал фамилию и полетел к Долгорукову. Он был его гостем. Долгоруков предоставил ему свою ложу. Его оскорбили…

— Кичеев будет выслан через 24 часа из города! — кратко объявил кн. Долгоруков.

Друзья Кичеева ночью бросились искать Огарева:

— Никто, как он!

Часа в четыре, наконец, пара гнедых привлекла сонного и усталого старика.

— Николай Ильич! Спасите Кичеева! Вот что случилось!

Огарев схватился за голову:

— Да он с ума сошел! Сенатор-то, действительно, шулер! Вот в чем ужас! Что тут можно сделать? Вы все, господа, с ума сошли! Еще хлопочете за него?! Вас всех из Москвы надо вместе с ним выслать!

— Ну, Николай Ильич, ругаться будете потом. А теперь, пока, надо спасти Кичеева. Что он будет без Москвы делать? Человек-то уж очень хороший!

— Вы все хорошие люди — безобразники!

— Выручите москвича!

— Ладно. Буду думать. Но обещать, помните, ничего не обещаю. Набезобразничают, а потом Огарева — выручай! Идите! Я старик. Мне спать нужно, а не вашими скандалами заниматься.

И в восемь часов утра старик уже тащился на своей классической паре в гостиницу, где остановился сенатор:

— По экстренному делу!

{97} Сенатор принял его, едва что-то на себя накинув.

— Ваше высокопревосходительство… Простите, что беспокою… Но такое происшествие… Я только что узнал… Вчера в театре… Этот Кичеев… благороднейший человек…

Сенатор только глаза вытаращил:

— Виноват… как благороднейший человек?..

— Благороднейший! Изумительной души! Правдивейший! Лжи не терпит!

— Виноват… виноват…

— И вдруг при нем… какой-то негодяй… в буфете… на ваш счет… гнусность!.. Кичеев, — повторю, благороднейший человек, — на него: «Как вы смеете? Я уважаю заслуги этого государственного человека, и вы про него осмеливаетесь?.. Ваше счастье, что у него нет сына, который смыл бы оскорбление, вашей кровью смыл! Что он сам в таком почтенном возрасте?! Что его положение ему не позволяет?! Но в таких обстоятельствах обязанность всякого порядочного человека… Я обращусь к нему! Я скажу ему о тех гнусностях, которые вы позволяете себе распространять! Я попрошу у него позволения вступиться за его честь! И тогда… к барьеру!» Скандал грандиозный… Кичеев кидается к вам… взволнованный… Он просил у вас позволения драться за вас на дуэли?

— Ах… он вот… он вот зачем… Скажите… а я… я не так понял… Ему не дали, значит, договорить… я не разобрал… я к князю… князь уже распорядился: в двадцать четыре часа его из Москвы!

Огарев схватился за голову:

— Я так и знал! Я всегда говорил, что Кичеева до добра его сумасшедшее благородство не доведет!

— Но, Боже мой, это надо исправить… Я сейчас же к князю… Нужно объяснить… все изменяется…

Собственно, вряд ли и сенатор верил… Но это был исход. Благородный исход из скандала.

Никакого оскорбления не наносили. Напротив! Сенатор полетел к князю:

— Все объяснилось… Дело было не так… Полицеймейстер Огарев объяснил…

И князь знал, что это не так.

И отлично знал, что сенатор шулер. И Кичеева, «своего», москвича, ему было жаль.

Но «выхода» не было. И вдруг выход!

— Я очень рад! Большое спасибо Николаю Ильичу, что объяснил! Вот это! Это так! Я был, признаться, удивлен! Я всегда знал, что Кичеев благороднейший человек!

{98} Чтобы окончательно погасить весь скандал, сенатор поехал к Кичееву с визитом, благодарить за заступничество, просить:

— Не рисковать собой!

Так, благодаря Н. И. Огареву, все «благородно вышли из неприятнейшей для всех истории».

### XII

В этой-то старой, легендарной, Москве, как рыба в воде, плавал ее легендарный Лентовский.

Ее маг и волшебник.

Широко плавал в широкой Москве.

И был ее «Антеем».

Когда казалось, что вот он уже «повержен», — он снова поднимался еще сильнее, еще могучей, еще шире.

Та Москва не давала упасть «своему Лентовскому».

Крах был на волоске, «маг и волшебник» ехал…

— Приезжаю к Хлудову, Михаилу Алексеевичу[[288]](#endnote-202). Время раннее, но и минута трудная. Оставил сад «Эрмитаж» на волоске. Спит еще. Просят в кабинет. Сажусь. Письменный стол от меня дверь загородил. Низа не видно. Вдруг смотрю, — дверь словно волшебством каким отворилась. Дверь отворилась, никто не вошел. Смотрю из-за стола. Пожалуйте! Тигрица! С легоньким этаким рыканием…

Это была знаменитая «Машка», одна из двух «ручных» тигриц, которых Хлудов вывез «для удовольствия» из Средней Азии.

— Подошла. Обнюхала. Не шевелюсь. У ног легла. И глаз с меня не сводит. Пренеприятных, сознаюсь вам, пять минут провел. Минут через пять Михаил Алексеевич.

— «Простите, дорогой Михаил Валентинович, — заставил дожидаться. Вчера поздно спать лег. “Машка”, брысь! Ты чего тут?» Смеется. Смотрит.

Два человека, московской породы оба, в глаза друг другу смотрели. Один «ручных» тигров для удовольствия держит. Другой, с тигром в ногах сидя, в лице не переменился. «Своих» друг в друге узнали.

— Пускай лежит. Меня кредиторы разорвать хотят, — я и их не боюсь. А «Машка» что! Я ей ничего не должен.

Хлудов рассмеялся.

— Денег вам, я так думаю?

Лентовский пожал плечами.

— Мне? Нет. Делу — да! Делу деньги нужны. Мне зачем? Я не пропаду. Я опять в актеры пойду. Новый театр построю. А дело пропадет.

— Хорошее дело.

{99} — Если нравится, можете, — поддержите. Не нравится, не хотите — не надо. Но дело! Дело вам само и выплатит! А не меня. Предупреждаю. Для себя я не прошу, не просил и просить не буду. Так и знайте.

— Сколько?

— Делу?

— Делу!

— Саду «Эрмитажу» нужно столько-то.

— Я вам чеком.

— За дело — сердечное спасибо и низкий поклон.

— Уцелеет?

— Спасено.

— «Машка», тебе говорят, отойди к стороне! Михаилу Валентиновичу пройти дай!

Кашин[[289]](#endnote-203) брал по 5 % в день. Весь в деле, весь в урагане жизни, беспечный во всем, что касалось денег, — Лентовский забывал брать у него оплаченные векселя.

Да если и вспоминал, — Кашин надувался:

— Чудак человек! У меня доверия просишь, а мне не оказываешь? Стану я завсегда твои бумажонки в кармане таскать! Потеряешь еще! Вот вспомню как-нибудь, из дома уходя, и захвачу! Двойные, что ли, с тебя стану требовать? Известно, чай, что заплачено. У меня бухгалтерия, брат, вот где!

И хлопал себя по умному лбу.

Как вдруг однажды Кашин объявляет:

— А нам бы, Михаил Валентиныч, с тобой посчитаться надоть было. Там, брат, за тобой векселей кипочка накопилась. Надоть когда-нибудь и платить!

— Да что ты? Очумел? Какие векселя?

— Какие векселя бывают! Обнаковенные. Не писал?

— На тебе крест-то есть? Осьмиконечный еще носишь!

— До креста тут нет касаемости! Ты дело говори, а не под рубаху человеку лазай!

— Это ты рубаху снимать хочешь!

— Нам зачем! Мы шелковых не носим! Ты про векселя-то вот!

— Да что ж ты? Дурак или разбойник? Знаешь ведь, что по векселям заплачено.

— Сам чудак человек! Как же по векселям может быть заплачено, если они у меня? Кто деньги дает, тот векселя берет. Я тебе деньги даю, — я у тебя векселя беру. Ты мне деньги даешь, — у меня векселя берешь. Порядок известный!

— Да сам-то ты что говорил?!

{100} — Мало ли что иногда сдуру сболтнешь! А ты не слушай. Не махонький. А ты вот что: деньги готовь. А не то, брат, по закону. Всю твою требуху продадим, полотна мазаные, хухры-мухры бархатные. Убыток потерплю, а что ж делать!

Векселей на огромную сумму.

Ограблен. Крах.

Делать было нечего, и Лентовский метнулся к Долгорукову.

Рассказал ему все, как было. Представил свидетелей.

— Вот как среди Москвы грабят!

Старик взбеленился.

— Как?.. Денной грабеж?.. Сию минуту сюда этого Кашина.

Кашина нашли, по обыкновению, в «Большой Московской»[[290]](#endnote-204). В бильярдной.

Он целился и клал 15‑го в угол, пока какой-нибудь несчастный сидел, смотрел, ждал и томился:

— Сколько с меня разбойник слупит? Да и даст ли еще?

Это была «манера» Кашина. «Томить».

Услыхав, что генерал-губернатор к себе требует, Кашин только в затылке почесал.

И сказал своему поверенному, — тут же сидел:

— Должно, пустяки. По благотворительности это. Узнай-ка, съезди!

Поверенный поехал.

— Кашина вызывали… — обратился он к дежурному чиновнику, и не успел договорить, как чиновник сказал:

— Ах, Кашин!

Юркнул в дверь и моментально вернулся:

— Пожалуйте!

— Да я…

— Не заставляйте его сиятельство дожидаться! Пожалуйте!

Князь был «заряжен». При докладе: «Кашин», — он вскочил из-за завтрака. Салфетка, заткнутая за воротник, болталась на груди. Не успел бедняга поверенный переступить через порог…

— Вы позволяете себе у меня в Москве… у меня! в Москве!.. грабить? грабить?.. в Якутскую область… в двадцать четыре часа…

Князь затопал ногами.

— Ваше сия…

— Молчать! В Якутскую! Лентовского! Дело, в котором тысячи тружеников! Губить! Двойные деньги!

— Ваше…

— Ни слова! Я тебе покажу, как у меня людей грабить…

{101} — Ваше сиятельство! — завопил, наконец, поверенный, — да не Кашин я! Не Кашин!

— Как не Кашин? — остолбенел князь, — кто ж ты… Кто ж вы такой, если вы не Кашин?

— Поверенный я его.

— Виноват!.. Позвать ко мне сейчас же Кашина!

Поверенный вернулся в ресторан.

Кашин только посмотрел на него:

— Лик! Ерша, что ли, против шерсти глотать заставляли?

— Сам проглоти. Тебя велено.

Кашин почесал в затылке:

— Про что орал-то?

— Сам знаешь, других посылаешь! Черт!

— Много у меня дел-то. Про кого?

— Лентовского поминал.

— Тэк‑с… Ну, это не суть важная! Убытку нет!

Взял лихача, слетал домой, сунул в один карман векселя Лентовского, в другой тысячу рублей. И явился.

— Доложите, будьте добры. Кашин, мол.

Но старик уже «разрядился». Заряд вылетел. Да и ошибка, — то, что он наорал ни за что, ни про что на постороннего человека, — его афраппировала.

Князь встретил Кашина усталый, уже без крика.

— Господин Лентовский на вас жалуется: вы с него второй раз хотите получить по векселям.

Кашин сделал невинное лицо:

— Михаил Валентиньи? Скажите! Этакими пустяками — и вдруг ваше сиятельство утруждать? Дело-то, — извините меня, ваше сиятельство, — разговора не стоит. У него дела, у меня дела. Оба мы люди путаные. Где же все упомнить.

— Однако, он отлично знает, что заплатил.

— А заплатил, так мне же лучше. Получил, значит! Есть из-за чего тут ваше сиятельство беспокоить. Напомнил бы мне, да и все. Я б и без вашего сиятельства, на одну его совесть положился. Заплатил, — и вся недолга!

Кашин вынул векселя, разорвал:

— Вот и все‑с. А у меня к вашему сиятельству просьба. Давно в уме держал. Смелости не хватало. Приятным случаем пользуюсь. Что представился.

— Что такое?

{102} — Есть мое желание на лечебницу имени вашего сиятельства. «По обещанию»! Не обессудьте уж!

И с поклоном подал тысячу рублей. Долгоруков улыбнулся:

— Ну, вот! Я так и думал, что тут недоразумение. Я всегда слышал, что вы добрый, отзывчивый человек!

— Покорнейше благодарю.

От князя Кашин поехал к Михаилу Валентиновичу.

Сел.

Молча положил на стол разорванные векселя.

— Жалишься?

— Грабишь?

Кашин протянул широкую лапу:

— Ну, да ладно! Напредки дело иметь будем! Только векселя ты у меня бери. А то от этого у меня только беспокойство!

Так в той, в старой, Москве Лентовский оставался «Антеем».

### «Наполеон» XIII

«Наполеон»[[291]](#endnote-205).

Так называл его покойный Полтавцев[[292]](#endnote-206).

— Наполеон.

Называл с увлечением, с восторгом. Искренно.

Сын знаменитого, «того» Корнелия Полтавцева… Помните Счастливцева:

— Нынче душа только у трагиков и осталась. Вот Корнелий Полтавцев…[[293]](#endnote-207)

Талантливый, драматический актер сам. Спившийся, старый, опустившийся…

Полтавцев слишком привык ходить по этапу, кочевать в ночлежных домах, питаться «бульонкой», — чтобы бояться самой черной нищеты.

Он не боялся нищеты, и потому был искренен.

Да…

Соблюдая, конечно, все пропорции…

В своем деле Лентовский был «маленьким Наполеоном».

И его окружали люди, верившие в его «звезду».

Преданные до самоотвержения.

Мне вспоминается маленькая сценка.

Трагическая. Хотя задней декорацией для этой трагедии и служила уставленная разноцветными бутылками буфетная стойка.

{103} Тяжелые времена.

«Последние дни “Эрмитажа”».

Крупные «рвачи», как пиявки, напившись, отваливались.

Пошел «ростовщик мелкий». Словно могильные черви.

Разрушают дело. Разъедают.

Режут, в алчности, курицу, которая несет золотые яйца.

Поздняя осень.

Дождь. Публики мало.

«Эрмитаж» не закрывается только потому, что:

— Нечем заплатить людям, нечем рассчитаться.

Касса опечатана. Захвачена кредиторами. В ней судебный пристав.

У буфета, где «греются» несколько завсегдатаев, актер М. вдруг что-то кричит.

Диким, непонятным голосом. Два, три слова.

И падает.

Мертвецки пьяный.

— До бесчувствия!

Окружающие глядят с изумлением.

— Когда он? С чего?

— Пять минут тому назад трезвехонек был!

Буфетчик докладывает:

— Всего три рюмки и выпили!

«Мертвое тело» везут домой. И тут все объясняется.

Целые сутки он ничего не ел!

Ведь не может же актер, голодный, подойти к приятелю, к поклоннику из публики:

— Я хочу есть. Закажите мне порцию битков.

Не накормит никто.

Но выпить «с актером» всегда найдутся любители.

— По рюмочке? А?

Бедняга пил, чтобы поесть.

Пил, чтобы съесть кусочек «казенной» закуски.

И так он «питался» неделю.

А, может быть, и не одну.

Целый день ни крошки во рту. Вечером — играть.

Надежда — что-нибудь получить.

Надежда тщетная.

— Опять арестовали! Опять в кассе судебный пристав!

После спектакля встреча со знакомыми.

— По рюмочке? А?

«С актером».

{104} Несколько рюмок водки на тощий желудок, чтобы съесть несколько кусочков селедки. И с этим — на сутки! Он умирал с голоду. Ему предлагали другие ангажементы. Но…

— Лентовский будет держать зимой «Скоморох». Как же я пойду?

Для этих людей служить у другого антрепренера казалось — «продать шпагу свою».

Казалось изменой.

Романтическое время!

Создание Лентовского, им «из сержантов возведенные в маршалы», — они были верны ему до последней занятой и проеденной копейки.

До последней заложенной жилетки. Уверяю вас, что это иногда труднее и стоит:

— До последней капли крови!

На первый зов его они летели, — его «Маленькие Ней»[[294]](#endnote-208).

Они «делали с ним все походы», переходили с ним из театра в театр, из предприятия в предприятие, делили торжество и все невзгоды.

Была целая категория, целый штат артистов, администраторов, — даже капельдинеров, рабочих, которые от Лентовского «не отставали».

Только у него и служили. Голодали, ожидая, что:

— Лентовский заведет опять дело!

Безропотно голодали.

Это была больше, чем любовь к Лентовскому, чем преданность, это была:

— Вера в Лентовского.

Слепая вера.

Он знал друзей.

В «дни паденья», в дни разгрома, в дни несчастья обратилось в общее место, в поговорку:

— Все друзья оставили Лентовского.

Неправда.

Друзья не оставляли Лентовского.

А те, кто его оставил, не были его друзьями.

И только.

### XIV

«Маркграфство Эрмитаж», как звали тогда в Москве, было, действительно, каким-то особым миром, самостоятельным государством. С особыми, своими законами.

Тяжелый и трудный год краха.

На всех дверях печати судебного пристава.

{105} Все описано. Лентовский объявлен несостоятельным. Какие-то люди тянут жадные и грязные руки, чтобы «захватить золотое дело».

— А Лентовского в долговое!

Хлопочут, чтобы непременно его посадить.

Он болен. Он представляет медицинские свидетельства, чтобы его:

— Оставили под домашним арестом.

Сыплются доносы:

— Неправда.

Ложные заявления:

— Он выезжает!

Присылают докторов «переосвидетельствовать».

Боятся, что «Лентовский выплывет». А потому стараются засадить его в тюрьму.

На кухне у Лентовского сидит и сторожит городовой.

Зима.

«Эрмитаж» под сугробом снега.

В сугробах протоптаны тропинки.

В саду живут: Лентовский — сидит безвыходно, больной, в своей комнате, заваленной нотами, пьесами, макетами декораций, рисунками костюмов, портретами друзей, знаменитостей с дружескими надписями; библиотекарь В. в нетопленой конторе переписывает ноты, приводит в порядок пьесы, роли:

— Нельзя! Надо к будущему сезону готовиться!

Долговое готовится, а не сезон!

Где-то в глубине сада, в хижине, живут актер Полтавцев и трагик Любский[[295]](#endnote-209).

Гремевший на всю Россию, талантливый, — кто видел, говорят, чуть не гениальный, — «тгагик Гюбский», картавящий, не выговаривающий «р» и «л». Публика, говорят, это забывала. Так потрясающа была его игра в «Гамлете», «Отелло»[[296]](#endnote-210), «Ричарде III»[[297]](#endnote-211).

С худым, бледным, нервным, испитым лицом. С ужасными, полубезумными, трагическими глазами.

Спившийся, но не опустившийся.

Гордый до безумия.

Не захотевший переживать себя. Переживать своего падения.

Не захотевший из Геннадия Несчастливцева превращаться в Аркашку[[298]](#endnote-212).

В спившегося Шмагу[[299]](#endnote-213).

Бросивший сцену, театр, ушедший «в забвении» доживать свой блестяще начатый, короткий, — увы! — век:

{106} — К дгугу!

К Лентовскому.

— Мне нужно, дгуг, какую-нибудь камогку, погбутыгки водки вдень…

Ружье и несколько зарядов дроби.

— Водку я выпью, а закуски пастгегаю себе сам! А богше обо мне пгошу не заботиться! Не надо!

В центре Москвы он жил дикарем.

В маркграфстве «Эрмитаж»!

Ему ежедневно выдавалось, — кухарка должна была выдавать, «к господам на ггаза» он не желал показываться, — полбутылки водки, хлеб и сколько-то зарядов.

И в «Эрмитаже», среди молчания снеговой пустыни, вдруг бухал выстрел.

— Это что? — испуганно вздрагивал посетитель.

— А это Любский по голубям стреляет, — спокойно пояснял Лентовский, — или по галкам, а то по воронам. Себе и Полтавцеву на завтрак охотится!

Из двух сожителей в горницах появлялся один, — Полтавцев.

— Ну, что Любский? — спрашивали его.

И на старом, милом, добром, обросшем седой бородою лице его появлялась милая, добрая, детская улыбка.

Он поднимал палец вверх и говорил, понижая голос:

— Горд!.. Умирает в пустыне… Как лев‑с.

Любский появлялся страшно редко. Да и то, справившись у верного капельдинера Матвея, который никак и ни за что не мог расстаться с Лентовским:

— Магкггаф один? У магкгтафа никого нет?

При других, при посторонних, «при подях» он не появлялся никогда.

Людей он избегал.

Он:

— Умигал один!

Фантастический мир?

И мне вспоминаются эти тяжелые времена и эти верные друзья. С измученными тревогою лицами.

Им все говорят, дома говорят от голода, потому что есть нечего, есть нечего. Друзья говорят, доброжелатели.

— Да плюньте вы на этого Лентовского. Кончился он. Кончился. Не воскреснет!

А они все еще считают себя «на службе у Лентовского».

Не идут никуда. Не ищут ничего.

Преступлением, изменой считают «искать чего-нибудь другого».

{107} Они входят с измученными тревогой и нуждою лицами. И заботливо осведомляются:

— Как здоровье, Михаил Валентинович?

Это не фраза вежливости. Это нежная, это родственная заботливость. И садятся, стараясь говорить «о чем-нибудь другом», боясь задать вопрос:

— Ну, что, Михаил Валентинович? Как дела? Есть надежда?

Только пытливо всматриваются.

Словно смотрят на орла, у которого перешиблено крыло, но который вот‑вот поправится, крыло заживет, — и он вновь взовьется под небеса орлиным взмахом, могучий и сильный, и властный.

И никто из них не обмолвится словом о том, что дома у него осталась без хлеба семья.

О себе не говорят.

О себе не думают.

Вот милый Л., актер, друг юности[[300]](#endnote-214).

Я не уверен, ел ли он сегодня.

Все, что у него есть: домишко, где-то на окраинах Москвы. И этому грозит конец.

И этот домишко хотят описать за долги Лентовского. Л. был ответственным директором сада.

И останется он на старости лет без куска хлеба, без теплого крова.

Он все отдал делу Лентовского. Талант. Всю жизнь.

Пусть и последние крохи гибнут в крахе «его Лентовского».

Он ни слова не сказал об этом.

— Зачем *его* расстраивать?

«Он» перед ним и так больной, измученный.

— Зачем расстраивать его больше?

От него нужно удалять эти «мелочи».

— Он оправится! Он поднимется! Он поднимется! И тогда все будет спасено! И дело, и люди! Он поднимется!

Он — Лентовский!

Приятели там, в городе, хохочут, напевают:

— Он подрастет! Он подрастет! На то испа‑па‑па‑нец он!

Л. отвечает только:

— Смейтесь! Увидите!

И здесь, перед своим больным другом, перед своим кумиром, он полон верой, он религиозно молчит:

— О своих маленьких делах!

Это то, что он останется без куска хлеба, он называет «маленькими» делами!

{108} Вот Ж., известный дирижер.

У того прямо слезы на глазах. Чем он существует? Он бегает по редакциям, просит переводов для дочери. Буквально нечего есть. Но и он молчит.

— Что нового? — спрашивает печально Лентовский.

— От Парадиза[[301]](#endnote-215) приходили звать! — улыбаясь, сквозь слезы, кривой улыбкой, говорит Ж.

У Лентовского потемнело лицо.

Он «равнодушно» говорит:

— А!

Ж. чувствует, что в истерзанное сердце нанесен еще укол.

И спешит сказать:

— Послал к черту! У нас свое дело.

Лентовский смотрит на него.

Какой взгляд!

Быть может, взгляд Тартарэна, которому остался верен его комичный «личный секретарь»[[302]](#endnote-216), быть может, взгляд Наполеона, когда он узнал, что маршал Ней присоединился к нему[[303]](#endnote-217), — это все зависит от той точки зрения, с какой вы смотрите на людей. Все в жизни велико или ничтожно, но все всегда условно.

И у старика Ж. снова глаза полны слез.

Но слез страданья…

Вот библиотекарь В.

Он «на своем посту».

В нетопленой конторе.

Бледное, исстрадавшееся, измученное лицо.

Но он входит с деловым видом. Он умирает, но он не сдается.

— Оперетки разобрал. Феерии тоже приведены в порядок. Теперь что, Михаил Валентинович?

Лентовский тихо отвечает ему:

— Возьмитесь… за водевили. Водевили у нас в беспорядке.

Ему хочется, быть может, крикнуть:

— Ни к чему все это! Ни к чему!

Но как же убить человека? Как же сказать ему, что все кончено?

— Водевили не в порядке. Водевили надо пересмотреть. Да хорошенько!

«Старая гвардия»[[304]](#endnote-218).

Это была Эльба маленького Наполеона[[305]](#endnote-219).

Но вот в комнате, заваленной нотами, пьесами, макетами декораций, рисунками костюмов, стало бывать все меньше, меньше, меньше людей…

{109} Они ушли…

Не будем клеветать!

Не они ушли — нужда их увела.

— Идите куда-нибудь служить… Идите куда-нибудь работать… К Парадизу… нельзя же отвыкать от дела! — говорил им Лентовский.

И как у него перевертывалось сердце говорить это.

Как у них перевертывалось сердце это слушать[[306]](#footnote-89).

И Лентовский остался почти один.

Однажды вечером он сидел, перебирал старые бумаги, — как вдруг…

Раздался выстрел, стекла с дребезгом посыпались из окна. Дробь застучала по потолку.

В разбитом окне стоял Любский.

Пьяный.

С бледным лицом. С глазами безумными, дикими, страшными.

Он, задыхаясь, кричал:

— Макггаф! Цег? Не убиг тебя, магкггаф?

Лентовский кинулся к нему, втащил его в комнату:

— Что с вами? Что с вами?

Любский был в истерике. Любский рыдал.

— Ты давишь всех! Ты! Магкггаф! У них воги нет своей! Ты губишь всех! Все гибнут за тобою. Ты и меня давишь! Ты в гогове моей сидишь! Ты здесь! Ты на мозг мне давишь! Ты догжен исчезнуть! Это будет обгегчением для всех! Они будут свободны! Им будет гугче! Ты догжен исчезнуть! Ты сыггал свою гогь! И гучше тебе погибнуть от бгагородной гуки тгагика Гюбского! Я, я своей бгагородной гукой убью тебя, чем видеть твое паденье! Я не могу выносить этого згегища!

Больной, с распухшими ногами, как бревна, и уж совсем один, лежал Лентовский у себя, в занесенном снегом «Эрмитаже». И тоскливо метался:

— Почему же нет у него крыльев? Почему он не может подняться? И поднять за собой всех своих? Почему?

### XV

Он не был из числа тех людей, про которых говорит Эдмунд в «Короле Лире»:

— Смешные люди! Они ищут причин своих несчастий на небе, в сочетаниях светил небесных! Везде! Кроме… самих себя[[307]](#endnote-220).

Строгий к окружающим, Лентовский был беспощадно суров к себе. Кто виноват во всем? Я. Один я! Я отвлекался от дела. Мои кутежи. Это убивает силы, убивает волю, это убивает энергию. И сейчас, {110} когда нужны все силы, вся воля, вся энергия, чтобы выплыть, чтобы воскресить дело, чтобы воскресить всех, кто верит, кто надеется на меня, — я…

Он обратился к одному из своих друзей:

— Вы знакомы с Фельдманом[[308]](#endnote-221)? Привезите его ко мне. Пусть отрешит меня от питья…

Он не «пил». Во всем трагическом для русского человека смысле этого слова.

Далеко нет.

Но он любил вино. И знал в нем толк.

Когда тяжело было на душе, он искал поддержки силам в жидком золоте шампанского. Успокоения на дне стакана рейнвейна[[309]](#endnote-222). Немного забвения от горькой действительности в красно-янтарном бенедиктине[[310]](#endnote-223).

В мрачные минуты портер трауром наполнял его стакан.

— Пусть «отрешит» меня от всего этого. Надо переродиться самому, чтобы возродить все!

Фельдман…

Вы знаете этого «Калиостро»[[311]](#endnote-224)? Толстенького буржуйчика, старающегося изо всех сил походить «непременно на Мефистофеля»? Светящееся самодовольством хорошо торгующего человека лицо, — и темное пенсне на «гипнотизирующих глазах».

Словно это не глаза, а одиннадцатидюймовые орудия, и он предохраняет от их ужасного действия весь мир.

Страшные взгляды, которые требуют, чтобы на них надели намордник! Пусть потрясающая сила их ослабится дымчатыми стеклами! Пусть мир бодрствует. Г‑н Фельдман не хочет, чтобы весь мир спал! Чтобы весь мир подчинялся его воле! Чтобы весь мир думал, делал то, что он, Фельдман, ему прикажет!

Он заканчивает свои письма:

— Посылаю вам мое доброе внушение!

Г‑н Фельдман, конечно обеими руками схватился за такого пациента:

— Сам Лентовский!

Он прискакал с толстейшим альбомом автографов под мышкой.

Со знаменитым альбомом автографов, в котором знаменитый черниговский губернатор-усмиритель Анастасьев[[312]](#endnote-225) вписал знаменитое изречение:

— «Стремясь объяснить необъяснимое, впадает в нелепость».

Г‑н Фельдман первым долгом разложил альбом:

— Вот… Знаете, что… прежде всего — автограф… «Михаил Валентинович»? Так? Непременно автограф! Знаете, что… Все… Генерал {111} Буланже[[313]](#endnote-226), Лев Николаевич Толстой, Поль Дерулед[[314]](#endnote-227), генерал Драгомиров[[315]](#endnote-228)… Непременно… знаете, что… автограф.

Лентовский написал своим широким, размашистым, безудержным, как он сам, почерком.

И они удалились к окну.

Два профиля на свете окна.

Красивое, умное, тонкое лицо Лентовского. Голова Фидиева Зевса.

И «Мефистофель с надутыми щеками».

Г‑н Фельдман делал самые страшные из своих глаз.

Снимал даже пенсне и таращил глаза, как рак.

Лентовский смотрел ему в зрачки, и, казалось, улыбка шевелится под седеющими усами.

— Вы спите?

Лентовский улыбнулся:

— Нет!

Фельдман брал его за руку, придвигал свое лицо ближе, смотрел еще страшнее.

— Спите! Я вам приказываю! Слышите? Спите!

И, нагнувшись в нашу сторону, конфиденциально, шепотом сообщал:

— Он спит!

Лентовский улыбался и громко отвечал:

— Нет!

Прошел час.

Г‑н Фельдман встал:

— Я устал!

Протер пенсне, вытер платком лицо:

— Знаете, что… Я никогда не встречал такой воли… он не поддается внушению… знаете, что… невозможно!.. Невозможно, я говорю, его загипнотизировать…

— Что же делать?

— Можно внушить… знаете, что… под хлороформом.

Это было опасно.

Лентовский объявил:

— Согласен…

Для внушения нужно было, по словам г. Фельдмана, уловить момент бурного состояния, в которое впадает захлороформированный.

Доктор Н. В. Васильев, старый друг, тот самый, который пришел на последний вздох умирающего Лентовского, только головой покачал:

— С ума сошли! Сколько же хлороформа потребуется! Разве, господа, можно?

Лентовский был непреклонен.

{112} — Рискую! Все равно!

— Чего там рискуете! Черт знает, какой риск!

— Все равно. Я должен стать другим! Я должен!

Это была одна из самых тяжелых операций, какую можно себе представить.

Лентовского положили на диван посереди комнаты.

Около стояли «верные капельдинеры», Иван и Матвей, чтобы держать.

Доктора. Взволнованный г. Васильев.

Г‑н Фельдман осведомлялся потихоньку:

— Он очень силен?

— Страшно.

— Его не удержать… Знаете, что… его не удержать…

И притащил из кухни какого-то насмерть перепуганного мальчишку.

— Знаешь, что… держи! Пусть все держат!

Хлороформу выписали, действительно, целую уйму.

Лентовский с трудом поддавался хлороформу.

Воздух комнаты был напоен этим сладким, удушающим запахом. У всех кружилась голова. Хлороформ лили, лили…

Лицо Лентовского стало багровым. Посинело. Почернело. Жилы надулись как веревки. Он забился, заметался. Запел. Начал что-то бормотать.

— Держите! Держите! — кричал г. Фельдман.

Иван, здоровенный Матвей «налегли».

С трудом боролись с богатырем Лентовским.

Доктор, державший пульс, твердил:

— Скорее!.. Скорее, господа!.. Скорее!

А г. Фельдман метался по комнате за перепуганным мальчишкой.

— Держи!.. Держи за ногу!.. Держи!..

Сам не свой, мальчишка с ужасом прикасался к ноге. Тревога дошла до последней точки.

— Да что же вы? — крикнули Фельдману. — Начинайте же, черт возьми!

— Держите его!.. Вы слышите меня? Вы слышите, Михаил Валентинович? Не пейте водки! Слышите? Я запрещаю вам! Я приказываю вам не пить водки! Вы будете слушаться? Водки не пейте! Водки!

— Да он в жизнь свою водки никогда не пил! — схватился за голову кто-то из присутствующих, подтащив г. Фельдмана силой к Лентовскому. — Да внушайте же ему!

— Да что же он пьет?

{113} — Шампанское!

— Шампанского не пейте! Слышите? Шампанского не смейте пить!

Я приказываю вам не пить шампан… Держите его!

— Рейнвейна!

— Рейнвейна не пейте! Рейнвейна! — повторял бедный перепуганный Фельдман.

— Портеру! — подсказывали ему.

— Портеру!

— Монахорума!

— Чего?

— Ах, Боже мой! Бенедиктина! Ликеру!

— А! Ликеру! Ликеру не пейте! Бенедиктина! Вы слышите?

— Красного вина!

— Красного вина!

— Коньяку!

— Коньяку! — как эхо повторял прейскурант Фельдман. — Все это пахнет керосином. Керосином! Слышите? Керосином!.. Кончено. Теперь, знаете что, кончено…

Когда на следующий день друзья приехали навестить Лентовского, — его застали в ужасном состоянии.

В один день его перевернуло.

У него разлилась желчь.

Он не мог двинуться.

Он лежал желтый, исхудалый в одни сутки, больной, слабый, почти без сознания.

Доктор Васильев ходил мрачный:

— Только Михайло Валентиныч и может такие пертурбации выдерживать!

Друзья хватались за голову:

— Да ну его к черту и дело! Стоит ли дело того, чтобы с собой такие опыты устраивать?!

Результат?

Когда недели через две, несколько оправившись, Лентовский, слабый как тень, вышел в столовую во время обеда, он поморщился:

— Отчего это так керосином пахнет?

Взял бутылку, понюхал и обратился к сестре Анне Валентиновне[[316]](#endnote-229):

— Что это такое? Надо сказать! Там, в кухне, — руки в керосине, а они откупоривают вино! Вся бутылка в керосине! Я удивляюсь вам, господа! — обратился он к актеру Л. и другим обедавшим близким лицам. — Как вы можете пить? Вино пахнет керосином! А вы пьете!

{114} Принесли другую бутылку. Лентовский понюхал:

— И эта с керосином! Все вино у вас керосином пахнет!

Рассердился и ушел.

Все молча переглянулись с торжеством.

Лицо бедной Анны Валентиновны, в те дни не знавшей ничего, кроме страданья, осветилось радостью.

— Все-таки! Удалось! Помогло!

Через месяц…

Слушая об интригах, гадостях, которые делались, чтобы «добить Лентовского», «упечь его в долговое», захватить «золотое дело», — Лентовский говорил с отчаянием, ероша свои седеющие кудри:

— А! Тяжело все это! Тяжело! Кто делает? Те, кто от этого же дела жить пошли! Тяжело! Гадко! Противно! Лучше не думать!.. Матвей! Посмотри, не осталось ли там у нас рейнвейна? Принеси.

Зато… Лентовский был настоящий москвич. Не говорил:

— Иванов, Сидоров, Карпов.

А «Иван Иванович Иванов», «Петр Николаевич Сидоров», «Николай Васильевич Карпов».

В адресах упоминал непременно и приход:

— На Спасской… это в приходе Спаса во Спасском!

Это была живая летопись, хронология, адрес-календарь Москвы.

Его память на события, имена, числа была изумительна, чудовищна.

После «операции» с гипнозом он забывал имена людей, с которыми приходилось встречаться каждый день.

Той энергии, той силы воли, из которых сложилась легенда «Лентовский», не было и в помине.

— Знаете, словно что-то у меня отняли! — с изумлением говорил он. — Себя не узнаю.

Словом:

— Хотели обстричь ногти, а отрезали руку.

«Уметь гипнотизировать»! Да ведь это только уметь держать в руке ножик!

Ведь с такими «познаниями» руки, например, не отнимают.

Как же совершать «операцию» в такой неизвестной, таинственной для нас области, как воля, энергия, характер.

Хотят отнять дурную привычку, а отнимают волю, калечат характер, делают смертельный надрез на энергии!

И решимость:

— Рискнуть жизнью для своего дела!

была для бедного М. В. Лентовского тяжелым и напрасным риском.

### **{115}** XVI

Напрасно в себе искал Алкивиад Москвы «причину перемены».

— Рыба-то осталась та же, — воду переменили!

Он-то был тот же. Кругом все изменилось.

Не та Москва была кругом.

Та, — старая, беспутная, но милая, широкая и вольнолюбивая, свободолюбивая, — Москва ушла, спряталась.

Настал пятнадцатилетний «ледяной период» истории Москвы. Период аракчеевщины[[317]](#endnote-230).

Когда сам Фамусов ушел бы из такой Москвы. Когда сам Скалозуб нашел бы, что «фельдфебеля в Вольтерах»[[318]](#endnote-231) уж слишком запахли «хожалыми»[[319]](#endnote-232).

Пришли новые люди на Москву, чужие люди. Ломать стали Москву. По-своему переиначивать начали нашу старуху.

Участком запахло.

Участком там, где пахло романтизмом.

И только в глубине ушедшей в себя, съежившейся Москвы накопилось, кипело, неслышно бурлило недовольство.

Кипело, чтобы вырваться потом в бешеных демонстрациях, в банкетах и митингах, полных непримиримой ненависти, в безумии баррикад[[320]](#endnote-233).

Барственный период «старой Москвы» кончился.

Ее «правитель, добрый и веселый» кн. В. А. Долгоруков, мечтавший:

— Так и умереть на своем месте!

Как «хорошему москвичу» подобает.

С отпеваньем в генерал-губернаторской церкви. С похоронами через всю Москву. С литией[[321]](#endnote-234) против университета. С чудовскими певчими[[322]](#endnote-235). С погребением в монастыре: в Донском, в Ново-Девичьем.

«Хозяин Москвы» однажды и вдруг узнал, что:

— Его больше нет![[323]](#endnote-236)

Старик так растерялся, что заплакал, и только спросил:

— А часовых… часовых около моего дома оставят? Неужели тоже уберут… и часовых?!.

Это он-то!

Он, который говорил:

— Если бы меня посадили в острог, — первый дом в Москве был бы, разумеется, острог!

И поехал старик, вдруг потерявший всякий смысл существования, умирать куда-то в Ниццу, под горячее, но чужое солнце, под синие, но чужие небеса.

И думал, быть может, в предсмертной думе о «своей» Москве:

{116} — Ведь год, быть может, осталось бы и так подождать. Не больше!.. У нас, в Москве, в таких случаях говорят: «Над нами не каплет». И не торопятся.

Мне рассказывал о его смерти один из его друзей. И плакал:

— Ведь там‑с, батюшка, соломки, небось, перед домом даже не постелили! Соломки!

И рыдал.

— Москвичу-то! Господи! Москвичу! Без соломы перед домом помереть!

И призрак старого Николая Ильича Огарева, в старомодных санях с высокой спиной, на паре старых гнедых, уехал из Москвы.

Появился на смену Власовский[[324]](#endnote-237).

Тот, ходынский господин Власовский…

Он был раньше полицеймейстером в Варшаве.

Его кучер хотел обогнать экипаж графа Потоцкого[[325]](#endnote-238) и повелительно крикнул, — полицеймейстерский кучер в покоренном городе!

— Свороти!

Но кучер графа Потоцкого ехал как следует, по правилам, и не свернул.

— Обгони!

Кучер Власовского обогнал и хлестнул лошадей графа.

Лошади кинулись в сторону. Понесли. Едва не кончилось несчастьем.

Граф Потоцкий отправился к варшавскому генерал-губернатору:

— Я считаю, что это мне нанесено оскорбление!

«Летигиум пильновать»[[326]](#endnote-239) с графом Потоцким не совсем удобно. Знать из знати. Пойдут толки:

— Самого Потоцкого оскорбил!

Генерал-губернатор немедленно потребовал к себе Власовского:

— Да вы с ума сошли?!. Да вы знаете, кто такой Потоцкий?!. Что такое Потоцкий?!. Вы хотите восстановить против нас всю польскую знать?! Чтобы до Петербурга дошло?!. Чтобы нам за «бестактность» нагоняй получить?!. Немедленно поезжайте к Потоцкому с извинением! В полной парадной форме!

Власовский явился. Потоцкий принял очень любезно.

— Я приехал извиниться. Мой кучер…

— О, Боже мой! Такие пустяки! Стоит говорить! Пожалуйста, садитесь. Но Власовскому, — в особенности если приняли любезно, — надо же «свое достоинство поддержать».

— Хотя, собственно, я хотел вам сказать, граф…

— Пожалуйста. Говорите.

{117} — Я своего кучера не виню. Ваша прислуга очень недисциплинирована.

— Вы думаете?

Граф Потоцкий позвонил.

— Да! Очень, очень недисциплинирована.

На пороге выросли два «гайдука»[[327]](#endnote-240).

— Нет! Моя прислуга очень послушна и дисциплинирована. Я вам это сейчас — покажу.

И граф Потоцкий приказал:

— Выведите этого господина!

Взяли под руки и вывели.

Власовский к генерал-губернатору.

Но от генерал-губернатора он услышал такие слова:

— Вас извиняться послали! А вы…

Потом он был полицеймейстером в Риге.

И «русифицировал город».

Приехав в Москву, он явился в театр Парадиза и увидал на дверях партера, рядом с русскими, надпись по-немецки.

— Что это?!. Театр закрою! Зачем тут немецкие надписи?!. Снять!

Он хотел «русифицировать Москву»…

Москва стала на себя не похожа. «Прежней Москвы» не было.

Застучали топоры по развесистым старым тополям и липам «Эрмитажа». Со стоном рушились кудрявые «старожилы», видевшие так много веселья, так много блеска, так много чудес.

Роскошный «Эрмитаж» распланировывался под будничные улицы, под мещанские дома.

И не одни деревья «Эрмитажа» рушились. Рушилась вся старая Москва.

Один, больной, совсем седой, осунувшийся, с опухшими ногами, сидел у себя Лентовский.

И никто ему не помог.

И некому было уж помочь.

И он, казалось, умирал.

И он, казалось:

— Уж умер.

### XVII

Как вдруг слух прошел по всей Москве:

— Слышали? Лентовский! Опять!

— Да и «Эрмитажа» нет!

— Новый создает!

— Маг!

{118} — Волшебник!

На углу Садовой и Тверской, у Старых Триумфальных ворот, было пустопорожнее, залитое асфальтом, место, на котором только что прогорела электрическая выставка.

Хотели уж устроить на нем дровяной двор.

Как вдруг Лентовский объявил:

— Зачем дровяной двор? Тут можно устроить великолепный сад!

— На асфальте?

— А что ж!

Нужна была действительно творческая фантазия, чтоб видеть на этом голом месте великолепный сад.

Прежде чем создать сад, надо было создать под ним землю!

И закипела работа.

Ломали асфальт, выламывали под ним кирпич, рыли колоссальные ямы. Возили откуда-то земли. Привозили из окрестностей Москвы и сажали с корнями выкорчеванные столетние деревья.

И через каких-нибудь две недели асфальтовая площадь превратилась в «старый» тенистый сад, полный аромата.

Шумели развесистые вековые деревья, и огромными пестрыми благоухающими коврами раскинулись подними грандиозные клумбы цветов.

Длинный безобразный каменный сарай превратился в изящный нарядный театр.

Вырвавшись на свободу, фантазия Лентовского не знала удержу.

— Зеркало во всю стену!.. Это для публики, заплатившей только за вход. Не стоять же ей на ногах! Для нее сзади платных мест будет великолепный бархатный пуф, кресла. Она будет слушать оперу, рассевшись как ей угодно. Слегка наклоненное зеркало будет отражать сцену. Не стоять же на цыпочках, смотреть через голову! Она будет видеть сцену в зеркале.

Репетиция освещения вызвала гром аплодисментов среди артистов.

Никогда ничего подобного не было видано ни в одном русском театре.

Сцена представляла пейзаж.

И Лентовский разыграл на нем всю симфонию смены света и теней, дал всю поэзию суток.

Лунная ночь, предрассветные сумерки, вся гамма рождающегося, разгорающегося, торжествующего рассвета, знойный день и все золото, весь пурпур, умирающий свет и блеск заката и безлунная, только дрожащим сиянием звезд и трепетом далеких зарниц освещенная ночь.

Перед нами снова был «маг и волшебник».

На его клич снова слетелись и окружили его художники. Талантливая молодежь, — среди них выдвинувшийся тогда г. Бауэр.

{119} Все старые помощники Лентовского были на своих местах, вокруг «мага и волшебника». Все воскресло духом.

Готовилось к генеральному сражению. Было уверено в победе. Это был:

— Прежний Лентовский.

Только уже не с шапкой черных кудрей, не в фантастической куртке, не в английском шлеме.

Красавец-старик.

С серебряными кудрями.

В белой шелковой поддевке, грязной от черной работы.

Он был везде, создавал все.

И все было полно им. Все носило отпечаток его вкуса. Все было оригинально, красиво, изящно, — каждая постройка в выросшем как по волшебству саду.

И все это в несколько недель.

— По-американски! — говорили в Москве.

И Лентовский назвал свой сад:

— «Чикаго»[[328]](#endnote-241).

В Москве рассказывали про «чудеса, которые наделал Лентовский». Все с нетерпением ждали открытия. А открытие откладывалось со дня на день. Со дня надень…

И вот однажды Лентовский вошел в номер своего приятеля и упал, — прямо упал, — в кресло.

Не сказал даже «здравствуйте». Закрыл только глаза рукой.

— Кончено! Все кончено!

— Что случилось?

— Меня добили!

Таким его не приходилось видеть никогда.

Он сидел убитый, опустив свою могучую голову, с бледным, искаженным лицом, не похожий на себя.

— Господин Власовский… добился… добил… У него вопрос самолюбия… «Показать себя»… Показать на старом москвиче… «Не прежнее, мол, вам время‑с».

Это было лозунгом, девизом всего «ледяного периода» истории Москвы.

— Показать ей!

Показать на старых москвичах.

— Это вам не прежнее время.

{120} Пред «новичком» Власовским встала старая «московская легенда» Лентовский.

— Я вам покажу легенду!

Скрутить Лентовского, чтобы «показать Москве»:

— Вот что такое для нас эти ваши «московские легенды». Тьфу!

Лентовский был первым, пробным камнем.

— Я все терпел! — не говорил, а стонал Лентовский, — заносчивость, нарочное вызывание на дерзости… Я дал бы урок! Я показал бы, что в Москве так не принято разговаривать! Что мы, москвичи, к этому не привыкли! И он вызывал меня на это!.. Но за мной дело, за моей спиной сотни людей, доверившихся мне… Я все делал, чтобы сдержаться… Я все терпел… «Ты ждешь от меня скандала, чтобы прикончить со мной? Не дождешься!» Я молчал, — он день ото дня становился наглее. Терпел… Всевозможные придирки. Это перестрой, — перестраивал. Это переделай, — переделывал… Еще комиссия осмотрит, — ждал. Сам приеду посмотреть, — ожидал. Такой залог внеси, такой, такой, — по всем швам трещал, доставал, вносил. Наконец объявил: «Теперь я все сделал, все внес, что мог. Больше ни сделать, ни внести не могу». Этого ему только и нужно было. «Сад открыть разрешить не могу! Потрудитесь внести еще залог в пять тысяч!» — «Какой залог? Я внес все, что вы требовали!» — «Мало. Мне нужна гарантия». — «Но если мне верят те, кто служит! Спросите их: верят ли они Лентовскому». — «Извините! Это их дело! Мне это ничего не говорит! Что такое Лентовский? Я знаю, что есть несостоятельный должник Лентовский, который не имеет права вести никакого дела. И я не понимаю, почему вы меня утруждаете своими разговорами. Директор сада г. Леонидов. Я его не знаю. Пусть внесет мне еще 5 тысяч залога. Иначе открыть не разрешаю». — «Но ведь у меня целая оперная труппа, хор, оркестр, служащие. Ведь им платить надо! Ведь это тысячи каждый день! Ведь каждый день отсрочки губит, губит дело! Ведь вы режете меня и всех». — «Повторяю, я вас не знаю и не желаю знать!..» Хотел было я… Чтобы сказали, что Лентовский дикий человек, что Лентовский скандалист, что Лентовский сам виноват?!

— Послушайте, неужели нельзя достать пяти тысяч?

— Неужели вы думаете, что если бы была какая-нибудь возможность, я сказал бы: «все кончено»? Я стал бы плакать? Я почти плачу.

— Надо подумать…

— О чем? Все передумано. Все, что можно было сделать, сделано. Пяти тысяч достать я не могу. Что будет теперь с теми, кого я сорвал с места, кто вверился мне, кто теперь останется без куска хлеба, — я не знаю. Я не знаю даже и того, что будет со мной!

{121} И с этими словами он ушел.

Случайно, в тот же день, приятель Лентовского встретился на Тверской с В., покойным теперь, очень богатым человеком, коммерсантом, удалившимся на старости лет от дел.

Разговор, между прочим, коснулся, конечно, и московской «злобы дня».

— Говорят, Лентовский что-то там нагородил! Сад какой-то! Ну, какой можно сад развести в две недели на голом месте. Чудак!

— Вышло хорошо!

— На асфальте-то?

— Хотите? Тут два шага. Зайдем, посмотрим.

— Пожалуй. Любопытно.

В. только ахнул:

— Если б своими глазами не видел, — отцу родному не поверил бы.

Истинно — маг!

— И представьте! Этот сад открыт не будет!

— Почему?

Приятель Лентовского рассказал г‑ну В. все, что слышал утром. В это время В. заметил в одной из аллей Лентовского.

— Батюшки! Какой убитый!

— Будешь!

— Познакомьте меня с ним.

Лентовский, печальный, рассеянно познакомился с В.

— Михаил Валентинович, у меня к вам просьба. Не откажите!

— Чем могу?

— Очень прошу вас пожаловать ко мне вот с ними, — он указал на общего знакомого, — сегодня на дачу обедать.

— Благодарю. Не до того мне, признаться…

— Очень прошу. Дело у меня к вам есть. Пожалуйста!

С трудом удалось потом уговорить Лентовского поехать.

— Не до обедов мне!

После обеда В. пригласил Лентовского и его приятеля в кабинет:

— Дельце у меня к вам есть.

Уселись за письменным столом.

— Говорили вот они мне, что вам затруднения причинили. Пять тысяч требуют.

— Да!

В. открыл стол, достал пять пачек радужных бумажек.

— Пересчитайте, Михаил Валентинович!

Лентовский сидел, как пораженный громом.

— Позвольте… Мы сегодня только познакомились…

{122} В. рассмеялся добродушным, московским, смешком:

— Вы-то сегодня меня в первый раз узнали. Да я-то вас давно знаю. Москвич! Кто же в Москве не знает Михаила Валентиновича?

— Благодарю вас… Но все это так странно… Позвольте, я хоть вексель…

— Вексель?

В. рассмеялся еще веселей.

— Я человек коммерческий. Нешто несостоятельным должникам можно векселя писать? Что вы, Михаил Валентинович?! Слыханое ли дело!

— Позвольте… хоть записку какую-нибудь…

— Зачем?

— Да как же так? Как же вы мне даете?

— А слово? Ничего не значит? Под слово Лентовского даю. Чай, человек известный. Вы для нас, мы для вас, — так оно и идет. Пересчитайте, Михаил Валентинович!

Не помня себя, вышел Лентовский с приятелем.

— Слушайте! Это не сон? Не в пяти тысячах дело. Мне давали взаймы на дело и по пятидесяти! Но когда?.. Теперь, несостоятельному, в первый раз вижу человека… «Под слово Лентовского даю». Послушайте! Слова эти! Я землю под собой чувствую. Землю! Снова землю! «Вы нам, мы вам, — так и идет». Москвой пахнуло, старой Москвой! Земля под ногами! Земля! Бодрость он в меня влил!

И они пешком шли из Петровского парка.

— Землю под ногами чувствую! Землю! — весело говорил Лентовский, весело постукивая на ходу сапогами с высокими каблуками.

И сколько проектов родилось в красивой голове Лентовского в этот теплый летний вечер, этой дорогой из Петровского парка.

Сезон оперы летом.

Зимой — за народный театр! Поставить то! Устроить так!

На следующее лето — сад, другой — для народа.

Это был человек увлекавший и увлекавшийся.

### XVIII

Открытие «Чикаго» напомнило самые триумфальные дни «Эрмитажа».

«Вся Москва» переполнила «волшебством созданный сад».

А когда вспыхнула действительно иллюминация, — весь сад огласился аплодисментами.

— Был маг и волшебник, — магом и волшебником и остался.

В театре шел «Трубадур»[[329]](#endnote-242) в превосходном составе.

{123} Но публика требовала не артистов.

— Лентовского! Лентовского!

И когда он появился на сцене… В рабочей белой поддевке. Развел руками. И наклонил свою седую голову.

Словно:

— Судите. Сделал, что мог.

Он был художником красивого жеста! Тогда в зале поднялось настоящее безумие. Публика не отпускала со сцены Лентовского. Бросали цветы. Махали платками. Кричали:

— Браво, Михаил Валентинович! Браво!

Его душили рыдания.

В публике многие плакали от волнения.

Московское что-то воскресало!

В саду Лентовскому не давали прохода. Его окружили. Ему аплодировали, как «в дни Эрмитажа».

Незнакомые люди останавливали его, протискивались к нему, жали ему руку.

У всех была одна фраза:

— Будьте прежним Михаилом Валентиновичем! Будьте прежним Лентовским!

За столиками рекой лилось шампанское. Слышалось:

— Лентовский! Ура!

Москва кутила, празднуя «возрождение» своего Лентовского. Москва вознаграждала его за все пережитые невзгоды и страдания.

Контора была завалена телеграммами. Артисты, служившие у Лентовского, товарищи, отсутствующие друзья приветствовали его «возрождение».

Все пожелания, все поздравления кончались словами:

— Будьте прежним Лентовским!

Казалось, над «маленьким театральным Наполеоном загорается солнце Аустерлица»[[330]](#endnote-243).

Но…

Если все, старомосковское, порядочное спряталось куда-то под новым, холодным, чуждым веянием наступившего «ледяного периода», — все низкое, все лакействующее, все готовое претерпеть какое угодно угнетение, все холуйствующее выползало откуда-то, подняло голову, протягивало свои грязные лапы:

— Теперь нам житье! Наше время!

{124} Появились какие-то вчерашние лакеи, выгнанные распорядители из вертепов, содержатели веселых домов…

Да, да! В числе новых претендентов на антрепренерство имелся даже содержатель самого известного в Москве публичного дома!

Они точили зубы на «Чикаго».

— Лентовский устроил! Теперь его можно и по шапке! Не какое-то театральное миндальничание! Каких кабинетов можно настроить в саду! Какие «отделения»! Что открыть! Какое учреждение будет!

Но публика валом валила в «Чикаго». Дела были хороши. Лентовский держался твердо.

Было несомненно, что пока Лентовский работает, — дела у него не отнять, не вырвать.

На него посыпались анонимные письма, угрозы:

— «Уходите»!.. «Проломят голову»…

Но Лентовский был не из пугливых.

И вот, однажды утром, москвичи с изумлением прочли в газетах необыкновенное известие:

— Избиение Лентовского.

Поздно за полночь, когда в «Чикаго» почти уже никого не оставалось, Лентовский, по обыкновению, обходил сад.

В темной, уединенной аллее, вдруг кто-то из-за куста ударил его чем-то тяжелым по голове.

Лентовский свалился как сноп, без крика, без стона, без сознания.

Его, старого, больного человека какие-то, вероятно, нанятые, хулиганы били, топтали.

И оставили, быть может, думая, что прикончили.

Лентовского, окровавленного, избитого, лежащего без сознания, нашли под утро сторожа.

Он тяжко заболел.

Дело потеряло хозяина. В деле начались затруднения.

Этим воспользовались и отняли у Лентовского сад.

Он снова, и окончательно на этот раз, остался «без дела».

Это были его «сто дней»[[331]](#endnote-244).

# **{125}** Чародеи

## **{126}** Шаляпин в «Scala»[[332]](#endnote-245)

— Да чего вы так волнуетесь?

— Выписывать русского певца в — Италию! Да ведь это все равно, что к вам стали бы ввозить пшеницу.

*Из разговоров*

Я застал Милан, — конечно, артистический Милан, — в страшном волнении.

В знаменитой «галерее», на этом рынке оперных артистов[[333]](#endnote-246), в редакциях театральных газет, которых здесь до пятнадцати, в театральных агентствах, которых тут до двадцати, только и слышно было:

— Scialapino!

Мефистофели[[334]](#endnote-247), Риголетто[[335]](#endnote-248), Раули[[336]](#endnote-249) волновались, кричали, невероятно жестикулировали.

— Это безобразие!

— Это черт знает что!

— Это неслыханный скандал!

Сцены разыгрывались презабавные.

— Десять спектаклей гарантированных! — вопил один бас, словно ограбленный. По тысяче пятьсот франков за спектакль!

— О, Madonna santissima! О, Madonna santissima![[337]](#footnote-90) — стонал, схватившись за голову, слушая его, тенор.

— Пятнадцать тысяч франков за какие-нибудь десять дней! Пятнадцать тысяч франков!

— О, Dio mio! Mio Dio![[338]](#footnote-91)

— Франков пятнадцать тысяч, франков! А не лир[[339]](#footnote-92), — гремел бас.

— О, mamma mia! Mamma mia![[340]](#footnote-93) — корчился тенор.

— Да чего вы столько волнуетесь? — спрашивал я знакомых артистов. — Ведь это не первый русский, который поет в Scala!

— Да, но то другое дело! То были русские певцы, делавшие итальянскую карьеру. У нас есть много испанцев, греков, поляков, русских, евреев. Они учатся в Италии, поют в Италии, наконец, добиваются и {127} выступают в Scala. Это понятно! Но выписывать артиста на гастроли из Москвы! Это первый случай! Это неслыханно!

— Десять лет не ставили «Мефистофеля»[[341]](#endnote-250). Десять лет, — горчайше жаловался один бас, — потому что не было настоящего исполнителя. И вдруг Мефистофеля выписывают из Москвы[[342]](#endnote-251). Да что у нас своих Мефистофелей нет? Вся галерея полна Мефистофелями. И вдруг выписывать откуда-то из Москвы. Срам для всех Мефистофелей, срам для всей Италии.

— Были русские, совершенно незнакомые Италии, которые сразу попали в Scala, но то другое дело! Они платили, и платили бешеные деньги, чтобы спеть! Они платили, а тут ему платят! Слыханное ли дело?

— Мы годами добиваемся этой чести! Годами! — чуть не плакали кругом.

— Пятнадцать тысяч франков[[343]](#endnote-252). И не лир, а франков!

И, наконец, один из наиболее интеллигентных певцов пояснил мне фразой, которую я поставил эпиграфом:

— Да ведь это все равно, что к вам стали бы ввозить пшеницу!

Было довольно противно. В артистах говорили ремесленники.

— Он будет освистан! — кричали итальянцы, чуть не грозя кулаками. — Он будет освистан!

— Да! Как же! — демонически хохотали другие. — Пятнадцать тысяч франков! Есть из чего заплатить клаке. Насажает клакеров[[344]](#endnote-253).

— Все равно, он будет освистан.

— Надо освистать и дирекцию!

— И Бойто[[345]](#endnote-254)! Зачем позволил это!

Начало не предвещало ничего хорошего.

И как раз в это время разыгрался скандал, «беспримерный в театральных летописях Италии».

К супруге г. Шаляпина[[346]](#endnote-255), — в его отсутствие, — явился г. Маринетти[[347]](#endnote-256). «Сам» Маринетти, подписывающийся в письмах к артистам:

— Marinetti e Co.

«Шеф» миланской клаки, без услуг которого не обходится *ни один* артист.

Эту шайку артисты называют «ladri in guanti gialli», — «негодяи в желтых перчатках», ненавидят и платят. «Маринетти и Ко» — гроза всего артистического мира.

Джентльмен в желтых перчатках явился и продиктовал свои условия:

— Ваш супруг уплатит нашей компании столько-то сот франков от спектакля и тогда может иметь успех. В противном случае…

Узнавши об этом, взбешенный артист ураганом налетел на дирекцию[[348]](#endnote-257):

{128} — Ну вас к черту! Если у вас такие порядки, — я петь отказываюсь. Понравлюсь я публике или не понравлюсь, — другое дело. Но покупать себе аплодисменты! Я никогда аплодисментов не покупал и никогда покупать не буду!

«Отказал Маринетти!» Это моментально облетело весь артистический мир и настолько поразило всех, что об этом появилась даже статья в политической газете «Corriere della sera»[[349]](#endnote-258).

Статья, в которой рассказывалось о «благородном ответе русского артиста», произвела сенсацию.

— Да он с ума сошел! — вопили одни. — Что они теперь с ним сделают! Что они с ним сделают!

— Да этого никогда не бывало! С тех пор, как Милан стоит!

— И так гласно! Публично! Черт знает, что с ним теперь будет!

— Маринетти не простит!

— Нет, это прямо сумасшедший!

Другие зато горячо хвалили:

— Молодчина!

— Вот это ответ, достойный истинного артиста!

— Довольно, на самом деле, пресмыкаться пред этими «негодяями в желтых перчатках!»

И среди тех, кто еще вчера никак не мог простить «пятнадцать тысяч франков, а не лир», уже многие говорили о г. Шаляпине с восторгом.

В ремесленниках проснулись артисты.

На самом деле, надо знать, что такое эти «ladri in guanti gialli», и до какой степени зависят от них в Италии артисты, как позорно, как оскорбительно это иго.

Человек несет публике плоды своего таланта, искусства, вдохновения, труда и не смеет сделать этого, не заплативши «негодяю в желтых перчатках». Иначе он будет опозорен, ошельмован, освистан. Его вечно шантажируют, и он вечно должен из своего заработка платить негодяям, жать им руку, даже еще благодарить их.

Понятно, какой восторг вызвал этот *первый* отпор, который дал русский артист «негодяям» и шантажистам, державшим в трепете весь артистический мир.

— Молодчина!

— Настоящий артист!

Тем не менее, те, кто его особенно громко хвалил, отводили меня в сторону и конфиденциально говорили:

— Вы знакомы с Шаляпиным. Ну, так посоветуйте ему… Конечно, это очень благородно, что он делает. Но это… все-таки, это сумасшествие. Знаете, что страна — то свои обычаи. Вон Мадрид, например. {129} Там в начале сезона прямо является представитель печати и представитель клаки: «Вы получаете семь тысяч франков в месяц? Да? Ну, так тысячу из них вы будете ежемесячно платить прессе, а пятьсот — клаке». И платят. Во всякой стране свои обычаи. Нарушать их безнаказанно нельзя. Пусть помирится и сойдется с Маринетти! Мы, бедные артисты, от всех зависим.

— Но публика! Публика!

— А! Что вы хотите от публики? Публика первых представлений! Публика холодная! К тому же она уже разозлена. Вы знаете, какие цены на места? В семь раз выше обыкновенных! Весь партер по тридцать пять франков. Это в кассе, а у барышников?! Что-то необыкновенное. Публика зла. Ну, и к тому же вы понимаете… национальное чувство задето… Всё итальянцы ездили в Россию, а тут вдруг русский, — и по неслыханной цене.

И это каждый день.

— Да скажите же вы Шаляпину, чтобы сошелся с Маринетти. Такой-то из участвующих в спектакле дал сорок билетов клаке, такой-то — сорок пять.

— Отказываетесь посоветовать? Значит, вы желаете ему гибели.

— Что теперь с ним будет! Что это будет за скандал! Что за скандал!

Словом, как пишут в официальных газетах, «виды на урожай» были «ниже среднего». Вряд ли когда-нибудь артисту приходилось выступать при более неблагоприятных предзнаменованиях.

А репетиции шли.

Их было тридцать. В течение пятнадцати дней — утром и вечером. Только подумайте!

Артистический мир жадно прислушивался ко всему, что доходило из-за кулис.

— Ну, что?

Маэстро, г. Тосканини[[350]](#endnote-259), знаменитый дирижер, первый дирижер Италии, действительно гениальный за дирижерским пультом, встретил русского гастролера волком.

Когда г. Шаляпин запел, как всегда поют на репетиции, вполголоса, маэстро остановил оркестр:

— И это все?

— Что «все»?

— Все, что вы имеете? Весь ваш голос?

— Нет, полным голосом я буду петь на спектакле.

— Извините, я не был в Москве и не имел удовольствия вас слышать! — очень язвительно заметил маэстро. — Потрудитесь нам показать ваш голос.

{130} После первого же акта он подошел к г. Шаляпину, дружески жал ему руку и осыпал его похвалами.

На одной из репетиций сам автор, Арриго Бойто, подошел к Шаляпину и сказал:

— Я никогда не думал, что так можно исполнять моего Мефистофеля!

Артисты, на вопрос, как поет Шаляпин, отвечали:

— Очень хорошо. Превосходно!

И как будто немножко давились этими словами. Секретарь театра говорил мне:

— О, это великий артист!

Таращил при этом глаза и показывал рукой выше головы, что по-итальянски выходит совсем уж очень хорошо.

— Ну, а что говорят хористы? Хористы — что?

Этим интересовались больше всего.

Хористы — вот самая опасная инстанция. Вот — сенат.

Нет судей более строгих. Ведь каждый из этих людей, томящихся на втором плане, мечтал разгуливать около рампы. Под этими потертыми пальто похоронены непризнанные Мефистофели, Валентины и Фаусты[[351]](#endnote-260).

Они злы и придирчивы, как неудачники.

Но и хористы иначе не называли г. Шаляпина:

— Великий артист!

И по «галерее» шел недружелюбный шум:

— Говорят, что действительно-таки великий артист!

И вот, наконец, prova generale[[352]](#footnote-94) с декорациями, в костюмах и гриме.

Всеми правдами и неправдами, через друзей, я прошел в это «святая святых», на генеральную репетицию Scala.

В первых рядах сидел Арриго Бойто, внимательный, сосредоточенный, задумчивый.

Эта опера надломила его жизнь.

20 лет тому назад, при первом представлении, «Мефистофель» был освистан, провал был жесточайший, неслыханный.

Потом опера шла много раз, но рана, нанесенная молодому сердцу, не заживала.

Бойто написал эту оперу, когда был молодым человеком[[353]](#endnote-261), с густой черной шевелюрой, с лихо закрученными усами, со смелым, вызывающим взглядом.

Теперь в кресле, немного сгорбившись, сидел человек с редкими седыми волосами, седыми усами и грустным взглядом.

{131} Через 20 лет, почти стариком, он апеллировал почти к другому поколению на несправедливый приговор, отравивший ему жизнь. С иностранцем в качестве адвоката.

Когда кончился пролог, действительно, удивительно исполненный, Бойто поднял голову и сказал, ни к кому не обращаясь. Громко высказал мысль, которая томила его 20 лет:

— Мне кажется, это произведение вовсе не таково, чтоб ему свистать. Мне кажется, что это даже недурно.

И Бойто пошел пожать руку Шаляпину:

— Таким Мефистофелем вы производите сенсацию.

На спектакле Бойто не был.

В вечер спектакля он разделся и в 8 часов улегся в кровать, словно приготовившись к тяжелой операции.

Каждый антракт к нему бегали с известиями из театра:

— Пролог повторен.

— «Fischio»[[354]](#endnote-262) покрыто аплодисментами.

— Карузо[[355]](#endnote-263) (тенор) имеет большой успех.

— Шаляпин имеет грандиозный успех.

— Квартет в саду повторен.

— Публика вызывает вас, маэстро.

Но Бойто качал головой, охал и лежал в постели, ожидая конца мучительной операции.

— Маэстро, да вставайте же! Идем в театр! Вас вызывают!

Он молча качал головой.

С тех пор, как освистали его «Мефистофеля», он не ходит в театр.

Он не желает видеть публики.

Он на нее сердит и не хочет, не может ее простить.

Старик сердится за юношу, которому отравили молодость.

А спектакль был великолепен.

Самый большой театр мира набит сверху донизу. Толпы стоят в проходах.

Я никогда не думал, что Милан такой богатый город. Целые россыпи брильянтов горят в шести ярусах лож, из которых каждая отделана «владельцем» по своему вкусу. Великолепные туалеты.

Все, что есть в Милане знатного, богатого, знаменитого, налицо.

Страшно нервный маэстро Тосканини, бледный, взволнованный, занимает свое место среди колоссального оркестра.

Аккорд, — и в ответ, из-за опущенного занавеса, откуда-то издали доносится тихое пение труб, благоговейное, как звуки органа в католическом соборе.

Словно эхо молитв, доносящихся с земли, откликается в небе.

{132} Занавес поднялся.

Пропели трубы славу Творцу, прогремело «аллилуйя» небесных хоров, дисканты наперебой прославили Всемогущего, — оркестр дрогнул от странных аккордов, словно какие-то уродливые скачки по облакам, раздались мрачные ноты фаготов, — и на ясном темно-голубом небе, среди звезд, медленно выплыла мрачная, странная фигура.

Только в кошмаре видишь такие зловещие фигуры.

Огромная черная запятая на голубом небе.

Что-то уродливое, с резкими очертаниями, шевелящееся.

Strano figlio del Caos. «Блажное детище Хаоса».

Откровенно говоря, у меня замерло сердце в эту минуту.

Могуче, дерзко, красиво разнесся по залу великолепный голос:

— Ave, Signor![[356]](#footnote-95)

Уже эти первые ноты покорили публику. Музыкальный народ сразу увидел, с кем имеет дело. По залу пронесся ропот одобрения.

Публика с изумлением слушала русского певца, безукоризненно по-итальянски исполнявшего вещь, в которой фразировка — все. Ни одно слово, полное иронии и сарказма, не пропадало.

Кидая в небо, туда наверх, свои облеченные в почтительную форму насмешки, Мефистофель распахнул черное покрывало, в которое закутан с головы до ног, и показались великолепно гримированные голые руки и наполовину обнаженная грудь. Костлявые, мускулистые, могучие.

Решительно, из Шаляпина вышел бы замечательный художник, если б он не был удивительным артистом.

Он не только поет, играет, — он рисует, он лепит на сцене.

Эта зловещая голая фигура, завернутая в черное покрывало, гипнотизирует и давит зрителя.

— Ха‑ха‑ха! Сейчас видно, что русский! Голый! Из бани? — шептали между собой Мефистофели, сидевшие в партере.

Но это было шипение раздавленных. Народ-художник сразу увлекся.

Бойто был прав. *Такого* Мефистофеля не видела Италия. Он, действительно, произвел *сенсацию*.

Мастерское пение пролога кончилось. Заворковали дисканты[[357]](#endnote-264).

— Мне неприятны эти ангелочки! Они жужжат, словно пчелы в улье! — с каким отвращением были спеты эти слова.

Мефистофель весь съежился, с головой завернулся в свою хламиду, словно на самом деле закусанный пчелиным роем, и нырнул в облака, как крыса в нору, спасаясь от преследования.

{133} Театр, действительно, «дрогнул от рукоплесканий». Так аплодируют только в Италии. Горячо, восторженно, все сверху донизу.

В аплодисментах утонуло пение хоров, могучие аккорды оркестра. Публика ничего не хотела знать.

— Bravo, Scialapino!

Пришлось, — нечто небывалое, — прервать пролог. Мефистофель из облаков вышел на авансцену раскланиваться и долго стоял, вероятно, взволнованный, потрясенный. Публика его не отпускала.

Публика бесновалась. Что наши тощие и жалкие вопли шаляпинисток перед этой бурей, перед этим ураганом восторженной, пришедшей в экстаз итальянской толпы! Унылый свет призрачного солнца сквозь кислый туман по сравнению с горячим, жгучим полуденным солнцем.

Я оглянулся. В ложах все повскакало с мест. Кричало, вопило, махало платками. Партер ревел.

Можно было ждать успеха. Но такого восторга, такой овации…

А что делалось по окончании пролога, когда Тосканини, бледный как смерть, весь обливаясь потом, закончил его таким могучим, невероятным фортиссимо, что казалось, рушится театр!

Буря аплодисментов разразилась с новой силой.

— Bravo, bravo, Scialapino!

Все, кажется, русские певцы, учащиеся в Милане, были на спектакле. Многие перезаложили пальто, чтоб только попасть в театр.

Все подходили друг к другу, сияющие, радостные, ликующие, почти поздравляли друг друга.

— А? Что? Каковы успехи?

— Молодчина Шаляпин!

Все сходились в одном:

— Что-то невиданное даже в Италии!

А публика — не нашей чета. Слушая, как кругом разбирают каждую ноту, с каким умением, знанием, кажется, что весь театр наполнен сверху донизу одними музыкальными критиками.

Простой офицер берсальеров[[358]](#endnote-265) разбирает ноту за нотой, словно генерал Кюи[[359]](#endnote-266)!

Те, кто вчера уповали еще на «патриотизм» итальянской публики, имеют вид уничтоженный и положительно нуждаются в утешении.

— Конечно, отлично! Конечно, отлично! — чуть не плачет один мой знакомый бас. — Но он, вероятно, пел эту партию тысячи раз. Всякий жест, всякая нота выучены!

— Представьте, Шаляпин никогда не пел бойтовского Мефистофеля. Это в первый раз.

{134} — Вы ошибаетесь! Вы ошибаетесь!

— Да уверяю вас, не пел никогда. Спросите у него самого!

— Он говорит неправду! Это неправда! Это неправда!

И бедняга убежал, махая руками, крича:

— Неправда! Никогда не поверю!

А между тем Шаляпин, действительно, в первый раз в жизни исполнял бойтовского Мефистофеля. В первый раз и на чужом языке.

Он создавал Мефистофеля. Создавал в порыве вдохновения: на спектакле не было ничего похожего даже на то, что было на репетиции.

Артист творил на сцене.

Во второй картине, на народном гулянье, Мефистофель ничего не поет. В сером костюме монаха[[360]](#footnote-96) он только преследует Фауста.

И снова, — без слова, без звука, — стильная фигура.

Словно оторвавшийся клочок тумана ползет по сцене, ползет странно, какими-то зигзагами. Что-то отвратительное, страшное, зловещее есть в этой фигуре.

Становится жутко, когда он подходит к Фаусту.

И вот, наконец, кабинет Фауста.

— Incubus! Incubus! Incubus![[361]](#footnote-97) [[362]](#endnote-267)

Серая хламида падает, и из занавески, из которой высовывалась только отвратительная, словно мертвая, голова дьявола, появляется Мефистофель в черном костюме, с буфами цвета запекшейся крови.

Как он тут произносит каждое слово:

— Частица силы той, которая, стремясь ко злу, творит одно добро.

Какой злобой и сожалением звучат последние слова!

После Эрнста Поссарта[[363]](#endnote-268) в трагедии я никогда не видал такого Мефистофеля!

Знаменитое «Fischio».

Весь шаляпинский Мефистофель в «Фаусте» Гуно[[364]](#endnote-269) — нуль, ничто в сравнении с одной этой песнью.

— Да, это настоящий дьявол! — говорила вся публика в антракте.

Каждый жест, каждая ухватка! Удивительная мимика. Бездна чего-то истинно дьявольского в каждой интонации.

«Fischio» снова вызвало гром аплодисментов.

Теперь уже нечего было заботиться об успехе.

Такой Мефистофель увлек публику.

Говорили не только о певце, но и об удивительном актере.

Фойе имело в антрактах прекурьезный вид.

{135} Горячо обсуждая, как была произнесена та, другая фраза, увлекающиеся итальянцы отчаянно гримасничали, повторяли его позы, его жесты.

Все фойе было полно фрачниками в позах Мефистофеля, фрачниками с жестами Мефистофеля, фрачниками с мефистофельскими гримасами! Зрелище, едва ли не самое курьезное в мире.

Сцена с Мартой знакома по исполнению в «Фаусте». Следует помянуть только об удивительно эффектном и сильном красном костюме по рисунку Поленова[[365]](#endnote-270).

Мефистофелю приходится заниматься совсем несвойственным делом: крутить голову старой бабе! Он неуклюж в этой новой роли. Он — самый отчаянный, развязный, но неуклюжий хлыщ.

Каждая его поза, картинная и характерная, вызывает смех и ропот одобренья в театре.

Блестящие переходы от ухаживания за Мартой к наблюдениям за Фаустом и Маргаритой.

Лицо, только что дышавшее пошлостью, становится вдруг мрачным, злобным, выжидающим.

Как коршун крови, он ждет, не скажет ли Фауст заветное:

— Мгновение, остановись! Ты так прекрасно!

Это собака, караулящая дичь. Он весь внимание. Весь злобное ожидание.

— Да когда же? Когда?

Квартет в саду был повторен.

Ночь на Брокене[[366]](#endnote-271), — здесь Мефистофель развертывается вовсю. Он царь здесь, он владыка!

— Ecce il mondo![[367]](#footnote-98) — восклицает он, держа в руках глобус.

И эта песнь у Шаляпина выходит изумительно. Сколько сарказма, сколько презрения передает он пением!

Он оживляет весь этот акт, несколько длинный, полный нескончаемых танцев и шествий теней.

Когда он замешался в толпу танцующих, простирая руки над пляшущими ведьмами, словно дирижируя ими, словно благословляя их на оргию, — он был великолепен.

Занавес падает вовремя, черт возьми!

На какую оргию благословляет с отвратительной улыбкой, расползшейся по всему лицу, опьяневший от сладострастия дьявол!

— Какая мимика! Какая мимика! — раздавалось в антракте, наряду с восклицаниями:

{136} — Какой голос! Какой голос.

Классическая ночь. Мефистофелю не по себе под небом Эллады, этому немцу скверно в Греции.

— То ли дело Брокен, — тоскует он, — то ли дело север, где я дышу смолистым воздухом елей и сосен. Вдыхаю испарения болот.

И по каждому движению, неловкому и нескладному, вы видите, что «блажному детищу Хаоса» не по себе.

Среди правильной и строгой красоты линий, среди кудрявых рощ и спокойных вод, утонувших в мягком лунном свете, — он является резким диссонансом, мрачным и желчным протестом.

Он — лишний, он чужой здесь. Все так чуждо ему, что он не знает, куда девать свои руки и ноги. Это не то, что Брокен, где он был дома.

И артист дает изумительный контраст Мефистофеля на Брокене и Мефистофеля в Элладе.

Последний акт начинается длинной паузой. В то время, как г. Карузо, словно гипсовый котенок, для чего-то качает головой, сидя над книгой, все внимание зрителей поглощено фигурой Мефистофеля, стоящего за креслом.

Он снова давит, гнетет своим мрачным величием, своей саркастической улыбкой.

— Ну, гордый мыслитель! Смерть приближается. Жизнь уж прожита. А ты так и не сказал до сих пор: «Мгновенье, остановись! Ты так прекрасно!»

Чтобы создать чудную иллюстрацию к пушкинской «сцене из Фауста», чтоб создать идеального Мефистофеля, спрашивающего:

А был ли счастлив?  
Отвечай!..[[368]](#endnote-272)

стоит только срисовать Шаляпина в этот момент. А полный отчаяния вопль: «Фауст! Фауст!», — когда раздаются голоса поющих ангелов.

Сколько ужаса в этом крике, от которого вздрогнул весь театр! И, когда Мефистофель проваливается, весь партер поднялся:

— Смотрите! Смотрите!

Этот удивительный артист, имеющий такой огромный успех, — в то же время единственный артист, который умеет проваливаться на сцене.

Вы помните, как он проваливается в «Фаусте». Перед вами какой-то черный вихрь, который закрутился и сгинул.

В «Мефистофеле» иначе.

Этот упорный, озлобленный дух, до последней минуты споривший с небом, исчезает медленно.

{137} Луч света, падающий с небес, уничтожает его, розы, которые сыплются на него, жгут. Он в корчах медленно опускается в землю, словно земля засасывает его против воли.

И зал снова разражается аплодисментами после этой великолепной картины.

— Из простого «провала» сделать такую картину! Великий артист!

И кругом среди расходящейся публики только и слышишь:

— Великий артист! Великий артист!

Победа русского артиста над итальянской публикой действительно — победа полная, блестящая, небывалая.

— Ну, что ж Маринетти с его «ladri in guanti gialli»? — спрашиваю я при выходе у одного знакомого певца.

Тот только свистнул в ответ.

— Вы видели, какой прием! Маринетти и Ко не дураки. Они знают публику. Попробовал бы кто-нибудь! Ему переломали бы ребра! В такие минуты итальянской публике нельзя противоречить!

И бедным Маринетти и Ко пришлось смолчать.

— Да разве кто знал, что это такой артист! Разве кто мог представить, чтобы у вас там, в России, мог быть такой артист.

## **{138}** Шаляпин в «Мефистофеле» (Из миланских воспоминаний)[[369]](#endnote-273)

Представление «Мефистофеля» начиналось в половине девятого. В половине восьмого Арриго Бойто разделся и лег в постель.

— Никого не пускать, кроме посланных из театра.

Он поставил на ночной столик раствор брома.

И приготовился к «вечеру пыток».

Словно приготовился к операции.

Пятнадцать лет тому назад «Мефистофель» в первый раз был поставлен в «Скала».

Арриго Бойто, один из талантливейших поэтов и композиторов Италии, долго, с любовью работал над «Мефистофелем»[[370]](#endnote-274).

Ему хотелось воссоздать в опере гетевского «Фауста» вместо рассиропленного, засахаренного, кисло-сладкого «Фауста» Гуно.

Настоящего гетевского «Фауста». Настоящего гетевского Мефистофеля.

Он переводил и укладывал в музыку гетевские слова.

Он ничего не решался прибавить от себя.

У Гете Мефистофель появляется из пуделя.

Это невозможно на сцене.

Как сделать?

Бойто бьется, роется в средневековых немецких легендах «о докторе Фаусте, продавшем свою душу черту».

Находит!

В одной легенде черт появляется из монаха[[371]](#endnote-275).

15 лет тому назад «Мефистофель» был поставлен в «Скала».

Мефистофеля исполнял лучший бас того времени[[372]](#endnote-276).

15 лет тому назад публика освистала «Мефистофеля»[[373]](#endnote-277).

Раненный в сердце поэт-музыкант с тех пор в ссоре с миланской публикой.

Он ходит в театр на репетиции. На спектакль — никогда.

Мстительный итальянец не может забыть.

«Забвенья не дал бог, да он и не взял бы забвенья»[[374]](#endnote-278).

Он не желает видеть:

— Этой публики!

Затем «Мефистофель» шел в других театрах Италии. С огромным успехом. «Мефистофель» обошел весь мир, поставлен был на всех оперных сценах. Отовсюду телеграммы об успехе.

{139} Но в Милане его не возобновляли[[375]](#endnote-279).

И вот сегодня «Мефистофель» апеллирует к публике Милана.

Сегодня пересмотр «дела об Арриго Бойто, написавшем оперу “Мефистофель”».

Пересмотр несправедливого приговора. Судебной ошибки.

В качестве защитника приглашен какой-то Шаляпин, откуда-то из Москвы.

Зачем? Почему?

Говорят, он создал Мефистофеля в опере Гуно[[376]](#endnote-280). А! Так ведь то Гуно! Нет на оперной сцене артиста, который создал бы гетевского Мефистофеля, настоящего гетевского Мефистофеля. Нет!

На репетиции Бойто, слушая свою оперу, сказал, ни к кому не обращаясь:

— Мне кажется, в этой опере есть места, которые не заслуживают свиста!

Он слушал, он строго судил себя.

Он вынес убеждение, что это не плохая опера.

Но спектакль приближается. Бойто не в силах пойти даже за кулисы.

Он разделся, лег в постель, поставил около себя раствор брома.

— Никого не пускать, кроме посланного из театра!

И приготовился к операции.

### \* \* \*

Так наступил вечер этого боя.

Настоящего боя, потому что перед этим в Милане шла мобилизация.

### \* \* \*

Редакция и театральное агентство при газете «Il Teatro» полны народом. Можно подумать, что это какая-нибудь политическая сходка. Заговор. Лица возбуждены. Жесты полны негодования. Не говорят, а кричат. Всех покрывает великолепный, «как труба», бас г‑на Сабаллико[[377]](#endnote-281):

— Что же, разве нет в Италии певцов, которые пели «Мефистофеля»? И пели с огромным успехом? С триумфом?

Г‑н Сабаллико ударяет себя в грудь.

Восемь здоровенных басов одобрительно крякают.

— Я пел «Мефистофеля» в Ковенгартенском театре, в Лондоне!

Первый оперный театр в мире!

— Я объездил с «Мефистофелем» всю Америку! Меня в Америку выписывали!

— Позвольте! Да я пел у них же в России!

Все басы, тенора, баритоны хором решили:

{140} — Это гадость! Это гнусность! Что ж, в Италии нет певцов?

— Кто же будет приглашать нас в Россию, если в Италию выписывают русских певцов? — выводил на высоких нотах какой-то тенорок.

— Выписывать на гастроли белого медведя! — ревели баритоны.

— Надо проучить! — рявкали басы.

У меня екнуло сердце.

— Все эти господа идут на «Мефистофеля»? — осведомился я у одного из знакомых певцов.

— Разумеется, все пойдем!

Редактор жал мне, коллеге, руку. По улыбочке, по бегающему взгляду я видел, что старая, хитрая бестия готовит какую-то гадость.

— Заранее казнить решили? — улыбаясь, спросил я.

Редактор заерзал:

— Согласитесь, что это большая дерзость ехать петь в страну певцов! Ведь не стал бы ни один пианист играть перед вашим Рубинштейном! А Италия — это Рубинштейн!

Директор театрального бюро сказал мне:

— Для г‑на Скиаляпино[[378]](#footnote-99), конечно, есть спасенье. Клака. Купить как можно больше клаки, — будут бороться со свистками. Мы вышли вместе со знакомым певцом.

— Послушайте, я баритон! — сказал он мне. — Я Мефистофеля не пою. Мне ваш этот Скиаляпино не конкурент. Но однако! Если бы к вам, в вашу Россию, стали ввозить пшеницу, что бы вы сказали?

Секретарь театра «Скала» сидел подавленный и убитый:

— Что будет? Что будет? Выписать русского певца в «Скала»! Это авантюра, которой нам публика не простит!

### \* \* \*

Супруге Ф. И. Шаляпина, в его отсутствие, подали карточку: «Синьор такой-то, директор клаки театра “Скала”». Вошел «джентльмен в желтых перчатках», как их здесь зовут. Развалился в кресле.

— Мужа нет? Жаль. Ну, да я поговорю с вами. Вы еще лучше поймете. Вы сами итальянская артистка. Вы знаете, что такое здесь клака?

— Да. Слыхала. Знаю.

— Хочет ваш муж иметь успех?

— Кто ж из артистов…

— Тенор, поющий Фауста, платит нам столько-то. Сопрано, за Маргариту, — столько-то. Другое сопрано, за Елену, — столько-то! Теперь ваш муж! Он поет заглавную партию. Это стоит дороже.

{141} — Я передам…

— Пожалуйста! В этом спектакле для него всё. Или слава, или ему к себе в Россию стыдно будет вернуться! Против него все. Будет шиканье, свистки. Мы одни можем его спасти, чтобы можно было дать в Россию телеграмму: «Successo colossale, triumpto completto, tutti ani bissati»[[379]](#footnote-100). Заплатит… Но предупреждаю: как следует заплатит, — успех… Нет…

Он улыбнулся:

— Не сердитесь… Ха‑ха! Что это будет! Что это будет! Нам платят уже его противники. Но я человек порядочный и решил раньше зайти сюда. Может быть, мы здесь сойдемся. Зачем же в таком случае резать карьеру молодого артиста?

И Спарафучилле[[380]](#endnote-282) откланялся:

— Итак, до завтра. Завтра ответ. Мой поклон и привет вашему знаменитому мужу. И пожелание успеха. От души желаю ему иметь успех!

На следующий день в одной из больших политических газет Милана появилось письмо Ф. И. Шаляпина[[381]](#endnote-283).

«Ко мне в дом явился какой-то шеф клаки, — писал Шаляпин, — и предлагал купить аплодисменты. Я аплодисментов никогда не покупал, да это и не в наших нравах. Я привез публике свое художественное создание и хочу ее, только ее свободного приговора: хорошо это или дурно. Мне говорят, что клака — это обычай страны. Этому обычаю я подчиняться не желаю. На мой взгляд, это какой-то разбой».

### \* \* \*

В галерее Виктора-Эммануила, на этом рынке певцов, русские артисты сидели отдельно за столиками в кафе Биффи.

— Шаляпин кончен!

— Сам себя зарезал!

— Как так? Соваться, не зная обычаев страны.

— Как ему жена не сказала?! Ведь она сама итальянка!

— Да что ж он такого сделал, — спросил я, — обругал клакеров?

— Короля клакеров!!!

— Самого короля клакеров!

— Мазини, Таманьо[[382]](#endnote-284) подчинялись, платили! А он?

— Что они с ним сделают! Нет, что они с ним сделают!

— Скажите, — обратился ко мне одни из русских артистов, — вы знакомы с Шаляпиным?

— Знаком.

{142} — Скажите ему… от всех от нас скажите… Мы не хотим такого позора, ужаса, провала… Пусть немедленно помирится с клакой. Ну, придется заплатить дороже. Только и всего. За деньги эти господа готовы на все. Ну, извинится, что ли… Обычай страны. Закон! Надо повиноваться законам!

И он солидно добавил:

— Dura lex, sed lex![[383]](#footnote-101)

— С таким советом мне стыдно было бы прийти к Шаляпину!

— В таком случае пусть уезжает. Можно внезапно заболеть. По крайней мере, хоть без позора!

Певцы-итальянцы хохотали, болтали с веселыми, злорадными, насмешливыми лицами.

Вся галерея была полна Мефистофелями.

— Ввалился северный медведь и ломает чужие нравы!

— Ну, теперь они ему покажут!

— Теперь можно быть спокойными!

Один из приятелей-итальянцев подошел ко мне:

— Долго остаетесь в Милане?

— Уезжаю сейчас же после первого представления «Мефистофеля».

— Ах, вместе со Скиаляпино!

И он любезно пожал мне руку.

«Король клаки» ходил улыбаясь, — демонстративно ходил, демонстративно улыбаясь, — на виду у всех по галерее и в ответ на поклоны многозначительно кивал головой.

К нему подбегали, за несколько шагов снимая шапку, подобострастно здоровались, выражали соболезнование.

Словно настоящему королю, на власть которого какой-то сумасшедший осмелился посягнуть.

Один певец громко при всех сказал ему:

— Ну, помните! Если вы эту штуку спустите, — мы будем знать, что вы такое. Вы — ничто, и мы вам перестанем платить. Зачем в таком случае? Поняли?

Шеф клаки только многозначительно улыбался. Все его лицо, глаза, улыбка, поза — все говорило:

— Увидите!

Никогда еще ему не воздавалось таких почестей, никогда он не видел еще такого подобострастия. На нем покоились надежды всех.

### **{143}** \* \* \*

— Слушайте, — сказал мне один из итальянских певцов, интеллигентный человек, — ваш Скиаляпино сказал то, что думали все мы. Но чего никто не решался сказать. Он молодчина, но ему свернут голову. Мы все…

Он указал на собравшихся у него певцов, интеллигентных людей, — редкое исключение среди итальянских оперных артистов.

— Нам всем стыдно, — стыдно было читать его письмо. Мы не артисты, мы ремесленники. Мы покупаем себе аплодисменты, мы посылаем телеграммы о купленных рецензиях в театральные газеты и платим за их помещенье. И затем радуемся купленным отчетам о купленных аплодисментах. Это глупо. Мы дураки. Этим мы, артисты, художники, поставили себя в зависимость, в полную зависимость от шайки негодяев в желтых перчатках. Они наши повелители — мы их рабы. Они держат в руках наш успех, нашу карьеру, судьбу, всю нашу жизнь. Это унизительно, позорно, нестерпимо. Но зачем же кидать нам в лицо это оскорбление? Зачем одному выступать и кричать: «Я не таков. Видите, я не подчиняюсь. Не подчиняйтесь и вы!» Когда без этого нельзя! Поймите, нельзя! Это так, это заведено, это вошло в плоть и кровь. Этому и посильнее нас люди подчинялись. Подчинялись богатыри, колоссы искусства.

Этому вашему Скиаляпино хорошо. Ему свернут здесь голову, освищут, не дадут петь, — он сел и уехал назад к себе. А нам оставаться здесь, жить здесь. Мы не можем поступать так. Нечего нам и кидать в лицо оскорбление: «Вы покупаете аплодисменты! Вы в рабстве у шайки негодяев!»

— Да и что докажет ваш Скиаляпино? Лишний раз всемогущество шайки джентльменов в желтых перчатках! Они покажут, что значит идти против них! Надолго, навсегда отобьют охоту у всех! Вот вам и результат!

Эти горячие возражения сыпались со всех сторон.

— Но публика? Но общественное мнение? — вопиял я.

— Ха‑ха‑ха! Публика!

— Ха‑ха‑ха! Общественное мнение!

— Публика возмущена!

— Публика?! Возмущена?!

— Он оскорбил наших итальянских артистов, сказав, что они покупают аплодисменты!

— Общественное мнение говорит: не хочешь подчиняться существующим обычаям, — не иди на сцену! Все подчиняются, что ж ты за исключение такое? И подчиняются, и имеют успех, и отличные артисты! Всякая профессия имеет свои неудобства, с которыми надо мириться. {144} И адвокат говорит: «И у меня есть в профессии свои неудобства. Но подчиняюсь же я, не ору во все горло!» И доктор, и инженер, и все.

— Но неужели же никто, господа, никто не сочувствует?

— Сочувствовать! В душе-то все сочувствуют. Но такие вещи, какие сказал, сделал ваш Скиаляпино, — не говорятся, не делаются.

— Он поплатится!

И они все жалели Шаляпина:

— Этому смельчаку свернут голову!

### \* \* \*

Мне страшно, прямо страшно было, когда я входил в театр.

Сейчас…

Кругом я видел знакомые лица артистов. Шеф клаки, безукоризненно одетый, с сияющим видом именинника, перелетал от одной группы каких-то подозрительных субъектов к другой и шушукался.

Словно полководец отдавал последние распоряжения перед боем.

Вот сейчас я увижу проявление «национализма» и «патриотарства», которые так часто и горячо проповедуются у нас.

Но почувствую это торжество на своей шкуре.

На русском.

Русского артиста освищут, ошикают за то только, что он русский.

И я всей болью души почувствую, что за фальшивая монета патриотизма это «патриотарство». Что за несправедливость, что за возмущающая душу подделка национального чувства этот «национализм».

Я входил в итальянское собрание, которое сейчас казнит иностранного артиста только за то, что он русский.

Какая нелепая стена ставится между артистом, талантом, гением и публикой!

Как испорчено, испакощено даже одно из лучших наслаждений жизни — наслаждение чистым искусством!

Как ужасно чувствовать себя чужим среди людей, не желающих видеть в человеке просто человека!

Все кругом казались мне нелепыми, дикими, опьяненными, пьяными.

Как они не могут понять такой простой истины? Шаляпин — человек, артист. Суди его как просто человека, артиста.

Как можно собраться казнить его за то, что:

— Он — русский!

Только за это.

Я в первый раз в жизни чувствовал себя «иностранцем», чужим.

Все был русский и вдруг сделался иностранец.

В театр было приятно идти так же, как на казнь.

{145} Я знаю, как «казнят» в итальянских театрах. Свист — нельзя услышать ни одной ноты. На сцену летит что попадет под руку. Кошачье мяуканье, собачий вой. Крики:

— Долой!

— Вон его!

— Собака!

### \* \* \*

Повторять об успехе значило бы повторять то, что известно всем.

Дирижер г‑н Тосканини наклонил палочку в сторону Шаляпина.

Шаляпин не вступает.

Дирижер снова указывает вступление.

Шаляпин не вступает.

Все в недоумении. Все ждут. Все «приготовились».

Дирижер в третий раз показывает вступление.

И по чудному театру «Скала», — с его единственным, божественным резонансом, — расплывается мягкая, бархатная могучая нота красавца-баса.

— Ave Signor!

— А‑а‑а! — проносится изумленное по театру.

Мефистофель кончил пролог. Тосканини идет дальше. Но громовые аккорды оркестра потонули в реве:

— Скиаляпино!

Шаляпина, оглушенного этим ураганом, не соображающего еще, что же это делается, что за рев, что за крики, выталкивают на сцену.

— Идите! Идите! Кланяйтесь!

Режиссер в недоумении разводит руками:

— Прервали симфонию! Этого никогда еще не было в «Скала».

Театр ревет. Машут платками, афишами.

Кричат:

— Скиаляпино! Браво, Скиаляпино!

Где же клака?

Когда Шаляпин в прологе развернул мантию и остался с голыми плечами и руками, один из итальянцев-мефистофелей громко заметил в партере:

— Пускай русский идет в баню.

Но на него так шикнули, что он моментально смолк. С итальянской публикой не шутят.

— Что же «король клаки»? Что же его банда джентльменов в желтых перчатках? — спросил я у одного из знакомых артистов.

{146} Он ответил радостно:

— Что ж они? Себе враги, что ли? Публика разорвет, если после такого пения, такой игры кто-нибудь свистнет!

Это говорила публика, сама публика, и ложь, и клевета, и злоба не смели поднять своего голоса, когда говорила правда, когда говорил художественный вкус народа-музыканта.

Все посторонние соображения были откинуты в сторону.

Все побеждено, все сломано.

В театре гремела свои радостные, свои торжествующие аккорды правда.

### \* \* \*

Пытки начались.

Прошло полчаса с начала спектакля.

Арриго Бойто, как на операционном столе, лежал у себя на кровати.

Звонок.

— Из театра.

— Что?

— Колоссальный успех пролога.

Каждые полчаса посланный:

— Fischio повторяют!

— Скиаляпино овация!

— Сцена в саду — огромный успех!

— Ecco il mundo — гром аплодисментов!

Перед последним актом влетел один из директоров театра:

— Фрак для маэстро! Белый галстук! Маэстро, вставайте! Публика вас требует! Ваш «Мефистофель» имеет безумный успех!

Он кинулся целовать бледного, взволнованного, поднявшегося и севшего на постели Бойто.

— Все забыто, маэстро! Все искуплено! Вы признаны! Публика созналась в ошибке. Все забыто! Забыто, не так ли? Идите к вашей публике. Она ваша. Она вас ждет!

— А Мефистофель? — спрашивает Бойто. — Это не такой, каких видели до сих пор? Увидали, наконец, такого Мефистофеля, какой мне был нужен? Это гетевский Мефистофель?

— Это гетевский. Такого Мефистофеля увидели в первый раз. Это кричат все.

— В таком случае я завтра пойду посмотреть в закрытую ложу.

И Бойто повернулся к стене:

— А теперь, дружище, оставьте меня в покое. Я буду спать. Я отомщен.

## **{147}** Мефистофель[[384]](#endnote-285)

Последнее представление «Фауста», в бенефис Донского[[385]](#endnote-286), представляло для тех, кто любит глубоко и серьезно талант Ф. И. Шаляпина, особый интерес.

С этим Мефистофелем Шаляпин едет великим постом в Милан[[386]](#endnote-287).

Хотелось еще раз проверить:

— Что везет артист?

Представлялся театр «Скала». Первое представление. Итальянская публика.

— Явится ли «Фауст» достойным продолжением триумфа «Мефистофеля»?

«Родина художников» сразу усыновила русского артиста.

«Шаляпино» в Италии — имя не менее популярное, чем в России «Шаляпин».

Когда в Неаполе давали торжественный спектакль в честь английского короля и хотели блеснуть оперой, дирекция театра Сан-Карло пригласила Шаляпина спеть пролог из «Мефистофеля».

Довольно пошлое, — но в наше время — увы! — действительное мерило успеха, — «открытки» с портретом Шаляпина в Италии также распространены, как и у нас.

Это по части наружного успеха.

По части внутреннего —

Гастроли Шаляпина оставили глубокий след в итальянском искусстве.

На артистическом языке в Италии появилось новое определение:

— Что это за артист?

— А! Это вроде Шаляпина.

То есть:

— Человек, который не только «поет ноты», но стремится и пением, и игрой дать полный художественный образ.

Дирекция «Скала» после триумфов Шаляпина в мало популярном «Мефистофеле» Бойто захотела показать его в той же роли в популярной опере Гуно.

И Шаляпин едет гастролировать в Милан при условиях, совершенно исключительных.

«Скала» — оригинальный театр с оригинальными традициями.

По правилам театра, после каждого сезона все декорации обязательно уничтожаются. И на каждый новый сезон все декорации пишутся новые.

{148} Даже для одной и той же оперы.

В прошлом году шел «Фауст», в этом году вдет «Фауст».

Но все прошлогодние декорации должны быть уничтожены и написаны новые.

Это делается для поощрения художников-декораторов.

Но «Скала» — театр рутинный, с прочно, раз и навсегда установившимися традициями.

По традиции, новые декорации должны быть написаны точка в точку так, как старые.

Поощряются художники, но не поощряется искусство.

Искусство вдет вперед, но оно проходит мимо театра, где все застыло, закаменело, остановилось.

Маргарита там продолжает жить в том же самом английском коттедже, в котором жила 20 лет тому назад, а Мефистофель появляется из того же самого трапа, из которого появлялся на первом представлении.

Постоянный ход в ад!

Во главе «Скала», однако, стоят, в отличие от некоторых других театров, люди, понимающие искусство.

Им не могло не броситься в глаза, что шаблонная, рутинная, мертвая обстановка и такой оригинальный, своеобразный, живой артист, как Шаляпин, являются диссонансом.

Шаляпин не только превосходный певец и удивительный актер, — в нем сидит еще живописец и скульптор.

Он лепит из своего тела. Обдумывая роль, он рисует себя на фоне декораций.

Он не представляет себя иначе, как в полной гармонии со всею обстановкой, с игрой других действующих лиц.

И дирекция «Скала» решила показать Шаляпина в такой обстановке, какая ему нужна.

Пусть вся обстановка гармонирует с его замыслом.

Декорации для «Фауста» будут написаны по рисункам Коровина[[387]](#endnote-288), которые вышлет Шаляпин.

Костюмы сделаны по тем рисункам, которые пришлет Шаляпин[[388]](#endnote-289).

Шаляпин не только поет Мефистофеля. Он ставит «Фауста».

И на этот раз сможет осуществить мечту своей артистической жизни.

Дать тот образ Мефистофеля, который стоит у него перед глазами.

Шаляпин — это Фауст.

За ним неотступно следует по пятам Мефистофель. Мефистофель не оставляет его ни на минуту. Мефистофель, это — не только его любимая роль. Это почти его мучение. Его кошмар.

{149} В первый раз Мефистофель явился к нему когда-то давным-давно, в самом начале карьеры.

К Фаусту он явился в костюме странствующего схоластика.

К Шаляпину — в костюме артиста странствующей труппы.

Забавно смотреть теперь на тогдашний портрет Шаляпина в роли Мефистофеля.

Традиционная «козлиная бородка». Усы — штопором. Франт. Если к этому прибавить еще широкое в складках и морщинах трико, — получается совсем прелесть.

Обычный Мефистофель, грызущий сталь в сцене с крестами, — обычной странствующей оперной труппы.

Но рос и становился глубже артист, рос и глубже становился его Мефистофель.

Каждый спектакль он вносит что-нибудь новое, продуманное и прочувствованное в эту роль.

Каждый спектакль к Мефистофелю прибавляется новый штрих.

Мефистофель растет, как растет Шаляпин.

И вся артистическая карьера Шаляпина — это работа над Мефистофелем.

Сколько работает Шаляпин?

Публика любит думать, что ее любимцы не работают совсем.

— Вышел и поет.

Как бог на душу положит. И выходит хорошо.

— Потому — талант!

Шаляпин работает только столько часов, сколько он не спит.

За обедом, ужином, в дружеской беседе он охотнее всего говорит, спорит о своих ролях. И из ролей охотнее всего о своем кошмаре — Мефистофеле.

Только «Демон», главным образом за последний год, немного сжалился над ним и отвлек его от своего коллеги[[389]](#endnote-290).

Как часто друзья просиживали с Шаляпиным ночи напролет где-нибудь в ресторане, не замечая, как летит время.

Публика заглядывала.

— Шаляпин кутит!

Назавтра рассказывали:

— Кутил ночь напролет!

И ночь действительно проходила напролет.

«Светлела даль, перед зарею новой ночная мгла сходила с неба, и день плелся своей чредой»[[390]](#endnote-291).

А забытая, давно уж переставшая шипеть, бутылка выдыхалась и теплела.

{150} Ночь проходила в разговорах, спорах не о ролях, а о художественных образах.

Часы за часами улетали в рассказах Шаляпина, как он представляет себе Мефистофеля, как надо спеть ту, эту фразу, каким жестом где что подчеркнуть.

Я не знаю артиста, который бы работал больше, чем этот баловень природы и судьбы.

У него нет свободного времени. Потому что все свое «свободное время» он занят самой важной работой: думает о своих художественных творениях.

И среди них первый — Мефистофель.

Так, как сейчас его играет и поет Шаляпин, — для него, взыскательного артиста, — почти законченный образ.

В Милане, где ему предоставлена полная возможность показать своего «мучителя» в той обстановке, в которой Мефистофель стоит перед его глазами, Шаляпин, наконец, сыграет, споет, нарисует, вылепит того Мефистофеля, каким тот рисуется ему.

Каким выносил его в своем уме, в своей творческой фантазии, в своей душе художника.

И, глядя на Шаляпина, думалось, что эти его гастроли в Милане впишут новую, блестящую, победную страницу в летописи русского искусства[[391]](#endnote-292).

## **{151}** Демон (Первое представление)[[392]](#endnote-293)

Безлунная ночь. Сумрачный предрассветный час. Сквозь легкую дымку тумана светятся снежные вершины горного хребта. Светятся тускло, уныло, как светится снег сам от себя в безлунные ночи.

На темной скале мерещится огромная фигура. Одна рука протянута по скале. Другая жестом, полным муки, закинута за голову.

Словно прикованный Прометей[[393]](#endnote-294).

Фигура неподвижна.

С неба, с земли доносятся, перекликаются голоса, то испуганные, то радостные.

И в позе, полной отчаяния, тоски и муки, внимает им черный призрак, прикованный к скале.

Но вот по нему мелькнул луч света.

Синеватого, холодного, жуткого. Таким зловещим кажется лунный свет ночью на кладбище.

Словно, луч лунного света, украденный с кладбища.

Измученное, исхудалое лицо. С прекрасными чертами. С гордым профилем. Глубоко ввалившиеся и горящие глаза. Как змеи, вьются брови. Черные, как смоль, волосы беспорядочными кудрями падают на плечи.

От рук, голых, мускулистых, железных, веет мощью и силой.

Его истрепали ураганы, там, на вершинах диких скал.

Черный флер его одежды лохмотьями висит на нем. И из-под этих обрывков одежды падшего ангела — тускло светится при лунном блеске золотой панцирь прежнего архангела.

От всей фигуры веет могуществом, и на лице написано мученье.

Раздается могучий голос.

И провозглашает проклятие миру.

— Проклятый мир!

Вы помните скучающего Демона, каким видели его десятки раз, лежащего на скале, усталого, унылого и разочарованного. Вы входили в его положение:

— Бедный Онегин[[394]](#endnote-295)!

Так молод и так уже разочарован!

И вдруг вы слышите не скуку, а трагическую тоску. Не разочарование, а отчаяние.

Шаляпин искал этих звуков тоски и отчаяния, от которых веяло бы ужасом, еще в «Манфреде»[[395]](#endnote-296). И нашел их теперь, в «Демоне».

{152} И от каждой позы, и от каждого жеста веет мощью, презрением и страшной мукой.

Звуки, пластика, взгляд — все слилось в одну симфонию отчаяния, ненависти и страданий.

Эта протянутая могучая рука с искривленными пальцами. Словно Демон хочет поднять весь мир и посмотреть на него еще раз с мучительным вопросом:

— Чем он хорош?

И видит его, и бескровные губы сложились в гримасу презрения и злобы.

Вы в первый раз слышали и видели в «Демоне» пролог.

Оказалось, — через 20 лет, — что это сцена, полная силы, красоты, выразительности.

И что в звуках пролога рисуется действительно титанический образ.

В споре с ангелом, в могучих и страстных захватывающих звуках, вы в первый раз услыхали сатанинскую, настоящую сатанинскую, гордость. Купленную ценою страданий. Это слышится в голосе.

Мираж растаял. Залитая розоватыми лучами заходящего солнца картина Грузии.

Вдали широкое каменистое ложе, по которому, словно небрежно брошенная лента, бесчисленными изгибами вьется Арагва.

Угловая башня. Полустертые ступени лестницы, вырубленной в скале.

И когда Тамара смеется своими звонкими, резвыми трелями, словно сливаясь со скалой, освещенный своим мертвенным светом, огромными горящими глазами на бледном, измученном лице смотрит на нее Демон.

И в этом безмолвном взгляде была такая музыка, читалась такая поэма, что театр замер. Лермонтовский, настоящий лермонтовский Демон впервые вставал на сцене во всей красоте и во всем ужасе своих мучений.

Но приближался страшный момент.

Артист пел больной. Он кашлял.

Приближалось:

— И будешь ты царицей мира.

Всякий знает, что в «Демоне» «главное»: «И будешь ты царицей мира».

— Это надо взять‑с!

Если б Шаляпин сорвался с басовой партии, всякий сказал бы:

— Нездоров. Случайность.

Потому что всякий из газет знает, что у Шаляпина бас.

{153} Но если бы что-нибудь случилось в «Демоне» —

Об этом страшно подумать.

Публика не любит смельчаков. Обыватель сам робок. Смелость ему кажется дерзостью и оскорблением. И когда смельчак режется, — для публики нет большего удовольствия.

Публика из газет знает, что у Шаляпина не баритон.

Ее не проведешь!

И это был поистине страшный момент.

Момент экзамена.

Публика сидела и думала:

— Это, брат, все отлично! Мимика, пластика. Ты вот мне «мира» как подашь?

Артист был болен.

И, вероятно, не у одного из тех, кто любит этого великого артиста, захолонуло сердце, когда он запел:

Возьму я, вольный сын эфира,  
Тебя в надзвездные края.

И вдруг пронеслось и раскатилось по театру чарующе, и властно, и увлекательно. Могуче, красиво, свободно:

И будешь ты царицей мира.

Можно было перевести дух.

Вопрос о «Демоне» был решен.

Публика, как голодная стая, которой бросили кусок, которого она ждала, была удовлетворена.

Те, кто понимает в музыке, говорили в антрактах уже спокойно:

— Он споет Демона!

И это говорили даже те, кто ничего не понимает. А это в театре очень важно.

Антракт был полон разговоров о Демоне, которого увидели в первый раз.

— Это врубелевский Демон[[396]](#endnote-297)!

— Врубелевский!

— Врубелевский!

И при этих словах, право, сжималось сердце.

Позвольте вас спросить, что ж говорили вы, когда этот безумный и безумно талантливый художник создавал свои творения?

За что же вы костили его «декадентом» и отрицали за ним даже право называться «художником»?[[397]](#endnote-298)

Я не знаю, отравляли эти отзывы тяжкие минуты борьбы с недугом несчастного художника, резали ему крылья в минуты вдохновения или он держался единственного мудрого для художника правила:

{154} — Никогда не читать того, что пишут про искусство в газетах. Никогда не слушать того, что об искусстве говорит публика.

Но за что же критики, бездарные, невежественные ничтожества, ругали художника?

За что те, для кого пишутся все эти картины, оперы, поэмы, — публика, как стадо баранов за глупым козлом, шла за этими «критиканками»?

За что?

За то, что он смел писать так, как он думает? А не так, как «принято», как «полагается», как каждый лавочник привык, чтоб ему писали?

Вы говорите о тяжести цензуры. Вы самые безжалостные цензоры в области творчества, с вашим:

— Пиши, как принято!

И если Шаляпин дал «врубелевского Демона», — это был вечер реабилитации большого художника.

Итак, Врубель заменил на сцене Зичи[[398]](#endnote-299). Красивого, академичного Зичи.

До сих пор Демона играли по Зичи. И у прозаичных баритонов, «лепивших из себя Демона Зичи», выходил больше послушник с умащенными и к празднику расчесанными волосами.

Шаляпин имел смелость показать врубелевского Демона.

И создание несчастного и талантливого художника сразу обаянием охватило толпу.

Ущелье, заваленное снеговым обвалом. Дикое и мрачное.

Решительно Коровин недаром проехался по Дарьяльскому ущелью[[399]](#endnote-300).

От его Кавказа веет действительно Кавказом, мрачным, суровым. И среди этих скал действительно мерещится призрак лермонтовского Демона.

Нам кажется только, что Демона, когда он показывается в скале, не надо так ярко освещать.

Пусть он будет больше призраком. Меньше выделяется от серой скалы.

Не то его видно, не то это галлюцинация.

Это будет больше в тоне всей картины, таинственной, суровой, жуткой.

В этой картине, — с князем Синодалом[[400]](#endnote-301), — Демону петь мало.

Но и здесь прозвучало нечто оригинальное, глубокое и интересное.

— Ночная тьма бедой чревата, и враг твой тут как тут. Сколько Демонов мы с вами переслушали, и никому из них не приходило в голову, принять этого «врага» на свой счет.

Демон появлялся, как «человек», докладывающий, что сейчас выйдут татары на четвереньках.

{155} «Враг» — это были татары.

И вдруг с глубокой, страстной ненавистью прозвучало:

— Враг!

Да ведь это Демон про себя говорит. Он торжествует над Синодалом:

— Я, твой враг, здесь!

Какая рутинная область искусства — сцена! Первому, кто пел эту оперу, не пришло в голову. Да так двадцать лет никому в голову и не приходило!

Всякий пел, как другие.

Свойство Шаляпина — создавать художественные произведения из того, что у других проходит бесследно и незаметно.

И из безмолвного появления Демона над умирающим Синодалом Шаляпин создал картину. И какую картину!

Прямой, неотразимый, как судьба, бесстрашный, — словно огромный меч воткнут в землю, — стоит Демон над Синодалом.

Какой контраст между мучащимся смертным и спокойным, холодным, торжествующим бессмертным духом.

Каким властным, спокойным, величественным движением, настоящим движением ангела смерти, он поднимает руку, чтоб этим прекратить и жизнь, и борьбу за нее.

От этого медленно всколыхнувшегося над Синодалом черного одеяния Демона веет действительно веянием смерти.

Наконец-то мы увидали на сцене настоящий замок Гудала. Не те балетные декорации с цветами, величиной в юбку балерины, какими любовались много-много лет.

А настоящий кавказский замок владетельного князя.

Сторожевую башню, из-за которой светил бледный серп молодой луны. Суровые стены замка, из окон которого с любопытством глядели женщины. Огни, которыми трепетно освещен сумрак двора, где под открытым небом происходит пир.

Мрачностью и чем-то жутким веяло от темного двора. Что-то зловещее, казалось, носится уже в воздухе. И было в тоне всей картины, когда над коленопреклоненной толпой, в ужасе шепчущей молитвы, медленно-медленно выросла гигантская черная фигура.

«Не плачь, дитя, не плачь напрасно» — единственное, что слегка транспонировано Шаляпиным в Демоне[[401]](#endnote-302).

Но красота арии от этого ничего не потеряла.

Красиво, скорбно звучала песнь Демона.

И, — мне кажется, — лучшее место этой арии — «он слышит райские напевы» — прозвучало увлекательно, картинно, как никогда ни у одного из певцов.

{156} Какая чудная мимика и пластика в «Не плачь, дитя», «На воздушном океане» и «Лишь только ночь своим покровом».

Уста, почти готовые улыбнуться. Вдохновенные глаза, Увлекательный жест художника, развертывающего чудную картину. Взглядом и лицом, движениями, звуками Демон рисовал картину за картиной.

Я спросил в антракте у одного из художников, — настоящих художников, — пения, считающегося лучшим Демоном:

— Откровенно, что вам нравится больше всего в исполнении Шаляпина?

Он ответил с восторгом:

— «На воздушном океане». Это превосходно.

А «На воздушном океане» — это образ Демона.

Он носится в оркестре, как воспоминание. И когда, в келье, Тамара тоскует, и перед ней рисуется в неясных мечтах образ Демона, оркестр поет ей:

— «На воздушном океане»…

В образе этой мелодии ей представляется Демон.

И спеть «На воздушном океане» — значит дать образ Демона.

А это было спето удивительно.

Звуки лились друг за другом, из звука родился новый звук, и казалось, что это один и тот же звук дрожит, тает, умирает и снова родится в очарованном воздухе.

Звуки — как «облаков неуловимых волокнистые стада».

Это был почти не человеческий голос. Вы не слышали перерывов для дыхания, ударений.

Это был «райский напев».

Какая-то чудная гармония «нездешней стороны».

«Самое красивое место русской поэзии» было передано действительно поэтически и полно неописуемой красоты.

Могущественно, красиво прогремевшим из-за кулис повторением: «К тебе я стану прилетать», заканчивается лирическая часть «Демона».

Подошло самое грозное. Трагедия.

Двор монастыря. Зима.

Яркая, лунная ночь. Оголенные стужей пирамидальные тополи кидают от себя длинные тени.

Декорация превосходна.

От нее веет горной ночью и ранней зимой.

Но нам кажется, что луна могла бы на момент зайти за тучу, когда между деревьев скользит тень Демона.

Эта скользящая между деревьев тень красиво задумана артистом.

{157} Но свет луны слишком ярок. И в полусумраке появление было бы таинственнее и производило бы впечатление сильнее.

Не будем говорить, как было спето «Обитель спит». За все время существования рубинштейновской оперы впервые вся эта сцена была повторена.

«Я обновление найду», — прозвучало восторженным гимном.

И сатанинской гордостью и торжеством раздалось:

«И я войду!»

Всегда, когда я слушал Демона, мне казалась странной эта сцена.

Ну, отлично. «Я обновление найду». Ну, раскаялся Демон, и кончено, кажется?

Что же еще-то останавливает его «добрый гений»?

И только когда это прозвучало сатанинской гордостью: «я войду», сатанинской дерзостью переступить священный порог, — стало понятно появление на страже «доброго гения».

— Кто ты?

Издали, как сквозь сон, донесся напев:

Спит христианский мир…

— Кто ты?

Простучала и замерла в ночной тиши колотушка сторожа.

— Кто ты?

Торжественно, тихо, жутко прозвучали трубы.

И тихо, нежно, робко, почти умоляюще запел чарующий голос:

Я тот, которому внимала  
Ты в полуночной тишине

Запел, закрадываясь в душу:

Я тот, кого никто не любит,  
И все живущее клянет…

Тамара отступила шаг назад от страшного пришельца. Она схватилась за голову. Она поняла, кто перед ней. И Демон с ударением, твердо повторяет ей:

Да, тот, кого никто не любит,  
И все живущее клянет!..

Пусть знает его таким, каков он есть.

И становится понятным, и естественным, и красивым повторение фразы, повторение которой, признаться, в исполнении наших Демонов было совершенно не мотивировано и непонятно. Вспомните, с какой слезой всегда пелось это:

— Никто не любит!

Словно Демон тоже артист, которого особенно, вдвойне, огорчает нерасположение к нему публики.

{158} И видишь, — я у ног твоих.

Эти заломленные руки, поза Демона, готового пасть во прах, — именно во прах, таково это движение, — полны у Шаляпина, необыкновенной красоты.

Но самая сильная сцена во всем «Демоне» у Шаляпина… клятва.

Та самая клятва, которая пропадала всегда и у всех.

Спросите первого попавшегося интеллигентного человека:

— Знаете вы «Демона»?

— Ну, еще бы! «Клянусь я первым днем творенья»…

Это самое популярное место поэмы.

И когда на первом еще представлении «Демона»[[402]](#endnote-303) публика шла в театр, она ждала больше всего клятвы.

Потом уже стали в фаворе «Не плачь, дитя», «На воздушном океане», отчасти «Я тот, которому внимала». Но тогда ждали клятвы.

Но клятва тогда прошла незамеченной. Клятва оказалась самым слабым местом оперы.

И все были разочарованы:

— Рубинштейн не справился с «Демоном». Помилуйте, даже из «Клянусь я первым днем творенья» ничего не сделать!

Что, если бы эта клятва при первой постановке была спета так?! Быть может, и все отношение к Рубинштейну, как к оперному композитору, было бы иным…

Какая это чудная, могучая, захватывающая вещь! Каким трагизмом отчаяния веет от нее!

— Отчаяния.

В этом вся тайна клятвы.

Не величественно, как пробуют это сделать господа Демоны.

Величия в этой музыке нет.

Не страстным любовником, извивающимся у ног возлюбленной. Это не Демон.

И в музыке, и в Демоне отчаяния много в эту минуту.

Ведь нельзя же так легко расставаться с тем, что носил века в своей душе, с тем, из-за чего когда-то пожертвовал раем.

Это, оказывается, чудная по музыке сцена.

— А наказанье, муки ада?

— Так что ж, ты будешь там со мной!

Это «со мной» надо произнести. С такой силой, с такой страстью, с такой радостью, с таким могуществом.

Рубинштейн после этого дает долгую-долгую паузу. Только в оркестре робко дрожат звуки.

{159} Это должно заставить затрепетать, и ужаснуть, и посулить какое-то неведомое блаженство.

Проходит долго, пока Тамара робко, дрожащей мелодией начинает:

— Кто б ни был ты, мой друг случайный…

От Демона требуют клятвы.

— Клянусь… клянусь… — звучит торжественно два раза.

И с отчаянием он произносит свое клятвенное отречение от всего, чем жил и дышал.

Чем клясться?

«Небом, адом»… С отчаянием он призывает все в свидетели своего отречения.

— Волною шелковых кудрей…

Как Шаляпин рисует своим пением красоту Тамары! И вот, наконец, самое страшное отречение:

Отрекся я от старой мести,  
Отрекся я от гордых дум.

В этом, полном трагического ужаса «отрекся» столько страдания. Какой вопль делает из этого Шаляпин! Вы слышите, как от души отдирают ее часть.

И публика слушала в изумлении:

— Неужели Рубинштейн действительно написал такую дивную вещь? Как же мы ее не слышали?

Увы! Первое представление «Демона» состоялось только в бенефис Шаляпина.

Мы в первый раз видели лермонтовского Демона, в первый раз слышали рубинштейновского «Демона», перед нами воплотился он во врубелевском внешнем образе.

Артиста, который сумел воплотить в себе то, что носилось в мечтах у гениального поэта, великого композитора, талантливого художника, — можно назвать такого артиста гениальным?

## **{160}** Добрыня[[403]](#endnote-304)

Кричать «Шаляпин! Шаляпин!» — очень легко. Гораздо интереснее подумать:

— Как играет Шаляпин и что ему дали играть?

Когда я смотрю на Шаляпина в «Добрыне», мне вспоминается огромная картина Врубеля, которую мы все видели на Нижегородской выставке[[404]](#endnote-305).

Микула Селянинович[[405]](#endnote-306) и заезжий витязь.

Копна рыжеватых волос и всклоченная борода. Глаза добрые-добрые, ясные, кроткие и наивные. Как у Шаляпина в «Добрыне».

Смотрит деревенский мужик на заезжего лихого витязя — и в добрых, наивных глазах недоумение.

— Зачем же воевать, когда можно землю пахать?

Но Микула пошел в богатыри.

Очутившись на придворном пиру, у Владимира Красного Солнышка[[406]](#endnote-307), Микула, вероятно, был бы и мешковат, и неловок.

Вот как Шаляпин в последнем действии.

Попав в такую «переделку», как в опере Гречанинова[[407]](#endnote-308), Микула, вероятно, смотрел бы на балерин с наивным, наивным удивлением.

Как Шаляпин в третьем акте.

Он стоял бы, вероятно, так же неуклюже, когда его одевали бы в доспехи бранные, как стоит в это время в первом акте Шаляпин. Ему это чуждо. Не его убор. И впечатление бы он производил именно такое. Убор грозный, а на лице одно добродушие.

И только когда бы дело дошло до сечи, до битвы со Змеем Горынычем, когда проснулся бы в Микуле богатырский дух, — он стал бы и ловок, и красив, и статен, и грозен. Как Шаляпин во втором действии.

А все время от него веяло бы деревней, могучей, но наивной, мешковатой. Веяло бы добродушной деревенщиной. Как веет все время от Шаляпина в опере г‑на Гречанинова.

Это прекрасный образ.

Но это Микула, — не Добрыня.

Когда читаешь былины, из них встает другой Добрыня.

Илья — сила земли[[408]](#endnote-309). И, может быть, очень хорошо, что Илью в Большом театре загримировали Толстым — великою силой земли[[409]](#endnote-310), — именно, земли, — русской.

{161} Добрыня — служилый человек. Белая кость. Воевода скорей, чем простой витязь. Человек служилого долга.

— Коли стали прятаться старший за младшего, младший за старшего…

Он, Добрыня, долгом счел исполнить обязанность: идти на подвиг богатырский.

— Хоть и не моя была очередь.

Слышите вы в этой фразе довод и теперешних служилых людей, не имеющих в себе, правда, ничего богатырского, но эту только «богатырскую повадку» сохранивших?

Добрыня ратный человек, и ему в латы одеваться дело привычное. Он делает это единым духом. В латах ему ловко. Он словно в них родился.

Такой богатырь знает себе цену.

Он на пиру у князя не был бы ни мешковат, ни неловок.

И в приключении он держался бы иначе. Не стал бы, как деревенщина, больше все изумляться.

— Изнемогаю! — сказал бы не с таким наивным удивлением, в котором слышится:

— Батюшки! Да что ж это со мной делается?!

Добрыня и «изнемог бы» как-нибудь иначе. Вот Микула, тот изнемогает от изумления пред невиданными чудесами.

Добрыня в богатырских делах видал виды. Очутившись в таких странных, но приятных обстоятельствах, он больше обратил бы внимания на их приятность, чем на странность, и не стал бы терять времени на удивление.

В Добрыне много простоты. Но простота эта аристократическая.

Воеводская, а не мужицкая.

Но…

Вот если бы г‑н Шаляпин написал эту оперу, мы могли бы ему сказать то же, что, думаем, должна бы сказать дирекция г‑ну Гречанинову:

— Это очень хорошо. Но это не «Добрыня Никитич». Или возьмите оперу назад, или назовите «Микулой Селяниновичем».

А Шаляпин является только исполнителем того, что задумано и написано другим.

Он и должен исполнять то, что написано.

Перед ним либретто. Бесцветное. Таким языком мог бы говорить любой из богатырей. Так, какой-то раз навсегда «утвержденный язык для богатырских разговоров»:

«Уж ты гой еси» да «уж ты гой еси». «Рученьки» да «ноженьки».

{162} Богатырская форма. Вернее, богатырский мундир.

Надо искать характеристики только в музыке.

А музыка, которую поет Добрыня, — «самая деревенская». Деревенскою песнью веет от всего, что он поет.

Ведь нельзя же играть Добрыню большим воеводою и петь в то же время по-мужицки деревенские песни. Получилась бы «наглядная несообразность», бессмыслица.

Добрыня так по-деревенски своей души не изливал бы. У Добрыни душа не деревенская.

Микула — да.

И Ф. И. Шаляпин, на основании того материала, который ему дан и от которого отступить ему невозможно, создал дивный, превосходный, художественный образ добродушного могучего Микулы Селяниновича.

И не его вина, что Добрыня в опере «Добрыня» только в заглавии.

## **{163}** М. Н. Ермолова[[410]](#endnote-311)

Прекрасная артистка!

Среди пышных цветов красноречия, которыми вас засыпают сегодня московские критики, примите скромный букет[[411]](#endnote-312), — скорее «пучок», — воспоминаний.

— Старого москвича.

И если, беря его, вам покажется, что вы слегка, чуть-чуть укололи себе руку, — это вам только покажется! Это не колючая проволока, на которой держатся искусственно взращенные цветы, — это свежие срезы стеблей живых цветов.

Маргарита, это букет вашего Зибеля[[412]](#endnote-313).

Старого Зибеля!

Пою восьмидесятые годы.

### \* \* \*

— Где вы получили образование?

— Ходил в гимназию и учился в Малом театре.

Так ответили бы сотни старых москвичей.

Малый театр:

— Второй университет.

И Ермолова — его «Татьяна».

### \* \* \*

Ваш бенефис.

Именитая Москва подносит вам браслеты, броши, какие-то сооружения из серебра, цветочные горы. В антракте рассказывают:

— Вы знаете, фиалки выписаны прямо из Ниццы!

— Да ну?

— Целый вагон! С курьерским поездом. Приехали сегодня утром.

А там, на галерее, охрипшие от криков:

— Ермолову‑у‑у!!!

Смотрят на это с улыбкой:

— Зачем ей все это?

Комната на Бронной.

Три часа ночи.

Накурено.

{164} В густом тумане десять темных фигур.

И говорят… Нет!

И кричат об Ермоловой.

— Она читает только «Русские ведомости».

— И «Русскую мысль»[[413]](#endnote-314).

— Гольцева!

— Вы знаете, она ходит в старой, ста-арой шубе.

— Да что вы?

— Натурально.

— Как же иначе?

И ездит на извозчике.

Другие артисты в каретах, а она на извозчике!

И берет самого плохого. На самой плохой лошади!

Которого никто не возьмет.

И расспрашивает его дорогой про его жизнь.

И дает ему, вместо двугривенного, пять рублей.

— Пять рублей! Просто — помогает ему!

Она думает только о студентах и курсистках.

И когда захочет есть…

Да она почти никогда и не обедает!

— Время ли ей думать о пустяках?

Она просто говорит: дайте мне что-нибудь поесть.

Что-нибудь!

— Мне говорили. Пошлет прямо в лавочку за колбасой. И в театр! — кричит самый молодой и верит, что ему это «говорили».

В накуренной комнате на Бронной она кажется близкой, совсем как они.

— Почти что курсисткой.

— Колбаса.

— Извозчик.

— Гольцев.

Каждый украшает своими цветами «Татьяну второго московского университета».

### \* \* \*

В драматической литературе сияет Невежин[[414]](#endnote-315).

Как давно это было! А?

«Сияет» Невежин!

Шпажинский[[415]](#endnote-316), кажется, говорит какие-то:

— Новые слова.

Владимир Немирович-Данченко[[416]](#endnote-317) пишет пьесы, которые все критики должны признать:

{165} — Литературными,

То есть мало годными для сцены.

А князь Сумбатов[[417]](#endnote-318) пишет драмы, которые каждый московский критик обязан признать:

— Сценичными,

То есть лишенными всяких литературных достоинств.

Свирепствует Владимир Александров[[418]](#endnote-319).

Прося не смешивать его с Виктором Александровым-Крыловым[[419]](#endnote-320).

Свирепствует, подъемля стул, в собрании Общества драматических писателей, требуя, чтобы секретаря Общества И. М. Кондратьева[[420]](#endnote-321) немедленно лишили:

— Министерского содержания!

Свирепствует на сцене, в пяти действиях вопия:

— О, сколь ужасна судьба незаконнорожденных[[421]](#endnote-322)!

Я, кажется, начинаю смеяться над драматургами?

Старая привычка!

С тех пор.

Тогда у нас, — посмотрите, если вам охота, все московские газеты за то время, — про все новые пьесы полагалось писать… Писать?.. Думать!

— Плохая пьеса, но…

— Но артисты Малого театра концертным исполнением спасли автора.

Малый театр — это было какое-то «общество спасания на водах»! Прошло много лет.

Малый театр переживал свои труднейшие времена. Времена упадка… В литературно-художественном кружке какой-то восторженный критик сказал при мне:

— В Малом театре вчера играли хорошо! Хор‑рошо!

Стоявший тут же молодой артист Малого театра, — лет под пятьдесят, — посмотрел на него, словно с колокольни.

— В Малом театре иначе не играют!

Повернул спину и отошел.

И, старый питомец классических гимназий, я почувствовал в душе: Nostra culpa. Наша, наша вина!

### \* \* \*

Первое представление в Малом театре. В генерал-губернаторской ложе «правитель добрый и веселый» князь Владимир Андреевич Долгоруков.

{166} — Хозяин столицы.

В фойе, не замечая, что акт уже начался, схватив собеседника за пуговицы, обдавая его фонтаном слюны, не слушая, спорит, тряся гривою не седых, а уж пожелтевших волос, «король Лир» — Сергей Андреевич Юрьев[[422]](#endnote-323).

Идет из курилки В. А. Гольцев.

— Как? Вы не арестованы?

— Вчера выпустили.

В амфитеатре, на самом крайнем, верхнем месте — Васильев-Флеров[[423]](#endnote-324).

Сам.

В безукоризненном рединготе[[424]](#endnote-325), в белоснежных гетрах, с прямым, — геометрически прямым! — пробором серебряных волос.

С большим, морским, биноклем через плечо.

В антракте, когда он стоит, — на своем верхнем месте, на своей вышке, опираясь на барьер, — он кажется капитаном парохода.

Зорко следящим за «курсом».

Московский Сарсэ!

Близорукий Ракшанин[[425]](#endnote-326), ежесекундно отбрасывая свои длинные, прямые, как проволока, волосы, суетливо отыскивает свое место, непременно попадая на чужое.

Проплывает в бархатном жилете, мягкий во всех движениях, пожилой «барин» Николай Петрович Кичеев.

Полный безразличия, полный снисходительности много на своем веку видевшего человека:

— Хорошо играют, плохо играют, — мир ведь из-за этого не погибнет.

Всем наступая на ноги, всех беспокоя, с беспокойным, издерганным лицом, боком пробирается на свое место Петр Иванович Кичеев. Честный и неистовый, «как Виссарион»[[426]](#endnote-327). Он только что выпил в буфете:

— Марья мне сегодня не нравится! Марья играет отвратительно.

Это не игра! Марья не актриса!

Как на прошлом первом представлении он кричал на кого-то:

— Как? Что! А? Вы Марью критиковать? На Марью молиться надо! На коленях! Марья не актриса, — Марья благословение божие! А вы критиковать?! Молитесь богу, что вы такой молодой человек, и мне не хочется вас убивать!

И в этом «Марья» слышится «Британия»[[427]](#endnote-328) и времена Мочалова[[428]](#endnote-329). Близость, родство, братство московской интеллигенции и актера Малого театра.

{167} С шумом и грузно, — словно слон садится, — усаживается на свое место «Дон Сезар де Базан в старости»[[429]](#endnote-330), — Константин Августинович Тарновский, чтоб своим авторитетным:

— Брау!

Прервать тишину замершего зала.

Вся московская критика на местах.

Занавес поднялся, и суд начался…

Суд?

Разве кто смел судить?

### \* \* \*

Ракшанин будет долго сидеть в редакции, рвать листок за листком.

— Охват был, но захвата не было. Нет! Это слишком резко!

— Охват был. Но был ли захват? Полного не было. И это резковато!

— Был полный охват, но захват чувствовался не всегда. Резковато! Все же резковато!

— Был полнейший охват, местами доходивший до захвата. Смело!

Но пусть!

Так же напишет и сам Васильев-Флеров.

И только один Петр Кичеев явится с совсем полоумной фразой:

— Ермолова играла скверно.

Даже не госпожа.

До такой степени он ее ненавидит!

Редактор посмотрит на него стеклянными глазами.

Зачеркнет и напишет:

— Ермолова была Ермоловой.

П. И. Кичеев завтра утром сначала в бешенстве разорвет газету. А потом сам скажет:

— Так, действительно, лучше.

### \* \* \*

А у вас были недостатки, Марья Николаевна!

Идет «Сафо»[[430]](#endnote-331) — трагедия Грильпарцера.

В антракте человек не без вкуса говорит:

— Она превосходно умеет поднять руку. Красивый жест! Но опустить! Самое трудное в классическом костюме! Опустит и по ноге шлеп!

Это «шлеп»… «шлеп»… «шлеп»… идет аккомпанементом по всей трагедии.

В «Сафо» вспоминается унтер-офицерская жена Иванова…[[431]](#endnote-332)

{168} Но кто посмеет это сказать в печати?

— Пластика была на высоте ее таланта.

Так решено. Подписано. Так *должно* быть. Иначе быть не может.

Вы слишком опростились для трагедии.

И ваша Мария Стюарт[[432]](#endnote-333), и ваша Иоанна д’Арк[[433]](#endnote-334), и ваша Сафо были опрощенные Мария Стюарт, Иоанна д’Арк, опрощенная Сафо.

Как опростилась тогда русская живопись — передвижники — как опростилась русская литература — Мамин, Глеб Успенский[[434]](#endnote-335).

Идет «В неравной борьбе» г‑на Владимира Александрова[[435]](#endnote-336) (просят не смешивать с Виктором).

Поднимается занавес.

На сцене Ермолова варит варенье. Правдин[[436]](#endnote-337) ее спрашивает…

Еще никакой грозы, бури и в помине нет.

Спокойная молодая девушка ведет ясную жизнь.

Ни в кого она еще не влюблялась. Никто у нее любимого человека не отбивал.

Правдин спрашивает:

— Из чего варите варенье?

Ермолова отвечает:

— Из вишни.

Но как!

Можно подумать, что молодая девушка варит варенье из собственной печени.

Марья Николаевна! Марья Николаевна! Великая художница!

Какой недостаток в рисунке вашей роли! В рисунке ваших ролей!

Вспомните Росси[[437]](#endnote-338) в «Гамлете».

Озрик передал ему вызов Лаэрта[[438]](#endnote-339).

Он счастлив. И в первый раз за всю трагедию ясен.

Найден приятный исход из тяжелого, из трудного положения. Сейчас все задернется черными тучами, разразится гроза.

И перед этим он нам показывает уголок ясного неба!

Какой контраст!

Вспомните Сальвини в «Отелло»[[439]](#endnote-340).

С какой нежностью и счастьем, безмятежным счастьем смотрит он на Дездемону, отсылая ее от себя.

Какое глубокое, бездонное, лазурное небо.

Покажите же это ясное, голубое небо.

Покажите — *что* погибло.

И тем чернее покажутся тучи, тем больше отзовется гроза в душе, тем громче не на сцене, а в душе у нас закричит Отелло:

— Жаль, Яго, страшно жаль!

{169} Тем сильнее будет драма.

Какой-то молодой человек говорит на галерее:

— Знаете, у Ермоловой огромный недостаток. Она всегда страдает еще до поднятия занавеса. В первом акте она всегда — словно уж прочитала пятый.

Не завидую я этому молодому человеку.

Даже если бы он был не на галерее, а в партере.

В партере драться, конечно, не станут.

Но с таким человеком…

… Даже неловко как-то рядом сидеть.

И соседка все время будет подбирать свое платье.

Словно рядом с нею грязная куча.

Откуда же взялось это «страданье до занавеса»?

Мне кажется…

Ермолова — трагическая актриса.

А ей, в это время «опрощения», опрощения литературы, опрощения искусства, приходилось играть драму.

К колоссальному, «американскому» паровозу прицепляли вагончики трамвая.

Избыток трагизма искал себе выхода, и она видела глубокие страдания души даже там, где их еще не было.

Но позвольте!

Я, кажется, начинаю «оправдывать» Ермолову?

Ермолова в этом не нуждается.

Она была солнцем, и на ней, как на солнце, были пятна, и она светила нам, как солнце.

Вы были нашим солнцем и освещали нашу молодость, Марья Николаевна!

### \* \* \*

Но в чем же секрет, тайна этого невиданного, неслыханного обаяния? Этого идольского поклонения, которое не позволяло видеть даже то, что бросалось в глаза, думать то, что невольно приходило на мысли? Зажимало рот какой бы то ни было критике?

В Москве в то время можно было сомневаться в существовании бога.

Но сомневаться в том, что Ермолова:

— Вчера была хороша, как всегда, или:

— Хороша, как никогда,

в этом сомневаться в Москве было нельзя. В чем же дело? В чем же тайна?

{170} Защитительное было время.

Великодушное.

Защитительным был суд, защитительной была литература, был театр.

В суде любили защитников, литература была сплошь защитой младшего брата, его защитой занималась живопись в картинах передвижников, — и ото всех, от судьи, писателя, художника, актера, то время требовало:

— Ты найди мне что-нибудь хорошее в человеке и оправдай его!

Тогда аплодировали оправдательным приговорам.

И змеиный шип злобного обвинения не смел раздаваться нигде.

Было ли это умно?

Не троньте! Великодушно.

— Адвокатская семья! — почтительно шутили, — муж, Шубинский, защитник[[440]](#endnote-341). Жена, Ермолова, защитница, — и выиграла куда больше, куда труднее процессов!

Кого бы ни играла Ермолова, — она защищала.

«Защитительным инстинктом» эта защитница, — от благоговения пред чудным даром, чуть не сказал «заступница», — она находила оправдывающие обстоятельства.

Находила…

В сорокалетний юбилей позволяется уж говорить правду?

Выдумывала иногда. Но от доброго сердца!

Окружала персонаж атмосферой какого-то невысказанного страдания «еще до поднятия занавеса». С первого слова голосом, тоном говорила нам:

— Она много страдала!

И давала нам возможность вынести если не совсем оправдательный приговор, то все же признать:

— Заслуживает снисхождения.

Что в те защитительные времена и требовалось доказать.

Всех персонажей, каких она играла, она играла всегда симпатичными.

Сходилось ли это всегда с намерением автора?

Я не думаю.

Весьма не думаю.

Не думаю, например, чтоб г‑н М. Чайковский[[441]](#endnote-342), создавая свою Елену Протич в «Симфонии», воображал, что женщина добрых 40 – 45‑ти лет, много видавшая и перевидавшая в жизни, действительно, полюбила

— В первый раз,

Как играла М. Н. Ермолова.

{171} Думаю, что, скорее, по его мысли, Елена Протич любила:

— В последний раз.

Но «в первый раз»:

— Трогательнее.

— Защитительнее.

— Оправдательнее.

И Ермолова играла:

— В первый раз!

И над Еленой Протич были пролиты все омывающие слезы:

— Всю жизнь она не знала любви. И в 40 – 45 лет полюбила в первый раз. И как печально это вышло. Бедная! Бедная!

И вышла она из театра «оправданной, с гордо поднятой головой».

Как выходили в то время из суда симпатичные подсудимые.

М. Н. Ермолова играла не всегда, — далеко не всегда! — ту пьесу, которая была написана.

Она не всегда шла в ногу с автором.

Но в ногу шла со своим добрым, хорошим, великодушным временем.

Счастлив тот артист — литератор, живописец, актер, — в котором время его отразится, как небо отражается в спокойной воде.

Кто отразит в себе все небо его времени, — днем со всей его лазурью, ночью со всеми его звездами.

Национальной святыней пребудет такой художник, и критика, даже справедливая, не посмеет коснуться его и омрачить светлое шествие его жизни.

Имя его превратится в легенду.

И ослепленный зритель будет спрашивать себя:

— Где же здесь кончается легенда и начинается, наконец, истина?

Видел ли я лучезарное видение или мне померещилось?

### \* \* \*

Сознаюсь.

Задал себе этот вопрос и я.

Я шел в театр — в Малый театр! — всегда с заранее обдуманным намерением:

— Ермолова будет играть так, как может играть только Ермолова.

Взглянуть в лицо артистке, как равный равному, я никогда не смел.

Где ж тут кончается легенда и начинается истина?

Лет пять-шесть я не был в Москве и Малом театре и, приехав, попал на «Кина»[[442]](#endnote-343).

В бенефис премьера.

{172} И Кин был плох, и плоха Анна Дэмби, и даже суфлеру Соломону[[443]](#endnote-344), которому всегда аплодируют за то, что он очень хороший человек, никто не аплодировал.

Лениво ползло время.

Скучно было мне, где-то в последних рядах, с афишей в кармане, и надобности не было спросить у капельдинера бинокль.

Сидел и старался думать о чем-нибудь другом.

Вместо традиционного отрывка из «Гамлета», в сцене на сцене, шел отрывок из «Ричарда III»[[444]](#endnote-345).

Вынесли фоб. Вышла вдова[[445]](#endnote-346).

Какая-нибудь маленькая актриска, как всегда.

Хорошая фигура. Костюм. Лица не видно.

Слово… второе… третье…

— Ишь, маленькая, старается! Всерьез!

Первая фраза, вторая, третья.

Что такое?

Среди Воробьевых гор[[446]](#endnote-347) вырастает Монблан[[447]](#endnote-348)? И так как я рецензент, то сердце мое моментально преисполнилось злостью.

— Как? Пигмеи! Карлики! Такой талант держать на выходах? Кто это? Как ее фамилия?

Я достал афишу.

Взглянул.

И чуть на весь театр не крикнул:

— Дурак!

Ермолова.

Мог ли я думать, предполагать, что из любезности к товарищу М. Н. Ермолова, сама М. Н. Ермолова, возьмет на себя роль выходной актрисы, явится в сцене на сцене произнести пять-шесть фраз!

Так я однажды взглянул прямо в лицо божеству.

Узнал, что и без всякой легенды Ермолова великая артистка.

Вот какие глупые приключения бывают на свете, и как им бываешь благодарен.

## **{173}** «Марья Гавриловна»[[448]](#endnote-349)

«Сцена — моя жизнь»

*М. Савина*

— Марья Гавриловна.

Так фамильярно зовет ее Петербург, Одесса, Нижний Новгород, Тифлис, Варшава, Москва, Ростов-на-Дону, Казань, Полтава, — вся Россия.

В Париже вы не услышите слова «Бернар», — Париж зовет свою великую артистку просто «Сарой»[[449]](#endnote-350).

— Сара играет. Эту роль создала Сара. Сара вернулась. Сара опять уезжает.

Самойлова публика называла не иначе как Василием Васильевичем[[450]](#endnote-351), Васильева 2‑го — Павлом Васильевичем[[451]](#endnote-352), Садовского — Провом Михайловичем[[452]](#endnote-353), Шумского — Сергеем Васильевичем[[453]](#endnote-354).

Есть нечто высшее, чем популярность, — «фамильярность толпы». Фамильярничать можно только с великими писателями, художниками, артистами. Это то же, что в литературе. Писать просто «Григорович» можно только о Григоровиче[[454]](#endnote-355). Говоря в печати о г. Потапенко, обязательно прибавлять вежливое «господин»: г. Потапенко[[455]](#endnote-356). И г. Потапенко вряд ли когда-нибудь отделается от этого надоедливого «господина».

«Г‑жа Савина» фамильярно переименована в «Марью Гавриловну» повсеместно, и в Астрахани точно так же, как в Петербурге ходят «на бенефис Марьи Гавриловны», а не «на бенефис г‑жи Савиной».

— Я видел в этой роли Марью Гавриловну!!! Как бы я хотела быть на спектакле Марьи Гавриловны. Знаете новость: к нам едет Марья Гавриловна.

И если бы какой-нибудь шутник вздумал спросить: «кто это Марья Гавриловна?» — ему бы, наверное, с удивлением ответили:

— Как кто? Кажется, у нас есть одна Марья Гавриловна.

В этом маленьком очерке мы не будем говорить об «артистке Александринского театра г‑же Савиной». Наша скромная задача набросать маленький эскизный портрет «Марьи Гавриловны».

#### Марья Гавриловна дома.

Превратитесь на время в скромного провинциального актера. Вы сыграли в одну из артистических «поездок» с Марьей Гавриловной несколько ролей и на вашем письменном столе красуется портрет с {174} надписью «Сцена — моя жизнь». Приехав в Петербург, вы сочли своим долгом «явиться к Марье Гавриловне», сделали визит в ее официальный приемный час, от 4 до 5 и вышли совсем афраппированный. Вы, скромный провинциальный лицедей, никак не ожидали очутиться в обществе писателя, которого вчера еще чествовала, по случаю полувекового юбилея, вся Россия; критика, при одном имени которого у вас дрожь побежала по телу, и таких титулованных поклонников. Вы молча и робея просидели в уголке, с нетерпением ожидая, когда же кончатся «ваши десять минут», и только было с облегчением откланялись, а тут еще Марья Гавриловна, прощаясь, позвала вас к себе на чашку чаю после спектакля.

Лучше бы она не приглашала! Опять очутиться в обществе людей, при которых только краснеешь и молчишь. В чем явиться? Разумеется, надо надеть фрак, как вы всегда являетесь во фраке к маркизе д’Обервиль в драме «Две сиротки»[[456]](#endnote-357).

И как вы неуклюже будете себя чувствовать в этом фраке, очутившись вечером в интимном кружке двух-трех товарищей по сцене. Вы пришли посидеть «maximum полчаса» и не замечаете, что просидели полтора-два часа. Сегодня шел «Спорный вопрос»[[457]](#endnote-358), и вы ожидали увидеть усталую, измученную женщину, с разбитыми нервами, мигреней и т. п. А она весела, оживлена, словно не сыграла 4 актов душераздирательной драмы, а только что вернулась с прогулки.

— Я никогда не чувствую себя такой бодрой, полной здоровья, сил, — как после спектакля. После спектакля я чувствую в себе столько сил, — что, кажется, была бы в состоянии выдержать на своих плечах целый дом.

Вам хочется разрешить свое молчание каким-нибудь комплиментом, вроде того, что «вы, мол, и так втроем, вчетвером держите на своих плечах весь Александринский театр», — но вам кажется, что большой бронзовый бюст Тургенева как будто начинает иронически улыбаться. Вы в душе махнули рукой:

— Ну ее! Ей вон какие свои восторги выражали. Что я ей скажу после них?[[458]](#endnote-359)

И вы решаетесь молчать. Да вам, собственно, и не надо говорить. Марья Гавриловна сама говорит за всех, пересыпая свои рассказы массой острот.

Эти маленькие беседы всегда начинаются одним условием:

— Ни слова о театре.

Такое начало означает, что во весь вечер не будет сказано ни слова… ни о чем, кроме театра. Сцена — это ее жизнь. Она интересуется всем, но живет только, когда говорит о сцене.

— Вы не поймете меня. Вы никогда не были морфинистом?

{175} — Н‑нет.

— Ну, вот. А я морфинистка.

— Сцена — это мой морфий. Без сцены — я не живу. Я должна играть — как алкоголик должен пить. Без этого нет жизни.

Прошлую неделю она хандрила: сыграть только два спектакля за целую неделю!

— Я хотела просить дирекцию, чтоб меня хоть отпустили в провинцию на то время, когда я здесь не нужна.

Но зато теперь Марья Гавриловна чувствует себя как нельзя лучше: на этой неделе нет ни одного свободного дня.

Вы выходите от этой артистки, которая с таким несомненным правом пишет на своих карточках «Сцена — моя жизнь», — с впечатлением превосходно проведенного вечера, наслушавшись всевозможных новостей, с улыбкой вспоминаете ее остроты и прямо готовы расхохотаться, когда в зеркале швейцарской отражается фигура… во фраке.

— Ах, я… — вы произносите нелестный для себя эпитет, но все-таки не совсем еще приходите в себя от удивления:

— Странно! Марья Гавриловна — и вдруг так просто, по-товарищески, душевно… Примадонна Крутобокова, с тех пор как в Завихрывихряйске познакомилась с исправником, начала всем подавать только два пальца.

#### Марья Гавриловна в провинции.

С того дня, как на афишных столбах запестрели афиши о спектаклях Савиной, — Харьков сразу потерял свою сонную физиономию. Город в суете.

— Вы куда?

— За билетом на спектакль Марьи Гавриловны.

— Ни одного. Мне поручено достать две ложи, — и ни одной.

— Говорят, Иван Иванович достал три.

— Не отдает.

На дебаркадере «весь Харьков». Молодежь, почтеннейшие лица города. Каждый из них, кроме тех приветствий, которые он приготовил для Марьи Гавриловны, должен еще непременно запомнить ее дорожный туалет, — всегда представляющий последнее слово изящества и вкуса. И это «последнее слово» желают знать все: Анна Петровна, Катерина Васильевна, Перепетуя Егоровна.

Марья Гавриловна с любезной улыбкой выслушивает приветствия и принимает букеты, — но ее занимают в эти минуты не приветствия, не букеты, — ее волнует только один вопрос, который она и задает распорядителю артистического товарищества, приехавшему в город раньше:

{176} — Что?

— Ни одного свободного места, — отвечает он мрачно и ворчит, отходя к одному из приехавших артистов:

— Кажется, уж в который раз в Харькове. Пора бы знать, что всегда битком, а все спрашивает: «что»?

Он имеет причины злиться и ворчать. На него, а не на кого другого накинется вечером толпа молодежи:

— Сажайте, где хотите!

— Да что я вас, на колени, что ли, посажу к публике!

— Все равно. Отыщите место. Иначе мы сами к Марье Гавриловне.

Это было бы мудрено, потому что Марья Гавриловна волнуется, выходит из себя и «раз на всегда» объявила, чтоб к ней не смели никого пускать. Она создала успех этой пьесе в Петербурге, сделала ее репертуарной, раз двадцать сыграла при переполненном зале и громе аплодисментов, — но все-таки волнуется, словно сегодня дебютирует в первый раз на сцене.

— Но, Марья Гавриловна…

— Уйдите. Ни слова. То Петербург, а то Харьков. Вдруг здесь…

Молодежь пришлось рассадить в первой кулисе. Она смотрит пьесу в открытые окна «павильона». Марья Гавриловна играет среди публики, — и это нисколько не мешает ей, играя Бог знает в который раз «Татьяну Репину»[[459]](#endnote-360), действительно бледнеть в той сцене, когда Сабинин делает вид, что ее не знает.

Через оркестр тянется бесконечная вереница букетов, аплодируют в зале, за кулисами, на подъезде, — но для Марьи Гавриловны все это недостаточно убедительно.

— Мало ли что аплодируют.

Ей нужно знать мнение публики.

### \* \* \*

В Полтаве, где после Карла XII[[460]](#endnote-361), кажется, не было ни одного мало-мальски замечательного человека, туземный ресторатор прямо потерял голову. Что сделалось с публикой! После спектакля и вдруг в ресторан! Никогда не бывало. Садик ресторана весь занят, ресторатор не знает, куда усадить публику, и когда ему указывают на беседку, увитую диким виноградом, таинственным шепотом заявляет:

— Там Марья Гавриловна со своими артистами.

За столиками только и разговоров, что о Марье Гавриловне. За ближайшим от беседки двое степняков-помещиков, которые, вероятно, с 32‑го года не выезжали в театры.

— Нет, как она сыграла эту сцену! Ты заметил? Изумительно.

{177} Собеседник молча выпивает рюмку водки.

— А смерть! А смерть! Поразительно!

Собеседник, мрачный старик из отставных военных, наконец, выходит из себя:

— Да что вы все заладили, как попугаи: удивительно, да изумительно, да поразительно. Ничего тут не вижу ни удивительного, ни изумительного, ни поразительного. Сказано: «Савина», — ну, значит, она и обязана играть хорошо. Вот и все.

Кажется, Марья Гавриловна, подслушавшая это из-за зелени, которой окутана беседка, готова пойти и расцеловать этого мрачного старца.

Вот это похвала. Это не аплодисменты — минутное увлечение, это не комплимент, сказанный в глаза.

Она довольна, потому что слышала, что публика говорит о ней между собой, а мрачный военный привел Марью Гавриловну в окончательный восторг.

#### Марья Гавриловна в Москве.

— Дома. Принимают! — швейцару «Славянского базара» даже надоело повторять одни и те же слова бесконечной веренице господ неимоверно длинных, неимоверно коротеньких, толстых, тощих, седых, с еле пробивающимися усиками, плешивых и длинноволосых, со сверточками под мышкой поднимающихся к Марье Гавриловне.

В большой комнате, где трудно повернуться, чтоб не задеть корзины с цветами или букета, только что перебывала вся театральная Москва, изрекающая свои непогрешимые приговоры артистам и пьесам. Здесь только что слышалось:

— С завоеванием! С победой! С выигранным сражением!

И теперь, на смену, потянулись люди со сверточками в руках.

— Марья Гавриловна, уделите хоть чуточку внимания сему четырехактному плоду вдохновения…

— Марья Гавриловна, пустячок в пяти действиях.

— Марья Гавриловна, прочтя сей водевиль, скажите: есть у меня талант драматурга?

Москва считает своим долгом поставлять пьесы, и делает это в необычайном количестве.

Гора тетрадок на письменном столе все растет, и только что красовавшееся сверху эффектное заглавие «Ох, как тяжела ты шапка Мономаха», или «Переутомление» заменило другое не менее эффектное название: «Жертва роковых страстей» или «Телеграфист».

Каждая пьеса, не исключая и «Телеграфиста», будет внимательно прочитана, и каждый автор получит очень любезный ответ.

{178} Но когда успевает Марья Гавриловна прочитывать все эти вороха пьес? Этот вопрос интриговал вашего покорнейшего слугу настолько, что я однажды задал его Марье Гавриловне.

— Я читаю их обыкновенно на сон грядущий.

— Но ведь у вас чуть не ежедневно в десять часов утра репетиция.

— Что ж из этого? Я всегда встаю в восемь.

Так, очевидно, крепко спится от чтения теперешних пьес. И есть еще злые языки, которые утверждают, будто современная драматическая литература не в состоянии принести никакой пользы!

### \* \* \*

«Марья Гавриловна» — это слишком сложная и интересная личность, чтоб нарисовать ее портрет тремя-четырьмя штрихами.

Но мне хотелось хоть слегка наметить отношение этой артистки к сцене, публике, товарищам, драматургам.

Если вы хотите знать о ее отношениях к прессе, — то она с одинаковым интересом читает и рецензии влиятельного столичного органа, и глубокомысленную критику лохматого рецензента «Завихрывихряйских новостей».

Точно так же, сколько мне известно, интересуются каждой печатной о них строкой Росси, Поссарт, Сара Бернар, Барнай[[461]](#endnote-362), Элеонора Дузэ[[462]](#endnote-363), Эммануэль[[463]](#endnote-364), — и только великая артистка Гарриэтт[[464]](#endnote-365), в оперетке «Бедный Ионафан», с гордостью заявляет:

— Я газетных рецензий никогда не читаю.

## **{179}** Праздник русского искусства[[465]](#endnote-366)

Сегодня в семье русских драматических артистов дорогая именинница — Марья Гавриловна Савина.

Сегодня праздник всей русской артистической семьи, большой, разбросанной по городам и городишкам всей Руси великой.

Нет актрисы, которая бы более приходилась родной и близкой семье русских актеров.

На артистическом съезде в Москве Савина произнесла речь[[466]](#endnote-367), которая отличалась тремя достоинствами: краткостью, умом и остроумием.

Она сказала:

— Во время спектакля в Александринском театре я стояла за кулисами и ждала выхода. Шла «бытовая» пьеса, и я была одета деревенской бабой. Дежурный пожарный, стоявший около, принял меня за бабу. «Ты, милая, какой будешь губернии». Я отвечала: «Тверской». — «А уезда?» Я сказала уезд. Лицо пожарного расплылось в радостную улыбку: «Стало, мы земляки. Одной губернии, одного уезда». В чужом городе, среди чужих людей он встретил «землячку», «своего» человека и обрадовался. То же чувствую и я, встречаясь с провинциальным актером. Где бы кто бы из нас ни был, какое бы положение ни занимал, — но, ведь, мы земляки, «свои» — все мы одной губернии.

Великая артистка, осыпанная почестями, знакомство и дружбу которой считали за счастье крупнейшие и лучшие представители общества, — никогда не забывала «земляков».

И в общественной деятельности, и в частной жизни она думала, заботилась, болела душой о «земляке».

Она была главной деятельницей «Общества вспомоществования нуждающимся сценическим деятелям», была душой этого святого дела, единственного приходившего на помощь беспомощному в борьбе с нищетой русскому актеру.

А сколько старого, сколько побывавшего во временной тяжкой беде актерского люда по всей Руси вспомнит с благодарностью о той помощи, которую оказала Савина лично от себя в трудную минуту.

«Земляк», провинциальный, захолустный актер за помощью, советом, ходатайством, протекцией смело идет к прославившейся «землячке». И чтобы открылись двери ее дома, достаточно одной рекомендации:

— Актер.

{180} Старой, всю жизнь прослужившей искусству и на старости лет оставшейся на улице без куска хлеба «комической», но воистину трагической, «старухе» Марья Гавриловна окажет материальную помощь, — для юной, начинающей, талантливой ingénue-comique во время «поездки» сыграет роль, которую давно уже перестала играть, чтобы показать, «как эта роль играется».

Для людей, к которым обращается Марья Гавриловна, — а к кому она не обращается с ходатайствами за «земляков», — Савина является «консулом провинциальных актеров».

Идет провинциальный актер, попав в Петербург, к Савиной, как в «свое консульство», а она хлопочет о своей славной, беспечной губернии.

Среди современных артистов есть несколько имен, священных для русского актера, — но ничье имя так не близко и не дорого, как имя Савиной.

С Марьей Гавриловной его соединяют и одинаковые симпатии, и одинаковое направление.

Русскому актеру приходится играть «все», но истинные симпатии его там же, где и симпатии Савиной, — русская бытовая комедия и драма.

«Бытовая» не в смысле, конечно, только простонародной, а в смысле народной, русской.

Где-нибудь в Чебоксарах он благоговейно открывает сезон «Ревизором», «Горем от ума» или пьесой Островского.

Затем он снискивает себе пропитание и мелодрамой, и фарсом. Играет с одной репетиции Шекспира, Шиллера, Мольера, но «чувствует, что делает свое дело», исполняет свой долг только тогда, когда играет оригинальную русскую комедию или драму, отражающую русский быт, русскую жизнь.

«Лопнувши», не дополучив, оставшись на великий пост без гроша, — он все же горд, если может сказать:

— Зато репертуарчик был чистенький.

И достоинство репертуара определяет по тому, сколько раз был дан Островский:

— Островского пятнадцать раз играли.

Русский актер не любит изображать героев, «олицетворение страсти» или «символы». Он просто говорит:

— Таких людей не бывает!

И требует:

— Ты дай мне настоящего человека сыграть. Вот такого, как в жизни бывает.

{181} Он глубокий, он страстный артист. Он чуждается всего, что пахнет выдумкой, хотя бы самой красивой и возвышенной, и любит только то, что естественно, что натурально. Он художник-натуралист, — не «Нана-туралист», как взяли за последнее время, — а настоящий натуралист[[467]](#endnote-368), требующий, чтобы со сцены веяло настоящей жизнью.

Поддерживание и утрировка, как они ни распространены, пользуются в его глазах презрением.

Нана-туралистические выходки актрис, точно так же, как напыщенную декламацию, он презрительно называет «фортелями» и «фокусами», — и требует в искусстве естественности и простоты, — того именно, чем всегда отличалась Савина и в чем она достигла такой недосягаемой высоты.

У русского актера мягкая славянская душа.

Коклэн[[468]](#endnote-369) смотрел Градова-Соколова[[469]](#endnote-370) в роли Расплюева и нашел:

— Отлично. Очень смешно. Но зачем он ведет сцену с Федором драматически? Это расхолаживает!

А русский актер, требует от исполнителя:

— Ты мне в Расплюеве плакать заставь. А смеяться-то — это, брат, не хитро!

И даже в забавнейшем водевиле «Жених из долгового отделения»[[470]](#endnote-371) требует:

— Ты так сыграй, чтобы театр смолк! Чтобы у зрителя слезы выступили. Это игра.

Он требует от «игры»:

— Ты мне душу покажи!

Это актер-адвокат, актер-защитник.

Западный актер, бесподобный по технике, подходит к смешному лицу, которое он изображает:

— А ну‑ка, что в тебе есть забавного? В твоей внешности, походке, в словах?

Русский актер, подходя к смешному персонажу, спрашивает:

— А ну‑ка, брат, что у тебя в душе делается, когда ты людей смешишь?

Он требует сердечного отношения к роли, как к живому человеку, ему мало одной виртуозной техники, он требует, чтобы в исполнении звучали глубокие, сердечные ноты, — такие же, какими Савина в драме без криков, без воплей, без стонов, «переворачивает душу» у зрителя.

Русский актер любит сердечность и на сцене, и в жизни.

В жизни перед ним высоким идеалом носится Геннадий Несчастливцев.

{182} Трагик Несчастливцев, который «губернатору визиты делает», а встретив Аркадия Счастливцева, который «чертей играет», говорит ему:

— Руку, товарищ!

Кое‑где славный, больше забитый, бедный, впроголодь живущий, и от квартального-то зависящий, и меценату-лабазнику потрафлять принужденный, и искусству-то в сердце своем благоговейно поклоняющийся и пороками-то не ниже других и душой-то пошире иных прочих, — русский актер больше всего презирает «генеральство в искусстве», и лучшее имя в его устах: «хороший товарищ».

И сегодня, в этот светлый праздник русского искусства, на этом торжестве великой, гениальной русской артистки, — какая бы русская актриса не пожала с восторгом руку Марьи Гавриловны, какой бы русский актер не поцеловал ее милой руки, — и, что самое дорогое, всякий сказал бы ей:

— Руку, *товарищ*!

Это большая честь для маленьких, когда большие нисходят до них, — но это величайшая честь для больших, когда маленькие считают их «товарищами».

## **{183}** М. Г. Савина[[471]](#endnote-372)

В каком-то провинциальном театре играли «Прекрасную Елену»[[472]](#endnote-373).

Это было давно.

Тогда «Елену» ставили с благоговением.

— Последнее слово искусства‑с!

Играли не «по вымаркам», как теперь, а такою:

— Как она вышла из рук своего творца — Оффенбаха.

Запенилось, закипело, заискрилось в оркестре шампанское увертюры. Поднялся занавес.

На ступенях храма стоял Калхас. Хор на коленях пропел:

— Перед твоим, Юпитер, а‑а‑алтарем!

И одна за другой стали подходить «приносительницы».

Каждая с маленьким «соло».

В четыре строчки.

Все цветы, цветы, цветы.

Существенное изменение было одно.

К храму подошла молоденькая девушка[[473]](#endnote-374).

Небольшая, хорошенькая, со смеющимися глазами.

Сделала реверанс.

И маленьким голоском, несколько в нос, спела:

И вот моя корзина:  
Она из тростника.  
В ней фунта два малины  
И ножки индюка

Затем другие приносительницы.

Все с цветами, с цветами, с цветами.

И только тогда Калхас[[474]](#endnote-375) воскликнул.

С отчаянием:

— Цветы, цветы, — слишком много цветов!

Эта дебютантка «с корзиночкой» была Марья Гавриловна.

Великая русская артистка.

Савина.

Как из маленькой провинциальной актрисы она сделалась «одним из первых лиц в России», — интересная повесть.

Повесть о русской женщине.

### **{184}** \* \* \*

Мне рассказывал один старый актер, большой приятель Марьи Гавриловны.

— Самое забавное, что она долго не играет. Давно! Недели полторы-две.

Репертуар так сложится, что Савина полторы-две недели не занята.

Я получаю записку:

— «Зайдите!»

И застаю Марью Гавриловну в кресле, — унылая, глаза погасли. Кислая. «В мерехлюндии»[[475]](#endnote-376).

— Скажите. Вы знаете провинцию. Возьмут меня в провинцию?

— Отчего же! Возьмут!

— Сколько мне могли бы дать?

— Рублей сто, думаю, дадут. Может быть, полтораста. Полубенефис…

— Вы все смеетесь, а я говорю серьезно!

— Да что же мне, плакать, что ли, если вы на себя бог знает что напускаете!

— Ничего не напускаю. Меня не занимают. Я не нужна. Может быть, действительно, я больше не могу играть. Я не актриса!

Однажды я получаю от нее приглашение на масленице на блины.

— Блины в половине первого ночи.

Раньше нельзя.

Марья Гавриловна занята утром и вечером. Отправляюсь с одним приятелем.

— Зачем эти блины? Я думаю, ей не до того. Она измучена.

Она?

Мы, приглашенные, собираемся раньше. Марья Гавриловна еще не приехала.

Сидим в гостиной.

Звонок, — и влетает. Не входит, а влетает Марья Гавриловна.

— Блины! Блины! Я страшно голодна. Скорей, скорей в столовую! Блины не ждут!

Она ест, с великолепнейшим аппетитом, без пауз, подливает нам шампанского.

Рассказывает о сегодняшнем спектакле, словно она играла в первый раз в жизни.

Ей двадцать лет!

Болтает, острит, хохочет.

На своих фотографиях М. Г. Савина пишет:

{185} — «Сцена — моя жизнь».

Когда у нее просят автограф, она пишет:

— «Сцена — моя жизнь».

Это — «красивый жест».

Выражающий красивую правду.

Глубокую, истинную правду.

### \* \* \*

В тех пьесах, где М. Г. Савиной приходится говорить по-французски, она произносит так, как могла бы произносить артистка «Французской комедии»[[476]](#endnote-377).

По рождению она не принадлежит к той среде[[477]](#endnote-378), где у детей:

— Первый язык — французский.

Откуда же у нее взялся такой удивительный французский язык?

Один из артистов Александринского театра открыл мне тайну.

При Александре III в Гатчине каждую зиму устраивался придворный спектакль.

Играли все труппы императорских театров.

Акт из оперы. Акт из балета. Одноактная французская пьеса в исполнении труппы Михайловского театра и одноактная русская — с александринскими актерами.

На спектакле присутствовала царская семья, приближенные, сановники и дипломатический корпус.

Дипломатический корпус не понимает по-русски.

И потому покойному В. А. Крылову заказывалась специальная пьеса для гатчинского спектакля.

Пьеса должна была быть «из жизни высшего общества».

Высшее общество у нас говорит сразу на двух языках: по-русски и по-французски.

Это давало возможность и пьесу написать на двух языках сразу.

Действующие лица так перемешивали русские фразы с французскими, что ни звука не понимавший по-русски дипломат мог следить за пьесой и понимал все только по одним французским фразам.

М. Г. Савиной приходилось играть пред «высшим светом».

«Публикой Михайловского театра[[478]](#endnote-379)», предубежденной против Александринского:

— Театр не для нас!

Надо было играть пред дамами высшего света даму высшего света. Это не то, что играть «гранд-дам»[[479]](#endnote-380) перед скромным рецензентом, который на слово верит:

— Гранддамисто!

{186} Русской артистке приходилось на сцене говорить по-французски сейчас же вслед за французскими артистами. Могла ли М. Г. Савина:

— Посрамить актрису Александринского театра!

Малейший недостаток произношения, — вы чувствуете, какую бы жалость это вызвало у этого общества. И не посрамила.

— Но как?

— А очень просто.

Взяла себе гувернантку. И год, целый год, каждый день утром, вечером, каждую свободную минуту занималась с гувернанткой, как школьница, как маленькая девочка.

Потихоньку.

Год. Для одного спектакля в год.

Когда я узнал это, меня, — да и вас, может быть, — изумил этот удивительный труд[[480]](#endnote-381).

### \* \* \*

Тридцать пять лет она состоит «любимицей» публики. Участие ее в пьесе всегда:

— Уже половина успеха.

Ее бенефисы всегда проходили с массой подношений, цветов, с восторженными овациями. Ее двадцатипятилетний юбилей был невиданным, неслыханным триумфом:

— Русской актрисы.

Но Петербург — город чиновников.

А для чиновников мечта — чтобы кто-нибудь сверзился.

Из высоко стоящих.

Особенно, если его лично это не касается. Кто-нибудь:

— Из постороннего ведомства.

М. Г. Савина тоже занимает высокий пост в театре.

И Петербург всегда «предвкушал» ее «отставку», как он предвкушает отставку П. А. Столыпина, как будет предвкушать отставку его преемника, кто бы он ни был.

Вряд ли особенно веселые минуты переживала Марья Гавриловна в этой тридцатипятилетней борьбе за власть.

За власть таланта.

Но вот наступал день.

День ее Аустерлица и Ватерлоо[[481]](#endnote-382).

Попадалась настоящая пьеса.

{187} С настоящей ролью.

В которой есть где развернуться.

Я не знаю, что делала с собой Марья Гавриловна.

Но она играла так, — гром аплодисментов, буря, треск.

Все шло насмарку:

— Нет, Марья Гавриловна все-таки остается одна.

Я помню самый отчаянный из таких Аустерлицев.

Петербург особенно ждал «отставки» от звания:

— Первой актрисы.

Как раз ни пьес, ни ролей, где можно бы дать публике «генеральное сражение».

И вдруг переделка «Идиота» Достоевского.

Как она сыграла Настасью Филипповну[[482]](#endnote-383)!

Что было в театре! Что было в публике!

Даже наименее расположенные критики, которым «надоело»:

— Все Марья Гавриловна да Марья Гавриловна, одна Марья Гавриловна.

Должны были признать:

Настасья Филипповна Савиной — это картина масляными красками. Все остальные пишут только акварели.

### \* \* \*

Когда на ее двадцатипятилетнем юбилее[[483]](#endnote-384) овации, триумф достигли небывалого, неслыханного апогея, Марья Гавриловна подошла к рампе и сделала знак, что желает говорить.

Тогда еще говорить у нас не умели.

Стало жутко.

Все стихло.

Марья Гавриловна сказала одну фразу:

— Во всем свете, быть может, найдутся люди счастливее меня, — но во всей России самый счастливый человек сегодня — я.

И гром аплодисментов покрыл эту умную и красивую фразу.

На первом актерском съезде выступила М. Г. Савина.

«Премьерша» казенной сцены[[484]](#endnote-385).

Вы знаете, что провинциальные актеры не особенно-то любят «казенных», да еще премьеров.

И многие премьеры не решались выступить.

Савина начала эпизодом.

Однажды она играла в какой-то «бытовой» пьесе. Загримированная, одетая бабой, она ждала за кулисами своего выхода.

Пожарный, увидев около бабу в паневе, спросил:

{188} — Ты какой губернии?

Савина улыбнулась:

— Тульской.

И у пожарного, — откуда-то из Тульской губернии закинутого в Петербург, — по лицу расплылась радостная улыбка.

— Мы земляки!

И, обращаясь к провинциальным актерам, когда-то провинциальная актриса Савина сказала, — она, создавшая «Общество вспомоществования нуждающимся сценическим деятелям», она, создавшая «Русское театральное общество»[[485]](#endnote-386), — с искренностью сказала:

— Мы земляки!

Какой изящный ум!

### \* \* \*

Да спасет меня бог от мысли в каких-нибудь 200 – 300 строках описывать такое большое и исключительное явление русской жизни, как

— Марья Гавриловна.

Я только наметил четыре элемента:

— Любовь к своему делу, талант, труд и ум.

М. Г. Савина художница русской женщины.

От Акулины во «Власти тьмы»[[486]](#endnote-387) до старой барыни в «Холопах»[[487]](#endnote-388), от девочки «Дикарки»[[488]](#endnote-389) до Натальи Петровны в «Месяце в деревне»[[489]](#endnote-390) — в созданиях Савиной, как брильянт всеми гранями, сверкает русская женщина.

Баба, помещица, аристократка, купчиха, мещанка, актриса, смешная, жалкая, страшная, трогательная, любящая мать, жена, любовница, подросток, старуха, разгульная, религиозная, — русская женщина на всех ступенях, при всех поворотах судьбы, во всяких моментах ее трудной жизни.

### \* \* \*

Савина с поездкой была в Полтаве[[490]](#endnote-391). Летом.

После спектакля вся труппа ужинала в клубе.

На террасе, сплошь увитой диким виноградом.

А внизу, на садовой дорожке, ужинали два каких-то туземных помещика.

Не подозревая, что около, за перегородкой, близ дикого винограда, — Савина.

Один — натура восторженная.

Другой — сумрачная.

Один все восторгался.

{189} — Нет, ты обратил внимание, как она провела эту сцену? А? Удивительно! А как она вот эту сцену провела! Удивительно? А вот это слово сказала?!

Другой ел молча.

Наконец, не выдержал и рассердился:

— Не понимаю, чему ты удивляешься! На то она и Савина, чтобы играть хорошо.

Даже еще, кажется, чуть ли не прибавил:

— Черт ее возьми совсем!

Более лестной русской рецензии Савина не получала. Что такое:

— Драматическое искусство?

Искусство притворяться.

Иван Иванович притворяется, что он не Иван Иванович, а принц Гамлет. И чем он лучше притворяется, тем он лучше актер. Ему помогает в этом:

— Костюм…

Четыре разных костюма в вечер.

Четыре художественных грима в вечер[[491]](#endnote-392).

У Савиной в каждой роли совсем иные движения.

Старая княжна[[492]](#endnote-393), Акулина, Наталья Петровна, «дикарка» Варя ни одним жестом не напоминают, что их изображает одно и то же лицо.

За своими движениями можно следить.

Четыре разных голоса!

Сухой, стучащий, словно клюка об пол, голос старой княжны.

Грубый, глухой, которым говорит тупая душа, голос бабы Акулины.

Переливчатый, полный тончайших интонаций, «интеллигентный» голос тургеневской, дамы.

И юный, звонкий, озорной голос Вари, словно молодое вино бродит и звенит лопающимися пузырьками.

Можно менять голос[[493]](#endnote-394).

Это все внешнее можно менять.

Но глаза?

Нет, в глаза уж глядит душа.

Утомленные, мертвые, глаза старой фрейлины.

Тяжелый, тупой, как у глухих бывает, взгляд Акулины.

Глаза — море в солнечный день, каждое мгновение меняющее блеск, все отражающее, — облачко ли набежало, лучом ли ударило, — глаза Натальи Петровны.

И детские глаза Вари, в которые глядит душа ребенка.

Разгоревшиеся детские глаза, полные радостных искр.

{190} Это уже «грим души». Это был уже не:

— Концерт Савиной на своем таланте.

Это было какое-то чародейство, волшебство, колдовство. Четыре раза в вечер мы видели Савину и ни разу не видели Савиной. Это уже не искусство, а какое-то:

— Наваждение.

В этот вечер колдовства изо всех превращений Савиной особый восторг вызвала:

— «Дикарка».

Тогда Савина превратилась в шестнадцатилетнюю девочку-подростка…

Превратилась фигурой, лицом, голосом, походкой, каждым движением, смехом, глазами, взглядом, — душой…

И публика ее увидела, — у всего театра вырвался гром аплодисментов.

Радостных аплодисментов.

Каждая фраза вызывала восторг.

И гром рукоплесканий.

Все снова были влюблены в «дикарку».

Мы сумрачные люди.

И суровы к нашим артистам.

Сарра Бернар, — Сарра Бернар, которая была известной артисткой еще тогда, когда Савиной не было на сцене, играет Жанну д’Арк[[494]](#endnote-395).

Весь Париж бегает ее смотреть.

— Ей восемнадцать лет! — говорят все.

И никому не приходит в голову сказать:

— Позвольте, г‑жа Бернар! Как восемнадцать лет? Да вы в 70‑м году, в год франко-прусской войны, были уже знаменитой актрисой[[495]](#endnote-396)!

Сколько лет актрисе?

Столько, — сколько ей на сцене.

Сколько ей можно дать, глядя на нее из зрительного зала.

Ведь я на ней жениться не собираюсь.

Чего ж мне заглядывать в ее метрическое свидетельство?

Я прихожу к театру за иллюзией.

И если мне иллюзию дают, — я получил «все сполна».

Зритель и актер заключает между собою договор:

— «Я, зритель, с одной стороны, и я, актер, с другой, заключили настоящее условие в следующем:

1) Я, зритель, обязуюсь принимать Ивана Ивановича за принца Гамлета.

{191} 2) Я, актер, обязуюсь создать иллюзию, чтобы зритель принял меня за Гамлета».

Если этого условия нет:

— Тогда и игры никакой не будет! — как говорится в «Детстве и отрочестве» Толстого[[496]](#endnote-397).

Покойная Чекалова играла комических старух, будучи двадцати лет отроду[[497]](#endnote-398).

О. О. Садовская[[498]](#endnote-399) играла старух, будучи молодой женщиной.

Это особенность таланта.

Играть молодых женщин в 60 с лишком лет — это тоже особенность таланта Сарры Бернар.

И, казалось бы, надо только бога благодарить:

— Слава богу, если у таланта есть особенность!

А как часто мы несправедливы к нашим артистам.

С каким злорадством стараемся мы их «старшить».

Как часто несправедливы мы бывали к Савиной.

А она в ответ на добрый десяток лет несправедливости улыбнулась. Сыграла «Дикарку». И как улыбнулась! Как сыграла!

## **{192}** П. А. Стрепетова[[499]](#endnote-400)

После П. А. Стрепетовой осталось немного образов. Но ярких.

Катерина в «Грозе»[[500]](#endnote-401), Лизавета в «Горькой судьбине»[[501]](#endnote-402), жена Бессудного — «На бойком месте»[[502]](#endnote-403)…

Она играла Марию Стюарт. Страдающей королевы не было. Играла Адриену Лекуврэр[[503]](#endnote-404). Блестящей артистки у блестящей артистки не вышло.

Когда большая артистка-народница бралась изображать королев и блестящих актрис, это напоминало наивные романы «из аристократической жизни», по 20 копеек.

«Граф в бархатном пиджаке, туго натянутых серых лосинах и лаковых сапожках вошел в театр.

Здесь, сразу было видно, его все знали. Он был, очевидно, постоянным посетителем: все капельдинеры поздоровались с ним за руку.

Граф прошел в ложу княгини.

— Не хотите ли апельсина? — спросил граф, вынимая из кармана фрукт.

— Почистите! — задорно (непременно задорно) улыбнулась княгиня.

Граф принялся ловко чистить апельсин, бросая кожу в кресла с непринужденностью истинного аристократа».

Да что королевы и блестящие артистки!

Простую помещицу[[504]](#endnote-405) в пьесе князя Сумбатова «Закат» она сыграла плохо.

Вместо обедневшей барыни получилась торговка.

Не то, что у нее не было для этих ролей только внешности, уменья держаться. Она не могла вообразить себя королевой, знаменитой артисткой, большой барыней.

Зато «простая» русская женщина, — крестьянка, как Лизавета и Бессудная, мещанка, как Катерина, — нашли в ней чудную художницу.

Она рассказывала о той среде, которую знала, любила, жалела и понимала глубоко.

Она передавала бабье горе в Лизавете, в «Горькой судьбине», — так, что переворачивало душу.

А хитрости, увертки жены грозного Бессудного! С каким юмором передавалось это!

Было и смешно смотреть.

{193} И жалость сжимала сердце:

— Бедная раба! Какой лукавой ее сделало рабство! Сколько лукавства ей нужно, чтоб чуть-чуть отведать счастья!

Прежде всего П. А. Стрепетова давала превосходный внешний облик.

Бытовую картину.

Катерину она играла даже с волжским говором.

На сцену выходила маленькая, жалкая в своем мещанском «наряде», ничтожная мещаночка.

Таких встречаешь тысячи и думаешь, — если только о них думаешь:

«Какой у них может быть внутренний мир?»

«Мещанская кукла». И только.

И вот, как чудный цветок, расцветала пред нами душа Катерины.

Стрепетова не идеализировала Катерины.

Все время ее Катерина возбуждала к себе жалость: пришибленная, малоразвитая.

Но какая совесть!

Какая могучая, славянская совесть, — которая так удивила Сарсе:

— Что это они всему миру кланяются в ноги? Катерина кланяется. Раскольников[[505]](#endnote-406) кланяется. Никита[[506]](#endnote-407) кланяется.

Есть два миросозерцания. Я сделал нехорошее дело.

— Весь мир виноват передо мной. Предки, — зачем меня родили таким? Воспитание, среда, все условия жизни, которые заставили меня пойти на преступление.

И есть другое миросозерцание.

Строгое, прежде всего, к себе.

Оно заставляет даже жертву просить прощения у всех.

Наши великие писатели говорят нам, что это миросозерцание ближе нашей, славянской душе.

И Раскольников, Никита, Катерина кланяются в ноги всему миру, идя на скорбный путь искупления.

Это окружает их красотой мучеников.

Какую нравственную силу показывала Стрепетова в этой Катерине, жалкой с виду, ничтожной и незаметной!

Какая нравственная сила, вылившаяся в мистический порыв!

Какие огромные, возвышенные стремления, полные могущества и красоты, дремлют в душе маленькой незаметной «мещаночки»!

Каких сил и девственной красоты полна эта душа!

Сходя с подмостков, Стрепетова могла сказать:

{194} — Такова невидная, «простая» русская женщина, — и такие огромные душевные силы можно найти в ней, если за это возьмется большой художник.

Перед «простой» русской женщиной заслуга Стрепетовой огромна.

Она открыла и объяснила нам прекрасные тайны ее души так, как талантливому писателю с трудом удается это в десятках томов.

Она способствовала культу русской женщины. Она украсила этот культ, заслуженный и справедливый, мученическими венками Катерины и Лизаветы.

Она создала нам мученицу, русскую женщину. И мы видели это мученичество во всем его ужасе, но и во всей его нетленной красоте.

Из‑под гнета «Домостроя»[[507]](#endnote-408), татарщины, крепостного права вставал перед нами образ «простой» русской женщины, все же сохранившей в своей душе лучшее, что есть в человеческой душе.

Пронесшей сквозь все тягости исторического бесправного женского существования душу живою и невредимою.

Катерина, Лизавета, Бессудная — в изображении П. А. Стрепетовой — это все порыв к лучшему, к счастью. Порыв к свету, к солнцу тоскующей человеческой души.

Все это «рабы», но с живою душою и сохранившие человеческие стремления.

Создав Катерину, Лизавету, Бессудную, Стрепетова закончила ряд картин «простых» русских женщин картиною грандиозной трагической силы, создав Матрену во «Власти тьмы»[[508]](#endnote-409).

Напиши Л. Н. Толстой свою шекспировскую драму раньше, — мы имели бы дивную Анисью[[509]](#endnote-410).

Но Стрепетова уже была стара, и, после «лучей в темном царстве»[[510]](#endnote-411), она давала нам образ женщины, задавленной «властью тьмы».

«Простую» женщину, из которой тьма сделала «деревенскую леди Макбет»[[511]](#endnote-412).

Это был черный, но необходимый штрих для полноты той картины, которую всю жизнь писала Стрепетова:

— Простая русская женщина.

Картина яркая, написанная, действительно, масляными красками, сильно, могуче, но ее галерея — память зрителей, очевидцев.

Уйдут они, и с ними исчезнет самая память о картине.

От Стрепетовой останется только легенда.

Была женщина с огромным талантом, но неуживчивым характером[[512]](#endnote-413).

В те же времена в учреждениях, живущих только талантами и созданных только для таланта, — больше всего ценился только покладистый характер.

{195} Кроме этой характерной для нашего времени «Стрепетовской легенды», не останется ничего[[513]](#endnote-414).

Будем утешаться, думая, что в те времена будет уж и не нужна защита русской женщины и проповедь ее права на жизнь.

В наше время и эта проповедь, и эта защита были нужны, были очень нужны.

И Стрепетова сделала большое дело.

Ее заслуга пред русской женщиной велика.

## **{196}** А. П. Ленский[[514]](#endnote-415)

Бедный, бедный Ленский!

Он начал Гамлетом и кончил королем Лиром.

Москва познакомилась с Ленским в Общедоступном театре, на Солянке[[515]](#endnote-416).

Это был деревянный театр.

Даже лестниц не было.

В верхние ярусы вели «сходни», какие бывают на лесах при постройках.

Самое дешевое место стоило:

— Пять копеек.

В антрактах по театру ходили мороженщики:

— Шоколадно-сливочно морожено хор‑рош!

Барьеры лож были обиты самым дешевеньким красненьким сукнецом, а стены оклеены красной бумагой.

Но ложа, в которую набивалось 8 – 10 человек, стоила 3 рубля. И люди за несколько копеек видели:

— Рыбакова[[516]](#endnote-417), «самого Николая Хрисанфовича Рыбакова». Писарева, Бурлака.

Оттуда вышли:

— Макшеев[[517]](#endnote-418), Стрепетова, В. Н. Давыдов[[518]](#endnote-419).

Там начал свою блестящую карьеру Киреев.

Сколько славных еще!

Там талант растрачивался весело, широко, «не считаясь». В. Н. Давыдов, полный уже и тогда, вылезал в «Фаусте наизнанку» из суповой миски, завернутый в белую простыню:

Я вышел из себя  
И выхожу из миски.

А г‑жа Стрепетова в дивертисменте исполняла:

— Национальную русскую пляску.

Ленский дебютировал в «Гамлете».

И первый выход в Москве едва не сделался последним его выходом на сцену.

Ему попался горячий Лаэрт.

Фехтуя, он попал рапирой Ленскому в глаз.

Предохранительный шарик на конце рапиры спас артиста.

Дело кончилось синяком, хотя могло бы кончиться потерей глаза.

{197} Общедоступный театр, когда его закрыли, как деревянный театр, поставил лучших актеров на все русские театры.

В числе его подарков Малому театру был Ленский[[519]](#endnote-420).

Он вошел с благоговением в театр…

Тень Васильева-Флерова, «московского Сарсэ», — даже с того света в белых гетрах, с биноклем через плечо, с тщательным пробором в ниточку белых, как снег, волос, — подходит ко мне и наставительно говорит:

— Пишите с большого «Т», когда речь идет о том Малом театре. Так делал мой друг Франциск Сарсэ, когда говорил о Театре Французской Комедии.

Мне вспоминается И. В. Самарин.

Я, гимназист, пришел к нему за советом:

— Как мне поступить в актеры?

Он отвечает, разводя руками:

— В Театр вас не возьмут, а провинции я не знаю.

Другие он не считает даже «театрами».

В театр Ленский вошел с благоговением.

Ему суждено было сказать «вечную память» Шумскому[[520]](#endnote-421).

В первые годы его службы в театре русское искусство постиг удар.

Умер Шумский.

Потеря, непоправимая и до сих пор.

Благодаря Ленскому, нам осталось хоть немного от Шумского. У Дациаро и Аванцо[[521]](#endnote-422) появились фотографии с великолепных карандашных рисунков Ленского:

— Шумский в ролях Счастливцева и Плюшкина[[522]](#endnote-423).

В переделке «Мертвых душ», которая шла тогда в театре[[523]](#endnote-424).

Что такое Шумский?

Легенда!

— Что такое был этот Шумский, о котором вы, старики, столько говорите?

Вот вам два портрета.

Аркашка в «кепке»[[524]](#endnote-425), с перьями вместо бороденки. Вот Плюшкин. Как Чичиков, вы догадаетесь, что перед вами мужчина, а не старая баба, только потому, что:

— Ключница не бреет бороды[[525]](#endnote-426).

Лучшей иллюстрации к «Мертвым душам» до сих пор нет. Какие фигуры!

— Что ж это было, подумайте, когда такие фигуры начинали говорить!

{198} То были тяжкие годы, когда в школу мы ходили, как на службу, а учились в Малом театре.

Сколько прекрасных лекций по литературе прочел нам Ленский!

Сколько огня зажег. Ни одному из наших воспитателей не снилось зажечь столько!

Через него мы познакомились с Уриэлем Акостой[[526]](#endnote-427).

Потом мы видели Акост и лучше, и хуже, и пламенней, и глубже.

Но, когда вы скажете при мне:

Позорное признанье! В грудь мою  
Ты ранами кровавыми вписалось…[[527]](#endnote-428)

я вижу Ленского, в белой длинной «рубахе кающегося», упавшего на колени перед столом, на котором лежит:

— Позорное признанье.

— «А все-таки ж она вертится!»

Я вижу Ленского на покрытых красным сукном ступенях синагоги.

Ленского, и никого другого!

Первый спектакль. Это как первая любовь.

Никогда не забывается.

Ленский первый нашему поколенью:

— Толковал Гамлета.

Он был вдумчивый и ищущий актер.

— Он был холодноват для трагедии. Будьте правдивы! — строго замечает мне тень его критика, московского Сарсэ, Васильева-Флерова.

Да, его находили холодноватым.

Но, смотря Ленского, вы словно беседовали с умным, развитым, интеллигентным, интересным, много думавшим по данному вопросу человеком.

Не была ли его сферой комедия?

Какой это бесподобный Глумов[[528]](#endnote-429)! Что за блестящий Петруччио! Какой искрометный Бенедикт!

В шекспировской трагедии он был хорош. В шекспировской комедии великолепен!

Странная судьба у этого актера.

У него был стройный стан, кудрявые волосы и глубокие, задумчивые глаза.

А он в провинции, до Москвы, играл с ними:

— Комических стариков!

Он был:

— Очень и очень недурным актером в трагедии.

Когда ему следовало бы быть:

{199} — «Звездой» комедии.

Такой звездой, которая оставила бы по себе долго не меркнущую полосу света на горизонте.

Его мольеровский Дон Жуан[[529]](#endnote-430)!

Но мы говорим о высотах искусства.

А какую галерею характеров и типов он оставил после себя!

Сколько он переиграл!

Чего он не переиграл!

Если бы он снимался в каждой роли, получился бы колоссальнейший альбом, какого не удержать в руках.

И вы, рассматривая эти старые, пожелтевшие, выцветшие фотографии, спрашивали бы:

— Какое интересное лицо! Но кто это такой?

Кто помнит сейчас «Дело Плеянова»[[530]](#endnote-431)?

А пьеса имела огромный успех.

И на нее бежала вся Москва больше, чем сейчас бежит на «Синюю птицу»[[531]](#endnote-432).

Ленский был:

— Первым «первым любовником» в России.

Он давал тон и моду на всю Россию.

Был законодателем для всех русских первых любовников. И стоило ему в «Нашем друге Неклюжеве»[[532]](#endnote-433) сделать себе:

— Бороду надвое, чтобы это стало законом.

Ни один уважающий себя любовник не позволит себе сыграть Неклюжева иначе, как с бородкой надвое.

Его поза, его жест, его гримы делались «традицией». Он был действительно:

— Знаменит.

Он был окружен:

— Легендой.

Про него был даже роман, кажется, «Современная драма»[[533]](#endnote-434), которым тогда зачитывались.

Колоссальная миллионерша, — какой же московский роман обходится без миллионерши? — увлечена блестящим премьером.

И он увлечен ею.

Он любит ее любовью пылкой, глубокой, могучей.

Эффектной.

Как любят на сцене.

Он зовет ее бросить:

— Этот мир золота и грязи!

{200} Но она слаба. Готова мириться с грязью из-за золота. Ищет воли и наслаждений. И выходит замуж за другого, за покупного мужа, безумно любя актера, безумно страдая по нем.

И я помню до сих пор сцену венчанья.

Героиня «бледная, как мертвец, словно в саване, в подвенечном уборе».

И в глубине церкви, в темном углу, у колонны, в бобровой шинели «красавец актер», с бледным прекрасным лицом, с «задумчиво устремленным взглядом глубоких глаз».

Я читал этот роман.

Его читали все.

С увлечением.

Узнавали:

— Действующих лиц!

Были в восторге.

Публика любит, чтоб ее любимец на сцене имел и красивые романы в жизни.

Она требует этого от актера.

А. П. Ленский, наверное, получил не одно письмо:

— Не страдайте так! Она вас не поняла. Зато я…

— Обо мне даже был роман!

Верх суетной актерской славы.

С публикой у Ленского всегда были самые лучшие отношения.

Однажды он спас ей, быть может, несколько жизней. Во всяком случае, много ребер, рук и ног.

В Большом театре, — тогда трагедии ставились по вторникам в Большом театре, — шел «Гамлет»[[534]](#endnote-435).

На верхах было все переполнено.

Там училась молодежь.

В партере и ложах, по обычаю, пустовато.

Сцена с актерами.

Только что «первый актер», раздирая страсть в клочки, принялся за Пирра[[535]](#endnote-436), в театре какой-то жулик крикнул:

— Пожар!

И тут я видел, как моментально толпа теряет рассудок.

В двух шагах от меня, в партере, какая-то полная дама лезла через кресла.

Два места, — никем не занятых! — отделяли ее от среднего прохода.

Среднего прохода Большого театра, по которому можно проехать на паре с отлетом!

{201} А она лезла через кресла, падала, карабкалась, кричала, рыдала, словно на ней загорелось уже платье.

В театре раздались крики, вопли.

Ленский, к счастью, не растерялся.

Он подошел к рампе и во всю силу своих, тогда могучих, легких объявил:

— Господа, успокойтесь! Ничего нет!

То, что мешало ему в трагедии, помогло в трагическом эпизоде.

— Спокойствие.

Он таким спокойным жестом остановил «первого актера», так спокойно сказал, от всего от него, от позы, от лица, веяло таким спокойствием, что публика моментально успокоилась.

Ленский спокойно спросил:

— Теперь можно?

И спокойно сказал актеру:

— Продолжай!

Театр дрогнул от аплодисментов.

И «Гамлет» пошел дальше.

Спокойствие начало портить трагедию…

Была размолвка.

Кажется, единственная за всю карьеру Ленского.

Ему пошикали.

Это было уже сравнительно недавно.

В «Нефтяном фонтане» покойного Величко.

Несимпатичная пьеса с несимпатичной тенденцией.

Неподражаемый художник по части грима, — сколько изумительных «голов» ждало бы нас еще! — Ленский загримировался Манташевым[[536]](#endnote-437).

Галерея встретила его появление шиканьем.

Ленский остановился, выдержал длинную, как вечность, паузу, посмотрел на галерею пристальным, неподвижным взглядом и «только покачал головой»:

— Шикать в Малом Театре!

Прав ли был Ленский?

Конечно, нет.

Загримироваться живым лицом в позорящей роли!

Это неуважение к театру, это — преступление, которое актеры прощают только самим себе.

Они похожи на тех курильщиков, которые не любят, чтобы при них курили:

— Дышать нечем!

{202} Но это единственный «инцидент».

С капризным существом — публикой — у Ленского всегда были хорошие отношения.

И Ленский мог говорить о публике только с добродушной улыбкой.

Он играл в Москве каждый вторник Уриэля, Гамлета.

И всегда не при полных сборах.

Но вот его перевели на сезон в Петербург[[537]](#endnote-438).

В самом конце сезона Ленский приехал на два спектакля в Москву[[538]](#endnote-439).

На гастроли.

С тем же Уриэлем, с тем же Гамлетом.

Результат — ни одного свободного места.

Барышники продавали билеты в пять, в шесть раз дороже. Нажили отличные деньги.

Дирекция решила:

— Нет, Ленского надо в Москву[[539]](#endnote-440).

Но г‑н Корш… Мягкий, нежный г‑н Корш[[540]](#endnote-441) всегда любил слизнуть сливки и обладал для этого ловким и гибким язычком… Г‑н Корш решил:

— Голубы! Я пеночку съем! Я!

Это был первый год его антрепризы.

От него ушла вся его труппа, Писарев, Бурлак и прочие[[541]](#endnote-442).

Он набрал кого попало и пригласил Ленского на гастроли после пасхи.

Но всем было уже известно, что Ленский будет снова на Малой сцене.

Тот же Уриэль, тот же Гамлет.

И гастролей не кончили.

Сборов никаких.

— Вот черни суд!

Если бы перед публикой можно было всегда только гастролировать!

И вот вся эта ясная, спокойная, хорошо наполненная артистическая карьера кончилась трагедией.

Мы думали, что после хорошего, ясного дня будет долгий красивый закат.

Перед нами пройдет еще целая галерея бесподобных гримов, мы много, много еще вечеров будем получать то высокое наслаждение, о котором мне говорил еще на днях один знаток театра, сам артист, но не возненавидевший своего дела, что редко:

— Когда в Малом театре идет «Горе от ума»[[542]](#endnote-443), я делаю все, чтобы попасть. Сажусь, закрываю глаза и слушаю, слушаю. Только слушаю, как музыку, — как читает Ленский.

{203} Мы думали, что, в конце концов, мы, растроганные, благодарные, справим нашему артисту юбилей, который напомнит нам юбилей И. В. Самарина…

Но Ленскому пришла в голову несчастная мысль:

— Реформировать Малый театр[[543]](#endnote-444).

Это все равно, что:

— Перестроить Ивановскую колокольню[[544]](#endnote-445) посовременнее!

Разве это возможно?

Я не знаю, какие на этот счет порядки царят в Малом театре. Но я знал одного реформатора, который тоже захотел реформировать Александринский театр, в Петербурге. Он прослужил там год. А нервно дергался после этого два.

— Невозможно. Подхожу к одному. «Нельзя ли так-то?» Встает, кланяется в пояс: «Благодарю! Благодарю, что меня, дурака, научили!

При шестом, батюшка, директоре служу! Публика меня любит, начальство меня любит! Чего мне еще от господа бога нужно? Переучиваться мне, государь мой, поздно!» Подхожу к молодому. Выслушал сухо, холодно. Повернулся и к чиновнику пошел: «Вы меня, вашество, изволили определить, а он меня, вашество, выживает. Он, вашество, не меня, — он властей не признает». Про одного скажу: «Этот лишний!» Сию минуту: «Куска хлеба лишить хочет! Сколько лет служил! Куда он теперь денется?» Про другого скажу: «Вот кого бы пригласить надо» — вопли: «Протекция!» Нет‑с. Будет!

«Старики» скажут:

— Режиссёрствовать вздумали? Мы всю жизнь без режиссера играли. И хорошо выходило.

Перестраивать старое здание трудно.

Хочешь половицу переменить, а она, оказывается, так накрепко к накату пришита, что весь накат перебирать придется.

Хочешь накатину тронуть, а она к самой капитальной балке такое отношение имеет, что и капитальную балку:

— Беспокоить надо.

Легче снова строить, чем старое перестраивать. Мысль была неудачная, но и наказанье же за нее[[545]](#endnote-446)! Это предсмертное желание:

— Увезите мое тело! Немедленно! Подальше от них![[546]](#endnote-447)

Этот старик, падающий где-то на улице, подобранный в участок. Этот вопль, которым кончается письмо в одну газету, напечатанное за несколько дней до смерти[[547]](#endnote-448):

{204} — На остальную характеристику моих отношений к учащимся и артистам я отвечать не стану. Это могли бы с большим успехом сделать, если бы нашли это нужным, те, кому я отдал ровно двадцать лет моей жизни.

Ото всего этого веет «Королем Лиром». Мне чудится «старая труппа» Малого Театра. Театра через большое «Т».

Смущенная, испуганная, как стадо овец в разразившуюся вдруг грозу.

Старики особенно чутки к похоронному звону. Как растеряны должны быть они:

— Что случилось у нас? Александра Павловича нет! Как это могло произойти?

За день до смерти Ленского мы прочли в газетах, что труппа Малого театра не то послала, не то собирается еще послать А. П. Ленскому:

— Телеграмму с просьбой остаться[[548]](#endnote-449).

Телеграмму!

Есть от чего упасть без чувств. Телеграмма хороша для добрых знакомых.

Для друзей есть правая рука. Есть руки для объятий. Есть губы для поцелуя. Для друзей!

Не телеграмму посылают. А идут и говорят:

— Александр Павлович! Да что с тобой? Да что с нами случилось? С нами — главное? Да пусть ораторскому искусству будущих депутатов учит[[549]](#endnote-450) кто угодно. А не Ленский. Не наше, милый, дело это. Мы умереть должны в Малом театре, как умер Самарин, как умерла Медведева. Да разве же после тридцати двух лет жизни разводятся?

Надо было смеяться, надо было плакать. Мешать ласковый смех с добрыми слезами. И смех, и слезы мешать с поцелуями.

Поцелуев старых, дружеских губ нужно было, а не телеграмм. Через тридцать два года службы вместе он, умирая от разлуки со своим Театром, получил:

— Телеграмму!

## **{205}** Саша Давыдов[[550]](#endnote-451)

Пусть на этом скромном надгробном памятнике, моем фельетоне, будет ласковое имя, каким его звали, под которым его любили. Лентовский рассказывал, как создавался «Давыдовский жанр»:

— Приехал ко мне тенор Давыдов. Хороший голос, умеет петь. Отлично поет все ноты, которые написаны в партии. У нас ставили тогда «Малабарскую вдову»[[551]](#endnote-452). Иду как-то на репетиции за кулисами, слышу, Давыдов напевает:

У на‑бэ‑бэ‑бэ друзья,  
Ждет на славу угощенье.

Что такое? Словно простое белое вино закипело, заискрилось, как шампанское! Спрашиваю:

— Что ты поешь?

— Так. Из «Вдовы». Дурачусь.

— Ну‑ка полным голосом!

Спел.

Это не то, что написал композитор. Но это гораздо лучше.

— Дурачься так всегда!

И Лентовский отдал приказ:

— Предоставить Давыдову петь, как он хочет.

С тех пор Давыдов начал петь, «как бог на душу положит».

И оперетка:

— Закипела и заискрилась, как шампанское.

Нечто подобное было с Мазини.

Верди захотел послушать знаменитого тенора.

Тот явился к великому композитору.

И начал петь ему из его опер.

Верди[[552]](#endnote-453) слушал, слушал:

— Бог тебя знает, что ты поешь! Я ничего подобного не писал. Но это лучше того, что я писал. Так и пой.

Мне недаром вспомнилось имя Мазини.

Давыдов был «придворным певцом короля теноров».

Я жил в Москве, в гостинице «Лувр»[[553]](#endnote-454), рядом с Мазини.

И однажды вдруг услыхал в номере Мазини пение Давыдова.

Я слышал, как Мазини аплодировал Давыдову.

Аплодировал один на один.

Просил его спеть еще и еще.

{206} И заплатил ему за цыганские романсы серенадой из «Искателей жемчуга»[[554]](#endnote-455).

Таково было свидание «королей».

Один был «королем оперных теноров».

Другой — «королем опереточных».

Разница между ними была такая же, как между германским императором и князем монакским.

Но оба были королями «милостью Божией».

Королями от рождения.

Природа дала и тому, и другому:

прекрасный голос,

такую постановку голоса, какой не мог бы дать самый лучший профессор,

бездну вкуса.

И помазал их:

— Талантом пения.

В тембре Давыдова было нечто «мазиньевское».

Благодаря природной постановке голоса, они пели так долго.

И даже в старости они сохранили ту «приятную сипотцу», которую слушать все же было сладко.

Чтоб совсем походить на Мазини, Давыдов после «королевского свидания» отпустил себе бороду, остриг ее а ля Мазини.

Стал с тех пор надвигать себе шапку на ухо:

— Как делал Мазини.

И так снялся.

О, ребенок!

Давыдов был опереточным артистом «первого призыва».

Когда со сцены раздавался умный смех Родона, когда в оперетке царила очаровательная, изящнейшая С. А. Вельская и захватывала, покоряла голосом, силою, страстью В. В. Зорина.

И оперетка была шампанским.

Настоящим, французским шампанским. Хорошей марки.

Дававшим легкое, приятное опьянение.

А не той кашинской бурдою:

— Шампанское свадебное «Пли». Пробка с пружиной. При откупоривании просят остерегаться взрыва. Которую, горбуновским же языком[[555]](#endnote-456) продолжая:

— Не всякий гость выдержать может.

От которой только тошнота и пьяный угар.

Оперетка была остроумной без пошлости, пикантной без порнографии, изящной и веселой.

{207} Подмывающе веселой.

Это было хорошее время, господа.

Мы были молоды. Россия была молода.

Все у нас было новое.

Суд был:

— Новым судом.

Воинская повинность:

— Новой воинской повинностью.

Земства, городские думы — «новыми учреждениями»[[556]](#endnote-457).

Мы перешли жить в новый дом. Мечтали об «увенчании здания». Совершили «освобождение» у себя и освобождали других.

Бодрому времени — веселые песни.

Остроумная, дерзкая оперетка во Франции хохотала над «священным» классицизмом, в столице белокурой прекрасной Евгении[[557]](#endnote-458) выводила на сцену белокурую Прекрасную Елену[[558]](#endnote-459), и в «Разбойниках»[[559]](#endnote-460), на глазах у императора, женившегося на испанской графине[[560]](#endnote-461), смеялась над «фантастическим» монархом, пожелавшим жениться:

— На испанке.

Мы переняли эту острую политическую сатиру просто, как веселую песню.

Как маленькую «Марсельезу»[[561]](#endnote-462).

Россия вся была в обновках. Мы были молоды душой. И хотели слышать что-нибудь веселое.

Привет вашей памяти, певшие веселые песни в наше молодое, бодрое время!

Среди веселых певцов Давыдов был самым веселым. Давыдов был действительно чарующим Парисом[[562]](#endnote-463). Я вижу его, на коленях, с фигурой молодого бога, с тонким профилем, с восторженными глазами, перед сбросившей с себя «лишнюю мантию» царицей, очаровательной царицей, Вельской.

Видел мрамор я плеч белосне‑э‑э‑эжных!

Какая увлекательная картина! Какая красота! Он был забавным бедняком Пикилло[[563]](#endnote-464).

Ты не красив, о, мой бедняжка! —

почти с отчаянием поет своим глубоким бархатным, полным страсти голосом Зорина:

Ты не богат и не умен!  
Ты с виду чистая дворняжка.  
Как шут гороховый, смешон,  
А меж тем

{208} — Что меж тем?.. — на пианиссимо[[564]](#endnote-465) дрожит и страхом, и надеждой голос Давыдова.

И что-то вакхическое вспыхивает вдруг:

Обожаю, люблю,  
Мой разбойник, тебя!

И эта красивая, гордая женщина делает движение, чтобы упасть на колени перед своей «дворняжкой».

И я вижу этот порыв, этот жест Давыдова, которым он подхватывает ее, чтобы не дать, не допустить стать на колени.

И при воспоминании слезы немного подступают у меня к горлу, как подступали тогда.

Ведь это же поэзия. Настоящая поэзия любви.

Надо сыграть, милостивые государи!

Надо суметь дать поэзию любви.

А он умел.

Как умел дать и поэзию волокитства.

Коронной ролью короля опереточных теноров был Рауль Синяя Борода[[565]](#endnote-466).

Я вижу его.

Весь — красивая наглость.

То, что чаровало Эльвиру в Дон Жуане[[566]](#endnote-467).

Красивое бледное лицо, голубоватая борода, черный колет, черное трико.

Он в трауре: отравил жену.

Носит креповую повязку… на ноге.

И на печальном лице горят веселые глаза.

Супруге незабвенной

Какой печалью веет это.

Роскошный мавзолей…

Да, его печали нет границ!

Какой твердостью, клятвой звучат его слова:

Я построю непременно!..

И вдруг все лицо ожило:

К черту грусть об ней!

Но он спохватился, и снова маска печали на лице:

Молю ж вас, чтоб участье  
Мне каждый оказал!

Никогда лицемерие не было передано с таким юмором, с такой элегантностью и с такой увлекательностью.

Давыдов страшно возмущался каким-то знаменитым французским исполнителем Синей Бороды, которого он видел в Париже:

{209} — Вообрази! Танцует, когда поет этот вальс. Танцует! А? Шут! Нет благородства!

Он облагородил свой образ Синей Бороды. Почти до Дон Жуана. Увлекся им. С ним слился.

Эпиграфом над всей его жизнью можно было бы поставить из той же «Синей Бороды»:

Чтоб жить послаще,  
Как можно чаще  
От жен своих вдовей!

— Однако у вас в памяти много опереточных цитат! — скажет хмурый читатель нашего хмурого времени.

Да, есть.

Я помню их, как помнят песни своего детства.

Заканчиваю цитату.

Наш век короток, —  
Менять красоток  
Цель жизни всей моей!

Сколько женщин, — о, добродетельных! — теперь предавшихся молитве, нянчащих милых внучат, — сколько женщин украдкой смахнули слезу, набежавшую при известии о смерти легкомысленного друга их молодости? Mille e tre[[567]](#footnote-102).

Балерины и цыганки, и прекрасные московские купчихи, и французские актрисы…

Список был бы слишком длинен.

— Вы поете порок?

Я пою легкомыслие.

Все прекрасно, что приносит только радость. Одно время старая, грешная Москва со снисходительной улыбкой рассказывала о беспутном «Саше»:

— Вы знаете? Давыдов каждый день ходит на Тверской бульвар посмотреть на своих деток. Трогательная картина! Три кормилицы одновременно выносят гулять трех его дочерей. Одна законная, две незаконных!

Бог благословил Давыдова почему-то дочерьми.

У него родились только дочери.

У него была масса дочерей.

И все носили различные фамилии!

И всех он помнил и любил.

И говорил о них со слезами нежности.

{210} И они его «признавали».

И относились к нему, как к большому ребенку.

И хорошо делали.

Этот баловень жизни был ребенком.

Как ребенок, он быстро и охотно плакал.

При воспоминании о «дочках»:

— Что-то они все теперь делают?

От того, что у него нет денег.

— Что, Саша, если бы тебе вернуть все деньги, которые ты выпил на шампанском?!

— Что на шампанском! Если бы вернуть, что я при шампанском на жареном миндале проел, — у меня был бы каменный домина! — ответил Давыдов.

И заплакал.

Как ребенок, он был со всеми на «ты».

С первого же слова.

И, как ребенок, не понимал, что «дяди» могут быть очень важные.

В Петербурге, у Кюба[[568]](#endnote-468), он подошел к одному «приятелю», назначенному министром:

— Ты что ж это, такой-сякой, — я иду, а ты даже «Саша» не крикнешь?

Министр посмотрел на «опереточного лицедея», как принц Гарри, сделавшись королем, смотрит на Фальстафа[[569]](#endnote-469), и перестал посещать ресторан.

— Чего это он? — искренне удивлялся Давыдов.

Когда ему нужны были деньги, он просил просто и «бесстыдно». Как просят дети. У малознакомых людей. И деньги тратил на лакомства.

Как-то, после удачного концерта, все деньги проел на землянике. Дело было в марте.

Он просидел у Дюссо[[570]](#endnote-470), — у знаменитого в Москве Дюссо, — целый день в кабинете, пил шампанское и ел только землянику. Наконец, распорядитель с отчаянием объявил:

— Вы, Александр Давыдович, всю землянику в Москве изволили скушать. Везде посылали. Больше нигде ни одной ягодки нет.

Давыдов уплатил по счету и сказал:

— Да и денег тоже!

Или тратил деньги на игрушки.

С трудом достав несколько сот рублей, вдруг накупил каких-то абажурчиков для свечей, закладочек для книг.

— Дочкам подарки.

{211} — Да ты с ума сошел! На что им эти игрушки? Дочки-то твои почти замужем!

— Все-таки об отце память!

Нельзя представить себе, на какой детский вздор он тратил деньги, о которых имел самое смутное представление.

Однажды в саду «Эрмитаж» он передал знаменитому фактотуму[[571]](#endnote-471) Лентовского, Рулевскому, пачку, завернутую в газету:

— Отнеси ко мне домой!

И вдогонку крикнул:

— Да смотри, не потеряй! Ты известный растеряха! Здесь сорок тысяч!

Все рассмеялись.

Задетый за живое, Давыдов вернул Рулевского, развернул пачку и показал деньги.

Это он выиграл в карты.

Он по-детски радовался шутке.

В каком-то драматическом журнале было напечатано:

Какая разница между Давыдовым и Хохловым[[572]](#endnote-472)?

Тогдашним знаменитым баритоном Большого театра.

Ответ: от Хохлова требуют «не плачь», от Давыдова — «плачь».

— «Не плачь, дитя» — из «Демона»[[573]](#endnote-473) и романс «Плачь»[[574]](#endnote-474), — которые непременно требовала публика у этих артистов.

И Давыдов недели, месяцу со счастливым лицом показывал всем истрепавшийся, затасканный номер журнала:

— А? Читал? Ловко?

Пока, к удовольствию приятелей, не забыл о своей игрушке.

В его восторгах было всегда что-то детское.

В Москву приехал знаменитый итальянский трагик Эммануэль[[575]](#endnote-475). Великим постом, когда театр «Парадиз» был переполнен артистами по контрамаркам.

Эммануэль вообще нравился нашим артистам своею «русской простотой игры».

А в «Отелло» понравился особенно.

Как же было не вспыхнуть Давыдову?

— Братцы! Надо поднести венок! А? От русских актеров, — предложил он тут же на представлении.

— Можно. На следующем спектакле.

Но Давыдову не терпелось.

Вот! Сейчас же! Сию минуту!

Тут же сделали складчину, собрали на венок, послали в цветочный магазин: сделать немедленно!

{212} Но как же быть с «печатной лентой»? Давыдов метался.

— А как же печатная лента? Что же за венок без печатной ленты? Лавровый лист выкидывается, а лента остается навсегда!

— Кто же тебе сейчас ленту напечатает?

И вдруг его осенила мысль:

— Сторож! Получи 5 рублей. Бери лихача. Поезжай в гостиницу. У меня на стене лента висит!

Эммануэлю поднести венок… с надписью: «Незаменимому исполнителю цыганских песен».

— Ты с ума сошел!!!

Но Давыдов был спокоен:

— Ничего! Он не поймет! А ему все-таки лестно.

— А переведут?

— И превосходно! Пускай итальянская бестия чувствует, что такое русский артист! Он, брат, итальянец, за шелковую ленту удавится! Дрянь, сквалыга! Только наши деньги берут! А русский артист — на! От себя ленту отнял!

И кто такой, собственно, был Эммануэль, — гений или «бестия», доставить итальянцу удовольствие или уколоть его хотел Давыдов, — разобрать было решительно невозможно.

Как ребенок, он быстро привязывался к людям.

Напечатав в покойной «России»[[576]](#endnote-476) какое-то объявление, он искренне счел себя с этих пор членом редакции.

Встречаясь с сотрудниками, говорил:

— Ну, что у нас в редакции?

Или вздыхал:

— Надо бы, братцы, нам собраться, обсудить наши редакционные дела.

Как ребенок, быстро ссорился.

Сидя за бутылкой шампанского, ругательски ругал Лентовского:

— Что это за человек? Только шампанское пьет!

Но назавтра мирился:

— Лентовский?! Да он скорее без куска хлеба сидеть будет, а уж актеру заплатит!

И плакал от умиления.

Иногда он рассуждал о политике.

И с глубоким вздохом говорил:

— Революция необходима! Надо собраться всем и подать прошение на высочайшее имя, чтобы всех градоначальников переменили.

Он был детски простодушен и по-детски же хитер.

{213} Когда он приехал в Москву, у него была масса кавказских безделушек: запонки, булавки, спичечницы с «чернетью»[[577]](#endnote-477). Из любезности эти вещи хвалили:

— Премиленькая вещь!

Саша сию же минуту снимал с себя.

— Бери.

— Что ты? Что ты?

— Нельзя. Кавказский обычай. Называется: «пеш‑кеш». Бери — обидишь. Раз понравилось, — бери. Куначество.

Но затем и он начал хвалить у «кунаков» золотые портсигары, брильянтовые булавки.

И ужасно обижался, что ему никто не дарил «на пеш‑кеш»:

— Мы не кавказцы!

— Хороши кунаки!

На него никто долго не сердился, как нельзя долго сердиться на детей.

Хорошее и дурное было перемешано в нем в детском беспорядке.

В нем все старело, кроме сердца.

Он оставался ребенком.

Но старость шла.

Я помню спектакль в «Эрмитаже» Лентовского.

Было весело, людно, шикарно.

Шли «Цыганские песни»[[578]](#endnote-478).

Антип, Стеша[[579]](#endnote-479) повторяли без конца.

Давыдов пел «Плачь» и «Ноченьку»[[580]](#endnote-480).

И вот он подошел к рампе.

Лицо стало строгим, торжественным.

Пара гнедых, запряженных с зарею[[581]](#endnote-481)…

Первое исполнение нового романса.

И со второго, с третьего стиха, театр перестал дышать.

Где же теперь, в какой новой богине  
Ищут они идеалов своих?

Артистка Е. Гильдебрандт[[582]](#endnote-482) покачнулась. Ее увели со сцены.

Раисова[[583]](#endnote-483) — Стеша — наклонилась к столу и заплакала.

Красивые хористки утирали слезы.

В зале раздались всхлипывания.

Разрастались рыдания.

Кого-то вынесли без чувств.

Кто-то с громким плачем выбежал из ложи.

Я взглянул налево от меня.

В ложе сидела оперная артистка Тильда[[584]](#endnote-484), из гастролировавшей тогда в «Эрмитаже» французской оперы Гинцбурга[[585]](#endnote-485).

{214} По щекам у нее текли крупные слезы.

Она не понимала слов.

Но понимала слезы, которыми пел артист.

Бывший в театре гостивший в Москве французский писатель Арман Сильвестр[[586]](#endnote-486), легкий, приятный писатель, толстый, жизнерадостный буржуа, в антракте разводил руками:

— Удивительная страна! Непонятная страна! У них плачут в оперетке.

Вы, только вы и верны ей поныне.  
Пара гнедых… пара гнедых…

Давыдов закончил сам с лицом, залитым слезами.

Под какое-то общее рыдание.

Такой спектакль я видел еще только раз в жизни.

Первое представление «Татьяны Репиной».

Но только играла Ермолова[[587]](#endnote-487)!

Перед «веселящейся Москвой» рука опереточного певца начертала:

Мани, текел, фарес[[588]](#endnote-488).

И этот маленький мирок эфемерных, веселых мотыльков, как росою, обрызганных брильянтами, испугался и заплакал.

Это было похоже на сцену из «Лукреции Борджиа»[[589]](#endnote-489).

«Un segretto del’esser’fellce»[[590]](#footnote-103), —

подняв бокал, беззаботно поет Дженарро[[591]](#endnote-490).

И вдруг раздается похоронный звон.

Оргия похолодела, замерла.

Это была панихида.

Похороны таланта были, — стыдно сказать, — в ресторане.

Стыдно сказать?

Но мертвые, — да еще мертвые дети, — сраму не имут.

Ресторан Кюба, в Петербурге, стал устраивать какие-то особенно шикарные ужины.

С певцами.

И на эстраду, перед ужинавшими, за несколько десятков рублей вышел Давыдов, сам еще недавно кутивший здесь.

Ему пришла в голову детская затея.

Спеть перед этой веселой толпой «Нищую» Беранже[[592]](#endnote-491).

Бывало, бедный не боится  
Прийти за милостыней к ней.  
Она ж просить у вас стыдится…  
Подайте. Христа ради, ей!

{215} И при словах «Христа ради» несчастный Давыдов махнул рукой, расплакался и ушел с эстрады.

Через день он сидел у того же самого Кюба, оживленный, и объяснял, что с ним случилось:

— Я, брат, привык петь, чтобы муху было слышно, как пролетит! В храме! А тут вилками, ножами стучат! Всякий артист сбежит.

Он мог расплакаться над романсом, но легкомысленно пройти мимо трагедии своей жизни.

Было бы соблазнительно написать контраст:

Блестящее начало и ужасный конец.

Но это была бы неправда.

Я видел «казнь артистов».

При мне в Москве был освистан старик Нодэн в опере, ему посвященной, в «Африканке»[[593]](#endnote-492).

Старик умирал от голода и должен был петь, когда ему трудно было даже говорить.

Ничего подобного Давыдову, слава богу, не довелось пережить.

Судьба хранила своего баловня.

И его биография, редкая биография:

Счастливца на земле.

Семья Давыдова была обеспечена.

Когда через его руки проходили большие деньги, один из его родственников отнял у «беспутного Саши» несколько десятков тысяч и открыл магазин, который вполне обеспечил жизнь семьи и воспитание законных детей.

Незаконным он передал вместе с кровью чудный талант — пение.

Все устроилось в жизни отлично.

У «беспутного Саши» был и свой угол, и кусок хлеба.

Теплый угол и кусок хлеба с маслом.

Хороший кабинет в отличной квартире, где он мог передохнуть от бурной жизни, и вкусный обед с бутылкой кахетинского, которое он пил после ресторанного шампанского с неизменным умилением:

— А? Говорят, бургонское[[594]](#endnote-493)? А разве с кахетинским сравнить можно? Своего не умеем ценить!

И иногда от умиления плакал.

Все необходимое было.

А на «легкомыслие» он должен был промышлять.

И промышлял.

Жил, как птица небесная.

То вдруг занимался делами.

{216} — Я, брат, теперь коммерцией занимаюсь. Распространяю шампанское «Кристалл».

Но, кажется, больше выпил этого шампанского, чем распространил.

То вспоминал старое и ехал в провинцию давать концерты.

То просто занимал.

То кутил с приятелями.

Жил весело, как могут жить только беззаботные люди, и это истинно мудрое дитя!

Его, отлично одетого, веселого, можно было встретить везде, где веселятся.

Только там, где веселятся.

За несколько дней до смерти его видели в скетинг-ринге[[595]](#endnote-494).

Он был беззаботен и весел, как Дон Жуан на последнем ужине.

А каменный Командор уже подходил[[596]](#endnote-495).

И стучали его тяжелые шаги.

Счастье не слышит, когда они раздаются, — черт знает, где ждет иногда Командор!

Он остановился на январском морозе, на петербургском ветру, у дверей залитого огнями скетинг-ринга.

И когда Саша Давыдов выехал, шутя, остря, смеясь, в распахнутой шубе, с шапкой, надвинутой на ухо, а ля Мазини, с видом vieux marcheur’а[[597]](#footnote-104), говорящего: «Еще поживем!»

Командор дохнул на него своим холодным дыханием.

Крупозное воспаление легких.

И вот:

Тихо туманное утро столицы.  
По улице медленно дроги ползут[[598]](#endnote-496)

Спи спокойным, детским сном, милый Саша!

Спасибо тебе за твои прелестные песни.

Да будет тебе земля легка, как легка была жизнь!

## **{217}** Рощин-Инсаров[[599]](#endnote-497)

### I

Десятое января.

Десять лет тому назад в этот день был убит Николай Петрович Рощин-Инсаров[[600]](#endnote-498).

Коля Рощин.

Десять лет тому назад я сидел и писал фельетон… Что бы на свете ни случилось, оно застает меня за писаньем фельетона.

Я смотрю событие и пишу новый фельетон — по поводу этого события.

— Такой способный мальчик! Изо всего сделает коробочку!

Забавная карикатура на Пимена[[601]](#endnote-499).

Я писал свою летопись, — «свидетелем чего господь меня поставил»[[602]](#endnote-500), — когда мне подали срочную телеграмму из Киева:

— Художник Малов[[603]](#endnote-501) убил Рощина-Инсарова.

Я очнулся на полу.

— Колю Рощина? За что? За что?

Положим, покойный И. П. Киселевский[[604]](#endnote-502), человек злой на язык, рассказывал про Рощина и тем его ужасно бесил:

— Это было, когда мы служили у Корша. Выходим как-то с репетиции. Смеркается. Вдруг Коля говорит: «Постой, Иван Платоныч, я сию секунду. Дело!» И припустился вверх по Богословскому переулку. Смотрю, — стал перед фонарем и стоит. Подхожу ближе, — знаете, что?

— Ну?

— Оказывается, прачка несла корзину с бельем на голове. Сверху лежала крахмальная юбка, зацепилась за фонарь и повисла. Коля завидел. В сумерках! Зоркий на этот счет! Остановился перед юбкой и служит!

Но в данном-то случае!

«Клянусь святым Патриком!»[[605]](#endnote-503)

Я был конфидентом всех его увлечений, разочарований, любовных тайн.

Г‑н Малов имел такое же основание убить его, с каким можно убить каждого актера.

— А?! Моя жена[[606]](#endnote-504) заслушивается ваших монологов?!

Выхватил револьвер:

— Вы — бесчестный соблазнитель! Вы смущаете чужих жен.

Бац!

И наповал.

### **{218}** II

Нас с Рощиным соединяла двадцатилетняя и тесная дружба.

Мы были товарищами юности.

Смешно сказать, — вместе начинали на сцене.

В любительском спектакле, в дачном театре, в подмосковном селе Богородском.

В «Каширской старине»[[607]](#endnote-505).

Он, корнет Сумского гусарского полка Пашенный, играл Саввушку. Я, великовозрастный гимназист, — Абрама.

Василия играл какой-то Тольский-Тарелкин, Марьицу — красавица Волгина.

В последнем акте, «под занавес», злосчастный Тарелкин так неудачно и скабрезно упал на труп Марьицы, что, когда опустили занавес, к аплодисментам зрительного зала присоединился и звонкий аплодисмент на сцене.

Марьица развернулась и дала своей пухлой ручкой пощечину злосчастному Василию Коркину.

Я, как сейчас, вижу благовоспитанного переодетого гусара, шаркающего ножкой и конфузливо улыбающегося на похвалы со всех сторон.

Судьба толкнула корнета и гимназиста по разным дорогам.

Но наши дороги были по одному направлению, близко друг к другу, — и мы шли, все время весело перекликаясь.

Я был свидетелем его роста.

Видел его у Корша, на гастролях в Петербурге, по каким-каким городам не встречался с ним в провинции!

Как многим большим актерам, — как Шумскому, как Бурлаку, — природа решительно отказала ему в необходимых для актера данных.

Он должен был играть любовников — и был некрасив.

У него был хриплый голос.

И, — несчастие всей его жизни, — дурные зубы.

Ведь публика «смотрит актеру в рот».

Зубы — это первое, что она видит.

В жизни у нее у самой прескверные зубы. Но на сцене она никак не может себе представить, как это человек со скверными зубами смеет говорить о любви!

Только в конце жизни Рощин:

— Обзавелся хорошими зубами.

Решившись для этого на героическую операцию.

Вырвал все старые зубы!

Все, что ему дала природа, — это юношеский стан.

И с такими плохими данными это был актер, который увлекал!

{219} Он был очень скромен, и от Корша уходил с ужасом:

— Возьмут ли меня куда-нибудь?

Ему говорили кругом:

— Да ведь нельзя же всю жизнь в одном театре! Под лежачий камень и вода не течет! Новые города! Новый репертуар! Новые роли! Ты развернешься!

Но он был полон страха:

— Нужен ли я кому-нибудь?

Таким скромным артистом он остался и до конца своих дней. «Изводил» после каждой новой роли:

— Нет, серьезно? По твоему мнению, ничего? Нет, ты мне скажи откровенно! Я, честное слово, не обижусь! Ничего?

Скромность и застенчивость большого и истинного таланта.

Застенчивость, конфузливость, с какими человек открывает тайники своей души, сокровенное своего творчества.

И конфузится:

— А вдруг в моей душе ничего достопримечательного не происходит?

Конфузливость и болезненная стыдливость молодой девушки, которая подает вам свой «заветный» альбом.

Милая и смешная во взрослом человеке.

Но талант — всегда девушка.

И каждый раз — в новой роли, в новой повести, в новой картине — отдается в первый раз.

Как артист, он был реалист. Самый правдивый.

— Я, брат, могу играть только таких людей, каких я видел. А каких на свете не бывает, я играть не могу!

«Каких на свете не бывает» он называл:

— Всех этих Гамлетов, Акост. «Гамлета» он боялся.

— Озолоти, — не выйду. Представь себе, что на сцене позволили бы изображать Христа. Разве возможно? Всякий актер не понравился бы. Всякий человек, мой друг, носит в душе своего Христа и своего Гамлета. А потому ему ни один Христос и ни один Гамлет не понравится. «Не то!»

Но каждый человек носит в душе и своего Чацкого.

Это не мешало ему играть Чацкого, быть превосходным Чацким, быть лучшим из Чацких[[608]](#endnote-506).

Под конец своей жизни он сыграл толстовского «Царя Бориса»[[609]](#endnote-507).

Н. Н. Соловцов сделал ему тяжелое царское облачение из кованой парчи. Декорация первого акта представляла точную копию Грановитой палаты, для «красного» кремлевского звона был приглашен из киевской {220} лавры звонарь-виртуоз, из Москвы был выписан набор «малиновых» колоколов.

Когда, вслед за бесконечным шествием бояр, при радостном перезвоне кремлевских колоколов, при громе пушек, при кликах народа, в шапке Мономаха, с державой и скипетром, Борис взошел на трон:

— Холод, понимаешь, меня охватил! Горло сжало! Слова сказать не могу! Борисом себя почувствовал! Ужас взял!

В Бориса он влюбился.

И вдруг его потянуло на Шекспира.

Разлакомился!

— Забеременел я, понимаешь, от Бориса! Как беременную на капусту, понимаешь, позывает меня на Шекспира. Вынь да положь Шекспира!

Он мечтал о «Макбете».

Готовился.

Совершался перелом. Быть может, начиналась новая эра его творчества. Куда лучезарнее!

Но в это время его убили.

### III

Как он играл?

Рассказывать это было бы бесполезно.

Расскажите мне вкус фисташкового мороженого?

Ну, вот так же не можно рассказать, как играл актер.

Он любил играть «немножко злодеев».

Его любимыми ролями, например, были адвокат в «Арказановых», Пропорьев в «Цепях»[[610]](#endnote-508).

Как всех слабохарактерных людей, его тянуло к сильным, «железным» людям.

Вспомните, с какой завистью Тургенев описывает Колосова[[611]](#endnote-509).

Но одной из лучших его ролей был «русский Гамлет».

Чеховский Иванов[[612]](#endnote-510).

Он был поэтом рыхлого, слабого, русского человека.

Это был:

— Актер Чехова.

В чеховских ролях он достиг вершин своего творчества.

Когда он играл Иванова, дядю Ваню, Тригорина в «Чайке»[[613]](#endnote-511), — чувствовалась чеховская душа.

Недаром он любил в литературе Чехова, в живописи — Левитана[[614]](#endnote-512).

Он понимал и любил слабость русского человека, потому что сам был таким, и с любовью их рисовал, как с любовью говорят о близких людях.

{221} Ценным для актера качеством — способностью перевоплощения — Рощин-Инсаров обладал в высокой степени.

Блестящий гусар, — а он был не просто гусаром, но и блестящим! — был превосходен в роли Никиты во «Власти тьмы»[[615]](#endnote-513).

Я сейчас вижу его осклабленное лицо и корявый палец.

— И люблю я этих баб! Ровно сахар!

И пальцем делает такое движение, словно к себе кусочек сахара пододвигает.

А какой это был молодой лакей в «Плодах просвещения»[[616]](#endnote-514)!

Высококорректный и наглый.

Целая гамма, как он надевает калоши молодым, старым, красивым, некрасивым, толстым, худеньким.

Это был изумительный представитель умирающего амплуа.

— Любовник.

Не теперешний неврастеник, а «настоящий любовник».

Он был последним из Арманов Дювалей[[617]](#endnote-515).

И. П. Киселевский, — не тем будь помянут! — не баловал своих товарищей добрыми отзывами.

Единственный, про кого он никогда не отзывался дурно, — был Рощин.

Он любил его, быть может, видя в нем:

— Будущего себя.

И когда Рощин играл Армана Дюваля, И. П. Киселевский все сцены смотрел из-за кулис или из зрительного зала. Он говорил:

— Ты мне так этого Армана Дюваля сыграй, чтоб я чувствовал, что, действительно, тобою не увлечься невозможно. Что, будь я Маргаритой Готье, — и я бы переродился! Словом, чтоб я поверил!

И Рощин играл так, что поверить было можно!

Тут было, быть может, много «сердца горестных замет»[[618]](#endnote-516).

Но он умел находить такие ноты!

И сам перерождался, и увлекал своим перерождением Маргариту Готье.

Как настоящий русский талант, — у него было много юмора.

Без юмора русского таланта не бывает.

Мы — смешливый народ.

Живо осмеет вас мужик. «Скалит зубы» мастеровой. Изощряется в остроумии рядский торговец.

Пушкин, Тургенев, Толстой в «Плодах просвещения», мрачный Достоевский, — смеялись все.

Мы идем тяжелой дорогой, — и если бы не посмеивались, что бы из нас было?

{222} Рощин был удивительный Глумов — «На всякого мудреца довольно простоты»[[619]](#endnote-517).

И кто видел его «В горах Кавказа» Щеглова[[620]](#endnote-518), тот никогда не забудет этого вечера хохота.

Сокровенной мечтой, — но уже сокровенной, было…

Много он мне жилеток перепортил своими слезами, но об этой сокровенной мечте мне он сказал только года за два до смерти.

Сознался.

Сознался конфузливо, даже покраснел.

Как открывают величайшую тайну своей души.

Он мечтал, всю жизнь мечтал:

— Сыграть… городничего[[621]](#endnote-519).

Что он находил в этой роли «еще не сыгранного», — не знаю. Но готовился он к ней постоянно.

— Всякий день о городничем думаю.

Готовился с каким-то религиозным благоговением и страхом. За шесть месяцев до смерти он решился сделать «пробу». Выступил.

Выбрал для этого дачный театр, в Боярке, под Киевом. К сожалению, те игравшие с ним, с которыми мне пришлось встретиться, много рассказать мне не могли. Говорили только:

— Масса нового, интересного.

И все в один голос добавляли:

— Но судить невозможно. Так волновался, так волновался!

Волновался в буквальном смысле до неприличия.

До болезни. Сам он говорил:

— Думал, не выдержу. Сердце лопнет!

Но, во всяком случае, начало было сделано.

Он мечтал:

— Теперь выступлю!

Этот многогранный брильянт готов был засверкать новой гранью и вспыхнуть новым огнем.

Но в это время его убили.

### IV

Я любил его искусство и любил его жизнь, от которой, как аромат, поднималось его прекрасное искусство.

Я видел, как в жизни его зарождались те образы, которыми он потом чаровал на сцене.

И любовался этим процессом.

{223} Я любил его, как артиста, как человека, как тип.

Отчего никто не напишет нашей, русской, «Богемы»[[622]](#endnote-520)?

Ведь написал же «Лес» Островский!

Что за чудо его Несчастливцев, что за прелесть Аркашка!

Если бы талант романиста!

Вы ходили бы несколько дней влюбленными в моих Мими. Каких Рудольфов[[623]](#endnote-521) я бы вам показал. Вы хохотали бы и плакали над моими философами.

Что за прелесть русская богема!

Что за смешная и трогательная прелесть!

Какой представитель «богемы» был этот человек, «просадивший» огромное состояние, получавший огромные доходы и живший в ожидании зимнего сезона… в Киево-Печерской лавре!

— Да как же тебя туда занесло?

— А, понимаешь, дешево. Номер — положения нет. Сколько в кружку положишь, столько и хорошо. Столовая для богомольцев.

— Это что ж? Странноприимный дом?

— Зачем? Для привилегированных! За плату. Каша — семь копеек! По скоромным дням — даже с коровьим маслом. Борщ постный с грибами, с маслинами — двенадцать копеек. И превкусный! На полтинник в день живешь, — князьям равен. Одно плохо: каждое утро в четыре часа к заутрене будят!

Получая тысячи в год, он редко-редко видел в кармане двадцать пять рублей.

С десятью считал себя богачом, а к людям, у которых было сто рублей, относился с нескрываемой завистью.

— Богач! Я у него, брат, сто целковых видел!

Бедный Коля!

Если вы хотите Николая Петровича «всего», — вот он вам весь.

Коршевская труппа собралась в «поездку» с пасхи. Распорядителем — самый хозяйственный человек — Н. Н. Соловцов.

В понедельник на первой неделе Н. Н. передал Рощину пятьсот рублей:

— Вот. На эти деньги ты должен и билет до Киева купить и багаж отправить. Сможешь пост прожить?

— Ну, еще бы!

— Помни, Николай. Больше нет! В четверг на страстной выезжаем. Чтобы хватило!

— Кому ты говоришь?!

Четверг на страстной.

Собираются на Курский вокзал.

Рощин здесь. За столом, ест битки в сметане. Около вещи.

{224} — Ты что же багаж не сдаешь?

— Вот тебе я, вот мой багаж. Нужен я тебе, — бери билет и вези. Не нужен, — оставь здесь.

Соловцов за голову схватился.

— Как тебе, Николай, не стыдно?! Что ты со мной делаешь?!

— Нужен я тебе, — бери. Не нужен, — брось здесь. Не хватило.

— Носильщик! Возьми барину билет. Бери вещи!

— Спасибо тебе, Николай Николаевич! Сердечное спасибо. Ты уж и извозчику за меня заплати.

— Господи! За извозчика заплатить нечем! До чего люди доходят!

— Вот он дожидается!

— Ты извозчик?

— Мы извозчики.

Николай Николаевич достал мелочь.

— Сколько тебе?

— Сто семьдесят два рубля!

— Что‑о?

— Ну да! Он с третьей недели со мной ездит, и, кроме того, я у него семьдесят рублей деньгами взял.

Пришлось занять у друга всех актеров, буфетчика Буданова, чтобы расплатиться и выехать.

### V

Он был полон самых лучших намерений!

Теплою весеннею ночью иду по Харькову, мимо «Астраханской» гостиницы.

На веранде Рощин. Перед ним огромная бутылка коньяку и малюсенькая рюмка.

Расцеловались.

— Садись. Коньяку хочешь? Пить бросил.

— Видно!

— Ты сначала узнай, который день эту бутылку пью. На текущем счету стоит. Дешевле, понимаешь. Видишь, сколько отпито? Три рюмки. В три дня. По рюмке каждый вечер. Бросил! Баста! Для горла…

Заря зарделась на востоке. Рощин требовал новую бутылку.

— Извините, все заперто‑с!

— Ты давно не ел горячей колбасы?

— Лет пять.

— Я лет восемь. Теперь, брат, понимаешь, как раз готова горячая колбаса. Рюмка водки и колбаса. Едем колбасу искать!

И, направляясь нетвердою походкой к выходу, Рощин наставительно говорил:

{225} — Ты понимаешь, с тех пор, как бросил пить, совсем перестал кашлять! Для горла хорошо. Для горла я!

В Киеве он однажды обрадовал меня известием:

— Капиталист! Коплю деньги!

— Да ну?

— Факт. Шестьсот рублей уж у Соловцова лежит. Живу, ем в гостинице. За все Соловцов платит. Мне в день на руки рубль. Больше не нужно. Зачем мне больше: живу, ем в гостинице. А остальные у Соловцова. Целее. И уговор: мне ни копейки.

— Строго!

— Понимаешь, надоело. Ну, что это, на самом деле? Никогда ни копейки.

— Разумеется!

— Нет, ты не смейся. Серьезно. Накопится денег, поеду за границу. Необходимо, знаешь. Ты куда, думаешь, мне поехать: в Италию или в Швейцарию? Раз у меня есть деньги…

В тот же вечер проектировался маленький товарищеский ужин. Рублей по десяти с человека.

И Рощин с хитрым-прехитрым видом отозвал меня в сторону.

— Знаешь, что? Вместо того чтобы наличные деньги тратить, пригласим всех ко мне в гостиницу. Кормят отлично, шампанское то же самое.

— Да ведь дорого будет стоить!

— Что ж такого? Соловцов заплатит!

— Да ведь из твоих же?

— Да ведь не наличными! Ты это пойми!

Не ребенок!

Через несколько дней я встретил Соловцова.

— Ну, что рощинские сбережения?

Он посмотрел на меня юмористически:

— В Киевскую лавру едет вместо Швейцарии. И здесь горы! Нашли человека! В гостинице занял и ко мне со счетом прислал. У меня просить, говорит, «было совестно».

Всю жизнь он говорил:

— Величайшее, брат, счастье на свете — это носить ключ от своего номера в кармане!

И всю жизнь жил не один.

Под чьим-нибудь башмаком. И из-под этого башмака рвался.

### VI

Он любил женщин, и женщины любили его. Но это был не Свидригайлов[[624]](#endnote-522), не Санин[[625]](#endnote-523), не сверхчеловек, решивший, что:

{226} — Для людей исключительных и мораль нужна исключительная!

И не поручик Пирогов с его «интрижками»[[626]](#endnote-524). В нем было нечто от Дон Жуана.

Каждый раз, — а бог свидетель, как часто это бывало! — он увлекался искренне.

С каждой новой донной Анной и даже Лаурой[[627]](#endnote-525) для него начиналась:

— Новая жизнь!

— Ты понимаешь, я играть стал лучше!

— Она из меня актера сделала!

Он мял своим приятелям крахмальные рубашки, сжимая их в объятиях.

В три часа ночи являлся будить.

— Ты спишь? Идем! Не оставляй меня одного! Ты понимаешь? Я не могу спать! Я не могу! Она мне сказала…

Старый актер Синюшкин[[628]](#endnote-526) звал его за это:

— Институтом.

Мужской род от «институтки».

— Институт какой-то восторженный, а не актер!

И ни к кому так не подходило:

… влюбляемся и алчем  
Утех любви, но только утолим  
Сердечный глад мгновенным обладаньем,  
Уж, охладев, скучаем и томимся…[[629]](#endnote-527)

Как его великому прообразу, — ему казалось:

— Не та!

И он мчался дальше, к новым…

Победам?

Возрождениям!

Вечно недовольный, ничем неудовлетворенный, мчался всю жизнь куда-то дальше, дальше в искусстве, в жизни.

«Бессмертья, может быть, залог!»[[630]](#endnote-528)

### VII

Этого Кина нельзя было не любить[[631]](#endnote-529).

Его любили все.

Актрисы, актеры, товарищи, друзья, публика, встречные.

От антрепренера до его человека Николашки, в которого он каждое утро, аккуратно, запускал сапогом, когда тот его будил на репетицию.

И, справляя тризну по тебе, мой бедный друг, как же я, по нашему старому славянскому обычаю, не заколю у тебя на могиле твоего любимого коня?

{227} — Он же ж ездит же ж на мне ж, как на коне ж!

Как же я, мой Кин, не выведу твоего Соломона?..[[632]](#endnote-530)

Антрепренер Рудзевич[[633]](#endnote-531), устроитель всевозможнейших «поездок», любил его до безумия.

— Та ж Кола ж! Беже ж ты мой!

Тоже оригинальный представитель нашей русской богемы.

Одной очень молодой и красивой артистке, в присутствии ее высокоаристократической родни, с ужасом отпускавшей ее на сцену, он «бухнул» такой комплимент:

— Та ж у вас не лыцо, а целая дэрэвня!

— Как деревня?

Он пояснил:

— Увидит помэщик вас на сцэнэ, — сейчас дэрэвню подарит. Накажи ж меня бог!

Этот дикарь, влюбленный в актеров еще больше, чем в сцену, — в любви к Рощину доходил до мании величия.

Он привез Рощина на гастроли в какой-то городок на Волге. Исправник спросил его «так, между прочим»:

— А что, Рощин-Инсаров хороший актер?

Надо было увидеть лицо Рудзевича:

— Да вы!.. Да вы!.. Да вы — социалыст!

Исправник даже опешил:

— Позвольте…

— Вы позвольте! Как же вы смеете такие вопросы задавать? Да знаете вы, Рощин сейчас пошлет телеграмму директору императорских театров…

Исправник, не дослушав, начал извиняться.

### VIII

Человека, которого знала и любила вся Россия, убил какой-то господин Малов.

Про которого только и известно, что:

— Он убил Рощина-Инсарова.

Эта радостная для всех жизнь кончилась трагически, потому что встретились и столкнулись два миросозерцания.

К богеме, к «цыганам» пришел Алеко[[634]](#endnote-532).

И мещанский Алеко.

О, эти мещане с их добродетелью!

Которые не прощают флирта и прощают себе убийство.

Убивают и остаются жить.

Они протестуют против смертной казни, а на каждом шагу, каждый день пятнают жизнь кровавыми пятнами.

Судят и палачествуют.

{228} За малейший проступок.

За тень малейшего проступка.

Племя злое, тупое и жестоковыйное[[635]](#endnote-533).

О, эти предусмотрительные люди, являющиеся к приятелям с револьвером в кармане.

И все это, видите ли, во имя морали! Во имя, видите ли, добродетели!

Бедная артистическая богема, ты можешь ответить этим узколобым, жестоким мещанам морали:

Мы дики, нет у нас законов,  
Не нужно крови нам и стонов  
Мы не терзаем, не казним…[[636]](#endnote-534)

И к любви относимся, как к любви, — с радостной улыбкой. И к флирту относимся, как к флирту, — с улыбкой снисхождения.

Сколько прекрасных произведений искусства, сколько высоких минут восторга дала ты, радуясь и страдая, богема! И что, какую радость миру дали эти палачи «во имя морали»?

Что случилось?

За товарищеским ужином, когда было выпито немало шампанского, актер хотел нравиться.

Это их профессия. Это их естество.

Цветы пахнут.

Это им свойственно.

И нравиться он хотел по-актерски.

В разговоры он искусно вплетал отрывки из подходящих монологов.

И так как он был талантливым человеком, то выходило это у него блестяще.

Что еще больше злило мужа.

Если бы был человек менее жестокий, но более находчивый, — он сказал бы:

— Ты отлично учишь роли. Молодец!

И сразу бы снял эту мишуру.

Все обратил бы в смех.

В смех над Рощиным.

А бедный Рощин!

Как раз в это время у него в номере гостиницы сидела какая-то хористка, из-под стоптанного, вероятно, туфля которой он выбивался.

У него давно не было «красивого романа».

И вдруг «объяснение» монологами.

На полутонах!

Да еще после ужина, — это, должно быть, ему казалось тонким, эффектным до бог знает чего!

{229} Ведь он же актер! Cabotin![[637]](#footnote-105)

Утром, проснувшись, ты сам, вероятно, посмеялся бы над вчерашним «спектаклем».

Но «страж морали», — и с револьвером в кармане, — уже здесь.

Я вижу эту сцену.

И, зная Рощина, представляю ее себе.

Рощин —

… Любовью связан  
Совсем с другой, совсем с другой.

За перегородкой хористка. Вот что страшно! Услышит:

— Такую потом сцену запалит!

Он спешит умыться, чтобы идти объясниться:

— Только не дома!

А г‑н Малов, с револьвером в кармане, ходит по комнате:

— Моя честь!

— Какая там честь!

Бывший гусар, — актер! — не мог произнести «чести», — «чэ-эсть!» — пренебрежительно. Он сказал:

— Какая там честь, чтоб добавить:

— Ни на какую твою честь я не покушался!

Но в эту минуту — пуля, сзади уха, в затылок.

За одно, недоговоренное, слово — смертная казнь. И это осталось безнаказанным. С моего пера готовы сорваться безумные слова. И в душе поднимается волчий вой.

… Бог, дышащий огнем!  
Бог, топчущий, как глину, своих врагов!  
Бог, мстительный до третьего колена[[638]](#endnote-535)!

Но…

Хорошо, что тебе попался хоть ловкий палач.

Который кончает сразу:

— Без мучений.

Ты перестал существовать, даже не заметив этого. Из этого мира, где ты оставлял так много, ты исчез, даже не успев о нем вздохнуть.

После красивой жизни — легкий конец. Спасибо судьбе хоть за это.

## **{230}** Великий комик[[639]](#endnote-536)

На банкете в честь Варламова[[640]](#endnote-537) один присяжный поверенный поднялся и сказал:

— Глубокоуважаемый Константин Александрович! Вы наш национальный артист. У вашего таланта русская душа. Мы — народ защиты! Везде. В жизни, в суде, на сцене. Когда перед нами изображают человека, ни за что ни про что убившего совершенно неповинную женщину, мы требуем: «Нет! Ты так сыграй, чтобы мне не Дездемону, а Отелло было жалко!»

И только тогда считаем актера «истинно великим», если он так показал нам душу мудро, что мы признали за Отелло несчастье, а не преступление, оправдали его, пожалели и, кажется, были бы готовы отдать за такою человека свою собственную дочь!

Чарующая нелогичность русской души!

Константин Александрович! Вы провели за 35 лет[[641]](#endnote-538) несовместимое количество процессов, невероятное количество защит, — вы сыграли что-то вроде 800 пьес! Я беру из них три.

И в первую голову ту, которою вы с любовью украсили свою юбилейную афишу:

«Правда хорошо, а счастье лучше»[[642]](#endnote-539).

Вам угодно было быть «именинником на Грознова»[[643]](#endnote-540).

Что такое отставной унтер-офицер Сила Ерофеевич Грознов?

Если взглянуть по-прокурорски:

— Альфонс и шантажист.

Грознова полюбила молодая девушка, и он за это брал с нее:

— Всякие продукты и деньги.

Затем девушке бог помог хорошо выйти замуж. Муж строгий. Грознов явился.

При виде Грознова «взметалась» она: он испугался. Дрожит, вся трясется, так по стенам и кидается. И Грознов вымогал с нее деньги.

— Раза три я так-то приходил…

Грознов у вас, Константин Александрович, затрудняется, как назвать то, что он делал.

Крутит палкой. Ищет слова. И с трудом находит:

— Тиранил ее.

{231} Это потому, что он не знает слова:

— Шантажировал.

Было бы точнее.

Да и что на наших глазах над этой несчастной женщиной, ставшей уже почтенной, всеми уважаемой старой купчихой Барабашевой, проделывает Грознов, как не шантаж?

Является, припоминает старое, грозит какой-то взяткой у темной женщины, страшит клятвой, от которой должно «нести всякого человека»:

— На море, на океане, на острове на Буяне.

И вот к этому подсудимому, чистосердечно дающему про себя такие убийственные показания, — подходите вы с вашей русской душой защитника.

Своим талантом вы сразу ставите диагноз, но точный и глубокий. Одной интонацией, одной страшно короткой, короче воробьиного носа, фразой вы говорите больше, чем другие сказали бы в длинной защитительной речи:

— И деньги-то она мне тычет, и перстни-то снимает с рук, отдает. А я все это беру!

Грознов у вас произносит:

— А я все это беру!

с такой глубокой уверенностью в своей правоте, с таким убеждением:

— «Это хорошо!»

что театр всегда в этом месте разражается хохотом.

Не может не разразиться.

Как нельзя удержаться, нельзя не смеяться, когда ребенок по наивности «хватит» иногда при всех такую вещь, о которой не только говорить, думать-то «не следует».

Детям мы строго замечаем:

— Нехорошо!

Но все-таки не можем удержаться от смеха. Не исправлять же старика Грознова! Поздно. И мы просто разражаемся смехом.

Нам сразу после одной фразы, благодаря одной фразе, понятно все. Да ведь это по нравственному своему уровню — ребенок! Такое же темное существо, как ребенок. Можно ли? Справедливо ли с него взыскивать? Шантажист говорил бы:

— А я беру!

с похвальбой. Негодяй — со скверным смешком над своей бессильной жертвой.

{232} У вас Грознов говорит это просто.

Спокойно.

Констатирует факт.

Ему в голову не приходит, что тут можно чего-нибудь стыдиться.

Ева до грехопадения[[644]](#endnote-541).

Не знает разницы между добром и злом.

И уже пусть там политики, социологи, экономисты и историки выясняют, как могли в стране представители массы удержаться в такой умственной и нравственной темноте.

Пусть они разберутся, благодаря каким историческим, политическим, социальным условиям у народа, как вывод мудрости из всей его жизни, могла родиться такая безнравственная пословица:

«Правда хорошо, а счастье лучше».

Вы — защитник. Вы имели дело с отдельным человеком.

Своей защитой вы показываете его нам:

— Вот он каков. Можно ли его судить?

И своим добродушным смехом мы уже вынесли оправдательный вердикт.

— Виновато многое, но он — он не виноват.

И мы с любопытством и с веселым смехом следим за похождениями «Евы до грехопадения».

За курьезным, за неожиданным умозаключением.

— А кому вы должны?

— Купцу.

— Богатому?

— Богатому.

— Так не платите. Купец от ваших денег не разбогатеет, а себя разорите.

Грознову смешно даже: платить, — раз купец, да еще богатый!

— Смешно! Руки по локоть отрубить надо, которые свое добро отдают!

Вы — неподражаемый артист. Как передать тон глубокого убеждения, которым у вас Грознов говорит свои сентенции!

— Серебра-то у нас пуды лежат!

Хорошо, у него серебра много.

Он говорит это без вздоха.

Без зависти.

Спокойно. Даже торжественно.

Это его мудрость.

Это мудрость ребенка.

— Да ведь срам, подумайте, когда в «яму» за долг посадят[[645]](#endnote-542)! — говорят ему.

{233} Грознов удивленно:

— Нет, ничего! Там и хорошие люди сидят, значительные, компания хорошая. А бедному человеку-таки на что лучше: квартира теплая, готовая, хлеб все больше пшеничный.

И даже когда Грознов рассказывает, как он понимает свои правила жизни, — это только новый курьез с «Евой до грехопадения».

— Вот у меня деньги — и много, а я вам не дам!

Неожиданность мысли, которая даже бедную Зыбкину[[646]](#endnote-543) ошеломляет.

— Что вы говорите?

— Говорю: денег много, а не дам.

— Да почему же?

— Жалко.

— Денег-то?

— Нет, вас.

— Как же это?

— Я проценты очень большие беру.

И когда Грознов сказал это, у вас, Константин Александрович, процесс о ростовщичестве выигран в его пользу! Он сам у вас недоумевает, зачем он это делает.

— Деньги на что вам: вы, кажется, человек одинокий?

— Привычка такая.

С какой покорностью судьбе говорит это ваш Грознов:

— «Что ж, мол, поделаешь, ежели привычка?»

Что же, это кретин?

Нет!

В его маленьких хитрых глазах светится ум и много житейской сметки, он любит, делает добро, ненавидит, — как человек.

Только в области нравственности он рассуждает, как ребенок.

Слава богу, автор с такой же мягкой, доброй, стремящейся проникнуть, понять, оправдать душой, русской «душою защитника», не толкнул этого персонажа натворить зла. Напротив, Грознов нечаянно сделал доброе дело.

И мы выходим из театра…

Молодые зрители, рассуждая о тех условиях, которые родят «темноту», и осуждая их.

Но все без малочеловеческого чувства отвращения к человеку, с улыбкой вспоминая старика Грознова.

Оправданного нами за «неведение».

С добродушной улыбкой над Грозновым, с чувством глубокой благодарности к делам великого и человечного художника.

{234} С чувством благодарности присяжного к защитнику, который раскрыл ему истину о душе подсудимого и дал возможность вынести умный и справедливый приговор.

Пьеса «Не все коту масленица»[[647]](#endnote-544).

На скамье подсудимых купец Ермил Зотыч Ахов[[648]](#endnote-545).

Если рассказать «дело», — возмутительное «дело»!

Целых три акта издевательства!

Самодурство и издевательство. Все над слабыми. Все над бедными.

Возмущение берет и на автора!

Тут драма. Как же из этого сделать комедию?

Где тут место для смеха?

Но выслушаем защитника.

Вы подходите к подсудимому, Константин Александрович, и одним штрихом…

Вот преимущество изумительного таланта! Я тут целый час стараюсь обрисовать вас, а вы одним штрихом рисуете человека.

Всего человека. С головы до ног.

Вот чудо вашего таланта! Вы одним мазком рисуете целую картину!

Вы подходите к подсудимому Ахову и, среди сумбура диких мыслей, странных чувств этого самодура, находите сразу одну фразу, нужную для вас, которая все объясняет:

— Я человек богатый!

С каким убеждением, с каким величием Ахов у вас произносит эту фразу.

Если бы бог Олимпа захотел похвастаться, он таким тоном произнес бы:

— Я — бог!

И всякий раз, когда в роли встречается эта фраза, вы выдвигаете ее на первый план.

Ахов все объяснил про себя.

Люди делятся не на добрых и злых, не на хороших и дурных, не на честных и бесчестных.

Люди делятся на:

— Богатых и бедных. «Я человек богатый».

Зачем ему еще добавлять, что он честен, хорош или добр. Разве этим не сказано все? Этакий «экономический материалист»[[649]](#endnote-546)!

И все, что дальше говорит и что делает Ахов, является только курьезным развитием этой основной курьезной мысли.

Мрачный образ превратился в грандиозную нелепость:

{235} — Я человек богатый!

Это корень и ствол.

Все остальное — только неожиданные и причудливые отпрыски этого самого ствола и корней.

И мы ждем, как ждут развития интересного тезиса.

— Ну, ну, Ахов. Как ты разовьешь свою нелепую мысль?

Ждем с любопытством, заранее готовые фыркнуть от смеха.

Какие заповеди он создает этой веры!

Я все могу. Могущественный я человек! Богатый человек, — ну, гордись, превозноси себя. Богатый человек, — ну, гордись, невежество сделал, ты его почитаешь. Ах, свинья!

Он так и подозревает, что у всех является мысль поклониться ему в ноги:

— Тебя ведь давно забирает охота мне в ноги кланяться, а ты все ни с места!

Он только удивляется и умиляется, — даже умиление вы даете, Константин Александрович, в этих словах! — удивляется: какое счастье привалило бедным людям!

— Думала ли ты, гадала ли…

Как вы проникновенно допрашиваете, Константин Александрович! — Гадала ли, что я тебя так полюблю?

Каким недоумением звучат ваши слова. Ахов понять даже не может!

— Ты каким это угодникам молилась, что тебе такое счастье привалило?

Какое живописное миросозерцание!

Что такое честь?

Честь делает Ахов, — как луну делает в Гамбурге хромой бочар[[650]](#endnote-547).

— Была у вас честь, да отошла. Делал я вам честь, бывал у вас. У вас в комнате-то было светлее от того только, что я тут.

Послушайте! Да ведь это же Людовик XIV[[651]](#endnote-548) и в то же время сам свой собственный Боссюэ[[652]](#endnote-549)!

Ведь это Боссюэ в одной из надгробных речей на прекраснейшем языке развивал величественную мысль, что Господь Бог занимается только судьбой принцев, а судьбой простого народа представлено заниматься принцам.

— Кому нужно для вас, для дряни, законы писать? Мелко плаваете, чтобы для вас законы писать!

Ведь это же мысли Боссюэ, только, конечно, иначе выраженные, — я думаю!

{236} Чтобы все эти изречения какого-нибудь Ахова запомнились так, как они запомнились мне, нужно их произнести Константину Александровичу!

Произнести с таким глубоким убеждением, какое вкладываете в них вы!

Что за картина забавного «горделивого помешательства»!

И за нею скрылся, исчез издевщик, чуть не изверг-самодур.

И вот этот человек, пропитанный столь величественными мыслями, плачет.

Забавно для нас.

Горько для себя.

И искренне плачет у вас, Константин Александрович.

Не на посмеяние вы даете в эту минуту вашего клиента. Он горько и искренне плачет у вас:

— Как жить?! Как жить?! Родства народ не уважает, богатству грубить смеет!

И мы понимаем его.

Смеемся, но понимаем, что он это искренне:

— Умереть уж лучше поскорее, загодя.

Что он совершенно уверен в близости светопреставления, раз «они не лежат в ногах у него по-старому».

Умереть! Все равно ведь: разве свет-то на таких порядках долго простоит?!

Искренние слезы вашего Ахова говорят о глубоком его убеждении.

И мы понимаем, откуда родилось это убеждение и почему стало оно таким глубоким.

— С начала мира заведено! Так водится у всех на свете добрых людей! Это все одно, что закон!

— Я — почтенный, первостатейный! Мне в пояс кланяются! «Он ли виноват, или родители его?»

В поклоне столько же развращенного, сколько разврата в приказании кланяться.

Его искалечили. Он искалечит других. Его греха ради не наказывают человека.

— Дела твои осуждаю, но не тебя! — говорят наши сектанты прибегающим к ним преступникам.

Выставляя целую серию самодуров в смешном, жалком виде, вы клеймите самодурство, — но для каждого отдельного человека у вас есть доброе слово и доброе чувство, в котором нуждается, на которое имеет право всякий человек.

{237} И вы, делая это, прекрасный и великий артист, продолжаете то же дело, какое делал прекрасный и великий писатель, нашедший в вас достойного исполнителя.

Не удивительно ли на самом деле?

Островский осмеивал московское купечество, — и именно московское купечество любило его.

Любило, вероятно, за то, что за насмешкой над бытом, над законами жизни видело снисходительную, человечную улыбку жертвам этого быта.

И тем, кого калечат, и тем, кто, будучи искалечен бытом, сам невольно калечит других.

В Островском находили они свое обвинение и свое оправдание.

Так подсудимый уважает в судье справедливость и любит милосердие.

Я не остановлю долго вашего внимания на пьесе «Не в свои сани не садись»[[653]](#endnote-550).

Что за неприятное название!

Какая не буржуазная даже, а уже мелко мещанская ничтожная мораль.

Почему это «не в свои сани не садись», когда весь прогресс только и основан на том, что люди хотят «сесть не в свои сани»?

Если бы каждый сын кухарки мечтал только сделаться поваром, — весь мир превратился бы в свиней, ушедших в свою грязь.

Мы не можем сочувствовать ни идеям, ни морали Русакова[[654]](#endnote-551).

Ни торжеству такой идеи.

Но вы, великий чародей защиты, сквозь эти давно отжившие идеи и взгляды Русакова, умеете показать такую вечную красоту любви, нежности, мягкости, что, не разделяя мыслей вашего «подзащитного», мы разделяем его чувства, его горе огорчает нас, далеких ему людей, а его торжество нас радует.

Послушайте! В трагедии между отцами и детьми по большей части бывают побеждены отцы, и это поражение бывает так тяжело для отцов, что удовольствие — увидеть хотя одного отца, в виде исключения, не убитого в этой битве.

Да еще в особенности такого милого, сердечного и мягкого под внешней суровостью отца, каким вы играете Русакова.

Если в других пьесах Островского театр смеется, когда вы плачете на сцене за героя, то здесь, когда ваш Русаков плачет, зрительный зал не может удержаться от слез.

Всемогущество: заставлять смеяться и плакать.

{238} Ведь и в идеях Лира мало симпатичного, пока он не продрог в степи. Но слезы! Слезы Лира! Какие алмазы короны сравняются с этими брильянтами!

Венцом из слез покрыли вы и вашего скромного Русакова, Константин Александрович, и сумели сделать нам близким чужого и чуждого человека, как умеют сделать это большие защитники людей.

Если бы на свете была справедливость, среди братин, венков и кубков вам должен был бы быть поднесен заслуженный вами серебряный значок присяжного поверенного honoris causa[[655]](#footnote-106).

Еще одно слово.

Говоря о разных ваших подзащитных, я все время говорил, в сущности, о вашем одном, вечном, бессмертном клиенте.

Александре Николаевиче Островском.

Против него много обвинений: и устарел, и отсталый, и быта такого нет. И быт совсем не нужен.

Вы блестяще его защищаете, вашего великого клиента. Вы отыскали в нем такие перлы правды и любви к людям, справедливости и лучшей жалости, что ваша защита всегда вызывает гром аплодисментов.

Благодарностью почтим память русского писателя…

За ваше драгоценное для искусства здоровье, благородный человек, великий комик русской сцены!

## **{239}** Кин (Ф. П. Горев)[[656]](#endnote-552)

Празднуют 35‑летний юбилей[[657]](#endnote-553) Ф. П. Горева. Все был Макс Холмин[[658]](#endnote-554) — и вдруг «Старый барин»[[659]](#endnote-555). Как быстро несется поток жизни! Словно это было только вчера. Я помню:

Лето. Петровский парк. Театр Бренко. Горев, приехавший на гастроли в Москву.

— Красавец Горев!

Иначе его не называли.

Днем, около входа, толпа дам.

— Горев! Горев! — шепот.

А он проходит среди этих цветущих шпалер радостный, красивый, как молодой бог, беззаботный, как птица.

Самоуверенный? Спокойно гладящий вперед?

Вряд ли.

Просто ни о чем не думающий.

«И во всех глазах он без труда читал различными сердцами написанное одно и то же».

Так же он прошел и мимо нас.

Мы с вами за эти долгие, долгие годы вели серое, тоскливое, однообразное существование, трудились, работали, зачем-то тянули какую-то лямку. А он прошел мимо нас, как праздник. Блестящий, великолепный.

Ни о чем не думающий.

И в жизни, и на сцене все ему давалось без труда.

В жизни…

Имя Горева было окружено легендами. Но:

Покой и сон их душам молодым, —

как поется в «Синей бороде».

На сцене…

Помню, после первого представления аверкиевской пьесы из византийской истории[[660]](#endnote-556) мы ужинали: несколько журналистов, артистов и один «византиец».

Молодой ученый, из-за византийской жизни проморгавший свою. Наживший близорукость, согнувший себе спину в дугу над «изысканиями».

{240} Он и в театр-то выполз только потому, что шла Византия.

Ни что другое не могло бы его заинтересовать.

Ученый «гулял».

Выпил три четверти рюмки водки и тыкал вилкой в устричную скорлупу.

Он был выбит из колеи. Он был в восторге от Горева, игравшего византийского императора.

— Нет‑с, эта сцена! Когда он уходит из спальни жены! Не спуская глаз! Пятясь спиной! Словно боится, что, повернись, — и ударят сзади кинжалом! А как он проходит мимо каждого кресла, мимо каждой портьеры! Словно весь дворец и даже спальня жены полны спрятанных убийц! Да ведь это вся Византия! Вся Византия!

В это время в ресторан пришел Горев.

— Правда, недурно? — мельком спросил он в ответ на похвалы и глубоко задумался: — К устрицам ты дашь мне не пармезану[[661]](#endnote-557)… нет…

Но ученый горел.

— Федор Петрович! Откуда вы взяли эту характеристику эпохи? Это вы почерпнули у такого-то? Вы, вероятно, штудировали такого-то? А на эту мысль вас, наверное, навел такой-то?

Ф. П. Горев посмотрел так, словно у него над головой обломилась библиотечная полка и полетели на него книга за книгой, в переплетах.

— Ни у кого не брал. Что тут брать?

— Но как же? Такая характеристика эпохи?

— Да что ж тут трудного понять? Вышел на сцену, — смотрю: кругом такая дрянь…

Горев выразился сильнее.

— От них чего угодно ждать можно! Станешь пятиться!

Ученый смотрел, вытаращив глаза.

Если б он так не ушел в византийщину, ему бы, наверное, вспомнился Пушкин:

… О, небо!  
Где ж правота, когда священный дар,  
Когда бессмертный гений — не в награду  
Любви горячей, самоотверженья,  
Трудов, усердия, молений послан,  
А озаряет голову безумца,  
Гуляки праздного? О, Моцарт! Моцарт![[662]](#endnote-558)

И дорогой еще более согнувшийся молодой ученый, попадая сослепу в снежные сугробы, обиженно повторял:

— Этого не может быть! Он скрывает! Чутье! Чутье! Но нельзя же чутьем знать даже византийскую историю!

{241} Да и сам Горев шел в искусстве, как слепой. Но его вело за руку вдохновенье. И указывало ему, что нужно делать.

И он делал так, что дух захватывало у театра.

В то время как на парусинном небе Малого театра яркой кометой лихорадочно горел Горев, взошла новая звезда, постоянная, устойчивая, со светом ярким, но спокойным, — А. И. Южин[[663]](#endnote-559).

Я очень люблю артиста Южина.

Когда он играет Ричарда, Кориолана, Макбета, даже Гамлета[[664]](#endnote-560), я иду в театр с таким же огромным интересом, с каким идешь на вечер, где встретишь человека очень талантливого, очень умного, с огромной эрудицией. Его мнение интересно. Его выслушать огромное удовольствие.

Но я не думаю, что с А. И. Южиным когда-нибудь случилось то, что случилось с Ф. П. Горевым где-то в провинции.

Он играл сильно драматическую роль.

Человека, которого затравили. Он задыхается. Он не только не может сказать ни слова, — ему нечем дышать. Вопль, — и он падает: умирает от разрыва сердца.

Занавес опустили.

Жидкие аплодисменты были заглушены шиканьем всего театра.

Там, за занавесом, наступила гробовая тишина. Ее прервал истерический крик… другой… третий…

Но что в публике?

Актеры стояли растерянные, недоумевающие.

На сцену бледный, взволнованный вбежал полицмейстер.

— Что Горев?

Горев вышел из-за кулисы.

— Что вам угодно?

— Вы… живы?..

— Как видите!

Полицмейстер даже за голову схватился:

— Батюшка! Да разве так можно пугать публику?! Ведь в публике подумали, что вы действительно умерли! Происходит черт знает что! Поднимайте занавес! Покажитесь!

Горев и Южин вступили в единоборство.

Если мне не изменяет память, то, кажется, по вторникам тогда в Большом театре давалась трагедия.

Если на этой неделе Гамлета играл Горев, то на следующей в черном плаще печального принца выходил Южин. На одной неделе Акосту играл Южин, на другой мы слышали от Горева:

Спадите, груды камней, с моей груди!

{242} Два направления в искусстве вступили в бой.

С одной стороны — самый блестящий представитель того, что называется «игрой нутром». С другой — самый яркий представитель «работы».

И труд, изучение, глубокая и вдумчивая интеллигентность победили.

В разговорах о Малом театре стало все чаще и чаще обязательно упоминаться имя:

— Южин.

Горев отошел немного в глубину сцены.

Тут бы ему оставить казенную сцену! И ярким, сверкающим метеором нестись из театра в театр, по всей России.

Что бы это была за триумфальная карьера!

После весны, полной цветов, когда в каждом кусте роз соловьи пели про любовь, что бы это было за знойное лето!

Но артисты «образцовой» сцены думают, что сцена эта «Образцова» и в отношениях к артистам.

Они думают, что артист непоколебим, как столоначальник!

И Горев сам приготовил себе печальный момент. Подошедшая осень постучалась ему в сердце тяжелой, тяжелой обидой.

Горев отошел немного в глубину сцены. Только немного. Москва его любила. Любила очень.

Но в этом таланте было нечто донжуанское.

И между Эльвирой и донной Анной разыгралась трагедия его жизни.

Ему надо было завоевывать публику. И едва завоевав, он, уж охладев, скучал и томился.

Его страшно любил Петербург. Он бросил Петербург и, совершенно неизвестно зачем, перешел в Москву[[665]](#endnote-561).

Зачем?

Чем донна Анна лучше остальных?

И когда донна Анна полюбила его сильной и глубокой любовью, — он снова уж пел под балконом Эльвиры.

Из Москвы, где его любили, он снова переселился в Петербург.

Зачем?

Изо всех людей на свете это меньше всего известно одному:

— Г‑ну Гореву.

И когда настала осень, — пышная осень, вся в ярких тонах и сверкающих красках, — артиста в сердце ударили обидой. Ему предложили отставку[[666]](#endnote-562).

{243} Петербургская дирекция взяла на себя роль Гонерильи[[667]](#endnote-563), — неизвестно зачем, неблагодарная роль! — но сыграла ее великолепно.

Нельзя лучше оскорбить старого артиста, как дать ему отставку «за ненадобностью» в то время, как переполненный театр, весь, сверху донизу, рукоплещет его игре и кричит ему:

— Оставайтесь! Оставайтесь!

Это была обстановка прощального спектакля Горева на Александринской сцене.

Настоящая трагедия. Когда занавес опустился в последний раз, — стало жутко и страшно.

Похоронили живого человека.

И бедный, раненный в сердце, Макс Холмин[[668]](#endnote-564), ты мог крикнуть:

— Душу, живую душу, Диковский, съели!

Лир пошел скитаться[[669]](#endnote-565).

И в своих скитаньях он зашел к нам и в радостный, и в печальный день своего тридцатипятилетнего, — уже тридцатипятилетнего! — служения искусству.

С сердцем, полным благодарности за былые восторги, почтим же в «Старом барине» молодого Макса Холмина[[670]](#endnote-566).

## **{244}** Е. Я. Неделин[[671]](#endnote-567)

Опочил после многих лет радостного творчества артист Неделин. Благодарная память ему.

Память?.. От актера не остается ничего.

Это не так.

Актер умирает совсем только тогда, когда умирает последний из его зрителей.

Хорошая игра — как горячий поцелуй.

Это длится мгновенье, но память об этом остается в сердце, пока оно бьется.

Нет, память об актерах самая яркая.

И воспоминания об актерах самые сильные.

Это был прекрасный артист.

Талантливый, умный, интеллигентный, с хорошим вкусом.

Отличное сочетание.

В этом мире, где создают иллюзии для других и сами живут иллюзиями.

Всякий актер считает себя не тем, что он есть.

Великий комик Пров Садовский воображал себя трагиком и играл «Короля Лира»[[672]](#endnote-568). Великий Эрнст Поссарт уверен, что он гениальный:

— Водевильный актер.

И больше гордится тем, как играет Камуфлета в «Чашке чаю», чем Мефистофелем и Ричардом III[[673]](#endnote-569).

В. Н. Давыдов играет в провинции Лаврецкого в «Дворянском гнезде»[[674]](#endnote-570) и, говорят, всю жизнь промечтал сыграть Гамлета.

Е. Я. Неделин считал себя:

— Фатом.

У него была для этого амплуа колоссальная коллекция самых необыкновенных цилиндров, самых поразительных рединготов, смокингов, визиток, какой-то особой ширины шнурки для пенсне, ботинки всех возможных форм.

Театральная суета сует!

Он был то, что на языке сцены называется актер:

— На характерные роли.

И тут он создавал скульптурные фигуры.

Передо мной прекрасная декорация Грановитой палаты[[675]](#endnote-571).

{245} Красный звон[[676]](#endnote-572) московского Кремля.

Соловцов привез из Москвы преизрядные колокола и в лавре нашел[[677]](#endnote-573) звонаря-художника.

Изнемогая под тяжестью парчового одеяния, на трон поднимается Рощин — Борис.

Перед ним проходят послы.

И вот среди них выступает…

Не идет, а выступает блестящий Лев Сапега[[678]](#endnote-574).

Глубокий, но полный какого достоинства поклон.

— Король наш, третий Жигимонт…[[679]](#endnote-575)

Он делает паузу, приосанивается еще больше и с весом роняет:

— … и мы, паны…

Пред самодержцем говорит представитель конституционного государства[[680]](#endnote-576).

И дает понять разницу.

Одной интонацией предупреждает, с кем надо считаться.

Роль Сапеги написана у графа Алексея Толстого тонко.

Сапега хорошо говорит по-русски.

И лишь время от времени у него проскочит то польское, то латинское слово.

И Неделин ведет чутко по замыслу автора.

И только чуть-чуть дает проскользнуть польскому акценту.

— Ты новую вчинаешь династию, и тебе невместно летигиум тот тяжкий пильновать[[681]](#footnote-107).

Едва слышное ударение в «пильновать» и окончание, в котором едва слышно:

— Пильнóватць[[682]](#endnote-577).

И перед вами куртуазный, старающийся отлично говорить по-русски польский магнат.

Какой оживший старинный портрет!

Передо мною кабинет, обитый зеленым шелком с вытканными золотыми лавровыми венками[[683]](#endnote-578).

Дежурство звякнуло шпорами, палашами и застыло, отдавая честь.

В широко раскрывшиеся двери быстрой, нервной, неровной, стремительной походкой вошел небольшой человек, с бледным лицом, с глазами исподлобья.

Белый жилет. Большой палец правой руки за пуговицей.

Оглянул всех быстрым, острым взглядом.

Взглядом, от которого не скроется ничего.

{246} Жуткая фигура!

И заговорил отрывистым, с хрипотой голосом.

Словно каждую секунду повелевая.

В манере говорить слышна привычка:

— Командовать.

Когда он волнуется, у него начинает дрожать правая нога. Когда кто-нибудь говорит больше двух слов, он начинает хмуриться. Он всех перебивает. Груб, — и, боже, какой актер! Каким красивым жестом берет, и шутя, за ухо Фуше[[684]](#endnote-579), с какой красотой целует руку мадам Сан-Жен. Какая страсть рисоваться. Какое стремленье всех очаровывать!

— Откуда вы взяли такого Наполеона? Величественного и невоспитанного? Орла и «мирового комедианта»? — спросил я у Неделина.

— Я делал его по Тэну[[685]](#endnote-580).

Сама мадам Режан[[686]](#endnote-581) не имела счастья играть с таким Наполеоном.

Я пересмотрел много Наполеонов в разных пьесах, от самого Поссарта[[687]](#endnote-582).

И еще недавно, в Париже, зайдя в Дом инвалидов, чтобы еще раз взглянуть на «могилу», — могилу, окруженную знаменами, могилу, около которой написано:

— Аустерлиц… Москва…

я мысленно видел того, кто лежит в этой «могиле», таким, каким мне нарисовал его Неделин.

Не знаю, мог ли самый горячий поклонник воздать высшую хвалу любимому артисту.

Большое искусство актера.

Он сам художник, и сам тот мрамор, из которого создает свои произведения.

С талантом, с умом, с тонким вкусом Неделин находил в себе черточки, чтобы создать образы и Сапеги, и Наполеона, и доктора из «Дяди Вани»[[688]](#endnote-583).

Как богато одарен он был природой!

Я встретился с Евгением Яковлевичем Неделиным недавно, мельком, в фойе оперного театра.

Бедный Неделин был тенью самого себя.

На пожатие ответила бессильная рука. У него было восковое лицо. Усталые от страданья глаза.

Он был:

— Не жилец на этом свете.

А еще утром я прочел о нем в газете, что вчера:

— Неделин играл, как всегда, как большой художник.

{247} Никто из «соловцовцев», — из могучих актеров могучей соловцовской труппы[[689]](#endnote-584), — не пережил своего таланта.

Старейший из них, Киселевский[[690]](#endnote-585), умер в день своего бенефиса, во даете лет и сил умер сам Соловцов[[691]](#endnote-586), нежданно, в полном расцвете своего таланта и работы умер Чужбинов[[692]](#endnote-587), для бедного и милого Рощина нежданный мрак настал тогда, когда он только что ступил на новую ступень в искусстве «Царем Борисом» вошел в трагедию и стал мечтать о «Макбете»…

И теперь Неделин ушел, еще чаруя зрителей своим талантом. Словно соблюдая какую-то традицию соловцовской труппы.

Для всех для них рампа гасла среди действия, среди игры, среди творчества.

Никто не дожил:

— До ущерба таланта.

И все ушли из жизни, не зная:

— Скуки эпилога.

## **{248}** М. Т. Иванов-Козельский[[693]](#endnote-588)

Иванов-Козельский.

Какие светлые, какие мрачные воспоминания вызываешь ты, — это имя.

Я знал двух Ивановых-Козельских. Одного — артиста, находившегося на вершине своей славы, полного таланта, сил, любви к искусству; его глаза горели восторгом, когда он говорил о своем боге — Шекспире и о пророке этого театра — Томазо Сальвини; он был идолом толпы, переполнявшей театр; идолом, глаза которого сверкали вдохновением и звуки голоса западали глубоко в сердце.

Другого Козельского я встретил лет пять тому назад. Было серое пасмурное утро. На платформе, ожидая поезда, стоял человек, — остатки человека. Согнувшийся стан, сгорбившиеся, словно под бременем непосильной ноши, плечи. Отекшее, опухшее лицо алкоголика. Бесцветные, мутные, погасшие глаза. Была ли это тень Козельского? Это был другой, в тупом бессмысленном взгляде которого светилось безумие.

«Как дошел он до жизни такой?» Судьба Козельского — типичная судьба русского актера. Он изведал всю ее тяжесть, все ее горе, все ее отравленные радости. Русская Мельпомена[[694]](#endnote-589) мало кормит своих жрецов, зато сильно их поит, когда они добьются славы[[695]](#endnote-590). Всякое знание в области искусства дается русскому актеру ценою тяжелого труда, ценою лишь собственного опыта, ценой ошибок, горьких разочарований. В области искусства, там, где традиции, школы ярко освещают путь иностранцу-артисту, там русский актер должен брести ощупью, с завязанными глазами. Брести, слыша со всех сторон недоверие к своим робким шагам, глумление над каждой ошибкой, злорадный смех над каждым промахом. Прибавьте к этому клеветы, сплетни, — всю ту грязь, которая летит в людей, смеющих быть выше других. Всю эту горькую чашу до дна выпил погибший артист.

Я не собираюсь рассказывать вам биографию Козельского, — кому она не известна? Следует упомянуть только, что, как и большинство знаменитых русских артистов, он вышел из простонародья. Он был создан для сцены и попал на нее случайно. Будучи военным писарем, он принимал участив в спектаклях в качестве статиста, пристрастился к сцене и пошел на грошевой оклад. Вот его собственный рассказ о том, как он делал свои первые шаги по пути к славе, — первые шаги по терниям, чтобы добраться до отравленных роз!

— В первый же сезон я приготовил две‑три рольки в водевилях; когда на следующий сезон мне предложили тридцать рублей в месяц, я сказал: {249} «Я возьму пятнадцать, но дайте мне сыграть такие-то роли». Антрепренер, конечно, с удовольствием согласился на просьбу чудака. Благодаря сыгранным ролям, я выдвинулся. На следующий сезон уже предложили пятьдесят рублей. Тогда я попросил двадцать пять и позволения сыграть несколько ролей побольше, которые успел приготовить за зиму. Так я покупал себе роли и пробивался вперед.

Много труда, сколько неимоверных усилий пришлось употребить этому военному писарю, прежде чем он превратился в толкователя Шекспира.

Говорят, что Козельский был вторым Мочаловым, что он играл по вдохновению, и все досталось ему без труда. Сказать, что Козельский не работал, значит оклеветать его память. Этот самоучка читал Дарвина и в его книге «О выражении ощущений у человека и животных»[[696]](#endnote-591) искал себе руководства к сценическому изображению человеческих страстей, чувств и волнений.

Читал! Это значит сказать не всю правду: он знал наизусть это сочинение, которое считал настольной книгой актеров; он знал его так же, как знал Шекспира, и поражал глубоким знанием того и другого.

Однажды мы говорили с ним о сценическом выражении чувства страха. Он на память процитировал то место Дарвина, где говорится о внешних проявлениях страха, и один из монологов Шекспира, где говорится о том же самом. Великий ученый и великий поэт в одних и тех же выражениях говорили о внешнем проявлении ужаса, и это наполнило речь артиста восторгом к гению великого поэта.

Друзья и поклонники покойного артиста говорят, что, задумав играть Гамлета, он два года готовился в Харькове к этой роли[[697]](#endnote-592), перечитал все, что есть о датском принце у комментаторов Шекспира, обращался за советами и помощью к профессорам университета, целые ночи напролет проводил в беседах и спорах с учащейся молодежью по поводу загадочного характера Гамлета. Два года! Но это вряд ли так, — он всю жизнь работал над этой ролью. Самый текст роли, по которому играл Козельский, представлял собою превосходную мозаику изо всех переводов трагедии Шекспира. Он сличил все переводы, из каждого взял те места, которые переданы лучше, и из этих кусочков составил текст роли. Самую любимую из своих ролей, потому что образ задумчивого, меланхолического датского принца не оставлял ни на минуту великого артиста. Когда его разум боролся с безумием и падал побежденный в неравной борьбе, остатки этого бедного разума были заняты Гамлетом. И бледный, гаснущий, трепещущий огонек его ума горел в честь великого Шекспира.

Это было где-то на юго-западных дорогах, — эта встреча одного из поклонников Козельского с безумным артистом, ворвавшимся в поезд без билета, своим бредом перепугавшим пассажиров. Увидав знакомого, {250} он вспомнил о театре, где они встретились, заговорил об искусстве, о Шекспире и о Гамлете.

— Мне хочется играть Гамлета так, чтобы призрак не появлялся на сцене. Пусть его голос доносится откуда-нибудь из-за кулис и кажется зрителю галлюцинацией Гамлета. Ведь призраков не бывает, и Шекспир, великий реалист, не мог написать того, чего не бывает; призрак — это только галлюцинация Гамлета, сходящего с ума от скорби, тяжких дум и страшных подозрений.

Собеседник, конечно, мог бы возразить Козельскому, что призрака, кроме Гамлета, видели еще Марцелло и Гораций, но не забывайте, что это говорил больной и что во всем этом бреде трогательны любовь и верность Шекспиру, сохранившиеся даже и в больной душе.

Решительное влияние на Козельского имели гастроли Сальвини. Он видел Сальвини в Одессе, где служил в тот сезон[[698]](#endnote-593). Увидав его однажды, он отказался от службы, заплатил большую неустойку, чтобы быть свободным и посещать спектакли Сальвини[[699]](#endnote-594), не пропускал ни одного представления.

У Шекспира и Сальвини он учился правде в искусстве[[700]](#endnote-595) и уменью отыскивать живую душу в людях.

Я помню кабинет Козельского: письменный стол у стены, на которой веером раскинулись гравюры иллюстраций к творениям Шекспира. На столе всегда перед глазами портрет Томазо Сальвини. Под рукой на этажерке в роскошных переплетах золотообрезанные томы Шекспира. Здесь все веяло настоящим культом Шекспира. Этот кабинет был маленьким храмом Шекспира, храмом, где Козельский молился своему богу, перечитывая его творения.

Он неустанно работал, и результат его трудов восторженно приветствовался публикой, вызывал злобу соперников и завистников, подвергался злой и несправедливой критике. Козельскому пришлось испытать то же, на что обречен всякий русский артист, берущийся играть Шекспира. Перед нами трудно играть Шекспира, потому что мы сами народ — Гамлет и не верим своим силам. Не говоря уже, конечно, о первостепенных иностранных артистах: Росси, Томазо Сальвини, Мунэ-Сюлли, Поссарте, Барнае, — даже о второстепенных, в наших устах, немыслима была бы такая фраза:

— Всякий Маджи[[701]](#endnote-596) — и туда же играть Гамлета!

— Всякий Эммануэль тоже толкует Шекспира!

Тогда как фраза — «всякий Козельский туда же — играет Гамлета» — чувствует себя удивительно спокойно на наших устах. И всякий Петров, Сидоров, Карпов непременно воскликнут:

— Всякий Иванов туда же — толкует Шекспира!

И даже сочтет дурным тоном этого не воскликнуть.

{251} Это отражалось и в театральной критике. В то время, когда на спектаклях Козельского можно было видеть всю лучшую интеллигенцию Москвы[[702]](#endnote-597), одни из критиков молчали о русском артисте, дерзающем играть Шекспира, а другие рекомендовали ему бросить Гамлета и приняться за Емелю в водевиле «Простушка и воспитанная»[[703]](#endnote-598).

Какие удары для самолюбия, которое у всякого артиста болезненно, какие поводы для торжества зависти и злобы, которые в закулисном мире доходят до бешенства.

Клевета и сплетня ничего не оставляли Козельскому. «Имя раздуто. Сальвини смотрел и неустойку уплатил для рекламы». Его обвиняли в устройстве безумных оргий и в жадности к деньгам — одновременно.

«Он кутит!» и «он копит деньгу!» — это вы могли слышать в одно и то же время и от одного и того же лица.

Его обвиняли в том, что он грабит провинциальную публику своими гастролями… и в том, что его гастроли не делают сборов. Совершенно забывали о том невозможном антураже, среди которого приходилось играть Козельскому в глухой провинции. И когда публика не хотела идти смотреть на Менелая[[704]](#endnote-599) вместо Клавдия, на комическую старуху вместо Гертруды и на «водевильную с пением» актрису, изображавшую Офелию[[705]](#endnote-600), добрые товарищи кричали:

— Вот так Гамлет, которого никто не хочет идти смотреть!

Вот шипы тех роз, которыми усеяна дорога славы, — проклятых роз, которые у нас благоухают алкоголем. В нашем малокультурном обществе культ Мельпомены — это культ Бахуса[[706]](#endnote-601). И у артиста нет злейшего врага, как его поклонники, для которых поклонение таланту и спаивание артиста — понятия равносильные и тождественные. Мельпомена, плохо кормившая Козельского в начале его карьеры, сильно поила его в конце. Про него можно было сказать с горькой иронией, что в конце концов он выпил тот хлеб, которого не съел в начале карьеры. И эти мрачные воспоминания, которыми была отравлена заря его жизни, и клевета, и зависть, и вечное недовольство собой — вечное недовольство истинного художника — все это помогало развившейся слабости. Семейные неприятности[[707]](#endnote-602), потеря всего, что он имел, нанесли решительный удар, и бедный Козельский умер для искусства за пять лет до своей смерти[[708]](#endnote-603).

Он умер безумный[[709]](#endnote-604), в приюте театрального общества, оставив нашим воспоминаниям чарующий образ задумчивого принца в черном плаще, с бесконечно грустным взглядом прекрасных глаз и голосом мягким, нежным, звучавшим меланхолически, западавшим в душу, голосом, который и сейчас еще как будто звучит в моих ушах:

— Что ж после этого наша слава, Горацио?![[710]](#endnote-605)

## **{252}** И. П. Киселевский[[711]](#endnote-606)

Это случилось 25 лет тому назад.

Россия потеряла нотариуса и приобрела артиста.

25 лет тому назад Курск был смущен неожиданным происшествием[[712]](#endnote-607).

Старший нотариус Иван Платонович Киселевский поступил в актеры.

— Помилуйте, в таком возрасте! С таким положением!

— Значит, действительно любит искусство!

— Ну и люби издали, как старшему нотариусу подобает. А то старший нотариус, — и вдруг в актеры. Horreur![[713]](#footnote-108)

— И отчего это с ним?

— Все от доброго сердца. Играл с благотворительной целью в любительских спектаклях, — вот и увлекся.

— Ах, эти любительские спектакли до добра не доведут!

После этого курские маменьки запретили своим дочкам и сынкам участвовать в любительских спектаклях. И хорошо сделали. И. П. Киселевский остался на сцене. И хорошо сделал.

### \* \* \*

Как идут на сцену?

Обыкновенно в таких случаях действуют «без полного разумения».

«По молодости».

Это совершают обыкновенно «в запальчивости и раздражении».

И. П. Киселевский пошел на сцену «с заранее обдуманным намерением».

Обыкновенно, «в актеры» попадают случайно.

Глядя на И. П. Киселевского, этого артиста с головы до ног, вы должны признать, что он случайно был моряком и нотариусом.

Что его настоящее назначение — сцена.

Что его поступление на сцену — не «случайность», а неизбежность.

В его душе горел тот священный огонек, который делал для него душной нотариальную контору.

Артистами не делаются. Ими родятся.

Врожденный талант тянул его на сцену.

{253} И он бросил обеспеченную жизнь, завоеванное положение в обществе, чтобы переменить все это на необеспеченную, неверную долю артиста.

Хорошее известное он менял на неизвестное.

Так орел, воспитанный в клетке, в неволе, широко расправляет крылья и уносится в небесную высь при первом удобном случае.

Потому что, в то время, как он бился в клетке, в его груди билось сердце орла.

### \* \* \*

Как учатся искусству? У нас нет школ для актеров. А те, которые есть, никуда не годятся.

— Но, несомненно, есть русская школа в драматическом искусстве.

— Мочалов, Щепкин, Мартынов[[714]](#endnote-608), Садовский, Шумский, Милославский[[715]](#endnote-609), Самойлов, Киселевский, — вот ее учителя и ученики.

Ее девиз, ее сущность, ее задачи, ее содержание:

— Естественность.

Изображать жизнь такою, какою она есть, просто и естественно, без утрировки, без ходульности, не впадая ни в трагические, ни в комические преувеличения, ни в пафос, ни в фарс, — вот чему учит школа.

Ее основные правила — это те же наставления, которые дает актерам принц Гамлет.

Действительный артист действительной русской школы — это самый простой, естественный артист в мире.

Глядя на него, вы говорите то же, что так часто говорите, глядя на игру И. П. Киселевского:

— Да, это сама жизнь.

Лучшая похвала.

Труднейшая задача.

К счастью, в этой русской школе И. П. Киселевский сразу попал на отличного профессора.

Он играл с Н. К. Милославским.

Великий артист угадал великого артиста.

Н. К. Милославскому И. П. Киселевский обязан своими первыми успехами в Одессе[[716]](#endnote-610).

Н. К. Милославский отнесся с особым сочувствием к артисту.

Давал ему возможность выдвинуться.

Делал указания.

Передавал свои роли.

Что важнее всего, — был для него живым образчиком искусства.

### **{254}** \* \* \*

Что такое искусство?

Правда, соединенная с красотой.

Одна правда, без красоты, — протокол.

Грубый реализм.

Одна красота, без правды — поэтическая ложь.

И только это чудное соединение правды с красотой, доступное крупным художникам, составляет искусство.

То, что восторгает нас своей красотой и трогает своей правдой.

Насколько воплощает в себе эти идеалы искусства И. П. Киселевский?

Едва ли нужно отвечать на этот вопрос.

Ответьте лучше на другой:

— Кто из артистов больше воплощает эти идеалы?

Вспомните все роли, в которых вы его видели.

Разве это не правдиво?

А разве все это не изящно, не художественно передано?

### \* \* \*

Таким образом, в лице И. П. Киселевского мы имеем блестящее сочетание всего, что создает в настоящем воображении понятие:

— Артист.

Природный талант, неудержимо привлекший его на сцену, артистическую подготовку под руководством лучшего учителя, истинного носителя лучших заветов своего искусства, продолжателя великого дела своих предшественников и отличный образец для молодежи, посвятившей себя тому же делу, которому он с такой честью и славой служит 25 лет.

10‑го числа этот лучший из представителей русского искусства празднует четверть века служения родной сцене[[717]](#endnote-611).

Вся Россия принесет свои горячие, искренние и задушевные поздравления художнику сцены.

И Одесса должна присоединить свой голос к этому хору.

Одесса, с которой связывают артиста такие славные воспоминания и далекого и близкого прошлого.

## **{255}** Л. Д. Донской[[718]](#endnote-612)

«Прощальный бенефис Л. Д. Донского»[[719]](#endnote-613).

Это звучит странно.

У г. Донского вовсе не такой голос, чтоб говорить:

— Прощайте!

Таким голосом хорошо сказать и:

— Здравствуйте!

Г‑н Донской может сказать это, как угодно.

В стиле «a terra»[[720]](#footnote-109) из «Пророка», замирая как Рауль[[721]](#endnote-614) на фразе:

— Di mi ancora![[722]](#footnote-110)

Сладко, как Лионель из «Марты»[[723]](#endnote-615), или мужественно, как Роберт.

Его голос — гибкий и послушный инструмент.

78 партий звучат на этом инструменте красиво и художественно.

И каких разнообразных партий!

Репертуара г. Донского хватило бы и на очень хорошего тенора di forza[[724]](#endnote-616), и на очень хорошего тенора di grazia[[725]](#endnote-617).

Природа была очень щедра к г. Донскому.

Но она не была слишком щедра.

Подарив отличное колье, не подарила к нему футляра.

Г‑н Донской все, что взял на сцене, взял искусством.

Природа не наградила его внешностью «тенора-душки».

Г‑н Донской, когда я вижу его на сцене, — напоминает мне контрабас Кусевицкого[[726]](#endnote-618).

Этот контрабас поет как виолончель.

В его исполнении много художественности и школы.

Превосходная школа сделала его голос и гибким, и прочным.

А между тем, это самородок.

Балетный артист Гольц[[727]](#endnote-619), гуляя однажды, услыхал, как пел маляр[[728]](#endnote-620), красивший дом.

И в сущности, молчаливый служитель сцены и создал этого прекрасного певца.

Гольц заинтересовался маляром, который пел превосходным тенором, и познакомил его с Мельниковым[[729]](#endnote-621).

Так получился Донской.

Его история, — это история о том, как маляр сделался художником.

{256} У Зудермана[[730]](#endnote-622) есть рассказ.

К импрессарио является певец.

— Я кончил консерваторию с золотой медалью!

Поет, — превосходный тенор.

Импрессарио говорит:

— Превосходно. Теперь вам остается купить себе пролетку, лошадь и сделаться извозчиком.

— ???

— Я вас «найду». Случайно открою извозчика, который поет тенором. Самородок! Публика повалит валом. Публика обожает самородков.

— А мой диплом? А моя медаль?

— Медаль выбросьте. Диплом изорвите. Самородок не должен ничему учиться! Первое условие.

И это правда.

И публика любит самородков.

И очень распространено убеждение:

— Самородок не должен ничему учиться!

Больше всего это убеждение распространено между самородками.

И, — Боже мой! — сколько самородков в искусстве, в литературе погибло на моих, на ваших глазах.

Бедняги, которые не могли понять, что любопытство проходит, — надо, чтоб оставался интерес.

С ними нянчились, носились.

Вокруг них кликушествовали.

И затем, когда проходило любопытство, их забывали:

— Да он не представляет никакого интереса!

И даже удивлялись:

— Кто его выдумал?

И ругали тех Петров Ивановичей Добчинских и Петров Ивановичей Бобчинских[[731]](#endnote-623), которые первыми вопили:

— Необыкновенное происшествие!

— Необычайное событие!

А бедный самородок, которым поиграли и бросили, все еще с гордостью повторял:

— Мы, самородки… У нас, самородков, обыкновенно…

И изумлялся, почему же ему никто не изумляется.

— Рассказ вот.

— Рассказ ваш напечатан не будет.

— Почему, хотел бы я знать!!!

— Безграмотен.

{257} — Но я самородок!

И самородок-литератор вдет в трактир, где встречается с самородком-певцом.

— Антрепренеры! Дураки! Меня не брать! Меня! Самородка! Требовать, чтоб самородок целую оперу наизусть знал! Самородок. Да мы, самородки…

Но в самородке-маляре жил истинный артист.

Дорвавшись до искусства, которое он любил инстинктивно, он отдался этому искусству.

Работал у Самуся[[732]](#endnote-624), у Эверарди[[733]](#endnote-625).

Да и судьба его побаловала: на заре своей артистической карьеры он встретился с Мельниковым, Леоновой[[734]](#endnote-626), Мусоргским[[735]](#endnote-627).

Так вырос этот маленький «оперный Ломоносов»[[736]](#endnote-628).

Любовь к искусству, стремление к совершенствованию не оставляли его никогда.

Уже известным артистом он все продолжал учиться и работать.

И в результате — «академический» певец, владеющий своим голосом, как виртуоз инструментом.

В конце концов, биографию этого прекрасного, талантливого художника и работника можно было бы издать, как нравоучительный рассказ, — даже в назидание детям.

Но его портит финал:

— 13‑го января 1904 года Л. Д. Донской праздновал свой прощальный бенефис.

— Почему же прощальный?[[737]](#endnote-629) У него не стало голоса?

— Голос как прежде.

— Искусства?

— Не говорите глупостей. С годами искусства только прибавляется.

— Так почему же?

— Атак…

Дети надуют губы и, по свойственному им легкомыслию, скажут:

— Стоит тут работать, ежели так награждают за «трудолюбие и искусство»!

## **{258}** Ландыш русской сцены[[738]](#endnote-630)

Сорван ландыш, белый ландыш, чистый ландыш, чашечка которого была полна, как слезой, утренней росою. Отлетела Комиссаржевская[[739]](#endnote-631). Что-то чистое исчезло с русской сцены. Она пришла:

— Веселой песней.

Взошла на сцену где-то в Новочеркасске[[740]](#endnote-632), в водевиле, с бойким куплетом, веселым голосом, — но тотчас же задумалась и задумчиво, с большими глазами, полными слез, прошла перед нами по сцене.

На могиле не будем преувеличивать.

Ни спорить.

Смерть почтим правдой.

Почтим искренностью.

У нее не было большого изобразительного таланта.

Единственного условия, при котором человек чувствует себя на сцене на месте.

Не ее слова, не мимика, не жест — производили впечатление.

Неотразимое, незабываемое впечатление оставляли ее глаза, ее взгляд, полный:

— Внутреннего, невысказанного страдания.

За тем немногим, что она изображала на сцене, чувствовалась еще куда более глубокая пропасть неизображенного перед нами горя.

Она принесла на сцену безмолвную повесть невысказанного страдания, невыплаканных слез.

Она играла и веселые роли.

Но и они у нее были подернуты какой-то скрытой печалью.

Словно веселые цветы, — про которые вы знаете, что они завтра будут сорваны и положены на чью-то могилу.

В драме она была лирическим поэтом.

Отсюда, быть может, ее метанья по сцене.

И ее поиски искусства:

— Для нее![[741]](#endnote-633)

Ее киданья из стороны в сторону. От Островского к Мейерхольду[[742]](#endnote-634). И ее отчаяние:

— Я оставляю сцену![[743]](#endnote-635)

{259} — Что остается после нее?

Ничего, что остается после актера.

Ни слова, ни жеста, ни даже интонации.

Один только запавший глубоко в душу взгляд больших глаз, полных слезами.

Невыплаканными слезами невысказанного страдания.

Настоящего «истиннорусского» страдания.

Именно того, которого так много в нашей печальной стране.

Маленький холмик могилы Комиссаржевской должен был бы быть на фоне левитановского пейзажа.

Печального, тихого, родного и прекрасного.

Вместо панихиды над этой могилой, — хотелось бы прочесть что-нибудь чеховское.

Ясное и грустное.

Рукой костлявой смерть сорвала белый ландыш, чистый ландыш.

И слезинкой упала на землю капля еще утренней росы.

## **{260}** Фигнер[[744]](#endnote-636)

Когда теперь говорят о г. Фигнере, — говорят о конотопском столкновении[[745]](#endnote-637).

Но у г. Фигнера было столкновение куда крупнее, куда громче, куда более шумное!

Странно, что о нем забыли.

Это столкновение произошло несколько лет тому назад, в Москве, Великим постом.

В Москве появились на гастроли одновременно две итальянские труппы[[746]](#endnote-638).

Во главе одной стоял г. Мазини, во главе другой — г. Фигнер.

Преимущества в этом поединке были на стороне г. Мазини.

Он мог выбирать оружие. Он пел все свои лучшие партии.

Тогда как г. Фигнер был наполовину обезоружен: труппа была итальянская, и он не мог выступить в своих наилучших партиях, ни в Ленском, ни в Дубровском[[747]](#endnote-639).

Оружием были исключительно итальянские оперы.

В этом состояло преимущество противника; все остальные условия были совершенно одинаковы: цены были одинаково высокие, и интерес публики сосредотачивался в обеих труппах на тенорах.

Столкновение русского оперного певца с королем теноров интересовало всех.

Мы плохие патриоты в области искусства, и пение совершенно посторонней нам Патти[[748]](#endnote-640) предпочитаем пению нашей собственной жены.

Но, согласитесь, приятно все-таки констатировать, что и ваше искусство стоит высоко.

Это было интересное, с обеих сторон в высшей степени напряженное, длившееся целых пять недель, единоборство.

Из него никто не вышел побежденным.

Г‑н Фигнер в такой же степени интересовал и увлекал публику.

Соседство г. Мазини с лучшим ролями его репертуара не мешало г. Фигнеру делать полные сборы.

Пение г. Фигнера вызывало такие же овации, как и пение г. Мазини.

Это было одно из самых интересных столкновений в мире.

В лице гг. Мазини и Фигнера столкнулись не только два певца различных национальностей, — но стали лицом к лицу две школы, два направления в искусстве.

{261} Старая итальянская школа, выше всего ставившая красоту звука. «Искусство для искусства». И новая, современная реальная школа, на первом плане ставящая драматизм пения.

Г‑н Мазини пел в «Фаворитке», г. Фигнер в «Отелло»[[749]](#endnote-641).

Было интересно выяснить, способна ли эта новая школа так же увлекать, волновать и восхищать публику, как восхищала, трогала и увлекала старая итальянская школа.

Я думаю, что этот вопрос для людей, посещающих театр, гораздо важнее, чем вопрос:

— Имеет ли право инженер стоять на платформе вагона?

Казалось бы, что это «столкновение» скорее следует вписать в послужной список артиста, чем столкновение вспыльчивого пассажира с грубым инженером.

Русское искусство обязано г. Фигнеру пропагандой Чайковского.

Гг. Фигнер и Яковлев сделали «Онегина» бессменно репертуарной оперой на лучшей русской оперной сцене[[750]](#endnote-642).

Это заставило иностранцев обратить внимание именно на эту оперу.

Это, наверное, имело влияние и на постановку «Онегина» и на итальянской, и на немецкой сцене.

Наконец, мы, одесситы, в значительной степени обязаны г. Фигнеру интересом к русской опере.

Этот интерес вспыхнул у нас с такою силой со времени и благодаря гастролям г. Фигнера.

В лице г. Фигнера мы имеем талантливейшего представителя той молодой реальной школы в искусстве, которая стремится в гармонически целой прекрасной форме соединить оперу с драмой, мы имеем художника, с достоинством вынесшего знамя русского артиста в борьбе с лучшим из итальянских певцов, имеем человека, блестяще пропагандирующего русское искусство.

Для того, чтоб свистать г. Фигнеру, нужно очень многое забыть.

И нужно уж очень с головой уйти в мелкие обывательские дрязги для того, чтоб, слушая в наилучшем исполнении слова Пушкина, положенные на музыку Чайковским, — думать в это время о полицейском происшествии на станции Конотоп.

## **{262}** Богиня радости и веселья[[751]](#endnote-643)

«Сегодняшний день есть день величайшего торжества!»

С этой знаменитой поприщинской фразой[[752]](#endnote-644) проснутся сегодня все балетоманы.

Сегодня — юбилейный бенефис Марии Мариусовны Петипа[[753]](#endnote-645).

Юбилей, совершенно не похожий на все юбилеи!

Обыкновенно юбилей устраивается за то, что человек 25 лет просидел на одном и том же месте.

Это юбилей за то, что она 25 лет не просидела на месте.

Эти 25 лет[[754]](#endnote-646) пронеслись в вихре танцев.

Какое легкомысленное препровождение времени!

Чего с ней за это не делали!

Ее забрасывали камнями!!

Но эти камни были брильянты.

В Греции ее сделали бы богиней радости и веселья.

В этих сумерках, которые называются петербургским сезоном, — мало солнечных лучей.

И один из них называется Марией Петипа.

Измученный, усталый, вялый, страдающий сплином, — вы идете в среду иль в воскресенье в балет.

И ваш сплин усиливается вдесятеро.

Кругом начальство. Ваше и чужое. Ничего, кроме начальства.

«Есть отчего в отчаянье придти!»[[755]](#endnote-647)

Мерные пассы, которые проделывает кордебалет, навеивают на вас гипнотический сон.

Вдруг в мертвой, мерной балетной музыке, похожей на тихую зыбь, — проносится вихрь.

Все звенит, поет, живет.

И на сцену вылетает сама жизнь, веселая, радостная и смеющаяся.

Она полна радостного смеха. Смеется ее лицо, смеются ямочки на щеках, смеются глаза, полные жизни и блеска.

Кровь сильнее бьется в жилах, и сердце громче стучит, — пока она исполняет свой полный страсти и красоты танец.

Это виденье, это мираж, это луч солнца, который сверкнул на минуту, наполнил все кругом радостью и блеском и исчез.

И когда вы выходите из театра, вы выходите немного влюбленный, немного опьяневший.

{263} Словно вы выпили бокал шампанского, который вам подала маленькая, красивая рука.

Вы выпили бокал и поцеловали эту руку.

И от чего вы опьянели сильнее?

Ее царство — это характерные танцы.

Тут она царит, не разделяя своей власти ни с кем, — ни с кем в целом мире.

Вся ее карьера полна радости и веселья. Она сама вся радость и веселье.

И полным радости сердцем она чувствует веселье каждого народа.

Она чувствует, понимает его танец, — и рассказывает нам, как кто от радости пускается плясать.

Как много рассказала о радости эта всегда молчащая женщина!

Жрицей, богиней радости и веселья она послана на землю и добросовестно исполняет свое провиденциальное назначение.

Ей показалось мало влюбленного в нее Петербурга.

Показалось мало Москвы, которая тоже лежала у ее хорошеньких ног.

Она понесла радость и веселье в провинцию, в этот мир унынья и скуки, — и устроила несколько турне по провинции.

Это было триумфальное шествие.

Танец по всей России!

Сколько при этом погибло цветов, — сколько расцвело сердец.

Среди жизни, серой, как арестантское сукно, — жизни, состоящей из сплетен и винта, надоевших местных дел и ругани с женой, — провинциал вдруг совершил кругосветное путешествие.

И какое путешествие! И что он видел!

Сгорающая от страсти андалузянка с танцем, зовущим на безумные поцелуи. Гордая полька, дразнящая, манящая к себе, обещающая неземное счастье, — и ускользающая из объятий в бешеной мазурке. Дикий чардаш, от которого вспыхивает кровь и бросается в голову, и мутит рассудок.

Скольким вы снились и снитесь по всей России, красивая женщина и чудная артистка!

Сколько грез навеяли вы, красивых и несбыточных.

Я знаю много людей в глухой провинции, которые ведут особое летоисчисленье.

— Это было за год до того, как к нам приезжала Петипа! — говорят они, впрочем робко оглядываясь, нет ли поблизости жены.

И в то время, как вы блистали в Париже[[756]](#endnote-648), — ваша тень, ваш призрак, ваше виденье, воспоминанье о вас витало в маленьких душных {264} комнатках, с окнами, затворенными ставнями, одноэтажных деревянных домов глухих уголков «всея Руси».

Париж! Этот центр веселья всего мира, это небо, на котором горят все звезды веселья, — он не мог не притягивать к себе богини радости.

И среди звезд, горящих на этом небе, — радостная, сверкающая, сияющая хореографическая звезда горела ярко, весело и лучезарно.

Появление М. М. Петипа на тройке в Булонском лесу вызывало восторги, Париж любовался красавицей-балериной, и ее танцы вызывали бури аплодисментов.

Богиней радости признал ее Олимп радости и веселья.

Большей победы нельзя было и ожидать.

Но ей было мало даже столицы мира, ее манила к себе столица танца — Будапешт[[757]](#endnote-649).

Этой изумительной характерной танцовщице хотелось станцевать чардаш в столице Венгрии.

Мысль, почти безумная по дерзости.

Войти в святилище и коснуться божества!

Чардаш — это не только танец.

Для Венгрии это национальный институт, как парламент.

— У нас самый старый парламент и самый старый танец в Европе! — говорят венгры.

Чардаш родился от религиозного экстаза среди опьяненья победой.

Он существует со времен великого Арпада[[758]](#endnote-650).

Арпада-завоевателя, вождя, который привел народ венгров в Европу, — и кинул их полчища на мирные славянские земли.

Это был поток лавы, все сжигавший, все хоронивший на своем пути.

Их огромные повозки, запряженные десятками волов, двигались днем при свете солнца, казавшегося красным в дыму пожаров, и ночью при свете зарева горевших селений, — двигались по трупам, по телам умирающих, по лужам крови, среди воплей и стонов.

А на вершинах холмов жрецы складывали из огромных камней жертвенники богам, и вокруг этих жертвенников в дикой пляске неслись исступленные, опьяненные видом крови, девственицы-жрицы.

Так создан был чардаш.

Чардаш — это рапсодия Листа, исполняемая ногами.

И танцевать чардаш перед венгерцами, — это все равно, что играть бы перед Листом его рапсодию[[759]](#endnote-651).

Самолюбие избалованной красавицы и слава артистки, — все было поставлено на карту, — и карта была дана.

Целый ряд вечеров, при громе рукоплесканий. — М. М. Петипа показывала венгерцам, как надо танцевать их национальный танец.

{265} И венгры, шовинисты по части танца еще больше, чем по части политики, — признали чужестранку.

Такие блестящие победы украшают карьеру этой несравненной артистки.

Этот дождь цветов, который лился на нее 25 лет, и крупный град бриллиантов, который сыпался 25 лет, и громы аплодисментов, — все превратится сегодня в ураган.

В ураган, в котором понесется она в увлекающем танце, радостная, веселая, смеющаяся, как богиня счастия.

И всякий, даже не балетоман, скажет:

— Да будет ей триумф.

Настоящий триумф.

## **{266}** Чайковский[[760]](#endnote-652)

— К Чайковскому позвали Бертенсона[[761]](#endnote-653)!

— Да не может быть?!

Г‑н Бертенсон — хороший доктор.

Но доктор! Бертенсон — последнее, что видит на этом свете выдающийся русский ученый, писатель, художник, музыкант, артист.

Он является ко всем умирающим знаменитостям.

У человека под ногами осыпается земля. Ноги проваливаются в какую-то яму.

Что это? Могила, — или удастся выкарабкаться?

И все, что видит человек, — бледное небо, чахлая трава, — полно такой прелести…

И так страшна вечная тьма…

Так хочется жить, как еще никогда!

Человек судорожно хватается за отходящую жизнь.

И в эту минуту видит подходящего к постели, улыбающегося доброй улыбкой доктора Бертенсона.

Даже спокойствие разливается по лицу тяжко больного ученого, писателя, художника, музыканта, артиста.

Все ясно. Все определенно.

— Уж Бертенсон пришел.

Нет больше борьбы.

Бессильно лежат руки и ноги.

Больной почти спокойно скользит в могилу. Унося в гаснущих зрачках образ доктора Бертенсона.

К постели Чайковского подошел Бертенсон.

И в двух угловых окнах верхнего этажа большого дома на углу Морской и Гороховой[[762]](#endnote-654) на всю ночь загорелся яркий свет.

Замелькали огоньки восковых свечей.

Словно там была елка.

Чайковский умер.

А еще дней за пять до этого я видел его вечером, после театра, в ресторане Лейнера[[763]](#endnote-655).

Он ужинал с друзьями и ел ту самую куриную котлетку, которая оказалась для него роковой[[764]](#endnote-656).

Черт знает что такое! Котлетка может оказаться роковой для гения!

Ищите, если хотите, после этого в жизни смысла и красоты!

{267} Я сидел за соседним столом, как раз против Чайковского, и смотрел на этого «певца Онегина с душой Татьяны». Мечтательной и печальной.

Он был весел в тот вечер.

Он смеялся, и от его глаз расходились частые узенькие морщинки, как у смеющихся.

Было что-то милое и детское в этом седом человеке.

И если какие звуки проносились в его голове, — то, конечно, не хватающие за душу аккорды:

«Что день грядущий мне готовит!»[[765]](#endnote-657)

В Казанском соборе была масса народу[[766]](#endnote-658), — и похоронное шествие растянулось больше, чем на версту.

Впереди играла музыка.

Несли на руках фоб, покрытый золотою парчой.

Ехали колесницы, увешанные венками.

Народ толпился по тротуарам и говорил:

— Кого хоронят?

— Генерала, с музыкой.

Многие перегнали шествие, и собрались в Невской лавре[[767]](#endnote-659), у забора, вокруг вырытой желтой могилы.

Неподалеку была гранитная глыба, — памятник Мусоргского.

Печальный, без солнца, серый петербургский день в 3 часа уже клонился к вечеру.

Принесли гроб.

Но гроба Чайковского не было заметно за г. Фигнером.

Г‑н Фигнер хлопотал[[768]](#endnote-660), суетился, был у всех на виду и на первом месте.

— Можно подумать, что хоронят Фигнера! — улыбнулся кто-то.

Гроб опустили в могилу, и раздались первые аккорды того света.

Земля зашумела о гроб.

Кругом заплакали старые люди.

Один из друзей выдвинулся вперед к выросшему желтому холмику.

— Прощай, дорогой Петр Ильич… Прощай… прощай…

Он всхлипывал.

— Прощай…

И вдруг раздался молоденький звонкий голосенок:

— Он умер, наконец…

Все с изумлением повернулись к выкрикнувшему такую изумительную фразу.

Розовый, розовый юноша. С пушком на лице. Длинные волосики как проволока. Иззябший, в синеньком пальтеце.

{268} Впоследствии известный декадентик[[769]](#endnote-661).

В руках бумажка.

К нему с испугом метнулся г. Фигнер.

— У вас стихи?!

Таким тоном, словно:

— У вас динамит?!

— Стихи‑с! — звонко ответил иззябший мальчик.

— Подождите‑с! Подождите‑с!..

Г‑н Фигнер мягко отодвигал его от могилы.

Вышел другой из друзей Чайковского.

— Ты был, незабвенный Петр Ильич… был нам… ты был нам… ты…

Он всхлипывал.

— Прощай… прощай, дорогой Петр Ильич…

И едва он замолк, как пронзительный тенорок вскрикнул:

— Он умер, наконец…

Г‑н Фигнер в ужасе кинулся:

— Подождите! Подождите… Дайте…

Вышел третий из друзей.

Рыдания душили и этого.

— Петр Ильич!.. Петр Ильич!.. Прощай!..

И снова звонкий тенорок крикнул:

— Он умер, наконец…

Иззябший юноша начинал уже интересовать всех. Вокруг могилы расцвели улыбки.

— Кто это?

А сумрак сгущался.

Один за другим выходили старые друзья. И находили больше слез, чем слов у этой могилы.

И все рвался вперед иззябший юноша, и каждой речи аккомпанировал удивительным выкриком:

— Он умер, наконец…

Наконец, г. Фигнер отодвинулся перед ним в сторону.

— Вам‑с. Пожалуйте!..

Юноша шагнул к могиле.

И торопливо зачитал:

«Он умер. Но конец печальный»…

Под чтение его стихов стали расходиться.

На могиле вырос огромный курган, словно костер из венков. И наполнил воздух печальным запахом лавров и вянущих гиацинтов и роз.

Все расходились, и он остался один под душистым курганом лавров и цветов, на который сыпалась мелкая, холодная изморось.

{269} Серый туман чернел. Шумели мокрые деревья. Скрипели мокрые листья под ногами.

И казалось, что в воздухе звучат печальные крики улетающих лебедей из «Лебединого озера».

Чайковского не стало.

И вы на каждом шагу встречаетесь с ним.

С его призраком.

По всему миру носится его печальная тень.

И из всех уголков мира, со всех концертных эстрад стонет и жалуется, и плачет его полная печали, задумчивая славянская душа.

Петр Ильич, смеявшийся детским, милым смехом, евший котлетку у Лейнера, звавший доктора Бертенсона, умер, — и над его могилой прочли:

«Он умер. Но конец печальный  
Дней унылых…»

Или что-то в этом роде.

Чайковский остался бессмертен. На свете иногда бывает — справедливость сменяет тысячи несправедливостей.

## **{270}** Памяти А. Г. Рубинштейна[[770]](#endnote-662)

В благодарность за те прекрасные часы моей жизни, которые я провел, слушая тебя, я хотел бы попытаться нарисовать твой гениальный образ, великий художник, — для тех, кто тебя не понимает…

Рубинштейн не любил Одессы.

Бывая здесь часто по родственным связям, он отказывался выступать перед одесской публикой[[771]](#endnote-663).

Этот человек, с Бетховенской головой, в которой было нечто львиное, привык к почестям.

Быть может, он требовал их у толпы не только для себя, но и за десятки гениальных музыкантов, которые жили и умерли, не видя никаких почестей.

Когда он входил и уходил с концерта, молодые девушки, ученицы консерватории, со слезами восторга на глазах, целовали его руки.

В комнате для артистов никогда не раздавалось «Антон Григорьевич». Поклонники и поклонницы едва смели перешептываться, говоря:

— Наш волшебник… наш чародей…

Когда он выходил на эстраду, — после грома аплодисментов, должна была воцаряться благоговейная тишина.

Если кто-нибудь шепотом произносил слово, если шуршала афиша, или падал веер, — Рубинштейн устремлял на виновного один из тех взглядов, от которых хочется провалиться сквозь землю.

Когда на всероссийской выставке в Москве[[772]](#endnote-664) рядом с концертным залом где-то загудел гудок, — Рубинштейн положил палочку и скрестил по-наполеоновски руки, пока насмерть перепуганные распорядители кинулись унимать непочтительный гудок.

На юбилейном представлении «Демона» в московском Большом театре[[773]](#endnote-665), когда артист что-то не так сделал, Рубинштейн остановил оркестр.

Это было так тяжело, что бедные артисты готовы были уйти в землю.

Рубинштейн не любил одесской публики, и одесская публика платила ему тем же.

«Он горд был, не ужился с нами…»[[774]](#endnote-666)

Но, милостивые государи, было два Рубинштейна, как в «Дворянском гнезде» было два Лемма.

{271} Был Лемм, который «пил свой декокт[[775]](#endnote-667)», и был Лемм, который бросил на Лаврецкого орлиный взор, «повелительно указал ему на стул, отрывисто сказал по-русски: “садитесь и слушить”, сел за фортепиано, гордо и строго взглянул кругом и заиграл»[[776]](#endnote-668).

Всякий великий музыкант — это Лемм.

Было два Рубинштейна.

Славный старичок Антон Григорьевич, с добродушной улыбкой на впалых губах, который тихонько уходил из концерта «другим ходом» во избежание всяких оваций.

И был Рубинштейн с Бетховенской головой, орлиным взглядом, сверкавшим из-под бровей, который гордо и строго глядел кругом и касался клавишей рояля, — словно он прикасался к жертвеннику.

Он не был похож на артиста в эти минуты, — это был скорее пророк, говорящий слова божества.

Перед ним вставали тени Бетховена[[777]](#endnote-669), Гайдна[[778]](#endnote-670), Шумана[[779]](#endnote-671), он приходил сам в священный трепет и, взглядывая в толпу, смотрел только, коленопреклоненна ли она.

Да, это был пророк, готовый разбить о камень скрижали при виде суетной толпы, — легкомысленной даже тогда, когда она видит пред собой скрижали, на которых начертано Божественное откровение.

Для одесситов, этих веселых, легкомысленных поклонников «золотого тельца», которые смотрят на искусство только как на развлечение, — такой пророк был слишком суров.

Они пришли в театр поразвлечься. Им говорят, что это богослужение.

Отсюда взаимное отчуждение.

Рубинштейн негодовал. Его «не любили»[[780]](#endnote-672).

Словом:

«Он горд был, не ужился с нами!»

Вернее, его не поняли.

Антон Григорьевич уходил «другим ходом» от всяких выражений восторгов. Рубинштейн требовал преклонения пред искусством.

Он мог совершать свое жертвоприношение только пред коленопреклоненной толпой. Добродушный старичок превращался в сурового старца, когда он надевал свое жреческое одеянье.

Одесситы не отнеслись достаточно почтительно к жрецу, — и вот причина его гнева.

Одесситы виноваты были перед ним, тем больше оснований загладить свой грех пред его памятью.

Рубинштейновский вечер в Городском театре устраивается именно затем, чтобы увековечить память А. Г. Рубинштейна.

{272} Есть несколько способов «увековечить» память.

Самый шаблонный, который сразу приходит всем в голову, — это «поставить бюст» или «укрепить портрет».

Это формальный, казенный способ чествования памяти.

Чаще всего, это лучший способ «отделаться от памяти»:

— «Прикрепили портрет», — кончено. Дело свое сделали!

Есть другой способ чтить память, — создать в честь великого человека живое дело, которое носило бы его имя.

Такой именно проект и создался в Одессе в одну из Рубинштейновских годовщин.

Постановлено было соорудить школу на месте того дома, где родился А. Г. Рубинштейн.

Каждый раз, когда строят новую школу, мир на один шаг становится ближе к свету и счастью.

Прекрасно, если сделать этот шаг нас заставляет память о великом человеке.

Какое прекрасное выражение такого прекрасного чувства.

Если так будут чтить память великих художников, — великие художники все больше и больше будут иметь право воскликнуть:

«Нет, весь я не умру…»[[781]](#endnote-673)

Лучшее, что было в них, стремление к свету, будет жить в этих рассадниках света, которые носят их имя.

В пользу этой школы и устраивается в Городском театре Рубинштейновский вечер.

# **{273}** Таланты и поклонники

## **{274}** Летний театр[[782]](#endnote-674)

Летний сезон умирает.

Мы знали почти покойного лично.

Почти покойный был лакейского происхождения.

В самом деле! Петербург удивительно эволюционировал.

Много лет тому назад — тогда Рауль де-Гинсбург еще не был маркизом[[783]](#endnote-675)! — один знаменитый русский композитор посетил «Аркадию»[[784]](#endnote-676).

Рауль, разумеется, моментально подбежал к великому человеку, наговорил ему с три короба о своем театре, о труппе.

— Да сам-то вы кто? — спросил знаменитый композитор.

— Moi?[[785]](#footnote-111)

Будущий маркиз принял величественную позу.

— Je suis un tragedien, maître![[786]](#footnote-112) — отвечал он скромно.

Гинсбург и не то еще мог сказать.

Но все-таки Рауль имел некоторое основание сказать, что он «tragedien».

Все-таки он, хоть строил рожи на сцене, изображая Наполеона, Виктора Гюго, Шарля Гуно, зулусского короля Цетевайо[[787]](#endnote-677).

А теперешнему петербургскому летнему антрепренеру пришлось бы ответить на вопрос: «Да вы-то сам кто такой?»

— Помилте, ваше сиясь! Ужели не изволите припомнить? Неоднократно вам и не в одном ресторанте услужал!

Наивный провинциал, попав в Петербург, я первым долгом пожелал веселиться и начал ездить по увеселительным садам. Наивность!

— Ну, а скажите, пожалуйста, антрепренер этого театра — он кто? Вероятно, бывший артист?

Мой Вергилий, из петербуржцев[[788]](#endnote-678), посмотрел на меня с удивлением:

— Какой артист? Просто был лакеем, а теперь держит театр!

Поехали в другой сад:

— А здесь кто антрепренером?

— Тоже бывший лакей!

Поехали в третий, на бенефис антрепренера. Овации, подношения, речи…

— Ну, уж этот-то наверное…

Мой Вергилий смотрел на торжество, иронически улыбаясь:

{275} — Каков подлец! Еще три года меня на целковый обсчитал, а теперь, смотрите, какие овации! Обругать бы тебя, каналью, чтобы не обсчитывал! А тебе — речи!

Поехали в четвертый сад.

— Ну, тут-то, надеюсь, театр артист держит?

— Ах, мой друг, разве можно такие наивные вопросы вслух задавать? Даже неловко с вами! Ну, какой же артист нынче летний театр держать станет? Это дело лакейское!

В конце концов, я даже возопил:

— Да что же у вас неужели, действительно, только одни лакеи летние театры держат?

— Нет, есть один и не лакей.

И он рассказал мне об одном исключении, выгодно выделяющемся среди этого лакейского правила.

Блестящее исключение из летних петербургских антрепренеров никогда не было лакеем. Оно занималось прежде тем, что рассказывало сценки по портерным, иногда возвышаясь даже до игры в балаганах! Затем неожиданно получило большую сумму денег и стало держать театр.

Таким образом, и среди петербургских летних антрепренеров есть исключение.

Но ведь оно одно!

Остальные, все как на подбор, из бывших лакеев.

Это завелось сравнительно недавно.

Прежде Петербург летом увеселяли бывшие артисты: Лентовский, покойный Сетов[[789]](#endnote-679), хоть бы тот же Рауль Гинсбург.

Потом уже появился спрос на лакея.

И спрос до того сильный, что даже премудрая г‑жа Неметти[[790]](#endnote-680) сдалась и уступила свое место какому-то господину, который на вопросы:

— Какое общественное положение занимали раньше?

Отвечает, говорят:

— Официальное!

Потому что бедняга путает официальное с «официантским». Конечно, по неграмотности!

Дело летнего увеселения петербуржцев стало таким образом делом исключительно лакейским. Никто, оказывается, так не может развеселить петербуржца, как лакей.

И это доказывается цифрами. Прежние антрепренеры, из артистов, иногда наживались, как г‑жа Неметти и маркиз Гинсбург, но чаще прогорали, как Лентовский и Сетов. Антрепренеры из лакеев наживаются все сплошь, и никто никогда не слыхал о крахе антрепренера из лакеев.

{276} Таково положение дел.

А впрочем, всякий город имеет таких антрепренеров, каких он заслуживает.

Это совершенно естественно и нормально, что в Петербурге успех имеют именно антрепренеры из лакеев.

Ни одна профессия в Петербурге вообще так хорошо не оплачивается, как лакейская.

И мне не в одной театральной среде приходилось слыхать, что успех имеют только лакеи.

Мне приходилось видеть людей, приезжавших сюда с верными делами и уезжавших с отчаянием:

— Проиграл! Мой друг, я не умею холопствовать, бегать, кланяться, подкуривать, льстить, лакействовать!

Мне приходилось видеть людей способных, талантливых, приезжавших сюда служить и бежавших отсюда, сломя голову:

— Не могу! Я приехал делать дело. Я вижу ошибку и говорю: «ошибка». А мне отвечают: «Тс! Вы должны преклоняться! Вы должны находить все гениальным. Ведь это вот чья мысль! По нашему ведомству не может быть ошибок. Мы непогрешимы и верными шагами ведем к блестящему будущему». Я говорю: «Дело, господа, в действительности обстоит вовсе не так, как вы думаете, а вот как!» Мне отвечают: «Тс! Ни слова! Дело *должно* обстоять так-то и так-то. Не противоречьте!» Я бегу, я не умею достаточно быть лакеем.

Мне приходилось слышать от журналистов, бежавших без оглядки из редакций, где они работали:

— Да разве там можно высказывать свои мнения? Там требуется говорить, что угодно хозяевам и департаментским вдохновителям газеты!

Это во всех областях.

Нигде на искусство «потрафлять» нет такого спроса, как в Петербурге. И что удивительного, что в области театра лакеи, для которых «потрафлять» — профессия, имеют наибольший успех?

Я вовсе не хочу петь дифирамбов покойным Сетову или Лентовскому.

В то время, как они держали летние театры в Петербурге, они, конечно, находились в двоюродном родстве с богинями драмы и музыки. Драма и музыка приходились им только «кузинами по оперетке». Но они были в родстве с искусством.

И они выписывали для лета Цукки[[791]](#endnote-681) и Дель-Эру[[792]](#endnote-682).

А теперешние лакеи «знакомят» Петербург летом только с «demimondaines»[[793]](#footnote-113), умеющими полчаса стоять на голове.

{277} Те были артисты и держали театры.

Если бы Лентовскому предложить выписать «просто demi-mondaine» и поставить ее в своем театре вверх ногами для привлечения публики, Лентовский дал бы за этот совет советчику по уху или просто, но нехорошо бы выругался, глядя по настроению и по бенедиктину.

Если бы то же самое предложение сделать Сетову, папа Сетов понюхал бы табачку и сказал:

— Знаете, mon cher[[794]](#footnote-114), со мной однажды был презанимательный случай в этом же роде. Знаете, подхожу я однажды, по глупости, к одному антрепренеру и предлагаю: «А что бы вам, mon cher, выписать, вместо артисток, просто девиц, которые бы, без всяких слов, стояли перед публикой на головах? Многие бы ходили смотреть?» Знаете, mon cher, что мне ответил этот антрепренер? Он сказал мне: «Пошел прочь, мерзавец! Я держу театр, а не скверный дом!» Вот, что мне ответил, mon cher, антрепренер на мое дурацкое предложение. Благодарю вас за совет, mon cher.

Даже Рауль Гинсбург, — хотя он теперь и пишет на карточках «маркиз», — имел некоторую совесть, конечно, не тогда, когда он рассказывал, как командовал французской армией!

Даже Рауль Гинсбург! Если бы какая-нибудь mam’zelle Фу-Фу[[795]](#endnote-683) предложила ему:

— Знаете что, cher маркиз! Хотите я, без дальних фраз, без лишних слов, возьму и встану на сцене вверх ногами, — и все!

Даже Рауль схватился бы за голову:

— Знаете что, chère petite![[796]](#footnote-115) Доставьте это удовольствие мне и моим друзьям из прессы в отдельном кабинете! Но на сцене… Сцена, чтобы черт ее побрал, все-таки имеет свои требования. Что мы с ней ни делаем, но все-таки она, дьявол, имеет свои условия! На сцене… На сцене это, с горем вам говорю… нет, нет! Уйдите и не искушайте! На сцене это невозможно!

Потому что все-таки и Рауль Гинсбург, хотя и зарабатывал свой хлеб когда-то тем, что строил рожи, но все же делал это на сцене и держал все-таки театр.

А теперешний антрепренер лакей и держит крытое помещение, где «потрафляет».

— Сил Исаич! Что бы вам выписать в ваше учреждение Фу‑фу!

— А из какех она?

— Так, вообще… «живет»… Ну, и на сцене может.

— Девица стало быть?

{278} — «Demi-mondaine».

— Что ж, эти самые «деми» — товар ходовой. Мы не гнушаемся. Поет что?

— Нет, она ничего не поет. А просто, так… Выйдет на сцену, станет, не сказав дурного слова, вверх ногами и стоит так даже по пятнадцати минут. Гениально!

— Стыд, стало быть, всякий потеряла? Что ж, сыпь, можно! Ежели, впрямь, подолгу вверх ногами стоять будет — потрафит, и учрежденья не замарает!

Уровень петербургской публики вообще не высок. Это вы можете видеть особенно ясно, когда петербуржцы шатаются за границей.

Не всякий петербуржец, бывавший в Париже, бывал в Comédie Française. Но всякий знает наизусть репертуар «Ambassadeurs», хотя по разу был в Marigny, Horloge, Moulin Rouge, Casino de Paris, а в «Олимпии»[[797]](#endnote-684), когда там какая-то дама раздевалась, изображая «первую ночь новобрачной», — всякий был даже 2 раза.

И особым пристрастием «по этой части» отличаются петербургские дамы. Здесь это неловко. Но зато, попавши за границу, они «наверстывают потерянное» и таскают мужей по кафешантанам с утра до ночи.

Даже «утренники» в Париже посещают.

— В чужом отечестве что ж стесняться!

Один чешский писатель даже с ужасом мне рассказывал:

— Приезжает в Прагу русское высокоинтеллигентное семейство. Я им рассказываю — у нас то-то есть, то-то стоит посмотреть, а они, в первый же вечер, с дамами — вообразите! — в «срамовку». И во второй — туда же и в третий!

Наивная страна! Там кафешантан называется «срамовкой», а кафешантанные «этуали»[[798]](#endnote-685) — «срамницами». Ей Богу! Так и в афишах пишут:

— Сегодня в срамовке такой-то состоится вечер с участием срамницы такой-то.

Вот страна!

При таком непременном стремлении к «срамовке» и «срамницам» антрепренеры из артистов, вроде Лентовского, Сетова, были Петербургу как-то не по плечу.

Даже стеснительны!

Словно заехал человек в глухой кавказский аул, где все жители — князья. Ну, как сказать человеку:

— Ваше сиятельство, скиньте мне сапоги!

Ну, как было сказать человеку, все-таки артисту, и вдруг:

— А нельзя ли пригласить мамзель?

{279} По причинам, уже выше указанным, неудобно и даже небезопасно.

Шут его знает, как с ним, с артистом, разговаривать! У них там какие-то свои правила, своя амбиция особенная есть!

А как с лакеями разговаривать всякий из нас знает.

И Петербург был бы совершенно счастлив, если бы везде и всюду сидели только лакеи.

Мигнул — и кончено.

С антрепренерами-лакеями Петербург почувствовал себя великолепно.

— Что-то, братец, мне скучно. Пригласил б ты мне…

— Не прикажете ли пригласить мамзель Фу-Фу. Всякий стыд потерямши. Сейчас, ни слова не говоря, вверх ногами. Многие господа одобряют.

— Сыпь.

— В момент‑с!

— Молодчина, брат. Без слов почти понимаешь!

— Помилте, нам ли не знать, что господам требуется.

За сие уменье потрафить и бывают антрепренеры из лакеев награждаемы истинно «по-барски».

Лакейский характер сезона звучал во всем.

Никогда еще мы не видали таких лакейски-безграмотных афиш:

«Неподражаемо-экстравангантная belle[[799]](#footnote-116) этуаль ранга-премьер, нек-плюс-ультра».

Эпитеты, словно лакей карточку вин выхваляет:

— Мадера‑с вье трего-го[[800]](#footnote-117) многие гости «обожают». Лакейский характер сезона звучал в газетных извещениях о готовящихся «экстра-галя-представлениях»:

«Дирекция сада “Заводиловки”, поистине, не щадя трудов и издержек, прибавила новый сенсационный нумер к своей ультра-небывалой программе. Сегодня на сцене указанного учреждения состоится европейски небывалый монстр-галя спектакль: выступает в первый раз красавица Санкюлот, которая будет стоять на голове целых полчаса перед всей публикой. Интерес зрелища усиливается тем, что красавица Санкюлот — не кто иная, как дочь испанского герцога Сиерра-Морена, сбежавшая из родительского дома, ради стремления ходить непременно на голове, что, говорят, несовместимо с испанским этикетом, очень строгим на этот счет».

Ну, скажите, разве не лакей диктовал почтенному русскому писателю эту заметку?

{280} Ибо, что такое для лакея дочь испанского герцога?

— Бывают, что и из генеральских дочерей в такую жизнь попадают!

Так рассуждает лакей и диктует почтенному русскому писателю:

— Сыпь! Пиши, что испанская ерцогиня на голове стоять будет! Фурористее!

На днях мне пришлось быть в одном из наших летних эдемов.

Шла оперетка, и шла даже прилично. Все играли так себе, нельзя сказать, чтобы уж очень омерзительно, а толстый комик — даже недурно. Разговаривал по-человечески и уж в сомнение приводить начал.

— Неужели он так-таки и хочет прилично провести себя все время, и хоть для финала не выкинет никакой штуки, предназначенной, выражаясь словами Толстого, «для увеселения молодых лакеев»[[801]](#endnote-686)?

И вот наконец-то!

Толстый человек все время вел себя как следует и не радовал публики, но, уходя со сцены, — секунду подождать оставалось! — не вытерпел, поднял фалду, декольтировался, так сказать, с другой стороны и крикнул:

— Colossal![[802]](#footnote-118)

«Зал дрогнул от рукоплесканий». Актер был вызван всем театром.

Молодые лакеи получили свою порцию. Лакейский характер сезона был все же соблюден.

Этот сезон, оборудованный и устроенный исключительно лакеями и приноровленный под вкус молодых, загулявших и «ищущих безобразия» лакеев, лакейски же и заканчивается.

Сады переживают период холодов и бенефисов:

— Бенефис антрепренера.

— Бенефис владельцев сада.

— Бенефис кассира…

— Контролеров.

— Капельдинеров.

Самый лакейский финал!

Словно вы кончили ужин в отдельном кабинете и выходите. В коридоре целая шеренга:

— На чаек бы с вашей милости!

— Тебе за что?

— Помилте! Этуваль, которая вверх тормашками, для вас приглашал. Бегал, старался!

— Ты кто?

— Мы при одеже состоим.

{281} — Это еще что?

— Кипажи выкликаю!

— А этот маленький зачем?

— А этот так‑с. Махонький, а уж в лакеях. Соблаговолите что-нибудь на чаишко!

Это последний аккорд умирающего летнего сезона.

Бенефисы, даваемые «на чай» антрепренерам, кассирам, главным распорядителям, контролерам, администраторам, капельдинерам, литературным секретарям, служащим при уборных и прочей челяди, которая кормится при стоящих вверх ногами «этувалях» и отпускающих лакейские остроты комиках.

Еще несколько дней, и мы прочтем в газетах:

«Вчера, при 7 градусах холода, в саду “Кунавино” состоялся бенефис старшего официанта, не безызвестного нашей веселящейся публике под именем “Керима”, а также “распроканальи”. Глава местных официантов был предметом восторженных оваций. Его чествовали во всех театрах и углах учреждения. Были поднесены: два лавровых венка, выигрышный билет по подписке “от пьяной, но признательной публики”, как сказано на лентах, полуимпериал от одного известного представителя жуирующей публики “за особые заслуги”, самовар от благодарных этуалей, полное собрание сочинений Шекспира от опереточной группы, серебряный венок от балетной и подержанная оттоманка от шансонетных певиц. Кроме того, была поднесена рюмка коньяку от буфетчика, он же антрепренер. На следующий сезон, как мы слышали, почтенный Керим, он же “распроканалья”, бросает официантскую профессию и заводит свой собственный летний театр».

Это будет последней нотой лакейского сезона. Мы вступаем в солидный, серьезный зимний, и публика, умевшая ценить стоящих вверх ногами Фу-Фу, будет оценивать русских и иностранных писателей и игру артистов.

## **{282}** Оперетка[[803]](#endnote-687)

Как очень многие из моих ровесников, я в свое время увлекался опереткой. Но это была оперетка Лентовского, Родона, Вельской, Зориной, Вальяно, Давыдова, Тартакова, Чернова. Трудно было не увлечься.

И впоследствии я должен был заплатить долг оперетке: написать собственную.

Я сделал это, — как пишут обыкновенно в афишах, — «уступая настоятельным просьбам».

Мне не везет, как драматургу, если только я драматург. Обыкновенно я пишу не особенно скучно, и мне случалось видеть улыбку на лице читателя. Но когда идет моя «веселая» пьеса, — не улыбается никто. Публика делает стачку.

Есть какие-то особые законы сцены, которых мне никогда не узнать. Самая смешная в чтении фраза звучит удивительно уныло со сцены. Смех, который я посылаю на сцену, не возвращается в публику. Надо написать так, чтобы сцена еще сильнее отразила ваш смех.

— Это все равно, что в бильярдной игре! — объяснял мне один драматург. — Есть люди, играющие просто, и есть люди, умеющие играть дуплетом.

Я не умею играть дуплетом. И откровенно пояснил это пристававшему ко мне антрепренеру. Но он настаивал:

— Помилуйте, пройдет великолепно! Труппа — первая в России.

Действительно, труппа, которая должна была играть мою пьесу, состояла из современных опереточных знаменитостей.

В конце концов, я согласился, написал прескверную пьесу и в один прекрасный день я получил приглашение «пожаловать на репетицию», и дворник указал мне ход на сцену.

Это были огромные грязные ворота, через которые таскают декорации. Ворота визжали на ржавых петлях, когда их отворяли, и хлопали, словно пушечный выстрел, за каждым вошедшим.

Когда за мной грянул пушечный выстрел, первое, что я услышал, была ругань театральных плотников.

Крепкие слова «висели» в воздухе. Плотники ругались между собой во все горло, ничуть не стесняясь, как прислуга, которой не платят, которой «на все наплевать» и которая во всякую данную минуту готова заявить:

{283} — Не вдравится? Пожалуйте рашшот.

Сцена, пыльная и грязная, производила унылое впечатление, при слабом дневном свете, который падал на нее откуда-то сверху из зрительного зала. Занавес был поднят, и зрительный зал был завешен серым холстом, тоже пыльным и грязным, который свешивался с барьеров лож, словно саваны.

Декорации нагоняли особенную тоску. Они и вечером-то были похожи на тряпки, а теперь имели препротивный вид.

По сцене ходили обтрепанные, обшмыганные хористки, похожие на несчастных, которых забрала обходом полиция и посадила на ночь в участок. Одна из них стояла около рампы и задумчиво разглядывала свой рваный башмак. Хористы в драных пальто с какой-то дрянью, намотанной на шею и, вероятно, скрывавшей отсутствие рубашки.

Когда я проходил в кулисах, я услышал разговор двух хористов:

— Да ведь брюки-то новые!

— Брюки новые! Разве я говорю, что брюки не новые? Брюки новые, только внизу бахрома и на коленках протерлись. Я должен из них картузов наделать. Полтора рубля, ей-Богу, хорошая цена.

Я прошел в «режиссерскую».

Это была небольшая каморка с разбитым оконным стеклом, которое было заклеено старой афишей. Было страшно накурено скверными папиросами.

Режиссерская была полна «первыми сюжетами». Примадонны сидели с бледными лицами, которые теперь, днем, казались обрюзглыми и старыми. Они были в кофточках, в замасленных капотах. Из‑под шляпок с огромными цветами и из-под шапочек выбивались пряди непричесанных волос. Мне показалось, что они не умывались.

Разговор шел о хористке, попавшей на содержание к завсегдатаю театра, какому-то Грекопуло.

— Платьев он ей нашил, платьев! — рассказывала одна артистка, и все слушали с жадностью, казалось, с завистью о девушке, попавшей на содержание.

— Тряпки! — пренебрежительно заметила одна из примадонн. — Куда их продашь, тряпки-то? Я ей всегда говорила: ты вещами с него бери, вещами. Вещь всегда вещь. Ее и заложить и продать. А тряпки что? Тфу!

— Даст грек вещь!

И у меня в первый раз шевельнулся вопрос: куда собственно я попал?

Разговор перешел на жалованье.

— Отдал вам вчера?

{284} — Как же! Прихожу, после спектакля, говорят: «Нельзя». Дифтерит у него, у подлеца!

— У него, у подлеца, шестой раз уж дифтерит.

— Скоро платить будут! — объявил первый тенор. — Компаньона берет. Я сам разговор слышал.

— Кто, кто такой? Кто?

— Хозяин‑с…

Тенор назвал улицу, известную в городе своими очень специальными домами. Все расхохотались.

— Чего смеетесь? Ей-богу, честное слово! Своими ушами слышал. Сам этот и предлагал: в одно дело соединим, я вам девушек в пажи отпускать буду. Красивых пажей иметь будете. И мне выгода и вам: мне — девушки в театре практику будут получать, вам — знакомые будут ходить их смотреть.

— Ну, уж это извините! Атанте![[804]](#footnote-119) — возмутилась примадонна. — Чтобы таких на сцену пускать, которые с книжками[[805]](#endnote-688)!

— А тебе бы все таких, которые без книжек. Необразованная! — рассмеялся баритон.

— Я отказываюсь! Я не буду! Я уйду!

— Это уж не по-товарищески, ежели ты уйдешь!

— Пускай хоть жалованье в таком случае прибавит!

— Это другое дело!

— В Москве же так служили! — философски заметила комическая старуха.

В разговоре не принимала участия очень бледная, с болезненным лицом, молодая женщина, бывшая в последних месяцах беременности. Она сидела у окна, отдельно и каждый раз, как отворялась дверь в режиссерскую, смотрела жадными несчастными и злыми глазами, словно кого-то ждала.

— А мой-то там, все около Маруськи околачивается? — не вытерпела она и спросила у вошедшей «второй».

— Охота вам ревновать! — заметил кто-то, пожимая плечами.

— Да не ревную я! Не ревную! — взвизгнула беременная женщина. — Мне подлость его! Вот что! Мне ее, твари, жаль. Будет с чемоданом ходить, как я. Не знаю я, что ли? Первая?

И она принялась перечислять. Глашка, которая сделала себе выкидыш и умерла от заражения крови. Дашка, которая потом попала в известный дом. Сашка, которая отравилась, когда он вышвырнул ее из труппы «в положении». Зинка, которую он потом помещику подстроил, а помещик ее через три дня выгнал, и она теперь шатается по улицам. Грушенька, у которой он заложил все вещи. {285} Пашутка, которую он от матери, от квартирной хозяйки увез и «в положении» бросил.

Список был очень длинен. Она произносила имена девушек и с жалостью и со злостью. Все слушали спокойно, как старую повесть, которую знают все наизусть.

Дверь режиссерской отворилась, и появился «он», знаменитый «во всех городах» комик, сердцеед и пожиратель девушек. Он был в каком-то пиджаке какого-то необыкновенного, темно-красного цвета и какого-то необыкновенного фасона, какого я никогда не видал ни до, ни после этого. Манишку закрывал широкий пластрон с большой брильянтовой булавкой. Воротнички были свежими, вероятно, на прошлой неделе. Вид гордый и победоносный.

Знаменитый комик был вместе с тем и режиссером.

— Господа, на сцену!

— Вы пьеску-то после репетиций на дом брать будете? — спросил меня суфлер, когда я подошел к его столику, на котором стоял жестяной закапанный подсвечник.

— Нет. Зачем же?

— В таком случае позвольте, я ее уж у себя держать буду.

— Может быть, она будет нужна режиссеру?

— Нет, уж зачем же? Ишь, вы какие хорошие! Единственная гарантия. Как первый спектакль, — жалованье перед занавесом и пожалуйте! А то и суфлировать не буду и пьесы не дам!

— Послушайте, я не имею права входить в такого рода комбинации.

— Нет‑с, уж раз пьеса ко мне попала, не отдам! Извините!

— Господа, по местам! По местам! — кричал режиссер, устанавливая хористок, при чем он чаще других дотрагивался руками до молоденькой, миловидной девушки, с лицом еврейского типа:

— Вот так станьте, деточка! Вот этак.

Это и была Маруся.

Репетиция началась.

Видали ли вы когда-нибудь обозрение без конки, которая не сошла бы с рельсов при выезде на сцену? Было бы нарушением самых священных традиций написать обозрение без «конки». Была она, каюсь, и в моем обозрении.

Конка сходит с рельсов и кучер кричит:

— Тир!

— Тир! — повторяет невозмутимо «обозреватель».

— Позвольте, какой тир? Откуда «тир»? — изумился я.

— Тут так написано: «тир!» — подал он мне тетрадку.

— Да это ошибка переписчика! Не «тир», а «тпру».

{286} — Ах, а я думал, что тир. Конка, так сказать, с рельсов сошла, значит, у цели. А цель — это тир. Я думал, вы эту мысль проводите! — ответил мне «обозреватель» глубокомысленно и с достоинством…

— Не «тир», а просто «тпру».

— «Тпру», так «тпру». «Тпру»! Репетиция продолжается!

— Пшеница подешевела, и репортеры плачут! — громко выкликнула примадонна перед своим «нумером» пения.

— Какие репортеры? Где репортеры? — снова изумился я.

— Здесь так написано! — отвечала она, смотря в роль.

Я подошел. Бедняжка держала тетрадку, в которую смотрела, вверх ногами:

— Здесь так написано!

Я вежливенько взял тетрадку у нее из рук и повернул как следует.

— Не репортеры, дорогая моя, а экспортеры. Знаете, которые пшеницу за границу отправляют.

— Так, так бы и сказали! А то экспортеры какие-то! Вы мне, пожалуйста, эти немецкие слова уберите. А то я навру. Мне что цивилизация, что ассенизация, — все одно: одна прокламация!

Кругом захохотали.

— Анну Ивановну на это взять!

— У нас Анна Ивановна за словом в карман не полезет!

— С тем и съешь!

— Правда, здорово? — с гордостью оглянулась кругом примадонна. — Вы знаете, я это раз на сцене брякнула. В Пензе. Потом неприятности были. Полицмейстер придрался. Полицмейстер моим ухажером был. Всегда, бывало, в уборную придет, пиво пьет. А тут придрался: «Не складно, — говорит, — прокламация, Анна Ивановна. Того… больно… Вы уж лучше “одна пертурбация” говорите. Все мягче». Так я потом «одна пертурбация» и говорила. Как, бывало, скажу, так и захлопают. Фурор, одно слово. Публика в Пензе антиллигентная, камуфлет любит!

— Каламбур, Анна Ивановна, а не камуфлет!

— Все единственно.

— Нет, ведь какой с ней вчера случай был! — воскликнул второй комик. — Идет «Синяя борода». Я Бобеш, она Булотта. Выходит, у нее слова есть: «Вот вам бразды правления». А она как бухнет: «Вот вам дрозды правления». Какие, спрашиваю, Булотточка, дрозды? — «А обыкновенно, говорит, какие! Которые на дереве летают, а потом их жарят!»

— А ты думал, не найдусь! Найдусь! — хвастливо ответила примадонна.

{287} — Да ведь «бразды» надо было сказать, а ты «дрозды».

— А мне все единственно. Никаких я «браздов» не знаю. Публика смеялась, — вот и все.

— Господа, господа, репетиция! — вопил режиссер и подбежал ко мне.

— Вы уж позвольте эту маленькую рольку… тут у нас девочка Маруся есть… так ей передать… Она у нас хористка, но со словами… Милая, знаете, такая, способная… Она скажет, вы не беспокойтесь: я ей начитаю.

— Передавайте, мне-то что ж!

— Очень, очень вам благодарен! Господа, репетиция! Маруся, получайте роль. Сюда, сюда идите, деточка!

Кто-то тронул меня за пальто. Сзади меня в кулисах стоял, спрятавшись, толстый, круглый антрепренер, улыбался боязливой улыбкой и манил меня пальчиком в кулисы.

Я даже отшатнулся.

— Да ведь у вас дифтерит?

— Ничего не значит. С дифтеритом вышел. Я к вам, пойдемте сюда. Не надо, чтоб меня видели, зачем мешать репетиции? У меня к вам просьбица! Дозвольте в обозрение «шествие опереток» вставить. Костюмы имеются, а музыка-то у меня уж очень хорошенькая есть. В Москве достал! — он лукаво подмигнул. — Там у Омона[[806]](#endnote-689) шло, прелестная музыка. Я музыканту одному красненькую сунул, он мне за ночь и перекатал.

— Послушайте! Да ведь это же кража!

— Какая кража? Что вы? Помилуйте! — даже обиделся антрепренер. — Все так делают. А еще у меня к вам есть: у вас тут есть насчет бюро похоронных процессий, так нельзя ли, чтоб выкинуть. У меня компаньон, знаете, гробовую лавку держит…

Со сцены раздались вопли, — и я бросился туда. Комик устанавливал Марусю, как нужно для роли, и очень внимательно устанавливал, все время не отводя от нее рук:

— Вот так станьте, деточка! Вот этак! Это плечико вперед. Головку повыше. Эту ножку отставьте.

В кулисах послышались всхлипывания, рыдания, затем истерический вопль:

— Мерзавец!

Беременная женщина каталась по полу в истерике. Примадонна и хористки ее расстегивали, обливали водой.

Комик орал на авансцене, схватившись за голову:

— Она мне жить не дает! Я артист! Она мой талант губит! Куда я денусь без таланта?!

{288} И, очевидно, заметив меня, добавил «для литературности»:

— Я не имею никакого нравственного права! Мой талант принадлежит публике!

— Ну, посудите вы! — подскочил он ко мне. — Ну что за тварь? Из‑за чего она жизнь мне отравляет? Маруся — девочка, девчурка, ребенок. Я к ней как к ребенку отношусь. Ну, неужели можно про меня подумать? Вы меня знаете, — я честный человек. И она меня вдруг при всех позорит! Чего ей нужно? Ведь гоню ее. Не идет!

— Но она ведь в таком положении…

Комик был взбешен и, что называется, «закусил удила».

— А черт ее знает, кто ее в такое положение привел!

— Подлец! — раздался отчаянный вопль из-за кулис.

Пришедшая было в себя беременная женщина опять завопила в истерике. Ее унесли.

— Да поди же к ней! — посоветовала одна из примадонн. — Пусть успокоится.

— А черт ее дери! Пусть дохнет! Господа! Репетиция! Репетиция! По местам!

Но репетиции не суждено было продолжаться. На авансцену вылетела третья примадонна:

— Это уж черт знает что! Я молчала! Я все терпела! Но этого не потерплю! Здесь не театр, здесь…

И она начала «выражаться», как говорят в оперетке.

— Гараська! Гараська! Что ж ты стоишь как пень? — заорала она на мужа.

Третья примадонна была раньше горничной. Ее муж служил где-то в лакеях. Они сошлись и пошли на сцену. Она не знала грамоты, и муж «начитывал» ей вслух роли. Он состоял при жене и, служа на маленьких ролях, носил необыкновенные пиджаки и проигрывал на скачках тысячу рублей жалованья, которые получала его жена.

— Гараська, вступись! Это твое дело!

— Я не позволю оскорблять моей жене! — решительно заявил «Гараська».

— Да что случилось? Ради Бога, что случилось?

— Да как же, помилуйте! — обратилась взволнованная примадонна ко мне. — Я по пьесе должна газетную утку убивать. Я требую ружье. А бутафор мне говорит: «Вам из ружья стрелять нельзя, вы всю публику перепугаете. Я вам дам монте-кристо[[807]](#endnote-690)». Я артистка! Я знаю, что мне надо делать, чего не надо! Это интриги! Это зависть! Публика всегда любит, когда женщина из ружья стреляет. Это успех! А у меня ружье {289} отнимают! Монте-Кристо! Не желаю я совсем какими-то дурацкими стрелами стрелять.

Я ничего не понимал.

— Да ведь монте-кристо-то тоже ружье, дура, — в отчаянии заорал режиссер, — только что меньше.

— Тоже ружье? — удивилась примадонна. — А ты не ори без толку-то. Не горничная. На горничных ори! Ежели ружье — я согласна. Из ружья я всегда согласна.

— Господа! Репетиция! Репетиция! По местам! Но репетицию вести было трудно.

Хористы просились:

— Нам домой пора! Есть хочется!

Актеры послали за колбасой и водкой, и теперь многие были в «полсвиста», как они выражались.

— Нас в Киеве вот как публика любила! — орал один. — На вокзале, когда уезжали, молодежь стеной стояла. «Ура» кричали, цветы. В вагоны лезли. «Возвращайтесь», орут. А он, — рассказчик показал на совсем опьяневшего старого актера, — он тогда пьян был, высунулся из окна да как гаркнет: «Дураки! Чем оперетку провожать, вы бы в драматический театр шли!»

Все расхохотались: у них не было даже самолюбия.

— При таких обстоятельствах репетицию продолжать нельзя! — заявил мне режиссер. — Да вы не беспокойтесь, завтра на спектакле они подтянутся!

— Вы обидели мою жену! — догнал меня по дороге муж третьей примадонны.

— Когда? Чем?

— Помилуйте, триковую роль[[808]](#endnote-691) черт знает кому отдали! Хорошее явление, — и жене не дали. Она всегда триковые роли играет!

— Мои ноги вся Россия знает! — подтвердила обиженно примадонна.

Когда я на следующий день пришел на спектакль… Эти намазанные лица. Эти голые, словно известкой, густо обмазанные белилами грязные плечи. Эти женщины, раздевавшиеся, чтоб показаться публике. Эти артисты, которые хлопали их по трико и говорили «здорово». Эти примадонны, бегавшие в нижних юбках по коридору. Эти крики из уборной в уборную:

— Гришка здесь?

— Гришка в театре.

— А Мишка?

— И Мишка, говорят, пришел!

{290} Мне показалось, что я попал в совсем иное учреждение. Стало немножко тошно, и я потихоньку ушел.

И долго еще после этого ко мне по утрам являлись какие-то люди.

— Здравствуйте, господин!

— Что надо?

— Так что, как вашу, стало быть, оперетку ставили, так там, стало быть, официантский костюм надобен был. Так у меня взяли. И теперича, оказывается, продали.

— Да мне-то какое дело? Я брал? Антрепренер брал.

— Ваша милость, будьте такие добрые! Нешто мы причинны? Что ж это, грабеж теперь? У антрепренера спрашиваем: «Не мое дело, я не антрепренер!» У него все на жену переведено, в своем деле вроде как билетер он, по контракту. К ней идем: «Я, говорит, ничего не знаю, не я костюм брала!»

— Сколько стоит твой костюм?

Или являлся человек, кланялся и подавал счет:

— За микшированный самовар!

— За какой самовар?

— Для пьески брался. Микилированный самовар у нас, то есть, на уголке в магазине. А теперича, стало быть, наслышаны мы, что продан он, самовар-то.

— Да это не мое дело. Это к антрепренеру надо.

— А это мы не могим знать. Потому к ним, как ни пойдешь, они завсегда больны. И даже неизвестно, кто у них трипринер-то настоящий. А как пьеска ваша, то дозвольте и за самовар получить.

И, наконец, в один прекрасный день я получил коллективное письмо:

«Милостивый благодетель, господин автор оперетки! Мы все наши надежды на вашу оперетку возлагали, что из сборов заплатят. А между тем, что же? Сборы были, а нам ничего. Хорошо, которые хористы свое занятие имеют, кто портной, кто сапожник, кто старым платьем торгует. А как мы 18 человек хористов природных и никакого рукомесла не знаем, то прибегаем к вашей помощи. Не оставьте, благодетель»…

Я отослал это письмо антрепренеру и получил в ответ записку от его жены:

— «Они лижать фдифтирити».

## **{291}** За кулисами[[809]](#endnote-692)

— Вы бываете за кулисами?!

Человек, который бывает за кулисами!

Десятки мужчин и сотни дам хотели бы быть на вашем месте.

Если бы продавались билеты на вход за кулисы, на свете не было бы людей богаче антрепренеров.

А может быть, тогда никто бы и не стал стремиться за кулисы.

Я отлично помню тот момент, когда я впервые отворил маленькую дверь с крупной надписью:

«Посторонним лицам вход строго воспрещается».

Справа спускалась какая-то декорация, слева какая-то декорация поднималась из-под пола.

Так что я должен был поджать локти прежде, чем сделать несколько шагов, — ежеминутно боясь провалиться в какой-нибудь люк.

Вокруг меня сновали средневековые воины, поселянки, старики с бородами из пакли, студенты того самого университета, где читал свои лекции профессор Фауст[[810]](#endnote-693)!

Доктор Фауст неистово ругал портного и каждую секунду желал, чтоб его «взял черт».

Мефистофель, не обращая на это никакого внимания, дружески допивал бутылку красного вина с Валентином.

Как будто это вовсе его не касалось.

Маргарита с Зибелем сплетничали что-то про Марту.

У меня кружилась голова.

Через минуту я был влюблен сразу во всех хористок.

А балерины, репетировавшие при закрытом занавесе вальс второго акта, казались мне идеалами красоты.

В самом воздухе кулис есть что-то опьяняющее, как в шампанском. Словом, очутиться в первый раз в жизни за кулисами — это такое наслаждение, выше которого есть только одно: получить приглашение бывать у артистов запросто.

Сотни мужчин и тысячи женщин хотели бы быть на вашем месте.

Видеть богов, когда они сходят со своего Олимпа.

Видеть всех этих Фаустов, Раулей, Валентинов, Амнерис[[811]](#endnote-694), Зибелей и Урбэнов[[812]](#endnote-695) запросто, в частной жизни!

Право, если антрепренеры захотят сделать грандиознейший сбор по возвышеннейшим ценам, им стоит только объявить, что сегодня, вместо {292} всякого спектакля, будет устроена для артистов вечеринка при открытом занавесе.

«Г‑жа Кавальери[[813]](#endnote-696) будет наливать чай, г. Баттистини[[814]](#endnote-697) выпьет два стакана».

За полный сбор можно будет ручаться.

Когда откроют кассу, в ней уж не будет ни одной ложи бенуара или бельэтажа: барышники заранее возьмут все. Публика в тысячу раз более интересуется артистами в их частной жизни, чем на сцене.

На сцене их видят все, а в частную жизнь хочется взглянуть каждому, потому что этого не видит никто.

Есть тысячи людей, которые думают, что тенора в частной жизни только и делают, что вздыхают, баритоны наполняют свою жизнь благороднейшими подвигами, а басы — интригами, что примадонны, вместо обеда, нюхают цветы, а меццо-сопрано так и в жизни всегда ходят в трико.

Перед вами человек, живший в одном отеле с Зембрих[[815]](#endnote-698), Котоньи[[816]](#endnote-699), Баттистини, Таманьо — этого мало! Перед вами человек, питавшийся лаврами самого Мазини!

Да‑с, я питался лаврами Мазини!

Это случилось очень просто.

Его человек имел обыкновение сбывать повару нашего отеля по десяти копеек все лавровые венки, которые подносили его «божественному» господину.

И весь отель ел рассольник с лаврами Мазини.

Какая странная судьба постигает иногда артистические лавры.

Лавры славы в союзе с гусиными потрохами!

Если вам угодно, я могу показать вам этих маленьких богов, когда они сходят со своего Олимпа.

Прикоснемся к идолам[[817]](#endnote-700), не боясь того, что с них слезет позолота.

### Primo tenore assoluto[[818]](#footnote-120)

Он вернулся с репетиции, пообедал и до спектакля делать ему решительно нечего.

В гости идти нельзя: он сегодня поет.

Спать не хочется.

Читать, — они никогда ничего не читают.

Он шестнадцать раз прошелся по комнате по диагонали, десять раз вдоль стен, сосчитал на полу двадцать четыре паркетных шашки, полежал, рассмотрел на потолке все пятна, два раза принимался рассматривать висящие на стенке номера объявления, решительно не зная, что в них написано, он посидел уже у окна и поводил пальцем по стеклу.

{293} Словом, все развлечения исчерпаны. И вот ему приходит в голову:

— А попробовать взять сегодняшнее do…

Берет.

Do как do! Даже отлично. Но как будто немножко сипит.

Ну‑ка попробовать еще раз!

— Do-o-o-o!

Сипит или не сипит? Как будто и нет, как будто и да. Черт его знает.

Не разберешь.

Надо посмотреть горло.

Он берет зеркало, становится против света.

Горло, кажется, ничего. Красноты нет.

А как будто и есть!

На всякий случай лучше попульверизировать.

Он пульверизирует.

Ну‑ка теперь

— Do-o-o!!!

Положительно сипит.

Необходимо пополоскать.

— Do-o-o!!!

— Do-o-o!!!

Еще хуже.

Ах, черт возьми, нужно паровой пульверизатор.

Он дрожащей рукой зажигает спиртовую лампочку.

Пульверизация сделана.

— Do-o-o!

Надо еще. Еще сделано.

— Do-o-o!

Ну, теперь окончательно слышно, что сипит. Надо лечь и положить компресс.

Ужасное положение.

Вечером петь, а тут…

Ну‑ка попробовать, помог компресс?

— Do-o-o!

Вот так сипит!

Тенор схватывается за голову.

— Что делать?.. Горчичник?

Он ставит горчичник.

— Не попульверизировать ли еще?

Он пульверизирует.

— Не положить ли еще компресс?

Он кладет.

{294} — Ну, теперь!

Тенор набирает воздуху, чтобы изо всей силы хватить «do», и из его груди вылетает отчаяннейшее:

— Ща‑а‑а‑а!

Он схватывает себя за волосы, глядит кругом сумасшедшим взглядом, затем кидается к звонку.

Через час он лежит в постели.

Доктор прописывает шестой рецепт. Антрепренер разрывает на себе пиджак. Полный сбор возвращается обратно. Публика ругается.

Спектакль отменен «по болезни тенора». Это вечная, старая, но всегда новая история. Если же, при всем желании, тенор не заметит в горле никакой красноты, — у него непременно зачешется в носу, — и он будет промывать нос до тех пор, пока вместо «do», y него не получится:

— Но‑о‑о‑о!

Они лечатся от скуки и заболевают от лечения.

### Баритон[[819]](#endnote-701)

Он никогда не лечится. Он постоянно здоров. И знаете — почему? Благодаря шерстяной фуфайке.

— О, эта шерстяная фуфайка!

Это трагическое восклицание принадлежит одной пожилой даме, с которой мы однажды разговорились о воспоминаниях ее молодости. Она произносила «о, эта шерстяная фуфайка!» с таким видом, как будто речь шла о каком-нибудь чудовище.

И это было, действительно, чудовище, которое разлучило ее с любимым человеком. Если верить ее словам, — а ей незачем было лгать: все это дела давно минувших дней, — эта фуфайка каким-то шерстяным призраком стояла между ними.

Она урывается от мужа на пять минут и забегает к нему в отель, чтобы обменяться парой слов и тремя поцелуями. А он вместо того, чтобы кинуться к ней навстречу, кричит из соседней комнаты:

— Погоди, погоди, я еще не одет. Сейчас выйду.

— Ах, Боже мой. Да не фрак же ты, надеюсь, надеваешь!

Каждая минута дорога, а он кричит:

— Не фрак, но я запутался в моей шерстяной фуфайке.

После спектакля она ждет его на углу в карете так долго, что карета начинает обращать на себя внимание городового.

{295} — Наконец-то! Почему ты так долго? А, я понимаю! Ты ухаживаешь за примадонной…

Он смотрит на нее удивленными глазами:

— За примадонной?! Вот глупости! Просто человек куда-то забросил мою фуфайку, и я долго не мог ее найти.

Везде и всегда шерстяная фуфайка!

Ему предлагают очаровательнейшую поездку за город, а он говорит:

— Хорошо, я могу поехать, потому что на мне моя фуфайка.

Ему говорят:

— Ты пел сегодня, как маленький бог.

А он отвечает:

— Да, я был в голосе, потому что всегда ношу мою фуфайку!

Не дай Бог никому любить человека, который носит шерстяную фуфайку!

Так закончила свой рассказ бедная, фуфайкой убитая женщина.

### Basso profundo[[820]](#footnote-121)

Милейший человек, которого жестоко обидела судьба.

Дать голос, с помощью которого можно только напугать женщину.

На сцене изображает злодеев, а в жизни всегда добродушнейший человек.

Его несчастие — его голос.

Им очень дорожат в отеле. Он тихий, прекрасный, спокойный жилец. Он возвращается сейчас же, после спектакля, и швейцарам не надоедают из-за него никакие дамы, потому что он, по самому голосу, несколько философ и стоит «выше этих пустяков».

Но его голос!

В один прекрасный день ему от скуки приходит фантазия испробовать свой голос.

А ну‑ка:

— Fa-a-a!

В номере справа испуганно взвизгивает собака. В номере слева жилица от испуга падает в обморок. Из номера напротив вылетает перепуганный господин с заспанным лицом.

— А? Что? Где горит? Что горит?

Но басу понравилось его «fa», и он решает для собственного удовольствия пустить как следует.

— So-o-o-ol!

{296} Нота за нотой, одна громоподобнее другой, летят друг за дружкой. Собака в номере справа заливается страшным, душу раздирающим лаем.

Соседка слева от испуга испускает истерические вопли. Господин, живущий напротив, кричит:

— Хозя‑я‑яина!!!

Где-то плачут дети. Какая-то старушка с испуга попадает в чужой номер.

И надо всем этим гремит:

«Пиф, паф, пуф!

Тра‑ля‑ля!» распевшегося певца.

К вечеру ему отказывают от квартиры и возвращают назад деньги.

Он с изумлением смотрит на управляющего, который поясняет:

— Помилте! Так безобразничать невозможно. Ежели который человек, хоть и выпимши, но до такого безобразия невозможно. Скандал‑с!

Хорошо еще, что он не понимает по-русски. Бедняга перебирается в другой отель, где тоже проживет до тех пор, пока ему не придет в голову ужасная мысль послушать свое чудовище.

### Сопрано драматическое[[821]](#endnote-702)

Судьба предназначила ей изображать кипучие страсти.

И природа всегда награждает драматических сопрано основательнейшим телосложением.

Очевидно, страсть любит большое помещение. Но между пылкой Аидой[[822]](#endnote-703) и полной дамой, пересчитывающей мужнино белье, нет ничего общего.

Драматическое сопрано почти всегда замужем. И почти всегда пользуется превосходнейшим семейным счастьем.

Страсти успевают надоесть на сцене. После горячего дуэта с Раулем приятно съесть разогретые битки с мужем.

Я всегда относился с большим почтением к этому голосу.

Если бы вы знали, какие прелестные свивальники для своих малюток они делают из тех лент, которыми вы обвязываете ваши букеты!

Муж драматического сопрано всегда спокойнейший человек на свете.

Одно, что его немножко мучит, это беспрестанно смотреть горло своей супруги, нет ли там красноты.

Он должен смотреть горло каждые пять минут.

Каждые пять минут он стоит и смотрит в раскрытый рот своей супруги.

В этой позе они и проводят всю свою жизнь.

### **{297}** Сопрано колоратурное[[823]](#endnote-704)

Вообразите себе человека, которому в карман посадили маленькую птичку.

Птичка может улететь, она может задохнуться, ее можно придавить! Черт возьми, да разве можно перечислить все, что может случиться с птичкой?

Это величайшая каторга на свете!

Человек ходит, садится, ест, разговаривает и каждую секунду должен думать:

— А что моя птичка?

У нее соловей в горле.

Крошечный сквозняк, — и соловей улетел. Она боится простудить его даже своим дыханием.

Вся ее жизнь — непрерывный трепет перед сквозняком.

Она всю жизнь похожа на человека, который только что выздоравливает от воспаления легких.

Если у нее есть мамаша, — а у колоратурных певиц всегда есть мамаша, — она обязана стоять в кулисе с теплым платком.

Едва она сходит со сцены, ее закутывают так, что она задыхается, и чуть не на руках уносят в уборную.

Если вы явились к ней с визитом засвидетельствовать свое восхищение пред талантом, она смотрит на вас, как будто перед ней внезапно появился бенгальский тигр.

Вы с холода, — и можете ее простудить.

Целый день она занята тем, что кричит:

— Ах, затворяйте двери!

Как будто соседние комнаты переполнены пантерами. Если вы подошли к окну, — она близка к обмороку. От окна вы подойдете к ней и простудите ее. До протянутой руки она дотрагивается осторожно, одним пальчиком, как до льдины.

А когда горничная проходит по уборной, она рыдает:

— Она делает ветер! Меня хотят простудить.

И так всю жизнь.

### Контральто[[824]](#endnote-705)

На свете не существует контральто высокого роста. Они плотны и приземисты.

Ведь надо же, чтобы было откуда вылетать этим огромным, чуть не басовым нотам.

Про женщин говорят, что они любят сплетничать.

{298} Но клянусь чем угодно, что никогда ни одна сплетня не вылетала на контральтовых нотах.

Контральто слишком серьезны для этого. Сплетня раздается только на высочайших, чисто-сопранных нотах.

Никогда не следует ухаживать за контральто.

Вы услышите отказ на нижних нотах. Да в этом регистре странно бы звучало:

— Люблю!

Если рядом с вами живет контральто, и вы слышите высокие ноты, — это значит, что она ругает свою камеристку.

Если вы слышите ноты нижнего регистра, — это значит, что она отчитывает какую-нибудь легкомысленную подругу меццо-сопрано.

Вы редко услышите смех.

Это удивительно ворчливый и серьезный народ.

Если бы они не обладали контральто, — из них бы вышли профессора математики.

## **{299}** Мужья актрис[[825]](#endnote-706)

— Жениться ли на актрисе?

Этот вопрос задавался тысячи раз и на него можно ответить тысячью анекдотов или тысячью печальных историй. Маркиз де Ко, которого некоторые по наивности называли в лицо «маркизом Патти»[[826]](#endnote-707), это почти водевиль. Мало — это трагедия.

Публика смотрит на актрису полувосторженными, полуплотоядными глазами.

Где кончается восхищение талантом и где начинается восхищение мясом?

— X превосходна в этой роли.

Они разбирают ее «как актрису».

— Да, но Y больше подходила по внешности! Одни глаза, фигура, бюст чего стоят!

Ее разбирают уже «как женщину».

Видеть, что тысяча человек ежедневно разбирает вашу жену «по всем статьям», это может хоть кого сделать нервным!

Публика очень любит артистов, но она их еще не уважает. Артист Z целует руки артистке X раз, другой, третий.

— Позвольте, однако!

— Чего вы хотите? Я, как товарищ, поклоняюсь ей, как артистке.

Если вы молчите, хихикает труппа.

Если вы «вступитесь», захихикает весь город.

— X вчера сделал сцену Дзэту из-за жены.

— Разве между ними есть что?

— Должно быть!

Таково среди нашего некультурного общества положение «мужа актрисы».

Этот брак требует самопожертвования.

Самоотречения с той или с другой стороны.

На моих глазах так «погибла для сцены» в числе многих других молодая, талантливая драматическая артистка Г.

Ее муж, очень богатый человек, женившись на ней, потребовал, чтоб жена совсем отреклась от сцены.

Прекратила все знакомства в артистическом мире, даже переписку.

{300} Она должна была перестать раскланиваться с прежними знакомыми по сцене.

Не говоря уже о кулисах, они в течение нескольких лет не посещали даже театра, чтобы в молодой женщине, которой эта ломка была очень тяжела, не проснулась страсть к сцене.

Итальянцы обыкновенно разрешают этот вопрос иначе.

Они отрекаются от себя.

Среди мужей итальянских примадонн я встречал людей с высшим образованием и людей без всякого образования. Но все они одинаково превращались в людей совершенно безличных.

Муж артистки. Нечто среднее между камеристкой и Отелло.

Они обыкновенно бросают все, чем занимались раньше, и становятся мрачными спутниками своих знаменитых жен.

Когда итальянка поет в белом бальном платье, черная фигура ее мужа кажется тенью, которую она от себя кидает.

Мне вспоминается самый классический из этих мужей, теперь уже покойный, муж итальянской певицы.

Он очень любил свою жену, но ему недешево досталось счастье быть ее мужем.

Он убил на дуэли своего соперника.

Это создавало трагический ореол «смешному мужу», который не позволял жене целоваться на сцене.

— Да ведь это нужно по пьесе! — приходили в отчаяние режиссеры.

— А мне какое дело!

— Да ведь это смешно!

— Пусть лучше надо мной смеются, как над ревнивцем, чем как над рогоносцем! Публика, глядя, как целуют мою жену, будет строить разные предположения. Не желаю!

— Да вы не слушайте его и поцелуйте на сцене, — рекомендовали тенорам.

— Покорнейше благодарю! Он все время стоит в кулисе. Не сводит глаз. Взгляд мрачный. Рука в кармане. Может быть, сжимает револьвер.

Когда артистка уходила со сцены, он провожал ее до уборной. Когда она переодевалась, он сидел около уборной. Когда она уходила домой, он сам ее укутывал и уходил вместе с нею.

Без него она никогда и нигде не показывалась. И он был спокоен, потому что никогда про его жену не ходило никаких сплетен.

Как видите, только самоотвержением с той или с другой стороны можно купить себе полное, спокойное семейное счастье с артисткой.

{301} И это не потому, что артистки хуже других женщин.

Они так же нравственны и так же безнравственны, как и все женщины.

Но этой жертвы требует отношение к артистке малокультурного общества.

В конце концов, жениться при таких условиях на артистке, это все равно, что жениться на Венере Милосской[[827]](#endnote-708).

Вам будут завидовать.

Но одни будут приходить ей поклоняться, а другие будут смотреть на нее с улыбками, которые вас оскорбят.

Можно сделать одно из двух. Или совсем закрыть Венеру или сделаться ее бессменным сторожем и с утра до ночи караулить, чтобы кто-нибудь не сделал на мраморной богине неприличной надписи.

## **{302}** «Муж царицы»[[828]](#endnote-709)

Такой чести добиться,

Чести добиться,

Чести добиться,

Никто не пожелай!..

*«Прекрасная Елена»*[[829]](#endnote-710)

Господин с приличной внешностью, но растерянным видом. Всегда взлохмаченный цилиндр, по которому то рабочие заденут краем декораций, то он сам стукнется им о низенькую дверь уборной.

— Сколько одних цилиндров выходит! — жалуется он.

На сцене вы только и слышите:

— Барин! Посторонитесь! Барин! Сторонись!

— Иван Иванович! Вы извините, нельзя ж вертеться под ногами.

Тут люди дело делают!

Его гоняют из кулисы в кулису, с одной стороны сцены на другую.

То он замешкался как-то на сцене, когда подняли занавес, и должен был спрятаться за куст, где и просидел на корточках весь акт.

То провалился в люк, получил по шее от рабочего и проторчал целое действие в темноте под сценой.

То в своем коротеньком пальто и цилиндре пробежал около открытых дверей в какой-то испанской пьесе.

Когда поднимают занавес, чтоб артисты выходили раскланиваться, вы видите его сверкающие пятки.

На него все жалуются:

— Помилуйте, мешает спектаклю. Вчера поднимаем заднюю декорацию для апофеоза, а на первом плане торчит он с глупой физиономией. Тут ангелы, а он в цилиндре!

Комическая старуха выговаривает grande-coquette[[830]](#endnote-711):

— Помилуйте, душечка, Иван Иванович хоть и муж ваш, но он не должен забывать, что у нас общая уборная. Что вы одеваетесь не одни… Нельзя же заходить! Это оскорбляет мою женскую стыдливость. Я хоть и комическая старуха, но у меня есть женская стыдливость. У комических старух тоже есть своя стыдливость, иногда даже побольше, чем у иных grandes-coquettes, душечка!

Он заходит в мужские уборные.

Придет, постоит, помолчит и уйдет в другую.

{303} — Черт знает, что такое! — во все горло замечает благородный резонер. — Посторонние люди шатаются по уборным. Тут гримируешься, а они заходят, смотрят, слонов продают.

— Извините…

— Ничего‑с!

— Есть такие люди, — повествует комик, — которые, когда остановятся и посмотрят в пруд, — караси дохнут!

Иван Иванович спешит улетучиться.

Ему не везет.

Он всегда как-то ухитрится попасть к первому любовнику, как раз в ту минуту, когда тот совершает самое интимное таинство своего туалета, — надевает ватоны; к резонеру, когда тот не знает роли, которую сейчас нужно играть; к комику, когда он проиграет партию в шашки своему постоянному противнику — суфлеру.

В конце концов, он удирает из-за кулис.

Но на половине коридора его нагоняет горничная:

— Пожалуйте, барыня требует. Очень сердятся.

Он возвращается обратно с провинившимся видом и выслушивает нотацию.

— Ваша жена играет, а вы куда-то в публику бегаете. Посмотрите, так ли у меня приколоты бантики?

И через минуту слышится снова:

— Барин, посторонись!

— Иван Иванович, нельзя же соваться под ноги!

— Это безобразие! Лезть в женскую уборную.

— Черт знает! Посторонние люди по уборным шляются. Хоть в трактир иди гримироваться!

— Да уходите же вы, черт вас возьми, со сцены. Занавес надо поднимать!

И он летает из кулисы в кулису, с одной стороны сцены на другую, во взлохмаченном цилиндре, перепачканном пылью пальто, напоминая «рыжего» в цирке[[831]](#endnote-712).

С ним случилось величайшее из несчастий, какое может случиться с человеком в жизни.

Он «замужем за актрисой».

Никто не знает даже, как его фамилия.

Он потерял свою фамилию.

— Это., это… как это? Ну, словом, — это муж Фитюлькиной.

А некоторые даже так и рекомендуют его:

— Господин Фитюлькин.

{304} Несмотря на то, что «Фитюлькина» — это только сценический псевдоним.

Он «муж царицы», как зовут его поклонники.

«Багаж Фитюлькиной», как называют его на закулисном жаргоне.

«Актрисин муж».

Иногда он заявляет, доведенный до отчаяния:

— Матушка, я не могу так дольше жить.

Тогда она обрывает его тоном, не допускающим возражений:

— В таком случае вам следует жить не с артисткой, а с кухаркой!

Их супружеские разговоры для меня не тайна, потому что наши номера в гостинице рядом, и нас разделяет только тоненькая перегородка, позволяющая слышать иногда даже… звуки аплодисментов и следующие за ними тяжкие, сокрушенные вздохи.

Я помню ее первый дебют.

Она была вне себя.

— Какое несчастие для актрисы быть замужем, да еще за таким идиотом, как вы. Я для вас всем пожертвовала…

— Леночка!..

— Да‑с, всем, всем! Успехом! Иванову встретили букетом, Петрову букетом, Сидорову букетом. А все почему? Потому что не замужем. А я?! Кто будет подавать букеты женщине, у которой такой муж, как вы! Вот и выходи без хлопка! Я для вас всем пожертвовала, а вы?!

Ей был подан большой, роскошный букет с надписью на лентах: «Добро пожаловать», — и после спектакля за перегородкой была целая буря.

— Идиот! Дурак! Ставить свою жену в такое смешное положение! Букет от мужа! Как трогательно! Да еще с надписью: «Добро пожаловать!» Курам на смех! Все хохочут! Ведь все знают, что у меня во всем городе ни души знакомой.

— Леночка…

— Молчите! Молчите! Молчите! О, Боже, какие мы дуры, когда выходим замуж за таких идиотов! Я для вас всем пожертвовала, и вы сведете меня в гроб…

Началась истерика.

Их номер из двух комнат, и очень часто я слышу тихий стук и рассерженный женский голос из-за двери:

— Вы с ума сошли! У меня завтра большая роль!

Затем следуют тихие, грустные вздохи.

Иногда она принимается рыдать.

— Он смел мне предложить ехать ужинать.

{305} И главное при ком? При Бальзаковой! И эта ехидная старая баба расхохоталась!

— Да вы обязаны ему физиономию разбить, если вы муж! Застрелить! Убить, если вы муж! Вашу жену приглашают ужинать, а вы что?!

Иногда теряет терпение и он.

Недели две тому назад он попробовал устроить сцену:

— Это возмутительно! Это переходит всякие границы! Мальчишка, нахал, какой-то банкирский сынок, торчит у нас целые дни, подносит тебе букеты в самых незначительных ролях! Подмигивает приятелям, когда ты выходишь на сцену!

Но она в таких случаях поет на другую тему:

— Да, да, заприте меня в четырех стенах! Лишите меня успеха, поклонников, всего! Нет‑с, милостивый государь, этого не будет! Я для вас и так всем пожертвовала! Довольно‑с! Дудки! Женились бы на кухарке, — у нее не было бы поклонников! Ваша жена актриса, вы не должны этого забывать! Я не позволю вам оскорблять меня вашими гнусными подозрениями! Артистке подносит букет поклонник таланта, — а он грязнит самыми скверными подозрениями мой маленький успех. И это муж? Что ж, по вашему мнению, ваша жена бездарность, что ей никто и букета поднести не может иначе, как со скверными целями? Мальчик от чистого сердца подносит букет…

— Да, помилуй, какой же он мальчик?

— Молчать! Кто бы он ни был! Я актриса, — у меня должны быть поклонники! Женитесь на кухарках.

Часто он по вечерам заходит ко мне.

— К вам можно, сосед? Я в одиночестве сегодня.

— Пожалуйста. А ваша супруга? На репетиции?

— Н‑нет. У них сегодня небольшой артистический ужин. Рожденье чье-то. Все свои: артисты, пресса, кой‑кто из поклонников. Знаете, сцена налагает свои обязанности. Мне как-то неловко. Все с мужем да с мужем. Это, действительно, ставит ее в несколько смешное положение.

— Конечно, конечно…

Он сидит у меня часов до двух, до трех.

И только в четыре, в пять, — я слышу за перегородкой стук двери и веселый женский голосок, который напевает:

Уж я его п‑пила, п‑пила,  
И д‑до того теп‑перь дошла…[[832]](#endnote-713)

— Тише, ради Бога! — уговаривает он ее вполголоса. — Теперь утро, сосед услышит!

— А черт с ним! Я замужняя женщина и была с товарищами! В этом нет ничего дурного!

{306} И она уходит к себе, говоря пьяным голосом:

— Какое мещанство!

Как-то мы пошли с ним в буфет покурить.

— А Фитюлькина того… ничего себе! — ораторствовал навесь буфет какой-то франт в платье из магазина готового платья. — Я бы не отказался с ней поужинать.

— Худощава!

— Н‑нет! С атурами[[833]](#endnote-714)! И с темпераментом баба! Это видно, что с темпераментом! Прошла, видно, огонь, воду и медные трубы! Пожила!

— Отойдем, здесь дует! — сказал он.

Мы отошли в другой конец буфета. Пожилой, солидный господин спрашивал у другого пожилого, солидного господина:

— А ездит ужинать?

— У Фитюлькиной, говорят, муж есть.

— Ну, это у них ничего не значит. На этот счет у них свободно!

— Пойдемте отсюда, здесь душно! — сказал он.

Как-то он не выдержал и «крупно поговорил» с рецензентом, хваставшимся чуть не связью с его женой.

Ей же пришлось ездить «тушить скандал». И я часов до пяти не спал из-за истерик за перегородкой.

— Вы хотите сделать меня басней всего города! Вы хотите, чтобы это обернули так, что вы устроили скандал за то, что он был недоволен моей игрой. Муж, который с кулаками требует, чтобы восхищались его женой! Вы этого хотите?

— Матушка, да ведь этот нахал, даже не будучи знаком, позволял себе…

— Мало ли кто и что говорит об актрисе. Нет актрисы, про которую бы не говорили. Но не обращают внимания. Женились бы на кухарке!

О тех не говорят!

— Но ведь нельзя же…

— Вы хотите, чтоб этот франт подсадил шикальщиков? Чтоб мне сделали скандал? Вы этого хотите? Вам публика все равно. Плевать! А я завишу от публики!

Он встретился со мной за кулисами со сжатыми кулаками и разъяренным лицом:

— Вы не видали этого рецензентишку Вольдемарова? Вы читали гнусность, которую он написал про мою жену? Написать, что у нее для сильных ролей не хватает страсти! У моей жены не хватает страсти! У нее мало страсти! Она весь день плакала из-за этой рецензии! Это не рецензия, это черт знает что! Я ему все ребра переломаю! Вы не видали его?

{307} — Видел.

— Где? Где?

— В… уборной вашей жены.

— Как? Что?

У бедняги опустились руки и ноги. Через полчаса я видел его с Вольдемаровым. Он жал Вольдемарову руку и говорил виноватым голосом:

— Вы меня, ради Бога, простите. Я тут давеча погорячился и говорил кое-что на ваш счет лишнее. Вы, ради Бога, не того… Моя жена поручила просить вас к нам завтра на чашку чаю. Вы, ради Бога, простите.

Вольдемаров говорил тоном поучительным и наставительным:

— Ради вашей жены, я готов простить вашу действительно некорректную выходку. На этот раз я вам извиняю. Но к мнениям прессы следует относиться с почтением, уважением.

— Господи, я и уважаю!

Вчера он влетел ко мне бледный, как смерть. На бедняге не было лица.

— Слышали?

— Что такое?

— Убежала! С банкирским сыном убежала! И я последний узнал об этом! Она не ночевала дома… С ней, надо вам сказать, это иногда случалось: засидится и останется спать у комической старухи. Но и утром нет. Я испугался, — думаю, больна. К комической старухе. Комическая старуха в театре. Я в театр, и вот записка.

Он подал и записку:

«Уезжаю. Не поминай лихом. Не вернусь. Adieu[[834]](#footnote-122). Вещи перешли в N‑ск. Не твоя Лена Фитюлькина».

Записка писана размашистым почерком. Какие-то «мыслете», а не буквы.

— Оказывается, вся труппа уж знает. Режиссер, комическая старуха, кое-кто из товарищей даже и на вокзал провожали. Представьте…

Но тут вошел комик.

— Удрала? Поздравляю!

Мне прямо было жаль смотреть на бедного Ивана Ивановича.

— Именно поздравляю! Когда такие бегают, всегда поздравлять нужно. Мне только говорить не хотелось: конечно, не мое дело. Вы думаете, она с одним банкирским сыном. Фью‑фью‑фью!..

Комик посвистал.

{308} — Она и с Вольдемаровым, с рецензентишкой. Вы думаете, за что он ее хвалил? И с режиссером с нашим. Знаем мы, почему пьесы для нее ставили! И с Сиволаповым с купцом. И военный тут один на двадцать восемь дней в отпуск приезжал…

Я кое-как выпроводил комика, но ввалился «драматический герой», пьяный по уставу своего рыцарства.

— Пот-терю понес?

— Уехала…

— Друг, поцелуемся! Собратья по несчастью. Но ты еще что! Ты только муж! А обмануть собрата по искусству! Товарища! Который душу, жив‑вую душу ей отдавал! Ты понимаешь, душ‑шу!

«Герой» плакал и бил себя в грудь.

— А какая была женщина! Как умела любить!..

Пришлось чуть не вытолкать «героя».

Иван Иванович встал и протянул руку.

— Прощайте.

— Куда вы?

— На поезд. За нею. Я ее разыщу. Я ее догоню.

— Послушайте, образумьтесь…

— Нет, нет… Это ведь ненадолго… банкирский сын… Это только так…

Он повернулся ко мне и сказал с какой-то виноватой улыбкой:

— Я ведь знаю… Это… не в первый раз…

Он был жалок в эту минуту, и сам сознавал это:

— Но понимаете ли вы, что я жить без нее не могу?!

И многие не могут жить без них…

В этом воздухе кулис есть что-то одурманивающее.

## **{309}** Опера, или Искусство сделаться в один год знаменитым тенором[[835]](#endnote-715)

*Посвящается всем, у кого плохи дела*

Идите в теноры.

Лучшая из профессий. Ваш капитал у вас в горле. Тенор напоминает того счастливца из сказок Шехерезады[[836]](#endnote-716), которого добрый волшебник наградил способностью плевать золотом. Куда ни плюнет, — золотой. Тенор, это самая выгодная профессия. Если у него один крик и никакого уменья, говорят:

— Но что за богатый материал!

Если пропал голос, уверяют:

— Зато уменье!

Мы слышали г. Кардинали[[837]](#endnote-717), довольно безобразного крикуна, и восхищались.

— Теперь он не того… Но что это будет за певец! Какие данные!

Учитывали его будущие высокие ноты и выдавали под них аплодисменты, в вид варрантной ссуды[[838]](#endnote-718).

Я слышал старичка Нодэна. Никакого голоса, зато:

— Ах, как он пел раньше!

И его награждали аплодисментами в виде пенсии.

А он уж переводил их у антрепренера на звонкую монету по существующему курсу на теноров.

Тенор — это человек, который поет голосом, своим прошлым и своим будущим.

К тому же ему вечно будут подпевать психопатки.

Относительно этих последних он может быть спокоен.

Они будут всегда.

Точно так же, как луна может быть спокойна, что у нее будут собаки и поэты, которые станут на нее лаять.

«Оне» и «они» будут на нее выть совершенно независимо от того, будет она в фазе полнолуния, новолуния или на ущербе. Им все равно, потому что восторгаться их потребность.

{310} То же самое и психопатки. Поклоняться — их потребность, и у вас всегда будет толпа поклонниц, удовлетворяющих этой их потребности.

Я не говорю уже об успехах.

Тенор в этом отношении вне сравнения и конкуренции.

Он имеет успех не потому, что он сам красив, мужествен, храбр, благороден.

От каждого из нас потребуют предъявления одного из этих качеств, хотя бы в небольшом размере.

— Есть ли оно у вас?

Тенор же имеет успех потому, что Манрико[[839]](#endnote-719) — благороден, Рауль — храбр, Эрнани[[840]](#endnote-720) — мужествен, а Фауст носит голубое трико.

Последнее самое главное!

Итак, теперь, когда я выяснил вам все выгоды теноровой профессии, мне остается только перейти к главному:

— Как сделаться знаменитым тенором?

Очень просто.

Поступите в извозчики.

— В извоз…

Непременно! Публика ужасно любит, чтоб перед ней пели бывшие сапожники, портные, извозчики, мясники.

Она обожает «случайные открытые таланты». И это «открытие» должно произойти по возможности патетически.

Знаменитый импресарио летел к не менее знаменитому тенору, который закапризничал и отказался петь.

— Кем я его заменю? — с ужасом думал импресарио и нетерпеливо понукивал извозчика: — Скорее!

Да на беду попался прескверный извозчик, — импресарио разозлился и ударил его по шее.

Извозчик пронзительно крикнул.

— Да это do-diez[[841]](#endnote-721)! — воскликнул изумленный импресарио и заключил извозчика в объятия.

Так должен быть найден тенор.

Недурно, конечно, если вы при этом возьмете и споете, по просьбе импресарио, тут же народную песенку, соберете толпу народа, вас отправят в участок, и околоточный (за отсутствием комиссара его может заменить простой городовой), узнав, что перед ним будущее светило, извинится перед вами.

Полиция иногда отличается предусмотрительностью!

Далее вам следует поступить к какому-нибудь знаменитому учителю пения.

{311} Но Боже вас сохрани у него учиться.

Публика любит «самородков». Толпа не переносит превосходства и не допускает, чтоб певец понимал больше, чем она, в музыке.

Увлеките жену вашего учителя, заведите корреспонденцию с его дочерью и наговорите ему дерзостей, но только сделайте так, чтоб он вас выгнал.

Когда вас выгонят таким образом от четырех профессоров и из трех консерваторий, — ваше музыкальное образование закончено.

Подписывайтесь на все итальянские театральные газеты, уезжайте в Кишинев и посылайте телеграммы из Буэнос-Айреса:

«Тенор Пшенини имел колоссальный успех. Triomro completto, successo piramidale. Tutti arie bissati[[842]](#footnote-123). Публика вынесла его на руках».

Какое дело редакции, что телеграмма из Кишинева, если в ней рассказывается об интересном происшествии в Буэнос-Айресе?

Затем, переехавши в Бендеры, вы можете посылать телеграммы из Рио‑де‑Жанейро, Вальпараисо[[843]](#endnote-722), вообще из города, который вам больше нравится.

Это называется «путешествием по Америке». Путешествием, которое было сплошным триумфом для молодого артиста!

Так это называется на языке итальянских театральных газет и агентов.

Кто из теноров в свое время не объехал всей Южной Америки?

Когда вы тоже объедете Америку и в ней не останется ни одного города, в котором стоило бы петь, бы берете билет из Бендер в Милан и таким образом переезжаете через Атлантический океан, вовсе не подвергаясь действию морской болезни.

Теперь вам остается только ходить по галерее Виктора-Эммануила и ожидать русского импресарио.

Когда вы попадаете в Россию, вам нечего уже думать о том свете: рай не будет для вас новостью.

Держитесь только одного правила. Берите дорого.

Публика строго судит дешевых певцов и оправдывает дорогих.

Это, впрочем, объясняется очень просто. Каждый человек старается чем-нибудь оправдать сделанную глупость.

Он заплатил бешеные деньги, чтоб услыхать безголосого певца.

Надо же найти какое-нибудь оправдание.

— Да‑да… но знаете ли, школа… большой, большой артист… не жалею, что пошел, не жалею!

Надо делать хорошую мину в дурной игре.

{312} — Нужен ли при всем этом голос?

Отчасти.

Если у вас не будет голоса, у вас найдут «школу»; если у вас не будет «школы», отыщут нечто «врожденное»; если не отыщется ничего врожденного, найдут «игру».

Да ведь отыщется же у вас хоть «замечательный драматический шепот», черт возьми!

— Ну, а для певиц нужен голос? — слышу я пискливый дамский голосок.

— Лишнее, сударыня, совершенно лишнее. Чтоб сделаться певицей, голос, пожалуй, еще нужен.

Но чтобы сделаться знаменитой певицей, — вовсе нет. Чтобы сделаться знаменитостью, есть много средств и помимо голоса. Собственно говоря, это средство одно. Но оно универсально.

## **{313}** Летний тенор[[844]](#endnote-723)

Он был моим соседом по даче.

Я сидел на своей террасе и пил чай, он — на своей и был углублен в фотографии.

Неожиданно он повернулся ко мне и спросил:

— Вы пописываете в газетах?

Я поклонился и отвечал:

— Да.

Он снисходительно кивнул головой:

— Можете написать, что тенор Аполлонов приехал и нанял себе дачу!

Я поклонился:

— Благодарю. Но я не по этому отделу.

Он посмотрел на меня с сожалением:

— Ах, вы не пишете музыкальной критики?!

И, не кивнув мне, повернулся, запел какие-то рулады и ушел в комнаты.

На следующий день он протянул мне карточки и сказал:

— Вот!

Он подошел к палисаднику и подал. Я подошел к палисаднику и взял.

— Вы были в пирке гимнастом? — с интересом спросил я, увидав фотографии.

Он снисходительно улыбнулся:

— Это так, для психопаток! Видите, специально в будуарном формате! В матросской рубашке с декольте. С обнаженными руками. Весь в трико. У вас тут в столице масса психопаток. Будут приставать!

— Да, психопаток, говорят, очень много.

Он улыбнулся самодовольной улыбкой.

Я подал карточки:

— Благодарю вас!

— Возьмите. При вашей газете есть эти… как они называются… с картинками…

— Иллюстрированные приложения?

Он кивнул головой:

— Они самые. Редакция потом будет искать моих карточек.

Я поклонился:

— Благодарю вас. Когда редактор начнет искать, я у вас попрошу!

{314} Он кивнул головой, запел руладу и пошел прочь. Назавтра он спросил меня:

— Запаслись билетом?

— Куда?

Он посмотрел удивленно:

— А на открытие! Сегодня открытие.

— Нет.

Он с сомнением покачал головой:

— Рискуете не достать.

— Ну, что ж! Я в опере, собственно, ничего не понимаю.

Он небрежно окинул меня взглядом:

— Может быть, я возьму «do».

— Когда?

— Сегодня вечером.

— А может быть, и не возьмете?

Он отвечал небрежно:

— Глядя по настроению. Я посмотрю мою публику. Может быть, я ей возьму мое «do», а может быть, и нет!

Он презрительно пожал плечами:

— Дело летнее. Мы, артисты, смотрим на это, как на отдых. Как на шалость.

— Вы уже пели в столице?

— В первый раз. Я делал Италию.

— Как?

— Я проделывал Италию. Пел во Фраскати[[845]](#endnote-724), — это около Рима. В Кастеллямаре[[846]](#endnote-725), — это около Неаполя. В Комо[[847]](#endnote-726), — это около Милана. В Калабрии, около Реджио[[848]](#endnote-727), со мной презабавный случай был. Пою «Пророка», — успех колоссальный. Особенно зрители в первом ряду. В энтузиазме. Биссирую. Выхожу во втором акте, — весь первый ряд пустой. Оказывается, их арестовали в антракте!

— За шум?

— Да нет! За то, что накануне кого-то на дороге ограбили и зарезали!

— В каких театрах приходится петь! А в России где изволили подвизаться?

— В России я сделал Стародуб[[849]](#endnote-728)!

— Ах, Стародуб это вы сделали?

Он хитро прищурился.

— А вы что? Слышали? Там с женой местного губернского предводителя дворянства…

— Разве в Стародубе есть губернский предводитель дворянства?

{315} Он утвердительно кивнул головой:

— Был!

— Скажите!

Два дня я его не видал, а на третий он вышел утром на террасу и ласково сказал мне:

— Здравствуйте, сосед!

— Доброго утра!

Он посвистал и прошелся.

— Может быть, вы контрамарку в театр хотите?

— Благодарю вас, некогда.

— Может быть, для знакомых кого?

— И знакомых таких нет!

— А то бы взяли! Всегда сколько угодно.

— Благодарю вас.

Дня через четыре я как-то попал в сад.

«Пойду послушать соседа!»

В театре сидел я, рецензент нашей газеты, рецензент другой газеты, рецензент третьей газеты, рецензент четвертой газеты, один околоточный, другой околоточный, знакомая капельдинера и господин с билетом, смотревший на пустой театр боязливо.

Дело было летнее.

Дирижер скатал в руке какой-то шарик и кинул музыканту в скрипку.

Музыкант громко выругался.

Весь оркестр с удовольствием расхохотался.

Придворные дамы непринужденно разговаривали между собой.

И пока королева выводила трели, я ясно услышал:

— Филедокосовые[[850]](#endnote-729) никогда не отстирываются!

А в сцене благословения мечей, во время страшной паузы, один монах совершенно явственно сказал другому:

— Хамовническое[[851]](#endnote-730) гуще!

Аполлонов вышел на сцену руки за спину, улыбнулся дирижеру, шутя ткнул сапогом в суфлерскую будку, ущипнул хористку, одетую пажом, и, заметив меня, дружески раскланялся со мной со сцены.

Он не пел, а напевал.

Но одну ноту крикнул вдруг, действительно, чрезвычайно громко и посмотрел на меня после этого так пристально, что я сконфузился и зааплодировал.

— Должно быть, это его «do»!

Он начал кланяться, сначала показал на горло, потом пожал плечами, страдальчески улыбнулся дирижеру и сделал ему знак:

{316} — Повторите! Согласен!

Все это в один миг, так что я не успел даже опомниться.

Господин с билетом, с испугом оглядывавшийся на пустой театр, при этом поднялся, с омерзением взглянул на меня и, ни слова не говоря, вышел.

Через два дня после этого я слышал на соседней даче крик:

— Что же мне делать, если антрепренер жулик? Он обязан платить из сборов…

А через три дня у нас пропала горничная. Кухарка плевалась и ругалась:

— С горлодером сбежала! У их уж который день! Весь сундук был его карточками оклеен. Вся крышка! С им и сбежала!

— Как? Разве он?

На окнах соседней дачи были белые записки: «Одаеса дача».

И при воспоминании о фотографиях «специально в будуарном формате» у меня тоскливо стало на сердце.

Вместо будуаров изящных дам в сундуке горничной… Грустно в летнем театре, читатель!

## **{317}** Бас[[852]](#endnote-731)

Вы часто встретите за кулисами эту мрачную фигуру в неизменном кашне, в теплом пальто с поднятым воротником, в нахлобученной шляпе, с озлобленным выражением лица.

В коридорах беспрестанно слышен его голос:

— Да закрывайте же вы двери, когда ходите, черт вас побери! Corpo di Baccho[[853]](#footnote-124), вы только простуживаете артистов!

Он ругается по-русски и по-итальянски и вечно воюет со сквозняками.

Никто не знает, что он делает при театре.

Но его привыкли видеть.

Он оправляет пред выходом костюм на драматическом сопрано.

— Хороша! Хороша! — с улыбкой говорит он курносенькой меццо-сопрано[[854]](#endnote-732), когда та вертится перед ним и спрашивает, идет ли ей костюм Зибеля.

С участием смотрит горло тенору.

И никогда не прочь сбегать распорядиться, чтоб баритону поскорее принесли коньяку.

Он не любит только басов.

В антрактах он ходит по уборным, раздает советы, кричит на портных или ругается с рабочими на сцене.

Во время действия сидит в «артистической ложе», за кулисами — между занавесом и рампой, никогда не снимая нахлобученной шляпы и никогда не опуская поднятого воротника порыжевшего пальто.

Он слушает оперу с тревогой, со страхом, с удовольствием, с восторгом.

Весь устремляется вперед и, затаив дыхание, смотрит прямо в рот певцу, когда подходит головоломная нота.

Первый аплодирует хорошо спетой арии и слушает, покачивая в такт головой, когда льется широкая мелодия.

Он не выносит только басов.

Он слушает этих «долговязых дураков» со злобно сжатыми кулаками, и их пение доводит его до неистовства.

— Это черт знает что, а не пение! Черт дери, разве так поют?!

Бас Альбаффини был совершенно прав, устроивши ему на днях скандал за то, что он в самой середине «caballett»[[855]](#endnote-733) в «Лукреции», вышел из ложи с такой стремительностью, что уронил стул.

— Вы можете меня не слушать, если вам не нравится мое пение. Но мешать мне петь я не позволю!

— «Петь»? Ха‑ха‑ха! Вы поете! Он поет!

{318} — Да, слава Богу, не могу пожаловаться, чтоб импресарио меня не приглашали.

— Импресарио — дураки и понимают в пении столько же, сколько и вы.

— Понимают или не понимают, но публика…

— И публика ослы!

— Ха‑ха‑ха! Весь мир виноват в том, что вы старое безголосое животное!

Он злобно сжал кулаки, готовый броситься, но сдержался и только бешено пробормотал сквозь зубы:

— Скотина!

С тех пор он зажимает уши каждый раз, как начинает петь Альбаффини.

— У меня пухнут уши от крика этого осла! Я только жду, когда его, наконец, выгонят. И это чудовище смеет браться петь Мефистофеля.

— Нет, вы только вообразите себе эту наглость! — приставал он ко всем в течение целых двух недель за кулисами. — Он будет петь Мефистофеля! Он Мефистофель! Да имеет ли понятие этот длинный дурак прежде всего, что такое Мефистофель? Это будет опера! Вы знаете, я приду, я непременно приду на этот спектакль. Это интересно. Ха‑ха‑ха! Он и Мефистофель!

И он разражался настоящим мефистофельским смехом.

Он забрался в театр задолго до начала спектакля и засел в маленькой артистической ложе.

В день первого представления «Фауста» он не хотел никого видеть, ни с кем разговаривать.

Он бледный слушал речитативы, арию, дуэт, хоры студентов, солдат, девушек, молитву и впился глазами в Мефистофеля, когда оркестр грянул вступление к песне о золотом тельце.

Его душило.

Он готов был броситься на сцену, задушить этого длинного дурака, крикнуть на весь театр:

— Обопрись об стол, каналья! Ногу на ногу! Теперь прыжок вперед! Начинай!

При первой же ноте он не выдержал и вылетел из ложи.

— Это Мефистофель! Это баллада!

А со сцены доносились гремящие аккорды сатанинской песни и… аплодисменты!

Этого уж он никак не мог выдержать.

Он кинулся из театра, как будто за ним по пятам гнался весь ад.

Он бежал бегом по улицам в отдаленные грязненькие меблированные комнаты, где жил в каморке, сплошь завешанной лентами и пыльными, засохшими лавровыми венками.

{319} — Это баллада!

Он помнит эту балладу в другом исполнении!

Среди беззаботных песен веселья и тихих звуков молитвы Валентина, словно из глубины ада вырываются раскаты сатанинского хохота.

Дирижер взмахивает палочкой, скрипки берут резкий аккорд, его подхватывают виолончели, контрабасы, гобои, кларнеты. Флейты свищут зловещим адским свистом, ревут валторны, грохочут барабаны.

А он весь в красном, как вылитая из стали статуя, стоит у стола в красивой торжествующей позе.

Он весь дрожит от охватившего его волнения. Он сам полон какого-то сатанинского восторга. В эту минуту он не певец, — он дьявол, который сейчас начнет потешаться над людьми. Он с восторгом, с упоением слушает летящий из оркестра, словно из пропасти ада, призыв к сатанинской песне.

Дирижер наклоняет палочку в его сторону.

С горящими глазами он делает прыжок к рампе, — его прыжок, от которого в страхе вскрикивали в партере, — и начинает вот так:

— На земле…

Из его груди вырвалась хриплая, жалкая, ужасная, режущая ухо нота.

Он схватился за волосы и, рыдая, упал на свою кровать.

Он рыдал, вздрагивая всем телом в этой грязненькой каморке, где при свете огарка блистали по стенам золотые надписи на разноцветных лентах:

«Genova»… «Milano»… «От благодарной публики Одессы»… «От киевских поклонников»… «От москвичей»… «Петербург»… «Wien»…

Как все басы, он мало занимался любовью и не имел поклонниц.

Зато поклонники…

В числе его поклонников были лучшие представители общества Петербурга, Москвы, Киева, Одессы.

Его баловали, начиная с первого его дебюта в генуэзском «Politeama Margherita»[[856]](#endnote-734) и кончая этим ужасным днем.

А парижская «Grande Opera»[[857]](#endnote-735), куда его приглашали!

А поклонники, пророчившие ему мировую славу Виолетти[[858]](#endnote-736), Джамэта[[859]](#endnote-737)…

Он пел им прекрасные песни, а они угощали его прекрасным вином.

Однажды после большого ужина, данного в честь его, где шампанское золотом горело, налитое прямо в огромные выдолбленные льдины, он проснулся утром с неловким ощущением в горле.

Он хотел взять по обыкновению одну из своих чудных бархатных нот, из горла вылетало какое-то шипение.

Он весь похолодел.

Он хотел крикнуть, послышалась только какая-то сипота.

Он в ужасе дрожащими руками стал приготовлять паровой пульверизатор.

{320} Прикладывал согревающие компрессы, — ничего не помогало.

Он схватился за голову. Ему казалось, что он сходит с ума.

Он кинулся к доктору, к одному, к другому, к третьему…

Один нашел у него паралич голосовых связок, другой — воспаление гортани, третий — начало дифтерита, четвертый — жабу, пятый — просто легкую простуду. Он лечился у всех, делал все, ездил в Вену, в Париж, в Лондон, в Милан, и вернулся поседевший, осунувшийся, без гроша денег, в потертом костюме, с сиплым голосом, которого хватает только на то, чтобы ругаться с портными, которые никогда не затворяют дверей, когда ходят, и вечно делают в уборных сквозняки.

Он живет на те гроши, которые иногда ему дают взаймы артисты за исполнение их поручений, и обедает у примадонн, с которыми всласть ругает Альбаффини, — этого грубого, неотесанного мужика, который всем говорит «ты» и не считает примадонн ни за что.

Маленькие деньги, которые ему присылает каждый месяц сестра, он тратит на покупку патентованных средств «для горла», и пишет ей нежные письма, полные благодарности и светлых надежд:

«Близко, близко уже светлое будущее, когда я из первого же аванса, с первого же бенефиса, заплачу тебе все, что ты для меня тратишь. Скажи своему мужу, что недолго ему тянуть лямку акцизного смотрителя в каком-то глухом провинциальном городишке. Я попрошу за него моих петербургских друзей, — мне мои поклонники не откажут ни в какой просьбе. Можешь быть спокойна».

Положительно, в этих заграничных пилюлях и пастилках есть что-то чудодейственное!

К нему возвращается его голос.

Конечно, это не то, что было, но нужно время.

Он может петь.

Он узнает свой голос.

Он поет уже настолько, что когда в город приехал дать три концерта знаменитый тенор, он отправился к старому товарищу, с которым пел когда-то в Барселоне «Гугенотов»[[860]](#endnote-738).

— Интриги, зависть! Уж чего стоил в этом сезоне один Альбаффини! Ты ведь знаешь Альбаффини? Ясно, как день, что этому животному не хочется, чтобы публика слышала, как нужно петь… Нет, я положительно не могу оставаться здесь! Здесь мне не хотят дать ходу! Не разрешают дебюта… Я к тебе. Тебе стоит сказать только слово твоему импресарио, он не посмеет отказать. Пусть возьмет за самое маленькое вознаграждение. Мне ведь не вознаграждение. У меня нет никаких потребностей. Мне хочется, чтоб меня услышали. Дайте мне встретиться с публикой! Да‑с! И тогда посмотрим!.. А я тебе буду очень полезен {321} в твоих концертах. А, старый товарищ?! Но, может быть, ты хочешь меня раньше слышать? Изволь. Конечно, предупреждаю, это не то. Нужно время. Но ты все-таки кое-что услышишь.

Он спел ему «свою арию» из «Le roi de Lahor»[[861]](#footnote-125) [[862]](#endnote-739), как он ее поет, и повернулся к знаменитому тенору с лицом, горящим от удовольствия, и глазами, увлажненными слезами:

— А? Каково, старый товарищ?

Знаменитый тенор с тем же обычным заспанным видом объевшегося кота полез в карман и достал билет в сто франков.

— На. Все, что могу…

Он бросил деньги на пол, и, когда выходил, его душили рыдания.

— Можно быть великим певцом и в душе все-таки оставаться большим сапожником! Сапожник никогда не перестанет быть сапожником!

И он стал еще больше чуждаться посторонних людей, еще глубже ушел в поднятый воротник своего рыжего пальто, его взгляд стал еще озлобленнее, и он еще сердитее кричит на портных:

— Да затворяйте же двери, черт вас побери! Вы меня простуживаете!

Когда его приглашают ужинать, он отказывается:

— Я не пью, это вредно для голоса!

Сестра зовет его переехать жить к ней. И ее письма терзают его душу.

— Вы знаете, — говорит он, — минутами мне начинает казаться, что ко мне не вернется мой голос… Но поймите, я не могу жить без театра.

На днях я встретил его сияющим, радостным, вольным.

— Отличные известия!

Мы поздоровались.

— Надеюсь, на следующий сезон вам придется писать о моем дебюте. Вы уж тогда пожалуйста…

Он сделал комический поклон.

— Вот посмотрим, как-то вы меня обругаете, когда услышите в Марселе. Ха‑ха‑ха!

И он расхохотался сиплым смехом.

— Я получил новые пастилы. Их, говорят, ест Баттистини. Делают, действительно, прямо чудеса! Да вот вы сами услышите. Я вам возьму свое «fa»…

Из его груди вылетел хриплый, дребезжащий звук, похожий на скрип немазаного колеса.

— Хорошо?

— Отлично.

Пусть бедный сумасшедший живет иллюзиями.

## **{322}** После актрисы (Ее бумаги)[[863]](#endnote-740)

Маленькая, карманная книжечка, в кожаном переплете, с золотым обрезом.

На первой странице тщательно и красиво выведено:

— Моя жизнь. Елизавета Арагвина-Номарская.

На второй странице написано:

«Я с детства была очень красива. Когда мне было 12 лет, я влюбилась в аптекарского помощника».

«На третьей странице:

Панталон — 7.

Панталон-трико — 5.

Рубашек — 6.

Чулок шелковых — 12 п.

Фильдекосовых — 8 п.

Сутьен-горж — 2.

Комбинезонов — 4.

Платков носовых — 7.

С кружевцами — 14».

Больше в книжечке ничего не написано.

Телеграмма:

«Предлагаю зиму восемьсот месяц два полубенефиса аванс пятьсот отвечайте немедленно дорожные высылаю. — Полтавский-Ретурнов».

На слоновой бумаге. Напечатано золотыми буквами.

«Глубокоуважаемая

Елизавета Ивановна.

Богато одаренная артистка!

В знаменательный день Вашего бенефиса мы, посетители галереи, присоединяем наши молодые голоса к тому хору восторгов, который заслуженно снискали Вы в нашем городе. Вы ищущая Нора[[864]](#endnote-741), Вы стонущая Чайка[[865]](#endnote-742), Вы укором поднимающаяся Екатерина Ивановна[[866]](#endnote-743), Вы нежная Офелия, Вы открыли нам глубины Ибсена, Чехова, Шекспира и Андреева. Вы купаетесь в лучах их творчества и зовете нас к борьбе и протесту. Вы указываете нам такие возможности и достижения, что {323} аплодисменты невольно срываются с наших рук. Светите же долго-долго нам, Вы, чудная артистка, всегда чутко прислушивающаяся к голосу молодежи, посещающей галерею. Честь Вам и слава!» Следуют подписи с росчерками.

Визитная карточка.

Нижняя часть с фамилией оторвана.

Остались только имя и отчество:

«Сергий Васильевич».

На обороте написано:

«М. г. г‑жа Арагвина! Если когда-нибудь Вы найдете, что Вам 200 (двести) рублей явятся не лишними, пришлите через коридорного в той же гостинице в № 17 два слова: “Я дома”. Готовый к услугам поклонник Вашего сложения».

Открытка.

Написано печатными буквами:

«Арагвиной-Номарской. В театр. У нас зашел спор: сколько Вам лет? Мне говорят, что 55, а я утверждаю, что не больше пятидесяти. Разрешите: кто из нас прав?»

Открытка. Нарисована свинья. Написано измененным почерком:

«Ее высокородию г‑же Арагвиной-Номарской. В театр, за кулисы. Чем морду мажешь, ведьма? Зубы-то любовнички выбили, что вставила? Патлы-то носишь фальшивые? Свои волосы хахали выдрали?»

Полулист из чьего-то письма:

«Я не понимаю, что ж тут обидного? Я сказал, что актрисы это женская холостежь. Что они смотрят на мужчин, как мы, мужчины, смотрим на женщин. В вас много мужского: вы сами о себе заботитесь, зарабатываете, делаете карьеру, самостоятельны. Вы женщины-мужчины. Все это выработало в вас мужские замашки. Вы меняете города. Ведь не монахинями же…»

Дальше так было залито духами, что слова расползлись.

Письмо.

Написано, видимо, левой рукой:

«Будет морда облита серной кислотой. Чтоб женатые люди, которые о семье должны думать, на таких тварей не заглядывались. Собираем {324} подписи порядочных женщин под письмом антрепренеру: чтобы выгнал Вас со сцены. Иначе мы, порядочные семьи, в театр ходить не будем, и сборы упадут».

Подписано:

«Мать семейства».

Визитная карточка.

Фамилия оторвана.

Имя и отчество:

«Сергий Васильевич»:

На обороте:

«Милостивая государыня! Как женщина умная, Вы, надеюсь, не обиделись на мою записку намедни. Я в высшей степени занятой человек, и мне некогда тратить времени на гимназические ухаживания. Да и Вам, вероятно, они надоели».

Добавлено по-французски, с ошибками:

«Les afferes sou les afferes. Ne c’est pas?»[[867]](#footnote-126)

Добавлено внизу:

— 300?

Письмо на хорошей бумаге.

«Милостивая государыня г‑жа Арагвина-Номарская!

Извините, что не знаю Вашего имени и отчества. Обращаюсь к Вам с просьбой, во имя доброго дела. Под моим председательством состоит общество пособия детям алкоголиков. Очень добрая цель. Но денег у нас нет. Мы захотели устроить концерт, и я уверена, что Вы не откажетесь принять участие, как обыкновенно артисты считают долгом принимать участие в благотворительных концертах. Вам это ничего не стоит, а нашему обществу сбор важен. Вы участвуете во 2‑м отделении. Карета будет за Вами прислана к театру.

С совершенным уважением

жена управляющего акцизными сборами Прасковья Непалатова.

P. S. Это будет послезавтра.

Пользуюсь случаем сказать Вам несколько слов о Вашей игре.

В “Трех сестрах” Вы меня положительно разочаровали. Вообще, в Вашей игре слишком много порывистости, излишней страстности. Надо быть более “distingué”[[868]](#footnote-127). Не знаю, скажет ли Вам что это слово, но по-русски я не могу выразить свою мысль».

{325} Толстая книга «старинной» бумаги с рваными краями.

«Старинный» переплет.

На первой странице написано:

«Дневник».

На второй:

«Помню в детстве меня поразила сказка о царевиче-лягушке. И когда я встречала лягушку, мне казалось, что вот‑вот из нее выйдет прекрасный царевич. Но все встречные лягушки так лягушками и оставались».

Больше в книге ничего не написано.

Счет с печатной фирмой:

«Соединенные цветочные заведения “Флора” и “Прозерпина”.

Специальность букетов. Венки театральные и надгробные».

Каучуковым штемпелем оттиснуто:

«Вторично».

Написано:

«Госпоже Е. И. Арагвиной-Номарской.

К Вашему бенефису:

Одна корзина новая с разными цветами — 150 р.

Цветы. Корзина Ваша — 30 р.

Букет большой — 40 р.

Букет малый, с надписью: “От юных поклонниц” — 20 р.

На Вашей ленте напечатано золотом:

“Синей птице русского театра”[[869]](#endnote-744) — 3 р.

Ленты наши с разными надписями — 15 р.

Итого — 168 р.

Скидка 40 % — 57 р.

Следует с Вас — 112 р.

Деньги верим получить подателю сего».

Марка.

Расписки в получении нет.

Клочок какого-то письма.

Можно только прочесть:

«Гимназист 7‑го класса это тот же студент. Мы не виноваты, что государство, желая задержать развитие страны, держит нас до 18‑и лет в гимназии».

И на обороте:

«Мои намерения очень серьезны. Я хочу пойти на сцену, и мы будем служить вместе с Вами. Иначе мое самоу…»

{326} Грязная визитная карточка.

Словно ее подсовывали под дверь.

Фамилия оторвана.

Имя и отчество:

«Сергий Васильевич».

На обороте написано только:

— 500?

Драная визитная карточка.

Словно ее просовывали в щель двери.

Фамилия оторвана.

Имя и отчество:

«Сергий Васильевич».

На обороте:

— 800?

Письмо:

«Милостивая государыня!

Вы даже не изволили потрудиться удостоить меня своим ответом. Я, порядочная женщина, думая, что и во всякой профессии можно еще сохранить известную порядочность, допустила себя обратиться к Вам с материальной просьбой о пятистах рублях, которые необходимы для спасения моего сына, в минуту увлечения проигравшего казенные деньги. Но где же Вам понять чувства матери! Порядочной женщине никто не даст пятисот рублей, — гибни! А тварям подносят в один вечер цветов на 500 рублей! Вам есть еще способ поправить свой недостойный поступок и Ваше дерзкое оставление меня без ответа. Что Вам стоит сказать кому-нибудь из Ваших так называемых “поклонников”, — что ему стоит внести за несчастного молодого человека какие-то жалкие 500 рублей. У Вас золото рекой льется. Одумайтесь!

Жду ответа лично.

*Вдова статского советника Мария Порфирова*».

Изломанная визитная карточка.

Словно ее всовывали в замочную скважину.

Фамилия оторвана.

Имя и отчество:

«Сергий Васильевич».

На обороте:

— 1000? Подумайте!

{327} Письмо на японской бумаге.

От него и сейчас веет какими-то выдыхающимися духами.

«Дорогая Лизбет!

Тут есть некто Сергей Васильевич Ключачев. Помещик. Он безумно богат, безумный твой поклонник и безумно просил меня с тобой познакомить.

Поедем сегодня ужинать, будет безумно весело.

Целую тебя крепко.

Твоя Лили.

P. S. Понюхай бумагу. Это rue de la Paix[[870]](#footnote-128). Духи, которые я безумно люблю.

P. S. Безумно устала. Каждый день ужинаю. Это безумно.

Безумно не хочется нынче играть».

Телеграмма:

«Срочная. Театр. Арагвиной.

Вы одна можете сделать из меня актера. Точка. Я буду работать, творить, создавать. Я сделаюсь снова актером. Точка. Бросьте свои предубеждения против актеров. Вы говорите. “Все — только не актер. Актер тоже женщина. Его занятие увлекать, нравиться. Актер обладает всеми женскими недостатками”. Точка. Это философия. Точка. Мы вместе будем работать над ролями. Создавать, творить, царить в театральном мире. Диктовать свои условия. Мы вместе будем составлять могущественную пару. Мы заставим антрепренеров подчиняться нашим требованиям. Нам двоим не страшны режиссеры. Точка. Мы оставим след в искусстве. Мы снимем свой театр. Точка. Я предлагаю вам союз, любовь, страсть. Не отвергайте. Телеграфируйте срочно: Москва, меблированные комнаты Фалыд-Фейн. Ваш твой Аркадий. Ваш Громиславский».

Оторванный почтовый полулист.

Размашистым почерком:

«Прошу в моей смерти никого не винить. Е. Арагвина-Номарская».

Телеграмма:

«Срочный ответ 50 слов уплачен. Срочно. Театр. Арагвиной.

Только теперь я понял, что такое ты для меня. Только сейчас постиг, осознал, что без тебя мне нет жизни. Без тебя не могу работать. Без тебя я погиб. Умоляю, пожалей. Пожалей не меня, мой талант. Он принадлежит публике. Точка. Как могла ты подумать, что могло быть {328} серьезное увлечение какой-то выходной Амуранской. Каким-то ничтожеством. Не могу писать о ней: телеграф ругательных слов не принимает. Точка. Ты одна мое сокровище, жизнь, радость, счастье, мое божество, кумир, мой идеал, вся моя религия в тебе. Точка. О, не разбивай нашей жизни. Прости, прости меня. На коленях, со слезами умоляю тебя. Точка. Моя кровь не принесет тебе счастья. Все расчеты с жизнью кончены. Твой отказ нажмет курок револьвера. Точка. Воскреси же меня к жизни, моя волшебница, богиня. Меблированные комнаты Якорь. Твой, твой, твой и больше никогда ничей. Аркадий».

На телеграмме сделан, — женской рукой, — карандашный подсчет:

«196 слов х 15 коп. = 29 р. 40 коп.»

Письмо:

«Высокоуважаемая

Елизавета Ивановна!

Доктор за это меньше полтораста рублей взять не согласен. Итого, все Вам обойдется двести. Верьте, что мне очистится не больше, чем мы, акушерки, получаем обыкновенно за простые роды. Играть вы сможете на пятый день. В ожидании вашего ответа Искренно уважающая Вас и готовая к услугам

*Пелагея Слепцова*.

P. S. Будьте добры, нельзя ли две контрамарочки на воскресенье, на утренник, на “Ревизора”, для моих детей. Вам это ничего не стоит. А я побалую детей. Кстати, у них теперь проходят русскую литературу. Им это и для ученья полезно».

Почтовый лист большого формата.

В левом углу изображено: двухэтажный дом и напечатано:

«Гранд-Отель и Бельвю».

Написано:

«Милостивая государыня

Елизавета Ивановна!

Прежде всего, я барин. Вы меня знаете: я человек прямой. Если б я увлекся какой-то Вашей горничной, я поделился бы этим с Вами прямо. Все уверения Вашей Настьки не что иное как грязный шантаж, достойный наперсницы такой (несколько слов тщательно зачеркнуто) особы, как Вы. Вы знаете, что передовые представительницы нашей интеллигенции сочли бы за счастье пойти за мной. Бесчисленные письма учащихся девушек и лучших дам местного общества могли Вам служить достаточным доказательством. Я никогда не скрывал от Вас этих писем, я честно показывал Вам их, не таил своих переживаний и успехов. {329} Вы пустили низкую клевету, клевету, для того, чтобы уронить меня в глазах Антропинской. Да, я люблю ее. Я смело и гордо говорю: люблю. Вас я больше не люблю. Это факт. С этим надо считаться. Я отдал Вам полтора года своей жизни. Из‑за Вас я перестал быть актером. Я разучился работать. Я Вас ненавижу. Посылаю Вам квитанции на Ваши заложенные вещи. Пришлите мне квитанции на мои портсигар, часы и запонки. Между нами все кончено. Гардероб прошу выдать подателю сего.

*Остаюсь актер Аркадий Громиславский*».

Счет.

На бланке:

«Гостиница “Континенталь”. Проведенная вода и телефоны. Г‑же Е. И. Пехотиной, по сцене Арагвиной-Номарской. Следует с Вас за три месяца за № 450 р. Заплачено 50 р. Остается получить 400 р.

Просят уплатить немедленно, иначе перестанут подавать самовары. Хозяин больше ждать не намерен».

Телеграмма:

«Актрисе Арагвиной. Театр.

Ваш сын умер. О болезни не считал нужным вас извещать. Какое вам до нас дело. У вас сезон. Та, которая заменила ему мать, в отчаянии. Пехотин».

Написано на обложке роли Офелии:

«Прошу в моей смерти винить антрепренера Архарина и режиссера Патрасского. Это они, они виноваты во всем. Это из-за них я пускаю себе пулю в лоб! Они довели меня своими интригами. Пусть весь мир знает об этом. Прошу напечатать это письмо в “Театре и искусстве”[[871]](#endnote-745) и в “Рампе и жизни”[[872]](#endnote-746). Пусть весь мир знает. Это моя последняя воля. Я проклинаю, проклинаю, проклинаю их! Артистка Елизавета Арагвина-Номарская».

Недурная почтовая бумага.

«Милый друг!

Я писатель, а не читатель. А Вы заставляете меня читать рецензии этого дурака Аносова. Что он хотел этим сказать: “Игра г‑жи Арагвиной-Номарской всегда ярко и определенно индивидуальна”. Обругал Вас или похвалил? А черт его знает! Ну, кто читает рецензии? В редакциях отправляют в рецензенты несчастных, которые так глупы, что даже правительства обругать не умеют. Их и отправляют ругать актеров. А {330} антрепренеры сажают их на кресла с пятнами или с прорванным сиденьем, чтоб не было заметно. Вот что такое рецензент. А Вы волнуетесь! Самое главное, что написано: “Подано три букета”. Публика ходит в театр смотреть, как актрисам подают букеты. А на остальное чихните, милая! По-моему, он просто в Вас влюблен и теперь начнет Вас допекать своей философией. Это у него всегда так. Как влюбится — так и начинает ругать актрису за красивую наружность. “Показывала ручки, ножки”. Со сладострастием, подлец! Или допекает философией. Целую Ваши красивые ручки.

*Ваш М*.

P. S. Вот что Вы себе палец прихлопнули каретной дверцей, — это прескверно. Может ноготь сойти. Бррр! А они у Вас прекрасивые. Кланяйтесь от меня Вашей manicure. Думайте о своих ногтях и не думайте о рецензентах».

Письмо с массой ошибок:

«Многоуважаемая госпожа Елизавета Ивановна, артистка! Ежели Вам будет нужно что из подержанных платьев в кредит, или сами захотите что продать, спрячьте мой адрес: Новослободская улица, собственный дом, домовладелица Дарья Арбузникова. Имейте в виду, что продаю в кредит и не беспокою. Многие Ваши товарки, которые прежде Вашего тоже были актрисами в нашем городе, имели со мной знакомство, очень меня уважали и после благодарили. Затем остаюсь уважающая Вас

*Дарья*».

Недурная почтовая бумага.

«Богиня!

Нет, Вы задались целью загнать меня в фоб в цвете средних лет! Ни одна женщина ни одному мужчине не задавала столько адских задач. Прислать Вам почитать интересную книгу! Интересные книги, милый друг, пишутся по-французски. А русские книги умные и “скудные”, как очаровательно Вы говорите. А, впрочем, пошлите в библиотеку хоть за “Преступлением и наказанием”[[873]](#endnote-747). Только не читайте там, где сплошь напечатано. Ну это к черту! Это психология! Никакой психологии на свете нет. А читайте там, где строчки начинаются черточкой. Одни разговоры. Довольно занимательный уголовный роман. Даже спать потом будете бояться! Невероятного достаточно: случая не было в уголовной практике, чтобы убийца какие-то звонки потом ходил слушать. Ну, да не стану разочаровывать. Читайте, верьте и будет страшно. Удовольствие полное. Я уверен, Вам понравится.

{331} А что ноготь не сойдет — очень хорошо. Дешево отделались. Вперед наука.

Целую этот ноготь.

*Ваш М*.»

Почтовая бумага голубого цвета.

Сверху напечатан девиз:

«Живите в театре, умрите в театре. Белинский»[[874]](#endnote-748).

«Елизавета Ивановна!

То, что Вы мне сказали вчера при нашем знакомстве, кратко можно резюмировать так: “Оргиастическая окраска Вашего исполнения покоится всецело на глубоко индивидуалистическом процессе Вашего творчества”. Это бесповоротно! Я искренно рад, что Вы интересуетесь философией, — нам легче столковаться. Посылаю Вам, как Вы называете для легкого чтения, “Мир как воля и представление” Артура Шопенгауэра[[875]](#endnote-749). Но все же я стою на своем и буду стоять, пока Вы меня не собьете: настольной книгой актера должно быть “Об ощущениях и их выражении у человека и у животных” Чарльса Дарвина. Только здесь Вы почерпнете основы для объективизма внешних выражений. Иначе, предупреждаю Вас: Вы погибнете в пучине индивидуализма. Конечно, многие наблюдения и выводы Чарльса Дарвина рассеяны и у Вильяма Шекспира. Но я лично предпочитаю для Вас Чарльса: у него все это сконцентрировано. Вас, кажется, неприятно поразило и даже как будто обидело слово “и животных”. Увы! Несколько зоологическая точка зрения необходима, чтобы спасти от метафизической бездны. Продумайте несколько вечеров, и Вы со мной согласитесь.

Уважающий Вас

*Аносов*».

Письмо, написанное мелким-мелким почерком, на бумаге с изображением двух лилий:

«Я та самая, которая бросила в Вас букетом фиалок и, извините, попала Вам в глаз. Я та самая, которая всегда переходит Вам дорогу у подъезда театра, когда Вы хотите сесть на извозчика. Я делаю это сознательно. Я обожаю Вас! Я хочу быть около Вас непрестанно, каждую секунду. Быть Вашей горничной. Снимать, надевать Вам чулки. Сердитесь на меня, ругайте, бейте меня, но я Вас обожаю, моя Лизоида! (Таким именем я Вас ласкаю в своих мечтах). Я буду ждать Вашего ответа у подъезда гостиницы. Вы меня узнаете по клеенчатой шляпе и букетику красной гвоздики. Отвечайте “да” и бойтесь ответить “нет”.

Ваша, как Вы моя,

*Анна Стрекачева*»

{332} Недурная почтовая бумага.

«Бисмарк[[876]](#endnote-750), а не дама!

Это Вы чудно придумали. Пугнуть Аносова философией! Теперь он Ваш! Любит, чтоб с ним философствовали. Этакий идиот!

Пуганите его так:

“Глубокоуважаемый Агафон Петрович! Индивидуализм, — пишете Вы. — Пусть будет индивидуализм! Но возьмем формулу Тарда[[877]](#endnote-751), — надеюсь, Вы его не отвергаете? "Толпа глупее самого глупого человека среди нее". Следовательно, публика глупее самого глупого зрителя. И, руководясь ее восприятиями и переживаниями, я буду руководиться самым глупым из зрителей? Где же выход, дорогой Агафон Петрович? Где выход? В чем, кроме индивидуализма, я найду стимул для творческой работы? Вот что мучает меня, разрывает мою артистическую совесть. Актер или толпа? Мое "Я", — или их "Они"? Мое или их переживанье? Чувство или его отражение? В чем задача искусства? Вот о чем мечется моя бедная душа. Вот что прошу Вас разрешить, cher maître[[878]](#footnote-129)! (По-русски подходящего слова нет). Очень Ваша”.

Следует подпись.

Глупее ничего нельзя составить. Ему понравится.

Хотите ушибить его окончательно, добавьте:

“Где же постулат? Постулат где?”

Постулат здесь ни при чем. Но он будет польщен, что к нему обращаются с этим непонятным словом.

А самое лучшее, по-моему, позовите его как-нибудь, когда не играете, и сделайте его счастливым. Ему удовольствие. А Вам все равно. А то еще с философией!

*Ваш М*.»

Недурная почтовая бумага:

«Письмом моим, милостивая государыня, воспользовались, а меня ругаете. Вот благодарность и логика! Но ведь Вам потому со мной и приятно, что я единственный человек, который в Вас не влюблен. По крайней мере, не уверяю Вас в этом по вечерам.

Вы меня даже за мужчину не считаете, и я так и жду, что Вы, забывшись, начнете при мне раздеваться. Это-то Вам и приятно. Не правда? Отрадно, что уцелел на свете хоть один человек, не “поклонник Вашего сложения”. Без удовольствия не могу вспомнить этого выражения. До чего пошло! Хотя, знаете ли, я с удовольствием посмотрел бы Вас в водевиле “Девушка-гусар”[[879]](#endnote-752) или “Чудо нашего столетия”[[880]](#endnote-753). Ну, вот видите, {333} и рассмеялись? А говорите: “сердитесь! Как не стыдно такие советы насчет Аносова давать?” Да разве на меня сердиться можно? На меня еще никогда никто не сердился. Не сердитесь вообще, это плохо для цвета лица.

*Ваш М*.»

Клочок почтовой бумаги голубого цвета, вверху напечатано:

«Живите в театре, умрите в театре. Белинский».

Написано:

«Где стимул? Где постулат? Страшные вопросы задаете Вы, Елизавета Ивановна!»

Остальное оторвано.

На обороте можно прочитать слова:

«Ваше пластическое сложение дает возможность эллинских переживаний…»

Письмо на бумаге с изображением двух кошек.

Мелким-мелким почерком:

«Я ненавижу Вас и люблю. У меня серная кислота для Вас и нашатырный спирт для себя. Я ненавижу Аносова, — как он смел Вам поцеловать руку? Предупредите его, что если он посмеет сделать это еще раз, он получит пулю в затылок. Я не выхожу без револьвера. Да, это я украла пудру из Вашей уборной, когда Ваша разиня горничная побежала кокетничать с маленькими актерами. Я пробралась за кулисы. Я проберусь везде. Я торжествовала, когда Вы ударили по щеке Вашу горничную. Ваша рука была послушна моей воле. Я бы ее исколотила, как она смеет дотрагиваться до Вас. Я с упоением слушала, как Вы кричали и бранились, и сжимала пудру до того, что у меня внутри одна пудра! Я бы как музыку слушала Вашу брань и терпела, как поцелуи, Ваши удары. Я не позволю Вам иметь другую горничную. Жду ответа с нашатырным спиртом. Бойтесь ответить “нет”.

*Готовая на все Анна Стрекачева*».

Письмо с массой ошибок:

«Многоуважаемая госпожа артистка! Хотя Вы на мое первое письмо ничего не ответили, но у меня есть случайное кружево. Отпущу в кредит. Насчет того, чтоб Вы могли расплатиться, я позабочусь сама. Вы меня понимаете. И никто не узнает.

Уважающая Вас

*Дарья Арбузникова, домовладелица*»

{334} Недурная почтовая бумага.

«Веселая Елизавет[[881]](#endnote-754)!

Вы меня спрашиваете, что я думаю о Гедде Габлер[[882]](#endnote-755)? Я совсем не думаю о Гедде Габлер! Ну ее к черту, Гедду Габлер! Ребус, а не пьеса. Если и в театр еще ходить, для того, чтобы думать, — на кой тогда шут и жизнь? Так и не проживешь, а продумаешь жизнь. Театр есть место удовольствия. Так и публика думает, и требует, чтобы ей в театре даже буфет был. Играйте, как бог на душу положит. Поклонники, все равно, подведут философское объяснение под игру. Целую Ваши милые пальчики.

*Ваш М*.»

Письмо сначала было разорвано на четыре части, но потом положено в конверт.

«Мой милый друг!

Вы знаете, как едят спаржу. Едят кончик и бросают остальное. Поступим также с любовью. Съедим одно увлечение. Пусть о том, что случилось вчера, останется воспоминание, как о головокружении. И только. Поскользнулись и упали в грязь. Но грязь из розовой воды и цветов. Переменили костюмчик, — и пошли дальше. Костюмчик запачкан, — все-таки грязь. Но вспомнить приятно: цветы и запах роз. И угрызения совести есть: поскользнулась. Но и сознание: а все-таки было недурно, кружилась голова. Мы чокнулись и выпили по бокалу шампанского. Зачем же пить непременно “дюжину”? Ни похмелья, ни головной боли, — ничего. Вы очаровательны. Я бы хотел обнять Вас, — и буду жить с этим очаровательным желанием и воспоминанием.

А лучше друга и преданнее Вам не найти.

*Ваш М*.»

Письмо с массой ошибок:

«Многоуважаемая госпожа актриса!

Я хочу, чтобы у Вас была вещь. У меня есть серьги случайные. Вы мне ничего не отвечаете, может быть, через то, что Вы обо мне не так поняли. Ну, так пишу яснее. У меня есть три господина, которые за эти сережки заплатят. Теперь, надеюсь, поняли. А потому поспешите, потому что господа могут и уехать. Пишу Вам в последний раз. Если и это письмо оставите без ответа, — то каша за брюхом не ходит. Я хотела Вам сделать доброе, а там как знаете. Я бы не писала, если бы меня к Вам не посылали. А впрочем, уважающая Вас

*Дарья Арбузникова, домовладелица*».

{335} Недурная почтовая бумага.

«Вот нахал! — скажете Вы, — а я все-таки пишу. Вы не отвечаете на поклон? Это даже хорошо при нынешней моде. Когда дама кланяется, султан некрасиво колышется. Но Вы сердитесь? Милый друг! В разных городах Российской империи у меня 14 жен. “С ума сойти!” — как любите говорить Вы. Подумайте! И Вы были бы 15‑й? Ну, рассудите Вашей милой умной головкой. Ну, что было бы хорошего? Ей-богу, мне страшно жаль, что я Вас огорчил. Честное слою! Но что же делать? Случилось и случилось. Плюньте. Забудьте. Не сердитесь. Не допускайте, чтобы жизнь причиняла Вам царапины. Скользите. В этом вся мудрость.

Целую, хоть и недостоин, хоть и негодяй, Ваши красивые руки.

*Ваш М*.»

Листок почтовой бумаги.

«Многоуважаемая Елизавета Ивановна!

Не смею больше называть Вас “милый Лизочек”. Я простудился, схватил воспаление легких и теперь лежу в больнице. Все, что было, пролечил и продал. Нет ни чая, ни сахару. В больнице кормят плохо. Разве иногда из милости что даст сиделка. Со слезами стыда говорю, собираю сахар и куски белого хлеба у других больных, — все простонародье! — за то, что на ночь рассказываю им, вместо сказки, содержание пьес. Милая, дорогая моя, которую я своевременно не оценил, не сердитесь на меня, пришлите мне хоть сколько-нибудь, несчастному, погибающему больному. В Чернорабочую больницу, венерическое отделение. Последнее, надеюсь, между нами. Еще раз не сердитесь на меня, простите меня.

Ваш несчастный бывший знакомый

*Аркадий Громиславский*».

Письмо в конверте.

Плотная английская бумага.

И на конверте, и на бумаге напечатано:

«Василий Петрович Цезарский. Артист императорских театров.

Как Вам не стыдно, как Вам не грех, дорогая, глубоко уважаемая, милая, бесценная, несравненная Елизавета Петровна, думать, что я мог забыть о Вас! Ай‑ай‑ай, Елизавета Петровна! “Лисистрата”[[883]](#endnote-756), — ведь Вы позволите продолжать так называть Вас? Есть минуты, которые не забываются. Никогда, никогда! Эти “Топольки”. Так, кажется, называется это чудное место на берегу реки? Гремели {336} соловьи и лунный свет. Ваша рука в моей руке. Как много пережито! Я говорил о Вас и с управляющим нашим театром и с директором. Ведь, поймите же, дорогая Елизавета Петровна, что такие актрисы, как Вы, нам нужны! Но есть неумолимый бог, имя ему — “Бюджет”. Какое лавочное слово. И нам, артистам Образцовой сцены, приходится считаться, вообразите, с бюджетом! Я думал, что дело Образцовой сцены — привлекать, объединять все таланты! Всей России! Создавать театр. Но директор говорит, что бюджет не дозволяет пригласить Вас. И я бессилен. Но думать, что я мог забыть о Вас, забыть свои слова. Ай‑ай‑ай, какая Вы недобрая. Сезон у нас начался. Новые искания, переживания, достижения, беседы и споры в Художественном кружке с корифеями журналистики, адвокатуры, психиатрии, уловление новых настроений, мучительные поиски новых путей. О, с каким наслаждением, восторгом я променял бы этот кошмар столичной жизни на тихий берег задумчивого Дона, на “Липки” и лунный свет. Целую Ваши ручки. Ваш, ваш, ваш

*В. Цезарский*».

Росчерк.

Так и написано:

«Елизавета Петровна».

Письмо, бывшее в запечатанном конверте, на бумаге цвета «танго».

«Владимир!

Когда до тебя дойдет это письмо, меня уже не будет. Его найдут на ночном столике в то время, когда я в ванне истеку уже кровью. Осыпь меня виноградом! И цветов положи мне в гроб, я так любила цветы и так много их видела в жизни. Взгляни на меня только один раз и больше не гляди. Я хочу остаться в твоей памяти такою, какой ты видел меня в минуты сна после страсти. Твое воспоминание обо мне, — вот все, что остается после меня… Грустно! Нарочно для тебя я не стреляюсь, чтобы не испортить себе лица. Я буду лежать в гробу, вся в виноградных гроздьях, как вакханка, бледная-бледная, без кровинки в лице. Актрисы, куртизанки более нет! Это женщина, которая страдает и любит, пишет к тебе. Прощай, мой любовник! Прощай, моя любовь! Без страданий нет наслаждений, и я благодарю тебя за все, за все страданья, за любовь, за счастье и за горе. Прощай! Я не говорю тебе: “до свиданья”. Ты знаешь, что я ни во что не верю. Прощай.

*Твоя Лизис*».

{337} Синяя ученическая тетрадь.

На обложке зачеркнуто:

«Ученика… класса».

И написано:

«Мой дневник».

На первой странице:

«Я решила начать вести свой дневник, куда я буду день за днем записывать все свои переживания. Потом интересно будет перечитать. Сегодня мне представили некоего Ивана Николаевича Переверзева. Не знаю почему, но только сердце мне сказало: “Это он!” Из купцов, необыкновенная личность! Как любит театр! Мы говорили… Впрочем, говорила я, а он слушал! Он совершенно согласен со мной, что театр должен быть построен в виде храма. Непременно в виде храма, который…»

На втором листе:

«Для лица:

Полстакана водки.

2 белка.

Пол-лимона (сок выжать)

Взбалтывать два с половиной часа».

Остальные листики чистые.

Начало недописанного письма:

«Многоуважаемый Леонид Андреевич!

Извините, если не так пишу отчество[[884]](#endnote-757). Все слышишь: Леонид Андреев, Леонид Андреев. Из моей жизни можно написать пьесу. Вообще из моей жизни можно написать много пьес. Если Вам не понравится, передайте Вашему товарищу Арцыбашеву[[885]](#endnote-758), или Вашему товарищу Рышкову[[886]](#endnote-759). Сюжет заключается в еле…»

Письмо на бланке:

«Торговый дом Николая Переверзева с сыном.

Милостивая государыня Елизавета Ивановна!

Даже до сих пор с удовольствием вспоминаю время, которое чудесно провел с Вами, хоть и запоздал в делах. Театра-храма, про который Вы изволили говорить, в настоящее время строить никак невозможно. Этого не дозволяют дела нашего торгового дома. Дела нашего торгового дома и без того находятся в некотором запущении. А я, пропутавшись в Вашей приятной компании, еще более их подзапутал. Мне от {338} папаши за это было. Впрочем, я на Вас не в претензии и за это не сержусь. А насчет театра-храма так Вы утешьтесь: все равно начальство не дозволило бы. Даже если бы я обещание свое и захотел сдержать. Я тут говорил с соседями по лавке. Конечно, не говорил, что это со мной, а так, обиняком: “Вот, мол, что мелют”. Все в один голос Вас на смех подняли: “Ерунда!” Разве возможно, чтобы к представлению звонить в колокола дозволили? И, как Вы говорите, какую-то “Антигону”[[887]](#endnote-760) вместо литургии представляли. Вы Бога забыли! А впрочем, до приятного свидания. Я по делам часто езжу. И если где приведется встретиться, денек-другой погуляем. Письмо это покорнейше прошу уничтожить. Будьте порядочной женщиной. Потому что я женюсь. Известный Вам

*Иван Переверзев*».

Отрывок из какого-то, должно быть, непосланного письма.

Почерк Елизаветы Ивановны:

«Я поехала к нему, в его деревню. Я думала: деревня, деревня. Что ж бы ты думала, мой друг. Я увидела голод, настоящий голод! Без сапог! Неодетые! У него ничего нет. Помочь не может. А что у меня? Что я им дам одеться? Панталоны с кружевами? Ужас! Ужас! Я бежала…»

Письмо на бланке:

«Банкирская контора Митятина с сыновьями.

Госпоже Елизавете Ивановне Арагвиной-Номарской.

Милостивая государыня Елизавета Ивановна!

В ответ на уважаемое письмо Ваше от 14‑го сего месяца имеем честь уведомить Вас, что присланные Вами нам для продажи акции страхового общества “Антипожар” числом 80, по номинальной стоимости рублей 250, а всего на номинальную стоимость рублей 20 000, не только не могут быть проданы, но и за продажу их виновные могут быть привлечены к уголовной ответственности, ибо общество это при самом возникновении было признано несостоявшимся. Так что лицо, как Вы изволите писать, передавшее Вам эти акции, мы рекомендуем Вам привлечь к законной ответственности. В ожидании Вашего уважаемого письма, как нам поступить с означенными бумагами, и других приятных поручений имеем честь быть

*Торговый дом Митятина с сыновьями*».

На письме карандашом, как бы в раздумье, вычерчено и окружено росчерками и сияниями одно слово:

«Подлец».

{339} Актриса Елизавета Ивановна Арагвина-Номарская, 32 лет от роду, умерла случайно.

Желая «попугать», она приняла кокаину. Сначала не поверили, чтоб она отравилась. А когда поверили, было уже поздно.

Она кричала на доктора, что он «коновал», и целовала ему руки, умоляя:

— Спасите! Спасите! Я жить хочу! Я жить хочу!

Все время часто и мелко крестилась, и когда ей предложили священника, замахала руками, словно лапами кошка, попавшая в воду:

— Нет, нет! Я боюсь священников!

После нее осталось 53 платья, много белья, с кружевами, но нуждавшегося в починке, колье из крупных бриллиантов, поддельных, колье из жемчуга, фальшивого, сережки с мелкими брильянтиками, настоящими, обручальное кольцо, золотая пудреница с монограммами и изображениями: почему-то весов, слона, знака восклицательного, знака вопросительного, многоточия, маски, лягушки, пронзенного сердца и кукиша; ящик с инкрустациями, где в необыкновенно больших бумажниках лежали печатаемые бумаги.

Они печатаются в том порядке, в каком случайная, чужая и равнодушная рука бросала их в огонь.

## **{340}** «Шпоня»[[888]](#endnote-761)

Завтра в театре «Аквариум»[[889]](#endnote-762) празднует свой 35‑летний юбилей М. А. Дмитриев[[890]](#endnote-763).

— М. А. Дмитриев? Кто такой М. А. Дмитриев?

— Дмитриев? Это — Шпоня!

— А! Шпоня!

И у всякого актера, в Керчи и Вологде, лицо расплывается в широчайшую улыбку:

— Шпоня!

Это живая театральная достопримечательность.

35 лет он — помощник режиссера.

Публике он показывался изредка, чтобы причинить ей неприятность.

«Анонсировать»:

— По болезни госпожи такой-то роль ее исполнит госпожа такая-то.

— Господин такой-то просит снисхождения ввиду болезни.

35 лет он со «сценарием» в руках метался за кулисами, «выпускал».

— Приготовьтесь!

И затем роковое:

— Ваш выход! Выходите!

Гремел шлеей с бубенчиками, когда Хлестаков уезжал от городничего:

— Эй, вы, залетные!

Он и был «залетными».

Зажмурясь, стрелял из револьвера в ту минуту, когда на сцене стрелялся Акоста:

— А вдруг на сцене осечка?

«Бил» последний звонок в «Талантах и поклонниках»[[891]](#endnote-764). Тот последний звонок, который такой болью отзывался в вашей душе.

Ударял в барабан во «Второй молодости»[[892]](#endnote-765).

После чего на сцене начинались рыдания, а в публике — истерики.

Если бы он писал, какой бы интересный психологический этюд он мог бы оставить:

— Актеры перед выходом.

Он, как с гордостью говорит он про себя:

— Перевыпускал всю Россию.

Он рассказал бы, как Андреев-Бурлак, любивший рассказывать кощунственные анекдоты, начинал торопливо креститься, когда он, «Шпоня», говорил свое:

{341} — Приготовьтесь.

Как величественно шел «к своему народу» Иванов-Козельский и вдруг робел, терялся, трусил при слове:

— Выходите!

Как метался перед выходом в новой роли толстый, огромный Модест Иванович Писарев.

Подмостки сцены похожи в эти моменты на подмостки эшафота.

Так страшна эта «ламповая лихорадка».

35 лет Шпоня жил среди этой лихорадки.

35 лет!.. Это уже приближается ко временам Рыбакова, — «самого Николая Хрисанфовича Рыбакова».

— Теперь актерам хорошо! — говорил на старости лет Н. Х. Рыбаков, — везде есть железные дороги. Идешь по рельсам, прямо. А мы…

Ты карту России когда-нибудь видел?

— Видел.

— Видел, как Волга-матушка вьется? Поссоришься, бывало, в Рыбинске и уйдешь в Астрахань. Да и идешь все по берегу, чтоб с дороги не сбиться!

Шпоня, кажется, последний из «пеших путешественников» среди русских актеров.

Последний, который в буквальном смысле:

Ходил по шпалам.

Актерским миром и созданное выражение.

Лет пятнадцать тому назад в ресторанчике «Ливорно», где тогда постом собирались актеры[[893]](#endnote-766), была получена на первой неделе от Шпони телеграмма… из Ташкента:

— Вышел. Буду пятой неделе. Шпоня.

— Идет и телеграмму посылает!

Для этого надо быть актером.

Свои именины Шпоня празднует на «пеших путешественников». Идет «Лес».

В бенефисе Шпони принимают участие выдающиеся артисты с почтенными именами.

Это любезно, мило, благородно и красиво.

— Нынче душа только у актера и осталась[[894]](#endnote-767)!

Чего пожелать на юбилей М. А. Дмитриеву?

Этому бедняку столько антрепренеров не заплатило!

Пожелать взять столько сбора, сколько ему не заплатили антрепренеры?

Но это значило бы пожелать выиграть 200 тысяч!

## **{342}** «Сам Николай Хрисанфович Рыбаков»[[895]](#endnote-768)

Мне кажется, — я вижу кладбище, и принц Гамлет[[896]](#endnote-769) в черном плаще, с бледным, печальным лицом, — бродит среди памятников. Вместо «друга Горацио» с ним «1‑й актер», — тот самый, который со слезами читал рассказ о бедствиях Гекубы, — хотя «что он Гекубе, и что Гекуба ему?»

Только «могильщик» изменился. Одно из тех лиц, которые мы видим на всех юбилеях — живых и мертвых. На глазах его блестит, словно плохой поддельный брильянт, всегда одна и та же слеза. С одним и тем же казенно-торжественным лицом он подходит и к живому маститому юбиляру, и к памятнику человека, умершего сто, двести, триста лет назад.

«Привычка сделала его равнодушным».

Могильщик *(указывая на один из памятников)*. — … А вот здесь лежит человек, которому при жизни досталось триумфов, аплодисментов и лавров больше, чем самому Цезарю[[897]](#endnote-770)! А он был просто актер. Его звали Николаем Хрисанфовичем Рыбаковым.

Гамлет. — Это могила Рыбакова?

Могильщик. — Сегодня ровно 25 лет, как он умер. Забавный был старик. О нем уцелела масса анекдотов. Он был удивительно необразован. Вздумалось ему как-то играть Людовика Одиннадцатого в усах[[898]](#endnote-771). Один из поклонников ему и говорит: «Позвольте, Николай Хрисанфович, почему?» Рыбаков оглядел его в высокой степени презрительно с ног до головы: — «А ты почему знаешь, какой он из себя был? Может, никакого и Людовика-то не было! Так только! Пьеса одна!» *(Хихикает)*. А в другой раз как-то актер стал при Рыбакове жаловаться на тяжелое актерское житье. Старик и раскипятился: «Какое там тяжелое житье? Везде понастроили железных дорог, — не заплатили денег в одном городе — иди в другой. По рельсам прямехонько! А прежде бывало. Не заплатили мне раз в Рыбинске, — я в Астрахань и пошел. Да чтоб с дороги не сбиться, все берегом Волги и шел. А ты карту России когда видал? Я видел раз. Так она, Волга-то матушка, такие вавилоны делает, — испугаешься! А теперь то ли дело, — железные дороги. Для актера удобство большое: идет прямо и смело, полверсты крюка не сделает!» Вот какой был старик. А то еще раз…

Гамлет. — Довольно! *(1‑му актеру)*. Я знал его, мой друг. «На сцене он был принц, плакал моими слезами и любил бедную {343} Офелию, как сорок тысяч братьев любить не могут!»… Великий актер умирает, и его слезы, и его смех умирают вместе с ним, — и от него остается только один дурно пахнущий анекдот! Скажи, приятель! Ты давно занимаешься торжественными делами. Скоро человек разлагается на анекдоты?

Могильщик — Да как вам сказать, сударь! Прежде покойники как-то еще держались. А теперь не успел человек умереть, как, словно из-под земли, у гроба вырастает «друг»: «А не хотите ли я вам расскажу про покойного презабавный анекдот?» И начинает! Другие подхватывают: «Нет‑с, это что‑с! С покойным был анекдот еще забавнее!» Разложение человека на анекдоты наступает чрезвычайно быстро!

Гамлет. — Отойдем от этого болтуна, мой друг! Здесь слишком воняет анекдотом. Признаться, мне иногда становится страшно жить в это анекдотическое время! Знаешь, я часто думал об участи актера. Что ждет его имя после смерти? Сначала оно превращается в ругательство!

1‑й актер. — В ругательство, принц?!

Гамлет. — Ну, да, в ругательство, мой друг! Когда хотят обругать какого-нибудь молодого актера, вспоминают его предшественника. Играет Иванов. «А, что Иванов? Вот Петров играл!» Великие и малые — одинаково. Имя одного актера служит ругательством для другого. Когда хотят обругать Сальвини, — вспоминают о Росси[[899]](#endnote-772). Так когда-то, желая обругать Росси, — вспоминали об Аире Олдридже[[900]](#endnote-773). Аполлонский[[901]](#endnote-774) играет Гамлета, — и ему колют глаза его предшественниками. Аполлонского не будет, — и тому, кто станет играть Гамлета, будут колоть глаза Аполлонским: «Вот был Гамлет!» Не приходит ли тебе в голову, что и Юрьевым[[902]](#endnote-775) со временем будут колоть глаза?

1‑й актер *(улыбаясь)*. — Вы говорите странные вещи, принц.

Гамлет. — А между тем, это только логично. Юрьева не будет. Будет другой. И рецензент, который теперь изо дня в день бранит Юрьева, тогда будет бранить других актеров: «Поневоле вспомнишь о Юрьеве! Разве можно сравнить теперешних?!.» И его имя, как имя всякого актера, пойдет на брань другим актерам. Минутами мне кажется, что Сарра Бернар существует для того, чтоб было как ругать Яворскую[[903]](#endnote-776)!

1‑й актер. — Принц, я боюсь, что ваша логика заблудилась!

Гамлет. — А я боюсь, что она идет по верной дороге! К счастью, это продолжается недолго. Всего одно поколение! Затем слава превращается в анекдот, как труп превращается в пепел. Что мы знаем о великом Тальма[[904]](#endnote-777)? То, что он, будто бы, учил Наполеона сидеть на троне! А о великой Рашели[[905]](#endnote-778)? Ее восклицание: «Я жила спокойно, когда у меня было только семь любовников. Но появился восьмой, перепутал все дни {344} недели, — ежедневно я не вижу ничего, кроме ссор двух встретившихся любовников!» От Ристори[[906]](#endnote-779) со временем останется только анекдот, что она восьмидесяти лет вышла замуж. От Дузэ, что у нее были красивые руки, в которые как-то скверно был влюблен Габриель-д’Аннунцио[[907]](#endnote-780). О Сарре Бернар анекдоты об ее мужьях и кредиторах! Несколько дурно пахнущих анекдотов, — как от истлевшего тела горсточка скверно пахнущей пыли. Бррр… Стремись после этого к артистической славе, если ты можешь, мой друг!

1‑й актер. — Уйдем отсюда, принц. Это кладбище, обитель смерти, навеяло на вас такие печальные мысли!

Гамлет. — Это поля жизни навеяли эти мысли. Грусть непрестанно ходит в мире, — на кладбище она приходит только отдыхать.

## **{345}** А. А. Рассказов[[908]](#endnote-781)

*Посвящается «доброму» старому времени*

Скончался А. А. Рассказов.

Какое старое это имя!

Какого далекого, какого другого времени!

Все те светила, среди которых небольшой, но яркой звездочкой горел в Малом театре его талант, давным-давно перешли в «труппу Ваганьковского кладбища».

Смерть словно забыла про старика.

— Наши все на Ваганьковском! — хихикая, говорил Александр Андреевич. — Кладбищенский отец дьякон основательно шутит, когда актера какого хоронят: «У нас на Ваганьковском-то труппа почище, чем у вас в Малом театре». А я держусь! На Ваганьковское часто езжу. То тот, то другой из сверстников подомрет. Езжу, — только назад возвращаюсь!

И старик смеялся хитрым и довольным смешком.

Деятельность Рассказова.

Мне попалась как-то афиша одного из первых представлений «В чужом пиру похмелье» — Островского.

Андрея Титыча Брускова, — кудрявого Андрюшу, — играл «г. Рассказов»[[909]](#endnote-782).

Какие исторические! Какие доисторические, можно сказать, времена!

Настоящая деятельность Рассказова протекала при Щепкине, при Шумском, при Садовском.

«Настоящая деятельность», — потому что под конец своей жизни старик «больше не играл, а баловался», — «играл, чтоб не забыть», развлекался, чтоб не скучать.

Он жил на покое.

Жизнь началась для него трудно.

— Только тем и жил‑с в молодых годах, что купеческих детей танцам обучал. Ведь мы в старину — и, батюшка вы мой, из театрального-то училища выходя, все знать должны были. Это не то, что теперь‑с актеры пошли, которые ничего не знают: а мы и фехтованию, и танцам. Бывало, есть свободный вечер, в Замоскворечье и лупишь. Молодцы из «города» придут, купеческие дети к свадьбам готовятся. Огулом и учишь. Русским танцам, вприсядку. Но только купеческие дети больше {346} французские танцы любили. Польку-трамблян, кадриль, вальс. Ну, и поклонам, и как даме руку подавать. Комплиментам тоже обучал. Из ролей комплименты брал и их говорить учил. Копеек тридцать-сорок в час платили. В старину-то просто было.

Под конец жизни старик отдыхал в своем «имении», под Симбирском, на берегу Волги.

Он всех звал к себе:

— Поедете, батюшка вы мой родной, по Волге, ко мне в «Рассказовское ущелье» заезжайте. Благодать, рай! Потому и не умираю, что умирать не надобно. Господи, Боже мой! — в каком-то восхищенье восклицал старик. — Чего мне еще от Господа надобно! Живу, можно сказать, барином! Все у меня, слава тебе Господи, есть! Все свое, не купленное! И морковка, и капуста, и репка, и прочая овощь всякая, и ягоды, и рыбка своя, и творог, молочко, сметана, масло. И огород, и сад, и луг свой, и пристань.

— Велико у вас, Александр Андреевич, имение? — спрашивал кто-нибудь из непосвященных. — Много десятин?

— Одна.

И старик продолжал с упоением:

— Ягод захотел, — садовнику сказал: «Набери-ка, братец ты мой, мне к обеду клубнички!» Редисочки захотел, — огороднику сказал: «Натаскай мне редиски». Рыбки захотелось, — рыболову приказал, — своя стерлядь-то в Волге! Поехал куда захотел, — кучеру лошадь заложить велел!

— У вас, значит, много, Александр Андреевич, прислуги?

— Один. Он у меня, батюшка, за все. Он у меня и огородник, он у меня и садовник, он у меня и за кучера, он у меня и рыболов. Землю копает, крышу красит и постройки возводит, плотничает.

— Много получает?

Александр Андреевич пожимает плечами:

— Я его не бью. Голоден не бывает. Ест, что даю, сколько хочет.

Чего ему еще? Он человек молодой! Другой раз дашь рубль, скажешь: «Что ты, братец ты мой, какой неряха? На тебе рубль, сходи в город. Ты человек молодой, жилетку себе купи, сапоги справь, чаю, сахару приобрети, в баню сходи, мыла купи, — ну, а на остальные развлекись!»

Так доживал на покое и в довольстве свои дни и «торжествовал» Лев Гурыч Синичкин[[910]](#endnote-783), как на закулисном языке звали Александра Андреевича Рассказова.

Он весь принадлежал прошлому, нового времени не понимал и не любил.

{347} — И, батюшка вы мой, какие теперь актеры пошли! Жалованье спрашивает, ушам не веришь. «Тысяча двести рублей!» — говорит. — «В год?» Посмотрит так, губы отпятит, словно плюнуть на тебя хочет: «В месяц!» Потому и двойные фамилии имеют, что вдвойне жалованье получать желают. На Антона и на Онуфрия бенефисы берут. А прежде?

И Александр Андреевич умилялся:

— Берешь в труппочку любовничка чистенького, брючки у него непорванные, сюртучок незакапанный, цилиндрик и на левую руку перчаточка. Душа радуется! Семьдесят пять рублей в месяц ему дашь, матери напишет, чтобы в поминанье тебя записала! А удовольствия от него публике сколько угодно. Приятно такого молодого человека на сцене видеть. Вот тебе и семьдесят пять рублей!

И Александр Андреевич смотрел победоносно. Словно хотел сказать:

— Вы, нынешние, по тысяча двести рублей, ну‑тка!

— Теперь, помилуйте, батюшка вы мой, какой актер пошел? — жаловался он. — Не актер, а магазин готового платья. «Я, говорит, — меньше восьми сундуков с собой не вожу!» Он любовника играет, — а на нем костюм сто двадцать рублей стоит. Портному только и смотреть! А в мое-то время! Служил я в Малом, — вдруг говорят: «Ты завтра Хлестакова играешь!» И воссиял, и обомлел. Карьера! А играть-то в чем? Хлестаков сам говорит: «пустил бы фрак, да жалко. Фрак от первого портного из Петербурга». А жалованья-то получал…

Я не помню в точности, сколько именно говорил А. А. Рассказов. Кажется, что-то около 7 рублей 33 коп. в месяц, — «капельдинерский оклад».

— На что тут «фрак от первого портного» заведешь? Что мне делать? Побежал я на Толкучку. В те поры хорошие портные, чтобы материала не портить, сначала, для примерок, из нанки костюмы шили. А потом уж дорогое сукно и кроили. «Нет ли, — спрашиваю, — пробочки?» Нанковые брючки и купил с костюмчиком за полтора целковых. Сшит-то у первого портного, — сразу видно. Что и требуется. А материал — кому дело? Так‑с в нанковых брючках Хлестакова и сыграл. И успех имел, вызывали всем театром… А городничего играл Щепкин. С ним выходил кланяться… А нынешние в вигони[[911]](#endnote-784) играют, да и то подавай им английскую.

Он был анахронизмом.

Анахронизмом для нашего времени, когда, за театром официально признают «государственное значение», когда театральный мир требует для себя того, чего не имеет даже печать, — особого, постоянного, твердого законодательства.

{348} Александр Андреевич принадлежал к тому времени, когда актеру говорили:

— Переходи ко мне, я тебе пенковую трубку[[912]](#endnote-785) подарю.

Смотрел на себя, как на «увеселителя».

И как ни гордился своими великими сверстниками, но, когда говорил о себе, тона всегда держался какого-то извиняющегося.

Словно прощенья просил, что таким пустым, в сущности, делом занимается.

— Ибо что есть актер?

Я любил старика, потому что он дал мне своей игрой много хороших вечеров.

И старик относился ко мне с расположением, потому что знал, что больше всего я люблю искусство, и что жизнь в моих глазах только модель для искусства.

В Нижнем Новгороде, на ярмарке, Александр Андреевич часто захаживал ко мне и беседовал по-приятельски и по душе.

Он служил тогда у Димитрия Афанасьевича Вельского[[913]](#endnote-786).

— Помилуйте, батюшка вы мой, какие теперь антрепренеры пошли! — жаловался старик. — Горды стали! Горд, — а сборов никаких. И актер нынче горд. Все горды! Горд, — а в бенефис три рубля сбора. Вот хоть бы взять Дмитрия Афанасьевича. Он человек хороший. Да нешто так театр держат? Помилуйте! Держит театр на ярмарке, — ни он к купцам, ни он по лавкам. Нешто так в наше-то время делалось? Смотреть жалко‑с! А актер?! Этакое жалованье получает, а чтоб об антрепренере подумать, чтоб среди купцов знакомства завести, приятелей, — нет его. Уж я, знаете, вчуже истосковался. «Надо, — думаю, — человеку помочь!» По лавкам сегодня пошел.

— Ну, и что же, Александр Андреевич?

Старый актер посмотрел на меня торжествующе:

— Шесть лож, да кресел штук пятнадцать!

Он рассмеялся довольно, радостно.

И гордо ткнул себя в грудь:

— Все из-за меня‑с! Ну‑ка, пусть их молодые дорогие попробуют!.. Меня, слава тебе, Господи, благодарю моего Создателя, по ярмарке знают. Многих я еще купеческими детьми знавал. Теперь сами в хозяева вышли и меня, старика, не забывают. Надо как? Пришел, про торговлю спросил, в делах участие высказал, о ценах потужил, прошлые времена вспомнил. Купцу это приятно. В палатке, над лавкой, наверху, посидел, водочки выпил. Говоришь: «Все равно, будете покупателей угощать. Угостите их нашим театриком. Взяли бы ложу, кулечек с собой. Коньячку, красненького, фруктов. В антрактах-то коньячку. {349} Любо-дорого! И покупателю лестно, и вам приятно, а нам — хлеб. Чем в трактире-то сидеть!» Купец и сдается: «Ладно!» Александр Андреевич махнул рукой:

— Так нешто с нынешними можно? Горды! Сказал им, подал совет от чистого сердца, — посмотрели так, словно я их человека зарезать зову. «Театр — не кабак!» Тьфу! Словно если купец в антракте коньяку выпьет, так ты хорошо Гамлета играть не можешь! Он коньяк пьет, а не ты. Купец после коньяку-то еще расположеннее.

— И много знакомых обошли, Александр Андреевич?

— Да нынче после обедни три ряда обходил. Зайду: «Вот, мол, “Вокруг света в 80 дней”[[914]](#endnote-787) для вашего удовольствия ставим. Расходы большие. Что одна постановка стоит. Поддержите!» Ну, спрашивают: «А потешить, Александр Андреевич, обещаешь?» Только глазом мигнул, — они уж ржут. «Не извольте, мол, беспокоиться». Роли-то у меня там никакой нет. Английского судью какого-то, будь он трижды проклят, в одном акте играю. Только и слов у него: «все будет сделано по закону». Прямо идол. Однако, я так, батюшка, надеюсь, эти слова произнести, чтоб купцов за весь вечер утешить. И лестный аплодисмент вызову.

— Как же это так, Александр Андреевич? Одной фразой?

Он хитро и самодовольно прищурил глаз:

— Одной фразой‑с! Интонацийку подберу! Тон дам. Так это самое «по закону» произнесу и жест сделаю, что сразу видно, что речь о «хапензигевезене»[[915]](#endnote-788) идет!

— Что вы, Александр Андреевич! Английские судьи не берут!

— Да ведь для купцов! Батюшка!

За кулисами во время репетиций актеры смеялись:

— Синичкин роль учит!

Александр Андреевич, запершись в уборной, на тысячи ладов пробовал произносить фразу:

— Все будет сделано по закону.

И на спектакле произнес ее так, что театр заржал. А с галерки долго орали:

— Бис!

На следующий день Александр Андреевич явился ко мне сияющий и торжествующий:

— Присутствовали?

— Поздравляю, Александр Андреевич!

— Сегодня, батюшка вы мой, два балыка, да икры паюсной самой лучшей, да полцыбика чаю от благодарных купцов прислали. Да один знакомый суконщик к себе звал, — на костюмчик драпу отрезать!

И он перечислял эти трофеи, словно полученные лавровые венки.

{350} — Поздравляю, Александр Андреевич, поздравляю!

Александр Андреевич вскочил:

— Нет‑с, благодарность какова! Рассказываю вчера режиссеру, как по лавкам купцов звать ходил. А он, вместо того, чтоб «спасибо» сказать, скосил на меня морду, как середа на пятницу, и этак сквозь зубы: «Напрасно, — говорит, — Александр Андреевич, вы это делаете!» А?

Купцы пришли, — и это напрасно! Хотел плюнуть, — еле удержался. Вот вам люди!

Я любил слушать эти рассказы.

Словно другое, отжитое, умершее, невозвратное время говорило устами этого старика.

Он был, кажется, последним «законченным типом» приниженного актера старого времени, которое зовут «добрым».

Навстречу этим старикам, словно конфузившимся своей дорогой, своею любимой профессией, пришло племя новое, смелое, гордое, которое высоко держит голову, сознает свое достоинство, свое значение.

Только вот играет это племя скверно.

Это жаль.

## **{351}** Актер Рахимов[[916]](#endnote-789)

Умер Е. М. Рахимов.

У Томмазо Сальвини не стало больше злейшего врага.

Сальвини играл в Одессе с русской труппой[[917]](#endnote-790).

Рахимову дали роль Яго.

Трагик гордо подал тетрадку обратно:

— В «Отелло» я играю Отелло.

— Ну, это ты, положим, врешь. Яго ты играть будешь.

— А я вам заявляю…

— И тон этот, пожалуйста, оставь!

— Мое амплуа…

— А штраф?

— Подло это, брат, русского актера унижать перед каким-то макаронщиком! Подло!

И Рахимов пошел в буфет:

— От огорчения.

Репетиция. Дошли до сцены, когда Отелло кидается на Яго. Сальвини обратился к Рахимову через переводчика:

— Скажите этому господину, что здесь я бросаю Яго об пол. Чтоб он не боялся. Пусть только не сопротивляется. Я ему не сделаю больно. Я это умею делать.

Перевели.

— Нет!

— Да ты с ума сошел! Человек всю жизнь ведет эту сцену так…

— А мне какое дело? Нет, брат! Приехал играть к нам, так и играй по-нашему! Без фортелей! С фортелями-то это нетрудно!

— Рахимов, да ведь: Сальвини!

— Не желаю! Не дам итальянцу фортелить!

Сальвини заметил по тону, что что-то неладное.

— Этот господин не соглашается?

— Д‑да… он…

— Скажите же ему: я так всегда вел эту сцену и так ее проведу!

Перевели Рахимову.

— Увидим!

И Рахимов пошел в буфет:

— Из гордости!

Он был вполне уверен, что защищает «честь русского актера»:

{352} — Приезжают в Россию разные иностранцы!

Настал спектакль.

Рахимов сразу взял такой тон, чтоб Сальвини «дальше идти было некуда».

Если Яго кричит, — что ж делать Отелло?

Но это был Сальвини.

С его феноменальным голосом.

Он покрывал Яго.

Но как ни феноменален голос Сальвини, — ему было все-таки трудно вести при таких условиях роль Отелло.

Сальвини, пылкий, злой и всегда-то с кулаками кидающийся в уборной на своего камердинера, если на сцене какая незадача, — свирепел.

Подошла «роковая» сцена.

Рахимов, — страшной силы человек, — «укрепился» на месте:

— Свороти!

Сальвини ринулся, как ребенка поднял его над головой, размахнул и изо всей силы грохнул об пол.

И начал топтать ногами по-настоящему.

Актер, настоящий актер, Рахимов «не подал на сцене виду».

После акта сказал только:

— Ну, и черт!

И после спектакля пошел в буфет:

— С горя!

Но ненависть к Сальвини осталась на всю жизнь в его сердце. В Москве, Великим постом, в актерском ресторанчике[[918]](#endnote-791), около артистов «терся» какой-то любитель.

— Это не господин Рощин-Инсаров, Николай Петрович?

— Рощин.

— Познакомьте, пожалуйста!

— Коля, вот…

— А это не Федор Петрович Горев?

— Горев, Горев!

— Будьте так добры.

Актеру, наконец, любитель надоел.

— Это не господин Рахимов?

— Он!

— Будьте так великодушны! Давно искал случая!

— Сделайте одолжение. Только вы имейте в виду. Он самолюбив. Вы скажите ему что-нибудь лестное. Вот он Сальвини, например, обожает. Сравните.

— Да я с удовольствием.

{353} — Ефим! Вот поклонник…

— Рад!

Поклонник подсел. Прошло минут десять.

Вдруг любитель вскакивает с лицом, как полотно. За ним львом летит Рахимов. В руке поднятый стул.

— Стой, стой! Что такое?

— Убью! Как он смеет мне, старому актеру, гадкие слова говорить!

— Вы что ж это, молодой человек?

— Я… я… я только сказал… что вот Сальвини…

— Опять?!

Это было лет через десять после происшествия с Сальвини. В провинции, я сидел в уборной одного артиста. Артисту было не по себе. Артист чувствовал себя скверно.

На сцене сорвалась какая-то такая фраза, что на завтра пригласили для объяснения к градоначальнику.

— Вышлют!

В уборной сидел и Рахимов.

— Брось. Он тебя поцелует!

— Что?!

— Я тебе говорю: поцелует! Меня в Пензе губернатор, после Велизария[[919]](#endnote-792), целовал. Раз губернатор зовет к себе актера, — значит, познакомиться хочет!

— Ах, да оставь ты, ради Бога!

— В Воронеже тоже. Шла «Смерть Ляпунова»[[920]](#endnote-793). Губернатор был, — милейшая личность, — пришел в антракт за кулисы и поцеловал. Верь старому актеру: поцелует!

— Что ты за ерунду порешь?! Станет градоначальник к себе в канцелярию вызывать, чтобы целовать!

— Поцелует и завтракать оставит!

Градоначальник актера не целовал.

В другой раз актер, после сезона в Тифлисе, жаловался:

— Сезон! Поехал на Гамлета с Акостой. А ставят фарс. Под кровать полезай.

Рахимов спокойно пожал плечами.

— А ты бы ушел!

— Куда ж уйти-то?

— В Москву. В Москве всегда в сезон найдешь дело!

И этот актер, привыкший «потрясать публику» в «Велизарии», «Смерти Ляпунова», «Боярине Басенке»[[921]](#endnote-794):

{354} — Вот репертуар!

Привыкший, что губернаторы целовали актеров, и спокойно говоривший, что из Тифлиса можно «уйти» в Москву, — с изумлением видел, что его все меньше и меньше приглашают.

Все позже и позже осенью он сидел без ангажемента и с удивлением говорил:

— Меня не приглашают! Меня!

И было что-то детское и в этой наивности, и в этой обиде, и в беспомощной улыбке, которой улыбался гигант, с громовым голосом и страшной силой. Он не понимал, что делается кругом. Он только «покивал головой» на теперешних актеров.

— «Дела нет»! Какие же могут быть дела при теперешнем репертуаре?! У нас, в Рязани, шло. В понедельник «Гамлет», во вторник «Отелло», в среду «Лир», в четверг «Уголино, или Башня голода»[[922]](#endnote-795), в пятницу «Денщик Петра Великого»[[923]](#endnote-796), в субботу «Уриель Акоста», в воскресенье «Жидовка, или Казнь огнем и водою»[[924]](#endnote-797). Это репертуар.

Жизнь его обогнала и оставила за штатом.

Он принадлежал тому «доброму, старому», с ним, кажется, почти и умершему времени, — когда неграмотность была обычным явлением среди актеров, невежеством гордились.

Когда знаменитому трагику говорили[[925]](#endnote-798):

— Как же это вы Людовика Одиннадцатого вдруг в бакенбардах играете?

А он отвечал:

— А ты его видал, Людовика-то? Каков он был? Может, его и совсем-то никогда не было. Одна пьеса!

Когда актер считал своей обязанностью иметь «карасей». И гордился:

— В жизнь свою за рюмку водки не заплатил! У меня везде такие «караси»!!!

Когда высшим хвастовством было:

— Губернатор целовал!

Настали другие времена. Пришли другие актеры. Если б Рахимов не знал наизусть роли Геннадия Несчастливцева, которого считал «своим святым», — он на вопрос:

— А ведь игры-то настоящей у образованных нет?

Точно так же, с полной искренностью и убеждением, ответил бы:

— Какая игра! Мякина!

И когда ему говорили:

— Оралы-то нынче не в моде!

Он отвечал:

— А кто говорит это? Вспомни! Аркашка… Аркашки!

{355} И все тяжелее и обиднее было жить бедняге-актеру «доброго, старого» времени.

Я видел его в последний раз за кулисами, на открытии театра «Скоморох»[[926]](#endnote-799).

Оркестр сыграл увертюру.

Кто-то с галерки закричал:

— «Машину»[[927]](#endnote-800)!

Другой голос с другого конца галерки крикнул:

— Рахимова!

И выпивший Рахимов заплакал:

— Вспомнили!

Мало-помалу, про актера, отставшего от жизни, совсем забыла публика, — весь его мир.

Теперь и он забыл обо всем мире, — умер.

Никто не знал, да и не мог себе представить более русского актера «доброго, старого» времени.

Вряд ли был более «русский человек», чем Рахимов.

А между тем, настоящая фамилия его была, оказывается:

— Ганохоридзе.

Вот вам и утверждайте, что русским человеком «надо родиться».

## **{356}** Друг актера Н. А. Рудзевич[[928]](#endnote-801)

Есть человек, который мог бы составить:

— Путеводитель по России.

Для гг. актеров.

Город такой-то.

Какой в нем театр? Сколько сбору? И что надо тамошней публике?

И каков там полицеймейстер?

— Анафема, каких свет не видывал?

Или:

— Милейший человек в мире! Ну, ангел!

Требуют ли цензурованного экземпляра «Ревизора»?

Или даже «Горе от ума» на веру разрешают.

— Я никаких Грибоедовых не знаю. Я на вас, Николай Александрович, полагаюсь! Вы говорите, что дозволено, — я подписываю!

— Боже ж ты ж мой!

И какой в том городе агент общества драматических писателей. Ходит ли по бесплатным билетам «только сам». То есть:

— С женой, детьми и свояченицей.

Или водит с собой еще деверя, свояка, золовок и остальной город.

Встретившись в пути с Геннадием Демьянычем Несчастливцевым или с Аркашей Счастливцевым, Н. А. Рудзевич мог бы им указать: первому — как ближе всего пройти из Керчи в Вологду, второму — в какой станице земли войска Донского можно дать по дороге:

— Лиро-комический вечер и «заработать».

Рубля два с полтиной…

Я не знаю, сам он совершал ли такие пешие путешествия…

Но, судя по тому, что антрепризу держать…

Рудзевич — антрепренер!!!

Это просто — друг актеров.

Человек, для которого весь мир делится на две неровные половины:

— Актеры и все прочее.

Считается только первое.

Россия, это — актеры.

И с ними со всеми Рудзевич на ты.

{357} «Остальное» — не считается.

Это:

— Так! Публика!

Он любит театр, принесший ему разорение и приносящий только материальные беды.

Любит с упрямостью хохла.

Любит искусство, любит драму, но больше всех любит актера.

Любит настоящею, всепоглощающею любовью.

Что такое любовь?

— Порыв ненависти между двумя порывами страсти! — определил Поль Бурже[[929]](#endnote-802).

Об актере он не может говорить:

— Не тепло, не холодно.

Он кипит.

Проклинает или словословит. Актер это или:

— Хеный[[930]](#endnote-803)! Понимаете ли, настоящий хеный?!

Или:

— Боже ж ты ж мой! И это актер?! Актер?!

Радзевич готов разбить себе голову об стену:

— С отчаянья.

В зависимости от того, как актер сегодня сыграл: хорошо или плохо.

Служа у Рудзевича «в антрепризе» и играя шесть раз в неделю, один и тот же актер три раза побывает в гениях, а три раза окажется, что этого гения:

— Помелом надо гнать со сцены! Помелом!

Этот человек никогда не говорит. Он только кричит.

От восторга или от душевной боли.

В своем восторженном сердце он откапывает самые удивительные похвалы.

Прелестная молодая талантливая начинающая артистка едет в первую свою провинциальную «поездку».

Она из старой дворянской семьи.

Ее родня «с Сивцева Вражка»[[931]](#endnote-804), чопорная, фамусовская, приезжает проводить ее на вокзал.

И тети в лорнет смотрят на театральную «bohème’у»[[932]](#footnote-130), которую видят в первый раз.

И вдруг к столику подлетает «антрепренер» Рудзевич.

И палит:

{358} — Когда я вас третьего дня видел на сцене, — Боже ж, какое у вас лыцо! У вас нэ лыцо, а цэлая дэрэвня!!!

— Как деревня?

Все лорнеты попадали.

А Рудзевич пояснил, схватившись за голову:

— Чего только на этом лыце нет!

Но бешенство подсказывает ему и иные фразы.

— Вы меня не в тот город завезли! — надувая губку, говорит гастролирующая премьерша.

И Рудзевич мрачно:

— Город-то тот. Гастролерша не та. Это верно!

В этих проклятиях и благословениях «сборы» не играют никакой роли.

Рудзевич «требует», чтобы актер играл для него хорошо. Он занимается театром для собственного удовольствия. И если публики, — при этой хорошей игре, — нет ни души:

— Так разве ж эти дураки что-нибудь понимают!

Догадываюсь, может быть, поэтому у него ничего и нет?

Публика у него всегда виновата.

О публике он невысокого мнения.

И если театр набит битком, а актер играет «скверно», — этот «дикий антрепренер» не постесняется заорать в коридоре на весь театр:

— Видали дураков? А? Дурака смотрят!

Рудзевич старовер.

Во «всех этих новых гг. режиссеров» не верит. Для него:

— Театр — это актер.

Театр, сцена, обстановка, пьеса — только оправа для актера. Земной шар, кажется, только:

— Подставка для актера.

И среди этой верной, трогательной, страстной, горячей, необузданной любви к актеру и его творчеству у Рудзевича в его театральной жизни, — а другой у него, кажется, и не было, — был роман, роман его души — Н. П. Рощин-Инсаров.

Это была самая большая и святая его любовь в театре.

Он любил Рощина так же, как нянька любит ребенка, как Соломон любил своего Кина[[933]](#endnote-805).

Любил с энтузиазмом.

С фанатизмом.

Кажется, в Рыбинске, куда Рудзевич приехал «передовым», полицеймейстер спросил его в фойе театра, и «довольно небрежно»:

{359} — А что, этот Рощин-Инсаров, которого вы везете? Он, действительно, хороший актер?

Рудзевич побледнел и затрясся. У него перехватило горло.

— Да вы… вы… вы… социалист?!

Полицеймейстер опешил:

— Как социалист?

— Да как же вы смеете мне такие вопросы задавать? Как вы смеете такие вещи спрашивать? Протокол составляйте! Вы социалыст, если не знаете, кто такой Рощин-Инсаров!

Полицеймейстер спрашивал уже о Рощине-Инсарове почтительно:

— А «они» скоро к нам приедут?

Вся жизнь Рудзевича была «одним мученьем» благодаря Рощину.

— Боже ж, каким мученьем!

Как жизнь суфлера Соломона.

— Сбору полторы копейки в кассе, а он подъезжает в коляске. Говорит: «Заплати». Он иначе, как в коляске, не может!

— Спектакль начинается! Занавес поднимать! А он в Останкино поехал даму провожать! А? Даму? Лечу. «Бога вы не боитесь, Николай Петрович!»

— В другой город ехать надо. Афиши выпущены. А он: «Не поеду, — я здесь влюблен!»

Одни «мучения».

Но за все Голконды[[934]](#endnote-806) мира, — и даже за хороший театр, — не отдал бы Рудзевич этих воспоминаний:

— О мучениях с Рощиным.

И если бы я захотел доставить Н. А. Рудзевичу, по случаю его юбилея, действительно, настоящее удовольствие, — я должен быть бы написать статью не о нем, а о Рощине-Инсарове.

Так любил этот Соломон нашего милого, милого Кина.

И живет его памятью.

Если бы на свете была справедливость, сколько городов должны были бы благодарить Н. А. Рудзевича 14‑го января, в день его юбилея, — скольким городам сколько хороших актеров он показал.

Но Бог с ней, с публикой.

— Разве ж она что понимает!

Я пишу это, чтобы подать весть друзьям-актерам. Юбилей застал Рудзевича в оперетке.

Лучшие силы оперетки собираются чествовать старого друга и слугу театра.

И спеть в честь него свои радостные песни.

{360} Но было бы сиротливо, если бы на его празднике не было драмы.

Московские драматические артистки и артисты поступили прекрасно, — как должен поступить Божией милостью артист, — пожелав выступить на юбилее старого драматического антрепренера.

Для вас, артисты, рассеянные по провинции и зажигающие в ее тусклой жизни огни радости, красоты и искусства, это — памятка.

Артисты — беспечный народ Но не там, где касается сердца.

Вспомните день и не забудьте о привете:

— Старому другу.

У актера много поклонников.

Но друг, настоящий друг, большая редкость.

## **{361}** Георг Парадиз[[935]](#endnote-807)

В последний раз с Георгом Парадизом я встретился, — извините за декольте воспоминаний, — в купальне.

Он выходил из воды, и я не удержался от восклицания:

— Наконец-то вижу вас, Herr Director, в настоящем костюме антрепренера!

Георг Парадиз разразился хохотом:

— Охо‑хо‑хо! Ха‑ха‑ха‑ха‑ха!

Когда человек может даже хохотать над собственным несчастием, — дело плохо.

Сильно должен болеть зуб, прежде чем «замрет».

Он претерпел все.

Сначала верил в немецкую колонию.

Но решил:

— Немецки публикум — свинь!

Потом верил в русскую публику.

Но пришел к убеждению:

— Русски публикум тоже свинь!

Верил в немецкую трагедию, — разуверился. Верил в русскую оперетку, — разочаровался.

Когда играла немецкая труппа, он ходил за кулисы и ругательски ругался… по-русски.

Когда играли русские, — являлся за кулисы и ругательски ругался… по-немецки.

Чтоб хоть отвести душу!

И однажды перепутал.

Когда играл великолепный Эрнст Поссарт, — герр Парадиз явился за кулисы и принялся ругаться по-немецки.

— Актеры болваны, скоты, телячьи головы! Актрисы не актрисы…

Немцы методически доиграли спектакль.

Но на следующий день собрались на репетицию и заявили:

— Нас ругают, — и мы не играем!

Герр директор должен был надеть самый парадный из своих сюртуков. Бия себя в грудь, произнести целую извинительную речь. Перецеловать руки всем немкам и бритые щеки всем немцам.

{362} После этого он уже не ошибался.

Такой же промах случился у герра Парадиза и с русской труппой.

Во время представления оперетки герр директор явился за кулисы и принялся ругаться по-русски.

Вся труппа моментально разошлась по уборным.

Двери уборных громко хлопнули, — словно антрепренера расстреляли.

Герр директор схватился за волосы.

Через минуту его попросил в уборную г. Икс.

— Герр директор, я должен сказать, что вы были совершенно правы. Есть никуда не годные актеры. Например, Игрек! Откажите ему, возьмите меня в режиссеры, и все, увидите, пойдет великолепно.

Когда герр директор вышел от Икса, его пригласил в уборную Игрек.

— Герр директор! Вы были совершенно правы, когда ругались нехорошими словами. Грустно, — но правда превыше всего! Есть актеры, которые только получают большое жалованье и ничего не делают. Например, Икс. Выгоните его, возьмите режиссером меня — и все пойдет как по маслу!

В коридоре его ждала примадонна.

— Герр директор! Наконец-то нашелся человек, который сказал правду! Действительно, у нас не актрисы, а черт знает что! Прогоните всех, прибавьте мне жалованья, и я буду у вас за всех!

Герр директор был поражен и ошибался каждый день.

Это был презабавный тип.

Для вечера у него был фрак, два сюртука и пиджак.

Глядя по сбору.

Когда билеты были проданы все до одного, — он надевал фрак и, стоя у кассы, любезно раскланивался даже с незнакомыми.

Если в кассе еще оставалось несколько билетов, он надевал сюртук получше и приказывал вывесить аншлаг «билеты все проданы».

Donnerwetter![[936]](#footnote-131)

Если сбор был все-таки порядочный, — он ограничивался сюртуком похуже и кланялся только знакомым.

Если сбора не было никакого, — он надевал самый старый из своих пиджаков, стоя у кассы, свистал, ругался, хватал за лацканы друзей, рассказывал, как он разорен, и, в конце концов, предлагал:

— Пойдем в буфет и пропьем весь сегодняшний сбор!

{363} Самой любимой его фразой, — при всяком сборе, — однако, было:

— Ah, wiessen Sie, mien Freund! Ich habe fünfrig Tausend verloren![[937]](#footnote-132) Ко второму антракту «fünfrig» вырастало в «sechzig»[[938]](#footnote-133), а к концу спектакля оказывалось, что герр директор потерял 100 тысяч!

Собеседник спрашивал обыкновенно:

— Чьих?

Но герр директор делал вид, что не понимает по-русски.

Во что ни кидался этот человек!

Возил по России трагедию и летающий балет, выписывал мейнингенцев[[939]](#endnote-808) и держал русскую оперетку, был антрепренером то Поссарта, то Шарля Леру.

А я помню его, трагического и исступленного, за кулисами, на представлении русской оперетки.

Из зала доносился хохот, в зале слышалось хлопанье пробок шампанского.

Во всякой кулисе стояла хористка. У всякой хористки стоял поклонник. И всякой парочке лакей с треском откупоривал бутылку шампанского.

— Да ведь поймите, что это невозможно! Это невозможно! Здесь театр! — по-немецки орал герр директор своему alter ego[[940]](#footnote-134) Кисилевичу[[941]](#endnote-809).

Кисилевич стоял смущенный:

— Но ведь поймите, герр директор, что иначе невозможно! Это публика первых рядов, и к тому же покупают ложи!

Герр директор завыл и упал на грудь ко мне, первому попавшемуся:

— А, мой друг! По этой стране надо держать не театр!!!

А между тем на что, в сущности, ему было жаловаться?

Второстепенный немецкий актер, он приехал к нам. Ему выстроили театр. Он задолжал столько, сколько в Германии самому счастливому банкроту задолжать не удается. В конце концов, он недурно прожил жизнь.

Но таковы требования немецких «культуртрегеров»[[942]](#endnote-810).

Если он осчастливил нас своим прибытием, — дайте ему не только кусочек хлеба, но и с маслицем. Не только с маслицем, — но и положите кусок сыра, и хорошего, непременно швейцарского.

И он скажет:

— Вот неблагодарный народ.

А все-таки мне жаль его.

{364} Все-таки это был культуртрегер.

Этот заблудившийся в искусстве человек.

Приехавший насаждать высокую драму, а насаждавший, по нравам нашим, спившуюся оперетку.

Невысокого полета был этот импресарио, готовый хвататься за что угодно.

Но и он оказался высок для нашего времени и нашей публики.

Он все-таки был артист, мечтавший о театре, о настоящем театре.

Держал по обстоятельствам и Эрнста Поссарта, и Прециозу Греголастис[[943]](#endnote-811), и Людвига Барная, и Шарля Леру.

Но их не смешивал.

А теперь время г. Щукина[[944]](#endnote-812), который говорит:

— В загранице какие же теперь артисты? Помилуйте! Только три знаменитые артистки и есть: Сарра Бернарт Дузэ[[945]](#endnote-813) да госпожа Отеро[[946]](#endnote-814)!

Только бывший лакей и может теперь как следует угодить публике.

Потому что и публика на три четверти состоит из «молодых лакеев».

## **{365}** Юбилей Гердта[[947]](#endnote-815)

Гердт 50 лет был королем[[948]](#endnote-816).

И пользуется общими симпатиями.

Случай, который следует отметить.

Гердт был тысячи раз королем Испании, Сицилии, Сардинии, — как какой-нибудь американский миллиардер, — шоколадным королем, королем цветов, королем кукол, раз 500 египетским фараоном и не погиб в Черном море[[949]](#endnote-817).

Говорят, что пунктом честолюбия этого «первого балетного артиста» всегда было:

— Если я на сцене король, — то в жизни хотел бы быть сделан дворянином.

Я думаю, что человек, так хорошо исполняющий роль короля, может отлично исполнить роль простого дворянина.

Чем больше я присматриваюсь к правым дворянам в Государственной Думе, тем яснее для меня становится, что им просто не хватило в детстве гувернера, который обучил бы их хорошим манерам.

Если император, — да еще Наполеон! — говорят, брал уроки, как держаться, у актера Тальма, — то почему дворянину Маркову не поучиться[[950]](#endnote-818) манерам у г. Гердта?

П. А. Гердт имел отношение и к литературе.

Это случилось в России, в стране неожиданностей.

Десять лет тому назад исполнилось сорокалетие литературной деятельности покойного Н. К. Михайловского[[951]](#endnote-819).

Министром внутренних дел тогда был покойный Сипягин[[952]](#endnote-820), а начальником главного управления по делам печати покойный кн. Шаховской[[953]](#endnote-821).

После ежовых рукавиц Соловьева[[954]](#endnote-822) для прессы настал кн. Шаховской в лайковых перчатках.

И вот, однажды, в 1900 году, в петербургские редакции раздался звонок по телефону.

— Прошу к телефону господина редактора.

— К вашим услугам. Кто говорит?

— Начальник главного управления по делам печати. Предупреждаю, чтоб в газете не появлялось ничего по случаю предстоящего чествования сорокалетия деятельности Николая Константиновича Михайловского.

{366} — Это что же? Циркуляр? — вскипел редактор одной прогрессивной газеты.

— Это — распоряжение господина министра внутренних дел.

— В таком случае, будьте добры прислать мне это, как водится, на бумаге. Сотрудники не поверят, когда я скажу им о таком распоряжении!

В телефоне раздался смех.

Умный, тонкий, изящный кн. Шаховской смеялся.

— Вы хотите, чтоб я подписывался под такими циркулярами?

Соловьев спокойно писал циркуляр по всем редакциям: «Воспрещается печатать что-либо по поводу предстоящего семидесятилетия со дня рождения графа Л. Н. Толстого»[[955]](#endnote-823).

Кн. Шаховской боялся того «монаха трудолюбивого», который когда-нибудь придет в архив и, «пыль веков от хартий отряхнув, правдивые сказанья перепишет»[[956]](#endnote-824).

Да ведают потомки православных:

— Вот какой был начальник главного управления по делам печати кн. Шаховской и какие циркуляры он писал!

Он боялся суда потомства.

И не хотел оставлять «вещественных доказательств».

Если б вы не поверили мне, бросили все свои дела и просмотрели все петербургские газеты того времени, вы нигде не нашли бы ни одной строки о грандиозном чествовании литератора, сорок лет простоявшего «на славном посту».

Нигде, кроме одной…[[957]](#endnote-825)

Ее фельетонист воспользовался тем, что одновременно праздновался сорокалетний юбилей балетной деятельности П. А. Гердта.

Чествование было тоже грандиозным.

Мариинский театр был переполнен самой блестящей, самой сановной публикой.

— Сорок лет тому назад в России начали свою деятельность два человека: Н. К. Михайловский и П. А. Гердт. Один сорок лет работал головой, другой — ногами. И вот результаты.

И, читая описание юбилея Гердта, все прочли описание юбилея Михайловского.

Так контрабандой было провезено чествование Михайловского.

Несмотря на ловкость контрабандиста, ждали таможенных взысканий.

Но кн. Шаховской весело, и даже радостно, рассмеялся:

— Это остроумно! Это талантливо!

Он любил литературу, этот человек, запрещавший печатать о чествовании литератора.

{367} Половинчатость, которой отличаемся мы.

Половинчатость, которая проходит нашу жизнь сверху до низу.

Министр сеет по русской земле усиленные и чрезвычайные охраны.

Вы думаете, он любит эти охраны?

Да он их терпеть не может!

Он говорит о них то, чего вы сказать не посмеете.

Он считает их злом.

Прямо-таки злом.

Но…

Терпеть не может, а вводит.

Губернатор, градоправитель применяет самые суровые меры охраны.

Вы думаете, он их сторонник?

Он? Он???

Да он самый горячий сторонник свободы печати.

— Да вы попробуйте, меня изругайте, как вам угодно изругайте! Я слова не скажу!

Дает «carte blanche»[[958]](#footnote-135) — и «применяет».

Против сердца!

Но применяет!

Околоточный составляет протокол.

Вы думаете, это ему удовольствие — составлять протоколы?

— Я сам понимаю, что это одна только придирка!

Но составляет.

— Пищит, а лезет! — как говорится в одном армянском анекдоте про пчелу.

Вот французы — цельный народ.

Во время московского вооруженного восстания я говорил с директором одного из парижских банков. Он бегал по кабинету и кричал:

— Ваш Дубасов жантильничает[[959]](#endnote-826)!

— Позвольте!

— Да‑с! Да‑с! У него есть артиллерия, — разгроми всю Москву. Есть казаки. Пошли сто тысяч, двести, триста! Мы давали вам деньги[[960]](#endnote-827)! Он бил себя кулаками в грудь:

— Деньги! Деньги! А вы допускаете какие-то революции.

И, немного как будто успокоившись, добавил:

— Вон у нас! Генерал Галифэ[[961]](#endnote-828)! Во время коммуны! Расстрелял сорок тысяч человек!

И он снова пришел в экстаз, в восторг:

— Сорок тысяч человек, monsieur! Сорок тысяч!

{368} Я помню раз видал генерала Галифэ.

В палате, военным министром.

Он ходил.

Не стыдясь, но и не гордясь.

Просто:

— Сделал свое дело!

И конец.

И я уверен, что ему никогда ничего не снилось. И Эренталь[[962]](#endnote-829):

— Взял Боснию и Герцеговину, — и взял.

Нужны — и взял.

И немцы…

Сами в Познань ездят и говорят:

— Меры против вас? Применяли[[963]](#endnote-830). И применяем. И впредь применять будем.

Нам нужно, — мы и применяем.

Вот и все.

Эту надтреснутую нотку:

— Пищит, а лезет!

мне приходилось слыхать еще только в Турции.

Еще в те времена, когда Турция не начала переворачиваться[[964]](#endnote-831).

Да она звучит, вероятно, и теперь.

Говорит с вами паша.

На голове у него, правда, феска. Но белый жилет и сюртук от англичанина-портного.

По-турецки — белый жилет при черном сюртуке почему-то считается верхом европейства.

И, «европеец в феске», — вы думаете, он такой сторонник того, что делается в Македонии[[965]](#endnote-832)?

Да спасет Аллах, да будет благословенно Его имя! Да избавит Пророк, — да почиют над ним мир и молитва!

— Это ужас, monsieur! Это настоящий ужас! Ах, как это прискорбно, мой дорогой monsieur!

Но только:

— С македонцами без этого нельзя. Македонцы этого требуют!

Послушать, — македонец с женой разведется:

— Какая же ты женщина, если на тебя ни один даже турецкий заптий[[966]](#endnote-833) не польстился? Срамно мне, македонцу, с такою женою быти!

Поверить, — македонец в хижину к себе не войдет, если она не разрушена.

{369} Ну…

«Пищишь», — а разрушаешь!

Я никогда не видал персидских сановников.

Но, вероятно, все это Доулэ, Мульки и Салтане[[967]](#endnote-834) и сажанье на кол объясняют известной всем изнеженностью нравов Востока.

Однако, мы с вами далеко ушли от юбилейного бенефиса г. Гердта.

Мне приходилось видать пятидесятилетние юбилеи драматических артистов.

Это какая-то генеральная репетиция похорон.

Все плачут.

Юбиляра почти выносят под руки.

Сажают.

«Над юбиляром» читают, «по юбиляре» читают.

— Вы гордость… Вы слава…

И все время страшно, — а вдруг эта гордость и слава залепечет:

— Мне бы кашки… без лаврового листа… манной кашки…

А г. Гердт для своего пятидесятилетнего юбилея сыграл Рауля Синюю Бороду, в балете того же имени.

Влюблялся, ухаживал, бегал по сцене, как разъяренный тигр, дрался на дуэли, был убит и, в заключение юбилея, сброшен со стены.

Члены Государственного Совета, ну‑тка!

Если б г. Гердт в этот вечер дебютировал, его после такого дебюта приняли бы:

— Как молодого и подающего большие надежды артиста.

А потому танцуйте!

Это сохраняет лучше, чем лактобациллин[[968]](#endnote-835), и из искусств — лучшее.

Отдавшись музыке, вы будете Малютой Скуратовым[[969]](#endnote-836) для ваших соседей по квартире.

Быть драматическим артистом…

Никогда понять не мог, как это можно учить наизусть всякую ерунду, которая кому-нибудь придет в голову.

А балет — самое умное из искусств.

Потому что в балете со сцены никогда не слышишь глупостей.

Что бы еще сказать в похвалу балету?

Танцуя, вы не говорите ни слова.

Самое безопасное. Никакой Азеф[[970]](#endnote-837) не страшен.

А потому танцуйте, танцуйте, танцуйте.

Молчите и танцуйте.

И благо вам будет.

## **{370}** Сын Сальвини[[971]](#endnote-838)

Сальвини был в бешенстве.

— Болван! Идиот! Осел, который не умеет ступить шага!

Он топал ногами, плевал, ругался, как извозчик.

— Король — сапожник, королева — кухарка, какая-то драная кошка вместо Офелии. Но Горацио! Горацио! А‑а‑а! Горацио!

— А? А? Что он говорит? Что он говорит? — спрашивал у переводчика антрепренер русской труппы, в которой гастролировал Сальвини.

— Говорит, что не совсем доволен актером, который играет Горацио.

— Голубчик, скажите ему: на пьесу наплевать. Как играют! Ей-богу, никто смотреть не будет! Ей-богу! Им только интересуются!

— Что он говорит?

— Говорит, что другого актера на роль Горацио нет.

— Сапожники!

Сальвини помолчал, злобно сжав губы.

— Скажите этому болвану, Горацио, пусть придет ко мне. Прочту сам с ним роль!

— Господин Сальвини говорит…

Антрепренер понесся за кулисами.

— Громов! Громов! Где Громов?

— Громов! Идите к Сальвини. На дом! Будет сам проходить с вами Горацио.

Громов только почесал в затылке.

### \* \* \*

Сальвини шагал по номеру.

— Там приехал экипаж. Вы обещали сегодня обедать…

— Пусть убираются ко всем чертям с обедами!

— Их превосходительство спрашивают актер Громов.

— Горацио. Пусть войдет!

Сальвини, как тигр, уставился на молодого человека, который робко, неловко, краснея, вошел в комнату, поклонился, не знал, куда деть шляпу.

Сальвини смотрел на него с ненавистью, с презрением. Не ответил на поклон.

{371} — Пусть начинает… Да не так! Черт его побери! Растолкуйте этому дураку, что перед ним принц! Прежде всего, принц! Он приветствует принца, и уж когда Гамлет… Пусть смотрит на меня!

Сальвини поднялся и, бросив презрительный, уничтожающий взгляд, стал изображать Горацио.

Из комнаты Сальвини неслись крики и гремели, как гром, по всему коридору.

— Скажите, чтоб свободнее держался. Свободнее! Что он словно вырезан из картона!.. Эту руку сюда… Эту так…

Через два часа Сальвини сказал:

— Пусть убирается к черту! Я лягу отдохнуть перед спектаклем!

Громов вышел от Сальвини весь красный, обтирая платком мокрый лоб, развившиеся мокрые волосы. Он пришел в буфет. Его встретил один из актеров.

— Ну, что?

— Чтоб черт побрал всех итальянцев.

Через минуту его встретил завсегдатай из публики, который уже знал, что «Громова жучит Сальвини».

— Ну, что, батенька? Как?

— Сальвини остался мной очень доволен!

На спектакль Громов вышел подкашивающимися и дрожащими ногами.

Сальвини смотрел на него с ненавистью.

Громова охватило отчаяние.

Он собрал все силы и сделал все, как ему было сказано.

Сальвини отвернулся от публики и незаметно иронически, презрительно кинул ему:

— Браво!

— Меня за эту роль похвалил сам Сальвини, — после спектакля в ресторане говорил Громов рецензенту, — несколько раз на сцене говорил мне: «Браво! Браво!»

— Правда, что вы с ним…

— Да, эту роль я проходил с Сальвини.

И Громов посмотрел на рецензента гордо.

— Этот день останется незабвенным в моей жизни, — добавил он мечтательно.

### \* \* \*

Прошло года три.

На всех столбах губернского города красовали афиши:

{372} «Гастроли П. И. Громова.

Дан будет

ГАМЛЕТ

трагедия В. Шекспира.

Роль Гамлета исполнит

П. И. ГРОМОВ.

Пьеса поставлена П. И. Громовым.

Mise en scène[[972]](#footnote-136) Томазо Сальвини».

В местной газете было напечатано: «Ученик Томазо Сальвини!

Тогда еще молодым, начинающим артистом П. И. Громов играл вместе с Томазо Сальвини.

Великий трагик сразу, в толпе актеров, отметил и выделил молодое дарование.

С чуткостью гения! Он позвал юношу к себе. Много беседовал с ним об искусстве.

Заинтересованный талантом молодого человека, даже сам прошел с ним роль Горацио.

Открыл ему свои тайны и чары.

В этот день П. И. Громов был посвящен в трагики.

Величайшим из жрецов искусства.

Крестник Сальвини!

Сальвини был, так сказать, его восприемником!

Игра молодого, талантливого артиста увлекла самого Сальвини,

Много раз он забывался, что он на сцене, что перед ним публика,

Он не мог удержаться от восторженного восклицания:

— Браво! — которое срывалось с его уст.

С уст, которыми говорил Шекспир.

Да будет же триумф гордости и славе русской сцены!

П. И. Громову.

Крестнику Сальвини.

Да будет ему триумф».

### \* \* \*

В дверь номера Петра Ивановича Громова тихо и несмело постучали.

Петр Иванович Громов отложил книгу, которую читал:

— Войдите!.. Войдите же!

{373} Вошли два гимназиста, красные, как раки, неловко кланяясь, обдергивая на себе серые курточки.

— Завьялов.

— Пахомов‑с.

— Громов!

Он величественно подал им руку.

— Садитесь, господа. Чем могу?

Гимназисты делались все пунцовее. Переглядывались.

— Чем же, господа…

Один заговорил, наконец, хриплым голосом:

— Мы к вам по секретному делу… Мы вот с товарищем… Завьялов!.. хотел… идти в артисты…

Завьялов побагровел окончательно и старался спрятать ноги под стул.

— И будучи… будучи поклонниками вашего таланта… мы решились… вот к вам… что для этого нужно?

Громов посмотрел на них пристально, сумрачно.

Брови его сдвинулись.

По лбу, как облако по вершинам гор, поползли морщинки.

Несколько долгих-долгих минут молчания, и голос его зазвучал глухо:

— Что нужно?.. Все и ничего. Безумно много и страшно мало. Да будет матерью вашей одна женщина. Природа, она же истина!

Гимназисты при звуках этого глухого, таинственного, вещавшего голоса смотрели на Громова со страхом.

— Да будет отцом вашим один человек.

Громов благоговейно поднял книгу, которую читал перед приходом гимназистов, и сказал тоном, каким произносят слово «Бог»:

— Шекспир!.. И он будет истолкователем для вас Шекспира — единый актер на свете…

Громов кинул благодарный и благоговейный взгляд на большой портрет, стоявший на письменном столе.

Потом открыл висевший у него на шее, на золотой цепочке медальон и долго посмотрел туда.

— Томазо Сальвини!

Его голос зазвучал громко и словно голос пророка:

— Когда вы встретите человека, спрашивайте его: «Не видал ли он Томазо Сальвини?» И если он видел, радуйтесь, заставляйте его рассказывать вам о Томазо Сальвини. И слушайте, и запоминайте! Как Томазо Сальвини произносил это слово? Какой он делал жест, когда он садился, когда он вставал? Потому что все это — откровение!

Гимназистам стало окончательно страшно.

{374} Собственно, они пришли не для того.

Они ждали, что актер Громов порекомендует:

— Идите к антрепренеру такому-то!

И антрепренер даст им по семидесяти пяти целковых жалованья и полубенефис.

Но этот вещавший жрец искусства навел на них трепет.

Они чувствовали к нему и страх, и глубокое уважение.

А он сидел перед ними теперь в какой-то грустной задумчивости.

Отдавшись каким-то далеким-далеким воспоминаниям.

С лицом мечтательным. Со взором, устремленным в пространство, где он словно видел что-то прекрасное, но далекое, бесконечно далекое.

— Что нужно для искусства? — с таким вопросом я обратился к моему великому учителю, к моему великому другу, — если я смею назвать его так, как он называет меня! Что нужно, чтоб быть актером? — «Мальчик, — сказал он священными устами, на которых столько раз трепетали слова Отелло, Гамлета, Макбета, Лира, — мальчик! У тебя есть талант! Отрази жизнь во всей ее истине»…

— А вы говорите по-итальянски? — с большим уважением спросил один из гимназистов.

Лицо Громова стало еще мечтательнее. Глаза ушли куда-то еще дальше.

Какие-то воспоминания, бесконечно далекие, пронеслись перед ним.

— Это мой родной язык! — тихо проговорил он.

И вздохнул.

Гимназисты вздохнули тоже. Из сочувствия. Он продолжал:

— И мы провели безумную ночь в беседах о Шекспире. Он посвятил меня в Шекспира. — «Мальчик», — сказал он мне, и если бы вы слышали, какой нежностью звучал этот голос, голос льва, потрясавшего театр воплями Отелло! Если бы вы слышали…

Громов закрыл глаза, чтоб скрыть слезы. Слезы воспоминаний. Гимназисты тоже высморкались.

— Мальчик, — сказал он мне, — призовем Шекспира освятить нашу дружбу! Здесь, вот здесь, сейчас и не сходя с места, воплотимся в двух величайших друзей мира. Читай мне Горацио. Я — Гамлет. И я почувствовал бога. Я почувствовал, что уж больше не то, что я есть. Горацио наполнил мне душу. Я был Горацио, — и передо мной был принц…

{375} Петр Иванович подогнул одну ногу под стул, словно готовясь опуститься на одно колено перед дивным видением, которое стояло перед ним, перед его сверкающими от слез глазами.

У него было лицо Гамлета, видящего тень отца.

Гимназисты тряслись.

Но Петр Иванович Громов вдруг опомнился.

Провел рукой по лбу, приходя в себя, улыбнулся какою-то виноватой улыбкой и сказал, поднимаясь с места, просто и кротко:

— Вот, господа, все, что может сказать вам скромный артист, у которого голова полна Шекспиром, а сердце…

Он дотронулся до сердца:

— Томазо Сальвини.

В голосе его дрожали слезы. Гимназисты тоже встали.

— Мы хотели бы попросить вашу карточку… — сказал Пахомов, обдергивая курточку.

Громов улыбнулся снисходительной и полной какой-то жалости улыбкой.

Словно хотел сказать:

«Изо всего, что я мог бы дать вам, я охотнее всего отдал бы вам мою жизнь! Да, мою жизнь…»

Он вздохнул:

— Мою карточку? В костюме?

— Нет, без костюма! — сказал Завьялов.

— Без костюма?! — улыбнулся Громов.

У Завьялова загорелись нос, уши и шея.

— А мне в Уриеле Акосте! — сказал Пахомов.

Громов улыбнулся той же меланхолической улыбкой.

— А вам в Уриеле Акосте?

И вышел в соседнюю комнату.

— Трагедии или комедии? — указал Завьялов глазами на толстую книгу, лежавшую на столе.

— Конечно, трагедии!

— Откроем, я загадал. Если трагедии, — я буду актером. Если комедии…

— Ну, вот еще! Разумеется, трагедии!

— А может, «Исторические хроники», первый том!

Они на цыпочках подошли к столу.

— Открывай!

— Страшно.

— Если трагедии, будем актерами. Трагедии?

{376} Завьялов стоял молча, открыв первую страницу.

— Трагедии?

«Новые похождения знаменитого сыщика Лекока»[[973]](#endnote-839). Они положили книгу и отскочили:

— Идет!

На пороге стоял Громов и протягивал им две карточки. Он улыбался все той же меланхолической улыбкой:

— Вот вам, мои молодые друзья. Здесь оставлено место в автографе. Если мы когда-нибудь встретимся на сцене, я впишу сюда еще слова: «и товарищу»… Вы будете сегодня в театре?

— Как же… всем классом…

Он молитвенно сложил руки:

— Господа… только не надо на подъезде…

Гимназисты вышли и бежали по лестнице:

— А ведь надо… на подъезде…

— Идея!..

### \* \* \*

Меня спрашивала в большом провинциальном городе, на вечере, одна очень милая дама:

— Скажите, monsieur… вы знакомы с артистическим миром… Скажите, правда, что Громов сын Шекспира?.. То есть, не так… я хотела сказать… этого… другого… как его?.. Ну, помогите же мне!

— Сальвини?

— Вот, вот. Правда, что он сын Сальвини?

— Говорят.

— Говорят… В Петербурге или в Орле, — я не помню, где именно. Но только Сальвини увидал на репетиции Громова. Увидал и зашатался.

— Зашатался?

— Да, да, да! Зашатался. Знаете, словно перед ним призрак появился. И шепчет слабым, совсем умирающим голосом: «Спросите у этого молодого человека, не была ли его матерью такая-то?» Оказывается, — да. «Сколько ему лет?» Оказывается, — столько-то. Тогда Сальвини выпрямился, оттолкнул всех: «Пустите меня к нему!» И обнял его.

Оказывается, еще давно… Когда Сальвини приезжал в первый раз… понимаете, роман… Сальвини узнал в чертах…

— Но матушка Громова была замужем?

— В том-то и дело, — говорят, что нет… Молодая девушка, увлеклась, ребенок… Сальвини и говорит: «Твоя мать оставила тебе свой небесный образ. Я передам тебе свой талант!» И потом взял Громова {377} на целое лето с собой в Италию и показал ему все: как что нужно играть и как что делать. Правда все это?

— Говорят!

К нам подошел присяжный поверенный, местный театрал, общий друг, человек всезнающий.

— Что это? Насчет Громова? Верно! Я даже назвал его раз в клубе: Петр Фомич… Томазо по-русски Фома!

— Ну, и что ж он? Скажите! Ах, как это интересно!

— Мне показалось, что он изменился даже в лице. Помолчал и потом сказал мне. Знаете, так грустно: «Никогда не надо легкомысленно играть чужими тайнами».

— Грустно?! Ну, скажите! Как это интересно…

В эту минуту в гостиную входил сам Петр Иванович Громов. Он говорил хозяйке удрученным голосом:

— Простите, что запоздал. Невольно. Я ожидал телеграммы. От Томазо Сальвини. Я был в страшном беспокойстве. Третий день от него не было писем. Я послал срочную телеграмму и был как сумасшедший, — ждал ответа.

— И что же? Получили?

— Получил, — и к вам.

— Ну, что же Сальвини?

— Немного, действительно, прихворнул. Но теперь, благодарю вас, поправляется. Пишет.

### \* \* \*

Прошло еще два года.

— Король — сапожник, королева — кухарка, вместо Офелии какая-то жалкая выдра! — кричал Петр Иванович Громов в своей уборной на репетиции.

Антрепренер кланялся:

— Да, ей-Богу же, плюньте на пьесу! Как бы ни играли! Вас только пойдут смотреть!

— Я не могу плевать на Шекспира! Вы понимаете! Я не могу играть с таким Горацио! Скажите этому болвану… как его…

— Завьялов‑с.

— Скажите ему, чтоб после репетиции пришел ко мне в номер. Я, нечего делать, — сам почитаю ему роль. Болван!

Юноша-актер дрожащими и подкашивающимися ногами входил в номер к Громову.

Тот встретил его, не поклонившись. Посмотрел на него мрачно:

{378} — Я передам вам сальвиниевские традиции. Вы поняли? В этой роли мною восторгался сам Сальвини! Он звал меня к себе на дом, чтоб я только читал ему Горацио. Вы поняли?

— Понял‑с…

— Понимайте!..

И из номера, занимаемого Громовым, понеслось и загремело, как гром, по коридору:

— Держитесь свободнее! Свободнее, говорят вам! Да что вы? Из картона вырезаны, что ли?

А на спектакле, когда Горацио вышел и неловко поклонился, весь дрожа, — Громов слегка отвернулся от публики и незаметно, иронически, презрительно кинул ему:

— Браво!

— Меня сам Громов на спектакле хвалил! — говорил после спектакля Завьялов в ресторане рецензенту, и — сколько раз говорил: «браво»! По сальвиниевским традициям эту роль веду.

— Ну, ты! Внук Сальвини! Ешь битки! — сказал комик, игравший Полония.

Завьялов покраснел и от насмешки, и от удовольствия.

— А что ж, — подумал он.

И по непрошедшей еще гимназической привычке обдернул на себе пиджачок.

## **{379}** Петроний оперного партера[[974]](#endnote-840)

Интеллигентская голова на солидном, плотном, грузном туловище.

— Это наш знаменитый критик. Музыкант Крутиков[[975]](#endnote-841). Поджарый, весь высушенный, весь нервы, — немец-музыкант, которому я указал С. Н. Кругликова, в отчаянии схватился за голову.

— А‑а! Изумительный город! Пирогов… как они у вас называются? Расстегаев… блинов, икры, поросят, стерлядей! У вас все сдобное, пышное, рассыпчатое! Любовники Малого театра, как отпоенные молоком телята! Это? Музыкальный? Критик? Это директор банка! Директор-распорядитель акционерной компании! Музыкальный? Он питается звуками? Критик? Да где же у него может быть желчь?

У него были добрые, усталые, снисходительные глаза.

В глубине которых, в самой глубине, прыгала едва заметная искорка насмешливости.

Добрая, усталая, благожелательная улыбка.

Чуть-чуть, едва приметно, ироническая.

Мягкая, несколько ленивая, медленная походка.

Он шел в жизни медленно, не торопясь, лакомясь жизнью.

Он любил жизнь, ее радости и умел ими лакомиться.

Настоящий гастроном жизни.

Заходила речь об еде, — он говорил со вкусом умевшего тонко поесть человека.

Когда в фойе театра появлялась красивая женщина, — он останавливался, разглядывал ее внимательно и любуясь.

Делал несколько замечаний видавшего по этой части виды человека.

Угадывал детали, которые может угадать только знаток.

Он говорил о красотах Альп, Рейна, старинных французских замков так, что подмывало взять билет и поехать.

С упоением слушал Гайдна, Баха[[976]](#endnote-842).

Находил, что Оффенбах:

— Гений

в оперетке:

— Которая тоже прелестное искусство.

Серьезный критик, *смел* писать, что, конечно, искусство г‑жи Вяльцевой не велико, но Вяльцева[[977]](#endnote-843):

— Явление в этом искусстве. Очаровательное. Событие!

{380} В нем была масса вкуса.

И ни капли педанта.

Ни на грош фарисейства.

За всю жизнь он не израсходовал ни одного фигового листика.

Он был скептик, и в нем было немножко философского безразличия человека, много видевшего на своем веку.

И когда все кругом возмущалось какой-нибудь г‑жой Пищалкиной, готовясь учинить над ней суд Линча[[978]](#endnote-844):

— Ошикать, освистать ее после арии в последующем акте!

Крутиков только улыбался снисходительно.

И к певице, и к негодованию.

О, боже! Сколько было плохих певиц, а ведь свет от этого не провалился.

И когда критики кругом уже точили назавтра свои перья, Кругли ков пожимал своими мягкими плечами:

— У нее такая любовь петь! Это приятно отметить. Без голоса, но поет!

Это был Петроний[[979]](#endnote-845) нашего оперного партера.

Magister elegantiarum[[980]](#footnote-137):

— Музыкальных и критических.

Как критика, его ценили не только артисты, но и публика.

За двумя-тремя исключениями, наши музыкальные критики разделяются на две категории.

Одни знают.

Но так наполняют свои рецензии бемолями и диезами, словно писал фортепьянный настройщик!

Другие пишут интересно, иногда даже увлекательно.

Но, услыхав Шаляпина в «Демоне», уверены, что у него:

— Высокий баритон.

А если Собинову[[981]](#endnote-846) в дружеской компании придет фантазия спеть «На земле весь род людской»[[982]](#endnote-847), способны написать, что:

— У нашего превосходного тенора великолепный бас.

Я знал одного такого критика.

Nomina sunt odiosa[[983]](#footnote-138).

Он должен был писать о концерте, на котором должен был исполняться листовский «Фауст»[[984]](#endnote-848).

Он добросовестно был на концерте, — с критиками не всегда случается.

Слышал все.

{381} И как Фауст с Мефистофелем мчатся через лес. И как шумят старые деревья. И как приближается духовная процессия.

Видел, — духовными очами сам видел, как два путника зашли в кабачок, где справлялась крестьянская свадьба.

Умилился над простодушным сельским вальсом. Пришел в восторг от бешеного, инфернального танца, который заиграл Мефистофель, вырвав скрипку у одного из музыкантов. Ужасался прерывающим мелодию раскатам демонического хохота.

И назавтра все это описал в газете.

Описал талантливо, блестяще, увлекательно.

И только тогда, из других газет, выяснилось, что вместо всем известного «Фауста» в концерте вчера играли почему-то увертюру к «Струензэ»[[985]](#endnote-849)!

Крутиков соединял в себе и знание, и литературный талант.

Редкое и чудное сочетание!

Особенно, когда оно приправлено тонким вкусом.

И любовью к такой радости жизни, как искусство.

Прочитав его рецензию, хотелось пойти и послушать это самому.

Театр у нас наполовину загублен нашей критикой.

Не ее строгостью. Не ее бранью. Нет.

Насчет брани есть отличный, — конечно, грубый, — афоризм Н. И. Пастухова[[986]](#endnote-850).

Он был в ссоре с г. Коршем и желал ему всякого зла.

Рецензент его газеты бранил театр Корша.

Находил пьесу плохой, исполнение еще хуже.

«Николай Иванович» остался недоволен рецензией.

— Ни к чему! Вы пишете: «плохо». А человек спросит у знакомого: «Хорошо?» — «Хорошо!» И пойдет. Нет, ты напиши, что в театре с потолка кирпичи валятся. Вот тогда кто в такой театр пойдет! Критика губит театр не бранью.

Публика все-таки больше верит знакомым, чем незнакомым. Соседу за столом больше, чем критику. Театр губят эти «осторожные из добросовестности» похвалы. «Умеренные». «Средние».

— Артистка такая-то добросовестно спела свою партию. Остальные были достаточно тверды.

Я пойду смотреть превосходное исполнение. Я готов идти смотреть из рук вон плохое, скандал, черт знает что, а не представление. Это тоже любопытно.

{382} Но какое мне дело до чьей-то добросовестности, да еще в пении?!

Ну, пусть будет добросовестна! Очень хорошо с ее стороны! Получит награду на том свете!

Но я-то, я-то зачем буду тащиться из дома, платить деньги, чтобы убедиться, что кто-то поет:

— Добросовестно!

Ведь это все равно, что сказать мне:

— По Кузнецкому мосту идет сейчас прилично одетая дама.

Вы думаете, что я побегу?

— Ах, как это интересно!

Кругликов писал всегда сочно, со вкусом, со смаком.

Снова переживал спектакль.

На ваших глазах лакомился, и у вас возбуждал аппетит.

В этом его большая заслуга перед театром.

Был ли он беспристрастен?

К чести его скажу:

— Нет.

Это евнухи беспристрастно проходят среди красавиц гарема. Евнухи искусства могут быть вполне:

— Беспристрастны.

В Кругликове было слишком много желания любить, способности любить, чтобы он мог относиться «беспристрастно» к прелестям искусства.

Он любил, а, следовательно, и ненавидел, чувствовал отвращение и увлекался, симпатизировал, презирал, испытывал беспричинную антипатию.

Чувствовал всю гамму ощущений.

Был пристрастен.

К тому, что ему нравилось. К тому, что ему не нравилось.

Мог почти замолчать новую оперу Рахманинова и, в то время, когда в Большом театре совершалось «событие», мог написать огромную статью о тысяча восьмисотом представлении «Травиаты»[[987]](#endnote-851) в опере Зимина[[988]](#endnote-852)!

В нем не было многих достоинств критика.

Были большие недостатки.

Но их искренность, смелость, с которой он их не скрывал, блестящая форма, в которой они выливались, делали их очаровательными.

Не в одних женщинах пороки подчас бывают очаровательнее добродетелей!

О, Боже! Одни добродетели!

{383} Одна добросовестность! Одно беспристрастие! Одна осторожность! Можно и Венеру Милосскую описать так:

— У нее правильное лицо. Грудь развита нормально. Дефектов в сложении не замечается. И, к сожалению, недостает рук.

Так тысячи критиков, добросовестных критиков, изо дня в день описывают спектакли, искусство, артистов. Но кого интересует эта:

— Безрукая статуя?

Эта женщина:

— С нормально развитою грудью, лицом чистым, носом умеренным, подбородком обыкновенным?

Нет.

Восторгался ли Крутиков Венерой Милосской или бранил ее, — но он судил ее как Дон Жуан, а не Лепорелло[[989]](#endnote-853).

И в этом был секрет его обаяния на публику.

Он писал с улыбкой.

Не был ни забиякой, ни бретером.

Но если вызывали, был не прочь:

— Скрестить перья.

И фехтовал пером хорошо.

Моя первая встреча с ним была полемическая.

Мы не убили друг друга.

Но кольнули.

И я через много лет с удовольствием вспоминаю об этой «встрече», как о встрече с противником, с которым скрестить оружие — и честь, и большое удовольствие.

Это было давно!

Когда в Москве гремели «Новости дня»[[990]](#endnote-854).

Тогда и я был юн, и Кругликов не служил еще «ради места» в директорах какого-то синодального хора, и Липскеров не держал еще скаковой конюшни[[991]](#endnote-855).

Тогда, когда в Москве было лучше, и солнце светило ярче, и жен-шины на свете были красивее.

— И фунты[[992]](#endnote-856) были больше! — как вспоминают о своей молодости бабушки.

Лентовский держал зимой оперу. Которой, кроме рецензентов, никто не посещал. В «Сельской чести»[[993]](#endnote-857) выступила какая-то дебютантка. Фамилии ее теперь не помню, но глаза помню. Это была именно такая головка, какую Нерон[[994]](#endnote-858) приказал отрубить и подать себе «отдельно», на блюде.

{384} — Все остальное ее только портит.

Совершенство.

И глаза. Какие глаза!

Мне показалось, что она поет, как Патти. Играет, как Дузэ. И я добросовестно написал все, что действительно чувствовал, в газете.

— Патти, Дузэ и Венера[[995]](#endnote-859).

На следующий день должна была идти с нею «Кармен»[[996]](#endnote-860). Когда, без пяти восемь, я явился в театр, Лентовский встретил меня в ужасе:

— Что вы наделали?!

— Именно?

— Да знаете ли вы, что сегодня к двум часам не было ни одного билета?! У театра появились барышники! Барышники, про которых я позабыл даже, как они выглядят! Театр будет переполнен! Предлагают по десяти рублей за приставное место!

И все это с отчаянием!

— Но вам-то чего же так огорчаться?!

— Да поймите вы, что она, оказывается, не знает даже партии! Все, что она знает в своей жизни, это — только Сантуцца в «Сельской чести». Она — не певица!

— Ах, черт возьми! Действительно, неприятно.

— Пусть заболеет. Отменить спектакль.

— Хорошо говорить! В два все билеты были проданы. А в пять минут третьего все деньги взяты кредиторами!

В этот вечер фонды театральной критики не высоко стояли у публики.

Как провалилась моя богиня!

В жизни не видывал, чтоб кто-нибудь, когда-нибудь, в чем-нибудь так провалился!

Нет, это что! Но как ругалась публика!

А на следующий день я прочел в той же самой газете, где я сотрудничал, строки Кругликова:

«Мой молодой собрат так увлекся глазами» и т. д., и т. д., и т. д.

Мое полное невежество в музыке!

Не мог же я, — тогда! — оставить это без ответа.

И в той же газете, на другой день, я отвечал «ударом на удар».

«Мой собрат средних лет напрасно так свысока говорит о глазах. Прекрасные глаза выше музыки. Как причина выше следствия. Если бы не было на свете прекрасных глаз, в честь кого звучала бы {385} ваша музыка? Если бы не было на свете прекрасных глаз, не было бы ни музыки, ни песен. Ни педантов музыки» и т. д., и т. д., и т. д.

Я застал в редакции записку:

«Желаю вам как можно дольше сохранить способность восторгаться красивыми глазами. Быть может, в жизни это самое главное… С. Кругликов».

А через несколько дней мы познакомились лично.

— Да вы с ней хоть знакомы?

— Нет.

Он расхохотался.

— Зибель!

— Петроний!

Мы встретились с Семеном Николаевичем в последний раз прошлой весной[[997]](#footnote-139).

Для дружеского и литературного разговора мы «дали себе свидание», — как выразился он, сговариваясь по телефону, — за завтраком в «Эрмитаже».

Он был уже «нехорош».

— Я теперь должен всего беречься.

Мы не сели на террасе:

— Воздух!

Но сели у открытого окна:

— Знаете, все-таки воздух!

Карточку завтрака он прочел с интересом, но с грустью:

— Я теперь на строжайшей диете!

Метрдотеля продержал у стола долго.

— Осетрина. Мне, собственно говоря, запрещено. Но как приготовлено? Ах, так! Ну, тогда… Мне запрещено, но…

— Почки на черной сковородке. Да еще с костяным мозгом?! Мне именно запрещено. Но…

От вина отказался.

— Мне всякое вино запрещено, но…

Стакан пододвинул.

— Это хорошее вино.

Кофе ему было:

— Совсем нельзя. Но…

— А уж коньяку ни‑ни.

Но марка и год были соблазнительны.

— Но…

{386} Нам обоим было грустно. Мне — за него, ему — за себя.

Он с иронией, подернутой печалью, рассказывал о своем «казенном месте».

— Я теперь «ваше превосходительство»! Да‑с.

Рассказывал, как он устраивал «для архиереев» полуспектакль, полуцерковное торжество — «Пешное действо»[[998]](#endnote-861). И со скукой добавлял:

— Это, знаете, очень, — это очень интересно.

Страшно любивший Европу и ее культуру, шутил над собой, что принужден поехать в этом году не куда-нибудь за границу, а на Кавказ.

Позавтракав среди грустных шуток, мы разошлись в разные стороны. Пожав друг другу руку. В последний раз.

Нам было не по дороге.

Ему в синодальное училище.

Мне в редакцию.

Пока еще в редакцию.

Интересная фигура милой «старой Москвы» ушла из жизни…

## **{387}** С. В. Васильев-Флеров[[999]](#endnote-862)

«В Москве скончался С. В. Васильев-Флеров».

Это известие повергло меня… в отчаяние? В скорбь? В печаль? В грусть? Оно повергло меня в «легкую меланхолию».

Сергей Васильевич был московским Сарсэ[[1000]](#endnote-863).

Не русским Сарсэ. Нет! московским Сарсэ.

Это случилось antiquissimis temporibus[[1001]](#footnote-140).

Еще в незапамятные времена Сергей Васильевич предложил москвичам:

— Я буду Сарсэ. Малый театр будто бы Французской Комедией. А вы — парижанами. Хотите так играть?

— Хотим так играть.

С тех пор он и пошел московским Сарсэ. Москвичи его иначе и не называли:

— Наш Сарсэ.

— Совсем Сарсэ!

Сарсэ печатал свои театральные фельетоны по понедельникам, — Сергей Васильевич печатал фельетоны по понедельникам. Сарсэ свои фельетоны начинал словом:

— Я.

Сергей Васильевич начинал свои фельетоны:

— Я…

Сарсэ любил начинать издалека.

Фельетоны Сергея Васильевича всегда начинались приблизительно так:

— Я говорю, что в начале ничего не было, — был хаос, и дух Божий носился над бездною[[1002]](#endnote-864). Затем Бог создал небо и землю…

Затем Сергей Васильевич в умеренных выражениях касался грехопадения первых человеков, слегка отмечал всемирный потоп, затрагивал вопросы о начале письменности, касался Гомера[[1003]](#endnote-865), Шекспира, переходил к новейшей испанской литературе и в конце фельетона замечал:

— В следующий раз мы поговорим именно о том, о чем я и хотел говорить в настоящем фельетоне: об игре г. Южина в новой пьесе г. Владимира Александрова 2‑го[[1004]](#endnote-866).

И так длилось многие десятилетия.

Сарсэ писал в «Temps»[[1005]](#endnote-867), Сергей Васильевич — в «Московских Ведомостях».

{388} Кроме внешнего подражания парижскому собрату, писал московский Сарсэ чрезвычайно своеобразно.

Он, например, посвятил целое исследование вопросу о том, что хотел сказать Фамусов[[1006]](#endnote-868), говоря:

— Она еще не родила, но по расчету по моему, должна родить…

Сергей Васильевич доказывал:

— Следует полагать, что вдова-докторша вдовеет отнюдь не более девяти месяцев. Покойный муж ее, очевидно, состоял доктором в каком-либо учреждении, подведомственном Фамусову. Так что желание крестить будущего младенца свидетельствует только об отеческом отношении Фамусова ко вдове своего покойного сослуживца и подчиненного, — и ни о чем более!

Сергей Васильевич очень нападал на те превратные умы, которые с особым злорадством подчеркивают «по расчету, *по моему*», придавая этим словам оскорбительное для чести, доброго имени, чина и звания Фамусова — значение.

Не менее солидное исследование Сергей Васильевич посвятил и тому, как должен «жаться» Фамусов к Лизе, — снова доказывая «превратным умам»:

— Фамусов относится к Лизе чисто отечески, и шутка его имеет самый невинный характер. Никакими иными побуждениями, ни по чину, ни по занимаемой им должности, руководствоваться такое лицо, как Фамусов, не может!

Это был блюститель добрых нравов.

По поводу одной трагедии из римской жизни «Месть богини»[[1007]](#endnote-869) он писал:

— Центурион[[1008]](#endnote-870) гасит огонь в храме Весты[[1009]](#endnote-871). Позвольте, но ведь это *священный* огонь! Положим, это языческая, ложная религия, — и это языческий, ложный храм. Но все-таки это кощунство. Можно ли представлять такие вещи в театре?

От него пахло «Московскими Ведомостями».

Но это не был тот резкий, особенный, острый запах «Московских Ведомостей»[[1010]](#endnote-872), который заставляет проходящего хвататься за нос:

— Ну, и напечатали люди!

От него пахло «Московскими Ведомостями» слабо, тихо. Меланхолически пахло.

Так десятилетия незаметно сменялись десятилетиями.

Артисты московской Французской Комедии, — он, кажется, первым и изобрел выражение «образцовая сцена», он любил называть Малый театр «домом Щепкина», потому что Сарсэ всегда звал «Théâtre Français» «домом Мольера», — артисты московской Французской Комедии на {389} его глазах и под его присмотром входили на сцену, пожинали лавры, сходили на нет и на пенсию.

Легкомысленные ingénues зрели в коварных и обольстительных grandes-coquettes, переходили на страдалиц, полнели и превращались в благородных матерей, теряли зубы и приобретали комизм и смешили публику в ролях комических старух.

А старик их благословлял, рукополагал, одобрял или, по временам, слегка журил и читал нотации.

Чтобы поддержать в актерском и прочем народе почтение, — старик любил рассказывать о том, как его отзывы ценили разные европейские знаменитости:

— Разумейте, мол, языцы!

И особенно — печатать про свою дружбу с Эрнстом Поссартом. Очень часто, разбирая игру г‑жи Щепкиной в водевиле «Сорви‑голова»[[1011]](#endnote-873), он «кстати» вспоминал:

— Мой друг Эрнст однажды, в беседе о Шекспире, сказал мне не без основания: «Мой друг…»

Как вдруг со стариком случилось ужасное несчастие.

Кто вы, незнакомец, мой читатель? Если вы человек молодой, вам покажется это смешным.

Если вы старик, вы поймете, что я рассказываю трагедию, — и ваше сердце тихо заноет от скорби.

Сергей Васильевич был за границей и решил дать крюку, чтобы заехать в Мюнхен и повидать своего друга Эрнста.

Он даже послал ему шутливое «предостережение»:

— Эрнст, иду на тебя! Поддержись, брат! Буду судить строго и беспощадно!

В Мюнхене его встретил его превосходительство г. директор королевского театра, гоф-интендант и обер‑гоф‑рат Эрнст Поссарт[[1012]](#endnote-874) и сказал:

— Получив ваше письмо от двадцать седьмого сего мая, я в тот же день сделал зависящие от меня распоряжения, чтобы вам было предоставлено бесплатное место во вверенном мне театре.

Старик летел в объятия к другу, а перед ним стоял застегнутый на все пуговицы чиновник и спрашивал:

— Чем могу быть вам полезен?

Я думаю, что в этот день С. В. Васильев и умер в первый раз. Старик так растерялся, что напечатал даже об этом в «Московских Ведомостях»:

— Вот, мол, смотрите, люди добрые! Хорош Поссарт?

Он сам напечатал об этой встрече, — настоящей встрече Максима Максимыча с Печориным[[1013]](#endnote-875).

{390} Пожаловался, надеясь на благородное негодование толпы. Не рассчитывайте на этой планете на благородные чувства! Артисты Малого театра, — образцовой сцены! дома Щепкина! — прочли иначе жалобное письмо старика:

— Хорош, однако, ты гусь, ежели Поссарт так с тобой разговаривает!

И в подведомственном ему театре не замедлила вспыхнуть революция.

Все оказались Поссартами!

Сергей Васильевич остался чем-то не совсем доволен в «доме Щепкина». Он был строг! Он прочел нотацию! Он написал!

Он думал, что это будет, по обыкновению, принято, — ну, не к исполнению, — к сведению…

Артисты Малого театра, — он их еще на руках всех носил! — написали против него письмо[[1014]](#endnote-876), в котором утверждали, что он выжил из ума, что он ничего не смыслит, что он почему-то похож на Фальстафа[[1015]](#endnote-877)! Что он… что он… что он — не Сарсэ!

Если вы носите какого-нибудь младенца на руках — бросьте его об пол! Это благоразумнее! Когда-нибудь этот младенец бросит об пол вас, старика! На этом стоит весь мир. Это называется эволюцией.

Я думаю, что в этот день старик умер во второй раз, и окончательно.

Что поднялось за этим письмом! Кругом — гам, свист, хохот:

— Сарсэ! Какой он, в самом деле, Сарсэ? Он, если уж на то пошло, никогда и не был Сарсэ!

Ах, справедливость — хорошая Штука!

Только не для тех, над кем ее совершают!

Принялись ругать. Хуже, чем ругать, — принялись разбирать.

На днях старик испустил последний вздох, вытянулся, похолодел, умер[[1016]](#endnote-878).

Но это уже было простой формальностью.

В действительности он умер раньше…

Вот почему такой тихой меланхолической грустью веет на меня от этого известия о смерти «московского Сарсэ».

И если вы думаете, что я написал это, чтобы пошутить над стариком, — вы ошибаетесь. Не над стариком, а над жизнью я смеюсь. С грустью я улыбаюсь жизни, которая смеется над нами таким злым смехом.

Для писателя, художника, поэта величайшее счастье — умереть как можно скорее.

Есть нечто более страшное, чем смерть. Присутствовать на своих похоронах. Печальная привилегия тех, кто пережил самого себя.

## **{391}** Дмитрий Савватеевич Дмитриев[[1017]](#endnote-879)

Мир праху этого мирного человека.

Что за необыкновенный совместитель!

Контролер театра Корша, исторический романист и священник.

Старые москвичи не могут себе представить «старого Корша» без Д. С. Дмитриева.

«Корша героических времен».

В коридоре, при входе в партер, с правой стороны — человек в сюртуке, невысокого роста, очень белокурый, глуховатый на одно ухо.

С тем недоумевающим и немного растерянным выражением лица, какое бывает у глухих.

— Ваш билет!

У Корша шли оригинальные пьесы.

Чехова, Невежина, Владимира Александрова и других.

У Корша были превосходные артисты.

Давыдов, Киселевский, Рощин-Инсаров, Градов-Соколов, Иванов-Козельский.

У Корша были великолепные режиссеры.

Яблочкин[[1018]](#endnote-880), Синельников[[1019]](#endnote-881).

У Корша не стало ни пьес, ни актеров, ни режиссеров, — остались одни сборы.

Сборы остались, несмотря ни на что.

Москва любит насиженные места.

А при входе в партер, с правой стороны, бессменно стоял белокурый, глуховатый человек.

— Извините. Ваш билет!

Мимо него проносился, дергаясь, жестикулируя, крича, бурно-пламенный Петр Иванович Кичеев.

Он умел только проклинать актеров или сравнивать с Сосницким[[1020]](#endnote-882). После первого акта он кричал с пеной на губах:

— Градов? Гнать! Помелом гнать со сцены! Из Москвы выслать его в двадцать четыре часа за такую игру! Лишить всех прав состояния.

После второго:

— Градов? Щепкин‑с! Щепкин! Второй Щепкин! На площадь его вывести и театр вокруг него построить!

Медленно проходил, потирая руки и улыбаясь умной и тонкой улыбкой, Николай Петрович Кичеев.

{392} Если он заходил в антракте к актеру и целовал:

— Позвольте вас поблагодарить за доставленное удовольствие!

Актер знал, что, значит, Николай Петрович назавтра его непременно:

— Выругает.

Бог знает почему, но он любил этот «иезуитизм».

Проходил «бог корректности» А. Д. Курепин[[1021]](#endnote-883).

Пробегал непременно чем-нибудь, а особенно кем-нибудь увлеченный Н. О. Ракшанин.

Величественно проплывал «маститый критик» «Московских Ведомостей» С. В. Васильев-Флеров, с морским биноклем через плечо.

В белых гетрах.

Величественный.

Всем видом спрашивая:

— Разве я не Сарсэ?

Литератор Д. С. Дмитриев никогда не написал даже двух слов о театре.

Там, за плотно прикрытой дверью, играли прекрасные артисты.

Оттуда доносился взрыв хохота, гром аплодисментов.

А он сидел в коридоре и обдумывал, вероятно, свои исторические романы.

Что связывало его с театром такими странными узами?

Сколько мог ему платить «голуба-Корш»?

«Рубликов» шестьдесят.

Но это:

— Определенное.

А литература нечто:

— На воде вилами писанное.

Газеты в Москве вскакивали и лопались, как пузыри на луже после дождя.

И не появлялась ни одна новая газета без «большого исторического романа Д. С. Дмитриева».

О, эти милые романы[[1022]](#endnote-884)!

Написанные на ученических тетрадках, четким ученическим почерком.

«Было прекрасное майское утро.

На площади в Новгороде шумел народ.

На возвышение вошел Гостомысл[[1023]](#endnote-885) и, по русскому обычаю, поклонился на все четыре стороны.

— Тише, тише! — заговорили в народе, — дайте боярину Гостомыслу слово молвить!

— Он человек старый! — сказал посадский Иван. — Пусть молвит!

{393} — И почтенный! — благоразумно добавил горожанин Петр.

— Братцы! — сказал проникновенным голосом боярин Гостомысл. — Земля наша велика!

— Верное слово молвил боярин! — зашумели в толпе.

— Действительно, что земля наша велика!

— Не объедешь, — со слезами приговаривала Мавра.

— И обильна! — продолжал Гостомысл.

— И это правильно! — зашумела толпа.

— Правду-матку режет боярин!

— Чего только у нас нет! И лесу, и дерева всякого, и ржи, и сена!

— И меду! — добавили другие.

— А порядку у нас нет! — сказал Гостомысл. Взвыл народ.

— Это действительно! Нет у нас порядку.

— Какие же порядки, когда авчирашнего дня на торгу свеклой у меня взяли… — начала было Мавра, но ее перебили:

— Стой! Не замай! Пущай боярин настоящее слово молвит.

И Гостомысл, по русскому обычаю, поклонившись на все четыре стороны, продолжал:

— Что ж, братцы, нам делать?

Толпа задумалась.

Продолжение следует».

И читали.

Успех «Московского Листка» кружил головы.

— Всякому хотелось в Пастуховы! «Московские Листки» возникали десятками.

Про таких издателей спрашивали:

— Этот с чего газету издавать вздумал?

— Спать не может.

— Почему?

— Пастуховские лошади очень громко ржут[[1024]](#endnote-886).

Возникла «Московская Газета».

Кое‑как питалась розницей, объявлениями. Но денег, чтобы даже объявить в других газетах о своем существовании, не было.

Сотрудники собрались.

— Позвольте, господа! Есть чудеснейший способ бесплатно объявить во всех газетах, что издается, мол, в Москве «Московская Газета»[[1025]](#endnote-887)!

— Каким манером?

— Получить предостережение.

То были времена «трех предостережений»[[1026]](#endnote-888).

{394} — Все газеты обязаны будут напечатать, что объявлено «Московской Газете» первое предостережение.

— И интерес к газете явится!

— Опасная газета!

Выбрали сотрудника и поручили:

— Пиши на предостережение!

Сотрудник сел и начал писать «смело».

Прочли и остались довольны:

— Здорово на первом.

Напечатали и стали ждать.

Прошла неделя, — ничего.

— Эх, ты! Под предостережение даже написать не можешь! Пиши вовсю!

Сотрудник написал вовсю.

Смело, дерзко, возмутительно.

«Для верности» даже послали в Главное управление по делам печати несколько экземпляров, чтобы:

— Не прозевали!

Отчеркнули статью красным, синим карандашом, наставили знаков восклицательных, вопросительных. Написали на полях:

— Куда мы идем?

— Неужели такие веши позволяют печатать?

— Чего смотрит цензура?

Прошла неделя, — ничего.

Сотрудники возмутились:

— Ну, уж, брат! Какой же ты после этого писатель! Тебе говорят: рискуй! Жарь! Основы подрывай! Ты даже предостережения заслужить не можешь!

Сотрудник принялся в ужасе.

— Сибирью пахнет!

Писал и дрожал:

— Вот уж и тележку подали!

Статью напечатали, отчеркнули, наставили вопросительных, восклицательных знаков, ждут. Назавтра же телеграмма:

— Воспретить «Московской Газете» розницу и объявления.

Последние ресурсы кончились.

Заложили кое-что из носильного, собрали редактора в Петербург. Явился он в Главное управление по делам печати:

— Что? Смело слишком?

{395} — Не смело, а глупо. Раз у вас напечатали глупую статью, — мы не обратили внимания. Другой раз еще глупее, — опять не обратили внимания. Наконец, в третий раз такую глупую, — мочи нет!

Газета начала быстро умирать.

Все разошлись.

Кто куда.

И только в фельетоне печатался «большой исторический роман Д. С. Дмитриева».

«— Что же нам теперь с тобой делать? — спросил Ермак Тимофеевич[[1027]](#endnote-889) у своего верного есаула, по прозвищу Кольцо.

— А что, — почесываясь, отвечал Кольцо, — не покорить ли нам, атаман, Сибирь?

— Правильное слово молвил! — сказал, подумав, Ермак Тимофеевич. — Сибирь покорить знатно. Только, что ж мы с Сибирью делать-то будем?

— А поклонимся ею Грозному царю Ивану Васильевичу! — сказал есаул Кольцо.

— Верное слово сказал! — воскликнул Ермак Тимофеевич. — И как это мне раньше в голову не приходило?

И поцеловал своего верного есаула. Продолжение следует». И читали.

Издавалась газета «Голос Москвы»[[1028]](#endnote-890). Теперешней только тезка[[1029]](#endnote-891). Сотрудников в ней было трое. Трое молодых людей, лет по 16‑ти. Один был:

— Корреспондент по газетам.

Читал в газетах известия:

«Около города Подольска найден труп убитой неизвестной женщины. В убийстве подозревается мещанин Иванов».

И «украшал»:

«От собственного корреспондента. Тихая, мирная жизнь нашего богоспасаемого Подольска была нарушена таинственным и в высшей степени романтическим происшествием. На окраине города был найден труп неизвестной молодой женщины чарующей красоты. Незнакомка была одета в бальное кружевное платье, украшенное крупными бриллиантами. Около трупа рыдал богатый местный домовладелец, известный красавец Иванов. “Берите меня! — сказал он. — Это я убил ее, мою милую!” Но имени убитой красавицы назвать не пожелал. Ходит много догадок».

{396} Его спрашивали остальные двое товарищей по редакции:

— Что это у тебя всё красавиц убивают? Что ни труп, то красавица!

Он отвечал с гордостью:

— Публика это любит! Чтобы красавиц резали.

Другой был:

— Репортер по объявлениям.

Читал в «Московских Ведомостях» объявление:

«Сегодня членом ихтиологического общества г. Иевсеевым будет прочитан доклад “О строении плавников у акулы”. Начало в 7 часов».

Живописал:

«Вчера в стенах нашего старейшего университета произошло научное событие. Молодой отважный ученый-путешественник г. Иевсеев открыл тайны подводного царства…»

Он зачеркивал «царство» и для цензурности вставлял:

«мира».

«Открыл тайны подводного мира и дал исчерпывающий доклад о строении плавников у акулы.

Эта редкая и крайне опасная рыба до сих пор ускользала от изучения наших ученых. С опасностью для жизни молодой отважный ученый исследовал строение ее плавников. Доклад произвел неотразимое впечатление. В науке предстоит переворот».

И, наконец, третий. Я его знавал:

— Сочинителем телеграмм.

Тогдашнее «Северное телеграфное агентство»[[1030]](#endnote-892) за неплатеж денег телеграмм не давало.

И сотрудник писал:

«Мадрид, такого-то числа. — От нашего собственного корреспондента. — Вспыхнуло восстание кортесов».

— А что такое кортесы[[1031]](#endnote-893)? — спрашивали товарищи.

— А черт их знает! Во всех газетах пишут, что в Испании есть кортесы. Должно быть, бунтовщики.

Газета в розницу продавалась. Потому доход.

Но подписчикам не рассылалась. За неплатежом денег ни разносчикам, ни почте. Издатель ехал в почтамт, получал подписные деньги и отправлялся в трактир Саврасенкова, на Тверском бульваре. Не домой, — там ждет судебный пристав. Не в редакцию, — там, наверно, ждал судебный пристав. А в кабинет. Спрашивал ножницы и ветчины.

{397} Ветчину съедал, а пакет вскрывал, деньги клал в карман, а письма подписчиков с адресами отдавал половому:

— Выбросить!

Даже «корреспондент по газетам», «репортер по объявлениям» и «кортес» один за другим от голода ушли.

А в газете все еще печатался «большой исторический роман Д. С. Дмитриева».

«— Как же мне называть тебя, удалой добрый молодец? — спрашивал его пан Вишневецкий. — Не знаю, как звать тебя по имени, как величать по отчеству!

— Зовут меня, пан, Дмитрием, а по отечеству прозываюсь Ивановичем, — дерзко отвечал ему первый самозванец, — а еще зовут меня Царевичем!

— Вот на! — с недоверием сказал Вишневецкий. — Где же это видано, чтобы царевичи у простых шляхтичей в слугах служили!

— А служил я у тебя в слугах, — дерзко отвечал первый самозванец, — потому, что я принужден скрываться.

Вишневецкий задумался.

— Это похоже на правду! — вымолвил он, наконец. — Что же теперь ты намерен делать?

— А теперь думаю я покорить Россию! — отвечал первый самозванец.

— Твое дело! — ответил Вишневецкий.

— А поможешь ли ты мне? — спросил первый самозванец. Продолжение следует».

И читали.

А. Я. Липскеров издавал «Новости Дня».

Сотрудников не было.

Причина банальная:

— Не хватало денег.

А. Я. Липскеров говорил знакомым, заходившим к нему поболтать:

— Чего так сидите? Взяли бы ножницы, вырезали что-нибудь. Знакомые брали ножницы и вырезали из газет, что им нравилось. Метранпаж В. И. Коротков, корректор Дорошевич:

— Семь отчетов об одном и том же процессе прислали!

Сотрудник был один.

«Корреспондент американских газет» Гиллин. Он писал на каком-то американском языке.

— В наш канканисто-шантажисто-салонистый век ультра-кулинарно-комильфотных желудков, железнодорожных тузов-концессионеров, пшютов и вланов[[1032]](#endnote-894) обеих столиц.

Словом:

{398} А в чем дело, — неизвестно.

А в фельетоне газеты печатался «большой исторический роман Д. С. Дмитриева».

«— Так неужто ж, — восклицал Кочубей[[1033]](#endnote-895), — ты и впрямь, Мазепа[[1034]](#endnote-896), хочешь изменить Государю Петру Великому[[1035]](#endnote-897)?

— А зачем, — восклицал Мазепа, мрачно сверкая очами, — зачем он на почестном пиру таскал меня за усы!

— Не дело, брат, ты задумал! — вздохнув, сказал Кочубей, — Не идут мне после твоих слов в горло ни мед твой густой, ни брага твоя хмельная, не обессудь на этом!

И пошел к двери.

— Куда же ты? — спросил его Мазепа, мрачно сверкая очами. —

Или ты не со мною?

— Делай, что сам знаешь! — отвечал загадочно Кочубей. — А я буду делать, что указывает мне мой долг! Мазепа стукнул кулаками по столу. Продолжение следует». И читали. Публика, как корова, пережевывала эти романы.

— Бога, Дмитрий Савватеевич, побойтесь! — восклицал один из издателей. — Елизавета Петровна[[1036]](#endnote-898) у вас десятый фельетон говорит, пока по Тверской в карете едет! Да что ж, Тверская-то в сто верст длиною?!

Такая литература и такие писатели водятся только в Москве.

Д. С. Дмитриев читался.

И очень читался.

Чем объяснить?

Вероятно, нашим малым знакомством с историей, нашей большой любовью к истории.

Мы знаем только Иловайского[[1037]](#endnote-899), и человек, знающий Беллярминова[[1038]](#endnote-900), для нас полон интереса.

Публика любит:

— Поговорить о старине.

И этой бесхитростной публике нравился бесхитростный Дмитриев, его добрые бабушкины рассказы, бесконечные повести про бояр и изменников.

Где старина была простодушна, бояре сановиты, изменники сверкали глазами, добрые молодцы удалы, а красные девушки, в конце концов, выходили замуж.

Тихо и мелко, — как река Москва.

Д. С. Дмитриев был последним, отдаленным, слабым эхом Загоскина[[1039]](#endnote-901) и Зотова[[1040]](#endnote-902).

{399} С ним, вероятно, кончилась эта тихая историческая воркотня… Он был все-таки близок к театру. Был литератором.

Можно было думать, что он окончит тем, что захочет открыть театр, основать газету.

А он сделался священником.

Почему?

Какой переворот совершился в его душе?

Почему он служил контролером в театре?

Почему он занимался литературой?

Мы все знали его десятки лет и не знали совсем.

Как он жил?

Откуда он появлялся?

Куда он уходил?

Он жил в своей скорлупе.

Появлялись новые газеты.

И совсем:

— Улитка, высуни рога!

Откуда-то появлялся Д. С. Дмитриев.

С ученическими тетрадками, в которых четким, наивным ученическим почерком был написан исторический роман.

— Какие смешные гроши ему платили!

Платили ли?

Не знаю.

Он снова появлялся в тот день, когда газета рушилась.

Один кричал, что:

— Он напишет письмо во все газеты!

Другой «организовывал протест сотрудников».

Третий собирался:

— Застрелить издателя!

А Д. С. Дмитриев так же тихо, скромно, мирно говорил:

— У меня тут полрукописи осталось ненапечатанной. Нельзя ли получить?

Бережно складывал ученические, затрепанные в наборной тетрадки и куда-то уходил.

До новой газеты.

В свою скорлупу.

Он скромно начал контролером в театре и скромно кончил в вагоне трамвая.

Я знал его добрых 30 лет и с интересом послушал бы, если бы кто-нибудь рассказал мне:

{400} — Что такое был Дмитрий Савватеевич Дмитриев.

Мне кажется, что и в жизни для него было, как в театре Корша.

Там, за дверью, играли превосходные и ужасные актеры, ставились и рушились грандиозные и ужасные пьесы, раздавались взрывы безумного хохота, стоны, громы аплодисментов, бури свистов, люди скрежетали зубами, пели победные песни, все волновались, кипели, неистовствовали.

А он сидел в коридоре и обдумывал свои бесконечные, как старинное вязание, исторические романы.

А, может быть, это истинная мудрость!

— Блаженны далекие от жизни.

# **{401}** Драма за кулисами

## **{402}** Дело об убийстве Симонн Диманш[[1041]](#endnote-903)

Александр Васильевич Сухово-Кобылин[[1042]](#endnote-904) — загадка в русской литературе. Он написал три пьесы: «Свадьбу Кречинского» — пьесу, ставшую классической, «Дело», которое произвело потрясающее впечатление, когда было поставлено, и которое редко дается теперь потому же, почему редко дается «Горькая судьбина» Писемского, — уж очень «отжитое время»[[1043]](#endnote-905) в ней описывается, — и, наконец, «Смерть Тарелкина», с которой, наконец, снят запрет[[1044]](#endnote-906) и которая с сегодняшнего дня займет почетное место в русском репертуаре.

Человек написал три пьесы, все три chef d’oeuvre’ы[[1045]](#footnote-141) — и никогда ни до ни после этого не занимался литературой, даже писал в предисловии к одной из пьес:

«Я не говорю о классе литераторов, который мне чужд, как и остальные четырнадцать»[[1046]](#endnote-907).

Какое оригинальное явление!

Это три пьесы, вылившиеся из души. Появление их объясняется той трагедией, которая разыгралась в жизни А. В. Сухово-Кобылина[[1047]](#endnote-908).

Мы обязаны тремя превосходными пьесами ужасной случайности.

«Свадьба Кречинского» — это плод тюремной тоски[[1048]](#endnote-909), «Дело» и «Смерть Тарелкина» — горячий, страстный протест измученного человека против порядков «отжитого времени».

А. В. Сухово-Кобылин был жертвою судебной ошибки. И особенно своевременно извлечь на свет божий эту историю, дремавшую в архивах старого сената, именно теперь, в эпоху нападок на новые суды[[1049]](#endnote-910).

Русское общество с сочувствием узнает, что горячий борец с порядками «отжитого времени» сам когда-то страдал от них.

И к симпатиям к писателю пусть присоединятся еще симпатии к невинно страдавшему человеку.

Трагедия, которой мы обязаны знаменитой трилогией, такова.

Дело происходило при крепостном праве.

В одном из парижских ресторанов сидел молодой человек, богатый русский помещик А. В. Сухово-Кобылин и допивал, быть может, не первую бутылку шампанского.

Он был в первый раз в Париже[[1050]](#endnote-911), не имел никого знакомых, скучал.

Вблизи сидели две француженки: старуха и молодая, удивительной красоты, по-видимому, родственницы.

{403} Молодому скучающему помещику пришла в голову мысль завязать знакомство.

Он подошел с бокалом к их столу, представился и после тысячи извинений предложил тост:

— Позвольте мне, чужестранцу, в вашем лице предложить тост за французских женщин!

В то «отжитое время» «русские бояре»[[1051]](#endnote-912) имели репутацию.

Тост был принят благосклонно, француженки выразили желание чокнуться, было спрошено вино. Сухово-Кобылин присел к их столу, и завязался разговор.

Молодая француженка жаловалась, что она не может найти занятий[[1052]](#endnote-913).

— Поезжайте для этого в Россию. Вы найдете себе отличное место. Хотите, я вам дам даже рекомендацию? Я знаю в Петербурге лучшую портниху, Андрие, первую, — у нее всегда шьет моя родня. Она меня знает отлично. Хотите, я вам напишу к ней рекомендательное письмо?

Сухово-Кобылин тут же, в ресторане, написал рекомендацию молодой женщине.

На этом знакомство кончилось.

Они расстались и больше в Париже не встретились.

Но в те времена верили еще в «русских бояр».

Прошел год.

Однажды Сухово-Кобылин зашел в Петербурге к Андрие с поручениями от сестры из деревни.

Поручение было исполнено, и Сухово-Кобылин уходил уже из магазина, как вдруг к нему подошла удивительно красивая женщина, служащая в магазине. Лицо ее было как будто знакомо.

— Вы меня не узнаете? — улыбаясь, спросила она. — Я Симонн Диманш, помните, та самая француженка, которой год тому назад вы дали рекомендацию к этой фирме. Я поехала и благодаря вашей рекомендации получила место.

Она была очень красива.

— Но нам надо встретиться. Вы расскажете мне все подробно. Как бы это сделать? Не хотите ли со мной пообедать на этих днях? — предложил Сухово-Кобылин.

— У меня только один свободный вечер в неделю. Четверг. Как раз сегодня.

— Превосходно. Я отозван сегодня на обед. Но я пошлю записку, что болен, и мы обедаем вместе!

Они обедали в кабинете лучшего в те времена французского ресторана в Петербурге.

{404} За обедом красавица француженка окончательно вскружила голову молодому помещику, и он предложил:

— Жениться на вас не могу. Против этого были бы родные, а я от них завишу. Но хотите, — мы будем жить, как муж с женой. Едем ко мне в имение. Ну, что вам здесь, в каком-то магазине, служащей? Чего вы добьетесь? Чего дослужитесь?

Симонн Диманш приняла предложение, и они уехали в деревню.

Медовый месяц промелькнул, француженка влюбилась до безумия в своего русского друга, а молодой человек стал скучать, его потянуло в город.

Они поселились в Москве, на Тверской, в собственном доме Сухово-Кобылина, — в дворянском особнячке, какие бывали в старину.

Служило им пятеро крепостных.

Охлаждение молодого человека шло crescendo[[1053]](#footnote-142), и Симонн Диманш ревновала его безумно.

«Дело», покоящееся в архивах старого сената, рассказывает следующую романическую историю.

Сухово-Кобылин безуспешно ухаживал в эту зиму за одной московской аристократкой[[1054]](#endnote-914).

В один из вечеров у этой аристократки был бал, на котором присутствовал Сухово-Кобылин.

Проходя мимо окна, хозяйка дома увидела при свете костров, которые горели по тогдашнему обыкновению для кучеров, на противоположном тротуаре кутавшуюся в богатую шубу женщину, пристально смотревшую в окна.

Дама monde’а[[1055]](#footnote-143) узнала в ней Симонн Диманш, сплетни о безумной ревности которой ходили тогда по Москве.

Ей пришла в голову женская, злая мысль.

Она подозвала Сухово-Кобылина, сказала, что ушла сюда в нишу окна, потому что ей жарко, отворила огромную форточку окна и поцеловала ничего не подозревавшего ухаживателя на глазах у несчастной Симонн Диманш.

В тот вечер, вернувшись, Сухово-Кобылин не нашел Симонн Диманш дома.

Прислуга сказала, что барыня уехала на наемном извозчике.

Глубокая ночь. Ее все нет.

Встревоженный Сухово-Кобылин поехал к обер-полицмейстеру и заявил ему об исчезновении француженки.

— Не случилось ли с ней чего?

{405} Начались розыски. Искали долго, и, наконец, на Ходынском поле была сделана страшная находка.

Среди сугробов снега лежала с перерезанным горлом Симонн Диманш[[1056]](#endnote-915).

Не было грабежа. Драгоценные веши, дорогая шуба черно-бурой лисицы — все было цело.

Что это было? Самоубийство? Убийство? Не была ли несчастная убита в другом месте, и не был ли труп вывезен в поле?

Полиция сделала обыск в доме Сухово-Кобылина, и в одной из комнат были открыты следы крови.

Сухово-Кобылин и вся прислуга были арестованы.

Напрасно родные Сухово-Кобылина кинулись хлопотать.

— Он сильно запутан в это дело. Зачем он в ночь убийства являлся к обер-полицмейстеру и говорил об исчезновении Симонн Диманш?

Прислуга на все вопросы отвечала:

— Знать не знаем, ведать не ведаем. Барин поехал на бал на своих лошадях. Их француженка, спустя немного, велела позвать себе извозчика и куда-то уехала. Больше мы ее не видели!

Как вдруг после долгого сиденья при квартале прислуга изменила свои показания.

Они сознались квартальному в убийстве.

— Мы ненавидели француженку за жестокое обращение с нами, воспользовались, что барина не было дома, зарезали француженку и отвезли тело на Ходынское поле! — показали крепостные.

Но им не совсем поверили.

Дело шло о «дворянине Сухово-Кобылине, обвиняемом в убийстве при посредстве своих крепостных находившейся с ним в противозаконной связи француженки Симонн Диманш».

— Зачем он приезжал ночью к обер-полицмейстеру? Сухово-Кобылин и его крепостные сидели в тюрьме и были накануне каторги.

Родные его продолжали хлопотать, и вот, наконец, после бесконечных мытарств было постановлено сенатом «обратить дело к переследованию и постановлению новых решений, не стесняясь прежними».

В конце концов начали с того, с чего следовало начать, с начала самого начала, — это, впрочем, и теперь случается, — с исследования кровавых пятен.

По исследованию «медицинской конторы» оказалось, что кровь была куриная.

Комната, где найдены пятна, была людскою.

{406} Это подтверждало первое показание повара. Он показал, что зимой резал обыкновенно птицу в людской.

Но откуда же явилось сознание крепостной прислуга?

Следствие обнаружило, что сознание это было вынуждено у людей в квартале пытками.

Квартальный надзиратель, как оказалось, кормил их селедками и не давал пить, подтягивал допрашиваемых на блоках к потолку, так что у несчастных плечевые кости выходили из суставов, и требовал:

— Сознавайтесь, что убили!

Так было добыто «сознание».

— Имейте в виду, — говорил при этом «сознавшимся» квартальный надзиратель, — и следователям и судьям показывайте точно так же. Измените показание, — опять вас к нам пришлют, и мы вас опять так пытать будем.

Крепостные и повторяли всем от страха «оговор на себя».

Только на одно не шли эти несчастные в своей «рабьей верности»: как ни пытал их квартальный надзиратель «показать на барина», они и под пыткой твердили:

— Барин ни при чем!

Когда новое следствие раскрыло все это, состоялся приговор.

Дворянина Сухово-Кобылина и его крепостных слуг, как невиновных[[1057]](#endnote-916), отпустить, дело о смерти француженки Симонн Диманш предать воле божьей, а квартального надзирателя за допущенные им при допросе пытки и истязания с целью вынудить ложное сознание, лишить прав состояния и сослать на поселение в отдаленнейшие места Сибири.

Вот трагедия, которой обязаны мы появлением трех пьес Сухово-Кобылина.

Сидя в тюрьме, он от скуки рассказал в драматической форме ходивший в то время по городу анекдот об одном очень светском господине, оказавшемся шулером, который заложил известному дисконтеру стразовую булавку[[1058]](#endnote-917) за брильянтовую. Так получилась «Свадьба Кречинского».

«Дело» — самая сильная, самая страстная из пьес Сухово-Кобылина. В ней вы найдете отголосок того, что ему самому пришлось пережить в собственном «деле». Недаром в предисловии к этой страшной пьесе А. В. Сухово-Кобылин писал:

«Если бы кто-либо усомнился в действительности, а тем паче в возможности описываемых мною событий, то я объявляю, что имею под рукой факты довольно ярких колеров, чтоб уверить всякое неверие, {407} что я ничего невозможного не выдумал и несбыточного не соплел».

Вспомните самое возникновение «Дела».

«Дело» — возникает по доносу Расплюева на то, что Лидочка сама «запутала» себя, сказавши будто бы:

— Это *моя* ошибка.

Пользуясь этим, запутывают в «Дело» человека, с которого можно поживиться.

Сравните это с тем, как Сухово-Кобылин «сам себя запутал в дело», ночью поехавши к обер-полицмейстеру.

В сценах допроса Тарелкина на дому и допроса в квартале в «Смерти Тарелкина», несомненно, отразились сцены допроса в квартале крепостных Сухово-Кобылина.

Тюремной тоске обязаны мы «Свадьбой Кречинского», — и крик протеста, вопль измученного человека — эти две пьесы — «Дело» и «Смерть Тарелкина», в которых Сухово-Кобылин позорным клеймом, несмываемым клеймом сатиры, заклеймил «доброе, старое», слава Богу, «отжитое» уже время.

## **{408}** Дело об убийстве Рощина-Инсарова[[1059]](#endnote-918)

«Киев — Вследствие предписания министра юстиции, палата, в распорядительном заседании, войдет в рассмотрение вопроса о правильности постановления окружного суда по делу художника Малова».

*Газетная телеграмма*

Известие в духе времени. За последнее время у нас царит обвинительное направление.

Я отношусь с величайшим почтением к правосудию и преклоняюсь пред милосердием. Правосудие родилось на земле, родина милосердия — небо. Это с неба звучал голос:

— Милосердие, милосердие всем живущим на земле!

И прочитав, что г. Малов освобожден от суда[[1060]](#endnote-919), — я порадовался этому акту милосердия.

Меньше всех я радовался, конечно, за г. Малова. Слава Богу, что человек избег каторги. Но надо сказать правду, на Сахалине я встречал людей[[1061]](#endnote-920), заслуживающих гораздо более жалости и симпатий, чем г. Малов.

Гораздо больше я радовался за г‑жу Пасхалову. На суде этой много перестрадавшей женщине предстояла тяжкая роль. Отказаться давать показания, — скажут:

— Жестокосердие!

Давать показания, — пройти сквозь строй мучительных вопросов, которые будут задавать и прокуратура, и защита. Это — душевное наказание, стоящее телесного.

Но больше всего я радовался за память покойного Н. П. Рощина-Инсарова.

Я знал, в чьи руки попало дело Малова. Один очень ловкий, очень юркий, очень пронырливый, мелкий одесский присяжный поверенный, лишь только случилось несчастье, обратился к г. Малову с предложением защищать, и г. Малов «дал свое согласие», избрал его себе защитником.

Это тоже немножко странная черта! Малов, к чести его сказать, не допускает мысли о каких-нибудь «отношениях» между его женой и покойным Рощиным. И вот, убив человека ни за что ни про что, — он {409} первым долгом начинает заботиться о защитнике. Немножко рано, немножко поспешно…

Я знавал одного убийцу, убившего ни в чем не повинного человека. Когда ему предложили защитника, — он отвечал:

— Ах, уйдите вы от меня, ради Бога! Не все ли равно, что со мной будет?! Каторга, оправданье, — да разве они вытравят из моей души это ужасное воспоминание? Разве спасут меня от меня самого?

В это время думают об убитом, и немножко рано думать о себе.

Я знал, как повелась бы эта защита. Сколько ушатов грязи было бы вылито на память Н. П. Рощина-Инсарова. И относительно актера — это сделать не трудно. Добродетельнейший из актеров — чудовищнейший «обыватель».

Стоило задать вопрос:

— Отношения Рощина к женщинам?

Если взять Рощина отдельно, — получится картина, которая ужаснет добродетельные сердца. Если взять его в той обстановке, в которой он жил, в той среде, в которой он вращался, — вы увидите, что Рощин вовсе не был «чудовищем», что он был лучше и скромнее многих и многих.

Ведь, вон после его смерти один из известных артистов уверял же, что артист «должен» прельщать дам, иначе он не будет иметь никакого кредита у публики, как jeune-premier[[1062]](#endnote-921). Что jeune-premier должен кружит дамам головы, чтоб «тренироваться».

При всем веселом отношении покойного Рощина к жизни, — у него никогда не было такого циничного взгляда на «связи» с женщинами. Он искренно увлекался и увлекал. Он любил женщин, и женщины любили его. Разве это так ужасно!

А на суде, где стали бы говорить не о нравах среды, а только о Рощине, картина получилась бы ужасная.

— Его увлеченья рассеяны по всей России!

Но он и скитался по всей России. Здесь проживет несколько месяцев, там блеснет мишурной роскошью костюма, красивой, пылкою тирадой роли, искренним, неподдельным чувством, — и исчезнет. Актер — это эпизод в жизни женщины-обывательницы. И вся его жизнь, это — пестрая цепь эпизодов. Такова участь.

Из этого юркая защита создала бы ужасную картину, и память хорошего человека, быть может, была бы втоптана в грязь.

Вот почему мое обывательское сердце радовалось, что суда не будет. Мы любим тишину. И если дело гасится тихо, без шума, радоваться свойственно нашей натуре:

— Так-то оно лучше!

{410} Я думаю, то же, что чувствовал я, чувствовали и многие, прочитав известие, что дело прекращено.

Но, милостивые государи и милостивые государыни, имея сожаление к мертвым, пожалейте и живых, — имейте милосердие к преступнику, но имейте милосердие и к людям, ни в чем не повинным.

Уже вторая фраза приятной телеграммы звучала странно:

— Малов отдан на попеченье матери.

Отдать 35‑летнего мужчину «на попечение родителей» это — юридическая форма, которой вы никак не наполните жизненным содержанием.

Старуха-мать, которая «глядит» за своим 35‑летним сыном:

— Не делай того-то! Не ходи туда-то! Не говори того-то! Не думай о том-то!

Если человек нуждается в «присмотре», в «наблюдении», — он и должен быть отдан под действительный, а не номинальный присмотр, под настоящее ежечасное наблюдение. Это должно быть сделано в интересах тех, кто может пострадать из-за выходок больного, нуждающегося в присмотре и без присмотра пущенного человека.

Г‑н Малов любит свою жену. Несомненно. Хотя особою любовью.

Через несколько минут после убийства одним из первых его вопросов в участке было:

— А позволят жене следовать за мной в каторгу?

Г‑же Пасхаловой, после убийства из-за нее ни в чем не повинного человека, г. Малов внушает, вероятно, ужас, смешанный с каким-то другим чувством.

Она, ранним утром, когда в соборе никого не было, молившаяся и рыдавшая у гроба Рощина-Инсарова, ни разу не нашла в себе сил, чтоб посетить мужа в тюрьме.

А когда ей передали его просьбу — хоть приехать во двор тюрьмы, чтоб он мог видеть ее хоть из окна, — она ответила:

— Довольно этих комедий!

Эти два чувства, — то, которое питает он к ней, и она к нему, — вот уже готовая почва для возможной трагедии.

И мы на днях еще читали в газетах, что г‑жа Пасхалова возбудила ходатайство о разводе и застраховала свою жизнь, ради детей, в 20 тысячах.

Видели ли вы человека, который живет под ежеминутным страхом, — что его вот‑вот убьют? Человека, приговоренного к смерти и ожидающего казни каждую минуту?

Я видел такого, и это самое тяжелое, что я видел в жизни. Это был один южный помещик, молодой человек, жестоко оскорбивший своего {411} соседа, человека смелого, решительного, и отказавшийся дать ему удовлетворение. Оскорбленный поклялся отомстить, и два года держал злосчастного оскорбителя под страхом смерти. Что за муку переживал тот, исхудавший, пожелтевший, осунувшийся, исстрадавшийся за эти два года непрестанного трепета, дрожи, ужаса, прятанья, непрестанного бегства от мстителя. Кончилось тем, что оскорбленный настиг-таки своего оскорбителя и, в свою очередь, нанес ему тяжкое оскорбление: ударил по щеке. Оскорбитель ответил выстрелом, попал под суд, возникло громкое дело.

И я думаю, что самым радостным, в глубине души, моментом для злосчастного оскорбителя был самый тяжкий момент: когда он получил ответное оскорбление. Гроза, все же, разразилась!

Тяжело оскорбленный, отданный под суд, с перспективой быть осужденным, — он расцвел, пополнел, порозовел в несколько месяцев. Пусть то, что случилось, ужасно, но оно все-таки уже случилось, не надо ждать.

Муки, которые он испытывал в течение двух лет беспрерывно, каким бы то ни было образом, — но кончились. А это были муки! Нельзя выдумать казни ужаснее, чем ожидание казни! Его трепет передавался и нам, его знакомым. Он заражал своим ужасом окружающих.

В гостях, среди самой веселой, оживленной болтовни, он бледнел, мертвел:

— Кажется, мимо окна прошел господин в серой шляпе? Это «он». «Он» меня караулит.

И, выходя раньше этого несчастного, я сам с трепетом оглядывался:

— А нет ли около господина в серой шляпе, не караулит ли он этого несчастного?

И каждый встречный в серой шляпе заставлял меня вздрагивать, останавливаться и следить глазами:

— Не тот ли? Не пойдет ли он в ту сторону, где находится теперь злосчастный помещик?

Два года он, действительно, как следует, не ел, не пил, не спал, — не жил, а дрожал.

Таков ежеминутный страх смерти.

И, в таком состоянии, играть, работать для детей.

Дети — еще одно осложнение этой, действительно, трагической истории. Г‑н Малов в тюрьму с собой взял портреты детей. Это была для него святыня. Г‑жа Пасхалова до безумия любит своих детей.

Муж и жена могли бы не встречаться. Живя в вечном трепете, жена могла бы бегать от встречи с мужем. Но г. Малов, который горячо любит своих детей, пожелает их видеть, видеть, быть может, постоянно. Г‑жа Пасхалова не отдаст детей. Новый элемент для возможной трагедии.

{412} В интересах этих детей, чтоб дело не было замято.

Дети вырастут, узнают про трагедию, разыгравшуюся из-за их матери, — и перед ними встанет роковой и требующий необходимого ответа вопрос:

— Как они должны смотреть на свою мать? Как смотреть на своего отца? Что именно случилось у них в семье?

И ответ психиатров так же мало удовлетворит их, как мало он удовлетворил общественную совесть.

Нет области знания, более спорной. Печать, которую прикладывают к делу психиатры, в двух третях случаев вовсе не запечатывает дела окончательно, она только накладывает новую туманную дымку.

— Психиатры признали его ненормальным.

Но позвольте, — говорят, — кого же психиатры признают в наше время «нормальным»?

Известный петербургский психиатр завел себе обезьяну.

— Это вы для того, чтобы видеть, наконец, «нормального» человека? — сострил один его знакомый.

В этой шутке много правды.

— Случалось ли вам когда-нибудь видеть «нормального» человека? — спрашивает психиатр.

— Никогда. Да и не дай Бог видеть. «Нормальный», совсем «нормальный» человек! Ну, это уж будет не человек, а скотина.

— Весь свет ненормален? — спрашивал я одного психиатра.

— Поголовно! И, что самое ужасное в этом диагнозе, — это то, что он поставлен тоже ненормальным человеком, — улыбнулся в ответ психиатр.

Можно относиться с почтением к психиатрии и ее жрецам, — но позволительно не считать их непогрешимыми.

Эти психиатры нашли, что г. Малов убил в состоянии патологического аффекта. Другие психиатры, вызванные частными обвинителями, семьей убитого, быть может, этого бы и не нашли. И, быть может, на суде бы доказали большую основательность своих заключений.

Только суд, гласно, под общественным контролем, разобравший все обстоятельства дела, возвестивший все доводы за и против, только приговор присяжных, представителей общественной совести, — может успокоить, дать ответ взволнованной общественной совести.

Я не сторонник того обвинительного направления, которое у нас царит за последнее время. Но я, как и все, сторонник судебного направления дел о преступлениях. Пусть суд гласный, общественный, решает дела, а не специалисты-эксперты, быть может, односторонне посмотревшие на дело.

{413} Когда человека оправдывают или обвиняют, — никаким «быть может» нет места. А там, где не было суда, гласного рассмотрения дела, — всегда есть место для предположений:

— Быть может, это ошибка!

Специалистам-экспертам с их знаниями, опытом, честь и место на суде. Они хорошие советчики. Но ответ по судебным делам должен давать суд.

Только суд, выяснивший, осветивший все подробности, все причины катастрофы, взвесивший тщательно вопрос о виновности, — имеет значение, успокаивающее общественную совесть, глубоко житейски-поучительное.

Сомнение — это тяжкий туман, который остается после таких дел. Ему не должно быть места. А дело, прекращенное не вследствие приговора, а вследствие только отзыва экспертов, всегда оставит после себя туман, сомнение.

Вся эта страшная история произошла почти на моих глазах. Я знал все ее детали, все подробности. И на моих глазах разыгрался этот роман без конца, — но со страшным эпилогом.

Увлекался ли покойный Рощин г‑жой Пасхаловой?

— Хоть бы пригласили что-нибудь интересное!

Это был первый отзыв Рощина о приглашенной в труппу г. Соловцова новой артистке, г‑же Пасхаловой.

Г‑жа Пасхалова дебютировала с огромным, — прямо — с колоссальным успехом.

Петербуржцы, видевшие ее в «экзотическом» репертуаре литературно-артистического театра, — не узнали бы г‑жи Пасхаловой. С артистами это бывает. У многих артистов есть города, где они «не могут играть». Здесь ее что-то давило, там она развернулась и играла, например, Маргариту Готье[[1063]](#endnote-922) так, что публика цепенела в потрясающих местах драмы. Это была другая артистка!

Все были поражены, Рощин больше всех:

— Какая артистка! Какая артистка!

Увлекающийся, с пылким воображением, он уже ставил ее «выше Дузэ, выше Сарры Бернар».

Они играли вместе «Защитника»[[1064]](#endnote-923). Рощин, действительно, никогда так хорошо не играл, с таким увлечением.

— Да я другим человеком на сцене себя чувствую! Я никогда так не играл.

«Артистический роман» начался. Рощин утром с дрожью брался за газеты:

— Что пишут о Пасхаловой?

{414} К счастью его, рецензии все были восторженные, и ничто не выводило его из радужного настроения.

Теперь уже все в «неинтересной новой актрисе» приводило Рощина в восторг.

— Представь себе, я на репетиции сказал, где хочу взять себе квартиру. Отличную квартиру нашел, три дня бегал. А Пасхалова услышала, пошла да и взяла эту квартиру себе. «Зачем, — говорит, — вам такая удобная квартира?» Ну, разве не прелесть?

Если уж человек начал восторгаться теми неприятностями, которые ему делает женщина, — значит, первая глава романа пишется.

Оставалась ли г‑жа Пасхалова равнодушна к этому поклонению Рощина?

Не думаю. Горячие похвалы такого известного артиста, знаменитости, общепризнанного таланта, не могли оставлять ее равнодушною. Ей, несомненно, было это и приятно, и лестно.

Они немножко, но совершенно искренно льстили друг другу и привыкали к этому. Их сближали эти взаимные восторги.

Она благодарила его:

— Только благодаря вам я могла так провести эту сцену!

Он восторгался:

— Как вы играли! Если б вы знали, — как вы играли!

К тому же Рощин бросил кутить, — г‑жа Пасхалова его спасала.

В женском сердце живет эта потребность кого-нибудь «спасать». Они спасают слепых котят, щенят, талантливых, но беспутных людей, безразлично кого, — но непременно «спасают».

Спасти талант, — разве это не лестно для женщины?

— Рощин бросил кутить!

— Представьте!

— А как он теперь работает?! А! И все «из-за Пасхаловой».

Быть может, ради спасения и позволила несколько большую близость г‑жа Пасхалова, эта скромная, очень уединенно, вдали от всех жившая, женщина.

Как далеко зашла эта близость?

Рощин до последнего дня жил вместе, на одной квартире, с какой-то хористкой, — и это знал весь театр.

Согласитесь, что ни одна женщина не потерпела бы этого, если б между нею и человеком что-нибудь было, кроме увлеченья, увлеченья, быть может, сильного, но все еще держащегося только на «артистической почве». В самый разгар этого «артистического увлеченья» появился муж.

{415} Ревнивый, подозрительный. Это самое больное место трагедии. К этому увлеченью, еще чистому, трепетному и робкому, он прикоснулся грубыми руками и сразу испачкал его грязными подозрениями.

С этого момента все идет нехорошо, странно.

Г‑н Малов «сразу заметил», что его жена увлечена Рощиным… и отправился спрашивать г. Соловцова, когда он разрешит ей ехать в обещанный отпуск.

На моих глазах разыгралась одна закулисная трагикомедия. У известной певицы, г‑жи Угетт[[1065]](#endnote-924), был муж, теперь уже умерший. Он боготворил свою жену и дорого купил свое счастье: убил на дуэли соперника. В «Фра-Дьяволо»[[1066]](#endnote-925) тенор должен был поцеловать г‑жу Угетт, игравшую Розину.

— Я не позволю моей жене целоваться! — объявил на репетиции «г. Угетт».

Фамилия этого злосчастного инженера была как-то иначе, но его звали по фамилии жены: мужья знаменитых актрис выходят за своих жен замуж. Даже маркиза де-Ко звали «маркизом де-Патти»[[1067]](#endnote-926).

— Что вы? Как не позволите?! — заспорил режиссер.

— А так и не позволю. Стану в кулисе с револьвером, — и если этот господин позволит себе поцеловать мою жену, — пушу ему пулю в лоб.

— Да ведь по пьесе нужно!

— А мне какое дело?

— Если вы мешаете своей жене играть, — мы нарушим контракт.

— И нарушайте контракт!

— Неустойку взыщем.

— И взыскивайте неустойку. А целовать моей жены никому не позволю.

Это было смешно, это было «очень несчастно», — но совершенно логично, твердо и с характером.

Муж, который видит, что его жена увлекается другим и говорит себе:

— Праздники… Репертуар… Как же я ее увезу?.. А антреприза что будет делать?..

Это уже та мягкость, которая переходит в дряблость, никуда негодность характера.

Дней десять, кажется, томится г. Малов, наблюдая, как его жена и Рощин увлекаются друг другом. Бедняга мучается, действительно, ужасно. Он посылает телеграмму:

— «Молитесь за *меня*, я погибаю».

Эти слабохарактерные люди вечно вспоминают только о себе, вечно жалеют себя.

{416} Нет ничего тяжелее, невозможнее для бесхарактерного человека, как взглянуть в глаза действительности. Они доказывают себе, мучительно, неопровержимо доказывают, что действительность ужасна. И лишь только докажут, начинают отбрыкиваться от нее и руками, и ногами:

— Нет, нет! Это не так! Это не так!

В этом проходит все время г. Малова. Он, мучаясь сам, копается в том, что пред ним происходит. Бесхарактерные люди ужасно любят себя мучить. Так же, как себя жалеть. Он подмечает каждое слово, каждый взгляд. То собирает, подтасовывает факты за свои подозрения, то — против. И делает, предпринимает что-нибудь?

Ничего.

Он ни разу не решился даже «объясниться» с Рощиным, твердо и решительно сказать ему:

— Уйди!

Хоть просто выяснить истину. Это самое страшное для таких людей, они больше всего боятся открыть истину:

— А вдруг она окажется ужасной?!

Безумно ревнуя Рощина к жене, он продолжает ему говорить «ты», дружески жмет ему руку, принимает у себя.

Эти люди долго не решаются что-нибудь сделать, — но когда они соберут свои дряблые душевные силенки, никто не бывает так жесток, как бесхарактерные люди. Никто так резко, беспощадно не рубит Гордиевых узлов. Они режут все сразу, кончают одним махом, словно боятся, что через секунду решимость их оставит, у них снова не хватит силенок ни на что.

Настает канун несчастного дня. Как назло, идет пьеса г. Боборыкина «Клеймо»[[1068]](#endnote-927).

Г‑жа Пасхалова, по пьесе, увлекается Рощиным-Инсаровым, и Рощин убивает ее мужа.

Г‑н Малов вбегает после этой сцены в уборную Рощина:

— Ага! Вот, значит, как нужно поступать с мужьями, когда они мешают! Вот как!

— Он был, как сумасшедший! — говорят очевидцы.

И тяжелая сцена, в которой так много больного и недоговоренного, кончается тем… что Рощин-Инсаров, по приглашению, идет ужинать к г. Малову.

Снова г. Малов на «ты» беседует с Рощиным-Инсаровым, и уж когда тот, за поздним временем, уходит, собирается с духом сказать:

— Мне нужно с тобой поговорить.

— Так давай.

{417} — Нет… нет… завтра…

Дряблых душевных сил все еще не хватает на объяснение. Затем происходит ряд сцен между мужем и женой. Г‑н Малов хочет застрелить жену, — она убегает от него к соседям и говорит ему:

— Ты трус!

— Нет, я не трус!

И после всех этих бурных сцен г. Малов утром, с револьвером в кармане, отправляется к Рощину.

Но пусть об этом рассказывает сам г. Малов так, как, с его слов, передает всем и каждому его рассказ его одесский защитник.

Г‑н Малов шел к Рощину, чтоб сказать:

— Ты увлекаешься и увлекаешь мою жену. Для тебя это — один из эпизодов в жизни. Для меня — вся жизнь. Оставь, не разбивай моего счастья.

Если не удастся отговорить Рощина, — он застрелится. Пусть живут! Для бесхарактерных людей нет мысли милее, как думать о самоубийстве. Только думать. Но за то они думают о нем часами, охотно, подробно, — и очень любят представлять себе, как «падут жертвами», самоотверженными, и как на их могиле пусть вырастет чужое счастье!

— Дома Рощин-Инсаров? — спрашивает г. Малов у швейцара меблированных комнат.

— Дома-то они, дома, только у них дама.

Швейцар сказал даже не «дама», а другое слово, от которого еще сильнее бросилась кровь в голову у г. Малова.

— Как? У него нет, не может быть даже этого извинения: увлечение?! Он разбивает мое счастье, даже не увлекаясь моей женой? Он увлекает ее, а сам… Нет, не может быть! Это было бы чудовищно! Хам соврал!

Г‑н Малов вбегает в номер Рощина-Инсарова и рвется к нему в спальню:

— Чтоб удостовериться своими глазами!

Рощин встречает его на пороге:

— Нельзя, там женщина!

Даже Антиной[[1069]](#endnote-928), вероятно, когда просыпался, не был особенно интересен. А Рощин-Инсаров не был Антиноем. Это был поживший, очень поживший мужчина.

Перед молодым, красивым Маловым стоял, в утреннем «неглиже», человек, с поредевшими волосами, с черными зубами, с красными от кутежей глазами, с дряблой, отвисшей кожей лица.

«И на эту полуразвалину променять меня, — меня!»

{418} — Мне надо с тобой поговорить!

— Сейчас… Я оденусь, мы пойдем, и я к твоим услугам… Здесь неудобно…

Бедняга Рощин, вероятно, больше всего боялся, чтоб его «дама», услыхав разговор, не закатила ему потом сцены.

Рощин начал умываться. А Малов, ходя по комнате, задавал ему вопросы:

— Сколько платишь за комнату?

— Столько-то.

— Недорого.

Рощин умывался долго и старательно принялся чистить себе щеткой ногти.

Это уже похоже на издевательство!

Этот jeune-premier, занимающейся чисткой ногтей в то время, как у его собеседника, — он знает, — разрывается сердце на части. Г‑ну Малову особенно действовала на нервы эта чистка ногтей.

Он не выдержал и начал:

— Ты понимаешь, что в деле, о котором я хочу с тобой говорить, задета моя честь…

— Если вы видели когда-нибудь Рощина в роли Кречинского или Пропорьева в «Цепях»[[1070]](#endnote-929), — рассказывает, со слов г. Малова, его одесский защитник, — вы слышали тот смех, с которым он сказал эту фразу:

— Какая там честь!..

Г‑н Малов не помнит. Что произошло. Он выхватил револьвер. Что-то упало. Он куда-то побежал…

Тут есть две фактические «странности».

Во-первых, г. Малов, особенно интересовавшийся Рощиным, не знал того, что знали все: что Рощин живет не один.

Ведь расспрашивал же г. Малов кого-нибудь о Рощине. А с кем «живет» актер, — это вы нехотя узнаете. Всякий разговор об актере или актрисе начинается у нас, обыкновенно, с того, — с кем он или она «живет». Таковы уж нравы.

Во-вторых, трудно себе представить, не только Рощина, но и вообще русского актера, который в такую минуту и с таким презрением произнес бы слово:

— Честь!

Никто так не любит говорить о «чести», как русский актер.

И, если даже лишен всякой чести, — то слово это произносит громко, эффектно, — скорее «чэсть», чем «честь». Скорее с пафосом, никогда с насмешкой.

{419} Рощин не был Кречинским, и не ему, русскому актеру, отставному гусару, любившему вызывать и быть вызываемым на дуэль, — произносить с пропорьевским смехом:

— Какая там честь!

Затем, есть еще одно.

Рассказ очень хорош, психологически удивительно верен, есть черточки, прямо удивительно тонко подмеченные.

Но у него есть один недостаток: он принадлежит г. Малову.

Было бы лучше, если б этот психологический этюд, полный анализа, метких наблюдений, принадлежал кому-нибудь другому.

Если б все так запоминали то, что с ними происходило во время беспамятства, мы бы имели массу отличных психологических этюдов!

И, взвесив все эти обстоятельства, я думаю, что для безумного у г. Малова слишком много чувства самосохранения, для беспамятства он слишком много помнит, для патологического аффекта он слишком много в эти минуты анализирует, для самоотверженно любящего человека он чересчур часто произносит маленькое, нехорошее слово:

## **{420}** Похороны Н. М. Медведевой[[1071]](#endnote-930)

«Не таё…»

*Аким из «Власти тьмы»*[[1072]](#endnote-931)

Жалко, что умер старичок, кладбищенский дьякон, перехоронивший на Ваганьковском всех великих артистов.

Каждый раз, как, хоронили славного артиста Малого театра, старичок-дьякон обращался к живым всегда с одной и той же остротой:

— А, ведь, у нас, на Ваганьковском-то, труппа будет посильнее, чем у вас!

«Труппа Ваганьковского кладбища» увеличилась еще одной великой артисткой.

14‑го октября, в день 75‑летия Малого театра[[1073]](#endnote-932), опустили в могилу Надежду Михайловну Медведеву.

Расскажем, однако, об этом вдвойне печальном событии по порядку.

13‑е октября. Отправляясь на Курский вокзал, встречать тело Н. М. Медведевой[[1074]](#endnote-933), я думаю:

— Ну, и толкотня же, наверное, будет.

Москва всегда умела не только при жизни, но и по смерти чтить своих выдающихся деятелей. Эта благородная черта *была* у нее в характере.

Приезжаю, — по платформе бродят несколько артистов.

— Должно быть, все в залах.

Но и в залах тесноты что-то не замечается. Там‑сям два‑три человека.

И среди них с недоумевающим видом ходит очень известный в Москве «специалист по описанию похорон». Есть такой тип. О покойниках говорит «со смаком». Он «покойника любит». И когда умирает кто-нибудь из крупных деятелей, — у покойницкого писателя на лице торжество. Словно радуется добрый человек:

— Слава Богу! Случай попрактиковаться вышел!

Обращаюсь к нему:

— Я от Москвы поотвык. Скажите, как вы находите встречу? Для Москвы прилично?

{421} Покойницкий писатель делает «высокоспециальное» лицо:

— Судя по значительности покойника, публики неосновательно. Был, например, такой покойник Родон[[1075]](#endnote-934)…

— Был такой упокойник.

— Так тогда, при встрече тела, публики было куда основательнее. В неустойке Москва. Не говоря уже о других значительных покойниках. Например, когда хоронили Ивана Васильевича Самарина…

Судя по всему, ничего похожего на Самаринские похороны не предвидится.

Что тогда было! Один теперь известный товарищ прокурора, тогда занимавшийся адвокатурой и репортерством, — в редакцию своей газеты даже отчет о похоронах доставить не мог: был задержан полицией за то, что «лез», — до того была ошеломлена полиция наплывом публики на похороны «не генерала».

Теперь, наверное, ни одного репортера по такому поводу не арестуют, — что жаль.

Встречаюсь с артистами Малого театра.

— Завтра, в день похорон, у вас спектакля, конечно, не будет?

— Нет, не беспокойтесь, будет!

Странно как-то.

Из 75‑ти лет, две трети этого срока Н. М. Медведева служила украшением Малого театра. И в такой день «осиротевшую семью артистов» заставлять играть!

Со стороны театрального начальства большая, большая странность.

— Да сами-то вы, господа артисты, просили, ходатайствовали, чтобы отменили спектакль в этот день?

— Нет. Не просили, неудобно… Как начальство посмотрит…

Гм… Если бы гг. артистам Малого театра стали выдавать чины за выслугу, они бы скоро дослужились до статских советников. Большие обнаруживаются способности!

— Кстати. У вас, ведь, завтра 75‑летие театра. «Первого русского драматического театра»! Чем же ознаменовывается это событие? Спектакль какой-нибудь особенный?

— Н‑нет… Ничем не ознаменовывается… Спектакль как спектакль…

— Что же ставится?

— «Идиот».

В день 75‑летия лучшего русского драматического театра поставить не Островского, не Гоголя, не Грибоедова, а безграмотную, бессовестную {422} переделку господина Крылова[[1076]](#endnote-935)! Поставить «Идиота», которому бы и ни в какой день на образцовой сцене не место, потому что не дело образцовой сцены поощрять, — не скажем, по деликатности, кражу, а самоуправство над чужой собственностью, — а в такой день, в день 75‑летнего юбилея…

— Да кто ж у вас репертуар-то составляет?

— Казначей скакового общества[[1077]](#endnote-936).

Казначей скакового общества участвует обыкновенно в составлении программы скачек. Но при чем же спортсменство в составлении репертуара?

— Таково уж новое теченье!

— Послушайте, однако, я тут не вижу даже всей труппы Малого театра?

— Все и не могли приехать встретить тело. Сегодня в Новом театре[[1078]](#endnote-937) даже репетиция не отменена.

Тут уж я, каюсь, не поверил. Заехал потом сам в Новый театр:

— Была репетиция?

— Была‑с.

Не отменить репетиции для драматической труппы в тот день[[1079]](#endnote-938), когда эта труппа должна встречать тело великой артистки!

Это уже даже и для спортсменов непростительно.

Будем с интересом ждать смерти Гальти-Мора[[1080]](#endnote-939). Может быть, тогда в Малом театре отменят хоть репетицию.

10 минут второго. Поезд пришел, пассажиры расходятся. К платформе подают траурный вагон, обитый внутри черной материей, артисты Малого театра и родственники покойной на руках выносят гроб Н. М. Медведевой и ставят на катафалк. Духовенство служит литию.

Если из толпы, окружающей катафалк, исключить любопытных, случайно попавших на зрелище, — останется очень небольшая кучка родственников, артистов Малого театра и три-четыре литератора.

Около меня стоит М. Н. Ермолова. Никогда еще я не видал у нашей знаменитой трагической артистки такого трагического лица. На нем написано глубокое, сильное, могучее горе. Великая ученица оплакивает великую учительницу[[1081]](#endnote-940).

Ермолова с трагическим, полным безутешной скорби лицом, — у гроба Медведевой, — это самое потрясающее, что было в этих похоронах. Единственное потрясающее. Единственное глубокое, единственно, что оставляло впечатление.

{423} — Ну, что ж вы? Идите, возлагайте венок от «России»[[1082]](#endnote-941)! — говорил мне коллега, московский журналист.

— А я возложу после венков от московской прессы.

— Вам придется, в таком случае, или не ждать ни минуты, или ждать очень долго. Ни одного венка от московской печати на гроб Медведевой нет.

— Не может быть?!

Во время похорон Самарина я сотрудничал в одной нищей, умиравшей московской газете[[1083]](#endnote-942). И то мы наскребли на дне кассы на маленький венок. Нельзя было литераторам не почтить памяти великого артиста.

Правда, мы не отличались в то время такой почтительностью: теперь московские газеты сообщают даже о проездах и отъездах, кажется, письмоводителей из участков.

Но, впрочем, может быть, московские газеты возложат свои венки завтра, в день похорон. Отложим их на завтра.

— А где же председатель Общества драматических писателей? Уж им-то, кажется, была и была полезна покойная?

Ах, председатель ужасно занят приготовлениями к завтраку в «Славянском базаре», по случаю юбилея общества.

— Где же хоть секретарь?

И секретарь очень занят. Может быть, он как раз в настоящее время получает свои 17, — или сколько он там их получает, — тысяч!

— Ну, хоть казначей?

И казначей занят. Получает свои семь тысяч.

— Значит, от драматических писателей никого?

— Никого.

— А где же хоть венок «из приличия»?

— И венка нет.

Отложим и драматических писателей на завтра.

— А где артисты, директора частных сцен?

— И их никого нет.

И идя за гробом Н. М. Медведевой, который несут сослуживцы, я с удивлением спрашиваю соседа:

— В Москве я или не в Москве?

— В самой настоящей теперешней Москве.

### \* \* \*

14‑е октября. День похорон.

{424} Церковь Благовещения, на Тверской, конечно, полна. Не уместившиеся в церкви толкутся на паперти на церковном дворе.

— А был такой покойник Градов-Соколов, — бормочет мне «покойницкий писатель», — так когда его хоронили, — куда больше тогда оживления было…

Ах, смолкните вы, г. покойницкий писатель! И без вас воспоминания о «прежней Москве» и сравнения лезут в голову.

Пока идет служба в переполненной церкви, — на церковном дворе разговорился с одним старым театралом.

— Что это, скажите, тон у артистов Малого театра такой тихонький? Прежде, что-то помнится, «олимпийцы» эти таким тоном не говорили.

— Как бы вам сказать! Немножко их Художественный театр «убивает»: уж очень московская публика тому театру поклоняться начала. А с другой стороны, — и это «слушайтесь начальства» уж очень в ушах, словно похоронный колокол, гудит. Тут, знаете ли, притихнешь, когда только и говорят: «слушайтесь начальства, и ничего более». Уж очень от театра «службой» пахнуло. Ну, и призавял артист…

— Сегодня-то можно бы и оправиться. На их улице праздник, — 75‑летие их славного театра. На их улице и скорбь: Н. М. Медведеву хоронят.

— В этот-то день и призавяли сильные. Тяжело служащим на похоронах артиста… Но много ли нам артистов хоронить осталось? Если так пойдет, мы, с Божьей помощью, больше исправным служащим, считающимся на хорошем счету, аплодировать будем. Несут. Поклониться артистке, для которой театр был храм, а не канцелярия.

Народ повалил из церкви. Понесли венки. Как-то отнеслись к памяти артистки, которую «боготворила вся Москва»?

Изо всей московской печати возложить на гроб великой артистки венок догадалась только одна газета — «Московский Листок»[[1084]](#endnote-943).

От Общества русских драматических писателей ни депутации, ни венка.

Можно же драматургам так предстоящей кормежкой увлечься, чтобы даже смерти Н. М. Медведевой не заметить.

От частных театров и венки есть, и кое-кто из актеров.

— А где же Корш? Он всегда на всех похоронах, бывало, больше всех вертелся, прыгал, — и вообще такое впечатление производил, словно он-то и есть «виновник торжества».

{425} — И Корша, представьте, нет. Да что Корша самого! Венка от его театра нет!

Игнорирует.

Тут уж я, прямо, с сожалением посмотрел на артистов Малого театра.

Если уж даже бывший содержатель вешалки до такой смелости дошел, — дело совсем в Москве плохо. Не обратить никакого внимания на похороны старейшей артистки Малого театра, — на такую дерзость г. Корш прежде бы не отважился.

Конечно, памяти почившей артистки это решительно все равно. Вот уж именно: «что он Гекубе»[[1085]](#endnote-944)?

Да и публике тоже решительно все равно: «Театра-фарса» нет, «Театр-водевиль» есть. Не все ли равно?

Но как показатель того, насколько подупал в Москве «решпект»[[1086]](#endnote-945) Малого театра, — это характерно. Прежде, повторяю, г. Коршу такого «игнорирования» Малого театра не пришло бы в голову.

Родственники и артист петербургской оперы г. Фигнер выносят фоб из церкви. Ставят на катафалк; печальное шествие трогается, — и, чем ближе к кладбищу, тем вереница провожатых становится все меньше и меньше, и на кладбище является уж так обидно мало, — что, если бы был жив старичок ваганьковский дьякон, перехоронивший всех великих артистов и повторявший всегда одну и ту же остроту, — он бы, наверное, удивился.

— Позвольте! Ту ли Медведеву хоронят? Ужели Надежду Михайловну?

На похоронах купца второй гильдии бывает в Москве народу не меньше, не говоря уже о купцах первой гильдии!

Гордость и украшение русской сцены, руководительницу и наставницу двух поколений артистов, носительницу лучших заветов великого прошлого, последнюю из «стаи славных», — опускают в могилу, рядом с могилой ее мужа, артиста Охотина[[1087]](#endnote-946), для памятника которого сама Н. М. Медведева избрала горькие стихи Соймонова[[1088]](#endnote-947):

«Он сердцем жил, и сердце это билось  
Любовью чистой и святой,  
Он в жизни шел тернистою тропой,  
Так мудрено ль, что сердце то разбилось?»

Горькие стихи, которые звучат горьким упреком многим и многим закулисным терниям, которыми была усеяна дорога покойного артиста…

{426} Зарычала земля, посыпавшаяся на гроб, — и у края могилы стал присяжный поверенный Шубинский.

Г‑н Шубинский вызывал пред собравшимися, — увы! — малочисленными, — дорогой образ незабвенной артистки:

— Это было поистине редкое человеческое сердце, сохранившее неувядаемую молодость до последних мгновений жизни. Всем памятно ее прекрасное лицо, поражавшее своей моложавостью, ее речь, в минуту увлечения, так и звучавшая серебром молодости.

От этого описания, г. Шубинский перешел к определению того места, которое занимает покойная в истории театра:

— Говорят, бессмертие несвойственно сценическим деятелям. Я думаю иначе. Разве имена великих артистов, как символ бессмертия, не живут посреди нас? Разве имя Щепкина, к которому ближе всех по свойствам своего таланта стояла покойная, не близко нам? Разве, стоя среди двух исполинов непосредственности, великого гения трагедии — Мочалова и великого гения комедии — Садовского, Щепкин не оставил нам своих неувядаемых художественных заветов, великого художественного светоча, озаряющего до сих пор путь не только сцены, но и драматургии! Нет, все истинно художественное переживает своих творцов! Так и Надежда Михайловна, подобно незабвенному Щепкину, оставила нам великие заветы художественного реализма, воплощенные в ее несравненной игре, в целой плеяде прекрасных служительниц сценического искусства.

Упомянув о том, что все, кто обращался к покойной за помощью, советом, с сомнением, за указанием, — «уходили от нее утешенные, ободренные и просвещенные», оратор закончил речь очерком общественной деятельности покойной:

— Свою полувековую деятельность покойная начала в эпоху, чуждую тому, что представляют собою театры в настоящие дни: жизненный прогресс еще не коснулся их. Тогда господствовали лишь казенные театры. Но время двигалось вперед; частные театры, составлявшие лишь достояние провинции, народились и в столицах; образовалось многолюдное сословие артистов частных сцен, а это, в свою очередь, выдвинуло и столь свойственную нашему времени идею коллективизма, постепенно стало ослабевать различие между служителями казенных и частных сцен, и вот в недавние дни преграда, разделявшая их, как бы разрушилась совсем, и все они собрались в братском союзе отпраздновать день общего единения. Кто же явился выразителем их чувств, надежд, заветов и ожиданий? Чей голос с искренностью и глубиною зазвучал в ответ {427} на общие запросы сценической жизни? Это был голос Надежды Михайловны. Молодость, присущая ее сердцу, явила и здесь прекрасный отклик всеобщим надеждам и пожеланиям. Это была последняя ступень к великой памяти о ней. Ее прекрасное сердце надолго переживет ее. Я не говорю над ее могилой «вечная память», а скажу «вечная слава» знаменитой артистке, великой учительнице, прекрасной носительнице лучших сценических заветов.

И эти горячие, прекрасные слова звучали такой иронией при взгляде на маленькую кучку людей, окружавшую могилу.

— Надежда умерла! — прозвучал громкий, растроганный голос.

Это говорил старый товарищ покойной, М. А. Дурново[[1089]](#endnote-948), бывший артист Малого театра, удалившийся от дел.

Он сказал несколько слов о том, что «жив Малый театр»:

— Мы хороним трупы, но жива труппа.

Жива ли?

По крайней мере, не подает никаких признаков жизни. Новая речь.

— Кто-нибудь из Малого театра?

— Нет. Один помощник присяжного поверенного.

Не надо вовсе быть Медведевой, чтобы на могиле произнес речь помощник присяжного поверенного! На чьих похоронах не произносят речей помощники присяжных поверенных? Они говорят для практики.

И всё.

Все с недоумением поглядывают на премьеров Малого театра.

Хоть бы одно слово!

Одно простое «спасибо» от имени труппы великой учительнице.

Одно товарищеское «прости».

Ни звука.

Да и говорят ли когда-нибудь эти господа, если даже у могилы Медведевой, в день 75‑летия Малого театра, у них не рождается ни одной мысли, которую стоило бы высказать вслух.

Это производит тягостное впечатление…

Молчат премьеры, за ними молчат и второстепенные.

— Да неужели так-таки и нельзя ничего найти сказать о Медведевой?

— Как ничего? О такой артистке? О таком товарище? О таком человеке?

— Чего ж вы молчите?

— Неловко. Премьеры молчат, — а нам неудобно начинать первым!

{428} О, господа, господа! Сколько превосходных чиновников потеряли в вашем лице наши департаменты!

И только один образ остается в памяти на этих похоронах «сослуживицы», образ величественный, скорбный, прекрасный.

Это трагическое, полное скорби, горя лицо М. Н. Ермоловой, стоящей у могилы великой учительницы.

На могильном холме вырастает груда венков, — все расходятся.

Так кончаются эти скромные похороны, очень скромные для Медведевой, чересчур скромные для Москвы.

— Москва, однако…

— Чего там «однако». Прямо — осрамилась Москва. Срамота‑с. Не та Москва! Купец да вицмундир[[1090]](#endnote-949), — вот перед чем только и кланяется теперешняя Москва. Теперь в Москве и Аксаков умри[[1091]](#endnote-950), таких бы похорон не было. В Москве и жить тяжело, и умирать скверно.

Действительно… не таё…

# **{429}** Западные звезды

## **{430}** О правде на сцене (Беседа с Мунэ-Сюлли)[[1092]](#endnote-951)

Tragédie, c’est là ton supreme triomphe!

*Jules Clareitie*[[1093]](#footnote-144) [[1094]](#endnote-952)

Я редко встречал человека с такой удивительной физиономией, как у Мунэ-Сюлли, и мне кажется, что этому много способствуют его глаза. Удивительные глаза, несмотря на то, что один немного больше другого, — мягкие, то задумчивые и подернутые точно пеленою, то вдруг взблескивающие, зажигающиеся пламенем, в особенности, когда он увлекается разговором.

— Классические пьесы! — воскликнул он. Вот уже который раз я это слышу! Что это за классификация? Разве это какой-то особенный род произведений! Я считаю классическими произведениями все те, которые принято считать образцовыми по языку и по обработке.

— Если я употребил слово «классический», cher maitre, то я хотел противопоставить это натуралистическому, реальному исполнению на сцене…

— Натуралистическому! Что значит это слово? Реализм на сцене! Ведь это понятия относительные!

— Вот потому-то и интересно определить, в каком соотношении находится стильное изображение, как вы его понимаете, с натуралистическим исполнением. Где настоящая сценическая правда? Где истинная красота?

— Прежде всего, не смешивайте поэтических образов, созданных гением поэта, и образов, выхваченных целиком из современной жизни!

— Но разве образы поэтических гениев далеки от жизни? Разве Шекспир дает нам не общечеловеческие типы?

— Вот, вот, вы сказали общечеловеческие, — это верно! Эти Отелло, Гамлеты, Эрнани, Софоклы, — разве они должны изображать обыденные жизненные типы? Вовсе нет! Это образы общечеловеческие, представители известной категории, так сказать, апофеозы известной эпохи и среды. В последнее время мне случалось видеть так называемую, {431} «составную фотографию». Брали типичные фотографии людей, например, с сангвиническим темпераментом. У каждого отдельного лица те или иные характерные черты наводились одна на другую, получалась фотография-тип, у которой почти все черты рельефно выделялись. Вы видите очень типичное лицо сангвиника и, в то же время, оно ведь не существует в действительности. А, между тем, разве оно не правдиво, разве это фикция, разве оно не нормально? Так и на сцене — во всем должен быть известный стиль и правда. Реальность времен Эдипа[[1095]](#endnote-953) не может быть реализмом настоящего времени.

Ведь вам дико показалось бы увидать испанского гранда, Рюи-Блаза[[1096]](#endnote-954) или Эрнани, в современном смокинге!

Так же точно Эдип, или Отелло, или Эрнани не могут говорить с тою интонацией голоса, с которою мы говорим теперь с вами.

Гнев Софоклова героя или персонажа средних веков нельзя выражать так, как его изображает герой современной драмы, потому что герой той эпохи совсем иначе думал и чувствовал и в пурпурной тоге говорил совсем иначе, нежели нынче; если же вы попробуете это сделать, то выйдет грубо и совсем не в соответствии с тем, что задумал автор. Во всем должен быть известный стиль и соответствие. Вот послушайте, например, эти стихи, я вам их скажу так, как я чувствую, что хотел сказать автор и какие образы он желал вызвать.

И Мунэ-Сюлли начал мне читать своим гармоническим голосом начало известной поэмы Мюссе[[1097]](#endnote-955) «La nuit d’ete», — «Poète, prends ton luth»[[1098]](#footnote-145)…

Я стоял и слушал, очарованный.

Но он вдруг прервал монолог и сказал:

— А теперь послушайте, что из этого выйдет, если читать это просто, «реально», как вы это называете.

И он прочел те же стихи.

— Видите, какая разница!

— Смотря на вас в ваших creations[[1099]](#footnote-146), cher maître, я всегда удивлялся красоте и пластичности вашего жеста, каждого телодвижения. Скажите, вы помните какие телодвижения вам нужно сделать при известных фразах?

— Помнить! Зачем же?! Они являются естественно, без принуждения!

— Но ведь, изображая, например, Отелло или Эрнани, вы все же остаетесь самим собою?

{432} — Нет, тысячу раз нет! Я перерождаюсь, и в Эрнани сердце мое бьется иначе, чем в Отелло, мысль работает иначе, — я вхожу целиком в изображаемую эпоху. *Задача истинного артиста не воспроизведение* (reproduction), *а воплощение* (incarnation).

— И вы не думаете о том, что вот, при каких словах, вам надо подымать руку так или иначе?

— Нет, потому что я думал над этим тридцать лет, все время моей артистической жизни.

— Вы только что упомянули, что вы тридцать лет работали над созданием тех ролей, которые вы теперь так мастерски воплощаете. Но ведь, кроме работы, вам много помог также и ваш артистический талант, не правда ли?

— Не спорю, но одного этого качества еще мало, и вот почему многие таланты, рассчитывая исключительно на свои способности, забывают о работе, вследствие чего глохнут и ничего не достигают. Для разрешения задач искусства необходимо и то и другое. Нужен талант, нужны способности, но нужна и работа.

Что первые сами по себе? Потенциальная сила, лежащая, как клад, глубоко зарытою в душе каждого истинного артиста, до тех пор, пока ее не извлекут на свет Божий, где она начинает блестеть. Но для того, чтобы извлечь ее оттуда целиком, нужна усидчивая и терпеливая работа…

— Так что теперь вы совершенно сжились с изображаемыми вами типами?

— Mais absolument![[1100]](#footnote-147) Прежде, чем выйти Эдипом или в иной роли моего репертуара, я ознакомляюсь с языком автора, выискиваю главные, так сказать, основные моменты роли. Затем я изучаю эпоху изображаемого героя, хожу по музеям, картинным галереям до тех пор, пока личность героя, которого мне предстоит изобразить, не стоит целиком пред моими глазами во всех подробностях, начиная от физиономии до мельчайших подробностей костюма. Когда я этого достиг, тогда я могу сказать, что сроднился настолько с личностью героя, что чувствую его чувствами и мыслю его мыслями. Он — это я, и я — это он. Я вполне овладел им, я не играю, а живу на сцене.

Когда я изучал «Отелло», я стремился к тому, чтобы каждое движение, каждый жест, голос, взгляд — соответствовали образу венецианского мавра — честного, благородного, вспыльчивого, горячего. Отелло, вот! — артист выпрямился, голос его изменился, взгляд сверкнул — и предо мною на минуту стал мавр, которого я вчера видел на сцене.

{433} Но вот лицо переменилось, на его легла какая-то грусть, глаза заволоклись, жест стал нерешителен, и предо мною стоял Гамлет…

Разговор зашел о первом спектакле, и артист высказал мне, что ему кажется, будто третьего дня в Отелло его, как будто, встретили холодно.

— Впрочем, должен вам сознаться, что я себя чувствовал не особенно здоровым. Зато сегодня я чувствую себя в ударе. Эдип — моя любимая роль. Представьте, я начал мою карьеру ролью герцога Корнваллийского в «Короле Лире», в переводе Поля Лакруа[[1101]](#endnote-956), и в его же переводе Эдипа я достиг, как мне кажется, всего, что в силах дать мой талант.

— Готовите вы какую-нибудь новую роль?

— К весне для выставки я готовлю пьесу Сарду «La Patrie»[[1102]](#endnote-957), a в 1901 году, не раньше, у меня будет готов «Эдип в Колоне»[[1103]](#endnote-958).

## **{434}** Портрет Мунэ-Сюлли[[1104]](#endnote-959)

Отелло подписывает бумаги.

Дездемона с веранды бросает в него розой.

Роза рассыпается, и лепестки ее обсыпают стол, мавра, его живописный костюм.

Отелло ловит и прижимает к губам лепестки розы.

Смеющаяся, с золотистыми волосами, венецианка и мавр, обсыпанный розовыми лепестками.

Вы оглядываетесь на публику.

— Как хорошо! — говорят одни глазами.

Другие не могут удержаться от иронической улыбки.

Париж, наверное, весь пришел в восторг.

Жюль Леметр[[1105]](#endnote-960) нашел это «трогательным и чудесным».

Катулл Мендес[[1106]](#endnote-961) написал об этом в своей рецензии стихотворение в прозе.

Арман Сильвестр находит, что это хорошо, как сама поэзия.

Ростан сказал, что на одну эту тему можно написать пьесу в 5 актах в стихах.

Эта игра, проходящая между двумя влюбленными, кажется сентиментальной.

Росси, уводя Дездемону ночью в свой дом, кидал на нее взгляд, полный страсти.

И мы видели, какой безумной страстью пылает мавр к Дездемоне.

Сальвини улыбался Дездемоне и гладил ее по щеке, как ребенка.

И мы видели, как верит этому ребенку стареющий Отелло.

Мунэ-Сюлли перебрасывается с Дездемоной цветами, как пастушки на сентиментальной картинке.

Если там было много чувства, — здесь много чувствительности.

В минуту подозрений и гнева, Отелло попадается под руки гирлянда, которую сплела Дездемона, — и он топчет белые цветы.

Опять-таки Париж, наверное, пришел от этого в восторг, а нам вспоминается Лже-Димитрий трагедии Сумарокова[[1107]](#endnote-962), пронзающий Ксению кинжалом и говорящий при этом:

— «Увяньте, розы!»

И мы не можем удержаться от улыбки.

— Какой трагический пафос! — изумляется парижская публика, слушая «львиные рыканья» этого царственного трагика.

{435} А мы переводим это «на русский»:

— Актер, который стал бы говорить вместо «смерть» — «смэ‑э‑эрть», вместо «кровь» — «кро‑о‑а‑овь», вместо «мщение» — «мщэ‑э‑эние». Это прозвучало бы странно и неприятно.

Когда нужна истинная страсть, — крик и поза. Чувство, выродившееся в сентиментальность.

Может ли это производить впечатление?

Как, на кого.

Я впервые услыхал имя Мунэ-Сюлли лет десять тому назад на международной… тюремной выставке в Петербурге[[1108]](#endnote-963).

Я осматривал жесточайший из отделов — бельгийский. И ужаснейший из его уголков — работы приговоренных к пожизненному одиночному заключению.

Работы, которые свидетельствовали о безумной тоске.

Ваза, которую заключенный несколько лет лепил из мякиша хлеба. Постамент для столовых часов, сделанный из косточек, попадавшихся в супе. Постамент поражал своей симметрией. Надо было ждать годы, чтобы попались две одинаковые косточки. Эти предметы — казались призраками, явившимися из живых могил.

И среди этих страшных вещей я увидел большой, рисованный углем портрет.

Странное лицо. Оно могло бы быть лицом только Гамлета.

— Да, это портрет Мунэ-Сюлли в роли Гамлета, — подтвердил делегат бельгийского отдела, — его рисовал один художник, приговоренный в Брюсселе к пожизненному одиночному заключению за убийство любовницы. Осужденные имеют право брать с собой предметы, которые им особенно дороги. Обыкновенно, это портреты матери, отца, детей. Этот художник пожелал взять с собой портрет Мунэ-Сюлли в роли Гамлета.

— Он родственник Мунэ-Сюлли?

— Даже незнаком. Не видал его иначе, как на сцене. Он сказал: «Моя жизнь сложилась так тяжело. Лучшими минутами ее были те, когда я видел Мунэ-Сюлли в “Гамлете”». У себя в одиночестве он занимается тем, что без конца перерисовывает этот портрет в увеличенном виде, — и, как видите, дошел в этом до большого совершенства.

Артист, портрет которого люди уносят с собою в могилу!

С тех пор видеть Мунэ-Сюлли стало моей мечтой.

И когда я в первый раз входил в и Comédie Française смотреть Мунэ-Сюлли в роли Гамлета, — я волновался, словно входил в храм, где сейчас увижу божество.

Я видел много раз Мунэ-Сюлли во многих ролях.

{436} И если б мне нужно было уносить воспоминание о нем в могилу, — я унес бы воспоминание как о великолепной картине, как о живой статуе, как о лучшем балете, который я видел в свою жизнь.

Какое чудное проявление французского гения, который делает красивым все, до чего он коснется.

Сколько бессилия в этом крике, когда нужна страсть, какая дряблость в этой сентиментальности, заменяющей чувство.

Мне кажется, что я вижу истинного художника великого вырождающегося народа, способного на красивую позу, красивое слою, бессильного в области чувства, неспособного на истинные страсти.

Вся внешность глубокой и могучей трагедии. Но среди этой красоты, позы и львиного рыканья, — призрак вырождения, неспособного на истинно сильное, глубокое, могучее.

Ведь вырождение прежде всего сказывается на искусстве, как прогрессивный паралич прежде всего обрушивается на мозг.

## **{437}** Мунэ-Сюлли[[1109]](#endnote-964)

Какое сердце биться перестало!

*Гамлет*

Этому больше четверти века.

В Петрограде, — тогда в Петербурге — происходил международный конгресс криминалистов[[1110]](#endnote-965).

В Михайловском манеже была устроена тюремная выставка.

Печальная пальма печального первенства принадлежала Бельгии.

«Идеальная» система одиночного заключения — бельгийская.

Государство не может существовать без тюрем.

Человеческая справедливость немыслима без тюрьмы.

Но когда говорят об «усовершенствовании» тюрем, мне вспоминается миф о мудром царе Миносе[[1111]](#endnote-966).

Какой-то художник поднес ему, для усовершенствованных казней, медного быка, пустого внутри.

Преступника надо было посадить в быка, зажечь внизу костер и изжарить.

В горле быка была устроена такая система трубок, что вопли преступника вырывались из пасти быка в виде мычанья.

Бык стоял среди огня и мычал.

И только.

Так было искусно и усовершенствованно.

Миносу это понравилось, и он первым приказал изжарить в быке гениального художника.

Мудрый Минос, недаром его сделали за справедливость судьей в аду!

Быть может, так же следовало бы поступать с изобретателями новых взрывчатых веществ, удушливых газов, 42‑сантиметровых орудий и усовершенствованных тюрем.

Бельгийская пожизненная одиночная тюрьма — могила.

В нее ведут две двери.

Они открываются обе только два раза.

Когда приговоренного вводят в камеру.

Когда выносят его труп.

Тюремщик открывает внешнюю дверь, ставит пищу, закрывает, при помощи механизма открывает внутреннюю дверь, заключенный берет пишу.

{438} Похороненный не видит никогда даже своего тюремщика.

Труп и могильщик.

Когда заключенный окончил какую-нибудь работу, он звонит.

Тюремщик открывает механизмом внутреннюю дверь, заключенный выставляет свою работу, внутренняя дверь закрывается, тюремщик открывает наружную и берет работу.

Эти работы были на выставке.

От них веяло тоской и долгими тюремными годами.

Живуч человек, когда это ему не нужно!

Тут была большая ваза, словно шоколадная, вылепленная из мякиша черного хлеба.

— Арестант употреблял на нее остатки своей порции хлеба! — объяснял делегат. — Подумайте, сколько надо было лет на эту скульптуру!

Были столовые часы, сделанные, — и очень симметрично, — из костей говядины, которые попадались арестанту в супе.

— Обратите внимание на симметрию! — восторгался делегат. — Сколько времени нужно ждать, чтоб в супе снова попалась точка в точку такая же косточка!

Среди этих работ, от которых веяло идиотизмом, был большой, нарисованный углем, портрет.

Молодое лицо, полное мысли, скорби, страдания.

Оно дышало величием.

Это могло быть лицом Гамлета.

— Да, это Мунэ-Сюлли в роли Гамлета! — сказал делегат.

И рассказал историю этого портрета.

Молодой бельгийский художник. Учился в Париже.

Вся жизнь его сложилась печально.

Он женился. Был несчастлив в браке. Убил свою жену.

Брюссельский суд приговорил его к пожизненному одиночному заключению.

Быть похороненным заживо.

Приговоренным разрешается взять с собой что-нибудь, что им особенно дорого.

Это они берут с собой:

— В могилу.

Обыкновенно — «это» портрет матери, ребенка, любимой женщины.

Художник пожелал взять с собой:

— Портрет Мунэ-Сюлли в роли Гамлета.

Тюремщики заинтересовались:

{439} — Вы, может быть, родственник великого артиста?

— Нет. Но моя жизнь была полна горя… Единственными светлыми минутами в ней было, когда я смотрел Мунэ-Сюлли.

И «у себя в могиле» он занимался тем, что перерисовывал без конца портрет Мунэ-Сюлли в роли Гамлета. Дошел в этом до совершенства. Но вот портреты стали выходить все страннее, страннее. Диче, уродливее, бессмысленнее. Художник сходил с ума, рисуя Мунэ-Сюлли.

С той минуты мне захотелось видеть артиста, портрет которого:

— Берут с собою в могилу.

Я вспомнил об этом, когда, попав в первый раз в Париж, проходил по площади Французской Комедии.

Я взглянул на афишу Французского Театра.

Совпадение!

Шел как раз:

— Гамлет.

Голубоватым, таинственным, лунным светом светился призрак.

А рядом с ним, словно тень от призрака, стояла траурная фигура.

Было жутко.

Еще никогда такого страха не вызывала во мне эта сцена.

И страшно было не призрака, а этого живого человека.

Вам, вероятно, случалось в жизни, на улице, в обществе, встречать людей, при взгляде на которых становится почему-то жутко.

Что-то трагическое есть в них.

Что-то обреченное.

Какие-то приговоренные.

В их жизни или случилась какая-то трагедия, или должна, непременно должна случиться.

— Этот добром не кончит! — говорит вам что-то.

В старину говорили:

— Люди, отмеченные перстом рока.

Чтобы сказать, хороший актер или плохой, — надо просмотреть всю пьесу.

Трагик дает о себе знать с первого появления.

Когда Росси еще только появлялся в Макбете, еще ни слова не говоря, — вы уже чувствовали, что от этого глубоко и тяжко задумавшегося человека веет трагедией.

Какими-то смутными, неясными для него самого думами было обвеяно его чело.

{440} И когда ведьмы воскликнули:

— Да здравствует Макбет, король в грядущем! его туманное чело даже прояснилось.

Вещие старухи подсказали ему, что именно смутно шептало его сердце.

Когда Сальвини выходил в Отелло, — вы видели, что этот человек и счастлив и радостен напрасно.

Его ждет особая, тяжелая судьба.

Дать во всем облике какой-то непонятный, жуткий отпечаток трагизма…

Трагик, настоящий трагик всегда возбуждает в вас чувство смутного страха.

На него почему-то сразу жутко смотреть.

Это:

— Особая примета настоящего, расового трагика.

Вы смущенной душой чувствуете перед собой:

— Сверхчеловека.

Мы все, во время гастролей у нас Мунэ-Сюлли, видели его в роли Гамлета.

И нас удивляло, что Горацио целует у него руку.

Всякий человек имеет в душе своего Гамлета.

Мы демократический народ.

Для нас Гамлет — студент.

По-нашему, он совершенно одинаково, запросто говорит с Полонием и могильщиком.

Могильщик, простой человек, ему даже, пожалуй, ближе.

И нам странно смотреть, что Гамлет дает целовать руку Горацио.

— Зачем это? Как это?

Для «возвышенного» Мунэ-Сюлли Гамлет, прежде всего:

— Принц.

Все трагики имеют возвышенное понятие о принцах.

Быть может, сами принцы не имеют о себе такого возвышенного понятия!

В «Смерти Иоанна Грозного» Росси[[1112]](#endnote-967), разгневавшись после приема Гарабурды, чувствует приближение падучей и выталкивает бояр:

— Чтоб никто не видел припадка!

Уж будто Грозный так стеснялся.

Это может вызвать только улыбку.

Петр Великий, по рассказам Юста Юлия[[1113]](#endnote-968), ни в чем, — совершенно ни в чем, — не стеснялся своих придворных.

{441} Стал бы стесняться своих «смердов» Иоанн!

Но возвышенный трагик более возвышенно думает о Грозном, чем сам Грозный.

Они привыкли иметь дело с героями, принцами и полубогами и внушать к ним трепет и благоговение.

Вам нет, конечно, надобности напоминать Мунэ-Сюлли в «Рюи-Блазе».

Вы помните его появление в совете министров:

— Bon appétit, messieurs![[1114]](#footnote-148)

Но в историю искусства он перейдет в белом хитоне, с повязкой и посохом Эдипа.

Дымящиеся жертвенники по бокам сцены.

Полумрак.

Толпа на коленях, с пальмовыми ветвями.

На ступенях дворца в царственной позе статуи Софокла — богоподобный Эдип.

И голос, как звуки церковного органа:

— O enfants, race nouvelle de l’antique Kadmos, pourquoi vous tenezvous ainsi devant moi avec ces rameaux suppliants?[[1115]](#footnote-149)

Какая движущаяся античная статуя.

Какая ожившая скульптура.

Какая красота!

В этой роли он оставил след и на русской сцене.

Он увлек за собой замечательного русского артиста И. М. Шувалова[[1116]](#endnote-969).

И тот создал в Эдипе одну из тех копий, которые знатоками ценятся немногим меньше оригинала.

Мунэ-Сюлли играл перед нами Отелло.

Удивительно красиво!

Отправляясь с Яго заниматься делами, он срывал розу и, поднимаясь на лестницу, осыпал лепестками сидевшую внизу Дездемону.

И любовался ею.

Очень красиво!

Но это черное, суровое здание, — Отелло, — вряд ли нуждается в таком архитектурном завитке.

Сальвини, шутя с Дездемоной, проводил ей по открытому горлу пером.

Как ножом.

Ласка, от которой передергивало.

Но она больше шла к Отелло.

{442} Боккачио говорит:

— Природа иногда поступает, как человек, который, желая скрыть свои сокровища, прячет их в грязном месте, потому что никто не подумает там искать сокровищ[[1117]](#endnote-970)!

Так поступила природа, спрятав сокровища души и сердца в черном, безобразном мавре.

Это оскорбляло возвышенного Отелло Мунэ-Сюлли.

— Ты победил, римлянин! — с болью вскрикивал он.

С отвращением смотрел на свои черные руки и прятал их за спину, чтобы не видеть. Красиво! Но мы скептически пожимали плечами:

— Трагедия «blanc et noir»![[1118]](#footnote-150)

«Отелло» остался для нас только очень красивым зрелищем.

Зато «Эрнани»…

Трудно отделаться от этого чарующего образа.

В последний раз я видел Мунэ-Сюлли в роли Эрнани сравнительно недавно.

Года за два перед войной.

Он, как живой, стоит у меня перед глазами.

Красивый, обаятельный.

С юношеской легкостью походки и быстротой движений.

Со стройной, как кипарис, фигурой.

С горячим, молодым, пылким, страстным голосом.

После спектакля я зашел в скромную «Brasserie Universelle» на avenue de l’Opera неподалеку от Французского Театра.

Я заканчивал свой ужин, когда в ресторан вошел высокий, немного согнувшийся господин с седой бородой, в цилиндре с прямыми полями, какие носят учителя и художники, в поношенном черном пальто, со старомодным черным фуляром, повязанным черным бантом в виде галстука, в темных синих очках, с зонтиком.

Он имел вид старого учителя или профессора.

Когда он снял цилиндр, у него оказались пышные седые волосы.

Несколько темных, уцелевших еще нитей придавали им вид старого серебра с чернью.

В лице его мне что-то показалось знакомым.

Старый господин казался очень усталым.

Перед ним поставили кружку пива и тарелку с яйцами.

— Вы знаете, кто этот господин? — тихонько спросил меня гарсон.

{443} — Нет. А кто?

Гарсон наклонился, будто что-то поправляя у меня на столе:

— Monsieur Мунэ-Сюлли.

Его никто не звал в Париже Мунэ-Сюлли, а «monsieur Мунэ-Сюлли».

Этот старичок тот самый юноша, стройный, легкий, гибкий, которого я видел полчаса тому назад?!

Он носил в жизни очень темные очки, чтобы скрыть свой недостаток.

Он сильно косил.

Этот человек, который поражал вас пластикой, красотой, совершенством своих поз, никогда не мог повернуться к зрителю en face[[1119]](#footnote-151).

Он всегда должен был стоять в профиль.

Всю жизнь скрывать свой недостаток.

И всегда оставаться скульптурным и пластичным.

Какая техника!

Но для трагика прежде всего «нужна душа».

Даже Аркадий Счастливцев говорит:

— Нынче душа только у трагиков и осталась.

У Мунэ-Сюлли душа была возвышенная.

Он был немножко:

— Геннадий Несчастливцев.

Он ничего не признавал, кроме трагедии.

И, кажется, во всю свою жизнь сыграл только одну современную пьесу[[1120]](#endnote-971), в которой появлялся в сюртуке.

Но зато он играл претендента, что-то в роде покойного Дон Карлоса[[1121]](#endnote-972), низвергнутого короля.

И в каждом движении вы видели, что перед вами король.

— Король от головы до ног. Каждый вершок — король.

В недостатках, в страстях, в самых пороках, — во всем король.

Все величественно, как у бенгальского тигра.

Когда он, деспот по натуре, отрекшись в пользу своего сына, — уже как поданный у своего короля, — целовал у него руку и с нежностью говорил: — Mon petit roi![[1122]](#footnote-152)

Я смотрел на Мунэ-Сюлли и думал:

— А, может быть, и правда, что Наполеон брал у Тальма уроки, как быть императором!

Служенье муз не терпит суеты.  
Прекрасное должно быть величаво[[1123]](#endnote-973).

{444} Мунэ-Сюлли держался вдалеке от жизни.

Когда в одну из тревожных политических минут какой-то бойкий журналист заявился к Мунэ-Сюлли спросить «и его мнение», — Мунэ-Сюлли ответил:

— Я далек от такой грязи, как политика!

У нас политические дельцы свысока смотрят на актеров, художников, литераторов.

Там артисты, художники, ученые, писатели, — те, кто составляют душу страны, — смотрят на политиков…

Как он посмотрел бы на сегодняшнюю ситуацию?

Драться за Францию, — да, в 1870 году Мунэ-Сюлли солдатом дрался за Францию[[1124]](#endnote-974).

Но политика…

Можно представить себе, с какой гримасой на величественном лице сказал великий трагик:

— Я далек от такой грязи!

Его душа, как орел, жила на вершинах. Ему было мало играть. Он хотел:

— Совершать жертвоприношения.

Даже Театр, — через большое «Т» — Театр Французской Комедии, — не удовлетворял его.

Электрическая рампа, крашеные декорации… Он воскрешал:

— Древний театр.

Ездил играть в Оранж, — маленький южный городок, где сохранились развалины древнего, римского амфитеатра.

В Ним[[1125]](#endnote-975).

Он играл при свете факелов.

Плафоном было темное ночное небо, усеянное звездами.

Декорациями старые, священные от древности камни.

Его мечтой было сыграть Софокла в Афинах.

И священная мечта осуществилась.

Он играл Эдипа в театре Диониса[[1126]](#endnote-976) под небом Аттики[[1127]](#endnote-977) и потрясал своими стонами воздух Эллады.

Париж делится на две части:

— По ту и эту сторону воды.

На этом берегу Сены — приемная Франции, где толпятся иностранцы.

Где суета, блеск, тряпки, удовольствия.

{445} На том берегу — ее радостные жилые комнаты, задумчивый рабочий кабинет и божница.

Пантеон, Латинский квартал, Сорбонна.

Мунэ-Сюлли жил «по ту сторону воды», переходя на этот берег только в Театр.

«Этот берег» на него навевал ужас.

Роскошью и пустотой.

Перед представлением пьесы, в которой он играл роль претендента, он «обдумывал костюм» с законодателем мод, премьером Французской Комедии, г. Лебаржи[[1128]](#endnote-978).

— Cher maître! Вам надо обратить внимание на галстук. Галстук, это — человек. Платье шьет портной. Галстук человек выбирает и завязывает себе сам. По галстуку можно судить о вкусе или безвкусии человека. В Латинском квартале, согласитесь, вряд ли можно найти галстук для претендента на престол. Придется отправиться на тот берег.

— Вы правы, мой друг. Идем.

Они отправились на rue de la Paix, к самому Дуссэ[[1129]](#endnote-979). Мунэ-Сюлли выбрал галстук, который годился бы для претендента на престол.

— Цена?

— Восемьдесят франков.

— Восемьдесят франков! За галстук?!

И Мунэ-Сюлли в священном ужасе, «подняв руки», выбежал из магазина.

— Как Эдип! — рассказывал товарищам Лебаржи.

Он был прост.

Величаво прост.

В одежде, в жизни, во всем.

— Как римлянин.

Был далек от жизни.

Он спал днем и бодрствовал ночью среди книг, произведений искусства и своих мыслей.

На всей его жизни был отпечаток величия.

Скорбь, поразившая его жизнь, носила трагический характер.

Настоящей трагедии рока.

У него было двое сыновей, которых он обожал.

Они умерли в один и тот же день.

Мунэ-Сюлли тяжко заболел.

Оправившись, он выступил в первый раз в Эдипе.

{446} Когда в последней картине слепой Эдип с воплем протянул руки, ища своих детей:

— O, mes enfants, où étes-vous? Venez ici, venez toucher mes mains…[[1130]](#footnote-153)

Мунэ-Сюлли разрыдался.

Весь театр встал, как один, пред величием горя.

В зале послышался плач женщин.

И грянул гром, — настоящий гром, — аплодисментов:

— Ты не один! Мы все с тобой в твоем горе!

От его дружбы с братом, тоже замечательным артистом Полем Мунэ[[1131]](#endnote-980), веяло чем-то античным. Это были:

— Кастор и Поллукс[[1132]](#endnote-981).

Два суровых с вида трагика, которые любили друг друга так, что при вести о смерти Мунэ-Сюлли я не знаю, кого следует жалеть.

Умершего или оставшегося в живых?

Вы могли сколько угодно хвалить Мунэ-Сюлли, — эти похвалы оставляли его равнодушным.

Ключ к его сердцу была малейшая похвала Полю Мунэ.

Вы могли сколько угодно хвалить Поля Мунэ, — он с увлечением и восторгом говорил и слушал только о Мунэ-Сюлли.

Смерть пощадила Мунэ-Сюлли в первую франко-прусскую войну и унесла его во вторую[[1133]](#endnote-982).

Пощадила его, когда он сражался, унесла, когда он, ветеран, ждал близкой победы и реванша.

Трагическая година уносит трагиков.

Только что смежил очи Томазо Сальвини[[1134]](#endnote-983). Не стало Мунэ-Сюлли.

Перестают биться великие сердца.

## **{447}** Семья Коклэнов[[1135]](#endnote-984)

Со сцены сошла царственная семья:

— Коклэнов.

Носителем великой фамилии остался Коклэн-сын. Хороший актер.

Но… быть только хорошим актером и называться Коклэном.

Маленькая лавочка с грандиозной вывеской!

На французской сцене ярким контрастом стояли две семьи.

Трагиков Мунэ-Сюлли и комиков Коклэнов.

Семья мрачных Несчастливцевых и веселых Счастливцевых.

Эдип Мунэ-Сюлли, «лев рыкающий» Поль Мунэ и сын Мунэ-Сюлли, пишущий специально пьесы, полные ужаса, вроде «По телефону»[[1136]](#endnote-985).

И семья из Коклэна-старшего, Коклэна-младшего и Коклэна-сына.

Судьба в один год смела веселую семью.

Год тому назад заболел Коклэн-младший, Coquelin cadet.

— Cadet! — как его просто звал Париж.

Это был самый жизнерадостный человек в жизнерадостном городе Париже. Общий любимец. Женщин, банкиров, министров. Банкиры давали ему советы:

— На что сыграть на бирже.

Ни одного большого министерского приема нельзя было себе представить без Cadet. Он создал даже песенку: «Я пою в министерствах!» Его показывала республика «высоким гостям», как:

— Достопримечательность Парижа.

Он сыпал шутками, остротами, каламбурами, веселыми монологами. При одном имени «Cadet», — лицо парижанина расплывалось в улыбку.

Кто-то в отчаянии воскликнул:

— Единственный человек, которому, действительно, весело! Кажется, мы существуем только для того, чтобы среди нас было весело Коклэну!

{448} И вдруг он заболел мрачной меланхолией.

Повторился старый английский анекдот.

К знаменитому психиатру является мрачный господин.

— У меня меланхолия.

— Путешествуйте! Ездите из города в город!

— Я все время путешествую. Только и делаю, что езжу из города в город.

— Занимайтесь гимнастикой.

— Я каждый день занимаюсь гимнастикой.

— Тогда вот что. Подите в цирк, посмотрите знаменитого клоуна Томми Биллига[[1137]](#endnote-986), и всю вашу меланхолию снимет как рукой.

— В таком случае, я неизлечим.

— Почему?

— Я и есть знаменитый клоун Томми Биллиг!

Один психиатр при мне вопиял, подняв руки к небу:

— Что за нервный век! Если Cadet заразился меланхолией, — что же остается нам?!

Теперь он, неизлечимый, с отросшей длинной седой бородой, умирает, — умер для всего мира, — в лечебнице знаменитого Маньяна[[1138]](#endnote-987).

И вот умер Коклэн-старший.

Судя по телеграмме, он умер внезапно.

Перед самой постановкой новой пьесы Ростана, представляющей собою переделку нашего доброго старого знакомого:

— Рейнеке Лиса.

Сидя у себя на вилле, Эдмонд Ростан сделал несколько открытий.

Он открыл, что у немцев был хороший писатель по имени Гете.

Что его «Рейнеке-Фукс» хорошая вещь и решил написать эту вещь еще лучше[[1139]](#endnote-988).

В форме комедии.

Коклэн должен был изображать в ней, кажется, петуха[[1140]](#endnote-989).

О, Боже! Какое-то поветрие на актеров!

В Москве они должны изображать «псов», в Париже петухов!

Вы помните Коклэна?

Кто видел его хоть раз, — не забудет никогда.

Квадратное лицо. Вздернутый нос. Что-то задорное, и масса иронии в глазах.

Настоящая «маска комика».

Это был талант большого диапазона.

{449} От забавного m‑r Перришона, — в русской переделке «Тетеревам не летать по деревьям»[[1141]](#endnote-990) — и до героического Сирано де Бержерака.

Мне лично, чем больше Коклэн приближался к комическому полюсу своего таланта, — тем нравился больше.

В «Сирано де Бержераке» он напоминал своего же «Дон Сезара де Базана», а в «Дон Сезаре де Базане» напоминал Фальстафа.

Как жаль, что он не играл Фальстафа.

Какой чудный Фальстаф умер!

Но он вряд ли даже и подозревал, что у Шекспира есть что-нибудь подобное.

Какой же он был бы француз!

Да еще французский актер!

Да еще человек, близкий к французским литературным кругам!

Тут поневоле вспомнишь эпизод с Тургеневым и Виктором Гюго.

Виктор Гюго говорил о немецкой литературе:

— Гете, который написал два замечательных произведения: «Фауста» и «Разбойников»…

— Pardon, cher maître![[1142]](#footnote-154) «Разбойников» написал Шиллер! — робко заметил Тургенев.

Гюго посмотрел на него величественно:

— Видите ли, мой друг, я не читал ни того, ни другого. Но понимаю их больше, чем те, кто знает наизусть!

Эдмонду Ростану посчастливилось сделать открытие:

— Гете — хороший писатель!

Бедный Коклэн так и умер, не подозревая, что на свете жил:

— Великий комик Шекспир.

И мы остались без «Фальстафа».

Ярче всего у него искрился и сверкал, конечно, Мольер.

До свиданья, и, вероятно, до долгого свиданья, Тартюф[[1143]](#endnote-991)! До свиданья, Гарпагон[[1144]](#endnote-992)! И прощай, совсем прощай, Маскарил[[1145]](#endnote-993)!

Ты уже не будешь рассказывать мне, как ты переделал в мадригалы[[1146]](#endnote-994) всю римскую историю, и я не буду умирать со смеха.

Маскарил умер вместе с Коклэном.

Во всю свою жизнь я не увижу больше «Жеманниц»[[1147]](#endnote-995). Это будет мой траур по Коклэну.

Замечательно, что этот человек, заставлявший зрителей умирать от хохота, сам оставался холоден и спокоен.

{450} Коклэн был сторонником «выучки» и противник всяких переживаний на сцене.

— Плачьте, смейтесь у себя в кабинете, когда проходите роль. На сцене вы должны быть как на дуэли. Спокойным и сохранять полное самообладание, чтобы наносить верные удары!

Все должно быть «сделано» до спектакля.

И Коклэн любил приводить эпизод из своей жизни.

Где-то на гастролях он устал так, что, действительно, заснул на сцене, где, по пьесе, следовало спать.

На следующий день он прочел в газетах похвалы всей роли, за исключением одной сцены.

Сцены сна.

— Эта была сцена неестественна.

Коклэн хранил эти вырезки как трофеи.

— Все должно быть «сделано».

То же мне приходилось слыхать и от другого великого артиста Эрнста Поссарта.

Но однажды в парадизовском театре, в «Уриэле Акосте», — я не только любовался искусством.

В сцене «отречения от отречения», когда Акоста схватился за священный семисвечник и загремел его голос:

Неужто ж солнца яркий свет  
Затмить хотите вы вот этими свечами…

я почувствовал, что еще момент, и у меня сделается удар. Кровь кинулась в голову.

Таким Поссарта я никогда не видел.

Я вошел в антракте в его уборную.

«Herr Director»[[1148]](#endnote-996) сидел один за гримировальным столом и навзрыд плакал.

Куда летят иногда «теории искусства»!

Впрочем, это спор «академического интереса» для нас.

У нас пьесы не идут по 300 – 600 – 900 раз подряд, — и актер может позволить себе роскошь «переживанья».

Вероятно, это большое лакомство в искусстве!

Коклэн был единственным «знатным иностранцем», который, наезжая к нам, поинтересовался посмотреть актеров той страны, где он играет.

Покойный Коклэн смотрел покойного Градова-Соколова[[1149]](#endnote-997).

Я помню этот дебют большого актера перед великим комиком!

На утреннике у Корша.

Коклэн захотел посмотреть Градова в Расплюеве.

{451} Тогда кто-то зачем-то собирался переводить для Коклэна «Свадьбу Кречинского»[[1150]](#endnote-998).

Кумир Градов оробел.

Коклэн приехал к выходу Расплюева, ко второму акту, для него затянули антракт.

Градов решил представить Коклэну русское искусство:

— Лицом.

Сыграть Ивана Антоновича «серьезно». Без тех «фортелей», на которые его толкала «распиравшая» его масса комизма.

— При булочнике «кренделей» печь не желает! — сострил кто-то из театралов.

(Коклэн до актеров был булочником[[1151]](#endnote-999).)

Увы! Вышло скучно.

Публика была избалована Градовым.

Комедия начинала переходить в трагедию.

Ни улыбки!

И к уходу Градов «нажал педаль», — ушел так, что гром аплодисментов.

И дальше «пошел».

Бросил вожжи, и понес его без удержу комизм. Опьянел от шаржа, от аплодисментов.

Дал такую карикатуру!

Коклэн остался в восторге, был у него в уборной, подарил карточку с надписью.

Но Расплюева играть не стал.

Это сделали потом в Париже без него.

«Свадьбу Кречинского» безграмотно перевели и сыграли низкопробный фарс о жулике-карманщике[[1152]](#endnote-1000).

Расплюев получился молодым человеком в рыжем парике, и самым смешным у него было то, как ловко он увертывался, когда Кречинский, как в цель, стрелял в него сапогами.

— Русские любят грубые фарсы! — говорили французы.

Великое имя Коклэнов останется на их родине связанным с удивительным учреждением.

С идеальным «Убежищем для бедных престарелых артистов» в окрестностях Парижа.

Убежище создано братьями Коклэнами.

Это было сделано мило, красиво, артистически и легко.

С галльской веселостью!

В 1900 году на концерте в «Трокадеро»[[1153]](#endnote-1001) Коклэн младший, — Cadet, — прочел басню Лафонтена[[1154]](#endnote-1002):

{452} — Стрекоза и муравей.

Это было чтение басни, которое стоило представления пятиактной комедии.

Его стрекоза была трогательна и беспомощна, его буржуа-муравей забавен и… противен.

Он закончил басню неожиданно.

Сделал шаг к рампе и, улыбаясь, сказал:

— Mesdames, messieurs![[1155]](#footnote-155) Мы основываем «убежище для бедных престарелых артистов». Для тех стрекоз, которые только и делали, что «все пели». Не будьте же так «рассудительны», как этот буржуа-муравей!

В ту же минуту в двери партера, лож, галерей вошли самые известные, самые молодые, самые шикарные, самые красивые парижские артистки с пачками билетов лотереи в пользу:

— Убежища.

Зал разразился громом аплодисментов.

Артистки улыбались, их улыбки превращались в золотые.

Через несколько минут их ридикюли были набиты хорошими голубыми банковскими билетами.

У младшего Коклэна на глазах были слезы. Он улыбался.

У нас всех на глазах были слезы. Мы все улыбались.

Так весело создан был фонд для «убежища».

Его устроил Коклэн-старший и вложил в его устройство всю свою душу.

Это настоящая республика «старых стрекоз».

Без этого фарисейского деления на искусство серьезное, несерьезное.

Нет искусства такого, другого.

Есть одно: искусство.

Брильянт, который сверкает и должен сверкать всеми гранями.

И пусть только каждая грань блещет как можно ярче.

«Старые стрекозы» очень рады ему, как гостю.

Но в книге их посетителей есть имена!

Президент республики, — обязательно! Президент сената, президент палаты, все министры, — непременно.

«Старые стрекозы» проводят свою старость в почете за то, что:

«Все пели!»

На своих спектаклях они смотрят только Мунэ-Сюлли, Сару Бернар, Режан.

{453} Для новичка — большая честь выступать перед «старыми стрекозами».

И заслужить «их» аплодисменты!

Стрекозы строги.

Их забавлял каждую неделю своими монологами старший Коклэн.

И в первый раз в жизни, третьего дня, он заставил плакать своих старых товарищей-актеров.

Да будет ему земля легче всякого пуха!

## **{454}** Гаснущие звезды

### I Сарра[[1156]](#endnote-1003)

Франческа да-Римини так рассказывает в «Божественной комедии» о любви к Паоло, о смерти:

— Однажды мы читали историю Ланчелота, вдвоем и беззаботно. Одна строка нас погубила! Когда мы прочли, как этот страстный любовник покрыл поцелуем улыбку на устах, которые он обожал, — тот, кого даже здесь никогда не разлучат со мной, весь дрожа, прильнул поцелуем к моим устам. Книга и тот, кто ее написал, были нашими могильщиками, — и в этот день мы больше не читали…

Франческа и Паоло любили друг друга.

И это святое чувство было преступлением, потому что Паоло был братом ее мужа[[1157]](#endnote-1004).

Четырнадцать лет длилось то, что Данте назвал любовью, что мы назвали бы адюльтером[[1158]](#endnote-1005).

Однажды, когда любовники читали историю Ланчелота и иллюстрировали ее объятиями, — подкрался горбатый Франчески-Джиованни Малатеста и одним и тем же ударом шпаги пронзил обоих.

Со времен Данте до наших дней эта «верность в неверности» вдохновляла поэтов, музыкантов, скульпторов, живописцев, драматургов[[1159]](#endnote-1006).

Некий тяжеловесный мистер Крауфорд вдохновился тоже и написал трагедию.

Марсель Шауб перевел ее на французский язык. Сарра Бернар поставила в своем театре[[1160]](#endnote-1007) и создала.

Пьеса плоха. В пьесе ни одного выражения, которое не было бы банальным.

Весь гений Англии израсходовался на Шекспира. Создав Шекспира, страна разорилась. И когда она еще забеременеет новым гением!

Соотечественники Шекспира — самые плохие драматурги в мире. Это правило. И Крауфорд не исключение.

Но Сарра вносит Данте в эту плохую трагедию.

Гений Сарры превращает плохую пьесу в chef-d’oeuvre.

Здесь каждый звук — музыка, каждая поза — скульптура, каждая сцена — ожившая картина.

{455} Это умирающее прекрасное искусство, умирающая прекрасная школа, которая от сцены требовала красоты.

Мы живем в веке «будней реализма», когда на сцене бормочут под нос, а красивая поза считается преступлением против будничной правды.

Из актрис та считается выше, у которой меньше можно разобрать, что она бормочет себе под нос и у которой более острыми углами выдаются локти и колени.

— Это совсем как в жизни.

В этих буднях вянут красивые жесты и умирает музыка речи.

Прекрасное в искусстве стоит на краю могилы.

Сарра — последняя из могикан.

И после Франчески да-Римини, после этой чудной песни любви, гибнущей и торжествующей, вы выходите из театра, чувствуя, как в вашем сердце расцветает весна.

А на дворе весна, скорей похожая на осень. Холод, дождь, чуть не снег.

Я шел из театра Сарры Бернар, и грусть и тоска сжимали мне сердце.

В этом театре разыгрывается историческая трагедия.

Но это не Франческа да-Рамини.

Эта трагедия еще, еще ужаснее.

Она вся в двух словах:

— Сарра стареет.

Мне кажется это мировым несчастьем. Куда крупнее, чем гибель Мартиники[[1161]](#endnote-1008).

Выстроят новый город и наплодят новых людей. Это производство не знает забастовок.

Но когда появится новая Сарра?

Достаточно ли для этого столетия?

Что это за трагедия! Какую героическую борьбу ведет со временем эта великая артистка, эта прекрасная женщина!

Сарра начала толстеть, и в этой толщине грозили утонуть все поэтические образы, которые она создает на сцене.

Сарра решилась на операцию, чтобы спасти красоту, чтобы спасти поэзию.

Сарра — это образ эллинской красоты.

Это в лучшем, конечно, смысле Аспазия современных Афин[[1162]](#endnote-1009).

Она все еще остается на сцене самой прекрасной из женщин Парижа, самой чарующей из женщин мира.

Время ее еще не побеждает.

Сарра все еще остается победительницей в этой нечеловеческой борьбе.

{456} Но вы уже видите, что победа достается ей трудно.

Трещины времени чуть-чуть звенят уже в ее чудном голосе. В лучистых глазах нет‑нет мелькнет утомление. Время едва заметно, но изменило линии овала лица.

Время глядит из-под грима.

На днях я видел ее на 50‑летнем юбилее Дьедоннэ[[1163]](#endnote-1010).

Сарра Бернар, Режан и Жанна Гранье[[1164]](#endnote-1011) танцевали менуэт[[1165]](#endnote-1012). (Если б у нас Ермолова, Федотова[[1166]](#endnote-1013) и Никулина[[1167]](#endnote-1014) решились сделать это, «какой бы шум вы подняли, друзья!»[[1168]](#endnote-1015)).

Конечно, это «шутка богинь» имела колоссальный успех.

Весь театр гремел от аплодисментов. Их не хотели отпускать со сцены, заставляли повторять еще и еще.

И бедная, запыхавшаяся Сарра, с одышкой, с утомленным лицом, — передо мной была совсем старуха.

А через два дня я видел ее во Франческе.

И когда в прологе она вышла шестнадцатилетней девушкой, закутанной в серебристое покрывало, таинственной и прекрасной, как невеста, и зазвучал ее голос, — передо мной была богиня молодости и красоты.

И я вышел из театра, как все, полувлюбленный в этот чарующий образ.

Такова сила ее искусства.

И тоска стала сжимать мне сердце: через два, много через три года мир потеряет эту артистку.

### II Режан[[1169]](#endnote-1016)

Редкому автору удается написать всю пьесу с начала до конца. Обыкновенно последний акт за него пишет публика.

Надо быть огромным, исключительным талантом, чтоб написать, чтоб посметь написать самому пьесу целиком.

Автор может написать два акта, три, четыре. Но последний…

Последний акт написал не он! Извините!

Последний акт написал мой сосед, — вот этот почтенный, сытый, откормленный буржуа, который сидит со мной рядом в креслах.

Он заплатил 10 франков за место.

И желает, чтобы за эти деньги торжествовала не только добродетель, но чтобы и порок раскаялся и превратился в добродетель.

{457} Он заплатил свои деньги и желает заснуть после театра совершенно спокойно:

— Добродетель всегда торжествует!

Горе автору, который не заставит добродетель, в конце концов, пуститься за 10 франков от радости вприсядку!

В этом сказывается могущество рубля над талантом.

— Пиши так, как я тебе диктую!

От этого два, три акта во всякой новой пьесе могут быть хороши, художественны, верны. Жизнь в них отвратительна, как и в действительности.

Но последний акт, «развязка», всегда пошл и глуп, как сочинение сентиментального лавочника.

За границей это еще больше, чем у нас.

Хотя и у нас!

Сколько кричат:

— Ах, пьесы Чехова невозможно тяжелы.

Почему?

Потому что его герои и героини не женятся, в конце концов, друг на друге, — и лакей не вносит на подносе шампанское, когда опускают занавес.

Автор пьесы «Le Masque»[[1170]](#footnote-156), идущей в театре Режан, Bataille[[1171]](#endnote-1017) один из талантливейших французских драматургов не избег общей участи.

Два акта его комедии интересны.

Есть два сорта писателей.

Одни пишут как Золя, другие как Мопассан[[1172]](#endnote-1018).

Я говорю не о качестве писателя, а только о способе.

Золя писал ежедневно от 10‑ти до 12‑ти утра.

Может идти снег, дождь, проваливаться Мартиника, начинаться всемирный потоп, — Золя садился за письменный стол ровно в десять, чтобы встать к завтраку в двенадцать.

Его муза, как судебный пристав.

Она является в назначенный час, делает свое дело и уходит, не засиживаясь лишней минуты.

Он добрый семьянин, добродетельный буржуа с артистическими вкусами, уравновешенный, как маятник часов.

Он переходит от утреннего кофе к роману и от романа к омлету.

Пишет, как совершает пищеварение.

Про Мопассана, который писал, как известно, необычайно много, спрашивали:

{458} — Да когда же он пишет?

Ему необходимо было кутить, жечь свою жизнь, переходить от увлеченья к увлеченью.

И в промежутках, взвинченный, возбужденный, нервный, он творил.

Герой пьесы «Le Masque» — драматург, пьесы которого имеют успех, принадлежит к мопассановскому типу.

Он любит свою жену, прекрасную женщину, но изменяет ей походя, на каждом шагу, направо и налево.

Изменяет с женщинами, которых презирает, которые не стоят ее мизинца.

Зачем? Почему?

— Такова моя натура, — отвечает он, — таково свойство моего таланта. Иначе я ничего не напишу. Иначе ко мне не сходит вдохновенье. Мне надо, чтобы моя кровь кипела, чтобы у меня кружилась голова от этого угара. Это мой алкоголь, мой морфий.

В течение двух актов этот тип очень интересен. Вы ждете:

— Чем это кончится? Чем можно это кончить?

Кончается глупо.

Для удовольствия публики, заплатившей по 10 франков за кресло, герой пьесы раскаивается, исправляется, дает слово:

— Больше не буду!

Чего ж он не будет? Писать? Раз иначе к нему не сходит вдохновение!

Режан играет в пьесе роль жены. Она любит своего мужа до самопожертвования.

Она умнее автора и решает:

— У нас ничего не выйдет, надо уйти.

Но как уйти, чтоб у любимого человека не шевельнулось упрека совести? Чтоб его вновь не потянуло к ней? И она «надевает маску»:

— Я ухожу от тебя, потому что я люблю другого. Потому что я тебе изменила!

Тут разыгрывается одна из лучших сцен пьесы.

Как, на самом деле, забавно у нас взаимное отношение мужчины и женщины.

Муж, изменявший жене на каждом шагу, узнает, что и жена ему не осталась верна.

— Как? Ты? Несчастная! Презренная!

Он в раже. Он рвет на себе волосы. Он бьется головой об стену.

{459} Но ведь он-то! Он-то!

Он — другое дело! Этого требует его талант! А, может быть, и у нее есть какой-нибудь талант, который этого требует?

Она — женщина.

— Ты меня опозорила! Ты — последняя из тварей! — кричит он, как закричал бы на его месте всякий муж.

И надо видеть в эту минуту Режан, когда она, бледная, с перекошенным лицом, падает под тяжестью оскорблений, едва сдерживаясь, чтобы не крикнуть:

— Я солгала!

Прежней Режан, Режан «Sans-Gêne», веселый и задорный талант которой искрился как шампанское[[1173]](#endnote-1019), больше не существует.

Театр «Vaudeville» превратился в театр тихих драм, беспросветных и тяжких, как жизнь[[1174]](#endnote-1020).

Покинутая жена, несчастная мать, женщина, полная самоотвержения, самопожертвования, женщина-жертва, способная на самое великое безмолвное страдание, — нашли в Режан свою поэтессу.

Она чудными и тонкими акварельными красками рисует нам эти образы, эти страдания, эти тихие трагедии невысказанных слов, невыплаканных слез.

Это сделало всесокрушающее время.

От таланта Режан веет нежным и печальным ароматом увядающей розы.

Быть может, вы предпочитаете дерзко красные розы ранней весны, но в грустном аромате увядающих цветов так много прелести и элегии.

Я не знаю, когда Режан была лучше, прежде или теперь.

Но это две совершенно различные актрисы.

Над столицей мира, над «ville lumiere»[[1175]](#footnote-157) она блестит теперь бледной и печальной угасающей утренней звездой.

И много новой прелести в этом новом ее тихом блеске.

## **{460}** Иветта Гильбер[[1176]](#endnote-1021) (К нынешним гастролям)

Вот уже восемь лет, как г‑жа Иветта Гильбер состоит несменяемою «любимицей» парижской публики.

Так долго в Париже не держалось ни одно министерство!

И вы понимаете, с каким интересом я шел в Café Ambassadeurs посмотреть на эту удивительную женщину, сумевшую сделать постоянными парижан!

Посмотрите на эту артистку, про которую я каждый день читал в газетах:

Сегодня она пела с огромным успехом в кафешантане. Завтра выступала на вечере у президента. Сегодня появлялась на одних подмостках с пользующеюся скандальною репутацией Отеро, завтра участвовала рядом с Саррой Бернар.

Посмотреть «шансонетную певицу», которой Париж гордится не меньше, чем г‑жой Режан, г. Мунэ-Сюлли, Рошфором[[1177]](#endnote-1022) или Эйфелевою башней.

Сгорая от любопытства, я забрался спозаранку.

Места в Café Ambassadeurs были свободны, но заняты.

Публика разобрала их днем и съезжалась к концу вечера, «к песенкам Иветты».

На сцене, как в калейдоскопе, сменялся ряд женщин, почти одетых и почти не одетых.

Они экспонировали свои икры, обтянутые черными шелковыми чулками, набеленные плечи, похожие на мрамор чуть-чуть розового цвета, стреляли своими подведенными глазами.

Эти голые плечи, руки, ноги, обтянутые черными чулками, отражались в зеркалах, которыми окружена сцена, повторялись десятками отражений, и все это вместе было похоже на какую-то вакханалию.

Для моралиста это было бы противно, для новичка — соблазнительно, для человека, привыкшего к Парижу, — скучно.

Под песенки этих почти одетых и почти не одетых женщин партер наполнялся, и когда над оркестром появился аншлаг «Ivette Guilbert», раздался залп аплодисментов.

Парижане приветствовали появление «любимицы».

Аплодировали все: мужчины и дамы, кокотки и порядочные, старики и молодежь, «снобы» и буржуа.

{461} Вы понимаете, что я ушел «весь в бинокль», готовясь увидать женщину, которая держит «весь Париж».

Что это?

Недоразумение? Ошибка? Вышла другая?

Эта?

Ее наружность…

Скажу словами Гейне: «Если бы прекрасная Елена была похожа на нее, Троянской войны не вспыхнуло бы. Это наверное»[[1178]](#endnote-1023).

Длинная, «плоская», некрасивая фигура. Открытый корсаж, который ничего не скрывает, потому что ему нечего скрывать. Худые, длинные руки, выкрашенные бесцветные волосы, бесцветные глаза. Длинное бледно-зеленое платье и черные перчатки выше локтей.

Усталое, словно скучающее лицо.

Такие бледные, вялые, бесцветные фигуры любят импрессионисты, и она кажется сошедшей с импрессионистской картины.

Она некрасива, но когда она поет, вы понимаете французское выражение:

«Лучше, чем красивая».

Все лицо ее оживает, и вы готовы дать клятву, что в жизни не видали ничего красивее этой женщины со смеющимися глазами и тонкою, чуть-чуть насмешливой улыбкой.

О чем пела Гильбер?

Она пела без конца, потому что публика, собравшаяся из-за нее и для нее, без конца требовала повторений и кричала названия наиболее любимых «песенок Иветты».

Занавес несколько раз опускали, и его снова приходилось поднимать, потому что публика требовала еще и еще.

О чем пела Гильбер?

Она пела так просто, так незатейливо, такие простые и незатейливые песни, а ее пение, как пение андерсеновского «соловья», уносило далеко-далеко от этого шикарного зала.

Ваши мысли бродили по чердакам, подвалам и бельэтажам, о которых пела Гильбер.

Вы улыбались или делались грустными, — как хотела эта поющая волшебница.

Она пела про большой дом, где в бельэтаже живет шикарная кокотка и дурачит своих богатых и глупых поклонников и где в подвале, грязном, сыром, холодном, мать судорожно прижимает к себе умирающего ребенка: он умирает, потому что у нее нет денег на лекарство.

{462} И когда она пела об этой матери и об этом ребенке, и об этом лекарстве, за которым не на что послать, — ее пение было похоже на стон, на вопли исстрадавшегося сердца. И вы слышали голос этой матери.

На глазах у женщин блистали слезы, и грешный зал убирался святыми бриллиантами.

Вы чувствовали, что у вас у самого слезы подступают к горлу и сейчас же… не могли удержаться от смеха, потому что Иветта пела уже про чердак того же дома, про маленькую мансарду, где живет бедняга поэт, к которому прибежала хохотунья прачка, чтобы при лунном свете весело скоротать голодный вечер.

И все это произошло в течение двух минут! Неужели только двух минут?

Вас заставили презрительно смеяться над глупыми и богатыми людьми, которых дурачат, чуть не задушили слезами и заставили расхохотаться от всей души.

И все в течение двух минут!

Это было бы волшебством, если бы не было искусством.

Когда-то давно слагал свои песенки Беранже, и до нас донеслось эхо этих песен: оно звенит в «песенках Иветты».

О чем пела Гильбер?

Она пела, например, о том, что жили на свете два приятеля m-r Дюпон и m-r Дюпэн. Они были неразлучны. Где вы видели m-r Дюпона, там был и m-r Дюпэн. Что делал m-r Дюпэн, то же делал m-r Дюпон. Они женились в один и тот же день и в один и тот же день их супруги подарили их детьми. *Разумеется*, что ребенок m-r Дюпон был как две капли воды похож на m-r Дюпэн, а ребенок m-r Дюпэн был точка в точку вылитый портрет m-r Дюпон.

И Иветта Гильбер произносит так это «Naturellement»[[1179]](#footnote-158), что вы не можете не расхохотаться.

Моралист целыми томами не обрисовал бы века, в котором «разумеется», что дети должны походить на приятелей отца, так как это делает Иветта Гильбер одною интонацией, с которой она произносит свое:

— Naturellement.

Вас поражает эта тонкость, это изобилие, это разнообразие интонаций.

Если Иветта Гильбер умеет произнести самую рискованную фразу с самым невинным видом, то, изображая парижанку, она умеет в самой невинной фразе сказать так «много» и многое «такое», что… вам становится страшно за мужа той дамы, которую изображает Иветта Гильбер.

{463} Чтобы ее слушали, не нужно знать французского языка, и если вы хотите, чтобы зулусы поняли по-французски, — пошлите к ним Иветту Гильбер.

И они поймут ее песенки без слов, поймут по ее интонациям, по необыкновенно развитой, по необыкновенно разнообразной, по необыкновенно выразительной мимике.

Как поет Иветта Гильбер?

Небольшой насморк… Виноват, небольшой голос, то, что мягко называется, — «носового тембра».

Он похож на голос М. Г. Савиной, которую Иветта Гильбер напоминает и ленивою фацией движений, и своим тоном избалованной, капризной женщины.

Простите мне смелость сравнения, — но если бы М. Г. Савина вздумала петь шансонетки, она передавала бы их с такою же грацией, изяществом, тонким юмором, как Иветта Гильбер.

В ней есть что-то напоминающее М. Г. Савину.

В этом вы убедитесь сами, — это мне бросилось в глаза при первом знакомстве…

Так началось мое знакомство с Иветтой Гильбер, знакомство «одностороннее», потому что Иветта Гильбер не подозревает о существовании у нее поклонника, который, приехав в Париж, каждый раз бежит послушать песенки Иветты, как он бежит посмотреть Сарру Бернар, Коклэна, Мунэ-Сюлли, посмотреть галереи «Салона»[[1180]](#endnote-1024).

Только я теперь запасаюсь местом накануне, потому что года идут, а Иветта Гильбер остается «любимицей» парижской публики.

«Без смены!»

Не говоря уже о Кавеньяке[[1181]](#endnote-1025), ей мог бы мучительно позавидовать и Дюпюи[[1182]](#endnote-1026).

## **{464}** Мазини[[1183]](#endnote-1027)

Анжело I, король теноров.

В древней Греции его сделали бы богом пения, но и у нас он носит титул «божественного».

Из своих психопаток он мог бы составить армию, которая ни по численности, ни по ярости не уступала бы армии амазонок короля Дагомейского[[1184]](#endnote-1028).

В ее состав входили бы, как поет маркиз де Корневиль:

«Итальянки, немки, испанки  
И англичанки — словом, весь мир!»

Таков баловень земного шара.

Этот сапожник с душою художника и голосом маленького бога.

Открытием Мазини, пороха и Америки мир обязан случайности.

У какого-то римского профессора протопталась подошва.

С профессорами это случается чаще чем с кем бы то ни было.

Оттого-то некоторые умные профессора, хорошо знающие историю, чтобы не ходить без сапог, делаются из профессоров истории директорами банка.

Это выгоднее.

Итак, у профессора проносилась подошва.

Да будет благословенна минута, когда ему пришла в голову счастливая мысль сделать новую подметку.

Он обратился к уличному сапожнику.

В Риме полиция не так строга как в России, и римские сапожники преспокойно распевают арии из «Фаворитки», подбивая римлянам их стоптанные каблуки.

— Послушай, милейший, да ведь у тебя изумительный тенор! Ради бога, спой что-нибудь еще.

— Синьор, мне некогда заниматься этими пустяками. У меня есть более важное дело в жизни. Петь, когда жизнь нам дана для того, чтобы подкидывать подметки! Ваша подметка готова. Это стоит одну лиру и десять центезимов. Надевайте ваш башмак и идите своей дорогой.

— Ты получишь десять лир, но пойдешь со мной.

И профессор отправился домой с новым тенором на новой подметке. Выходя от него, Мазини думал:

— Поступить на сцену. Вот идея! А, впрочем, можно, в крайнем случае, сделаться театральным сапожником. Человек, умеющий подкидывать {465} подметки, всегда будет сам в сапогах! Это верно, как то, что я Мазини.

Думал ли он, что это имя будут с благоговением произносить женщины всего мира!

Отличный тенор оказался плохим учеником.

Через несколько уроков профессор хлопнул его по плечу:

— Иди и пой. Пой так, как бог тебе на душу положит. Тебя нечего учить, — ты все равно не станешь от этого лучше петь… потому что лучше петь и невозможно.

Он был создан в час щедрости природы.

Природа дала ему не только изумительный голос, изумительно развитое дыхание, изумительное художественное понимание того, что он исполняет.

Это самородок, которые рождаются веками.

Это удивительная природная постановка голоса, благодаря которой он поет теперь точно так же, как пел 15 лет тому назад.

В «Фаворитке» в «Apirito gentile», — он поет две фразы в самом медленном темпе, не переводя дыхания.

Это целая вечность, наполненная сладкими звуками.

Если театр слушает, затаив дыхание, то и сам Мазини не дышит, когда поет эти две бесконечные по красоте фразы.

Можно учиться десять лет у самых лучших профессоров пения, и все-таки вы никогда не научитесь так владеть дыханием.

Никто не заботился о выработке у него колоратуры, но любая колоратурная певица позавидовала бы этому блеску гамм.

Когда «Севильского цирюльника»[[1185]](#endnote-1029) поют Зембрих, Мазини и Котоньи.

Великая Зембрих, великий Мазини и великий Котоньи!

И когда в сцене урока пения они начинают «дурачиться» и вставлять «отсебятины», — это настоящие шалости богов пения.

Мазини проделывает трель, доступную только колоратурной певице, Зембрих; эта блестящая ученица графа Альмавивы[[1186]](#endnote-1030) повторяет эту трель на своих высочайших, чистейших, хрустальных нотах, — и Котоньи, старый Котоньи, передразнивая обоих, делает баритоном то же, что делают только величайший в мире тенор и величайшее в мире колоратурное сопрано!

Они дурачатся друг с другом, нарочно стараются задать друг другу головоломнейшие вокальные задачи и решают их так, что театр дрожит от треска рукоплесканий.

Это черт знает что за минуты.

Джузеппе Верди никогда не слыхал Мазини.

{466} Наконец, его заинтересовал тенор, которого слушает с восторгом весь мир.

Анжело Мазини послушно явился в его отель, чтобы иметь честь петь перед Джузеппе Верди.

Из почтения к Верди, которого в Италии почитают несколько меньше папы и несколько больше короля, Мазини выбрал, конечно, одну из его арий.

Верди сам аккомпанировал.

По окончании арии он со слезами обратился к Мазини:

— Черт тебя знает, что ты поешь! Но ты поешь лучше, чем я написал.

Ни один композитор не сочинил столько опер, сколько Мазини. Достаточно сказать, что он пересочинил все оперы Верди, Доницетти, Гуно, Мейербера, в которых пел.

Об этом лучше всего может рассказать г. Прибик[[1187]](#endnote-1031).

Этот удивительный дирижер, про которого Мазини сказал:

— Можно подумать, что он читает чужие мысли! Откуда он заранее знает, как я буду петь эту арию?!

Это тем более трудно, что и сам Мазини не знает заранее, как он будет петь.

«L’appétit vient en mangeant»[[1188]](#footnote-159). Вдохновенье сходит на него во время пения.

Он затягивает бесконечное fermatto[[1189]](#endnote-1032) на красивой ноте.

Если она ему нравится, и меняет темпы, как ему приходит в голову.

Можно подумать, что он поет для собственного удовольствия. Он никогда ничего не поет, как написано, — но у него всегда выходит лучше, чем написано.

На требования «bis» он повторяет ту же самую арию совершенно иначе, чем спел ее в первый раз.

И вот, быть может, секрет, почему Мазини можно слушать без конца.

«La donna é mobile»[[1190]](#footnote-160) [[1191]](#endnote-1033) — он повторяет по семи, по восьми раз, — и каждый раз заканчивает эту песенку совершенно новой трелью, совершенно новой каденцией, совсем иначе, чем только что спел.

Он поет, не задумываясь, и его голос — это чудный инструмент, гибкий и послушный, готовый в каждую данную минуту передать ту музыкальную мысль, которая только что пришла в голову.

Этот идол публики — бич для дирижеров.

{467} — Он слишком разнообразен! — говорят наиболее находчивые из них.

И только этим объясняется, что Мазини может десять лет подряд ездить в один и тот же город петь одни и те же оперы, — и публика все-таки будет платить бешеные цены, чтобы еще раз послушать его в «Фаусте», «Фаворитке», «Лукреции», «Травиате», «Риголетто», «Сельской чести», «Искателях жемчуга», «Севильском цирюльнике».

Я слышал первый раз Мазини в «Гугенотах», когда мне было 15 лет[[1192]](#endnote-1034).

Отличный возраст, когда человеку еще «новы все впечатленья бытия».

Когда даже сидя в опере, больше смотришь, чем слушаешь.

Пели Салли[[1193]](#endnote-1035), д’Анджери[[1194]](#endnote-1036), — чудный бас Джаметта гремел, как раскаты грома, как эхо далекой канонады:

«Пиф, паф, пуф! Tra‑la‑la!»

Я сидел и смотрел на артистку в костюме пажа.

Когда с третьего акта паж исчез со сцены, опера потеряла для меня всякий интерес, и я, зевая, остался досиживать ее до конца только потому, что в нашем полном предрассудков мире не принято, чтоб 15‑летние молодые люди уходили из театра, когда вздумают и отправлялись в ресторан за стаканом доброго вина вспоминать и переживать ощущения вечера.

Я сидел и думал:

— И зачем только на свете существуют родители!

Из этих чисто сыновних мыслей не мог меня вывести сам Мейербер.

Эта сцена заклинания мечей[[1195]](#endnote-1037)!

Но я жалел только об одном, — зачем в этом заговоре не принимает участия прекрасный паж. Ведь, он тоже католик!

Но когда на сцене остались Валентина и Рауль, и раздался этот голос, полный страсти, любви, отчаянья, счастья муки, я забыл даже о паже…

Я вспомнил о нем только спустя много лет, когда снова услышал этот чудный голос.

Он звучал также, и столько же в нем, в дуэте с Валентиной, было и любви, и страсти, и счастья, и слез.

Мне вспомнились пятнадцать лет и паж, которого я любил в тот вечер так, как больше никогда никого не любил в жизни, — и мне показалось, что я понял, зачем природа создала Мазини.

В этот девятнадцатый век, сухой, скучный, материальный, холодный, она послала его, чтобы петь песни забытой любви.

{468} Какой голос!

Ему не нужно малейшего напряжения, чтоб преодолеть самую невероятную техническую трудность.

Он шутя с улыбкой бросает ноту, и только назавтра из газет, от музыкальных критиков, вы узнаете, что это была невероятная, «предельная в человеческом голосе» нота.

Но кто бы, глядя на него, подумал, что улыбаясь, — можно проделывать такие трудные вещи.

Ему не нужно подбегать к рампе, хвататься за грудь обеими руками, делать испуганное, напряженное лицо, широко раскрывать глаза, в которых так и светится страх, удастся ли, — вы не боитесь за него, как за гимнаста, который делает на трапеции головоломнейший трюк.

— Вот, вот сорвется!

Вы слушаете его спокойно, с удовольствием.

А он роняет ноты, как женщина теряет бриллианты, и улыбаясь, не замечает этого.

Мазини не крикун.

Он поет чудным mezza-voce.

Но в предпоследнем акте «Фаворитки» и в «Лукреции», когда он узнает в отравительнице свою мать, — он умеет взять несколько таких нот, от которых вы вздрогнете, и мурашки пробегут по телу.

Этот человек, избалованный *целым миром*, редко играет.

Он выходит без грима, кивает знакомым дамам, — для него ничего не стоит повернуться к публике спиной и простоять так все время, пока не нужно петь, или перед самой драматической сценой бросить приятелю, сидящему во втором ряду кресел:

— Ciao![[1196]](#footnote-161)

Но когда он хочет играть, он играет, как великий артист.

Бог знает, какой демон, сидящий в душе этого артиста, подсказывает ему такие тонкие штрихи, такие детали.

Мне каждый раз хочется взять за шиворот господина, который в последнем акте «Риголетто», играя герцога, нежно и осторожно обнимает Мадделену и делает при этом такое лицо, словно вот‑вот готов упасть на колени.

Я не француз, я не роялист, — но я не могу переносить такой клеветы на Франциска I[[1197]](#endnote-1038).

— Как, милостивый государь? Чтобы Франциск I, «le roi qui s’amuse»[[1198]](#footnote-162), готов был упасть на колени перед какой-то девчонкой в таверне? Да он кожу бы велел с вас собрать за такую клевету! И это только {469} потому, что он был очень добрый король! Он был даже слишком добрый король, — но перед девчонками на колени не становился!

Мазини поет свое «bella filia dell’amore»[[1199]](#footnote-163), небрежно взяв девчонку, которая ему нравится, за подбородок.

Вот король.

И это делает человек, который, вероятно, даже и не подозревает, что на свете когда-нибудь существовал король Франциск I, что Гюго взял его героем своей драмы, и что «Риголетто» переделка драмы «le roi s’amuse»[[1200]](#endnote-1039).

Инстинкт художника, который живет в душе этого чеботаря[[1201]](#endnote-1040), подсказывает ему то, до чего другие доходят путем труда, размышлений, изучения.

В душе этого певца живут артист, который подсказывает ему, как нужно играть, и композитор, который сочиняет для него чудные арии.

Этот грандиозный талант делает то, что человек с достаточно-таки помятым лицом является таким идеалом для женщин всего мира, каким не мог бы быть Аполлон Бельведерский[[1202]](#endnote-1041).

У природы есть чувство меры.

Давши Мазини все, она не наградила его еще и красотой.

Это не наружность тенора.

Она способна иногда вызывать самые курьезные недоразумения.

В один из приездов в Москву он, по обыкновению, как и все иностранные артисты, счел долгом сделать визит в редакции.

К сожалению, в редакцию, с которой он начал свой объезд, — он приехал слишком рано и застал только редакционного сторожа.

Это был очень смышленый малый; большой физиономист, знавший, кого как нужно принять.

— Были тут без вас, господин, которые, по лицу видать, выпимшие. До того выпимшие, что и не разберешь, что бормочут. Слыхать только «редактор», да «редактор». Я их выпроводил, карточку только оставили.

Нет, вы представьте себе ужас редактора, которому с таким объяснением подали карточку:

— Анжело Мазини.

Природа была очень добра к остальным мужчинам, не давши одному всего.

Кроме того, это очень снисходительная дама.

Из рогатых пород[[1203]](#endnote-1042) — вообще несчастных, она пожалела ту, которая называется мужьями, и наделила Мазини привычками и склонностями солидного семьянина.

Иначе…

{470} Право, страшно даже подумать.

Но, к счастью, этого миланского помещика больше всего интересуют в частной жизни его дела по имению и переписка с женой.

Победы он предоставляет сыну, у которого хотя нет голоса отца, — но есть молодость и красивый мундир офицера итальянской армии.

Мазини сидит запершись от своих поклонниц.

Я сам писал об этих психопатках, но долго не верил в их существование.

Я думал, что это преувеличения.

Но, — увы, — то, что пишется, — это только четверть того, что делается!

Я могу подтвердить это словом доброго соседа Мазини.

Мы были с ним соседями, к сожалению для меня — не по имению, а по номеру: мы жили в одном и том же отеле в Москве.

И я слышал не только как поет, но даже как кричит Мазини.

Это было в сумерки, когда в коридоре раздался этот «божественный» голос.

Я слыхал Мазини в «Гугенотах», в «Лукреции», — но никогда не слышал в его голосе столько отчаяния.

С ним случилось несчастье.

Он спокойно лежал на диване, по обыкновению, отдыхая в сумерках, — когда в номер ворвалась психопатка.

Она кинулась его целовать, и когда он начал отбиваться, укусила его за руку.

Мазини в роли «прекрасного Иосифа»[[1204]](#endnote-1043) был великолепен.

Какие высокие ноты, когда он звал швейцаров!

Это не совсем галантно, — но если бы каждая из поклонниц начала кусать!

От Мазини к вечеру осталась бы одна пятка.

В отеле, где останавливается Мазини, устраивается целый карантин.

Ни одна дама не пропускается без строжайшего допроса:

— Куда? К кому? Зачем?

Наиболее подозрительные сопровождаются швейцарами наверх.

Несмотря на все это, «они» ухитряются прорваться к нему даже в уборную.

Один из довольно известных в Москве людей должен был, в конце концов, силой вытащить свою дочь из уборной Мазини.

«Психопатка» ни за что не хотела уходить.

Я не говорю уже про то, что делается после концертов.

Я десятки раз видел, как дамы ловили и целовали руки Мазини.

{471} У него, вероятно, огромный расход на носовые платки.

После каждого концерта его носовой платок обязательно разрывается на части.

А однажды после концерта филармонического общества дамы разорвали на нем фрак.

Пострадала также сорочка.

Не будь у него капитала в горле, — этот бедный миланский помещик, наверное бы, разорился.

Никакое имение не выдержит таких расходов на фраки и носовые платки.

Таков этот баловень природы, судьбы, всего мира.

Сапожник по ремеслу, солидный буржуа в частной жизни и пламенный, вдохновенный артист на сцене.

Услыхав этого соловья, вероятно, даже те критики, которые теперь ругают его «авансом», наверное, скажут:

— Сказать не ложно, его без скуки слушать можно[[1205]](#endnote-1044).

## **{472}** Сальвини в роли Отелло[[1206]](#endnote-1045)

Говорить о том, что Сальвини — великий артист, который в роли Отелло становится недосягаемым[[1207]](#endnote-1046), это повторять, «что день есть день, а ночь есть ночь, а время — время, — значило бы потерять и день, и ночь, и время».

Остановимся только на отдельных моментах, которые и среди общего тона гениальной игры блестят и сверкают, как драгоценные камни, увлекая публику красотой и правдой, вызывая невольный ропот одобрения в театре.

Полезно, быть может, сохранить память о том, как этот гений проводил те или другие места роли, считающиеся труднейшими.

Первое такое место — монолог перед сенатом. Это место наиболее важное для Отелло. Тут роль Дездемоны играет сама публика. Отелло должен показать нам, какими чарами он покорил сердце Дездемоны. Должен обнаружить перед нами свой талант увлекательного рассказчика.

Изо всех трагиков мира, итальянских, английских, немецких, русских, французских, — этот живописный монолог наиболее удается итальянским.

У итальянцев более в натуре сопровождать слова жестами, — жестами и мимикой пояснять, дополнять, иллюстрировать свой рассказ.

Этот монолог был необычайно красив, живописен, увлекателен у покойного великого Росси. Таков же он и у великого Сальвини.

Увлечение и могущество звучат в его голосе, когда он говорит о «сражениях», в которых участвовал, печаль и душевная боль, когда он передает о том, как «был взят в плен», радостью дышит его лицо, когда он произносит:

— Потом освобожден!

На его лице написано отвращение и ужас, когда он говорит об «антропофагах[[1208]](#endnote-1047) злых, которые едят друг друга», он отступает с жестом брезгливости, словно они тут, передним. И, увлекшись, он жестом дает понять о внешности тех людей, у которых «плечи выше головы». Говоря о «горах высоких, которые вершинами касались неба», он устремляет глаза вверх, словно видит их вершины.

Это разнообразие интонации, мимики, жестов делает его рассказ необыкновенно пластичным, вы словно видите перед собой то, о чем он рассказывает. И публика совершенно входит в роль Дездемоны: она увлечена рассказом мавра.

{473} Так должно вести этот рассказ. Именно, словно человек видит перед собой и горы и антропофагов. У мавра страшно развита творческая фантазия. Она рисует ему слишком живые образы. Это его и губит впоследствии: он слишком ярко рисует себе картину измены Дездемоны.

В сцене на Кипре Отелло говорит, что «кровь туманит его мозг». Актер нас должен приготовить к дальнейшему: показать нам образчик ярости Отелло, каков он в гневе.

В этой сцене Отелло должен вырасти перед глазами зрителя во что-то огромное, могучее. Потому что только в огромном и могучем мы можем понять такую огромную и могучую страсть.

И актер не должен пренебрегать теми внешними признаками могучести, которыми он может повлиять на толпу, произвести на нее впечатление, заставить ее нарисовать себе Отелло именно могучим.

Разгневанный Отелло-Сальвини прекращает драку, с такой силой ударяя своей кривой саблей, что шпага вылетает из рук Кассио. Эта сила властного жеста в связи со сверкающими глазами, с львиным рыканьем его голоса, — рисует нам какую-то колоссальную фигуру.

Но вот на шум выбежала испуганная Дездемона.

Обыкновенно исполнители немедленно кидаются к ней и, уже держа ее в объятиях, обращаются к Кассио со словами жесткой укоризны.

Но нет, это не так. Гнев еще владеет душой Отелло. Он остается на месте и, только указав Кассио на Дездемону, кричит ему с негодованием:

— Вы испугали даже голубку!

И затем кидается к Дездемоне. Именно кидается, с порывистостью южанина, у которого вспышка гнева быстро сменяется вспышкой страсти. Со страстью обнимает Дездемону, закрывает ее своим плащом и уводит.

Именно, — со страстью. Не забывайте, что Отелло отправился на войну сейчас же после брака и, по словам его, «он не проводил ни одной ночи со своей женой».

Могущество тела и могущество страсти Отелло, — все это нарисовано перед вами.

Некоторые из исполнителей снимают с себя плащи и бережно закутывают ими Дездемону, как ребенка. Это очень трогательно. Но погодите, чтоб нарисовать нежность Отелло, будет еще надлежащий момент.

Это начало третьего акта. На один миг нам показывают лазурь ясного, безоблачного неба, — ясного неба, которое сияет над Дездемоной и Отелло.

Отелло должен относиться к Дездемоне, как к ребенку. Он приучил ее к этому: Дездемона привыкла смотреть на себя, как на ребенка. Она говорит впоследствии:

{474} — Кто обращается с детьми, тот должен обращаться кротко, нежно. А я ведь еще ребенок.

Но посмотрите, какая разница в приемах. Романтик Мунэ-Сюлли и реалист Сальвини.

Романтик Мунэ-Сюлли, чтобы нарисовать нам безоблачное небо любви, царящее над Отелло и Дездемоной, рисует сентиментальную картинку: перебрасывается с ней цветами, целует свитую ею гирлянду цветов, устраивает целую «bataile des fleurs»[[1209]](#footnote-164), щекочет пером Дездемону по горлышку, словно котенка.

Сальвини нет надобности прибегать к таким сентиментальностям. Но в доброй, милой, снисходительной улыбке, с которой он слушает просьбы Дездемоны, перед вами весь Отелло.

Дездемона спрашивает, домогается:

— Когда же ты простишь Кассио? Во вторник утром? Во вторник вечером? В среду утром?

И Сальвини-Отелло отвечает кротким, мягким «нет», забавляясь ее настойчивостью. Так мы, шутя, говорим «нет» милому, любимому ребенку, просьбу которого решили исполнить, но которого хотим в шутку «немножко помучить», чтобы исполнение просьбы доставило ему больше удовольствия.

Только мимика и только звук голоса, без всяких красивых, но кисло-сладких затей. Только чувство и никакой сентиментальности.

Одним из труднейших мест для исполнителя роли Отелло является монолог:

— «Прощайте вы, пернатые войска»…

Верди сопровождает этот монолог красивой, торжественной, воинственной музыкой, и в опере этот монолог является одним из красивейших и наиболее благодарных для исполнителя мест.

В опере — да. Но в драме, да еще в реальной драме!

Вы вспомните хотя бы приблизительно слова:

«Прощайте вы, пернатые войска, и вы, потомки громкой славы — трофеи гордые победы, вы, кровью залитые поля сражений, и барабанов грохот, и звук трубы, и флейты свист, и ты, о, царственное знамя!..»

Какая напыщенность!

— Вот тут и играй «реально». Вот тут и не пой, не декламируй! — говорят исполнители.

Как произносить этот монолог?

Но вспомните творческую фантазию Отелло, которая воспроизводит перед ним все, о чем он думает, с такой яркостью, с такой жизнью, что он словно видит, почти осязает предметы.

{475} И когда Отелло видит только кусочек битвы, он рисует ее себе всю, как пушкинский Дон Жуан, которому достаточно увидеть узенькую пятку Донны Анны, чтобы нарисовать себе остальное.

В нем просыпается воин. Воин-художник, который любит войну, как свое искусство.

Он невольно рисует себе всю картину идущего в сражение войска, это зрелище наполняет его восторгом.

Широко раскрытыми глазами он видит, видит в пространстве и эти войска и величественно колеблющиеся знамена.

Голос его звучит громко, восторженно.

Тем резче, сильнее будет переход к словам:

«Свершился путь Отелло!..»

И нет ничего удивительного, что у публики, увлеченной красотой и *правдой* исполнения, невольно вырывается ропот изумления, восторга.

Так бывает всегда, когда правда во всей красе, как Фрина на празднике Посейдона[[1210]](#endnote-1048), является пред зрителями.

Аира Ольридж, говорят, ставил всю трагедию, случившуюся с Отелло, на счет его страсти, плотской любви к Дездемоне. Теперь уже никто так не играет, и теперешние трагики говорят нам: «Отелло был оскорблен душой, потому что он верил в Дездемону». Истина, конечно, лежит посередине. Мунэ-Сюлли видит в трагедии борьбу двух рас. Он с особым ударением говорит про Кассио: «Ты торжествуешь, *римлянин*» и прячет руки за спину, чтобы не видать их черной кожи. Большинство играет Отелло огорченным, взбешенным, негодующим на то, что Дездемона, в которую он верил, «стала потаскушкой». Это мститель за поругание домашнего очага, почти идейный мститель.

Сальвини изображает нам совершенно конкретный случай: любящий муж, Отелло, приревновал свою жену к Кассио, и вот что из этого, при натуре Отелло, вышло.

Ведь весь этот «трагический анекдот» начинается и кончается словом «Кассио». Отелло начинает слепнуть со словами Яго:

— Кто это там? Кассио? Не нравится мне это!

И Отелло прозревает со словами Эмилии:

— Дездемона не дарила Кассио платка!

Сальвини особенно подчеркивает те места, где говорится о Кассио. Его Отелло «звереет» именно в эти минуты. Таковы: сцена, где Дездемона во второй раз просит за Кассио, сцена, когда во время чтения письма Дездемона говорит с венецианским послом о Кассио, сцена пред задушением, когда Дездемона приходит в ужас от известия, что Кассио убит.

{476} Отелло не подозрителен. Но вспомните, что его фантазия обладает творческой силой рисовать все, что он воображает, так живо, так реально, что словно он видит все перед своими глазами, — и увидите, что ревность могла вспыхнуть там, где рядом с некрасивым, стареющим мужем был молодой красавец-лейтенант, и что Отелло, при его способности «воочию» рисовать себе все то, что он воображал, мог озвереть от тех картин, которые слишком живо рисовала ему его творческая фантазия.

При таких условиях трагедия становится менее нежданной, более понятной и человечной.

Отелло перестает быть каким-то символом, отвлеченным «олицетворением страсти», «идейным мстителем», — он становится человеком, и его страдания ближе, понятнее, сильнее задевают вас за душу. Потому что вы видите, что перед вами бьется и мучается живой человек.

Этого достигает Сальвини, с особой силой проводя те сцены, где говорится о Кассио. Имя Кассио — это тот бич, который подхлестывает его фантазию.

Сцена клятвы всегда производит несколько странное впечатление. Два человека становятся на колени и клянутся, подняв к небу правую руку. Что в этом ненатурального?

Но два человека, стоящие около рампы на коленях, с поднятыми для клятвы руками, — это такое «оперное зрелище», мы так привыкли это видеть именно в операх, что в драме это напоминает нам «какую-то оперу».

Сальвини кидается на колени один. Яго стоит над ним и, простирая руки к небу, вторит ему своей клятвой. Получается группа более красивая, более живописная и более жизненная.

Может быть, это несогласно с буквой Шекспира, но согласно с его духом. Яго хитер, — и ему нет расчета пересаливать в своем усердии, — это может показаться подозрительным. Отелло кидается на колени, чтобы поклясться, — да, его жена изменница. Для Яго, который является все же посторонним лицом в этой семейной истории, довольно и более простой, менее страстной и горячей клятвы.

Сцена, когда Отелло бросает Эмилии кошелек, упрекая ее в сводничестве, более или менее удается всем. Но Сальвини и эту сцену делает более сильной, постепенно все более и более усиливая взрыв негодования.

Сначала он кладет кошелек перед Эмилией на стол. Затем схватывает и подает его ей. Когда та не берет, он кидает ей кошелек под ноги.

Этот все возрастающий и возрастающий эффект производит сильное впечатление. Это вспышка разыгрывающегося все более и более {477} на глазах публики негодования с особой яркостью выделяется среди стонов и плача, которыми наполняет Сальвини предпоследний акт. Безумная ярость — ей отдан 3‑й акт. Затем ведь Отелло говорит:

— Жалко, страшно жалко Яго!

К ярости начинают примешиваться слезы жалости. Недаром Яго, боясь, чтобы жалость не победила, в 4‑м акте подбавляет углей под Отелло, сыплет их, не жалея, рассказывает, как Кассио и Дездемона лежали в постели.

Сцена задушения одна из труднейших и рискованных сцен. Малейшего неловкого движения со стороны Отелло и Дездемоны достаточно, чтобы вызвать улыбку у зрителя, — и впечатление страшной сцены пропало. Изобразить эту сцену хорошо, очень реально, — это вызывает отвращение.

Сальвини душит Дездемону за закрытым пологом. Мы не видим этой борьбы, забавной или отвратительной. Но тишина, которая наступает там, за пологом, это страшнее всякой сцены убийства. Сальвини предоставляет фантазии зрителей дорисовать эту сцену и дает ей только паузу, — поистине самую трагическую паузу, более трагическую, чем все слова.

Какое странное впечатление производят слова Отелло к Эмилии:

— Я не убил ее.

Для исполнителя они представляют огромную трудность. Отелло в эту минуту проигрывает все симпатии зрителей. Он как будто хочет улизнуть от возмездия. Убийца хочет спрятаться за великодушие жертвы. Желая избегнуть наказания, он ссылается на свидетельство несчастной, умирающей от его руки. Он останется, он сможет жить после этого?

Отелло-Сальвини злорадно смеется, когда Дездемона говорит, что она сама наложила на себя руки.

— Ага! Вот что это за лживая тварь! Она лжет даже в предсмертный час, перед лицом Господа!

Он иронически, с тем же злорадным смехом спрашивает Эмилию:

— Ты ведь слышала? Она сама сказала! Я не убивал ее? Я не убийца?

И, выпрямляясь, гордо и благородно произносит:

— Ее убил я!

Она солгала, идя на Божий суд!

Мы подходим к последним моментам.

Не казалось ли странным, что Отелло — в такие-то минуты! — вдруг вздумал вспоминать о своих государственных заслугах. Вот уж казалось бы совсем не время говорить о своей служебной деятельности.

{478} Но… все повернулись, чтобы удалиться. Отелло останавливает их.

— Постойте! Республике я оказал услуг немало! — значительно говорит он.

В данную минуту он не более, как преступник, — но за ним есть заслуги, и во имя этих заслуг он требует, чтобы его выслушали.

Вот значение этих слов, которые Сальвини произносит таким многозначительным тоном, заставляя всех остановиться и его выслушать.

Он все сказал, что хотел, со слезами рассказал всю свою скорбную повесть, плача отвернулся, как будто говоря этим: «Теперь идите», — и в эту минуту его взгляд упал на кинжал, лежащий около него на столе.

Этот кинжал выхватил Отелло, в припадке ярости замахнувшись на Эмилию, когда та, увидя труп, подбежала к Отелло с проклятиями и ругательствами.

Кинжал этот Отелло положил на стол и теперь его увидел.

Радость в его чертах. Вот избавление!

Он схватывает кинжал. Он вне себя.

— Прибавьте еще…

Все останавливаются.

— В Алеппо[[1211]](#endnote-1049) я встретил чалмоносца-турка, который бил венецианца и ругался над сенатом. Я взял обрезанца-собаку и заколол его… вот так…

Сальвини-Отелло выхватывает спрятанный за спиной кинжал и красноречивым жестом показывает, как он зарезал презренного турка. Таким жестом до позвонков перерезывают горло.

Прежде чем кто-нибудь успевает опомниться, Отелло режет себе горло кривым кинжалом и падает.

Дрожание ступни правой ноги. Небольшая судорога. И занавес падает над сценой, полной ужаса.

Мне лично больше нравится, когда, как у Шекспира, умирающий Отелло тянется к Дездемоне, чтобы умереть около нее.

В симфонии ужасов это заключительная нота, которая звучит скорбно и трогательно. В ней столько полной грусти поэзии. Она все покрывает, словно флером печали. Без нее все слишком полно ужаса в этой ужасной и, — простите меня, — только в исполнении Сальвини человечной трагедии.

## **{479}** Джемма Беллинчиони[[1212]](#endnote-1050)

Это было в Вероне[[1213]](#endnote-1051).

В маленьком городке, куда приезжают люди со всего мира, чтобы опустить свою визитную карточку в саркофаг Джульетты[[1214]](#endnote-1052).

Вы знаете, что итальянцу, может быть, иногда не на что пообедать, — но у него всегда найдется лира на театр и пять чентезимов на газету.

В крошечной Вероне издается несколько газет, в которых переселился дух Капулетти и Монтекки[[1215]](#endnote-1053), и есть театр, куда приглашают знаменитостей[[1216]](#endnote-1054).

Гастроли знаменитости!

Газетные Капулетти должны были задать генеральную битву газетным Монтекки.

— Черт возьми! Кто красноречивее напишет о гастролерше? Это — вопрос самолюбия.

Редактор «Arena», старый итальянец, дравшийся еще в войсках Гарибальди, хлопнул рукой по столу:

— Напишу «великая Джемма», — и баста! Есть одна «Джемма», как есть только один «Томазо»[[1217]](#endnote-1055) и был всего один «Эрнесто»[[1218]](#endnote-1056). Даже не «великая», а просто «Джемма»: «К нам приехала Джемма!» Это будет красноречивее всего.

Редактор «Corrieri di Verona» выпил бутылку «пальпуличелла», чудного вина, похожего на пенящуюся кровь, — и решил:

— Назову ее «поющей Дузэ».

А редактор «Il Voce di Verona», носивший бумажные воротнички и потому считавший себя «настоящим парижанином», — по обыкновению, щегольнул «тонкостью»:

«Наверху всемирной славы есть одно, что огорчает Сарру Бернар: почему у нее нет голоса?! Она была бы Беллинчиони».

Мрачному редактору «Il popolo di Verona» пришла в голову всего одна фраза:

«Вы хотите, чтоб я вам дал характеристику артистки, которая у нас сегодня выступает? Это можно сделать, буквально, в двух словах: “это — Беллинчиони”. Что можно прибавить к этому более лестного?»

Победа осталась за «Popolo».

Два редактора «Arena» сказал:

— Это красноречиво! «Это Беллинчиони». Действительно, сам Цицерон[[1219]](#endnote-1057) не нашелся бы к этому ничего добавить.

{480} Сегодня — я в положении веронского журналиста.

Эта «поющая Дузэ» выступает сегодня в «Травиате», и мне хотелось бы написать о ней что-нибудь «красноречивое».

— Поверьте, что каждая строка — это лишний зритель! — как убеждала меня одна мамаша Wunderkind’а, прося написать заметку о 25‑тилетнем юбилее ее 11‑летнего сына.

И я готов написать о г‑же Джемме Беллинчиони 2000 строк, чтобы театр был переполнен.

Но не пугайтесь! Я не напишу 2000 строк.

Я буду краток и красноречив.

Я знаю Одессу и сумею быть убедительным на 20 строках.

Милостивые государыни и милостивые государи!

Я знаю, что вы любите оперу, и знаю, что и вы любите в опере.

Ваша любимая опера — «Гугеноты», и я отлично понимаю вас.

За одни и те же деньги вы слышите всю труппу: двух теноров, баритона, двух басов, сопрано драматическое, сопрано колоратурное и меццо-сопрано.

Вы народ музыкальный и коммерческий.

И как народу музыкально-коммерческому я вам рекомендую г‑жу Джемму Беллинчиони с экономической точки зрения.

Когда г‑жа Беллинчиони исполняет «Травиату», — перед вами за одни и те же деньги две артистки.

Вы смотрите Дузэ и слушаете Беллинчиони.

Это не только приятно, но и весьма экономично.

Это не только огромное эстетическое наслаждение, но и «хорошая афера». А всякий истинный одессит не прочь и от того, и от другого.

## **{481}** Вилли Ферреро[[1220]](#endnote-1058)

Смерть Ферреро!

Московские критики большие Неуважай-Корыта.

Ферреро расхвалил Петербург[[1221]](#endnote-1059).

— Нам Питер не указ!

— Мы сами с усами.

— По-свойски!

— Оглоблей его!

— Мякита, навались!

Когда этот маленький мальчик доверчиво подбегал раскланиваться к самому краю эстрады, мне в ужасе хотелось крикнуть:

— Maestro! Bambino![[1222]](#footnote-165) Близко не подходи!

Ему грозила двойная опасность.

Что женщины от нежности задушат его поцелуями. И что московские критики сейчас же здесь же его разложат, поднимут платьице и:

— Не дирижируй! Не дирижируй! Не дирижируй при нас!

— Мякита, навались!

Как они сразу возненавидели «приехавшего из Питера» мальчика! Сам Ирод[[1223]](#endnote-1060) им улыбнулся с того света со всей свойственной ему нежностью.

Но не будем дразнить музыкальных критиков.

— «Просят тигров не дразнить».

Ферреро — прелестный ребенок.

Один из таких, которым, встретив на улице, вы улыбнетесь и оглянетесь вслед:

— Какая шевелюра!

Некрасив, но очень грациозен.

И жив, как козочка.

Немножко мал для своего возраста. Немножко худ. Немножко бледен.

От критиков ему отгрызаться было бы трудно.

Вилли Ферреро переживает критический период своей жизни: меняет молочные зубы.

И нескольких зубов у него презабавно нет.

— Показывает вступления! Велика важность! Просто память!

{482} Первым дирижером, который дирижировал в Москве наизусть, без нот, был Буллериан[[1224]](#endnote-1061). Ему было не восемь лет. У него не менялись молочные зубы.

Но вся Москва диву давалась:

— Целые симфонии наизусть!

И вопила:

— Гениальная память!

То, что необычайно, «чудесно» для человека в сорок восемь лет, пусть останется чудесным и для человека в восемь лет.

Согласны?

Музыкален ли он?

Он «танцует» то, что играет.

Танцует руками.

Головой. Губами.

Всем телом.

Я знаю только одного артиста, который до такой степени проникнут музыкой.

Это — великий и недосягаемый певец (и плохой политик) Шаляпин[[1225]](#endnote-1062).

Такой царственный артист, что его следует называть:

— Феодор Иоаннович Шаляпин[[1226]](#endnote-1063).

— Наш Федор! — как говорят московские Неуважай-Корыта. Ферреро в этом отношении — крошка Шаляпин.

Каждое движение его ручонок, каждый взмах головы и этой великолепной шевелюры полны ритма, сливаются с музыкой.

Составляют гармонию с тем, что играется.

А потому в каждую данную минуту, под оркестр, полны красоты.

Вы никогда не видели дирижера, который бы дирижировал такими красивыми и такими гармоничными жестами.

Да, есть моменты, когда хочется плакать.

Потому что красота и гармония заставляют слезы подступать к горлу.

«Гениальная» память, весь музыкален, — но чувствует ли он то, что играет?

Лет 10 – 12 тому назад меня поразил, — и очаровал, — манерой дирижировать Рахманинов.

Он дирижировал тогда своим «Алеко» в Большом театре[[1227]](#endnote-1064).

Когда в оркестре возникала нежная, прекрасная мелодия, жесты Рахманинова становились такими, словно он нес через оркестр что-то бесценное.

{483} Невероятно дорогое и страшно хрупкое.

Ребенка ли, хрустальную ли вазу тончайшей, ювелирной, работы, или до краев наполненный бокал токайского «по гетману Потоцкому» вина, с 1612 года дремавшего в бутылке, «поросшей травою»[[1228]](#endnote-1065).

Вот‑вот толкнет какой-нибудь неуклюжий контрабас или зацепит длинный фагот, — и драгоценная ноша упадет и разобьется.

Нет границ прекрасному в жизни, — и осторожность может быть выражена в формах божественно-прекрасных.

Сикстинская мадонна[[1229]](#endnote-1066) вся полна боязни.

От которой сладко сжимается сердце.

Эта Девушка-Ребенок, несущая на руках Младенца со лбом мыслителя и глазами мудреца, полна трепета и дрожи за свою ношу.

— Не уронить бы! — говорит вся ее фигура.

Как она крепко держит руками ребенка!

Ей приходится идти по облакам.

Посмотрите на ее босые ноги.

Как пальцы впиваются в эти облака!

— Не пошатнуться бы!

Какая чарующая любовь и осторожность!

И в боязливом жесте, которым дирижировал Рахманинов чудесную мелодию, была божественная красота любви, вылившейся в осторожность.

Когда я любовался маленьким Ферреро, мне вспомнился очень большой Рахманинов и «Алеко».

Взгляните на этого малыша, когда доходит до мелодии, которая ему нравится и которую он, видимо, любит.

Его лицо наполняется нежностью.

А в глазенках, вытаращенных на оркестр, почти испуг:

— Вот‑вот уронят!.. Разобьют!..

Его беспомощные ручонки полны умоляющего жеста:

— Тише, тише… Ради бога, осторожнее!..

Он любуется ею и боится за нее, за мелодию.

И боже, с какой осторожностью несет ее через оркестр.

Так он носит, вероятно, какое-нибудь особенно лакомое лакомство или особенно хрупкую игрушку.

А душа, которая переросла его, с такой нежностью носит «райские напевы» Бетховена.

Он «алгеброй не поверил гармонии»[[1230]](#endnote-1067).

Не успел еще.

Но музыкален ли он?

Если так может любить мелодию…

{484} Но в восемь лет… чувствует ли он то, что играет? Переживает ли?

Был такой дирижер Виноградский.

Тоже чудо.

Ферреро — вундеркинд. А Виноградский — вундербанкид.

Директор банка и дирижер[[1231]](#endnote-1068).

Европейски известный.

В первую минуту можно было расхохотаться от тех гримас и ужимок, с которыми он вел музыкальное произведение.

Боже, какой ужас на лице!

Он, с дирижерского возвышения склонившийся над певицей, сию секунду от ужаса заткнет дирижерской палочкой широко раскрытое горло Андромахи, в отчаянии взывающей над телом Гектора:

— Иллион… Иллион… Иллион…[[1232]](#endnote-1069)

Но во вторую минуту всякое желание смеяться забывалось.

Перед вами был человек, который, действительно, переживал то, что игралось.

Мелодия и аккорд вызывали в нем радость и ужас.

На лице его — счастливую улыбку или гримасу страха.

Заставляли его или в ужасе отступать, или обеими руками благословлять оркестр на ту чудную мелодию, которую он играл.

Когда он в «Ночи на Лысой горе»[[1233]](#endnote-1070) дирижерской палочкой словно разрубал какую-то гору и с ужасом на лице отступал, — это было не смешно.

А действительно страшно.

Потому что в этом страшном аккорде оркестра, который он вызывал, словно надвое раскалывалась какая-то гора, и из расщелины, из недр земли, поднималось нечто, чего без ужаса нельзя видеть человеческому оку.

Вещим и могучим движением он, действительно, вызывал Чернобога[[1234]](#endnote-1071), этот киевский кудесник.

И когда в финале увертюры к «Вильгельму Теллю»[[1235]](#endnote-1072) флейты и вся медь оркестра в диком, в бешеном, в фантастическом темпе взвивались, венчали и славили свободу, гремели, звенели и пели ее торжество, — этот прыгающий, скачущий, вертящийся, машущий руками шаман того колдовства, которое называется музыкой, — был не смешон, а великолепен.

Пьян и опьяняющ.

Когда среди ярких красок сказки-увертюры «Руслана»[[1236]](#endnote-1073), — пестрых, как восточный ковер, горящих, как степь весною в цветах, — среди Черноморова великолепия звуков, блеска и звона, — скрипки вдруг запели:

{485} Ты, моя Людмила…

и с лицом счастливым Виноградский сложил руки и сам заслушался мелодией, — безумная зависть сжала сердце. Хорошо быть дирижером. И творить из оркестра. Это — бог. Он сотворил и любуется:

— Как хорошо!

Однако, я вижу, в моем фельетоне «Вилли Ферреро» — о Ферреро ровно столько же, сколько в обвинительном акте по делу Бейлиса о Бейлисе[[1237]](#endnote-1074).

Посмотрите на счастливую морденку Ферреро, когда оркестр напевает мелодии Бетховена.

Посмотрите на ту деликатность, которую он рекомендует оркестру по отношению к танцу-призраку Анитры[[1238]](#endnote-1075):

— Не разбудите!.. Это сон!..

И взгляните на него, когда в увертюре к «Нюренбергским мейстерзингерам»[[1239]](#endnote-1076) духовые рисуют свою торжественную и величественную, как присяга, как клятва, суровую и стройную, в высь уходящую музыкальную картину.

Когда в оркестре, среди города звуков, поднимается к небу готический собор.

Этот пассаж повторяется несколько раз. Можно проверить себя.

Это не самообман и не случайность.

Вилли бледнеет, доходя до этого момента.

В нем есть что-то жуткое, страшное, когда он обращается к духовым.

Словно с заклинанием.

Его глаза мертвеют.

В лице появляется что-то бетховенское, рубинштейновское.

Эта львиная грива.

И что-то львиное есть в том, как он «цапает» воздух сжатой в комочек ручонкой.

— Он — жуткий мальчишка.

И чем-то даже страшным веет от него в эту минуту.

Он — словно заклинатель и знает вещие слова. И умеет вызывать из звуков видения.

Пойдите, послушайте и посмотрите.

Вилли Ферреро, вероятно, ошибется такта на четыре, — но вы проведете один из самых очаровательных вечеров в своей жизни.

И увидите по этому помертвевшему лицу:

— Переживает ли он эти звуки?

{486} — Послушайте, а не выучка ли все это?

— Послушайте, доставим себе роскошь не говорить глупостей. Если Вилли Ферреро может запомнить не только все вступления в десятках музыкальных произведений, но и все жесты, все улыбки, все взгляды, все движения рук, головы, всего корпуса при каждом такте, тогда это такое чудо памяти, что надо брать за место не 25 руб. 20 коп., а 50 руб. 40 коп.

— Значит, он гений?

Вовсе не значит.

Бог его знает!

Гений открывает новые пути. Талант расширяет те, которые уже существуют.

Гений творит. Талант улучшает.

Вот когда Вилли Ферреро что-нибудь сотворит в области музыки, можно будет сказать, что он гений.

Когда он внесет в исполнение оркестра нечто новое и лучшее, можно будет сказать, что он талант.

А пока он только:

— Чудо.

Хорошо — только!

Видел чудо, — и свидетельствую о нем.

Восьмилетний мальчик, который заставляет вспомнить и Шаляпина, и Рахманинова, и Виноградского, и Рубинштейна, — разве не чудо?

Рубинштейна, — я настаиваю на этом.

И не только потому, что Рубинштейн был тоже вундеркиндом.

Лицо есть зеркало души.

И если в трагическом месте исполнения в лице мелькнуло что-то рубинштейновское, значит, что-то рубинштейновское прячется и в душе.

Конечно, он не Шаляпин, не Рахманинов, даже не Виноградский, не Рубинштейн.

Но если в восемь лет есть что-то шаляпинское, что-то рахманиновское, что-то рубинштейновское, этот мальчуган далеко пойдет.

Бросим эту плаксивую манеру, каждый раз, как мы видим в театре сытого, довольного, хорошо одетого, всеми балуемого ребенка не в зрительном зале, а на сцене, вопить:

— Несчастный ребенок!

Вилли Ферреро начинает свой концерт без четверти девять и кончает в четверть одиннадцатого.

Величайшее несчастье для детей, — это когда их рано укладывают спать.

Этого они, действительно, терпеть не могут.

{487} И если сказать, что есть мальчик, который ложится спать в 11 часов, всякий ребенок ему позавидует:

— Вот счастливый!

— Вилли любит музыку и слушает очень хорошую.

Он был бы, действительно, несчастным мальчиком, если бы его заставляли часов по пяти сидеть в школе и зубрить какие-нибудь идиотские «слова на букву ять»[[1240]](#endnote-1077).

Любой ребенок работает больше, чем Вилли Ферреро.

И обременен работой более трудной и изнуряющей, потому что ее терпеть не может.

Трудно понять, почему надо оплакивать этого счастливого ребенка, в восемь лет занимающегося только тем, что он любит.

Это и счастливый мальчик, и счастливый артист.

Потому что он единственный артист, который действительно не читает того, что о нем пишут: он недостаточно умеет читать.

Это чудесное видение. Радостное детство.

«Славят трубы и литавры юность светлую его»[[1241]](#endnote-1078).

И со счастливой морденкой он выбегает кланяться и благодарить.

А рядом с ним выходит и папаша[[1242]](#endnote-1079).

Хотя никто в зале и не кричит:

— Автора.

## **{488}** Макс Линдер[[1243]](#endnote-1080)

Неделя о Максе Линдере, и — неделя негодования.

— Так, как Макса Линдера, встречали Толстого.

О, господи!

Мне вспоминается брошюрка, изданная на правах рукописи, которая лет 25 тому назад рассылалась по редакциям.

Ее написал какой-то благочестивый человек, изобличавший нашу интеллигенцию.

«Было это в городе Казани. Жил в сем городе старец-инок, и подвизалась в местном театре певунья. Случилось так, что инок и певунья умерли в один и тот же день. И что же? Певунья уже к вечеру протухла так, что обожатели ее не могли к ней подойти, а старец и на третий день все благоухал!»

Зачем по поводу певиц вспоминать непременно монахов?

И по поводу Линдера «всуе» поминать Толстого?

Дело гораздо проще.

— Мама, сверчок!

— Живой сверчок!

Каким-то образом сверчок ухитрился вылезти из-за печки. В детской это произвело сенсацию.

— Сверчок!

— Живой сверчок!

Сверчка все слышали, но никто никогда не видел.

Начались овации.

Маруся от радости хлопала в ладоши.

А Ваня кувыркался через голову:

— В честь сверчка!

Дети нашли, что сверчок:

— Хорошенький!

Ваня принес коробку и требовал ее закрыть:

— Потому что сверчок любит темно.

А Маруся положила в коробку ваты:

— Чтобы сверчку было мягко!

Ваня притащил лист салата:

— Чтобы сверчку было что есть!

Каждому хотелось подержать сверчка на ладони.

{489} Сверчок переходил из рук в руки. Кончилось тем, что сверчок умер от оваций. Где-то, когда-то, в какой-то семье я видел эту сцену.

— «Живой Макс Линдер» это:

— Живой сверчок!

Даже прилагательное ему дано тоже:

— Детское. «Живой».

Макса Линдера знают все, как сверчка.

Кинематографов теперь столько же, сколько печек.

Но «живого» Макса Линдера не видел никто.

И когда вдруг появился «живой» Макс Линдер, — это произвело сенсацию.

И вызвало восторг.

Его встречала молодежь. И среди нее много очень юной молодежи.

Молодежь явилась с книжками.

Чудесная деталь. От нее веет юностью.

Много «абсов»[[1244]](#endnote-1081) и единиц в этот день поставлено в Москве!

У молодежи звонкие голоса и хорошие мускулы.

Она любит кричать и возиться.

Дурачились в честь «живого» Макса Линдера вовсю.

Кричали «ура».

Несли на руках.

Как носят «молодчину» во время «большой перемены».

В Москве стали дешевы цветы.

Еще недавно, словно дорогие кокотки из карет, они смотрели на прохожих только сквозь стекла больших магазинов.

— Мы доступны только богачам!

В них было что-то наглое, высокомерное и противное. Теперь они стали милы и демократичны.

Наши улицы, наши площади в 6 градусов мороза полны цветами. Москва словно Ницца.

Мальчуган с нарумяненными легким морозом щеками предлагает вам пучки пунцовых роз и прекрасных махровых гвоздик. Весело кричат вам:

— Барин, мы мерзнем!

Что за прелестное: «мы». Дети и цветы!

Цветы всем по карману, — и в Макса Линдера летели цветы.

Сверчку и салат?

Все равно! Он:

{490} — Молодчина!

А на тротуарах стояла толпа, чтоб хоть одним глазком взглянуть на «живого сверчка».

Улыбалась и хлопала в ладоши. Потому что он:

— Молодчина!

Он весело проходит свою жизнь. Смеясь и весь мир заставляя только смеяться.

Молодчина!

Он ловок. Он отлично танцует. Высоко прыгает. Он бешено правит автомобилем. Летает на воздушном шаре. Лазит по веревке.

Танцор, гимнаст, спортсмен. Молодчина!

Он работает весело, без устали.

С поезда на репетицию, на спектакль.

Молодчина!

Он зарабатывает полмиллиона франков в год.

Молодчинище!

Он настоящий молодчина.

Он друг маленьких, друг бедных, друг обездоленных.

В их жизнь, в которой так много-много печали, он вносит струю веселья и смеха.

Он актер дешевых рядов кинематографа.

Да здравствует Макс I, веселый король бедноты!

Я помню, — давно это было, — я жил на Балкане[[1245]](#endnote-1082), в Живорезном переулке, и снимал крошечную комнату.

Сквозь тоненькую перегородку я слышал, как слышат пульс, как билась унылая жизнь.

Я снимал комнату у двух сестер-портных.

Старшая была хоть вдова. Хоть в прошлом видела дом, семью, ласку и радость.

Младшая осталась старой девой, и работа сделала ее кривобокой. Эта в жизни не видела ничего.

Бедно они жили.

Когда не было спешной работы, в сумерках не зажигали лампы:

— Чтоб не тратить керосина.

Единственной их радостью было почитать «Листочек»[[1246]](#endnote-1083). Они покупали его два раза в неделю, по средам и субботам, когда печатался роман А. М. Пазухина[[1247]](#endnote-1084).

Они читали про богатого купца-самодура, про его красавицу-дочку, про приказчика, который был беден:

— Как они.

{491} Которому приходилось терпеть:

— Еще побольше.

Но который, в конце концов, добивался счастья. Они верили этой золотой сказке. И прерывали чтение замечаниями:

— Это правда!

— Это взято из жизни!

— На Пятницкой был даже такой дом. На углу.

И Пазухин, добрая Шехерезада, рассказывал им сказку за сказкой.

И они видели золотые сны.

Милый, добрый писатель, да благословит вас счастием небо, за те хорошие минуты, которые вы внесли в жизнь маленьких, бедных и обездоленных.

Вас и ваших близких.

Но театр с его веселой, собравшейся для удовольствия толпой, с радостным ожиданием зрелища, — об этом сестры, жившие от меня через перегородку, слыхали, читали, — но сами этого никогда не видели.

Вас, наверное, давным-давно уже нет на свете, бедняжки.

Нужда, недоеданье, непосильная работа вас давным-давно свалили в яму в последнем разряде Пятницкого кладбища.

Но те, которые сейчас живут на вашей бывшей квартире, в Живо-резном переулке, знают уже театр и радостное ожидание зрелища, и оживление веселой, для удовольствия собравшейся толпы.

Потому что на свете есть кинематограф.

Куда можно побежать.

— На полчасика. «Урвать» полчаса и сбегать.

Куда не надо «одеваться». Можно и «пойти, как есть».

Куда можно пойти за пятиалтынный.

Настоящий:

— Всенародный театр.

Через тонкую перегородку я слышал много слез. Много грустных рассуждений. Но, кажется, никогда не слыхал одного, — смеха.

Теперь же в вашей жизни, бедные, маленькие, обездоленные, есть смех и есть веселье.

Потому что у вас есть ваш, ваш, ваш Макс Линдер.

Да здравствует же еще раз, да здравствует без конца Макс I, веселый король бедноты!

Да будет ему триумф!

Смело поднимайте же его и несите на руках.

{492} Цветов ему на пути! Потому что он:

— Первый народный актер!

Извините, гг. артисты. Может быть, очень жаль, но это так… Посторонитесь!

— Первый народный актер!

Искусство всегда было немножко «на содержании».

Театры везде были или придворными…

А. П. Чехов, пьес которого не принимали в Москве в Малый театр[[1248]](#endnote-1085), а в Петербурге приняли в Александринский, да провалили, — любил говорить, я от него слышал это, по крайней мере, раз десять:

— Придворные артисты! Вы знаете, где в наших законах говорится о придворных артистах? В разделе: «О придворных артистах и лакеях».

Театры всегда были или придворными, или нуждались в меценатах.

Не будем ставить точек на «i», не станем называть имен. Но какие в Москве есть театры?

Два казенных[[1249]](#endnote-1086).

Великолепнейший театр, созданный на средства богатого купца[[1250]](#endnote-1087), и который развился и окреп, благодаря помощи богатых купцов.

Молодой театр, который основался благодаря благородной прихоти богатого мецената[[1251]](#endnote-1088), давшего полмиллиона.

Театр, который держит богатый человек, почему-то увлекшийся оперой. А основан этот театр был очень просвещенным, вдохновенным меценатом, настоящим Козьмой Медичи[[1252]](#endnote-1089), — но все же богатым купцом.

Драматический театр, который держит богатый человек, увлекшийся сценой[[1253]](#endnote-1090).

Наконец, давно существующий театр, который основан не меценатом, не капиталистом[[1254]](#endnote-1091).

Но была трудная минута.

Этот антрепренер пошел в Купеческий клуб, спросил солонины и заплакал.

Увидали купцы:

— Чего, дорогой, плачете?

— Все, что было, прахом летит! С театром заминка.

Собрали денег и выручили.

Не приди вовремя купеческая помощь, — и не было бы театра.

Все выручали «перворядники».

Театр всегда зависит от «перворядников».

В актере всегда есть несколько «сервилизма».

{493} И он так глубоко въелся в актера, что актер его не только не замечает, а даже гордится.

— Должен я губернатору визит сделать? — с достоинством спрашивает Несчастливцев.

Эрнесто Росси, — бог Эрнесто Росси, — душой переживавший и Гамлета, и Лира, в своих воспоминаниях с гордостью вспоминает, как итальянский король дал ему письмо к австрийскому императору[[1255]](#endnote-1092).

Королей много, а Росси был один.

Но он вспоминает об этом с особой гордостью…

Росси о королях, а провинциальный актер говорит:

— Меня за эту роль губернатор целовал!

Даже еще, пожалуй:

— В Харькове вице-губернатор целовал!

Кем окружены «кумиры и боги» сцены, и кого они окружают? Богатыми купцами и купчихами. Богатых купцов и купчих. Устроят артистическое кабаре в Москве, — и чем гордятся? Кто у них бывает?

— Вся первая гильдия.

И это совершенно понятно.

Театр служит избранным, и актеры прикомандировываются к «избранным среди избранных».

По влиянию или по богатству.

А вот Макс Линдер ни в ком не нуждается! Он сам по себе. Он «сам большой». Чихать он хотел на меценатов. И никаких «перворядников» не знает!

Он умнее вас, он понял, что богаче, что сильнее всех — народ.

Народ делает богачей богатыми и властных сильными.

И он служит толпе, народу, народам.

В царстве его славы, действительно, никогда не заходит солнце.

Потому что его знают везде.

Он служит тому, у кого гроши в кармане. И публика с грошом в кармане платит своему Максу за это полмиллиона в год.

Снились вам такие гонорары!

Он в ус не дует.

Он никому не делает визитов. Купцы ему не подносят «жбанов», но зато и он не принужден ломаться на их вечерах.

Не молодчина?

Он служит «делу, а не лицам»[[1256]](#endnote-1093).

Толпе, народу. «Его народу». У него единственный хозяин — народ.

Он:

— Народный актер.

{494} Он, действительно, первый:

— Демократический актер.

И этот самый богатый, самый щедрый, самый восторженный меценат, — народ, — устраивает своему слуге и кумиру, «своему актеру», такие овации, каких не снилось вам, гг. «слуги избранных».

Вы находите, что эти овации:

— Чересчур.

Возьмите арифметику!

Публика, избранные, имеющие возможность бывать в театрах, устраивают своим любимцам овации каждый спектакль в каждом антракте.

В кинематографе оваций делать некому.

Явившийся поглядеть «живого» Макса Линдера устраивает ему овацию сразу за сто виденных спектаклей.

Помножьте восторженные овации «любимцу» на сто, — и вы получите тот рев, — настоящий рев океана, — которым встречает толпа, народ:

— Своего актера.

Хотите таких же с ума сводящих оваций, сумасшедших гонораров? Хотите стать такими же свободными, независимыми ни от кого, любыми толпе, любыми народу?

Махните рукой на этих «избранных», на эти первые ряды, на эти ложи бенуара, бельэтажа со всем, что их наполняет! Стройте огромные театры с великолепной акустикой, играйте, пойте, танцуйте для десятикопеечной публики.

Несите радость в жизнь масс, а не кислые улыбки на уста пресыщенных, коверкающихся «избранных».

А пока посторонитесь! Посторонитесь с дороги!

Идет, — и триумфальным шествием идет:

— Первый действительно демократический актер!

И в честь него несутся клики:

— Да здравствует Макс I, король бедноты! Первый народный актер! Друг маленьких и обездоленных судьбою людей! Весельчак и молодчина!

# **{495}** На кончике пера Статьи, фельетоны, рецензии, пародии

## **{496}** Забытый драматург[[1257]](#endnote-1094)

«Городское управление занято в настоящее время вопросом о чествовании памяти А. С. Пушкина».

*Из газет*

Почитайте газеты, и вы прочтете удивительные вещи.

Знаменитый итальянский трагик Цаккони с колоссальным успехом играет в Петербурге «Власть тьмы»[[1258]](#endnote-1095).

Другой знаменитый итальянский артист Новелли, с громадным успехом гастролирующий в Париже, производит потрясающее впечатление в тургеневском «Нахлебнике»[[1259]](#endnote-1096).

Не правда ли, какое странное это производит впечатление: итальянский артист, отправляясь завоевывать французскую публику, — выбирает русскую пьесу.

Вспомните, затем, великого из величайших артистов, покойного Эрнеста Росси.

В его репертуаре, кроме «Смерти Иоанна Грозного» А. Толстого, — были «Каменный гость» и «Скупой рыцарь» Пушкина[[1260]](#endnote-1097).

А у нас…

Кто у нас играет тургеневского «Нахлебника»? Кому придет в голову его ставить?

— Устарело! Помилуйте, и крепостное право, давным-давно, ушло в область преданий! И типы эти вымерли!

Знаменитый итальянский артист Новелли, если бы ему привести эти возражения, наверное, глаза бы вытаращил от изумления.

— Как «устарело»? Да разве «оскорбленные и униженные» существовали, существуют и будут существовать не во все времена, не у всех народов, не при всех режимах? В «Нахлебнике» тип «униженного и оскорбленного» нарисован сильно, могуче, верно, художественно. Он понятен всякому, — это тип общечеловеческий.

Так полагает знаменитый итальянский артист, и с ним соглашается рукоплещущая ему публика.

А у нас «Нахлебника» ставит, кажется, один Соловцов[[1261]](#endnote-1098), — да и то «для детей», на утренних спектаклях:

{497} — Надо же для детей литературное дать! Не «Гувернера» же им, для поучения детской публики, как Дюковская труппа, ставить[[1262]](#endnote-1099)!

«Власть тьмы», разрешения которой к постановке так жаждали и добивались, поиграли один сезон, да и оставили:

— Слишком мрачно! Тяжеловато!

А вот итальянский артист[[1263]](#endnote-1100), отправляясь завоевывать себе мировую репутацию, избирает себе для этого, наравне с «Гамлетом», «Отелло», «Лиром», и «Власть тьмы».

Пушкина играть на сцене совсем уж никому не придет в голову!

«А. С. Пушкин» — такого драматурга в списках русских драматических писателей «не значится».

Кого из jeune-premier’ов, по обязанностям своего амплуа соблазняющих разных героинь современных драм и комедий, не соблазняла мысль появиться в образе классического соблазнителя, «короля всех соблазнителей».

Кто из jeune-premier’ов не поддавался искушению сыграть «Дон Жуана»?

Играют «Дон Жуана» Мольера, играли «Севильского обольстителя» — г. Бежецкого[[1264]](#endnote-1101), — но никому и в голову не приходит поставить «Каменного гостя»[[1265]](#endnote-1102).

А вот Эрнесто Росси, — у которого и таланта, и ума, и вкуса, и понимания сцены было, конечно, больше, чем у всех наших jeune-premier’ов, вместе взятых, — тот, выбирая для себя самые лучшие роли, снимая, так сказать, пенки с литератур всех стран, — выбрал для себя Дон Жуана в «Каменном госте» Пушкина.

А у нас даже удивятся, если посоветовать поставить «Каменного гостя».

— Да разве это играют? Это для чтения!

Точно так же, кому из «уважающих себя артистов» придет в голову поставить, например, «Скупого рыцаря»[[1266]](#endnote-1103)?

— Это не для сцены!

А я помню, например, покойного И. В. Самарина, как он исполнял «сцену в подвале»[[1267]](#endnote-1104).

Становилось страшно, когда он среди открытых сундуков, из которых сверкало золото, выпрямлялся, словно вырастал, и говорил:

— Я царствую!

Ужас охватывал вас при виде этого могущества.

Темной, страшной, стихийной силой, полной зла, веяло со сцены.

И никакому Мефистофелю, при помощи музыки Гуно, не удастся произвести такого потрясающего впечатления гимном «золотому тельцу», — какое производил Самарин одной этой фразой:

{498} — Я царствую!

«Великий Эрнесто» играл всего «Скупого рыцаря», и у того, кто видел Росси в роли «старого барона», никогда не изгладится из памяти этот титанический образ, как никогда не изгладятся титанические образы «Макбета», «Лира», «Иоанна Грозного».

Барон стоял, опираясь на свой старый меч. И вот этот меч начинал дрожать в его руке. Еще рука казалась твердой и железной, — но по дрожанию меча вы видели, что она начинает дрожать. Рука дрожала все сильнее и сильнее. Предсмертная дрожь судорогой пробегала по всему телу. И барон падал мертвый, — и в этой немой тишине слышался только звон выпавшего из холодеющей руки меча, — словно последний, еле слышный вздох умирающего величия.

Это была потрясающая картина!

А между тем этого «Скупого рыцаря» никто и никогда не ставит на русской сцене.

Потому, — что он не годится для сцены.

Какое невежество!

А кому, например, придет теперь в голову исполнить «Моцарта и Сальери»[[1268]](#endnote-1105).

— Невозможно! Длинно, утомительно, скучно!

А тот же И. В. Самарин один, с начала до конца, читал «Моцарта и Сальери», — и никому не казалось ни длинно, ни утомительно, ни скучно.

И он находил высокое художественное наслаждение в исполнении этой вещи на литературных вечерах, и публику захватывали эти два грандиозных образа: великого Моцарта и убийцы Сальери.

— Ну, да ведь то Самарин! С его искусством!

Следовательно, тут все в исполнителе, не в исполняемом.

Значит, можно же исполнять эту вещь!

Артист умный, интеллигентный, развитой, прекрасно читает стихи, щеголяет богатством и разнообразием интонаций, обладает превосходной мимикой, томится, что бы ему найти «хорошенькое»:

— Небольшую, знаете ли, вещицу! Но тонкую, филигранную и, главное, литературную! Знаете, эти современные пьесы, — они не дают возможности щегольнуть «кружевной» отделкой роли.

— Да вот сам пушкинский «Фауст, сцена на берегу моря»[[1269]](#endnote-1106). В гетевском «Фаусте» у Мефистофеля немного есть, где можно бы так щегольнуть, именно, «кружевной» отделкой. Слова Мефистофеля, — какое обширное поле для тончайших интонаций, для мимической игры.

{499} — «Фауст»?.. Как-то нет!.. «Отрывок»…

А Поссарт исполняет на сцене — шиллеровскую «Песнь о колоколе»[[1270]](#endnote-1107). Казалось бы, не для сцены! А так исполняет, — заслушаешься как музыки!

Если бы Пушкин был французским поэтом, — его драматические произведения были бы краеугольным камнем национальной сцены.

Нельзя представить себе французской сцены без Мольера, без Корнеля[[1271]](#endnote-1108), без Расина[[1272]](#endnote-1109), английской без Шекспира, немецкой без Шиллера и Гете.

Хотя и Корнель, и Расин устарели, а 2‑я часть «Фауста» не отличается особой сценичностью.

Только русская сцена мыслима без Пушкина!

Мучаются все актеры перед бенефисами.

Чуть не волосы порядочный актер, уважающий себя, искусство и публику, — на себе рвет:

— Где бы литературную вещь откопать?! Такая все ерунда!

А скажите ему:

— Поставьте что-нибудь из Пушкина!

Он на вас даже дикими глазами посмотрит.

Словно вы ему хрестоматию Галахова[[1273]](#endnote-1110) предложили со сцены прочесть.

Вчера я прочел в одной газете очень интересный анонс.

Известный драматург В. И. Немирович-Данченко извиняется перед публикой, что не может продолжать своего романа[[1274]](#endnote-1111). У него голова болит, — как доктора говорят, «от переутомления».

Новелли Тургенева играет, — а мы своих драматургов до головной боли от переутомления доводим:

— Напиши что-нибудь новенькое! Ставить нечего!

У нас драматические произведения Пушкина под спудом лежат, — а мы к г. Потапенке пристаем:

— Голубчик многописатель, напишите что-нибудь новенькое! Вам ничего не стоит! А нам ставить нечего!

Что за причина такого непростительного, такого варварского отношения к драматическим произведениям Пушкина?

— Пушкин не для сцены! — таков предрассудок.

А нигде предрассудки, нигде рутина, нигде отжившие законы так крепко не держатся, как в области драматического искусства.

Смелый до дерзости Мольер не решался идти против «предрассудков сцены» и вставлял в свои гениальные творения бледные и безжизненные фигуры «добродетельных любовников».

{500} Он презирал эти манекены до того, что не давал себе труда разнообразить их имена, — но не осмеливался писать пьесы без них, он, — осмеливавшийся осмеивать Тартюфа перед Тартюфами!

Так велика власть предрассудка на сцене.

Ни один закон, ни один режим, не держался так прочно, как «закон о трех единствах: времени, места и действия»[[1275]](#endnote-1112). И потребовались усилия гениальных людей, чтоб разрушить старый, нелепый закон, ставший предрассудком.

На сцену каждое «новшество» проникает с большим трудом.

Даже в мелочах.

Сказано, на сцене должно быть три стены, — и целые десятилетия все играли в каких-то «комнатах-фонарях», с окнами кругом.

И никто не рисковал посягнуть на эту нелепость. Только за последнее время стали делать декорации более похожими на комнаты, с окнами с одной стороны. Да и то с какой робостью вводилось это новшество!

В смысле живучести предрассудков, — драматическое искусство — самое отсталое из искусств.

Мы вступаем в «Пушкинский год»[[1276]](#endnote-1113), — и хотелось бы, чтоб хоть в этот знаменательный год был разрушен предрассудок, благодаря которому держатся под спудом драматические произведения Пушкина:

— Пушкин не для сцены!

Как одесситу, мне бы хотелось, — чтоб инициатива разрушения этого предрассудка исходила от Одессы.

Одесское городское самоуправление теперь занято вопросом о чествовании памяти Пушкина. Предполагается с этой целью объединить все «культурные элементы» города.

Может быть, случится даже такое чудо, что даже культурные элементы «объединятся». Уж очень магическое это слово:

— Пушкин.

Но и тогда чествование дальше трафарета не пойдет: акт, чтения, туманные картины.

Между тем, воскресить Пушкина-драматурга — это огромная заслуга перед всею Россией.

Тут «лихо дело начать».

Год тому назад кому пришло бы в голову ставить «Царя Федора Иоанновича». «Царь Борис», «Смерть Иоанна Грозного» — о постановке этих частей трилогии хлопотали, — а о «Федоре Иоанновиче» даже никто и не хлопотал: эта часть толстовской трилогии {501} признавалась «несценичной», и роль царя Феодора, роль «святая», никого к себе не привлекала:

— Что из нее можно сделать? Что там играть?

А стоило театру петербургского Литературно-артистического кружка добиться разрешения поставить эту трагедию[[1277]](#endnote-1114), стоило ее хорошо сыграть, — как предрассудок пал.

Артистический мир увидел, что публика идет на эту трагедию, да как еще идет.

И какой теперь театр не мечтает о постановке этой трагедии, которая считалась несценичной, какой молодой артист не мечтает о роли «Феодора»!

У Одессы есть способ точно так же разрушить предрассудок, густым туманом окутывающий драматические произведения Пушкина.

У города есть свой театр. У города есть право на несколько «городских» спектаклей. В мае будет отличная драматическая труппа г. Соловцова[[1278]](#endnote-1115).

Г‑н Соловцов, вероятно, сам поставит «Бориса Годунова», — у него есть для этого декорации и костюмы из «Царя Бориса».

Город, со своей стороны, должен потребовать постановки «Каменного гостя», — г. Рощин-Инсаров, судя по исполнению им Дон Жуана в мольеровской комедии, будет недурным Дон Жуаном, — отрывка «Фауст», — в лице г. Неделина мы будем иметь отличного Мефистофеля, и «Скупого рыцаря».

Если бы не нашлось исполнителя для какой-нибудь роли, — можно потребовать выписки гастролера, — как требуют выписки примадонн для итальянской оперы.

Да и г. Соловцов за этим, вероятно, не постоит.

Но все эти требования надо предъявить заблаговременно, чтоб дать срок приготовить все как следует и поставить эти спектакли вполне достойно.

И вот, когда польется со сцены божественная музыка пушкинских стихов, — эти стихи, как лучи яркого солнца, прорежут и разгонят туман предрассудка, которым окружены драматические произведения великого поэта.

Увидят актеры, что можно с успехом играть Пушкина. Что публика с интересом смотрит его произведения. И, в силу этого, Пушкина будут ставить не менее охотно, чем ставят теперь, ну, хотя бы г. Невежина.

Предрассудок падет.

{502} И к 666 нашим драматургам мы прибавим еще одного.

И этот драматург будет А. С. Пушкин.

Какая честь, какая слава для Одессы, — если инициатива разрушения предрассудка изойдет он нее.

Если она поставит лицом к лицу Пушкина и публику, — чего не делалось за все время существования предрассудка:

— Пушкин не для сцены.

## **{503}** Воскрешение А. К. Толстого[[1279]](#endnote-1116)

Один знатный, но образованный иностранец, приехавший в Петербург, говорил одному петербуржцу:

— Конечно, что больше всего меня интересует, — это ваш драматический театр. Мне будет интересно увидать на вашей образцовой сцене Пушкина.

— Не дают!

— Лермонтова?

— Не дают.

— Алексея Толстого?

— На образцовой сцене не дают.

— Тургенева?

— Так, иногда, кое-как… А вообще не дают!

— Ну, Островского!

— А вы долго здесь проживете?

— Месяца три.

— Вряд ли увидите. В полгода раз! А то не дают!

— Престранный, однако, черт возьми, у вас драматический театр! — сказал знатный иностранец.

Действительно, престранный, черт возьми, у нас драматический театр! Дирекция жалуется на то, что нечего ставить. Актеры на то, что нечего играть. Публика на то, что нечего смотреть.

И все лучшие русские писатели исключены из репертуара. Словно правило какое-то:

— Раз великий писатель — вон его. Это — сцена для посредственностей.

Говорят:

— Ведь театр существует для публики. А публика желает новинок.

Извините! Но в хорошем исполнении «Борис Годунов», «Каменный гость», «Маскарад», «Дон Жуан» — были бы для публики новинками.

— Почему, — спрашиваете вы, — не дают исторической трагедии Пушкина? Ведь все исторические трагедии Алексея Толстого имеют же успех, заинтересовали же публику. А ведь тоже не вчера написаны вещи. Не «новинки».

— Да, — отвечают вам, — видите, тут разница. Трагедий Толстого публика, по невежеству своему, не знает. Не играли их, ну, и не читал никто. Это для нее новость. А пушкинского «Бориса Годунова» в школах {504} читают. Всякий знает, в чем дело, и чем пьеса кончится. Зачем же он пойдет смотреть?

Но, позвольте, нельзя же ведь рассчитывать только на невежество публики и ему одному служить.

Ну, делайте опыт. Может быть, это будет иметь успех.

Ведь делаете же вы опыты постановки всевозможной трухи всевозможных драмоделов, — трухи, которая сегодня пройдет, завтра ее отпоют в газетах, а послезавтра она сойдет с репертуара!

Почему можно делать опыты постановки пьес Ивановых, Петровых, Сидоровых, — и нельзя делать опытов постановки пьес Пушкина, Лермонтова, Толстого.

— Позвольте! Чего ж вы кипятитесь не во время? Ведь сегодня же идет толстовский «Дон Жуан»[[1280]](#endnote-1117)!

Сегодняшний день действительно мог бы быть историческим днем.

Вынимается из-под спуда произведение дивное, полное глубины мысли и красоты формы. Одно из лучших, из самых художественных произведений в русской литературе.

Актер умный, талантливый, образованный, умеющий вдуматься в то, что он говорит, умеющий читать отличные стихи, умеющий создавать поэтические образы, а не просто играть самого себя в пиджаке, — когда такой артист появится на нашей сцене, — найдет для себя в роли Дон Жуана материал для тонкой, художественной, философской работы, источник вдохновения, творчества.

Будущий историк театра изумится:

— Как это они, имея в своем распоряжении такое превосходное художественное произведение, — играли какую-то дребедень?!

И все-таки никто не назовет 27‑е января 1901 года историческим днем для русского театра Ни дирекции не пришла мысль:

— Надо поставить толстовского «Дон Жуана».

Ни одному актеру не пришла мысль поставить в бенефис это замечательное произведение.

«Дон Жуан» не соблазнил никого в театре.

Его ставит Литературный Фонд[[1281]](#endnote-1118).

Конечно, совершенно естественно, что литераторы ставят в свой спектакль литературное произведение.

Но было бы естественно и актерам, и дирекции тоже не быть совсем чужими литературе.

Сегодняшний спектакль — это только уступка литераторам.

Пришла литераторам «фантазия» поставить «Дон Жуана». Дирекция и артисты, скрепя сердце, согласились.

{505} Скрепя сердце, — потому что «Дон Жуан» ставится на один спектакль!

В репертуаре следующей недели нет уже «Дон Жуана».

До такой степени дирекция, очевидно, уверена в том, что «Дон Жуан» успеха иметь не будет.

А между тем она ошибается.

У всякой просвещенной публики это произведение будет иметь успех.

А у доброй публики Александринского театра, вызывающей даже Шекспира, — в особенности.

Давайте держать пари, что будут вызывать «автора».

Тот человек, который бы вскочил сегодня в Александринском театре и крикнул бы:

— Господа! Пошлем приветственную телеграмму в Ясную Поляну! Имел бы у александринской публики сегодня колоссальный успех. Александринская публика будет тронута:

— А Толстой-то! В стихах писать начал!

— Какую новую вещицу написал!

— Не всю дают!

— Ну, еще бы, батенька! Нельзя же Толстого целиком пропускать!

Многие с радостью будут говорить:

— Как хорошо, что Лев Николаевич бросил свои философские затеи и снова вернулся к исключительно художественному творчеству!

И только какому-нибудь столоначальнику придет в голову:

— Полно, тот ли это Толстой? Уж не бывший ли министр Толстой[[1282]](#endnote-1119) это написал?

## **{506}** А. В. Барцал, или История русской оперы[[1283]](#endnote-1120)

В Большом театре Марини[[1284]](#endnote-1121) и Салля чаровали публику в «Трубадуре». Красавец Станио[[1285]](#endnote-1122) сверкал в «Пророке». Молодой Мазини увлекал каватиною в «Фаусте».

Дезире Арто потрясала в Валентине[[1286]](#endnote-1123). Джамэт гремел своим «Пиф‑паф» в Марселе и песнью о золотом тельце в Мефистофеле.

Изящнейший в мире Падилла[[1287]](#endnote-1124) сыпал трелями в «Севильском цирюльнике». А Котоньи поражал своим могуществом в балладе Нелюско[[1288]](#endnote-1125).

На гастроли приезжали Нильсон[[1289]](#endnote-1126), Патти, Лукка[[1290]](#endnote-1127).

Публика была недовольна.

— В сердце России — итальянская опера! Почему нет русской?

Тогда упразднили итальянскую оперу и завели русскую[[1291]](#endnote-1128).

Публика перестала ходить в театр.

Когда через несколько лет в «Пророке», шедшем на русском языке, певец на маленькие партии старик Финокки[[1292]](#endnote-1129), изображая какого-то посла, спел свои три слова по-итальянски, — дирекция оштрафовала его за эту демонстрацию на 25 рублей, а публика наградила ураганом аплодисментов.

Точка в точку таким же ураганом восторженных аплодисментов, какими она еще через несколько лет наградила г. Фюрера, когда он в возродившейся снова итальянской опере не захотел петь по-итальянски, а спел Мефистофеля по-русски.

Публика всегда остается верна только сама себе.

Когда идет итальянская опера — она требует русской. Когда идет русская, — она требует итальянской.

Публика всегда хочет, чтоб в театре давалось не то, что в нем дается.

Это ее специальность.

Первое время возродившейся в Москве русской оперы было тяжелым временем.

При итальянской опере русская «числилась», но числила у себя только две оперы.

{507} По высокоторжественным дням ставили «Жизнь за Царя», на святках и на масленице ставили утром «Аскольдову могилу»[[1293]](#endnote-1130).

Таганка и Рогожская два раза в год слушали «Аскольдову могилу».

Это была вся русская опера. И все ее значение.

Когда кончилась итальянская опера и, на основании распоряжения дирекции за № 4, 876, было предложено немедленно возродиться, — было шесть певцов.

Одно сопрано — Люценко[[1294]](#endnote-1131). Одно контральто — Святловская[[1295]](#endnote-1132). Два баса — Фюрер и Абрамов. Последний также «исправлял должность баритона».

И два тенора: Додонов[[1296]](#endnote-1133), который пел, главным образом, Торопку[[1297]](#endnote-1134), и Барцал.

Вместо Марини пел Барцал. Вместо Мазини — Барцал. Вместо Станьо — Барцал.

Это было, как видите, трудно.

Однако, детище, которому сразу пророчили смерть, все-таки выжило.

Стали откуда-то появляться певицы, певцы. Но теноровый репертуар весь нес на своих плечах г. Барцал. Уже потом ему пришел на помощь — Усатов.

Если вы москвич, если вам лет сорок с небольшим «хвостиком», — то с Раулем де-Наджи[[1298]](#endnote-1135), Фаустом, Сабининым[[1299]](#endnote-1136), Манрико, Элеазаром[[1300]](#endnote-1137), Робертом-Дьяволом, Финном[[1301]](#endnote-1138) и Баяном[[1302]](#endnote-1139) вас познакомил А. И. Барцал.

Сегодня он подбоченивался:

— Эх, вы, братцы, без похмелья…[[1303]](#endnote-1140)

Завтра старался «греметь»:

— Вам не удастся подлой изменой…[[1304]](#endnote-1141)

Послезавтра стоял на коленях перед г‑жой Юневич[[1305]](#endnote-1142), причем сам ей был только по колено, и томился:

— Ты мне сказа‑а‑ала: люблю‑ю‑ю тебя[[1306]](#endnote-1143)!

Бойко помахивая ручками, пел:

— В закон, в закон, в закон себе поставим,  
Чтоб ве, чтоб ве, чтоб весело пожить[[1307]](#endnote-1144)!

{508} И тосковал:

— Невольно к этим грустным бе‑е‑е‑ре‑гам…[[1308]](#endnote-1145)

Конечно, не мог он быть во всем одинаково хорош, — но у него бывали блестящие реванши. Когда он пел:

— Рахиль, ты мне дана[[1309]](#endnote-1146)!

От восторга не могли удержаться даже те, кто находил, что «ежедневный Барцал», это — еще не вполне опера.

А детище все росло и росло.

Опера на одном теноре все-таки удержалась.

Барцал был большим художником пения.

Иначе Сабинину — Фаусту — Манрико — Роберту — Раулю не удалось бы заинтересовать публику.

И публика заинтересовалась, и дело выросло, стало на ноги и дошло до полного, блестящего расцвета.

«Заслуженный» не только по званию артист[[1310]](#endnote-1147) уступил место молодежи и превратился в режиссера.

Он стоит триумфа.

Он был одним из тех, на чьих руках выросла в Москве теперь «блестящая русская опера».

Это была горсточка талантливых и страшно много трудившихся людей.

Работавших при исключительно трудных условиях.

И сделавших дело.

Если бы у нас было побольше благодарности, — имена этой первой труппы возрожденной русской оперы следовало бы хоть на мраморе, что ли, золотыми буквами увековечить в русском оперном театре.

Но мы баловства не любим. И благодарностью никого не балуем.

## **{509}** Юбилеи Общества русских драматических писателей[[1311]](#endnote-1148)

«Ах, зачем было огород городить»…

*Старинная русская песня*

Никогда еще ни один из наших драматургов не удостаивался такого «приема».

— Дорогой наш! Пришли? Как мы рады! Куда бы вас посадить? А впрочем, садитесь, куда вам угодно. Все места свободные.

Даже швейцары «Славянского базара» были сконфужены за драматическую литературу.

— Много народу?

— Не так, чтобы очень. Средственно.

За полупустым столом почему-то приходил на ум юбилей лавочника.

Торговал лавочник 25 лет подряд, «нажил деньгу», как с укором говорили в старину, или «упрочил благосостояние», как с похвалой выражаются теперь, — и задумал справить «себе юбилей». Ведь в наш озорной век кто не юбилейничает?

Назвали гостей, наготовили. Лавочник ждал поздравлений и речей, и громких слов насчет «обчественной деятельности».

А явились только свои, домашние, кое-кто из мелких сродственников, два приказчика да знакомый репортер.

— Юбилей! Только перевод провизии!

Из 709 драматургов, представляющих собою 8000 пьес (а еще нас учили, что потопа больше не будет!), на юбилей явилось едва-едва 49 человек.

И это, считая в том числе и репортеров, и авторов «полводевилей» и драматургов, написавших «один водевиль втроем», и почетных лиц, ни одной пьесы не написавших.

Кроме трех-четырех «действительно драматургов», были только подмастерья драматического цеха. Даже главных закройщиков не явилось.

Даже г. Виктор Крылов на этот раз украшал общество — только своим отсутствием. Даже г. Дмитрий Мансфельд[[1312]](#endnote-1149) (его в Москве зовут драматическим Лже-Дмитрием) прислал вместо себя телеграмму:

{510} — Не совсем здоров.

Даже г. Сергей Рассохин не явился, без объяснения причин.

— Это драматурги от актеров заразились, — во время заболевать.

Драматических писательниц было всего четыре. Пятая, как известно из чеховского рассказа, убита утюгом за то, что читала вслух свое произведение[[1313]](#endnote-1150).

— Хоть бы ровно полсотни! — тоскливо пересчитывал распорядитель 49 собравшихся, когда в «Русскую палату» вошла наша талантливая и симпатичная поэтесса Т. Л. Щепкина-Куперник[[1314]](#endnote-1151) и «каплю прибавила» публики.

— Почти пятьдесят! — с облегчением вздохнули распорядители и приказали подавать стерлядь колечком.

Героем дня, как и следовало ожидать, был г. Южин. В теперешней Москве г. Южин самый ходовой человек. Он всюду и везде. Без него, как говорят в белокаменной, «вода не святится».

И мы видели в тот день премьера Малого театра в двух ролях. В роли прокурора и защитника.

Он читал им составленное «извлечение из обзора деятельности общества» и держал застольную речь за драматургов.

Пока г. Южин монотонно, вразумительно, словно обвинительный акт, читал «извлечение», мне думалось:

— Какого товарища прокурора потеряло в этом артисте судебное ведомство!

Впрочем, эта мысль мне приходила в голову и раньше, — а именно, когда г. Южин играл «Гамлета». «С этаким бы голосом»[[1315]](#endnote-1152)!..

Впечатление получалось странное. Словно на скамье подсудимых сидишь и по собственному делу обвинительный акт слушаешь. Мы, драматурги, полудраматурги и четверть драматурги, сидели, ерзали и друг на друга старались не смотреть.

На самом деле, что такое общество драматических писателей?

— 25 лет оно *только* и делало, что «обеспечивало благосостояние» гг. драматургов.

Дело хорошее.

Но представьте себе, что писателю, проработавшему 25 лет, на юбилее говорят:

— Ни о чем вы во всю вашу жизнь, кроме гонорара, не думали.

Конфузно.

Обвинительный акт был составлен г. Южиным сильно. В каждой строке, в каждом слове только и говорилось:

— 25 лет, господа, вы *только* и думали, как бы, где бы и с кого бы гонорар получить. И другими мыслями никогда не задавались.

{511} Общество русских драматических писателей — это общество людей, охраняющих свою литературную собственность и нарушающих чужую.

Удивительно забавно слушать, как общество 709 людей, из которых две трети только и делают, что подписывают свою фамилию под чужими пьесами, — с гордостью говорит, что оно:

— Внушало уважение к литературной собственности.

Это общество писателей, где наибольшими правами пользуются переписчики чужих пьес, во главе которого бессменно стоят люди, никогда ничего не написавшие.

Его деятельность была деятельностью чисто полицейскою. Само занимаясь плагиатами, оно следило, не нарушил ли кто другой статьи закона, воспрещающей плагиат. И виновных «тащило на цугундер»[[1316]](#endnote-1153).

В обществе гордятся тем, что из его 500 агентов большинство имеет связи в полиции:

— Таким удобнее взыскивать гонорар.

И агенты общества выбирались и выбираются по рекомендации полицеймейстеров.

При своих связях, при своем влиянии сделало ли общество хоть что-нибудь для театра в провинции? Сделано ли его агентами хоть что-нибудь для облегчения затруднений, которые «чинит» полиция антрепренерам и товариществам?

Ничего. «Получали гонорар, и даже с пристрастием». Вот и все.

Как же упрекать антрепренеров и актеров, что они не смотрят на театр, как на храм, — когда сами мы, писатели, смотрим на него *только* как на лавочку?

Чем гордится это общество писателей?

Берем факт, который упоминается и в подробном юбилейном обзоре деятельности и в кратком извлечении. И там, и там. Значит факт, в деятельности особенно отрадный, если им хвастаются.

— «Спектакль, данный в Балте[[1317]](#endnote-1154) офицерским собранием, послужил поводом к возбуждению вопроса о взимании платы за спектакли и музыкальные вечера в офицерских собраниях… Таким образом, еще одна область права бесспорно была включена в круг действий общества по охранению авторского права».

С Балты полтора рубля вышибли, — и такого радостного и знаменательного факта никак забыть не могут!

Что это общество писателей считает для себя дозволительным?

На первом актерском съезде «предвиделись нападки» на деятельность общества драматических писателей и его агентов, действующих «с пристрастием».

{512} И общество писателей решило… прибегнуть к цензуре.

Оно обратилось в комитет съезда с просьбой все доклады, касающиеся общества драматургов, представлять предварительно на рассмотрение общества драматургов:

— «Для предварительного рассмотрения и объяснения». Общество писателей, додумавшееся до учреждения предварительной цензуры, да еще со стороны заинтересованных лиц!

Как бы взвыли, и справедливо взвыли писатели, если бы их заставили все писания представлять на предварительную цензуру тех лиц, о которых они пишут.

Мы жалуемся на существование цензоров, и сами идем в цензоры. Мы не довольны существованием цензуры, и сами хлопочем об учреждении самой несправедливой, самой возмутительной цензуры — цензуры заинтересованных лиц. Когда люди впервые собираются, чтобы высказать свои мысли, желанья, нужды, — врагами свободного слова являются… писатели!

Забавное требование литературного общества, конечно, не было удовлетворено, — и в отчете, без особой, впрочем, грусти, упоминается, что:

— Ожидания сбылись. Нападки на общество драматических писателей были.

Общество, впрочем, этим не огорчается:

— Ибо, что такое антрепренер?

Тяжело читать, как на 80 страницах большого формата доказывается, что:

— Антрепренеры все жулики.

Забавно читать, как на 80 страницах большого формата господа, две трети которых только и делают, что подписывают свои фамилии под чужими пьесами, уверяют:

— Антрепренерам и актерам ужасно трудно внушить уважение к чужой литературной собственности.

И прямо омерзительно читать, как писатели хвастаются, как, когда и кого засадили в тюрьму:

— «Содержатель Астраханского театра Максимов был осужден на два с половиной месяца содержания в смирительном доме. Распубликование этого решения много послужило к пользе общества».

От этого лавочничества пахнет уже ростовщическими приемами, — и «обзор деятельности» с особым удовольствием останавливается на всяком случае, когда оказавшийся не в состоянии заплатить театральный деятель — был засажен «для пользы общества» в тюрьму.

{513} В этом писательском стремлении «в тюрьму его!» — общество переходило уж всякие границы, и сенат должен был разъяснять ему, что в тюрьму можно сажать только за самовольное представление пьесы, а отнюдь не за неуплату следуемых денег.

Какой-то литературный Димант[[1318]](#endnote-1155), который требует:

— Тюрьмы, непременно тюрьмы для неисправного должника. Что мне — только деньги с него взыскать! Мне его в тюрьму упрячь. В тюрьму.

Теперь пересматриваются законы о литературной собственности. В то время как собственность эта нарушается грубо, каждосекундно, когда воровство пьес и сюжетов дошло до невероятной наглости, когда кромсаются и коверкаются даже произведения лучших русских писателей, — как бы вы думали, о чем хлопочет общество русских драматических *писателей*?

О том, чтобы в статью о плагиате было включено:

— «За самовольное публичное исполнение драматического произведения виновный наказывается тюрьмой».

Только.

Больше ему ничего не надо.

— Но при помощи этих драконовских и димантовских мер обеспечивалось благосостояние писателей.

Так ли это?

За 25 лет существования общества всеми правдами и неправдами было взыскано около 2 миллионов рублей.

Из них около миллиона получили писатели.

А около миллиона пошло на содержание секретаря, казначея, агентов, — людей, ничего общего с драматической литературой не имеющих.

Часто поистине несчастных, разорившихся, и без того-то с хлеба на квас перебивающихся людей преследовали, сажали в тюрьму, лишали куска хлеба, бесчестили и позорили, — для того, чтобы «обеспечить благосостояние» — столько же писателей, сколько и людей, к литературе никакого прикосновения не имеющих.

Это 25 лет была лавочка с сомнительным товаром, в которой приказчики съедали половину всей выручки.

История этой лавочки распадается на два периода. До и после нового устава.

Желая переменить устав, общество писателей, среди которых очень много людей малограмотных, выбрало комиссию и выдало ей доверенность, как неграмотная баба.

Грамотные люди пишут:

{514} — Что вы по сей доверенности *законно* учините, — в том спорить и прекословить не буду.

С неграмотных баб берут ловкие люди доверенность, просто:

— Что вы по сей доверенности учините, — в том спорить и прекословить не буду.

Без «законно».

Но частное лицо, взявшее и такую доверенность, если бы стало действовать во вред своим доверителям, попало бы в уголовщину.

Драматургам же и это сошло!

Воспользовавшись отсутствием слова «законно», они провели новый устав даже без рассмотрения его общим собранием, — и лишили своих доверителей «прав состояния».

Право голоса получили только люди с высоким «гонорарным цензом».

Литературная лавочка превратилась окончательно в литературный лабаз, и вершить в ней дела начали литературные лабазники, выбирающие первую драматическую гильдию, переписывающие чужих пьес не менее, как на 300 рублев в год.

До тех пор тлело в обществе хотя где-то что-то литературное. В лабазе, «для безопасности», и последняя искра была погашена.

Раньше, например, когда комитет увенчал лаврами юбиляра г. Крылова, драматурга, пишущего чужих пьес на сумму более 300 рублей, — общество хоть протестовало и порицание комитету выразило:

— Позвольте‑с! Нельзя ли литературы с закройщичеством не смешивать?

А теперь комитет невозбранно чтит только «хорошего покупателя».

В 15‑летний юбилей г. Корша ему, как «аккуратному плательщику», была поднесена от общества братина[[1319]](#endnote-1156).

Я вовсе не хочу умалять «плательщицах способностей» почтенного г. Корша, — а только спрашиваю:

— Отметив 15‑летие театра Корша, — чем отметило общество драматических писателей 75‑летие лучшего русского театра, Малого?

Прежде лавочка считала долгом хоть «из приличия» ходить по торжествам и похоронам. Каково ни было общество, но оно откликалось на радости и горести в области литературы и искусства.

А лабаз «за недосугом» и это бросил.

Где было общество во время похорон Н. М. Медведевой[[1320]](#endnote-1157)?

Чем оно откликнулось на 30‑летний юбилей одного из лучших артистов нашей русской сцены, М. П. Садовского[[1321]](#endnote-1158)?

{515} Даже соблюдение литературных приличий лабаз откинул:

— Наше дело‑с торговое!

И торгует лабаз наполовину своим, наполовину краденым товаром, тратя полвыручки на лихих приказчиков, которые покупателям «спуска не дают», и мечтая только о том, как бы всякого неисправного покупателя:

— Да в тюрьму!

Таково содержание обвинительного акта, составленного г. Южиным. В конце его можно бы приписать:

— В виду всего вышеизложенного, гг. российские драматические писатели обвиняются в том, что, беспрестанно сами нарушая статью 1684 уложения о наказаниях, в течение 25‑ти лет, усиленно обвиняют в нарушении ее других.

— Благодарю Тебя, Боже, что я не такой грешник, как тот мытарь[[1322]](#endnote-1159)!

Обвинительный акт был составлен отлично. В роли защитника г. Южин оказался гораздо слабее.

Подвигнул его на произнесение защитительной речи, московская знаменитость, профессор Веселовский[[1323]](#endnote-1160). Когда поднялся профессор Веселовский, все начали оглядываться:

— А где же профессор Стороженко?

Есть в Москве такие неразделимые имена: Мюр и Мерилиз[[1324]](#endnote-1161), Стороженко[[1325]](#endnote-1162) и Веселовский. Но на этот раз оказалось, что профессора приятного во всех отношениях нет, а есть только профессор просто приятный. Г‑на Веселовского в Москве любят и ценят. Голос у него мягкий, и речи его, всегда очень умные, всегда на две части делятся. Видно, что человек, когда говорит, обоими полушариями мозга работает. В то время как в одном полушарии рождается мысль:

— С одной стороны, нельзя не признаться!

В другом появляется идея:

— С другой стороны — нельзя не сознаться!

Приятный профессор даже чуть-чуть «марксизма» припустил:

— В наше время вообще большое двигательное значение придается экономическим причинам.

А посему приятный профессор полагал:

— С одной стороны нельзя не сознаться, что общество весьма много для «упрочения благосостояния» сделало, — но с другой нельзя не признаться, что не мешало бы обществу и о просветительной деятельности подумать, так сказать, стать, — ну, политературнее!

{516} Это уже было неприятно. В доме, где есть повешенный, не говорят о веревке. Да еще в день именин.

Говорить о «литературности» в обществе драматических писателей нехорошо. А в день юбилея — даже укоризненно.

Тут и «вскипел Бульон»[[1326]](#endnote-1163). И поднялся г. Южин.

Слыхали вы речи защитников «по назначению»?

— Надеюсь, что не поставите в вину… Жена… дети…

Г‑н Южин к женам и детям, которые заставляли писателей 25 лет думать *только* об увеличении гонорара, добавил еще… «прогрессивный паралич».

— Чем же был обеспечен драматург на случай прогрессивного паралича?

Так и сказал. Да еще при дамах.

Всячески нас, драматургов, обижали, — но так еще не случалось!

Почему непременно драматический писатель должен о прогрессивном параличе думать?

Пьяницы мы, что ли, или болезнями какими все больны?

При дамах-то. Нехорошо!

Защита вышла жалостной, но неубедительной.

Еще жалостнее было чтение «пяти телеграмм, полученных со всех концов России».

Из учреждений, близких к театру, вспомнило только одно «Русское Театральное Общество»[[1327]](#endnote-1164), из артистов одна Г. Н. Федотова, из драматургов М. И. Чайковский[[1328]](#endnote-1165) и нездоровый г. Мансфельд, из всего Петербурга только один Кузьмин-Перваго[[1329]](#endnote-1166), да и то не в стихах.

А дальше уж пошли такие, «имена коих, Господи, только Ты веси[[1330]](#endnote-1167)».

Из Одессы поздравлял, за подписью бывшего уездного земского начальника, какой-то еще только «нарождающийся любительский кружок».

Еще не родился, а уж старших поздравляет. Такой почтительный!

Затем шла телеграмма из какого-то города не то Тобольской, не то Томской губернии.

Агент общества по сбору гонорара уведомляет срочной телеграммой, что он, вероятно, куда-то собирается идти войной, — поднял стяги драматической литературы (даже не стяг, а стяги), высоко поднял бокал и кричит «ура».

Но, надо думать, прокричав «ура», выпил бокал, стяги сложил в чулан, одумался и никуда не пошел. Куда в глухом уездном сибирском городке пойдешь!

{517} Затем шло поздравление от некоего г. Мандрыкина (ну, что ж! «гряди, Мандрыче!» — как говорится у Щедрина[[1331]](#endnote-1168)) — и… все.

Тосты за заправил принимались уныло. И только два вызвали шумные аплодисменты: за артистов Малого театра, да за г. Боборыкина. За Петра Дмитриевича пили даже два раза: немного их таких-то осталось, которые «от себя» пишут…

И выходили мы из «Русской палаты» «Славянского Базара» унылые.

— У вас, господин, были калошки? — пытливо спрашивал швейцар.

— Ишь, бестия, как смотрит! Словно боится, чтоб и тут сюжет не позаимствовал! — проворчал один драматург.

— Дам ему немецкий двугривенный.

— Почему немецкий?

— Да мою-то пьесу ведь какой-то немец раньше написал!

— Ах, он шельма!

## **{518}** Празднование 75‑летия Малого театра. Московский литературно-художественный кружок[[1332]](#endnote-1169)

### I

Я беседовал с новым человеком, от которого в Малом театре зависит «все».

— Почему нет чествования 75‑летия Малого театра[[1333]](#endnote-1170)?

— 75‑летия чего? 75‑летия кирпичей?!

В тоне слышалось много «пренебрежительности».

К счастью, не все так посмотрели надело, — и новорожденный «московский литературно-художественный кружок»[[1334]](#endnote-1171) устроил чествование славной годовщины.

На подписной ужин 14‑го октября собралось человек 100 – 150 «интересного» народу. И бросалось при этом в глаза одно: все, что в Москве «значительно» — старо, все, что молодо — удивительно незначительно.

— На убыль как будто идет Москва, на убыль‑с.

Речей, московским обычаем, за ужином было произнесено достаточно. Наибольший успех имели речи двух «старых москвичей»: В. А. Гольцева и М. П. Садовского.

Позвольте вас познакомить с этими двумя характерными, типичными московскими фигурами, которых, когда пишешь летопись московской жизни, никак не обойдешь.

Странное лицо у почтенного Виктора Александровича, — и, по-моему, лицо историческое. Выраженье такое, — словно он во времена еще «юных ногтей» нечаянно вместо молока уксуса хватил. Думал, будет пить молоко, — а оказалось уксус, да еще какой! Так с тех пор, с прискорбием изумленное лицо на всю жизнь человек и сохранил:

— Позвольте‑с! Что ж это делается!

Для людей теперешнего поколения, по-моему, выражение лица надлежащее. Популярностью В. А. Гольцев пользуется в Москве величайшей, — и речи его — московское «событие». В его речах слышится человек старой закваски. Звучит скорбная нотка, но и слышится вера в светлое будущее. Последней интонации в речах «новейших» ораторов, как известно, не замечается. Это интонация уже «историческая». Г‑н Гольцев приветствовал Малый театр от имени «Русской мысли» и московского «Курьера».

{519} Москва всегда гордилась своим старейшим университетом и своим Малым театром, который давно уже признан великим.

Затем г. Гольцев указывал на связь, всегда соединявшую в Москве университет с Малым театром, — и указывал, в чем состоит истинный «завет» «великого» театра:

— «В лице Щепкина Малый театр распространял те же гуманные идеи, проповедниками которых являлись профессора московского университета».

В. А. Гольцев — представитель московского «интеллигентного пафоса», М. П. Садовский — представитель московского юмора.

М. П. Садовский говорит редко, но метко. Два качества, в ораторах встречающиеся все реже и реже. Коренной москвич, всю жизнь проживший в одном «приходе», — в речах у него чисто московская повадка: он любит сдабривать речь шуткою, и в форме добродушной шутки сказать горькую истину.

Он держал слово к театральной молодежи и рекомендовал ей относиться с большим почтением к стенам Малого театра. Старые стены, «исковыренные разными новейшими вентиляторами».

— Но нам-то они дороги, как оболочка великого духа.

Великого духа, жившего в Малом театре и освятившего эти старые стены, сделавшего из них храм.

— С почтением относитесь к «стенам Малого театра». Ведь «храм разрушенный — все храм»[[1335]](#endnote-1172).

В частной беседе г. Садовский привел сравнение еще сильнее и красивее.

— Эти старые стены должны быть для молодежи террасой в Эльсиноре, — здесь бродит великая тень[[1336]](#endnote-1173). Является и поучает.

Молодежь, не только играющая, но и правящая, была, к счастью, на этом ужине, — и будем надеяться, что данный урок пройдет не без пользы молодым людям, видящим в славных годовщинах Малого театра только «годовщины кирпичей».

Лучше поздно, чем никогда, — и речь коснулась, конечно, похороненной в этот день Н. М. Медведевой. О ней говорил П. Д. Боборыкин.

Петр Дмитриевич говорит хорошо и интересно, но в нескольких томах. В нем чувствуется автор очень больших романов.

По обычаю, с некоторых лет им принятому, — г. Боборыкин начал с легкой шутливой экскурсии в область собственного метрического свидетельства. Без этого теперь не обходится ни одна речь г. Боборыкина. Начнет говорить, непременно себе в метрику заглянет, — заглянет и улыбнется, улыбнется и пошутит:

— Вот, мол, какой я! В летах ведь, а?

{520} Присутствующие, разумеется, сейчас же:

— Что вы, Петр Дмитриевич! Помилуйте! Да вы еще молодым зададите!

Петр Дмитриевич с удовольствием прищурится:

— Задам, думаете? Да что вы? А я-то думал, что старичок. Ну, ладно, — будем толковать о деле.

Это была прекрасная, художественная оценка Н. М. Медведевой.

— В ее изображении одинаково превосходны были и аристократка, и женщина среднего интеллигентного круга, и то, что называется «бытовыми» типами. Она обладала тем, о чем теперь говорят с некоторой иронией, — истинно «барским» тоном. Она умела отлично передавать лучшие душевные движения интеллигентной женщины среднего круга. И ей удивительно удавались характерные, народные особенности чисто русских типов.

Г‑н Боборыкин сравнивал покойную со знаменитыми иностранными артистками, занимавшими такое же место в искусстве, как Медведева, и такого широкого диапазона таланта не находил ни у кого.

Во всем этом вечере в честь Малого театра чувствовалось что-то торжественное, но недоговоренное. Это чувствовалось в том особом почете, который окружал в этот вечер Г. Н. Федотову. Я — старый москвич и знаю, каким почтеньем всегда окружены премьерши Малого театра. Но на этот раз чувствовался какой-то особый оттенок в том, как подходили и прикладывались москвичи к ручке Гликерии Николаевны. Именно прикладывались. Словно благоговением каким-то, особым, московским, окружали знаменитую артистку.

И недосказанное в течение вечера сказал старый московский театрал М. С. Мостовский[[1337]](#endnote-1174) в краткой речи:

— Глубокой горестью было полно мое сердце, — мы потеряли Надежду Михайловну Медведеву. Но радость проникла в сердце: я увидал среди нас Гликерию Николаевну Федотову.

Это прозвучало как «le roi est mort, vive le roi»[[1338]](#footnote-166) [[1339]](#endnote-1175).

И рукоплесканиями всего близкого к театру кружка «Федотова была произведена в Медведевы».

На всем московском есть особый отпечаток, — ничего не поделаешь. Вот как это в старой Москве делается. С торжественностью — тут «посвящают», словно во владетельные герцоги возводят и короной венчают. И с этим почтением к Малому театру нужно считаться. А по «новому курсу» театральному это очень просто делается:

— «Предписывается вам за № таким-то играть такие-то роли».

{521} Чтобы покончить с этим «новым курсом», возбуждающим очень много толков в Москве, я должен сказать, что московский представитель «нового курса» г. Нелидов — очень молодой человек, быть может, очень интересующийся театром, но вряд ли имевший время его узнать. Малым театром заведует малотеатральный человек. Он никогда не стоял близко к театру. Не артист, не писатель, не критик, — а заведует… репертуарной частью Малого театра[[1340]](#endnote-1176), то есть, должен направлять всю деятельность первого русского театра и всю деятельность его артистов. Конечно, он, по всей вероятности, человек развитой, образованный и в театре бывавший, — но, знаете, как-то странно звучит: «молодой человек, заведующий г‑жой Федотовой». Или, например, г‑жой Ермоловой. Или направляющий деятельность Ленского, Рыбакова, Южина, — или руководящий Садовским, Музилем… Если б на такие должности назначали людей с художественными заслугами, то было бы как-то за Малый театр поспокойнее.

Вечерь в честь Малого театра сопровождался, конечно, приветствиями от других театров.

От московского Художественного, приславшего очень трогательную телеграмму, которой Малый театр очень трогательно аплодировал. Тут был один любезнее другого, «а другой — любезней одного».

От петербургской сцены. От Александринского театра приветствия не было… Начальство юбилея не считает, — как же подчиненным-то?

Московский Большой театр оказался похрабрее, — и режиссер оперы г. Барцал[[1341]](#endnote-1177) «порадовал» публику.

Г‑на Барцала любят слушать в Москве. Быть, может, более любят слушать, когда он говорит, чем когда он поет. Г‑н Барцал успел стать «совсем москвичом», — а в Москве без каламбура ни шагу. «Каламбурный город». Г‑н Барцал «порадовал» публику, назвав себя:

— Маленьким человеком из Большого театра.

И пожелал великим артистам Малого театра:

— Главное, будьте здоровы!

Тут уж сказался оперный режиссер, для которого самое важное, чтобы все были здоровы и кто-нибудь не захрипел.

Московский вечер закончился петербургским обычаем. Превосходно говорил под музыку г. Фигнер.

### II

Московский литературно-художественный кружок, в котором все это происходило, переживает не то, что свой медовый месяц, а свою медовую неделю. И все в нем такое медовое. Старшина старшин, князь А. И. Урусов[[1342]](#endnote-1178), шесть часов подряд с улыбкой ходит, — так что у него потом, вероятно, мускулы лица адски устают. Старшины «очаровывают {522} всех любезностью обхождения». А А. И. Южин, тот, как принято говорить в наш лошадиный век в облошадившейся Москве, — прямо «рекорд очаровательности» бьет. Очаровательность такая, что если бы теперь А. И. Южин Ромео сыграл[[1343]](#endnote-1179), — я и то бы поверил!

Словом, первое впечатление самое лучшее, и об этом клубе, только на днях открывшемся, только теперь и разговоров в Москве.

Он нужен Москве. Он родился, как протест против купца и чинуши, которые уж очень, очень заели Москву. Надо же, чтоб и артист, и художник, и литератор где-нибудь возвышали свой голос. Из клуба хотят создать «культурный» и влиятельный уголок Москвы.

Дирекция московского литературно-художественного артистического кружка, не в укор будь сказано петербургскому, — составлена не из «зятьев литераторов». Все народ, находящийся с искусством и литературой в непосредственном родстве.

Сильнее всех в дирекции представлен театр: г‑жа Дейша-Сионицкая[[1344]](#endnote-1180), гг. Музиль[[1345]](#endnote-1181), Рыбаков[[1346]](#endnote-1182), Кондратьев[[1347]](#endnote-1183).

Слабее всех «художество»: один художник-архитектор г. Шехтель[[1348]](#endnote-1184).

От литературы представительствуют: Владимир И. Немирович-Данченко, г. Гольцев, г. Лукин[[1349]](#endnote-1185), старый журналист. Музыку представляет г. Сафонов[[1350]](#endnote-1186).

Представителями старых, просвещенных, испытанных друзей искусства и литературы являются кн. Урусов и г. Мостовский, старый театрал, стоявший во главе еще старого, знаменитого Артистического кружка[[1351]](#endnote-1187).

Только вот от науки никто не аккредитован при дирекции кружка. Желая стать влиятельным культурным центром для Москвы, — нельзя стоять в стороне от Московского университета. Москва — это наиболее университетский город из всех русских городов. И среди руководителей интеллигентного кружка представителю университета подобает занять место.

Кружок сейчас помешается в квартире из двух комнат. Гостиная и «московским обычаем» великолепная столовая. Но в ближайшем будущем он собирается менять квартиру на другую, состоящую из… 38 комнат. Эк, размах-то у москвичей! Кружок берет дом кн. Трубецких, на Мясницкой[[1352]](#endnote-1188), старое, великолепное, суровое здание, с колоннами у подъезда, удивительно барской представительной внешностью и целым Ватиканом комнат внутри. Но брать ли этот «Ватикан»?

Ватикан потребует огромных доходов. Огромные доходы — огромной карточной игры. А заводить еще новое «игорное место» в Москве вряд ли стоит. Все московские клубы, как и все русские клубы, — игорные дома.

{523} Не проглотили бы 38 комнат «кружка» без остатка.

Может случиться так: будут роскошные портьеры, то не будет «кружка».

«Кружок» сейчас имеет в Москве колоссальный успех. У него 150 членов, а желающих «поступить» масса. Со всех сторон только и слышишь:

— Хочу записаться… Нужно записаться… Непременно запишусь…

— Да ведь вы, кажется, ни театра, ни литературы не касаетесь. Зачем вам?

— Как зачем? Артисты там! Будут петь, читать, рассказывать!

Это вторая опасность для «кружка». Набьется в него «публики», — и кружок перестанет быть местом для отдыха и обмена мыслей литераторов, художников, артистов. «Публика» будет требовать, чтобы ее развлекали:

— Прочтите… Спойте… Пусть подекламирует…

И артисты, и литераторы будут избегать этого «клуба», где им приходится «фигурировать», где им будут надоедать или просьбами «исполнить», или вопросами:

— А как у вас там… за кулисами?

Не лучше ли, действительно, держаться «кружком» и от времени до времени открывать свои двери для «большой публики», чтобы показать что-нибудь крупное, интересное, имеющее серьезное, большое художественное или литературное значение?

Поэтому надо, особенно на первых порах, с особой строгостью относиться к выбору новых членов[[1353]](#endnote-1189). Пара посторонних литературе и искусству лиц, и не заметишь, — как проведет в члены клуба еще десяток «посторонних». Десяток вырастет в сотню, — и «кружок» литераторов, ученых, художников, артистов, со своими задачами, утонет в массе этой посторонней, разношерстной публики.

А этой «всевозможной» публики в теперешней Москве удивительно много. Уж очень шибко пошел «саврась без узды»[[1354]](#endnote-1190), который и теперь уж «прицеливается».

— Хорошо бы в клубе с балетчицами, с маленькими встречаться… да шампанеи раздавить…

Нагло пошел в теперешней Москве саврас. Везде себя свободно, как в конюшне, чувствует, — и изо всего умеет конюшню сделать. И не успеешь оглянуться, — как «ресторацию» откроют. Любую гостиную в кабинет «Яра» превратят и омоновской вони[[1355]](#endnote-1191) с собой принесут.

Не меньшей осторожности требует и обращение с московской литературой. Таких «литераторов» теперь в Москве можно набрать, {524} что святых не святых, а уж портреты писателей из «кружка» вон нести придется! По этой части в Москве стало удивительно антисанитарно!

И основывая в Москве, в теперешней Москве, необходимый ей «культурный центр», — надо очень и очень осторожно относиться к первым, в особенности, выборам, к вопросу:

— Кто же будет составлять «ядро» этого будущего культурного центра?

Нужна «по нынешним временам» большая, очень большая осмотрительность.

## **{525}** «Не было ни гроша, да вдруг алтын»[[1356]](#endnote-1192)

На самом краю Москвы, в лачуге, живет старик, отставной чиновник Крутицкий.

Он ходит по папертям просить милостыню и посылает нищенствовать жену и племянницу.

В доме у Крутицкого пьют, вместо чаю, липовый цвет. А вместо сахару служит изюм, который старик подобрал около лавочки.

И когда Крутицкий умирает, — в его шинели находят зашитыми в поле сто тысяч. Да под полом на сто тысяч драгоценностей.

Старый скряга занимался ростовщичеством. Давал сто рублей взаймы, а через три года эти сто рублей вырастали в семь тысяч.

Г‑н Правдин полагает, что все это слабоумие.

Блуждающая, жалкая, бессмысленная улыбка. То, что психиатры называют — «спотыкающаяся» речь. Впечатление «блаженненького».

Знаменитый психиатр, сидевший на спектакле в первом ряду, быть может, и нашел, что внешние признаки слабоумия переданы верно и хорошо. Но Островский вряд ли нашел бы, что г. Правдин изображал то лицо, которое он, Островский, написал.

Пьеса написана в те старые времена, когда сцена не превращалась в клиники. Как ни уродливы, как ни ужасны типы, выведенные Островским на подмостки, но во всех этих алкоголиках, нравственно тупых, жестоких людях, скрягах, — Островский искал и выводил «живую душу». А душа психически больного — душа мертвая. С ней литературе, — литературе общей, а не медицинской — делать нечего.

Если скряжничество есть только вид слабоумия, — тогда и мольеровскому Гарпагону, и пушкинскому Скупому рыцарю — место в психиатрических клиниках, а не на сцене. Тогда и страницы «Мертвых душ» о Плюшкине — только психиатрический этюд.

Слабоумный Крутицкий, у г. Правдина, только жалок.

А между тем, посмотрите, каким ужасом веет от старого ростовщика у Островского.

Он задавил в своей жене все человеческое. Даже самое острое из человеческих чувств — стыд. Ей больше не стыдно никаких унижений. Не стыдно ходить в солдатской шинели. Она любит даже эту шинель за то, что та ее греет.

{526} — Человеку надо только, чтобы ему было тепло и было, что кушать.

Это «кушать»… «кушать»… «кушать» без конца проходит в роли Анны Тихоновны.

Крутицкий пыткам подвергает жену и племянницу, посылая их побираться у купцов.

Крутицкий доводит племянницу до того, что та продается.

Молодого человека, который попал ему в лапы, доводит до того, что тот, любя другую, готов продать себя богатой невесте.

Петровича, им обобранного, он чуть не доводит до убийства.

Этот старик вынимает из людей душу, доводит их до гибели, до падения, до преступления. Это — страшный человек.

Крутицкий зол. С какой радостью он подготовляет юрам ловушку.

— Мне один сыщик говорил, что никогда не надо торопиться. А то вор на суде отвертится. Надо дать вору время, и схватить его с поличным…

Он жесток и холоден, как убийца, как палач:

— Дать им время, чтобы с поличным, — Анну убьют. Ну, что ж! Это смерть все равно, что мученическая…

Он до кровожадности жесток. До «фунта человеческого мяса».

Дело происходит в то время, когда «татей» наказывали «торговой казнью»[[1357]](#endnote-1193).

Тем страшным кнутом, который вырезал «ремни» из спины. Тем кнутом, которые, когда их отменили, приказано было зарыть в землю, чтоб «и самой страшной памяти об оных не осталось».

Послушайте, с какой нежностью говорит Крутицкий о «торговой казни».

— Кнутиком их! Кнутиком!..

Он ни разу не называет грубо: кнут. Всегда нежно: кнутик. Какое-то сладострастие мучительства.

Такой человек только жалок?

В литературе мы имеем два классических типа скряг. Плюшкин и Скупой рыцарь. Первый жалок и смешон, от второго веет ужасом. Это два полюса. Крутицкий, как и Гарпагон, занимает место между тем и другим. Островский хотел написать русского Гарпагона. У Крутицкого есть чисто гарпагоновская сцена. Крутицкий и Гарпагон и жалки, и страшны в одно и то же время. Только что в ваше сердце закралась жалость, — как от типа повеяло ужасом.

Изобразив Крутицкого только жалким, несчастным, «блаженненьким», г. Правдин не выполнил намерений автора. И вся трагедия пропала.

{527} Потому что это трагедия, как трагедия «Шейлок»[[1358]](#endnote-1194), хотя и пьеса о Крутицком у Островского, как и «Шейлок» у Шекспира, названа «комедией».

Трагедия пропала.

В первых актах это был больной, — жалкий, как всякий больной. Сцены, когда у Крутицкого пропали деньги, — потеряли свое сценическое значение. Не душу у человека украли, а просто обидели больного.

И когда Крутицкий, у г. Правдина, «вырос», выпрямился, весь словно закостенел и со страшным лицом, твердой, резкой, решительной походкой пошел в сад, чтоб покончить с собой, — это был только новый безумный поступок слабоумного. От этого не веяло тем ужасом, каким веет от полного отчаяния и самоубийства.

Пьеса потеряла свой истинный характер. Странно было смотреть на сцену. Что такое происходит? Как же так? Что-то вроде виленского убийства[[1359]](#endnote-1195)!

Человек удавился. В двух шагах труп висит на дереве. А жена говорит, как надо поступить с оставшимися деньгами:

— Лучше их растранжирить, чем так накапливать, как мы копили.

Племянница шутит:

— Теперь, Модест Григорьевич, вы уж наш должник! Мы вот возьмем, да и посадим вас в яму!

Происходит сговор.

Что же это за чудовищная бесчувственность? Нравственный идиотизм какой-то!

Мы поняли бы все это, как вздох облегчения, если б нам показали, из-под какого страшного гнета люди освободились, от какого ужаса избавились.

Мы сказали бы:

— Да. Это понятно. Избавившись от человека, бывшего таким гнетом и таким ужасом, совершенно естественно, что люди подумали прежде всего о себе, порадовались за себя, и у них невольно вырвался вздох облегчения. С точки зрения приличий следовало бы, быть может, погодить. Но по-человечеству понятно.

А нам дали жалкого, больного, несчастного. Он так ужасно погиб. А родные ликуют по поводу того, что больного затравили вконец. Поистине, какой-то каннибальский признак.

Там, где один артист своим исполнением лишает пьесу ее истинного смысла и совершенно искажает характер других действующих лиц, — там нельзя говорить об «ансамбле», которым всегда гордился Малый театр.

{528} За неимением настоящего Крутицкого, пьесы Островского не было.

А афиша была составлена так заманчиво. В Островском Федотова, Садовская, Садовский.

Особенно Садовский. Видеть Садовского в пьесе Островского. Это все равно, что слышать Магомета, проповедующего об Аллахе.

Мы наслаждались заранее:

— Что сделает Садовский из Петровича? Какое живое лицо создаст!

И это был один из тех редких случаев, когда мы ушли из театра, неудовлетворенные игрой г. Садовского.

У Петровича ум не только иронический, но и озлобленный.

— А ты где с купеческой-то дочерью целовался?

— То-то и дело, что через забор перелез, в их сад.

— Ну, тогда тебе одно спасенье. Говори, что ногами стоял на общественной земле, и через забор, в чужой сад, только губы протянул.

Его спрашивают:

— А что будет человеку за то, что он находку нашел?

— Закуют в кандалы. Года два в остроге подержат, а потом по Владимирке[[1360]](#endnote-1196)!

В этих издевательствах над законом, — вернее, над беззаконием, — над судом, — вернее, над бессудием, — желчь, накипевшая злоба человека, которого морили в тюрьме, лишили в суде всего достояния.

В тоне г. Садовского была ирония, но не было сарказма много страдавшего человека. Выходило, что Петрович иронизирует над незнанием законов окружающими. Но не над ними, думается, а над самими законами и их исполнителями злобно и страдальчески издевается Петрович.

Его довели до последней степени явного негодяйства. Он промышляет тем, что делает ворам подложные документы. И Петрович за это полон непримиримой злобой к тем, кто довел его до такого положения.

И злоба Петровича так велика, что он на преступление готов. Убийц подвести, самому убить.

Это желчный человек, замученный, издерганный злобой.

О чем бы с ним ни заговорили, — на все только злобно-саркастический ответ:

— Жаловаться нельзя: и ростовщиков убийцы не забывают.

— В каком настроении судья. В хорошем, — отпустит. В дурном, — сошлет.

В исполнении г. Садовского это спокойный, уравновешенный, над всем посмеивающийся циник.

{529} Странным становится: с чего это он вдруг на преступление, с дубиной на человека, бросился? Если бы был задерганный злобой, замученный, задыхающийся от злобы человек, — никаких бы «вдруг» в пьесе ясной, простой и жизненной не было.

Нам кажется, что таким исполнением Петровича г. Садовский погрешил против автора, и против истории. Не таких, как его иронический философ, людей делали на Руси дореформенной суд и всяческая дореформенная неправда.

Г‑жа Федотова играет забитую жену Крутицкого. Вот это действующее лицо возбуждает к себе только жалость. Бесконечную жалость. Плачущие речи, плачущие звуки. И г‑же Федотовой не надо было много искать, чтоб найти у себя все, что надо для этой роли. Созданный ею «из слез» образ был глубоко трогателен. А рассказ о том, как Анна Тихоновна перестала стыдиться солдатской шинели, положительно переворачивал сердце.

Было понятно, почему Настя, когда Анна Тихоновна опять вспоминает о солдатской шинели, — прерывает ее с ужасом:

— Перестаньте… Это страшно…

Но маленькое «но». Мы должны упрекнуть артистку в том, в чем она не виновата. Несмотря на трогательный, униженный тон, несмотря на превосходную страдальческую мимику, — это была все-таки не забитая жена чиновника Михея Михеича. Это была разорившаяся, пригнетенная нуждой большая барыня, помещица, даже аристократка. В фигуре, в манере держаться, в жестах г‑жи Федотовой слишком много барского величия, и этой великой артистке вряд ли когда-нибудь перевоплотиться в мелкую чиновницу. От нее веет аристократизмом. И было что-то аристократическое, слишком аристократическое даже в несчастной жене Михея Михеича. Это не то, что г‑жа Садовская играла мещанку Домну Евстигнеевну. Это была сама жизнь, перенесшаяся на сцену. Сцена, когда Домна Евстигнеевна является после угощения, — что-то удивительное. Дальше искусство воспроизведения жизни идти не может. Сама жизнь, как солнце, горела, искрилась, блистала на сцене. И мы, право, не можем сказать, как играла роль лавочницы Фетиньи Мироновны г‑жа Матвеева[[1361]](#endnote-1197). Может быть, и хорошо. Но ее сцены все проходят с г‑жой Садовской. А рядом с самой жизнью всякая игра кажется только игрою. Выдуманной и мало естественной.

Племянницу Крутицких, Настю, играла г‑жа Садовская 2‑я. Играла просто, хорошо, искренно и трогательно.

Ее огромная заслуга: она не драматизировала и не поэтизировала роли. Ведь Настя страдалица небольшой глубины страданий. {530} Чтоб при гостях был настоящий, хороший чай с сухариками, — она идет на нищенство. Но и очень маленькие люди имеют право на наше сострадание, и счастлив художник, который вызовет сострадание и сочувствие к маленькому горю маленьких людей. Нарисовать жизнь такой, какова она есть, — не прибегая к кричащим краскам, заставить нас почувствовать теплоту этой жизни и проникнуться к ней состраданием, — огромная задача и огромная заслуга для художника. В исполнении г‑жи Садовской 2‑й нам было жаль загубленной нелепым воспитанием Насти, мы прощали ей то нехорошее и мелкое, что есть в ее натуре, а сочувствовали ее страданиям. Все было понятно, хорошо освещено, а потому и вызывало к себе хорошее и справедливое человеческое отношение.

У этих четырех персонажей, г‑ж Федотовой, Садовской, Матвеевой и Садовской 2‑й, — получалась самая сильная и трагическая сцена в пьесе.

Это, когда Настя и Анна Тихоновна идут собирать по купцам, — а Фетинья Мироновна и Домна Евстигнеевна останавливают их:

— Разве так ходят?!

И учат, как «надо» нищенствовать.

— Вы, Настенька, два шага назад. А вы, Анна Тихоновна, заверните свидетельство о бедности в платочек и держите прямо перед грудью.

Это начало «скорбного пути» — было настоящей сценой из трагедии. От этой сцены веяло ужасом.

Она была лучшей во всем исполнении всей пьесы. Удивительной силы!

Г‑ну Грекову[[1362]](#endnote-1198), очень хорошему исполнителю роли лавочника Епишкина, следует поставить в вину излишнее добродушие в сцене, когда он грозит «поучить» жену.

— Чем я только не учена! — говорит Анна Тихоновна. — Кочергой меня учили, поленом учили. Только печкой меня не били…

Так говорится в пьесе. Надо же и показать человека, готового учить жену только-только что не печкой. На слово мы не хотим верить даже Островскому. Надо воплотить такого человека на сцене. И угрозы жене провести так, чтобы мы поверили:

— Этот, действительно может.

Добродушный тон г. Грекова этого совсем не подтверждает.

Г‑жа Леонова[[1363]](#endnote-1199) типично играет Ларису. Только шаржировать с поцелуями совершенно излишне.

Теперь мы подошли к артистам, которые доставили нам величайшее удовольствие. Мы не находим слов благодарности г. Худолееву[[1364]](#endnote-1200) {531} и г. Гремину, — особенно г. Гремину[[1365]](#endnote-1201), — за то редкое наслаждение, которое они нам доставили своим исполнением ролей Баклушина и купца Разновесова. Что может быть лучше воспоминаний юности! А своим исполнением г. Худолеев и, в особенности, г. Гремин перенесли нас за много, много лет назад, из Малого театра в покойные «Секретаревку» и «Немчиновку». Нам вспомнилось, как мы тоже были в свое время любителями драматического искусства. И тоже вот так играли! Счастливое, невозвратное время! Нам кажется, что мы играли больше, как г. Гремин. Но нас в Малый театр не пригласили. С третьего дня мы считаем себя на всю жизнь обиженными.

Варравин[[1366]](#endnote-1202) играет в пьесе Островского Наполеона. Против этого можно сказать только одно: Островский написал квартального Тигрия Львовича Лютова, а не Наполеона.

Мы должны извиниться. Наша статья, как говорят в газетах, «перешла размеры обычной рецензии».

Но извиняемся не особенно.

Нам кажется, что на московском журналисте лежит обязанность время от времени заниматься больше Малым театром.

И именно теперь.

Малый театр переживает трудное время.

Даже возобновление пьесы Островского и первый в сезоне выход г‑жи Ермоловой[[1367]](#endnote-1203) не привлекают особого внимания московской публики.

Публика увлечена другими течениями в искусстве и другими театрами.

Малый театр находится у нее в немилости.

А между тем, лучше в России, все-таки, нигде не играют.

Над группой больших талантов, составляющей то, что мы называем «Малым театром», проносится буря. Им остается спокойно переждать, пока буря кончится.

И только.

В утешение приведем, подражая нашему маститому Н. П. Бочарову, — «историческую справку»[[1368]](#endnote-1204).

Когда в Москве основался Пушкинский театр, — Малый переживал такую же непогоду.

Все симпатии ушли туда. Малый театр пустовал.

А тогда, кроме ныне здравствующих больших артистов, в его труппе были Самарин, Медведева, Макшеев, Решимов, Акимова.

{532} Какие имена!

И публика точно так же говорила:

— Не тот Малый театр!

И собиралась в количестве «обидно малом».

Но on revient toujours a ses premiers amours[[1369]](#footnote-167) [[1370]](#endnote-1205).

Пронеслась над головой непогода увлечения новизной, — и снова публика «заходила» в старый Малый театр.

И он вновь узнал времена своего расцвета. Потому что, что бы там ни было, хорошо или плохо в нем играют, — но лучше, чем в Малом театре, все-таки, в России не играют нигде.

## **{533}** «Бешеные деньги»[[1371]](#endnote-1206)

Я, право, не знаю, что вам написать об этом спектакле[[1372]](#endnote-1207).

Мне вспоминается один эпизод, случившийся с М. Г. Савиной, кажется, в Полтаве[[1373]](#endnote-1208).

После спектакля артисты с гастролершей ужинали в ресторане, на террасе, закрытой густо разросшимся диким виноградом.

Около поместились за столиком трое старичков. Три настоящих типа «старосветских помещиков», — вероятно, приехавших «в губернию» из захолустья. Двое добродушных старичков и третий — молчаливый, мрачный отставной майор в усах с подусниками.

Они были в театре, и теперь, не подозревая, что их слушают артисты, делились своими впечатлениями. Оба добродушных старичка были в восторге от Савиной.

— Нет! А ты заметил, как она сказала вот это! Удивительно!

— А ты обратил внимание на этот жест? А? Изумительно!

Майор сидел и молчал.

— Ну, а ты что ж ни слова не скажешь? Ты как нашел?

Майор только пожал плечами.

— Не понимаю, чему вы нашли удивляться? На то, черт возьми, она и Савина, чтоб играть хорошо!

Г‑жа Савина говорит, что изо всех похвал, которые она только слышала, эта привела ее в наибольший восторг.

Если это может доставить удовольствие нашим дорогим гостям, — я готов присоединиться к мнению мрачного майора.

— На то, черт возьми, они и Лешковская, и Южин, и Рыбаков, и Правдин, чтобы играть хорошо!

Когда я слышал вокруг эти похвалы: «концертное исполнение!» — мне вспоминался старый мрачный майор.

— На то они и столпы первого русского театра!

Первая скрипка в этом концерте, конечно, принадлежит г‑же Лешковской, игравшей роль Лидии.

От ее игры, немножко, чуть-чуть деланной, веет таким изяществом, такой красотой.

«Чуть-чуть деланной»… Мне показалось, что г‑жа Лешковская несколько подчеркивает некоторые места роли. Это, конечно, нельзя объяснить погоней за дешевым успехом. Г‑жа Лешковская в этом не нуждается. Она ставит точки над «i», словно боясь, что «в провинции» {534} не совсем поймут тип Лидии Чебоксаровой, этой молоденькой девушки, — идущей замуж или на содержание, безразлично, — потому что она «как бабочка, не может жить без золотой пыли». Г‑жа Лешковская ошибается. Тип Чебоксаровых, маменьки и дочки, одинаково хорошо знаком Парижу и Костроме, Москве и Киеву, Лондону и Самаре. Эти типы встречаются везде.

В театре находили, что она «уж слишком играет львицу полусвета».

— Какая же это барышня? Какая это Лидия?

Да, но не следует забывать, что ее муж, Васильков, говорит, что ей для петербургского «света» нужно «отучиться от некоторых манер, которым обучили ее гг. Телятевы».

И г‑жа Лешковская совершенно права, изобразив Лидию именно такой, светской барышней, «годной и в полусвете».

Нам нравится то, что г‑жа Лешковская не идеализирует этой героини. Провинциальные артистки, обыкновенно, играют Лидию под конец «покаявшеюся». Ее тон становится полным кротости и смирения. Она велит принять Кучумова, желающего взять ее к себе в подруги сердца, — только для того, чтобы над ним посмеяться. И добродушный зритель выходит из театра успокоенный:

— Ну, и отлично! Покаялась и будет хорошей женой.

Это производит на публику прекрасное впечатление. Порок раскаялся и превратился в добродетель. Пьеса закончена.

Какое заблуждение! Как будто люди каются. Люди сожалеют, но не каются. Как будто горбатому достаточно пожалеть о том, что у него горб, — чтоб превратиться в Аполлона Бельведерского!

Лидия, в исполнении г‑жи Лешковской, не кается, она только покоряется силе обстоятельств. Нет богатого содержателя, — приходится жить с мужем. Делать нечего. Какой современный тип!

Этот луч надежды, который скользит на ее лице, когда докладывают о Кучумове. А может быть! А может быть, на него налгали, будто он беден, может быть, он принес денег, — и тогда, каким жестом она укажет мужу на дверь:

— Вон!

Правда, благодаря этому, пьеса кажется словно оборванной. Эта комедия не кончена. Эта драма будет продолжаться все время, пока Васильков и Лидия будут мужем и женой.

Это, правда, далеко от торжества добродетели, — но зато ближе к жизни.

Роль Василькова играет г. Рыбаков.

В публике отдавали должное его искусству, — но находили:

{535} — В драматических местах не производит захватывающего впечатления. Чувства маловато!

Я, может быть, плохой судья этой роли. Но Васильков, которого обыкновенно играют «со слезой», — никогда не казался мне положительным типом. Мои симпатии никогда не были на стороне человека, который в увеселительном саду, за бутылкой вина, предлагает первым встречным пари, что он женится на «любимой» девушке. Меня никогда особенно не трогала дальнейшая участь человека, который покупает себе жену обещанием устроить ей «салон» в Петербурге. Эта последняя сцена, сцена «примирения», производила на меня всегда отвратительное впечатление. Впечатление аукциона: «кто больше даст?» Аукцион, на котором, трудно сказать, кто более отвратителен: тот, кто продается, или тот, кто покупает?

Может быть, другим исполнителям, производящим в Василькове более сильное впечатление, удается подкупить своей молодостью. Г‑н Рыбаков немножко солиден для этой роли, — и когда ему беспрестанно говорят на сцене «молодой человек», — это уже начинает звучать даже иронией.

А ведь то, что мы прощаем молодому человеку, действующему в запальчивости, в раздражении, не прощается такому солидному, пожилому человеку, каким является Васильков в исполнении г. Рыбакова.

Васильков, словом, «не исторгал слез» и не был в исполнении г. Рыбакова так симпатичен, как он бывает обыкновенно в исполнении других, особенно провинциальных, артистов. Но это, повторяем, по нашему мнению, и не особенный грех. В качестве противоположности отрицательным типам комедии Васильков очень слаб. Трудно сказать, кто симпатичнее: эти господа, вроде Василькова, «делающие деньги» и все покупающие на деньги, до жены включительно, — или этот Петроний, остроумный бездельник Телятев?

Роли Телятева и Кучумова играют гг. Южин и Правдин, — и играют бесподобно хорошо.

Так, как играют артисты Малого театра пьесы Островского, — играют только в «Comédie Française» комедии Мольера: ни одна фраза не пропадает даром. Ни одно характерное выражение не проходит незамеченным.

И те, кто говорит, будто в Одессе не понимают и не любят Островского, могли бы убедиться в противном на этом спектакле. Пьесу слушали с величайшим вниманием. В театре все время раздавался тот «здоровый, трезвый, умный смех», который и должна вызывать комедия.

{536} Г‑жа Лешковская, гг. Южин, Рыбаков и Правдин, — вот тот квартет, который доставил нам художественное наслаждение своим «концертным» исполнением.

Нельзя, конечно, привезти на гастроли всю труппу Малого театра и давать пьесы с тем же антуражем, с каким они даются там. На обязанности остальных артистов лежит только поддерживать ансамбль, что вторые персонажи товарищества и делали очень добросовестно.

Театр, как и всегда бывает в Одессе на первых представлениях, был полон. Публика горячо принимала артистов, вызывая их за отдельные выходы среди акта. Глубоко провинциальная манера, от которой уже отвыкли столичные артисты.

## **{537}** Колоннада[[1374]](#endnote-1209)

Вот запоздавший спектакль.

«Эпизоды Отечественной войны» С. С. Мамонтова следовало поставить в 1912 году[[1375]](#endnote-1210).

А драму П. Д. Боборыкина «Соучастники» — двадцать лет тому назад[[1376]](#endnote-1211).

Когда г‑жа Ермолова играла молодые роли и покойный Горев играл еще jenne-premier’ов.

Произведение г. Боборыкина не пьеса.

Это только канва.

По которой артисты могут вышить прелестный рисунок.

Некий Иван тяжело болен.

Его жена Елена и брат Андрей любят друг друга.

Андрей говорит:

— А что если ускорить его смерть?

Елена в ужасе отступает, но не бежит предупредить мужа, что ему грозит опасность, что под одной кровлей с ним живет возможный убийца.

И вдруг Иван умирает.

Его труп находят в постели, с каким-то пузырьком в руках.

Умер естественной смертью или отравился?

Он подозревал любовь между женой и братом.

Андрея мучает эта мысль.

Он требует вскрытия. Он хочет знать причину смерти.

Елена тоже не находит себе места.

Она чувствует себя «соучастницей».

Она промолчала. Она молчаливо согласилась.

Если тут было самоубийство…

Это было:

— Моральное убийство.

И «соучастники» никогда в жизни уже не найдут себе покоя.

Подумайте, какие узоры вышили бы на этой канве молодая Ермолова и еще молодой Горев! Особенно М. Н. Ермолова!

Каким трагизмом наполнила бы она «трагическую загадку» Боборыкина!

Теперь в Малом театре за пяльцами сидят г‑жа Пашенная и г. Ленин[[1377]](#endnote-1212).

{538} И вышивают крестиками.

Г‑н Ленин вышел, объявил публике лицом, голосом, всей манерой держаться:

— Сейчас я буду играть злодея.

Публика сразу увидела:

— Н‑да, с таким господином, действительно, попадешь в уголовщину.

Роль была вся сыграна сразу, с первого выхода, с первой фразы. Так играли когда-то во второстепенной провинции. Так играют теперь в Малом театре. Елена говорит про себя:

— Прелестная женщина.

Про нее говорят:

— Вы всем светите.

Г‑жа Пашенная не дала себе труда сделать «прелестной женщины». Глядя на это неподвижное лицо, на всю сценическую фигуру, скучную, как будни, с недоумением спрашиваешь себя:

— Кому же могут светить такие ходячие будни?

Но это внешность роли.

Можно так передать внутреннюю сущность человека…

Никакой ни внутренней, ни сущности.

Ничего!

Ходит по сцене скучная дама и говорит раздраженным тоном.

Сердится.

Вот и все.

А г‑жа Ермолова, которая 20 лет тому назад дала бы из Елены настоящую трагическую фигуру, теперь играет старшую сестру Ивана и Андрея и очень хорошо, естественно, совсем, как в жизни, плачет.

Для таких пустяков не стоило «поднимать» Ермоловой.

Это сделано, очевидно, чтобы почтить такого достойного всяческого почтения маститого драматурга, как П. Д. Боборыкин.

Роль больного Ивана 20 лет тому назад играл бы, вероятно, А. П. Ленский и играл бы ее… точь в точь так же, как г. Лепковский[[1378]](#endnote-1213).

Трудно себе представить более «вылитого Ленского» по внешности, чем г. Лепковский в этой роли.

В пьесе есть еще доктор. Небольшая роль.

Ее играет г. Блюменталь-Тамарин[[1379]](#endnote-1214) и среди столь «играющих», так ужасно «по-актерски» играющих г‑жи Пашенной и г. Ленина, он произвел на нас приятное впечатление естественностью, простотой и полной жизненностью каждого жеста, каждой интонации.

{539} Пьеса имела успех, продиктованный именами Ермоловой и Боборыкина.

Не больше.

Трилогию г. Мамонтова «Эпизоды Отечественной войны» следовало бы поставить в юбилейный год. А то сцена ничем достойно не откликнулась на двенадцатый год.

Но это такие прелестные исторические миниатюры, в которых есть такие прелестные исторические детали, что они с интересом будут смотреться всегда.

И смотрятся теперь.

Ее первая часть:

«Каменный остров».

Здесь чудесен контраст между любовью к родной стране привезенного из Москвы с фельдъегерем все потерявшего в огне купца Комякина, и «бонапартизмом», — как стали это называть впоследствии, — Аракчеева, которому:

— До страны, до народа, до отечества нет никакого дела.

Публика ждет Аракчеева.

Он заслоняет собою все и вся.

И Аракчеев у г. Айдарова[[1380]](#endnote-1215) прекрасен.

Грим, фигура — оживший портрет. Моментами гнусавость. Веет ханжеством.

Он немножко только, быть может, добродушен.

В гневе Аракчеев бывал, должно быть, страшнее.

Но елейность Аракчеева и презрение к русскому человеку переданы превосходно.

Г‑ну Яковлеву[[1381]](#endnote-1216) в роли московского купца следовало бы быть попроще. Слова и без того достаточно приподняты. Грим Сусанина[[1382]](#endnote-1217) и декламация делают купца несколько ходульным, персонажем из старинной «патриотической» трагедии.

Мы предпочли бы тон поскромнее и лицо более обывательское, обыденное. Таков русский народ — простой, глубоко чувствующий, но не громко говорящий.

Генерал-адъютанту из немцев следовало бы чуть-чуть больше подчеркнуть немецкий акцент, тогда бы ярче выделялось его старанье говорить «по-русски, по-простонародному».

«У немца всегда душа русская». Надо больше показать, что «русскую душу» старается показать именно немец.

А то получается какая-то какофония.

Один играет в полутонах, другой нажимает педаль обеими ногами!

Гримы отличные. Ожившая старинная портретная галерея.

{540} Но солдат и фельдъегеря следовало бы заставить в присутствии начальства не ходить, а маршировать. Со всеми тонкостями тогдашней шагистики.

А то не получается исторической картины.

Это деталь. Но в миниатюре именно должны быть выписаны детали.

Вторая картина трилогии:

«Завоеватели».

Она вся занята знаменитым партизаном Фигнером[[1383]](#endnote-1218), приехавшим, под видом сардинского капитана, на пир французов в горящую Москву.

Фигнер, этот, как его характеризуют другие партизаны, «самый свирепый» из партизан, играет:

— В бильбоке[[1384]](#endnote-1219) со смертью.

Картинка вызывает жуткое чувство.

Написана мастерски.

Все время «узнают, не узнают». Словно человек идет по острию.

Г‑н Ленин играет Фигнера прекрасно.

От него веет романтизмом.

Немножко и тут минутами чересчур проглядывает «злодей», уж слишком как будто открывающий свои карты французам.

Но здесь это ничего. Фигура романтическая.

Французы ужасны. Француженки не менее.

Третья картина:

«Неприятель».

Она производит самое сильное впечатление.

К концу ее многие дамы, кажется, расплакались.

В первой картине были поставлены лицом к лицу Россия и Петербург.

Во второй офицерство французское и русское.

В третьей сошлись лицом к лицу два народа.

В избу, освещенную лучиной, к двум бабам, — старухе-матери и солдатке-жене, отправившим на войну своего «кормильца», — приводят пленного врага, солдата великой армии, поляка.

Избитого, замерзшего, полуумирающего.

Его встречают как нечисть.

Но поговорив и заглянув к нему в душу, солдатка своей измученной душой видит в Яне «Иванушку», так же, как ее «Петруша», «неволей» пошедшего на войну.

Между народами ненависти нет.

Она чинит ему разорванную рубашку и, пользуясь тем, что свекровь заснула, «в память своего Петруши» выпускает пленника на волю.

{541} А спящая свекровь, — как ее играет, не играет! как ею живет О. О. Садовская! — а «спящая» свекровь вдруг говорит.

Да тихо:

— Там за сундуком Петрушина шапка лежит. Дай ему. Теплее. А то его в его-то колпаке опять поймают!

Одна фраза.

Она производит потрясающее впечатление.

Ей без волнения внимать невозможно.

Слезы подступают к горлу.

Какая красота человеческой души!

Браво, драматург!

Вашему «эффекту» аплодировал бы сам Сарду.

Маленькое замечание.

Г‑н Блюменталь прекрасно, просто и трогательно играет. Но зачем он так много плачет?

Поплакал, — и довольно. И увлекся разговором о хозяйстве и о крестьянской жизни.

А то и плач, и польский акцент, — слушатель половины разобрать не может.

Трилогия имела большой успех.

Автора начали вызывать после первой же картины и вызывали дружно.

Он поцеловал руку О. О. Садовской.

Это надо было сделать от восторга и благодарности.

Он сделал это за весь зрительный зал.

В заключение маленькая, но досадная подробность.

Помещичий дом, дворец на Каменном острове, старинный барский дом в Москве, изба, — какое разнообразие!

Что же получилось?

Два акта пьесы Боборыкина идут в зале с колоннами, акт Мамонтова в Москве опять в зале с колоннами!

Колоннада, а не спектакль!

Где вкус у гг. очередных режиссеров Малого театра?

## **{542}** Макбет, или Жертва ведьм Трагедия. Соч. А. И. Южина[[1385]](#endnote-1220)

Оказывается, никакого Макбета никогда и на свете-то не было.

Был очень мягкий человек, которого погубили четыре ведьмы.

Трех он встретил в степи, четвертая — его собственная жена.

Конечно, это тоже трагедия.

Но не та, которую написал Шекспир.

Мне вспоминается другое представление «Макбета».

Театр Парадиза.

Слежавшееся небо в пятнах.

За кулисами возят какую-то тачку, и никто не думает, что это гром.

От времени до времени вспыхивает бенгальский огонь и ярко освещает морщины на небе.

Трое итальянских лаццарони[[1386]](#endnote-1221) ломаются и коверкаются, изображая ведьм.

Выходит Росси[[1387]](#endnote-1222).

Макбет.

Погруженный в глубокую задумчивость.

Какие-то мрачные и тяжелые думы бродят в его голове и глядят из его глаз.

Мне первый раз пришла в голову мысль:

— А что, если бы Макбет не встретил ведьм, произошла бы трагедия?

И тяжелый взгляд Росси ответил:

— Да.

Макбет дарует победы.

Он чувствует, сознает, что выше всех.

«Тан Гламиса» — это слишком мало для него, для его подвигов.

В Гламисе ему уже тесно.

Шотландия…

Тяжелые, еще неопределенные мысли ворочаются в его голове.

Ведьмы только формулируют его мысли.

И он вздрагивает, потому что в голосах трех ведьм он слышит голос своего сердца, своей души, своего ума.

{543} Ведьмы только ускорили трагедию. По Южину, ведьмы — все.

Если театр — суд, а рецензенты — присяжные заседатели театра, Макбет Южина[[1388]](#endnote-1223) говорит:

— Господа судьи! Это меня неизвестные старухи подучили! Ей-богу, я тут ни при чем.

И добавляет:

— Обратите тоже внимание, какая у меня жена. Все она!

И говорит это, чуть не плача.

Макбет Южина только и делает, что «чуть не плачет».

Он чуть не плачет, когда жена уговаривает его убить короля.

Чуть не плачет, когда убил.

Говорит плаксивым тоном и прижимаясь к жене.

Немножко муж под башмаком.

Сколько приходится этой леди биться с таким плаксой.

И ведьмы знают, что на этого плаксу полагаться нельзя.

Не упускают его из виду.

Сейчас начнется монолог о кинжале.

Ведьмы появляются в замке Макбета, на сцене налево.

Сейчас пойдет убивать.

Ведьмы появляются на сцене направо.

Каждый раз, как заговорят об убийстве, словно у Вагнера лейтмотив, на сцене появляются ведьмы.

«Злые мысли бродят в замке Макбета». Боже, какая тонкость!

Это разные Росси да Сальвини натолковали, будто Макбет железный человек[[1389]](#endnote-1224).

Последняя ступень человеческой смелости.

— Все, что может человек, могу и я!

И гибнет потому, что захотел быть:

— Сверхчеловеком.

Ничего подобного!

Вы посмотрите, как он прижимается к жене, — словно перепуганный ребенок к маме.

— Мама, я боюсь.

Послушайте, каким плаксивым тоном говорит.

Тряпка! Настоящая тряпка!

Макбет сделался королем.

Г‑н Южин умеет быть величественным.

Правда, это скорее величие директора театра.

Мы помним точно такое же величие г. Южина в Кине[[1390]](#endnote-1225).

{544} Когда г. Южин играет короля, — кажется, что его сделали директором казенных театров, он принимает актеров и делает им:

— Указания.

— Вы чего это, господа, все загримировались восточными человеками? А? Вы, например, господин убийца? Какой вы шекспировский, — вы бакинский наемный убийца за пять целковых[[1391]](#endnote-1226)!

В короле г. Южин величествен и спокоен.

— Слава богу, получил хорошее место.

Вот никак не думали!

Мы полагали, что:

— Макбет зарезал сон.

Что трон для него Голгофа.

Только он-то разбойник.

И что он мучится, как распятый разбойник.

Мы думали, что с тех пор, как «коготок завяз», эта хищная птица бьется в смертельном ужасе.

И от ужаса идет от преступления к преступлению.

И что в этом трагедия.

Нарастание трагедии!

Г‑н Южин дает антракт, перерыв, отдых.

Тысяча извинений! Поезд идет все быстрее и быстрее к катастрофе. Тут остановки не полагается.

Сын Банко жив.

Откуда же это спокойствие, спокойная величавость и благополучие директора банка?

Г‑н Южин объявляет.

— Остановка! Буфет!

Лакомится королевским благополучием. Получается среди трагедии картина:

— Мещанского счастья короля Макбета.

В самом преступлении есть уже наказание.

Этого трагизма жизни г. Южин не дает.

Но вот все преступления совершены. Началось одно:

— Наказание.

И Макбет снова плакса.

Ему приходят сказать, что его жена умерла.

Макбет, борец, боец, вызвал на бой судьбу. Перед ним последний бой. И победа! Бирнамский лес не может пойти на Донзинан, и нет еще на свете человека, который не был бы рожден женщиной. Его некому победить!

И в эту минуту ему говорят «под руку», что жена умерла.

{545} Росси скажет с раздражением:

— Она могла бы подождать!

Но у г. Южина Макбет, извините, не таков. Он расплачется.

Он будет говорить вот эти именно жесткие и жестокие слова плаксивым тоном.

Словно человек, обвиняемый в убийстве отца и матери:

— Господа присяжные! Пожалейте меня: я круглый сирота!

Этот Макбет был все-таки хороший муж.

Ярости в этом мягком, милом человеке не проснется даже в минуту последнего боя.

Перед нами не пловец, переплывающий «море крови» и яростно борющийся с волнами, которые его захлестывают.

Известие о том, что противник не рожден женщиной, а вырезан из чрева матери, не наполнит Макбета безумием ужаса и ярости.

Оно просто подрежет его.

Но когда же, когда же мы увидим ярость этого «мужа кровей»?

А в сцене с вестником.

Посмотрите, как он начнет его душить!

Как будет на него сверкать глазами! Страшно смотреть!

Как рычать!

О, боже! Приколотить вестника! Какая «ярость» для Макбета!

Уж, действительно, момент — в сцене с беззащитным, злосчастным вестником показывать:

— Что такое Макбет.

Как он может быть страшен!

Г‑н Южин сыграл драму.

Драму‑с, а не трагедию.

Что такое трагик?

Это чувствуется.

Когда я в первый раз увидел Мунэ Сюлли в Гамлете[[1392]](#endnote-1227), в сцене с тенью, мне стало страшно.

Не призрака, а Гамлета.

Гамлет почему-то был страшнее призрака.

Это трагик.

Макбет еще ничего не сделал.

Росси только еще вышел.

А было уже жутко.

Что-то у этого человека в голове страшное.

На что-то он обречен ужасное.

Это трагик.

Сальвини выходил в Отелло счастливый и радостный.

{546} А сразу вас захватывало трагическое ощущение. Этот человек тяжело кончит. Он слишком велик и значителен для окружающих. Это человек обреченный.

В жизни разве вам не случается, — очень редко, — встречать людей с такими лицами, что вас жуть берет за них. Вы сразу видите:

— Этот человек так не кончит!

Что-то есть в них.

Какая-то печать лежит на них.

Трагик…

Так от разрытой земли веет могилой.

А бывает, что и не веет.

Г‑н Южин прекрасный актер драмы, превосходный, умный актер комедии, режиссер со здоровой любовью к здоровому искусству, администратор мужественный и честный, не следующий модам, чтобы понравиться сегодняшней публике, интересный драматург, в комедии автор «Джентльмена», в драме «Измены»[[1393]](#endnote-1228).

Но нельзя же всего.

И богам не было дано:

— Все.

И боги имели свои специальности.

Афродита обладала красотой, но мудрость оставляла Афине-Палладе[[1394]](#endnote-1229).

Я смотрел г. Южина в Макбете и все думал:

— Кого он мне напоминает?

Но что-то очень знакомое. И милое!

— Ба! Да это М. В. Лентовский в роли Нэна-Саиба.

Актер удивительно красивой «внешности».

Красивых поз.

Красивого жеста.

Всевозможнейших внешних эффектов.

Но по чувству:

— Вы, сударь, камень! Сударь, лед[[1395]](#endnote-1230)!

У г. Южина нет трагического темперамента.

Который подсказывал бы ему настоящий трагический тон и ноты.

Он старается играть:

— Как можно сильнее.

И переигрывает.

Когда хочет изобразить колебание, — становится плаксив. Когда хочет быть страшным, кричит, рычит или «страшно шепчет». А нам не страшно.

{547} Мы смотрим на его широко раскрытые «от ужаса» глаза, в первый раз любуемся и говорим:

— Какой этот человек ощущает ужас!

Но сами никакого ужаса не чувствуем.

А когда этот «эффект» повторяется в десятый раз, в двадцатый раз, мы говорим:

— И как этот человек не устанет целый вечер таращить глаза!

Мы подошли к технике.

А. И. Южин, я — тот самый гимназист, который аплодировал вам в селе Богородском, когда вы играли вместе с Андреевым-Бурлаком, Писаревым, Гламой-Мещерской в «Иудушке»[[1396]](#endnote-1231).

Сына Головлева.

Помните, как очаровательна была Глама? Недаром в «Пушкинском театре» ею залюбовался сам Тургенев и целый вечер не отрывал глаз от ее ложи!

А как хорош был Бурлак! А Писарев в роли его брата. И «обстановки» никакой. Вы правы: первое в театре актер, он все.

Но это в сторону!

В последнем акте «Иудушки» вы должны застрелиться.

Вы выхватываете пистолет. К виску. Спускаете курок. Осечка! Ничего.

Надо же умереть как-нибудь.

Вы подбегаете к комоду, где стоит посуда. Ни одного ножа.

В отчаянии вы… вы режетесь пальцем.

Проводите пальцем по горлу и падаете:

— Мертвый.

В публике хохот.

В таких случаях за сценой у сценариуса другой заряженный пистолет. Он стреляет одновременно, — только одновременно! — с тем, как спускают курок на сцене. Выстрел. И публика ничего не замечает.

Но в те времена техника в театре хромала.

Хромает она и сейчас.

О, русский актер, русский актер! Все, что касается техники, голоса, — до такой степени у него все в пренебрежении! Вы не слышите, как это отдается в зале.

В Макбете, когда вы пугаетесь какой-нибудь неожиданности, вы вскрикиваете:

— Коротким криком.

Вам кажется, что это:

— Ужасно.

{548} Это, действительно, ужасно: в зрительном зале кажется, что вы икаете.

И эта икота повторяется у вас несколько раз и мучит публику.

Публика, ведь, может и рассмеяться.

В трагедии-то!

Вот то, что я хотел сказать о г. Южине в Макбете, и что сказал без всякого удовольствия.

Был ли я к нему несправедлив?

Чересчур.

Это большой актер.

И оскорблением для него было быть к нему «снисходительным».

Я вспоминал Росси…

Сравнение — не доказательство.

Но нужен же аршин, чтобы мерить.

На настоящий большой трагический аршин Южин-трагик невелик.

Но если мерить на «художественный» аршин, на трагические вершки Художественного театра, — этого странного театра, который делает трагедию, настоящую трагедию, из «Ревизора» и уничтожает всякую трагедию в «Юлии Цезаре»[[1397]](#endnote-1232), — то г. Южин окажется колоссом.

Колоссом-трагиком в сравнении с «опрощенным» Брутом г. Станиславского или кричалой Кассием г. Леонидова[[1398]](#endnote-1233).

Он хорош в сравнении с тем, что у нас сейчас есть, и недостаточен в сравнении с тем, чему следовало бы быть.

Да еще:

— На образцовой сцене.

О г‑же Смирновой мы уже достаточно говорили вчера.

Когда в пятой картине поднялся занавес, мы увидели на ступеньках лестницы женщину с очень злым лицом, злым выражением глаз, злыми тонкими губами.

С прямыми, почти сросшимися бровями.

Она провела белую полосу вдоль носа, — это делается для прямизны, — и даже у нее получилось армянское лицо в этой пьесе из кавказской жизни!

Ах, до чего зла, каждую минуту зла эта леди Макбет!

И до чего она старается это показывать.

Чтобы публика не забыла, избави Бог!

Очень хороши злые взгляды «мельком» при приеме короля Дункана.

Но потоньше! Ради Бога, немного потоньше!

До публики и так эти взгляды доходят.

{549} Не надо отправлять их «заказными».

Мы и так видим, что вы играете, много играете.

Переиграли самого Макбета.

Вот победа феминизма!

Настоящим-то Макбетом оказался не он, а леди Макбет.

Это у нее при появлении на сцене готовы честолюбивые замыслы и планы преступлений.

Это она письмо читает, как выражение своих собственных мыслей.

Не письмо зажгло в ней честолюбивые мечты.

Чрезмерные слова о том, как она поступила бы с ребенком, — это говорится не в увлечении, не в порыве страсти честолюбия.

Все это холодно и злобно обдумано.

Вот железная женщина!

И артистка с фантазией.

Ей дали роль леди Макбет.

А она сыграла Макбета. Только злющего.

Очень сильны ее сцены притворного ужаса.

И она показалась нам слишком опрощенной королевой.

Вряд ли так уж широко размахивает руками королева Шотландии, говоря:

— Гости дорогие!

Пир суровых танов — не студенческая пирушка.

Королевы, вероятно, в те суровые времена были сдержаннее. А леди Макбет, — она-то наслаждается властью, — и величественнее.

Мы поблагодарили г‑жу Смирнову за то, что она избавила нас от «традиционной» заунывной, однотонной декламации в сцене сомнамбулизма.

Благословен всякий артист, не соблюдающий традиций!

Это спасает публику от шаблона.

Но лепет, бормотанье, отрывистые слова «сквозь сон» были бы превосходны для всякой женщины, у которой неспокойна совесть.

Раз г‑жа Смирнова играет «самого Макбета», — ей следовало бы для этой сцены найти интонации более тяжкого кошмара, полные:

— Более трагического ужаса.

Силы, трагической силы нет!

Драма, а не трагедия.

Остальные исполнители в «Макбете»[[1399]](#endnote-1234) никогда никого не интересуют. И справедливо. Фон картины.

Который резал глаза только тем, что шлемы на танах блестят, как вычищенные самовары. Война, а не парад! Изрубленные шлемы, щиты {550} и разорванные плащи больше соответствовали бы мрачной картине.

Ведьмы, которым у г. Южина отводится главное место, лучшие из ведьм, каких мы видели[[1400]](#endnote-1235).

Г‑н Коровин выдумал хорошо[[1401]](#endnote-1236).

Ведьмы сливаются с утесами, со стенами.

Словно в морском аквариуме спруты, которые сливаются с камнями. Сразу его и не разглядишь, и вдруг, страшный и отвратительный, он протянет свои серые щупальцы.

Музыка, какая-то далекая, заунывная, странная, придает таинственный и мистический колорит трагедии, в которой, по мысли Малого театра, так много места уделено «потустороннему миру».

По нашему мнению, это излишне.

Но раз так задумано, — настроение получается.

Веет потусторонним миром.

Жутковато.

## **{551}** Московский Малый театр. Е. К. Лешковская[[1402]](#endnote-1237)

### 1

Москва и Малый театр… Я бы сказал больше: Россия, интеллигентная, просвещенная, читающая и преданная искусству Россия и Московский Малый театр — два сплоченных, неразрывно связанных между собою звена.

И москвичу особенно хочется лишний раз поговорить об этом, когда-то образцовом, исполненным богатого творчества и жизни, сейчас умирающем и заброшенном доме искусства.

Слава Малого театра — старая и заслуженная слава. Молитвенно склоняется мысль перед дорогими именами уже отошедших, но всегда незабвенных Садовского, Самарина, Акимовой, перед живой и любимой Гликерией Николаевной Федотовой. Облик Ермоловой, артистки величайшего душевного экстаза, артистки подвижницы, неумолимой и чистой жрицы искусства и сейчас еще, больше чем когда-либо, зажигает душу неугасимым огнем вдохновения. Медведева, Никулина, Садовская, Ленский, Макшеев, Рыбаков, Правдин… Встает в памяти Островский — сам создание и сам один из творцов этой славы.

Сильная творческая мысль, самостоятельная и глубокая, бурным потоком неслась с образцовых подмостков, через зрительный зал, по Москве — в молодой Петербург, в глухую провинцию, и от животворных ключей его питалась Россия.

Решающее слово в театральном мире принадлежало Малому театру, он создавал и воспитывал таланты, и его артисты были действительно лучшими и истинными сынами искусства — а писатели, к которыми он обращался, действительно истинными художниками слова.

Так было.

Но сломался какой-то винт в гигантской машине. Затормозился ход, стали останавливаться некоторые колесики, приводившие механизм в движение, сначала менее значительные, потом все более и более крупные и… произошла досадная остановка, остановка, длящаяся и по сейчас, со всеми мучительными аксессуарами — толчеей на месте, толчками назад…

Почему? Кто воздвиг на безграничном пути роковую станцию? В чем причина ее возникновения?

{552} Резко ли изменилось за последнее время направление искусства, жизнь ли чересчур быстро шагнула вперед, стала сложнее, капризнее, разнообразнее — или просто, удовлетворенные и самодовлеющие, остановились в своем олимпийском величии недавние боги, решив, что дальше идти в деле творчества — некуда?

Может быть и то, и другое, и третье вместе. Только побледнело роскошное полотно, потускнели яркие краски на выцветшем фоне — местами стерлись, местами слезли. Несколько раз плохие реставраторы старались поправить картину, но от их неумелой работы не лучше, а все хуже она становилась.

И невольно возникает вопрос — искусство ли то, чем занят за последнее время Малый театр?

Вопрос, на который с грустью приходится ответить: нет.

Нет ничего общего между искусством и теми нудными и шаблонными зрелищами, которые нам показывают в театре. В большинстве случаев пьесы ставятся с целью дать применение той или другой выдающейся артистической силе и с участием ее — проходят свободно. Идешь с заранее определенной целью смотреть Марью Николаевну, или Елену Константиновну, которые и тешат себя и знакомую публику, и на их игре отводишь душу. Но Марья Николаевна и Елена Константиновна одиноки, и когда публике преподносятся пьесы — с молодым, вернее вечно молодым, но на самом деле, совершенно состарившимся и высохшим в театре ансамблем — пьесы вроде «Коринфского чуда»[[1403]](#endnote-1238), «Kampf über den Mann»[[1404]](#endnote-1239), или «Марии Стюарт» со всеми этими Левшиными[[1405]](#endnote-1240), Найденовыми[[1406]](#endnote-1241), Турчаниновыми[[1407]](#endnote-1242) и Садовскими 2‑ми[[1408]](#endnote-1243), так-таки и не перешагнувшими заветного рубикона заслуженности[[1409]](#footnote-168), или когда заслуженная артистка заменяется незаслуженной дублершей, — столичный зритель чувствует себя жутко, точно попав на слабый и провинциальный спектакль.

За последние пятнадцать-двадцать лет Малый театр не создал ни одного артиста, не выдвинул ни одного драматурга. И в то время, когда делами заведовали административные органы, и позднее, когда состав репертуара перешел к репертуарному совету. Совет этот состоял из старых артистов и каждый из них продвигал ту пьесу, первая роль в которой ему подходила, обращая также внимание и на то, чтобы остальные роли подходили кому-нибудь из значительных артистических сил театра. Художественную ценность пьесы совершенно игнорировали, предполагалось, что как бы плоха не была пьеса — таланты артистов вывезут. Исходя из того же принципа пренебрегали и декоративной, и {553} обстановочной стороной пьесы; вместо зеркал вешали на стенах доски, оклеенные глянцовитой бумагой, куском жести заменяли луну, а на разговоры о музыке и пении птиц, или о звуке подъезжающего экипажа — отвечали гробовым молчанием. Около образцовой сцены, на смену блестящим драматургам времени Островского и Писемского, терлись прислуживающие артистам, пишущие для них заказные роли Крыловы, Невежины, Александровы, позднее Рыжов[[1410]](#endnote-1244), Персиянинова[[1411]](#endnote-1245) и многие другие — имя же им легион. Целую плеяду мелких паразитов искусства вскормил своим богатым телом Малый театр, паразитов, которые, размножившись и выросши, высосали его кровь и грозят превратить его в труп.

Между тем старых и заслуженных артистов становилось все меньше и меньше. Новые же, пущенные им на смену, уже не обладали искусством вывозить любую пьесу. Слабые пьесы стали проваливаться, а театр пустовать. Роль репертуарного совета, в силу обстоятельств, оказалась исчерпанной. Это заметили, и заведывание репертуаром было поручено Ленскому. Ленский умер, не выдержав непосильной тяжести, и дело перешло к Южину.

Назначение Южина вызвало невероятный шум. Изболевшее душой, совсем было отчаявшееся в судьбе своего старого кумира общество ожило. Заговорили о близком и полном возрождении театра, о наступлении в его жизни счастливой эры.

Мы, лично, никогда этих радужных надежд не разделяли.

Южин — кн. Сумбатов — добросовестный актер, плодовитый драматург и заурядный режиссер — безусловно здоровый и энергичный работник. Но тут одних этих качеств мало.

Для того, чтобы вдохнуть душу живую в дорогое остывающее тело Малого театра нужны прежде всего цельное, непосредственное творчество, сила гения, животворящий огонь титана…

Все же, на первых порах, Южину удалось понять, чего не хватало театру — не хватало дарований и пьес. Но для того, чтобы пополнить этот недочет, надо творить и творить годами, надо поставить себе определенную идейную цель, к достижению которой и идти по строго намеченной программе.

Кроме того, необходимы известная самостоятельность и цельность взглядов.

Ни того, ни другого, к сожалению, в направлении деятельности Малого театра не оказалось.

За короткое время нового управления театром мы были свидетелями постоянных колебаний, бессильного метания из стороны в сторону. И не только в отношении к репертуару, но и к подбору артистических сил.

{554} Сплошная погоня за модой — всегда, правда, несколько устаревшей, прошлогодней, но все-таки модой, стремление понравиться дешевой толпе.

Царил Андреев в последние годы[[1412]](#endnote-1246) — и явилась неудавшаяся (может быть и к лучшему) попытка поставить «Анфису»[[1413]](#endnote-1247), заговорили о Шоу — поставили «Клеопатру»[[1414]](#endnote-1248). Художественный театр дал «Анатэму», «Miserere»[[1415]](#endnote-1249), при полных сборах прошли у Корша «Мирра Эфрос» и «Сатана»[[1416]](#endnote-1250) — в результате, конечно, с большим опозданием, на Малой сцене две пьесы из еврейской жизни: шаблонная стряпня г‑жи Хин и, безусловно, интересный бернштейновский «Израиль»[[1417]](#endnote-1251). Некоторое время в Малом театре служил Максимов, казался плох; ему почти не давали ролей, держали его в загоне. Но стоило этому самому Максимову — безусловно талантливому, чрезвычайно чуткому и нервному артисту, уйти к Незлобину и добиться, наконец, известного и вполне заслуженного успеха — и его опять потянули назад[[1418]](#endnote-1252), в Малый театр.

Смирнова интересовала коршевскую публику[[1419]](#endnote-1253) — надо пригласить. Не пошла — пусть остается без дела, или дублирует.

И можно с уверенностью сказать, что если госпожа Гзовская выдержит до конца свой искус в Художественном театре — а это безусловно искус, так как ни по своим сценическим данным, ни по характеру своего дарования, индивидуально деспотическому, артистка к сцене Художественного театра, где ей приходится разыгрывать глубоко чуждых ей по духу Катерин Ивановн и Тин из «Miserere»[[1420]](#endnote-1254), — не подходит, и конечно даст в этом году прелестнейшую из всех когда-либо виденных Офелий[[1421]](#footnote-169) — она вернется в Малый театр триумфаторшей.

Я не говорю еще о целом ряде вновь появившихся на Малой сцене актрис и актеров, пополнивших и продолжающих пополнять и без того многочисленные кадры труппы, ради того только, что им удалось сорвать, хотя бы и случайный и, может быть, совсем незаслуженный успех на сцене какого-нибудь другого театра.

А настойчивое приглашение на казенную сцену Рощиной-Инсаровой после того как она сыграла «Обнаженную» у Незлобина[[1422]](#endnote-1255)?

Где же инициатива Малого театра? Славную роль старейшего законодателя сцены, в недрах своих выносившего и из девственной глубины выдвигавшего новые артистические дарования, своим авторитетным признанием открывшего широкую дорогу не одному талантливому драматургу — образцовый театр променял на совершенно другую, несоответствующую его положению роль: он стал пугливо прислушиваться {555} к мнению толпы, присматриваться к соседним частным сценам — пусть раньше другие признают, а тогда и мы воспользуемся.

Надо, конечно, оговорить, что одного заведующего репертуаром нельзя всецело винить за все недочеты театра[[1423]](#endnote-1256). Как-никак, но, по своему положению чиновника, ему приходится считаться с многочисленным начальством, приказами сверху и, помимо того, интригами в низах — все же проявлять иногда побольше самостоятельности было бы полезно.

Кроме того, в деле выбора пьес, заведующему репертуаром приходится в известной мере считаться с так называемым, литературно-театральным комитетом[[1424]](#endnote-1257), без одобрения которого не может попасть на Императорскую сцену ни одна пьеса, учреждением глубоко архаическим, кажется дореформенным, состоящим из людей — по крайней мере, в Москве — к современному искусству имеющих самое отдаленное отношение, судя по тому, какой отживший хлам и литературные отбросы получают одобрение.

Впрочем, заведующий репертуаром, находится также в числе членов комитета, но хотелось бы думать, что все-таки не столько ему, сколько всему комитету in corpore[[1425]](#footnote-170) мы обязаны появлению на Малой сцене такого, например, исторического паштета как «Светлая личность» Гнедича, нудной и выцветшей стряпни Шпажинского «В старые годы» или пошлого, дурнотонного, со специфическим душком анекдота на политическую тему Колышки «На поле брани»[[1426]](#endnote-1258), — уйти после второго акта которого помешала только замечательная игра Лешковской. Сейчас нам угрожают Александровым, после четырнадцатилетнего молчания, как говорят, по какому-то несчастному случаю, разрешившимся пьесой.

Если театру еще мало-мальски дорого дело искусства, и если руководители его не хотят, чтобы совершенно упал и опустел когда-то великолепный дом Щепкина, — с именами вроде Невежиных, Гнедичей, Колышек, Рыжевых и tutti quanti[[1427]](#footnote-171) должно быть раз навсегда покончено и двери перед ними — наглухо закрыты.

Ведь рядом, за глухими стенами театра, развивается широкая и богатая родная литература, создаются живые и талантливые произведения искусства, плодами которых пользуются и живут другие театры. Я не говорю о Художественном, вовремя воспользовавшемся Чеховым и отчасти Горьким, которых Малый театр проспал, но даже и такие невзыскательные театры, как Незлобина и Корша в Москве и Суворина в Петербурге, стараются питаться из первых источников, пить чистое {556} виноградное вино, а не дешевую винную фальсификацию. Но дорого ли искусство руководителям казенного театра?

— По-видимому, нет.

Еще два слова о переводном репертуаре Малого театра. При той же полной бессистемности, что и оригинальный, он все же много удачнее. Но и в выборе пьес иностранных авторов желательна некоторая осторожность. И если такие пьесы как «Каштелянский мед» Крашевского и бьернсоновская «Когда цветет молодой виноград»[[1428]](#endnote-1259), благодаря художественной игре выдающихся артистов театра — Ермоловой, Бравича[[1429]](#endnote-1260), Правдина, Лешковской, чуть-чуть Шухминой[[1430]](#endnote-1261), — удались и при самой небрежной лубочной постановке, то подходить с обычными режиссерскими средствами театра, да еще при рядовых исполнителях большинства главных ролей, к Пшибышевскому[[1431]](#endnote-1262) — более чем рискованно, я сказал бы — кощунственно. Между ними и тонким, большим писателем наших дней — пропасть, перешагнуть которую можно только при помощи огромной, настойчивой, любовной и талантливой творческой работы.

### 2

Когда говоришь о плохой постановке дела в Малом театре, о невозможном репертуаре и губительном влиянии, которое он имеет и на художественный успех театра и на молодые дарования, — невольно выступает оригинально-талантливый, индивидуально мощный образ Е. К. Лешковской. Это единственная за последние пятнадцать лет питомица Малого театра, достойная его старой славы… «Новыми веяниями», несмотря на все старания, не удалось ее ни искалечить, ни затушевать. Яркий талант взял свое и выбился на свободу.

Если Федотова и Ермолова в свое время быстро и легко достигли заслуженного успеха, они сделали это главным образом на образцовом репертуаре Островского и отчасти старых классиков — Шекспира, Шиллера («Мария Стюарт», «Макбет», «Антоний и Клеопатра»[[1432]](#endnote-1263), «Орлеанская дева»).

Им сразу представилась возможность разнообразно и ярко проявить свое гениальное дарование.

Совершенно иначе было с Лешковской, она вступила на сцену именно в тот момент, когда старые традиции театра пошатнулись и в доме искусства хозяйничали бездарные пасынки литературы. Пьеса писалась для той или другой заслуженной артистки и художественной ценности ее не придавалось значения. Правда Лешковская оставила в памяти публики два поразительных по силе, экспрессии и красоте образа — Лидии в «Бешеных деньгах» и Глафиры в «Волках и овцах»[[1433]](#endnote-1264), но {557} это произошло уже позже, когда ее звезда поднялась и талант был признан. И то обе пьесы поставлены были в бенефисы артистки и, вероятно, по ее собственному выбору, начинать же путь приходилось слабыми пьесами присяжных драматургов театра.

Для начала ее устроили на амплуа grande coquette. Какое-нибудь амплуа необходимо: у Ермоловой — драматических героинь, Яблочкина[[1434]](#endnote-1265) — ingenue[[1435]](#endnote-1266), Лешковская — grande coquette.

И успех получился настолько серьезный, что замалчивать одаренную артистку далее стало неудобным, да и мало-мальски серьезных конкуренток не было.

И вот, в течение целого ряда лет, близорукие ремесленники — авторы, одну за другой, меняют для нее пьесы с объемистыми ролями grande coquette, упрямо заставляя выступать артистку по нескольку раз в год в сущности в одной и той же роли, меняя только костюм и обстановку. Очевидно, что рядовая публика, хотя бы в силу одной привычки, иначе не может себе представить Лешковскую, как непременно в роли grande coquette.

Да и артистка сама, кажется, поддается гипнозу и, недооценивая своего дарования, — начинает думать, что ее большой и на самом деле исключительно многосторонний талант ограничен определенной рамкой, за пределами которой для него нет жизни.

Блестящие и совершенно случайные выступления в сильно драматической роли Пати Шпажинского, в одной из многочисленных боборыкинских пьес — сильной душевной драме, построенной на сплошном диалоге, и, наконец, в «Сильных и слабых» Тимковского[[1436]](#endnote-1267) проходят совершенно неотмеченными критикой и, по-видимому, незамеченными ни самой госпожой Лешковской, ни плеядой ее поставщиков от драматургии.

Досадный сон длится долго, около пятнадцати лет.

И только в самое последнее время, когда обеднели ряды заслуженных артистов, когда оставили сцену Медведева и Федотова, а Ермолова скромно перешла на роли пожилых героинь, и актрис не осталось — Лешковской, в силу необходимости, пришлось выйти из заколдованного круга, — кошмар стал рассеиваться, и талантливая артистка начинает находить себя.

Слава Богу! Еще не поздно.

Прошлый год это сплошной триумф Лешковской.

У Дузе я помню мало таких интонаций, с какой произносит артистка свое классическое — я не сержусь — в «Amor omnia»[[1437]](#endnote-1268). Какая тонкая и какая глубокая психологическая драма отцветающей женщины, всю жизнь принесшей на алтарь любви и с ужасом видящей, что ее кумир ей изменяет.

{558} Тоска, безнадежные искания, оскорбленное чувство женщины и прощение, великое нежное прощение — целый мир новых богатых и сильных мелодий!

Баронесса из «Очага» Мирбо[[1438]](#endnote-1269) — опять душевная мука, но уже в других отражениях, тоже не менее богатых — тонких и искренних.

И купчиха в бульварной пьесе Колышки — «На поле брани»! Кто бы сказал, что это та же самая женщина? Где нежные струны хрупкой и изысканной души, тихие мечты и утонченные переживания? Живая, бытовая фигура женщины-кулака из старых русских купчих, великолепный сколок, типичное олицетворение десятков, сотен, тысяч подобных, встречаемых нами, живущих вокруг нас.

И главное, что автор пьесы пальцем о палец не ударил для создания этого типа, весь образ — исключительно яркий продукт творчества г‑жи Лешковской.

Наконец — «Жеманницы»[[1439]](#endnote-1270). И опять-таки единственной — я не говорю о Правдине — блестящей и легкой фигурой в топорном и грузном Мольере Малого театра была Лешковская, давшая и стиль, и непринужденное веселье, и чисто французские блеск и entrain[[1440]](#footnote-172).

В этом сезоне Лешковская создала великолепную Огудалову[[1441]](#endnote-1271).

Пусть же артистка не верит, когда ей говорят, что ее лучшие роли grande coquette. Они хороши, безусловно, но они не единственны. Пусть не верит она невежественным нашептываниям о том, что она не драматическая артистка, как не верит и тем, кто ей скажет, что ноты комизма у нее недостаточно сильны, или что на широкой палитре ее таланта нет бытовых и оригинальных красок — они есть, и в изобилии. Есть совершенно исключительный по величине диапазона талант, ни искусственных рамок, ни границ, ни места, ни времени для которого, — нет и быть не может.

Вперед же, все вперед! Еще не все возможности исчерпаны.

## **{559}** Вишневый театр[[1442]](#endnote-1272)

В белом платье вышла вперед г‑жа Федорова и, держа в слегка дрожащих руках адрес, прочла «проникновенным» голосом, — в Малом театре умеют прочитать! — приветствие Малого театра А. П. Чехову[[1443]](#endnote-1273).

Приветствие теплое, как слезы умиления.

За ней стоял г. Правдин. Несколько поодаль г‑жа Никулина.

Над ними был г. Кондратьев, старый г. Кондратьев.

Торжественный, строгий, с добрым, добрым лицом.

Он указал г‑же Никулиной пальцем:

— Подвиньтесь, мол, сударыня, поближе. Вам поближе‑с надо быть. Вот так‑с. Здесь и стойте.

Г‑жа Никулина подвинулась поближе. И слеза умиления подступила мне к горлу.

Мне вспомнился Фирс, милый Фирс, из пьесы, которую играли в этот вечер.

— Пальтецо надеть извольте. Не доглядишь за вами. Ох, молодо-зелено!

В адресе выражалось сожаление, что не на сцене Малого театра привелось приветствовать такого замечательного писателя.

И действительно, Малый театр имел право себя пожалеть.

«Образцовой сцене», чтобы увидать кого-нибудь из выдающихся писателей, надо идти в другой театр.

Тут, действительно, себя пожалеть стоит.

Нет ничего трудного, мудреного теперь выйти и сказать Чехову:

— Вы замечательный писатель. Вы великий талант. Вы украшение русской сцены. Вы — Чехов.

Это знают, это видят на сцене, это читают в книгах все.

И повторять, что день есть день, а ночь есть ночь, а время — время, а Чехов — Чехов, — значит, отнимать у Чехова и день, и ночь, и время.

Как сказал бы Полоний.

А позвольте спросить вас, милостивые государи, где был Малый театр в то время, когда Чехов написал «Иванова»? «Иванов» шел у Корша.

Где был Малый театр, когда Чехов написал «Лешего»?

«Леший», — впоследствии «Дядя Ваня», — шел в частном театре.

Где был, наконец, Малый театр, когда Чехов написал «Чайку»?

И не была ли «Чайка» забракована для постановки на сцене Малого театра?

{560} И не получил ли обратно… Чехов… «Чайки»… из Малого театра?

Почему же так трудно, так невыносимо трудно у нас человеку с дарованием, — даже если небо наградило его талантом Чехова!

А это случается не каждое пятидесятилетие.

Есть ли в числе ваших сотрудников, гг. Малый театр, хоть один из тех, кто теперь глубоко интересует русское общество?

Чехов не у вас, Горький не у вас[[1444]](#endnote-1274).

Появилась пьеса, которая глубоко взволновала общественную мысль, совесть, душу. Исключительно талантливая, сильная, живая.

«Дети Ванюшина»[[1445]](#endnote-1275).

Пьеса шла у Корша.

Что же это за старый дом из «Вишневого сада»? С распертыми дверями, с затворенными наглухо ставнями.

Все, что есть талантливого, интересного, проходит мимо.

И беда молодому дарованию постучаться в этот запертый дом. Молчание.

Генерал Малый театр говорит «молодому человеку»:

— Дослужитесь до соответствующего чина‑с, и тогда и я приду вас поздравить. И даже с соответствующей слезой‑с!

Перед человеком запирали дверь, а когда оказалось, что его, собственно, надо было «принять, просить, сказать, что дома», — тогда отперли двери, вышли и сказали:

— Как жаль!

Что это было? Это приветствие.

Протест со стороны артистов против своего театра?

Это было забавно, это было смешно, это было «жалостно».

— Ах, какая досада, что вы у нас не были! Мы так жалели!

— Но я у вас был. Меня не приняли!

— Ах, это мы спали!

Спокойной ночи, старичок!

## **{561}** Вишневый сад[[1446]](#endnote-1276)

Говорят, Л. Н. Толстой, который очень любит произведения А. П. Чехова, не признает в нем драматурга[[1447]](#endnote-1277).

— Но чеховские драмы хороши, как чеховские рассказы! — возражают ему.

Он, говорят, отвечает:

— Ну, да! Это и есть не драмы, а рассказы.

Может быть, Л. Н. Толстой и в этом случае прав.

Может быть, «Вишневый сад», например, скорее повесть в лицах, чем сценическое произведение.

Может быть, в чтении эта повесть производит сильное впечатление[[1448]](#endnote-1278).

Великий режиссер г. Станиславский. Но воображение режиссера еще лучше.

Вечером, одному, читать финал чеховской повести-драмы — это, вероятно, страшно.

Пустой дом. Запертые двери. Наглухо затворены окна. Старый крепостной слуга лежит на диване. Раздаются удары топора. Рубят вишневый сад.

Словно заколачивают гроб.

Это страшная сцена, и в чтении она, быть может, еще сильнее. Быть может.

Но мне кажется, что чеховская драма и есть настоящий театр.

Освободить театр от «театральности».

Довольно этих «условностей», от которых пахнет ремеслом, довольно этих театральных жестов, каких никто не делает в жизни, интонаций, которых в жизни никогда не звучит, слов, которые в жизни произнести стыдно: скажут — «театрально».

Пусть жизнь остается на сцене, как в спокойных водах отражаются печальные вербы, и веселые цветы, и голубое бездонное небо.

Это будет прекрасно, — потому что все истинное прекрасно.

— Правда ли то, что происходит в чеховской драме?

— Правда.

— Типично это, характерно?

— Типично и характерно.

— Интересно?

— Интересно.

Все вопросы кончены.

{562} «Вишневый сад» полон щемящей душу грусти.

Это комедия по названию, драма по содержанию. Это — поэма.

Помещичье землевладение умирает, и Чехов прочел ему отходную, поэтическую, прекрасную.

И в голосе его дрожат слезы.

Помещица Раневская, ее брат Гаев, помещик Симеонов-Пищик, это — morituri[[1449]](#footnote-173).

Они легкомысленны, безалаберны, беспомощны.

Г‑жа Раневская транжирит деньги за границей, разоряясь на какого-то обирающего ее альфонса[[1450]](#endnote-1279). И страшно любит дочь.

Все мысли, вся душа ее в Париже, но она «страшно любит родину» и «не могла без слез смотреть на поля, когда ехала в вагоне».

Она гладит и целует шкап, которого не видела 7 лет:

— Мой милый, милый, старый шкап!

И пропускает мимо ушей, когда ей говорят, что умер один из старых слуг.

Она — воплощение беспомощности. Кошелек откроет, — деньги растеряет. Гулять пойдет, — платок, веер все потеряет.

За ними нужна нянька.

Как старый крепостной слуга Фирс, который выговаривает своему седому барину:

— Брючки не те опять надели!

Приносит ему пальто:

— Наденьте. Наденьте. Простудитесь.

Меняет ему носовые платки.

Они беспомощны, как дети.

«Как дети».

Вот это-то и наполняет чеховское произведение щемящей грустью.

Перед вами гибнут, беспомощно гибнут старые, седые дети. И как детей, вам жаль.

Все в жизни застает их врасплох.

Известие, что «Вишневый сад» продан, застает их, когда они танцуют, смотрят фокусы, слушают, как начальник станции читает толстовскую «Грешницу»[[1451]](#endnote-1280).

Они говорят о материях философских, о том, что такое «гордый человек», в то время, как набатом гудит напоминание:

— Помните, что «Вишневый сад» продают… продают…

Что они могут делать?

Жаловаться, плакать, говорить. И говорить-то только, по их мнению, «красивые слова». На самом деле шаблонные, затрепанные.

{563} Они некультурны.

Ничему не учились, ничего не знают:

— Ницше — великий философ! — доказывает, говорят, в своих книгах, что можно делать фальшивые ассигнации[[1452]](#endnote-1281). Удивительно!

— А то еще один философ, говорят, пишет, что надо прыгать с крыши. «Прыгай», — и в этом все дело!

И этим детям, слабым, невежественным, избалованным приходится вести борьбу за существование.

Что они могут?

Просить взаймы. Мечтать:

— Генерал даст взаймы. Тетка-графиня пришлет. Богатый на дочери женится.

Их спасает еще случай.

Железную дорогу чрез имение провели. «Отчуждение». Выплыл!

— Глину какую-то белую англичане в имении у меня нашли. В аренду взяли.

Выплыл! Дышит. Но ведь «перед смертью не надышишься». И конец наступает.

Последний акт — страшный акт. Это «жестокий» акт.

На сцене совершается жестокость. Но и жестокость-то совершается как-то по-детски. Дети так, сами не замечая, совершают ужасные жестокости.

Апофеоз безалаберности.

Весь акт полон суматохи по поводу старого верного слуги, больного Фирса.

— У меня две заботы, — говорит г‑жа Раневская, расставаясь с родным гнездом, — первая: больной Фирс.

— Фирса отправили в больницу?

— Ты спрашивал: Фирса отправили в больницу?

— Что Фирс?

Но действительно осведомиться о Фирсе, за суматохой об нем, никто и не догадался.

И вот все уехали.

Двери заперты.

Ставни закрыты.

Из своей каморки выходит Фирс.

Человека забыли.

Так беспокоились, — и забыли.

Он ложится на диван:

— Ничего… я полежу…

У него срываются трогательные слова:

{564} — А надел ли Леонид Андреевич шубу в дорогу?.. Не доглядел… Поди, в пальто поехал… Ох, молодо, зелено…

И вздыхая о своем пятидесятилетнем барине-ребенке, Фирс лежит на диване, с которого уже, вероятно, не встанет.

Тихо в пустом доме.

Из сада доносится стук топора. Рубят старые вишневые деревья.

Словно заколачивают крышку гроба.

Кто ж идет на смену этим умирающим людям?

Купец Лопахин. Студент Трофимов.

Лопахин кулак, из мужиков.

Это был бы кулак, каких мы видели на сцене уже много, — если бы Чехов не дал ему «исторического объяснения».

Лопахин торжествует:

— Здесь мой дед, мой отец на кухню не смел войти. А я — хозяин. Не сон ли?

Но не Лопахин виновен в этом торжестве.

«Чумазый»[[1453]](#endnote-1282), он идет, как исполнитель непреложных велений судьбы. Он только орудие неизбежного.

Он очень любит помещицу Раневскую и ее семью. У него в мыслях нет ее разорить. Он хочет, всей душой хочет ее спасти.

Он дает им средство к спасению.

Разбить имение на участки. Сдать под дачи. Дело верное.

Но что же поделать, когда на деловые разговоры эти большие дети умеют отвечать только вздохами.

— Как? Вырубить наш старый, наш милый вишневый сад?

И «Вишневый сад» идет с аукциона. И Лопахин покупает и рубит сад. Не он бы, так другой.

Другой представитель бодрого, молодого и сильного поколения — студент Трофимов.

Он поет «бодрую песнь».

— На новую жизнь!

Но студент Трофимов седьмой год сидит в университете. Один из тех, про которых говорится в терпигоревском «Оскудении»[[1454]](#endnote-1283):

— Слава Богу, учится успешно: каждый год с факультета на факультет переходит.

И когда этот Трофимов говорит:

— На новую жизнь!

Слышится:

— На новый факультет!

Когда же наша жизнь станет разумной, радостной, светлой, красивой, — говоря любимое чеховское слово, — «изящной»?

{565} Во всех чеховских пьесах, всегда, среди предрассветного унылого сумрака светится на самом краю горизонта слабая, бледная полоска утренней зари.

Так и здесь.

Одно из действующих лиц говорит:

— Лет через двести наша жизнь станет[[1455]](#endnote-1284)…

Через двести…

Мне вспомнился узник из «Птичек певчих».

— Этим маленьким ножичком по стене чик, — и через десять лет вы свободны.

Комедия Чехова, трагедия Чехова, повесть, поэма, — называйте, как хотите это стихотворение в прозе, — исполняется в Художественном театре превосходно.

Очень хороша г‑жа Книппер[[1456]](#endnote-1285).

Очень типичен г. Станиславский[[1457]](#endnote-1286). Трогательный образ старого слуги дает г. Артем[[1458]](#endnote-1287). И силищей кулака, но и дрожью задетых нежных душевных струн веет от исполнения г. Леонидова[[1459]](#endnote-1288). Превосходен г. Москвин[[1460]](#endnote-1289) в роли приказчика Епиходова, — поистине, художественное создание. И снова удивителен «вечно неузнаваемый» г. Качалов[[1461]](#endnote-1290).

Очень хороша и полна поэзии постановка: глядящий в окна весь в цвету вишневый сад, полный щебетом птиц и мягкие, нежные, летние сумерки второго акта. Настоящие поэты и большие художники работают в этом театре.

## **{566}** Десять лет[[1462]](#endnote-1291)

Десять лет тому назад, в этот день, в Художественном театре[[1463]](#endnote-1292) весь зал, поднявшись как один человек, стоя аплодировал горячо и восторженно. И только тому, к кому неслись эти аплодисменты, кричали:

— Сядьте!.. сядьте!..

Антон Павлович Чехов был болен и слаб.

Он не хотел этого чествования.

Он был скромен в кругу самых близких друзей.

Если было три посторонних человека, — он становился застенчив.

Но его убедили.

Время было такое.

1904 год.

Надо было пользоваться каждым случаем произвести:

— Смотр силам.

Надо было объединить общество.

— Поднимать настроение. Юбилей певца:

— Сумерек русской жизни мог этому послужить.

И человек, который у всякого знакомого спрашивал:

— Как вы думаете? У нас будет конституция[[1464]](#endnote-1293)? и сам с уверенностью говоривший:

— У нас скоро будет конституция! уступил.

— Меня вплоть до выхода на сцену все стерегли! — улыбаясь, говорил он. — Чтоб я, как Подколесин[[1465]](#endnote-1294), через окно не удрал!

И состоялось:

— Первое и последнее в его жизни чествование А. П. Чехова.

Оно было горячо, восторженно, единодушно.

Но была разлита какая-то грусть.

Во всем.

На сцене стоял, в сереньком пиджачке, такой простой, без всякой позы, милый человек. Еще молодой. Но с сединкой. С лицом, покрытым мелкими морщинками. С ласковыми глазами. С немножко растерянной улыбкой.

На него смотрели с любовью.

{567} Весь зал смотрел именно:

— С любовью. Словно:

— Спешили насмотреться.

И думали:

— Удастся ли еще видеть?

И в этом было что-то щемящее сердце.

Ему аплодировали не только горячо, не только восторженно.

— С нежностью.

Как говорят приятные веши больным.

— Не жильцам на этом свете. С ним словно:

— Прощались.

И в этом торжестве все щемило сердце.

И то, что для чествования выбрали первый попавшийся случай:

— Постановку «Вишневого сада».

Надо воспользоваться!

Пока он еще:

— Среди нас.

И присутствие на чествовании Малого театра.

Милые, священные старушки Малого театра пришли поздравить со своим стариком-режиссером Кондратьевым.

Они имели вид немножко растерянный.

Сконфуженный.

Словно в первый раз выступали перед публикой.

Старый Кондратьев имел вид их гувернера.

Малый театр явился чествовать писателя… ни одной пьесы которого он не поставил!

Явился «признавать» писателя на чужую сцену.

Как поздно у нас приходит это самое:

— Признание!

Это чествование было каким-то букетом ярких, красивых цветов, обвернутых в тонкий-тонкий, как паутинка, еле заметный черный флер.

Все было обвеяно грустными мыслями на этом торжестве писателя.

— Первом и последнем в его жизни.

И только А. П. Чехов был весел в этот вечер.

Так все вокруг человека, которого уносит злая чахотка, только делают, стараются делать веселые лица.

А он сам весел искренно.

И не замечает того, что замечают все кругом.

{568} И чувствует себя:

— Хорошо!.. Право же, хорошо.

Единственная пощада, которую дает злой враг. Все кругом заботливо кричат:

— Сядьте!.. сядьте!..

А он стоял и улыбался.

Словно император в андерсеновском «Соловье»[[1466]](#endnote-1295)! Он был весел в этот вечер.

В большом, в огромном, — в великом? — писателе Антоне Павловиче Чехове проснулся в этот вечер:

— Антоша Чехонте[[1467]](#endnote-1296).

И нашептывал ему презабавные вещи.

Влад. И. Немирович-Данченко выступил вперед и начал свою речь:

— Дорогой, многоуважаемый Антон Павлович!..

У Чехова заиграла улыбка на губах, веселым смехом засверкали, заискрились глаза.

— Чего вы? — спросили его потом.

— А как же! Мне вспомнилось, как только что в акте перед этим Станиславский обращался к шкафу: «Дорогой, многоуважаемый шкаф!»[[1468]](#endnote-1297) Точка в точку так же!

Он забавно рассказывал о своем:

— Юбилее,

как окрестил он чествование.

Его, будто бы, привел в особое смущение один незнакомый оратор.

Это был один очень милый человек, теперь совсем акклиматизировавшийся в Москве.

Непременный член всех литературных торжеств.

Тогда новичок в Москве, только что приехавший из Сибири.

Извиняемся перед ним, но было бы жаль не привести «чеховского рассказа».

— Выходит. Человек неведомый. Рыжий. Лицо красное. «А вдруг, — думаю, — пьяный?». «Посторонняя личность»? Никакого отношения к «юбилею» не имеет? Рукой машет. Говорит страшно: «Я, — говорит, — явился, чтоб вас»… Думаю: как примется он «виновника торжества» волтузить! При всей-то публике! Конечно, отнимут. Но происшествие-то?! Ужасно испугался!

Конечно, все пустяки!

Ничего подобного не было!

Просто в Антоне Павловиче Чехове проснулся Антоша Чехонте.

И принялся сочинять прелестный юмористический рассказ.

{569} Один из тех, какие он любил сочинять.

— О российском разгильдяйстве.

Как будто бы где-то, благодаря российскому разгильдяйству, на «юбилей» пробралась неведомая личность, никому неведомый «выпимший человек».

И как он принялся вдруг, ни с того, ни с сего, так, «по пьяному делу», при всей публике «волтузить» «виновника торжества».

Изумление публики, юбиляра, комитета!

И Антоша Чехонте сочинял все это в таких подробностях, что Антон Павлович Чехов с трудом мог удержаться от улыбки на сцене.

И с веселым смехом рассказывал об этом потом.

Хохотал до кашля.

Публика в тот вечер необыкновенно относилась к писателю.

Такого чествования не запомнить.

С любовью, с нежностью, с заботливостью, полною слез, — словно мать к больному ребенку.

А в нем, знаменитом, больном, слабом, ребячливо проснулся:

— Антоша Чехонте.

Он был весел на этом:

— Первом и последнем его чествовании.

«Вишневым садом» на сцене Антон Павлович не остался доволен[[1469]](#endnote-1298).

— В чтении он лучше.

И вспоминал страшный вечер в Крыму.

Толстой умирал[[1470]](#endnote-1299).

— Думали, что он отходит. Я, как доктор, видел, что это уже агония. Все подходили прощаться. Вы понимаете? На моих глазах умирал Толстой! И вдруг я вижу, он делает рукой мне знак, чтобы я подошел. Подхожу, нагибаюсь. А он еле слышно мне с трудом: «А все-таки ваши пьесы не пьесы». А? Каков?

Антон Павлович говорил:

— Теперь вот, после «Вишневого», вижу, что Толстой прав. Это — не пьеса.

И категорически утверждал:

— Она успеха иметь не будет.

Верьте:

— Чутью автора!

Сегодня «Вишневый сад» идет в 200‑й раз.

Я виделся с А. П. Чеховым через день после первого представления «Вишневого сада».

{570} Он зашел в редакцию «Русского Слова», чтоб вместе идти завтракать. И рассказывал:

— Свои впечатления «от юбилея».

Я должен был передать ему предложение нашей газеты напечатать «Вишневый сад» в «Русском Слове» с гонораром в 3000 рублей за печатный лист[[1471]](#endnote-1300).

Но «Вишневый сад» был уже отдан «Знанию», кажется, по 1000 рублей за лист.

— Досадно! Чего вы мне раньше не сказали! 3000 рублей лист! Ведь, это 3 рубля строка!

— Антон Павлович! Дорогой! Ведь, уже миновали те времена, когда вы писали в «Будильнике»[[1472]](#endnote-1301) и мечтали, — помните? — «вот сделаюсь знаменит, буду говорить басом и получать 15 копеек за строчку».

— Стойте! Еще! «Женюсь. Сам буду лежать на диване и курить. Жену посылать получать гонорар в те редакции, где я работаю[[1473]](#endnote-1302). А тещу — в те редакции, где я не сотрудничаю!»

Антон Павлович вспомнил о нашем милом, добром друге издателе «Будильника»[[1474]](#endnote-1303).

— Вот «Русское Слово» говорит: три рубля за строку. А он приезжает ко мне недавно в Ялту. «Попенял». — «Знаменитым, — говорит, — стали, батька. В “Будильник” уже ничего написать не хотите. Пишите!» — «Да, я, — говорю, — теперь дорого беру». — «А сколько?» — спрашивает. — «Четвертак за строчку».

— Что‑о?

Антон Павлович Чехов! На зените своей славы!

— Четвертак за строчку. Что ж его путать? Рубль за строчку! Все равно, он и четвертак не даст.

— А вдруг бы согласился?

— Не знаете вы его? Ни за что не согласится. Не из жадности, а просто: «не порядок».

— Ну, и что ж он?

— По-моему и вышло. Огорчился и отказал. Потом всем на меня жаловался. — «Чехов горд стал. Четвертак за строчку хочет. Гонораров таких в “Будильнике” не бывало».

Трудную школу пришлось пройти веселому Антоше Чехонте.

Но какая чарующая деликатность.

Не сказать: «рубль». Зачем «пугать» старого издателя, привыкшего:

— К порядку?

Какое тонкое знание людей.

— И четвертак не даст… Антону Павловичу Чехову! «Не порядок».

{571} Через 10 дней после первого представления «Вишневого сада» я имел удовольствие познакомиться с Л. Н. Андреевым.

Он был так добр, зашел ко мне с предложением подписать:

— Обращение к Марксу.

Издатель «Нивы» когда-то купил «на вечные времена» сочинения Чехова за 75 000 рублей[[1475]](#endnote-1304). По тем временам:

— Цифра сказочная. Возбуждавшая изумление, зависть.

В 1904 году цифра:

— Обидная.

Чехов так вырос за это время.

Маркс несколько раз уже вернул свои затраты, и явилась мысль адресовать Марксу[[1476]](#endnote-1305):

— Обращение писателей

с просьбой «освободить» сочинения Чехова.

Мысль об «освобождении» улыбалась Антону Павловичу.

Его тяготила не только материальная сторона дела.

Его особенно тяготило обязательство, — хотя и за отдельный гонорар, всего 500 рублей с листа, — все новое выпускать отдельным изданием у Маркса.

Он чувствовал себя в какой-то:

— Крепостной зависимости.

Художника гнело это:

— Обязан.

— Словно я его собственность. Вещь.

Литераторы организовали обращение к Марксу.

Леонид Андреев собирал в Москве подписи.

Так радостно говорили:

— Об освобождении Чехова.

С таким удовольствием рассчитывали, как нахлынут издатели.

— Как теперь устроится Чехов.

Но мы «считали без судьбы».

В горнице было светло и весело, а около ходила смерть и заглядывала в окна.

Скоро «обращение писателей» стало ненужно.

— Первое и последнее в его жизни чествование Чехова было прощанием с ним.

Последним целованием.

Чехов, который терпеть не мог, чтоб его называли:

— Пессимистом.

{572} Чехов, возмущавшийся, что его:

— Все зовут представителем да представителем российского пессимизма!

Протестовавший:

— Какой я «представитель»? Когда никто не написал смешных рассказов, сколько я!

Чехов был весел в тот вечер.

В знаменитом больном, слабом Антоне Павловиче Чехове проснулся молодой, веселый:

— Антоша Чехонте.

И нашептывал ему смешные и веселые веши в день:

— Первого и последнего чествования.

17‑го января 1904 года, в день его именин.

17‑го января, на св. Антония Великого[[1477]](#endnote-1306), Антон Павлович Чехов был именинник.

Об этом не знала публика.

Об этом знали друзья — Художественный театр.

Чарующая и милая подробность — назначить первое представление и устроить чествование:

— В день его именин.

## **{573}** «На дне» Максима Горького Гимн человеку[[1478]](#endnote-1307)

«Человек вот правда! Что такое человек? Это не ты, не я, не они… нет! Это ты, я, они, Наполеон, Магомет. Понимаешь? Это огромно. В этом все начала и концы. Все в человеке, все для человека, все же остальное дело его рук и его мозга. Человек! Это великолепно. Это звучит гордо. Человек! Надо уважать человека. Не жалеть, не унижать его жалостью Уважать надо! Выпьем за человека, барон!»

*Сатин. «На дне». 4‑й акт*

На дне гниют утонувшие люди.

В ночлежке живут какой-то барон, прошедший арестантские роты, «девица», гуляющая по тротуару, спившийся актер, телеграфист, сидевший в тюрьме за убийство, вор, «наследственный вор», еще отец его был вором и умер в тюрьме.

От них смердит.

Бывший барон за рюмку водки становится на четвереньки и лает по-собачьи. Бывший телеграфист занимается шулерничеством. Девица «гуляет». Вор ворует.

И они принюхались к смраду друг от друга. Барон пропивает деньги «девицы», актер пропивает деньги шулера. Вор у них первый человек.

— Нет на свете людей лучше воров!

— Им легко деньги достаются.

— Многим деньги легко достаются, да немногие легко с ними расстаются.

Им не смердит друг от друга. Чему возмущаться? Совести?

— Всякий человек хочет, чтоб *сосед его* совесть имел.

— Все слиняло, один голый человек остался.

Люди, как видите, «конченые».

Бывшие люди. Все сгорело. Груды пепла.

Но дотроньтесь. Пепел теплый. Где-то под пеплом теплится огонек. Теплится.

— У всех людей души серенькие, — все подрумяниться хотят.

{574} Вот это «подрумянить душу» и есть человеческое, вечно человеческое, «das ewig menschliches»[[1479]](#footnote-174).

Барон подрумянивает себе душу тем, что вспоминает, как он «благородно» пил по утрам кофе со сливками, как у него были предки и лакеи.

Актер подрумянивает душу тем, что с гордостью произносит «громкое» название своей болезни:

— Мой организм отравлен алкоголем!

Не просто пьяница, а нечто звучное:

— Организм отравлен алкоголем!

Звучит «благородно».

«Девица» читает благородные романы. Где все самая возвышенная любовь и самопожертвование. И воображает себя на месте героинь. И верит этому.

Телеграфист произносит «необыкновенные слова»:

— Органон… Транс‑цен‑ден‑тальный.

— Надоели мне, брат, все человеческие слова. Все наши слова надоели. Каждое из них слышал я, наверное, тысячу раз!

Глупы эти люди, не правда ли? И румяна у них грошевые?

И вдруг эти «серенькие души» вспыхивают ярким румянцем. Не румянцем грошевых румян. А настоящим, человеческим румянцем.

Что случилось?

В ночлежку пришел старик бродяга Лука.

И раздул пламя, которое таилось под грудою пепла.

И из этой груды грязи, навоза, смрада, отрепьев, гнусности, преступления вызвал человека.

Человека во всей его красоте.

Человека во всей его прелести мысли и чувства.

Как случилось такое чудо?

Лука не проповедник.

Лука суетливый старикашка, он говорит забавно и наивно.

Но каждое его слово сейчас же переходит в дело.

Он проповедует делами, и в этом, как в толстовском Акиме[[1480]](#endnote-1308), его сила.

Лука с полицейской точки зрения — темная личность. С нашей — обыкновенный:

— Потерял всякую нравственную брезгливость.

Он входит со словами:

— Мне все равно. Я и жуликов уважаю. По-моему, ни одна блоха не плоха. Все черненькие, все прыгают.

Лука полон веры в человека.

— А как ты думаешь, добьются люди правды?

{575} — Да уж раз взялись, — как же не добиться. Люди добьются.

Мира будущего человеку бояться нечего:

— Ты, Анна, не бойся. Ты неба не бойся. Преставишься ты, и скажет Господь: «Приведите ко мне Анну. Я эту Анну знаю. Эта Анна много страдала, много мучилась в жизни. Отведите Анну теперь на покой. Пусть Анна отдохнет».

У Луки религия человека. Всегда во всем у него прежде всего «человек». На него, когда он был сторожем, напали с топором беглые каторжники. Он «осерчал за топор». Из ружья нацелился.

— Бросай топор. Наломай веток. Пори друг друга по очереди. Зачем на человека с топором кидаетесь!

Они падают на колени перед направленным на них дулом.

— Покорми нас. Мы с голода.

Лука кормит их, берет к себе. Беглые живут у него до весны, работают, весной прощаются и уходят бродяжить:

— Славные *люди*.

Эта любовь к человеку ведет его, и ведет правильно, даже там, где он, как в тумане, ничего не понимает.

Спившийся актер старается припомнить стихотворение:

— Самое любимое стихотворение! Я всегда его со сцены читал! Забыл! Забыл!

И это, казалось бы, непонятное для Луки горе сразу находит в его сердце самый настоящий, человеческий отклик.

— Как не понять? Легко ли! Даже самое любимое для человека забыть!

«Девица» рыдает:

— Верно это, все верно написано! Со мной это было! Со мной! Студент он был. Гастошей звали!

Барон хохочет:

— А в прошлый раз звала Раулем!

— В лаковых сапожках он был! С бородкой!

Лука слушает с сочувствием.

— Гастошей, говоришь? В лаковых сапожках? Скажи, пожалуйста! «Религия человека», который он весь пропитан, инстинктивно подсказывает ему:

— Здесь, в этих мечтах, самое дорогое для *человека*.

«Религия человека» подсказывает Луке, что какому человеку сейчас нужно.

Болен человек, — его надо отвести на воздух. Умирает человек, — его надо успокоить, чтоб не боялся. Убить человек хочет, — ему нужно как-нибудь невзначай помешать.

{576} Актер в отчаянье:

— Отравлен алкоголем.

Лука рассказывает ему о больнице, где от этого лечат. Есть такая больница:

— Только приходи! Узнаем, где, — и иди.

Он ничего не проповедует. Он суетится и делает.

Он говорит делая.

Он и говорит и делает весело, с шутками, поет песни.

Ему, полному «религии человека», светло и радостно. Он в храме своего божества. Кругом столько людей. И каждому *можно* помочь.

Для него нет ни дурных, ни плохих, ни ужасных, ни страшных. Для него есть люди. Просто люди. Только люди.

И оттого он со всеми одинаков. И оттого он весел, говоря с *человеком*.

— Что-то я тебя не знаю! — говорит ему мрачно городовой.

— А других-то людей разве всех знаешь? — весело шутит с ним Лука.

— В моем околотке всех.

— Ну, так это, значит, оттого, что не вся земля в твоем околотке.

Лука начинает песню.

— Не вой! — останавливает его один из ночлежников.

— А разве не любишь, когда поют?

— Люблю, когда хорошо.

— А я, значит, плохо? Скажи, пожалуйста! А я думал, хорошо. Всегда вот так-то. Человек думает, что хорошо делает. А другим-то видать, что плохо.

И перестает петь.

Потому что он не может стеснять *человека*. Не может нарушать прав *человека*. Не может доставлять неприятности *человеку*.

Как на светлом пиру, он и в ночлежке. Потому что кругом есть люди. К вору относились все как к юру. Барону кололи глаза:

— Барином был! «Девице» говорили только:

— Ты кто? Ты вот кто!

Актеру:

— Ты пропойца!

Телеграфисту:

— Шулер, — и больше ничего.

И вот пришел человек, который отнесся к ним, как к людям. Только как к людям. Увидел в них людей. Только людей. К каждому подошел:

— Человек.

{577} Что этому *человеку* сейчас нужно? И что для этого *человека* сейчас сделать?

— Человек!

И от этого обращения «человек», дремавший человек проснулся и поднялся во всей гордости своей, во всей своей прелести мысли и чувства.

Как видите, и чуда здесь никакого не было.

Лука не создавал здесь человека.

Человек здесь был. Человек спал. Человек проснулся.

И только.

И только душа его, вместо грошевых румян, залилась, зарделась настоящим, человеческим румянцем.

И страшно, и радостно, и гордо было пробуждение человека.

Актер не захотел больше жить среди грязи, смрада, падения и удавился.

Вор готов было бросить свое воровское дело:

— Мне с детства твердили: юр, воров сын. Я и говорил: я и покажу, какой я вор. И показывал.

Теперь человек в нем потребовал человеческого к себе отношения.

— Относись, — говорит он любимой девушке, — ко мне по-человечески, и я человеком буду.

И когда Сатин, бывший арестант, шулер, в ночлежном дому, поднялся со своим тостом:

— Выпьем за человека, барон!

Вы, зритель, почувствовали, что он, бывший арестант, шулер, ночлежник, выше вас в эту минуту и умственно и нравственно.

Потому что в вас человек спит, а тут человек встал, поднялся во весь свой рост, во всей красоте мысли и чувства.

Кто пробудил эти мысли? Кто заставил эти умы и чувства работать?

Лука.

Солнце заглянуло в ночлежку.

И пол залился солнцем, и веселые зайчики заиграли по стенам. И все стало радостно. И много-много всего осветило солнце. И светлы стали закоулки душ.

Что из этого получилось?

Ничего.

Ничего реального.

Девица пойдет на тротуар. Иначе ее из ночлежного дома прогонят. Васька Пепел, отсидев в остроге, опять воровать примется. Что ж ему другое делать? Сатин, после монологов: «человек, это звучит гордо», — будет шулерничать по-прежнему.

{578} Жизнь этого требует.

Жизнь так сложилась, что они не могут быть иными.

Только разве удавиться, как актер.

Ничем не кончилось, ничем не могло кончиться. В жизни ничто не кончается ничем.

Жизнь идет, идет, идет кругом, как колесо!

Но среди беспросветного мрака была минута, — когда ярко светило солнце.

Но по щекам бледным, исхудалым, мертвым, — была минута, — разлился яркий, живой, горячий, радостный румянец.

Мгновенье! Будь благословенно! Ты было прекрасно.

Что принесла несчастным эта «религия человека».

Спросите у религиозного человека:

— Можно ли, прочитав молитву, освободиться ото всех грехов?

Он вам скажет:

— Надо всю жизнь изменить и молиться.

— Значит, прочитать молитву бесполезно? Не нужно?

— Нет. Нужно! Нужно! Нужно! Пусть даже среди грехов, на одну минуту в сердце человека воскреснет Бог! И наполнится душа его Богом! Значит, в этой душе живет Бог! Это важно! Это нужно! Это важнее! Это нужнее всего! Без этого нельзя!

На минуту проснулся человек.

Во всей своей человеческой прелести, во всем своем человеческом совершенстве.

И дивное зрелище неописанной красоты представилось нашим глазам.

Под грязью, под смрадом, под гнусностью, под ужасом, в ночлежке, среди отребьев:

— Жив человек!

Это пьеса — песнь. Это пьеса — гимн человеку. Она радостна и страшна. Страшна.

Видя «на дне» гниющих, утонувших людей, вы говорите своей совести:

— Что ж! Они уж мертвые. Они уж не чувствуют.

Вы спокойны, что бы с ними ни делалось.

И вот вы в ужасе отступаете:

— Они еще живые!

## **{579}** При особом мнении[[1481]](#endnote-1309)

Г‑на Максима Горького поздравляют с днем рождения.

Со вторым днем. С днем второго рождения.

Это случилось в тот же день, когда появилась пьеса «На дне».

— Это поворот! Это новый курс! Это новое направление!

Так полагает критика французского журнала «Ля ревю». Так полагает глубокоуважаемый г. Незнамов-Русский[[1482]](#endnote-1310). Это мнение разделяют, кажется, все.

Когда я перечитал теперь еще раз «На дне», — мне это мнение показалось ошибочным.

По случаю появления «На дне» г. Максима Горького можно поздравлять с именинами.

Для писателя именины всегда, когда из-под его пера выйдет превосходное произведение. А «На дне» — произведение превосходное.

Но это не день его нового рождения. Никакого поворота нет. Направление не изменилось, и курс остается прежний.

В этом «гимне человеку», — позвольте продолжать так называть произведение г. Максима Горького, — Лука является с проповедью уважения к человеку.

Он входит со словами:

— Я и жуликов уважаю.

Когда несчастная девушка со слезами рассказывает о «Гастоше», — он выслушивает ее, не опровергает, — из уважения к человеку. Из уважения к внутреннему миру человека. Он учит других вселять в людях самоуважение.

— Ты ему почаще говори, что он хороший человек. Он и будет.

Сатин развитее Луки.

Но Лука — это дрожжи, которые вызывают брожение.

Лука дает толчок мыслям Сатина.

И у Сатина, у которого «из головы не идет Лука», — вырывается восклицание:

«Не жалеть, а уважать человека нужно. Человека нельзя оскорблять жалостью. Человека надо уважать!»

Если бы у писателей были «присвоенные им гербы», то на своем гербе г. Максим Горький мог бы написать этот девиз.

Надо быть очень беспечным по части литературы, чтобы находить, будто г. Максим Горький показал нам «новых людей».

{580} «Босяков» в литературе мы видели много.

Их выводили многие писатели и много раз.

Но г. Горький показал нам этих людей в новом свете.

До сих пор, когда выводили босяков, — они вызывали к себе всегда жалость.

«Босяки» г. Максима Горького могут вызвать к себе что угодно. Ужас, негодование или восторг, — это глядя по вкусам и склонностям читателя.

Но согласитесь, что ни Коновалов, ни Артем не вызывают жалости[[1483]](#endnote-1311). Про босяка г. Максима Горького уж никак нельзя сказать:

— Ах, какой он бедненький!

Силы нельзя жалеть.

А он их рисует сильными.

Жалость мы привыкли считать хорошим чувством.

На жалости построены все наши отношения к несчастным. Т. е. к большинству людей. Потому что несчастных на свете, конечно, больше, чем счастливых.

На жалости построена вся наша филантропия, — и, быть может, потому изо всех филантропических затей ничего не выходит.

Все призреваемые в приютах, работных домах, презирают и ненавидят благотворительные учреждения, которые дают им убежище.

Пребывание там они считают несчастьем для себя.

Девушки идут бог знает на какую каторжную жизнь, только не во всевозможные «магдалинские» убежища[[1484]](#endnote-1312).

Почему?

Человеческая природа восстает против унижения.

В этих учреждениях, основанных только на жалости, — требуется какая-то особая одежда «кающихся», особое «кающееся» выражение лица, особое отношение к смотрительницам, надзирательницам, — отношение, полное сознания своей гнусности, своей мерзости, своей гадости, «глубины своего падения», — полное презрение к самой себе.

Каждым словом, каждым взглядом, каждым куском хлеба девушку спрашивают:

— Сознаешь ли ты, какая ты тварь?

И они должны каждым словом, каждым взглядом ежеминутно говорить:

— Сознаю, какая я тварь!

Покаяние, доходящее до втаптывания в грязь. Почему, например, московский городской работный дом[[1485]](#endnote-1313) не приносит никаких результатов, кроме скверных и вредных?

{581} Быть может, именно потому, что все это учреждение построено только на жалости.

Там обращаются с людьми отвратительно.

— Вас только из жалости здесь держат.

Там людей кормят помоями.

— И это дают только из жалости!

Люди гниют в грязи.

— Из жалости и это хорошо.

Быть может, если бы в основе всех этих учреждений, вместо одной только «жалости», было побольше уважения к человеку…

Но мы отвлеклись от темы.

«Босяки» г. Горького вызывают какое угодно чувство, но только не жалость, никогда.

Он берет их для того, чтобы найти в них черты нравственной силы и показать нам эту силу.

А нравственная сила всегда вызывает уважение. Не только тогда, когда она вызывает восторг, — но даже и тогда, когда она вызывает ужас, все-таки в этом чувстве есть хоть и скрытая доля уважения к нравственной силе.

Это все вопросы другого порядка:

— Прав ли г. Горький, как художник, освещая своих героев односторонне?

— Удается ли ему вселить в читателях уважение к героям в той мере, в какой он хочет?

Нас в данную минуту интересует «курс», направление, стремление.

Это стремление — вызвать уважение.

Не к «падшим». К героям г. Горького неловко применять это слово: оно отзывается жалостью.

К людям, выбившимся из обычной колеи жизни.

Не жалость, а «уважение к человеку».

И я думаю, что тут нет никакого «поворота», никакого «нового направления».

Писатель, всей своей литературной деятельностью стремившийся пробудить в читателе уважение к человеку, как бы этот человек не был одет и чем бы не занимался[[1486]](#endnote-1314), — написал гимн «уважению к человеку».

Он, безо всяких уклонений в какую бы то ни было сторону, продолжает без перерыва одно и то же дело.

И если бы г. Максим Горький когда-нибудь захотел вызвать «жалость», — мне показалось бы, что художник ударил молотком по мраморной статуе, которую он работал.

## **{582}** Гамлет Московская сказка про белого бычка[[1487]](#endnote-1315)

Мистер Крэг[[1488]](#endnote-1316) сидел верхом на стуле, смотрел куда-то в одну точку и говорил, словно ронял крупный жемчуг на серебряное блюдо:

— Что такое «Гамлет»? Достаточно только прочитать заглавие: «Гамлет»! Не «Гамлет и Офелия», не «Гамлет и король». А просто: «Трагедия о Гамлете, принце датском». «Гамлет» — это Гамлет!

— Мне это понятно! — сказал г‑н Немирович-Данченко.

— Все остальное неважно. Вздор. Больше! Всех остальных даже не существует!

— Да и зачем бы им было и существовать! — пожал плечами г‑н Немирович-Данченко.

— Да, но все-таки в афише… — попробовал было заметить г‑н Вишневский[[1489]](#endnote-1317).

— Ах, оставьте вы, пожалуйста, голубчик, с вашей афишей! Афишу можно заказать какую угодно.

— Слушайте! Слушайте! — захлебнулся г‑н Станиславский.

— Гамлет страдает. Гамлет болен душой! — продолжал г‑н Крэг, смотря куда-то в одну точку и говоря, как лунатик. — Офелия, королева, король, Полоний, может быть, они вовсе не таковы. Может быть, их вовсе нет. Может быть, они такие же тени, как тень отца.

— Натурально, тени! — пожал плечами г‑н Немирович-Данченко.

— Видения. Фантазия. Бред его больной души. Так и надо ставить. Один Гамлет. Все остальное так, тень! Не то есть, не то нет. Декораций никаких. Так! Одни контуры. Может быть, и Эльсинора нет. Одно воображение Гамлета.

— Я думаю, — осторожно сказал г‑н Станиславский, — я думаю: не выпустить ли, знаете ли, дога. Для обозначения, что действие все-таки происходит в Дании?

— Дога?

Мистер Крэг посмотрел на него сосредоточенно.

— Дога? Нет. Может идти пьеса Шекспира. Играть — Сальвини. Но если на сцене появится собака и замахает хвостом, публика забудет и про Шекспира, и про Сальвини и будет смотреть на собачий хвост. Пред собачьим хвостом никакой Шекспир не устоит.

{583} — Поразительно! — прошептал г‑н Вишневский.

— Сам я, батюшка, тонкий режиссер! Но такой тонины не видывал! — говорил г‑н Станиславский.

Г‑н Качалов уединился.

Гулял по кладбищам.

Ел постное.

На письменном столе положил череп.

Читал псалтырь.

Г‑н Немирович-Данченко говорил:

— Да‑с! Крэг‑с!

Г‑н Вишневский решил:

— Афишу будем печатать без действующих лиц.

### \* \* \*

Г‑н Крэг бегал по режиссерской, хватался за голову, кричал:

— Остановить репетиции! Прекратить! Что они играют?

— «Гамлета»‑с! — говорил испуганно г‑н Вишневский.

— Да ведь это одно название! Написано: «Гамлет», — так Гамлета и играть? А в «Собаке садовника»[[1490]](#endnote-1318), что ж, вы собаку играть будете? Может быть, никакого Гамлета и нет?!

— Все может быть! — сказал г‑н Немирович-Данченко.

— Дело не в Гамлете. Дело в окружающих. Гамлет — их мечта. Фантазия. Бред. Галлюцинация! Они наделали мерзостей — и им представляется Гамлет. Как возмездие!

— Натурально, это так! — сказал г‑н Немирович-Данченко.

— Надо играть сильно. Надо играть сочно. Надо играть их! — кричал мистер Крэг. — Декорации! Что это за мечты о декорациях? За идеи о декорациях? За воспоминания о декорациях? Мне дайте сочную, ядреную декорацию. Саму жизнь! Разверните картину! Лаэрт уезжает. Вероятно, есть придворная дама, которая в него влюблена. Это мне покажите! Вероятно, есть кавалер, который вздыхает по Офелии. Дайте мне его. Танцы. Пир! А где-то там, на заднем фоне, чрез все это сквозит… Вы понимаете: сквозит?

— Ну, еще бы не понимать: сквозит! Очень просто! — сказал г‑н Немирович-Данченко.

— Сквозит, как их бред, как кошмар, — Гамлет!

— Я думаю, тут можно будет датского дога пустить? — с надеждой спросил г‑н Станиславский.

Мистер Крэг посмотрел на него с восторгом.

— Собаку? Корову можно будет пустить на кладбище! Забытое кладбище! Забытые Йорики!

{584} — Ну, вот. Благодарю вас!

Г‑н Станиславский с чувством пожал ему руку.

Г‑н Качалов стал ходить на свадьбы, посещать Литературный кружок, беседовать там с дантистами, — вообще, начал проводить время весело.

Г‑н Вишневский спрашивал встречных:

— Какие еще в Дании бывают животные? Мне для Станиславского. Хочется порадовать.

Г‑н Немирович задумчиво поглаживал бородку:

— Неожиданный человек.

Мистер Крэг даже плюнул.

— Чтоб я стал ставить эту пьесу? Я? «Гамлета»? Да за кого вы меня принимаете? Да это фарс! Насмешка над здравым смыслом! Это у Сабурова играть[[1491]](#endnote-1319). Да и то еще слишком прилично!

— Да, пьеса, конечно, не из удачных! — согласился г‑н Немирович-Данченко.

— Бессмыслица! Ерунда! Сапоги всмятку! Пять актов человек колеблется, убить ли ему Клавдия, — и убивает Полония, словно устрицу съел! Где же тут логика? Ваш Шекспир, — если он только существовал! — был дурак! Помилуйте! Гамлет говорит: «Что ждет нас там, откуда никто еще не приходил?» — а сам только что своими глазами видел тень своего отца! С чем это сообразно? Как можно такую ерунду показывать публике?

— Конечно! — сказал и г‑н Станиславский. — Но мне кажется, что если на сцену выпустить датского дога, — появление собаки отвлечет публику от многих несообразностей пьесы.

— И гиппопотам не поможет! Нет! Хотите играть «Гамлета» — будем играть его фарсом! Пародией на трагедию!

Г‑н Вишневский говорил знакомому генералу:

— А вы знаете, ваше превосходительство, ведь Шекспира-то, оказывается, нет!

— Как нет, мой друг?!

— Так и нет. Сегодня только выяснилось. Не было и нет!

Г‑н Немирович-Данченко ходил, зажав бороду в кулак.

— Парадоксальный господин!

### \* \* \*

— Друг мой! — кинулся мистер Крэг.

Г‑н Немирович-Данченко даже вскрикнул.

Так Крэг схватил его за руку.

{585} — Какую ночь я провел сегодня! Какую ночь! Вчера я взял на сон грядущий книгу. Книгу, которую все знают! Книгу, которой никто не читает, потому что все думают, будто ее знают! «Гамлет»!

Мистер Крэг схватил г‑на Немировича-Данченко за плечо.

— Какая вещь! Так каждый день смотришь на свою сестру и не замечаешь, что она выросла в красавицу! Первая красавица мира!

Мистер Крэг схватил его за ногу.

«Буду весь в синяках!» — подумал с отчаянием г‑н Немирович-Данченко.

— Какая вещь! Эти слова: «Быть или не быть?» А? Мороз по коже!

Или это: «Ты честная девушка, Офелия?» А? Ужас-то, ужас?! Нет, вы понимаете этот ужас?!

— Кому ж и понять! — сказал г‑н Немирович-Данченко, становясь подальше. — Шекспир!

— Гений! Гений! Давайте репетировать «Гамлета»! Сейчас! Сию минуту! День и ночь будем репетировать «Гамлета»! Ни пить, ни есть! Давайте ничего, ничего не делать всю свою жизнь, только играть «Гамлета». Без перерыва! Играть! Играть!

— Про собаку разговору не было? — осведомился г‑н Станиславский.

— Владимир Иванович, как же теперь, — полюбопытствовал с тревогой г‑н Вишневский, — насчет Шекспира? Есть Шекспир или нет Шекспира?

— Вот вопрос! — пожал плечами г‑н Немирович-Данченко, — как же Шекспиру — и вдруг не быть?

— Ну, слава Богу!

Г‑н Вишневский облегченно вздохнул:

— А то, знаете, привык к Шекспиру, — и вдруг его нет. Прямо, словно чего-то недостает.

Г‑н Станиславский крутил головой.

— Большой энтузиаст!

### \* \* \*

Мистер Крэг посмотрел на вошедших к нему господ Немировича-Данченко и Станиславского с глубоким изумлением.

— Чем могу служить, господа?

— Да мы насчет «Гамлета»! — сказал г‑н Немирович-Данченко.

Мистер Крэг переспросил:

— Как вы сказали?

— Гамлета.

— Гамлет?! Это что же такое? Город, кушанье, скаковая лошадь?

{586} — Гамлет! Пьеса Шекспира!

— Кто ж это такой, этот Шекспир?

— Боже мой! Драматург!

— Н‑не знаю. Не припомню. Не слышал. Может быть. Что ж он такое сделал, этот господин, про которого вы говорите?

— «Гамлета» написал.

— Ну, и Господь с ним! Мало ли пьес пишут!

— Да, но вы… ставить… в нашем театре…

— Извините, господа! Кто-то написал какую-то пьесу. Кто-то зачем-то хочет ее играть. Мне-то до всего этого какое дело? Извините, господа! Я думаю сейчас совсем о другом!

И мистер Крэг погрузился в глубокую задумчивость.

— Капризный у человека гений! — погладил бороду г‑н Немирович-Данченко.

— Придется вместо «Гамлета» на сцену просто датского дога выпустить! — вздохнул г‑н Станиславский. — Не пропадать же догу.

А г‑н Вишневский так даже заплакал:

— Господи! Я-то всем знакомым генералам, фафам, князьям даже говорил: «Гамлет»!

## **{587}** Искусство на иждивении[[1492]](#endnote-1320)

Одна из московских злоб дня — «пертурбации» в Художественно-общедоступном театре.

— Дело рушится!

Это «известие о смерти сильно преувеличено».

— В деле раскол[[1493]](#endnote-1321).

Это ближе к истине.

В деле образовалась маленькая трещина.

Так по художественной, прекрасной, чудной работы вазе вьется, словно прилипший, волосок.

Едва заметная на глаз трещина.

И художественное произведение обречено уже на гибель.

Трещина увеличится, — это вопрос только времени.

Из Художественного театра, возмутившись, ушли Станиславский 2‑й степени — г. Санин и несколько артистов[[1494]](#endnote-1322).

Не в этом беда.

Из дела ушло согласие.

Художественно-общедоступный театр — кружок людей, страстно и фанатически преданных делу.

Фанатизмом он только и держался.

Художественно-общедоступный театр — это раскольничий скит, основанный фанатиками искусства.

Служение в театре было для них подвигом самоотречения и самоотвержения.

Каждый добровольно отрекался от собственных успехов и думал только об успехе общем.

Среди спорта, который называется театром, где всяк только и думает, как бы выдвинуться, прийти на голову впереди другого, — этот художественный скит отрекшихся от дешевых лавров людей, — представлял собою явление исключительное.

Я слышал рассказ одного из артистов Художественного театра, как он отыскивал для себя грим.

— Надо играть в исторической пьесе, — ну, прямо, праведника. Как представляла себе праведников Русь того времени? Съездил в Киев, посмотрел на живопись. Нет. Не то. Киев — юг, и идеалы южные — это не то, что идеалы севера. Поехал из Киева в Ростов-Ярославский, — там старинной живописи много.

{588} Ходили актеры из Керчи в Вологду за куском хлеба[[1495]](#endnote-1323).

Но чтоб актер исключительно ради художественных целей ездил из Киева в Ростов, — таких случаев с русским актером не бывало.

«Ради грима» ездить в Киев, из Киева в Ростов-Ярославский[[1496]](#endnote-1324), — это уже самоистязание.

Что ж заставляло актеров, тщеславных по своей профессии, отказываться от личного успеха, беспрестанно и беспрерывно приносить себя в жертву?

Что могло, кроме общей, страстной, фанатической любви к делу, общего согласия.

Только благодаря этому и создалось это удивительное художественное произведение, этот театр, про который возможен один лишь спор:

— Первый это театр в России или только один из первых? Этого художественного произведения коснулась грубая, невежественная рука.

Коснулась грубо, невежественно.

И, словно тонкий длинный волосок, по художественному произведению, извилась предательская трещина.

А между тем, этого и нужно было ждать, ничего, кроме этого, нельзя было ожидать с самого начала.

— Человек начинает умирать в тот самый день, когда он родился! — сказал какой-то необыкновенно глубокий Кифа Мокиевич[[1497]](#endnote-1325).

В тот самый вечер, когда открылся Художественно-общедоступный театр, он уже носил в себе задатки смерти.

Он родился со смертельным недугом.

На свете есть логика. Называйте ее судьбой или справедливостью, — как вам угодно.

Все на свете совершается математически правильно. Жизнь только бухгалтер, который щелкает на счетах.

События складываются, вычитаются, множатся, делятся. Горе, радости, крахи, успех, — все это только математически точные результаты.

И если в данных в самом начале вкралась малейшая ошибка, вы можете быть уверенными, что в результате получится ерунда.

Театр может рассчитывать только на две вещи. Рассчитывать прочно и верно.

На таланты авторов и исполнителей — во-первых. На потребность публики в таком именно театре — во-вторых.

В Художественно-общедоступном театре с момента его возникновения был третий расчет:

— На мецената.

{589} Что Художественно-общедоступный театр держался меценатом — это секрет полишинеля[[1498]](#endnote-1326). Об этом говорят все, об этом столько намекалось в печати, что, думаем, можно сказать прямо и открыто, — не боясь нарушить тайны.

Что ж это за тайна, которую знают все?

В городе с купеческими клиниками, с купеческими благотворительными учреждениями, с купеческой картинной галереей, — «меценат из купцов» считается явлением нормальным и даже необходимым.

Всякий раз, как возникает «что-нибудь новенькое», особенно, если это что-нибудь «эфемерное», например, газета или театр, — первый вопрос, который задается:

— А кто из купцов стоит за этим делом?

Прочность такой «затеи» определяется:

— О‑о! За ним стоит купец такой-то!

— Ну, тогда и говорить, конечно, нечего!

И хорошее предприятие, «за которым купец не стоит», считается обреченным на гибель.

Да что «эфемерные» предприятия.

Когда один провинциал столько в Москве про купцов наслышался, что даже про Сухареву башню спросил:

— А кто из купцов ее выстроил[[1499]](#endnote-1327)?

А уж, кажется, Сухарева башня — не эфемерная вещица. Вера «в купца» сильна и общая.

Люди искусства, даже литературы, даже науки, — очень почтенные, далекие от всяких поползновений на чужой карман, — и те говорят:

— Чтоб вам, батенька, какое-нибудь хорошее дело начать, — надо в Москве подходящего купца найти. На всякое хорошее дело в Москве свой купец найдется!

До того к этому все привыкли, что, когда «Ирининскую общину» дают, никому и в голову не придет:

— Да что ж это за неприличный анекдот рассказывается? Как знаменитый ученый, муж науки, на почве любви клиники строил! Да это какой-то благотворительный альфонсизм!

Деньги купеческие, и это никому не кажется странным.

— Как же без купеческих денег!

В Москве это до такой степени считается обыкновенным, что вам даже и объяснение дадут. «По науке» объяснят так:

— Люди взяли с населения много денег, и часть взятого возвращают населению. Что же в этом такого? Хорошо и естественно. И следует им в этом помогать.

{590} Люди, не привыкшие особенно много задумываться, просто посмотрят на вас с удивлением:

— Да как же с него на дело не брать, когда он купец? С кого же и брать?

Я уверен, что сейчас многие придут в благородное негодование от одного заглавия:

— Как так «искусство на иждивении»? Позвольте! Это совсем не так называется!

У вас — не так.

Конечно, я никого не хочу обидеть этим заглавием.

Я хочу сказать только, что купец, в которого так веруют в Москве, «субсидируя» искусство, «помогая», «меценатствуя», «оказывая просвещенное содействие», — в конце концов, в сущности-то, относится к нему как к даме на иждивении:

— Захочу, — разлюблю! Жизнь на радость мне дана!

Итак, в Москве до того к купцу привыкли, что купец, «стоящий за симпатичным предприятием», никому не кажется неподходящим явлением.

И все только интересуются одним:

— Хорош ли у них купец-то?

Художественно-общедоступный театр мог считать себя предприятием прочным, потому что его купец был хороший купец.

Кандидат естественных наук, а, может быть, — математических. Может быть, даже доктор философии. Вообще, ситцевый фабрикант[[1500]](#endnote-1328).

Человек первый, пожелавший быть вторым Мамонтовым.

С. И. Мамонтов, этот художник, рожденный купцом, — долго еще будет тянуть к себе купцов, которым хотелось бы родиться художниками.

Но не всякий Савва Мамонтов.

Я далек от мысли осуждать «мецената из купцов» за тот вред, который он принес хорошему художественному делу.

Избави Бог.

Будем справедливы.

«Новое поколение купечества», — ведь это же только Андрей Титыч Брусков.

Сын, — даже не внук, — Тит Титыча Брускова[[1501]](#endnote-1329).

Едет ли Андрей Титыч в Сербию добровольцем, основывает ли театр, строит ли себе декадентский замок[[1502]](#endnote-1330), — как вы хотите, чтобы в нем не сказалась наследственность?

В «Большой Московской» за ужином-gala сидит господин «не иначе, как во фраке»!

{591} Это Андрей Титыч.

Он в Англии был и потому джентльмен.

Но вот в зал, предоставленный для ужинающих gala, — входит по ошибке господин в пиджаке.

И джентльмен во фраке замечает во все горло, к сведению всех декольтированных дам и фрачных мужчин:

— На какого лешего скотину в пиджаке пустили!

Это уж Тит Титыч сказал.

Законнейший сын Тит Титыча неприличными словами о приличии говорит.

Сказывается наследственность.

И не может не сказаться рано или поздно.

Художественно-общедоступный театр работал за своим купцом спокойно.

— Тридцать! Сорок тысяч ежегодно покрывает! Театр свой для них выстроит! — с увлечением говорила Москва. — Послал Бог хорошему предприятию хорошего купца!

— Да предприятие-то уж больно хорошо!

— За красоту и взял.

Беспокоились, любя и ценя предприятие:

— Тих ли купец-то? Тоже и из купцов такие перцы бывают! И купца имеешь, а наплачешься!

— Не, этот тихий. Не купец, а тишина. Образованный!

— Бывают из ихнего брата и образованные, а с фантазией. Сидит перед зеркалом, Шекспира читает, а как вдруг хватит этим самым Шекспиром по этому самому зеркалу: «По какому случаю?»

— Нет! Этот не балует. Живут душа в душу!

— Ну, дай им Господи. Хоша и не венчаны, а живут тихо.

Художественно-общедоступный театр жил со своим купцом душа в душу.

Купеческие молодцы-артельщики в кассе, правда, уж слишком по-лавочному и ненужно развязно щелкали счетами.

Но так как они в нужное время приносили достаточное количество денег для пополнения убытков, то им это прощалось.

— Дело такое купеческое! Замашка! Что поделаешь?

В остальном все шло прекрасно.

Артисты работали с жаром, с увлечением, с фанатизмом, создали Целое новое направление в искусстве, не только заинтересовали, — захватили публику.

А купец, желая тоже быть полезным обожаемому искусству, — нашел себе занятия безвредные и никому не обидные.

{592} — У них купец на колосниках[[1503]](#endnote-1331) сидит! — говорила Москва.

Купец подбирал «красный звон» в пьесах, где звонить требуется, заведовал электрическими лампочками[[1504]](#endnote-1332), делал дождь и хорошую погоду. Вообще, был, так сказать, директором эффектов. И был тихо счастлив, половину успеха приписывая себе.

— Что Ибсен‑с? Ибсена‑с осветить надобно‑с. Мы Ибсену во втором действии такой солнечный свет закатим‑с, — зажмуришься!

— Сыпь в колокола! На махоньких вызванивай, на махоньких! Чисто музыка‑с!

— Одного шума тридцать сортов имеем! Еще два шума выдумать собираюсь!

— Вы, например, видели, какой мы лунный свет пускаем‑с? Месяцу не уступим! Диву дашься: кто чище светит, — я или месяц!

И артисты-художники были спокойны:

— Пусть на колосниках сидит и месяцем светит!

Но не верьте купцу, ежели он даже и на колосниках сидит!

Бойтесь купца, даже когда он светит тихим, и ясным, и меланхолическим месяцем!

В один, действительно, преплохой и для дела, и для искусства вечер месяц вдруг спустился с колосников, вытер выпачканные в пыли руки о пиджак бутафора и объявил «свою последнюю волю»:

— Желаю, чтобы отныне дело было акционерным предприятием. Я вам выдам паи, вы мне выдадите векселя[[1505]](#endnote-1333)!

Все даже обрадовались:

— Посылайте за вексельной бумагой!

— Стоп! А так как поддержатель всего дела есть я, то и желаю я, как на то моя воля есть, паи распределить! А вы чтоб не пикнули!

И тут уж разыгралась сцена в замоскворецком жанре. Вы знаете присказку, которую говорят няни детям, водя пальцем у младенца на ладошечке:

— Сорока-ворона кашу варила, на порог скакала, гостей созывала. Этому дала, этому дала, этому дала, этому дала, а этому: «Нет тебе каши, мизинец!»

Купец-меценат поступил точно так же.

— Этому — пай, этому — пай, а этому… Нет тебе никакого пая, мизинец!

— Позвольте! — вступились другие, обидевшись за товарища, за артиста, за работника. — Какой же он мизинец? Он делу полголовы!

— По-вашему может, — и вся голова! А по-моему, «мизинец от ноги», — как говорит Кориолан[[1506]](#endnote-1334). Кто может мне помешать Кориоланом разговаривать?

{593} — Да, ведь, он душу отдавал!

— По-вашему душу, а по-моему — жил на жалованье. И пущай живет на жалованье. Я его не гоню!

— Да, ведь, артист!

— По-вашему артист, а по-нашему — услужающий. Нет моей воли на то, чтоб пай!

— Да, ведь, заслуги!

— Были бы деньги. Заслужить их — найдутся!

Так грубо, с размаха хватили по этому художественному созданию, по этому удивительному театру, — и по делу, которое все держалось согласием, пошла такая предательская трещина.

Все создадите за деньги.

Но энтузиазма, с которым работали все, сообща, не купите ни за какие деньги.

— И энтузиазм будет!

Это напоминает распоряжение директора театра, тоже из купцов:

— Резонанса, говорите, в театре нету? Купить резонанс! Чтобы было к завтрему!

Энтузиазм, как и резонанс, не покупается.

И не быть ему, пока таким громким резонансом звучит в душах артистов купеческое:

— Чего моя нога…

Вот то событие, о котором, между прочим, говорит Москва.

И о нем надо говорить, должно говорить, потому что это общественное событие: опасность, грозящая такому ценному для русского искусства начинанию, — прискорбное событие общественного значения.

И этого печального события, — увы! — надо было ждать с самого начала дела.

Рано или поздно, в той или другой форме, но оно должно было случиться.

Потому что искусство не может быть ни на чьем иждивении, кроме публики.

Ему пора перестать быть чьей-либо прихотью или капризом, — оно стало общественной потребностью.

И только на этой потребности театр может строить свое основание.

А не на меценатстве.

Довольно этого унизительного для искусства положения.

И чем дальше от меценатов — тем для искусства лучше.

Особенно от ситцевых.

## **{594}** Кризис Московского Художественного театра[[1507]](#endnote-1335)

### 1

Для каждого, кто более или менее знаком с московским Художественным театром, кто внимательно следил за его нарождением и дальнейшим развитием — ясно, что за последние годы театр переживает кризис.

Стоит воспроизвести в памяти блестящие постановки первых лет — «Федора Иоанновича», чеховский репертуар, «Юлия Цезаря», ряд ибсеновских пьес, с «Брантом» во главе[[1508]](#endnote-1336), и сравнить их с тем, что нам было дано в последнее время, чтобы всякое сомнение на этот счет было рассеяно.

Чехов послужил импульсом к рождению и развитию Художественного театра, и без него едва ли театр так скоро приковал бы к себе внимание лучшего общества, но, с другой стороны, Художественный театр создал драматурга Чехова, выявил его, и, не будь Художественного театра, мы знали бы Чехова только как беллетриста и лишь, между прочим, автора нескольких пьес для чтения.

С необычайной тонкостью уловил театр основные идеи Ибсена, сумел подойти к ним и воплотить в живые образы. Великолепная игра Москвина и Качалова, при тщательной постановке и верности в изображении эпох, показала нам Алексея Толстого — «Царь Федор» — и Шекспира — «Юлий Цезарь» — в совершенно новом освещении.

Наконец, «На дне», «Потонувший колокол», «Одинокие»[[1509]](#endnote-1337)… Ряд дивных, до сих пор не виданных ни на наших, ни на заграничных сценах, зрелищ!

Да и неудивительно, когда во главе театрального предприятия стали не чиновники, не невежественные ремесленники-антрепренеры и не бездарные меценаты, а тонкие знатоки искусства, его страстные и вдохновенные жрецы — Станиславский и Немирович.

После продолжительной спячки, от банальных и скучных зрелищ казенной сцены, где дальше вымученных, мертворожденных писаний Гнедичей, Шпажинских или разного, в том же роде, переводного и оригинального хлама двинуться никак не могут, от коршевского лубка — русский театр вдруг сделал несколько гигантских шагов в сторону чистого художественного творчества.

{595} Казалось — еще одно титаническое усилие и мы уже у заповедных врат золотого царства, того простого и прекрасного театра будущего, в длительном ожидании которого давно исстрадалась душа.

И вот тут, на светлом пороге, и произошла досадная остановка. Театр занемог.

Умер Чехов.

За несколько времени до его смерти, под жестокими топорами упали белые, озаренные милыми утренними лучами деревья «Вишневого сада». Чарующей гаммой прозвучала эта последняя постановка, лучшее, что когда-либо создавал Художественный театр по изяществу простоты, по мягкости и правдивой настроенности красок.

И на все, что с таким старанием и нежной любовью отдал театру искренний, тонкий художник — грубым и лживым мазком посягнул Андреев.

### 2

Составители репертуара растерялись. Любимый и близкий душе чеховский репертуар, в силу обстоятельств, был исчерпан. Туманный, нудный Гамсун не удался[[1510]](#endnote-1338). И театр пошел навстречу моде.

Произошло высшее святотатство, дикое, хотя и невольное, надругательство над святыней.

Была поставлена «Жизнь Человека»[[1511]](#endnote-1339). Дом молитвы превратился в провинциальный светский базар с безвкусным бархатом на стенах, с крикливыми желтыми платьями, грубой стилизацией, плоским и ходульным исполнением плоской и жизненно-лживой пьесы.

Болезнь началась.

И продолжалась, мучительная и изнуряющая, в течение нескольких лет. Тяжелый бред то ослабевал, то усиливался. Кошмар сменялся кошмаром.

Десятки репетиций для того, чтобы поставить посредственную и философски наивную сказку Метерлинка[[1512]](#endnote-1340), после миллиона терзаний «Горе от ума» без Фамусова[[1513]](#endnote-1341); заурядный «Ревизор»[[1514]](#endnote-1342), новые неудачные попытки с Гамсуном[[1515]](#endnote-1343). Пушкин — мимолетное и счастливое исключение[[1516]](#endnote-1344).

И в прошлом сезоне андреевский «Анатэма».

### 3

Но тут уже получилось сплошное недоразумение. Я не буду говорить о пьесе, как таковой. Слишком много было посвящено писанию об этой смеси из Евангелия, Фауста и наивной отсебятины, преподнесенной частью невежественной, частью просто ошельмованной публике {596} под видом нового учения. Я только отмечу рад несообразностей и фальшивых положений, допущенных при постановке этой пьесы введенным в заблуждение автором Художественным театром.

Дело в том, что Андрееву, при фабрикации «Анатэмы», для вящей ли убедительности в непреложности старых истин или просто эффекта ради, но, словом, зачем-то понадобились евреи.

Ну, евреи, так евреи, чего же проще!

Взял несколько вымышленных фигур, поставил их за прилавки, дал еврейские имена — и конец делу, поди, разбирай — еврей это или христианин. Пьеса готова, а представляет ли она художественное произведение или ремесленную стряпню, интересна ли она и правдива, верен ли изображаемый в ней быт — не все ли равно?

Но Художественный театр, по свойственной ему щепетильности, взглянул на дело совершенно иначе и принял, конечно, андреевских евреев всерьез.

Для изучения еврейского населения, как говорят, некоторые артисты были командированы в юго-западный край; изучен быт, внимательно и верно сделан грим, тщательно скопированы с натуры костюмы, приложена масса стараний со стороны артистов, а Вишневский даже говорит все время с акцентом, едва уловимым, очень тонким, — и все-таки получилась карикатура.

А в том же году у Корша, в «Мирре Эфрос» и «Сатане», и еще раньше, в «Боге мести»[[1517]](#endnote-1345), были настоящие евреи, хотя неразборчивый и экономный антрепренер, конечно, пальцем о палец для этого не ударил.

Но пьесы принадлежали Гордину и Ашу, которые и знали хорошо и любили то, о чем писали.

Не прячут евреи красоты своих дочерей, а, напротив, стараются ее утилизировать, дать ей жизнь и свет. Не настолько они и глупы, чтобы в нескольких ятках, рядом, торговать одним квасом да шипучей водой, торгуют же обыкновенно самым разнообразным товаром первой необходимости и, как люди практические и умственно здоровые, конечно, ни одной минуты не задумываются над глубокомысленным вопросом, что покупатели — вдруг, ни с того, ни с сего, могут перестать покупать.

Трудно изобрести что-нибудь более фальшивое, более оторванное от жизни, как этот последний номер. На человека, мало-мальски знакомого с действительной жизнью еврейского городка, сцены на площади, производили прямо удручающее впечатление.

И захотевший дать быт театр, подошедший к андреевской пьесе именно с этой стороны, любимой им и всегда хорошо разрабатываемой, — оказался в роли обманутого.

{597} И, вместо гармонии и правды, между жизнью и театром получился самый невероятный разлад.

### 4

Но вот, после неудачной «Анатэмы», у широкой публики, впрочем, имевшей успех, заговорили о постановке «Месяца в деревне». Разговоры становились серьезнее, и, наконец, нам показали тургеневскую пьесу[[1518]](#endnote-1346).

Если до этой постановки можно было назвать положение Художественного театра критическим, то «Месяц в деревне» ясно показал нам, что момент кризиса наступил. Тем лучше. Будем надеяться, что здоровый организм все-таки выдержит и благополучно освободится от тяжелого недуга. И, действительно, дальше, с постановкой «На всякого мудреца довольно простоты», мелькнули проблески выздоровления.

Но остановлюсь минутку на «Месяце в деревне».

Начиная с исполнительницы главной роли, тут все неудачно.

После Савиной и Ермоловой — неверно понятый, сухой и антипатичный образ Натальи Петровны, созданный Книппер, особенно портит впечатление.

Невозможная растянутость и медлительный темп, в котором ведется пьеса Тургенева, совершенно не подходят к ее живому по существу характеру.

А речь Станиславского?

Страшный симптом. Как-то не узнаешь тонкого создателя Штокмана, идеального Астрова, единственного и неподражаемого Вершинина[[1519]](#endnote-1347).

Так — неясно, с мучительной и тягучей паузой между каждым словом — говорят больные.

Я знал прогрессивных паралитиков, которые так говорили. Слышал больных детей за несколько часов до смерти, когда начинала замедляться сердечная деятельность и дыхание становилось реже. Приходилось близко наклоняться к ним и сосредоточивать все внимание, чтобы понять, чего хочет больной.

Наконец, так говорят и взрослые, опасно больные, во время решительной борьбы жизни со смертью. Горячечная бодрость сменяется падением температуры и резким упадком сил, который, спустя несколько времени, опять переходит в лихорадку и бред.

И на «Месяце в деревне» мне казалось, что я — у постели именно такого больного, большого больного, больного титана, лучшего мирового театра, и мне делалось страшно за этого дорогого, безумно любимого страдальца.

{598} Не утешали и верный стиль обстановки, и безукоризненные, как-то совершенно выделившиеся из общего ансамбля Беляев-Болеславский[[1520]](#endnote-1348) и Большинцов в исполнении Уралова[[1521]](#endnote-1349).

И гнетущее отчаяние едва уступало надежде.

### 5

Текущий сезон начался «Братьями Карамазовыми»[[1522]](#endnote-1350).

И сразу легче вздохнулось.

Это — не приспособленная для сцены переделка романа, не блестящая иллюстрация к нему. Это — живое воплощение души героев Достоевского. Сколько любви, сколько благоговейной осторожности по отношению к бессмертному детищу великого писателя.

И при этом приятное отсутствие декорации, реальность и простота исполнения… Близость и верность жизни опять почувствовались; почувствовалась и близость между сценой и зрителем.

Еще бы долой занавес, уродливые подмостки да ненужную и фальшивую темноту в зрительном зале — и мы вступили бы, наконец, в заповедное царство.

Но это уже вопросы будущего.

А пока хочется отметить, что если кризис нашего Художественного театра еще и не окончательно миновал, то, во всяком случае, угрожающие симптомы исчезают и является уверенность в благополучном исходе переходящей, хотя и затянувшейся несколько, болезни.

### 6

«Miserere» — новый крупный успех[[1523]](#endnote-1351).

Болезнь на исходе.

Чувствуется, что театру возвращаются прежние силы; обновленный организм делает смелые попытки приняться за дальнейшее творчество.

И что так досадно не удалось в «Анатэме» — бытовой фон пьесы, в его стройном целом и мелких частностях, в «Miserere» выявился с поразительной, сверкающей яркостью, правдой и простотой.

Случайные препятствия, злые приключения и неудачные дорожные встречи, по-видимому, далеко, и широкий путь снова очищен перед мировым театром.

Счастливый путь!

## **{599}** Герои дня[[1524]](#endnote-1352)

Герой дня, бесспорно, г. Литвин[[1525]](#endnote-1353).

О нем говорит вся русская пресса.

И благодаря нескромности газет, мы знаем имя этой «прелестной маски».

Его зовут…

Тут мне вспоминается эпизод, приключившийся когда-то с петербургским литератором Z, который был не только известен писаньем доносов, но даже служил… «и хорошо служил», как говорит Хлестаков[[1526]](#endnote-1354).

В то время петербургские журналисты часто сходились в каком-то ресторанчике, носившем название «литературного».

Там же заседал всегда и один отставной генерал, большой любитель литераторов и литературы.

Однажды вечером генерал сидел в компании с литераторами, а за соседним столиком поместился в одиночестве Дзэт.

Дзэту давно хотелось познакомиться с генералом.

Он улучил минутку, чтобы ввязаться в разговор, и деликатненько вставил замечание:

— Позвольте сказать, ваше превосходительство, что в данном случае вы не совсем, ваше превосходительство, по моему мнению, правы…

Генерал «воззрился»:

— Ас кем имею честь говорить, имени, отчества, фамилии вашей не знаю!

Дзэт вскочил, шаркнул ножкой и поспешил отрекомендоваться:

— Моя фамилия — Дзэт!

Генерал отступил на два шага, поднял руки и, трагически потрясая ими, воскликнул с ужасом:

— Не называйся!

Итак г. Литвина зовут С. К. Эфроном.

— Не называйся!

«Северо-Западное Слово»[[1527]](#endnote-1355) сообщает, что этот г. Эфрон давно уже знаменит в Вильне.

Он занимался маклерством, продавал какие-то зверинцы.

Пытался сорвать где-то какой-то куртаж[[1528]](#endnote-1356), но, претерпев неудачу, занялся другими делами, — не лучше.

Он написал пьесу «Сыны Израиля», у которой есть история и даже география[[1529]](#endnote-1357).

{600} «Театр и Искусство» вспоминает[[1530]](#endnote-1358):

— В Одессе г‑жа Волгина поставила эту пьесу, но спектакля не докончили, потому что пришлось вызвать сотню казаков для полного «ансамбля».

«Будущность» припоминает[[1531]](#endnote-1359):

— В январе этого года актер г. Травинский[[1532]](#endnote-1360), игравший в Екатеринбурге, хотел поставить пьесу г. Эфрона в свой бенефис, но начальник губернии не разрешил этого.

Когда ее хотели поставить в Севастополе, актеры отказались играть и возвратили роли.

Когда ее хотели поставить два года тому назад в Петербурге[[1533]](#endnote-1361), в пьесе отказался играть г. Далматов, отказался играть г. Бравич. Теперь отказались играть г‑жа Яворская, г. Яковлев[[1534]](#endnote-1362).

Такова пьеса.

Ее никто не хочет играть.

А когда находятся актеры, готовые сыграть даже эту пьесу, — ее вышвыривает администрация.

Когда же и администрация оказывает пьесе «терпимость», — для успеха пьесы приходится вызывать сотню казаков.

И так от Екатеринбурга до Севастополя!

Пьесу вышвырнули с Александринской сцены, несмотря на то, что на ней есть бланк Крылова[[1535]](#endnote-1363), — ас этим бланком на этой сцене пьесы учитываются всегда.

Он имеет кредит в учетном комитете, который называется театрально-литературным.

Когда, наконец, отовсюду изгнанный г‑н Эфрон принес подкинуть своих «Сынов» в Малый театр[[1536]](#endnote-1364), то даже в Малом театре ему сказали:

— Вы бы, все-таки, того… Прикрылись… И сами бы прикрылись и пьесу прикроете!

Г‑н Эфрон сам прикрылся псевдонимом «Литвин», а пьесу прикрыл названьем «Контрабандисты».

И вот Малый театр переживает теперь последний день приговоренного к смерти.

К артистам являются депутации от публики, — люди, знакомые только с тем, что лучшего есть в артисте, — с их талантом, а не с ними лично.

И говорят:

— Мы любим вас. Мы уважаем вас. Неужели вы будете играть в такой пьесе?

И эти люди — не евреи, это русские обращаются к артистам.

{601} Растерянные артисты прибегают к знакомым, умоляя прийти на генеральную репетицию:

— Скажите, что там нужно вычеркнуть! Как «почистить» пьесу? Опять-таки они обращаются не к евреям. Они обращаются к русским людям, потому что русскому обществу претит эта пьеса.

Русское общество возмущено. Русское общество протестует:

— Довольно грязи! Доносов! Клеветы! Мы не хотим, чтобы и сцену превращали в кафедру гнусности.

Даже сцену Малого театра! Потому что и в «бельёрничестве»[[1537]](#endnote-1365) должны быть границы.

И вот среди этого шума, среди ропота негодования раздается громкий женский голос:

— Пустите меня! Вперед пустите! Меня вперед! Меня! Меня!

Чей это знакомый голос?

Прислушаемся…

— Меня вперед! Меня!

Да это г‑жа Яворская!

— Господа, пропустите г‑жу Яворскую вперед!.. Ради Бога, что случилось?

— Я отказалась играть в этой пьесе! — трагически говорит г‑жа Яворская[[1538]](#endnote-1366).

— И были совершенно правы! Не приходите от этого в трагическое настроение! Раз пьеса, по вашему мнению, клевета, — всякий человек имеет право отказаться повторять клевету. И артист, конечно, в том числе. Успокойтесь! Другие до вас поступали точно так же. Из‑за чего же столько волнений? Зачем впадать в трагедию? Успокойтесь! Ей-Богу, вы ничего особенного не сделали!

Но г‑жа Яворская взволнована.

— Я отказалась! Я отказалась! И об этом напечатано в газетах. Вот «Северный Курьер»[[1539]](#endnote-1367)! Читайте! Читайте! Все, все читайте! Об этом напечатано в газетах.

Остается улыбнуться и сказать:

— Надо терпеть, г‑жа Яворская! Что делать! Ваша судьба!

Когда г‑жа Яворская едет на гастроли по провинциальным городкам, — все телеграфные проволоки звенят.

И даже в Иркутске изумленный редактор местной газеты получает телеграмму «Российского агентства»:

Мелитополь. Гастроли г‑жи Яворской возбуждают невиданный даже в Париже фурор.

Когда г‑жа Яворская читает на пушкинских торжествах[[1540]](#endnote-1368), не поймешь:

{602} — Да при чем же Пушкин в этом чествовании г‑жи Яворской?

Так много в дружественных газетах пишут о г‑же Яворской и так мало о Пушкине.

В г‑жу Яворскую влюблены все типографские машины и телеграфные проволоки.

Что делать, сударыня! Надо терпеть! До сих пор писали только тогда, когда вы играли, теперь, оказывается, будут писать даже тогда, когда вы не будете играть! «Шла пьеса такая-то. Г‑жа Яворская не играла и была очень хороша». Надо терпеть! Слава!

Тут г‑жа Яворская принимает самую трагическую из своих трагических поз, мучительно сжимает свои руки, закатывает глаза. Мертвенная бледность покрывает ее лицо, она говорит сквозь зубы потрясающим голосом, в котором слышно страдание и даже самая смерть:

— Я пострадала! Поймите вы! Я по‑стра‑да‑ла!!!

Мы все наполняемся ужасом:

— Как? Когда? Где?

— Я жертва бесчеловечной мести! — трагически продолжает г‑жа Яворская. — После того, как я отказалась играть в пьесе Литвина, и об этом появилось в газетах, я играла «Бесправную»[[1541]](#endnote-1369), и вот вам номер «Нового Времени».

Она с трагическим хохотом подает нам номер газеты:

— Ни слова о мне! Я жертва мщенья! Я пострадала! Я по‑стра‑да‑ла!!!

Нам снова остается только улыбнуться и начать утешать страдающую женщину.

— Да полноте, да что вы? Ну, какое же тут страдание? Улыбнитесь над таким мщением! Ну, улыбнитесь! Это удар кинжала, который только заставляет смеяться людей, боящихся щекотки! Ей-Богу, вы напрасно делаете из этого трагедию! Ей-Богу, ничего особенного не случилось!

Сотни раз вы играли плохо, а «Новое Время» писало, что вы играли превосходно.

Театр был пуст, а «Новое Время» уверяло, что он был переполнен. Шикали, а «Новое Время» писало:

— Была устроена грандиозная овация!

Публика смеялась, а «Новое Время» говорило:

— Публика плакала.

Теперь вы играли, а «Новое Время» об этом не сообщило.

Что же случилось особенного?

Оно лишний раз утаило от публики истину относительно вас.

Только и всего!

Наконец, вот вам утешение.

{603} Достаньте вырезку из «Нового Времени» и прочтите знаменитую телеграмму о том, будто в Париже предполагается международный вечер с участием трех звезд: Сарры Бернар, Элеоноры Дузэ и Сарры-Элеоноры Яворской!

Тоже ничего не было, а напечатали, будто было.

Теперь было, а промолчали: словно и не было.

Вот и квиты!

Улыбнитесь же.

— Я не могу улыбаться! — говорит г‑жа Яворская.

— Она по‑стра‑да‑ла! — мрачно вторит «Северный Курьер». Господа, зачем пугать людей и рассказывать «ужасти». Самый забавный водевиль, — и только.

Разве до сих пор в «Новом Времени» были рецензии о г‑же Яворской?

Это были панегирики, оды, акафисты, но не рецензии. Как бы ни играла г‑жа Яворская, писали:

— Превосходно!

Это было сладкое, которое подносили г‑же Яворской.

Ну, вот. Г‑жа Яворская рассердила г. Суворина, он и оставил ее без сладкого.

Какая же это трагедия?

Ну, что это будет за трагедия? Судите сами!

Сцена представляет какую-то средневековую площадь. Стоны. Толпа.

Г‑жа Яворская. К столбу меня! К столбу!

Горожане. Да зачем? Зачем?

Г‑жа Яворская. Нет, нет, к столбу! Как мученица, хочу быть у столба! Пусть меня сожгут на костре из пьесы «Контрабандисты»! Похороните меня рядом с Иоанном Гуссом[[1542]](#endnote-1370) и напишите об этом в газетах.

Горожане. Да не умирайте вы, Лидия Борисовна! Ведь это будут слезы! Горькие слезы!

Г‑жа Яворская. Ах, не просите! Я умру, я непременно умру! Вот еще новости! Я помирать хочу, а они говорят: не помирайте! Хочу страдать, — и страдаю. Захочу помереть, — и помру.

*(В отдалении слышится голос г. Суворина)*.

Голос г. Суворина *(поет)*.

Захочу, — напишу,  
Захочу, — промолчу,  
Мне газета дана‑а‑а,  
Вся послушна мне сполна!

{604} Г‑жа Яворская. Голос Торквемады[[1543]](#endnote-1371)! Зажигайте костер и напишите в газетах! *(Вдохновенным голосом.)* Народ, народ, страдавший много! О, Агасфер[[1544]](#endnote-1372) — народ! Смотри, как за тебя здесь погибаю я! Я мученица, я жертва! Костер! Огня!

1‑й горожанин. Должно быть, сильно мучается барыня! Смерти просит!

2‑й горожанин. Пыткам ее подвергали, видно!

3‑й горожанин *(с увлечением)*. Жилы тянули‑с! Да как! Медленно!

4‑й горожанин *(увлекаясь еще сильнее)*. Колесовали!

5‑й горожанин *(увлекшись окончательно)*. Руки, ноги, голову отрубили!

6‑й горожанин. Буде врать-то! Хоть бы узнать, в чем дело. У курьера, что ли, спросить! Послушай, любезный, расскажи, в чем дело!

Северный Курьер *(горячо)*. В наш век универсального прогресса гуманных и утилитарных идей, когда каждый индивидуум, без всякой санкции импозантных авторитетов, доктринеров дряхлеющей рутины, смело заявляет свои легальные права…

Горожане *(задумчиво)*. Тэк‑с!.. Вон оно что… Да мучили-то чем? Мучили-то?

Г‑жа Яворская *(умирающим голосом)*. Меня… меня… меня…

Горожане. Да не томи, скажи!

Г‑жа Яворская. Меня оставили без сладкого!

*(Народ безмолвствует)*.

Ну, какая же это трагедия? Это водевиль.

И там, где поднимается общественное негодование, нет места таким фарсам. Истерические выкрикивания только лишают его серьезности и внушительности.

Мне, тем не менее, жаль г‑жу Яворскую, попавшую хоть и в водевильную беду. И чтоб утешить ее, я готов ей посвятить одну страничку из моих воспоминаний.

*Дама в палевом платье*.  
(Посвящается Л. Б. Яворской).

Хоронили Жюля Симона[[1545]](#endnote-1373).

На похоронах был «весь Париж».

Процессия входила на Монмартрское кладбище.

Впереди несли фоб, покрытый трехцветным знаменем.

За гробом шли родные, за ними — представитель президента, за ним — правительство, за ним — сенаторы. За сенаторами — депутаты. За депутатами — «бессмертные»[[1546]](#endnote-1374) в мундирах, вышитых пальмами. За «бессмертными» — журналисты.

{605} А среди журналистов шла дама, которая, уже когда процессия была на кладбище, спросила:

— Кстати, кого хоронят?

Журналисты улыбнулись.

Не успели они, однако, ответить, как дама была уже среди «бессмертных».

Приподняв страшно шумевшее шелком платье, она шагала быстро и энергично.

— Ого! Как скоро прошла в «бессмертные»! — сказал кто-то. «Бессмертные» с изумлением глядели на шествовавшую среди них даму.

Но не прошло и двух минут, как кто-то воскликнул:

— Смотрите, смотрите! Она уже в депутатах! — Она проходит в сенат!

Про Жюля Симона, кажется, все забыли. Все были заняты дамой.

— Держу пари, — воскликнул кто-то, — что она пройдет в президенты!

А дама уже шла во главе кортежа, рядом с изумленным представителем главы государства.

— Ей остается теперь только одно!

— Что именно?

— Выбросить из гроба Жюля Симона и лечь самой в гроб, чтобы быть первым лицом на похоронах.

Но дама, однако, этого не сделала.

## **{606}** «Жизель»[[1547]](#endnote-1375)

«Жизель»[[1548]](#endnote-1376) — это балетная «Русалка»[[1549]](#endnote-1377). Одна и та же история. Эту грустную сказку Теофиля Готье[[1550]](#endnote-1378) надо рассказать трогательно, изящно и красиво. Г‑жа Коралли[[1551]](#endnote-1379) это сделала.

Г‑жа Коралли прекрасная драматическая актриса. Ее мимика «говорит». Как танцовщица, это танцовщица удивительно красивых движений. Технические трудности — не ее специальность. Она танцует, как в опере лирические сопрано поют колоратурные партии. Немножко «упрощая» арии, выпуская «ненужные» трудности.

Но и как танцовщица, и как актриса, она идет вперед. Участие в кинематографе еще больше развило ее превосходную мимику. Она танцует все лучше и совершеннее.

«Жизель» — ее прекрасное создание. Ее танец первого акта — настоящий одухотворенный танец. Сцена сумасшествия ведется с трагической силой. Следует отметить огромное художественное чувство меры. Артистка не переходит в крайность натурализма. Ее Жизель все время остается трогательной и поэтичной. Моментами она напоминает Офелию[[1552]](#endnote-1380).

В сцене виллис г‑жа Коралли прекрасная движущаяся статуя, полная настоящей, «эллинской», красоты и гармонии. Она создает чарующий, элегический образ. Это — прекрасное исполнение, тонкое и художественное.

«Жизель» — заигранная роль, но г‑жа Коралли дает в ней много нового, интересного, оригинального и своего.

От г‑жи Андерсон[[1553]](#endnote-1381), повелительницы виллис, веет «потусторонним миром». Она дает фигурой и танцами впечатление призрака, но для «повелительницы» ей недостает импозантности.

Зато слишком импозантен для юного герцога г. Тихомиров[[1554]](#endnote-1382). Это превосходный артист, но он уже для более героических ролей. Слишком импозантная фигура: в парике с длинными локонами — у него лицо Бетховена. А нам говорят:

— Это юноша, бегающий за крестьянками!

Не верится.

## **{607}** Эдмонд Шекспир[[1555]](#endnote-1383)

«Шекспир и Ростан[[1556]](#endnote-1384)! После Шекспира нет писателя, кроме Ростана, который так соединял бы в себе поэта и драматурга».

*Коклэн*[[1557]](#endnote-1385)

«Счастливый девятнадцатый век, — он начался Виктором Гюго и кончился Эдмондом Ростаном!»

*Катюль Мендес*

«Сцена на Ваграмском поле[[1558]](#endnote-1386) полна такой силы, какой редко удавалось достигать даже Шекспиру».

*Эмиль Вогюэ*[[1559]](#endnote-1387)

— В 35 лет — бессмертный[[1560]](#endnote-1388)! Что же еще остается человеку?!

— Только умереть.

*Из разговора*

Я хотел бы быть страшно богатым человеком, чтоб пригласить к себе обедать г. Ростана.

Я не пожалел бы никаких денег, — и пригласил бы петь нам Мазини, Таманьо, Патти, Зембрих, Баттистини.

Тарелки стояли бы пустые, но…

Вместо супа, — пел бы Таманьо.

Вместо рыбы, — были бы трели Аделины Патти.

А когда настало бы время для мяса, — Таманьо грянул бы арию из «Отелло».

Г‑н Ростан пришел бы в отчаянье:

— Хоть хлебца кусочек! Я умираю от голода!

— Вы хотите есть?! Господин Мазини, спойте ему серенаду из «Искателей жемчуга». Может быть, вы хотите пить, господин Ростан?

— Да. И пить бы…

{608} — Господин Ростан хочет пить! Госпожа Зембрих, спойте ему что-нибудь из «Травиаты».

Г‑н Ростан был бы очень польщен, потому что это точное воспроизведение сцен из «Принцессы Грезы» и «Сирано де Бержерака»[[1561]](#endnote-1389).

А я, продержав его не евши до тех пор, пока все рестораны были бы заперты, — отпустил бы г. Ростана совершенно отомщенный.

Можно писать прозой и быть поэтом. Можно писать великолепнейшими стихами и не быть поэтом ни на йоту.

Я позволяю себе думать, что в этом великолепном стихотворце вовсе нет поэта.

Он — Рухомовский в области поэзии.

В ремесле он доходит до искусства. Он изумительно чеканит стихи. Но его тиары не настоящие.

И г. Ростан такой же поэт, как г. Рухомовский — Сантаферн[[1562]](#endnote-1390).

Этому превосходному стихослагателю не хватает одного, — но именно того, что нужно, чтобы быть поэтом.

В жизни, настоящей жизни, он не чувствует никакой поэзии.

Ему нужно выдумывать какую-то необыкновенную, уродливую, кисло-сладкую жизнь, чтоб возбудить себя на стихи.

Он не может себе представить, чтоб люди ели.

— Ах, как это непоэтично! — восклицает он с жеманством лавочницы.

И он создает людей, которые едят… песни.

— Мы умираем от голода! — восклицают гребцы в «Принцессе Грезе». — Бертран, спой нам песнь о прекрасной принцессе!

Это любимый прием г. Ростана. Морить людей голодом.

— Мы умираем от голода! — восклицают гасконцы в «Сирано де Бержераке». — Сирано, скажи нам стихи о прекрасной даме!

Таково однообразие «поэтических приемов» г. Ростана.

И если вы ничего не чувствуете, читая эти кисло-сладкие сцены, из вас вышел бы хороший моряк. Вы не подвержены морской болезни.

— Но поэт воспевает не жизнь, а идеал!

Но какой же это идеал, — люди без желудка?

Человек с одними ушами и без желудка, — что-то вроде горбуновской анафемы[[1563]](#endnote-1391), «у которой одна ноздря и спины нет».

Ростан, — после прошедшего незамеченным сборника стихов, — дебютировал «Романтиками»[[1564]](#endnote-1392).

Это останется лучшим произведением Ростана. Единственным произведением Ростана. Это было хорошо.

Влюбленная детская парочка, старая стена, старички-соседи, — во всем этом было много сентиментального.

{609} Но автор рассказывал сентиментальные вещи так, как только и позволительно рассказывать их взрослому человеку, — с улыбкой.

С добродушной шуткой.

Он шутливо относился к сентиментальностям.

Но затем г. Ростан начал сентиментальничать всерьез.

От «Романтиков» веяло весной.

От следующих произведений Ростана потянуло удушливым, тяжелым воздухом оранжереи, в которой растут цветы, в сущности противные, уродливые, — но которые считают красивыми, потому что они в моде.

Гипноз французского писателя так же силен, как гипноз француза-парикмахера.

Пусть парикмахер-француз во время бритья берет вас за нос и стрижет как пуделя, — вы все-таки останетесь довольны.

Как же французом остаться недовольным?

— Они урожденные парикмахеры!

Но как ни силен гипноз писателя-француза, я никогда еще не видал, — даже при самом лучшем исполнении, — чтоб публика не разражалась гомерическим хохотом при этой сцене.

Принцесса Греза:

Что сюда вас привело, мессир?  
Что вы хотите мне сказать?

Бертран:

Стихи.

И чем лучше исполнение, — тем хохот сильнее. Потому что чем это выходит искреннее, — тем глупее. Да и как человеку с здравым смыслом не хохотать? За такими пустяками человек за тридевять земель ехал! Муза г. Ростана — маленькая лавочница, которая любит:

— Чтоб в сочинении благородные господа беспременно из-за всякого пустяка жисти готовы были лишиться!

Она находит это «очень даже трогательным». Люди едут, терпят ураганы, бури, умирают с голоду для того, чтобы прочитать наизусть стихотворение.

— Ах, как чувствительно!

Можно даже воскликнуть:

— Тьфу! До чего деликатности чувств перепущено!

Но кисло-сладкости, приторности и нелепости с этой сценой «Грезы» может сравниться только та сцена в «Сирано», где гасконцы собираются умирать, взяв, вместо знамени, батистовый с кружевами платочек Роксаны.

{610} Умереть вокруг платочка!

Если это поэзия, — то величайший поэт нашего времени — балетмейстер Мариус Петипа.

У него всегда какой-нибудь принц Опал похищает у феи Бомбошки[[1565]](#endnote-1393) кусочек кружева, — и из-за этого потом происходит целый балет в четырех действиях.

Балет, где prima ballerina трогает ножкой балетоманов до слез, изображая страдание «от того Бомбошки», — и где все кончается свадьбой принца Опала с принцессой Бомбошкой в раковине в присутствии омара.

Если Ростан — Шекспир, — г. Мариус Петипа не кто иной, как Данте.

Мы оставим без рассмотрения в Эйдкунене «Самаритянку», — потому что эта пьеса г. Ростана никогда не переезжала в Вержболово[[1566]](#endnote-1394).

Перейдем к «Орленку».

Говоря по правде, это был один из самых тяжелых вечеров, какие я только проводил в театре.

В Париже, в театре «великой Сарры».

Очень старая женщина[[1567]](#endnote-1395), с обвислыми щеками, с погасшими глазами, целый вечер махала руками и хриплым, дребезжащим, надтреснутым голосом даже не кричала, а «вопила благим матом» три слова:

— L’empereurrrrrr… la gloirre, 1… le drrrapeau…[[1568]](#footnote-175)

С бесчисленным количеством «г».

В сущности, вся пьеса в 5 действиях и чуть ли не в 10 картинах состоит только из трех слов:

— L’empereur… la gloire… le drapeau…

С бесчисленным количеством «г».

Это очень громко.

И производит впечатление, как будто вам целый вечер без перерыва играли на барабане.

И это такая же литература, как барабанный бой — музыка.

Читатель, даже наиболее непроницательный, надеемся, успел заметить, что мы не совсем разделяем мнение, будто г. Ростан уже точка в точку Шекспир.

Справедливость, однако, требует сказать, что г. Ростан в наше время имеет в тысячу раз больше успеха, чем Шекспир имел в свое.

Причина, быть может, заключается в том, что Шекспир на несколько столетий обогнал свое время, тогда как г. Ростан — истинный поэт нашего времени.

{611} Нашего буржуазного времени, с его лавочническим вкусом.

Лавочники и лавочницы, составляющие теперь публику, — лавочники и лавочницы не только по профессии, лавочники и лавочницы по идеалам, по вкусам, по понятиям, — очень любят, чтоб у них исторгали слезу чем-нибудь сентиментальным.

Истинное, сильное, глубокое чувство — удел не лавочников.

За неимением в душе настоящего, они довольствуются «маргарином чувства» — сентиментальностью.

Чем более кисло-сладко, тем, на взгляд лавочника, более хорошо.

Когда от ростановских сентиментальных стихов у него начинает щекотать в носу, он думает:

— Какая буря происходит у меня в душе!

Для публики-лавочницы Ростан — величайший поэт, потому что никто не умеет писать «так чувствительно».

Успех г. Ростана объясняется тем, что он имеет редкое, — редкое, впрочем, только для истинных поэтов, — счастье: быть поэтом своего времени.

Г‑н Ростан до того поэт своего времени, что именно на его долю выпала честь олицетворять собою европейскую публику, когда история поставила перед ней испытание в благородстве.

Это было тогда, когда Крюгер высадился в Марселе.

Он оставил две республики истекающими кровью[[1569]](#endnote-1396) и явился в Европу умолять спасти.

Европа ответила этому старику, несчастному, у которого перерезали детей… стихами.

Стихи г. Ростана — это был единственный результат поездки Крюгера в Европу.

У всех еще в памяти эти кисло-сладкие стихи, в которых г. Ростан рекомендовал «дяде Полю» опереться на плечо королевы Вильгельмины[[1570]](#endnote-1397) и так идти по Европе:

— Ты будешь Эдипом, а она Антигоной[[1571]](#endnote-1398)!

Вся европейская публика отирала слезы и говорила:

— Ах, как это красиво!

Человек оставил умирающею родную страну и приехал с юга Африки:

— Что ж вы скажете мне?

— Стихи!

Это глупо, как сцена из «Принцессы Грезы».

Но это была не сцена, а жизнь. Вернее, — смерть.

И потому ответить на мольбу о спасении стихами, — было не только сентиментально-глупо, но и сентиментально-пошло, и сентиментально-гнусно.

{612} И честь выразить истинные чувства европейской публики, в такую неподходящую минуту сочинить сентиментальные стишки, — могла принадлежать только «истинному поэту своего времени».

Но только «своего времени».

Мы оставим в стороне мнение г. Коклэна:

— Шекспир и Ростан!

Можно быть отличным исполнителем пьесы, которая в русском переводе называется «Тетеревам не летать по деревам»[[1572]](#endnote-1399), — и быть очень странного мнения о Шекспире.

Что г. Коклэн и доказал своим исполнением «Укрощения строптивой».

Кто видел г. Коклэна в роли Петруччио, тот знает, как невысоко ставит Шекспира французский комик.

Мы остановимся на мнении такого авторитетного критика, как Эмиль Вогюэ.

Среди восторженных отзывов, которыми теперь окружен триумфатор г. Ростан, отзыв г. Вогюэ самый восторженный.

И мы должны добавить — самый правдивый.

Г‑н Вогюэ тоже сравнивает «гордость и красу французской литературы» с Шекспиром.

Ростан даже выше Шекспира.

— Сцена на Ваграмском поле полна такой силы, какой редко удавалось достигать даже Шекспиру!

Но через три строчки с восторженным критиком случается курьез. Он пророчествует:

— И когда лет через двадцать пьесы Ростана сойдут с репертуара, — эту сцену станут давать отдельно, как chef-d’oeuvre.

Позвольте, как же так?

Шекспир, — и через 20 лет перестанут играть?! Шекспир, написавший «Гамлета», пережил 300 лет. А Шекспир, написавший «Орленка», не доживет даже до совершеннолетия?! Какой странный Шекспир. Шекспир на короткую дистанцию. 20 лет! Какое куцое «бессмертие»!

## **{613}** «Монна-Ванна» Метерлинка[[1573]](#endnote-1400)

Есть такой еврейский анекдот. Старый еврей рассказывает:

— Ай, ай, ай! До чего нынче народ шарлатан пошел.

— А что?

— Присватался к нашей дочке один себе жених. Человек совсем подходящий. Поговорили о приданом, обо всем. Совсем сошлись. «Только, извините, — говорит, — я не могу жениться иначе, как на одном условии». — «Что такое?» — «Теперича, — говорит, — все резиновое делают. Не разберешь, или человек кривобокий, или человек прямой! А я на всю жизнь жениться должен. Я не могу жениться, если вашей дочери совсем безо всего не увижу. Может быть, у нее есть недостатки». Ну, мы с женой подумали:

«Все равно мужем ее будет! А никаких таких недостатков за нашей Ривкой, слава Богу, нет».

— Хорошо, — говорим, — если ваша такая фантазия!

Посмотрел он на Ривочку безо всего.

— Извините, — говорит, — я на вашей дочери жениться не могу! У нее для меня физический недостаток есть.

— Что такое? — спрашиваем.

— Мне ее глаза не нравятся.

Не шарлатан?

Может быть, оттого, что я знаю этот анекдот, но я не могу смотреть «Монны-Ванны» без смеха.

Мне все время приходит в голову вопрос:

— Не шарлатан?

Принцевалле, предводитель флорентийских войск, осаждающих город Пизу[[1574]](#endnote-1401), требует, чтобы Монна-Ванна, жена пизанского вождя Гвидо, пришла к нему ночью в лагерь.

Тогда он пощадит город.

Но непременно голая, в одном плаще.

Не шарлатан?

Ночью везде и в Италии прохладно. Зачем ему потребовалось, чтобы женщина простужалась, отправляясь ночью за город в чем мать родила?

— Ах, — говорят чувствительные души, — это для унижения!

{614} Но позвольте! Порядочная женщина пойдет в лагерь к врагу, согласится ему отдаться.

Большего унижения и так быть не может! Для чего же еще требовать, чтоб эта женщина простудилась!

Шарлатан! Положительно, шарлатан!

Джиованна является, как гоголевская «гарниза проклятая» в «Ревизоре»[[1575]](#endnote-1402), — сверху плащ, внизу нет ничего.

Раздается выстрел, и Монну-Ванну ранят в плечо.

Я начинаю думать, что этот Принцевалле не только шарлатан, но и дурак.

Как же он и распоряжения даже не дал:

— Придет, мол, женщина. Так пропустите!

На аванпостах непременно палить будут во всякого, кто ночью подходит к лагерю. На то военная служба и устав.

Вершком правее или левее, — и Монны-Ванны не было бы на свете.

Зачем же тогда было требовать, чтоб она приходила, чтоб она раздевалась?

Преглупый шарлатан!

У себя в шатре Принцевалле целует Монну-Ванну в лоб.

Ну, скажите, разве же это не шарлатан из анекдота?

Кто ж заставляет человека раздеваться догола, чтоб поцеловать в лоб?

Монна-Ванна ведет такого благородного человека представить мужу.

Извините меня, но мне кажется, что Метерлинк издевается над публикой, рассказывая ей невероятный анекдот из дурацкого быта!

Во всей этой, поистине, глупой истории один Гвидо кажется мне правым.

Он не желает обниматься с Принцевалле.

— Возмутительно, — говорит публика, — оказать Принцевалле такой холодный прием!

Гвидо выставлен как отрицательный тип:

— Ах, он слишком низменно смотрит на вещи! Как можно во всем предполагать одно дурное!

Это когда его жену потребовали голой в лагерь?! Тогда нельзя предполагать дурное? Яго говорит Отелло:

— Ну, что же, если Дездемона и Кассио, раздевшись, лежали в постели?! Если и только?

— И только? — восклицает Отелло. — О, нет, поступать так значило бы искушать самого дьявола!

{615} И всякий, на месте Отелло, воскликнул бы то же. Кто же, действительно, поверит такому глупому анекдоту? Человеку сказали:

— Разденьтесь догола. Я вас поцелую в лоб!

И гаев, и ревность, и неверие Гвидо совершенно понятны, естественны, нормальны. Он кажется единственным нормальным человеком среди этих ненормальных людей, творящих необъяснимые глупости[[1576]](#endnote-1403).

Я сказал бы, что Гвидо кажется мне даже умным человеком, если б у него не было преглупой привычки: говорить все время самому, когда ему хочется услыхать что-нибудь от других.

Он мучится, он требует ответов, а потому говорит, говорит, говорит, никому не дает сказать ни слова.

— Ответь мне! — кричит он и читает монолог, не давая никому вставить ни звука.

— Да отвечай же! — вопит он и закатывает новый монолог.

— Что ж ты молчишь?! Разве ты не видишь, как я мучусь! — хватается он за голову и, прежде чем кто-нибудь успеет раскрыть рот, начинает третий монолог, еще длиннее прежних.

Странный и глупый способ что-нибудь узнать!

— Ах, — возразят мне на все это, — но ведь это же поэзия! Это же романтизм!

Но позвольте, разве поэзия и романтизм должны быть глупы и невероятны?

А Монна-Ванна — это невероятный анекдот из быта изумительно глупых людей.

## **{616}** Пьеса Джерома[[1577]](#endnote-1404)

Если бы под этой пьесой стояла подпись не Джерома К. Джерома, а И. И. Иванова, — джентльмены, заседающие в театрально-литературном комитете, провели бы несколько неприятных часов.

Все бы сказали:

— Как не стыдно образцовой сцене ставить такие образцовые пустяки!

— «Мисс Гоббс»[[1578]](#endnote-1405)! Ненавистница мужчин, которая наказана за это тем, что влюбляется и выходит замуж! Что старее этого? Разве ненавистник женщин, который в наказанье влюбляется и женится!

— Тема для водевиля в одном акте, растянутая на четыре!

— Скучно, как затянувшаяся шутка!

Но пьесу написал Джером К. Джером.

А Джером, как известно, пишет всегда остроумно. Если бы под пьесой стояла подпись: «И. И. Иванов»!

— «Строптивая» мисс Гоббс и «укротитель» мистер Кингсер! Знаете, у Шекспира это лучше написано[[1579]](#endnote-1406)!

— Это Шекспир, переделанный в фарс «Durand et Durand»[[1580]](#footnote-176) [[1581]](#endnote-1407).

— Путаница из-за одинаковых фамилий! Кто же теперь так пишет!

— Наивно, плоско и старо!

Но пьеса принадлежит Джерому К. Джерому.

А известно, что Джером всегда пишет очень оригинально.

— Проповедь против женской эмансипации! Фу! Как это уж старо!

— И какая проповедь! Длинная, скучная! Какая буржуазная мораль, от которой пахнет лавочником!

— Послушайте, это же Бог знает что такое! Жена должна терпеть даже пощечины от своего мужа!

— Мораль скучна, а остроумие состоит в том, что на сцене снимают панталоны и прыгают в окно!

И. И. Иванов провел бы пренеприятные полчаса, читая в газетах о пошлости, которой, к сожалению, обладают некоторые джентльмены. Но пьеса, к счастью, принадлежит Джерому К. Джерому. А Джером, как известно:

— Всегда оригинально, мило и очень, очень забавно.

{617} Ну, да! Конечно же, Джером талантлив, ужасно талантлив, дьявольски талантлив!

Как моралист, он очень шаблонен, буржуазен и скучен. Страницы серьезных рассуждений в его книгах всегда самые неудачные страницы. Это скучно — как вода. Но зато страницы юмора — это шампанское. Искрометное, опьяняющее.

Джером — великолепный, необыкновенный юморист.

По поводу его пьесы мне вспоминается только из какого-то французского водевиля.

Композитору говорят:

— Знаете! Вы ужасно талантливы, — но ваша шансонетка производит впечатление, что ее написали не вы.

Все, что было в английском народе драматургического, ушло на Шекспира. И соотечественники Шекспира — самые плохие драматурги в мире.

Джерому К. Джерому, — увы! — не суждено этого опровергнуть.

Его «Мисс Гоббс» один из тех шаблонных фарсов, которые в Лондоне даются десятками.

Эти фарсы стряпаются всеми и всегда по одному рецепту.

В них на сцене снимают панталоны для удовольствия сидящих в зале клерков, читают буржуазную мораль к утешению солидных business’men, в конце концов, все действующие лица женятся и выходят замуж — к радости всех мистрисс и мисс.

В Англии это еще нравится. Мы выросли из такого искусства.

И, вероятно, только неурожай, свирепствующий в драматической литературе, заставил М. Г. Савину выбрать для бенефиса эту пьесу.

Что сказать об игре бенефициантки?

Червонец, — нет, сто червонцев за каждое новое хвалебное слово, которое не было бы уже сказано по адресу этой гордости и украшения русской сцены!

Хоть с английского переведите какое-нибудь новое хвалебное слово! А то г. А. С. в «Новом Времени»[[1582]](#endnote-1408), в погоне за какой-нибудь новой похвалой, должен был написать:

— Савина купалась в своей роли.

«Купалась»! Это очень хорошо. Образно и картинно.

Савина купалась в роли мисс Гоббс, Савина плавала. Савина ныряла в своей роли! Савина брызгалась!

Брызгала звонкими, как брильянты горящими брызгами юмора и таланта.

Г‑н Далматов в роли «укротителя строптивой» тоже недурно плавал «саженками».

{618} Остальные все более или менее утонули в своих ролях. Хотя роли и неглубоки.

Перед «Мисс Гоббс» шла «Осенняя скука»[[1583]](#endnote-1409) Некрасова.

Вряд ли многие и подозревали о существовании этого маленького chef d’oeuvre[[1584]](#footnote-177). А он превосходен, полон гоголевского юмора.

Исполняется эта картинка крепостного права великолепно. Следует отметить молодого артиста г. Крюкова[[1585]](#endnote-1410). Он дает отличный тип «раба». Уже одно то, как этот заспанный казачок пляшет с «рабьим» лицом, — само по себе картина.

За «Мисс Гоббс» шла юмористическая вещица А. А. Плещеева «Накануне»[[1586]](#endnote-1411).

Остроумная и забавная шутка, очень злободневная: речь идет о юбилеях.

Она имела большой успех, — и автора вызывали всем театром.

О внешности спектакля позвольте не говорить. Внешность савинского бенефиса. Весь Петербург, овации без конца и цветы, цветы, цветы.

## **{619}** Мистерия[[1587]](#endnote-1412)

Представьте себе совершенно невероятную картину. Париж. Вечер. Город охвачен весельем. Огромный театр. Полный нарядный зал. Фраки; великолепные туалеты.

И на эту блестящую толпу смотрят со сцены глаза распятого Христа.

На сцене Голгофа. Три креста.

И над публикой, разодетой по вечернему, раздается голос:

— Или! Или! Лима савахвани[[1588]](#endnote-1413)!

Войдя в эту минуту в театр, вы отшатнулись бы.

— Не схожу ли я с ума? Что такое?

Это — мистерия.

Аббат Жуэн, настоятель церкви св. Августина[[1589]](#endnote-1414), самый известный из проповедников в Париже, захотел воскресить мистерию, уцелевшую от средних веков только в горах Баварии, в Обераммергау[[1590]](#endnote-1415) — в самом центре цивилизации, в столице мира — в Париже.

Аббат Жуэн сказал:

— Вы говорите, что театр школа? Отлично. Пусть эта школа будет религиозной.

Он говорит:

— Вы нейдете к религии, — религия придет к вам. Вы идете в театр, — вы услышите проповедь в театре.

Пылкого и страстного аббата Жуэна не смутило то, что единственный свободный театр в Париже — «Новый театр», на «грешном» Монмартре, рядом с кафешантаном Casino de Paris, — даже в одном доме!

Аббат Жуэн решил:

— Тем лучше! Идем проповедовать на торжищах!

Он нашел компанию антрепренеров, которым решительно все равно, что ставить. Собрал труппу актеров, которым решительно все равно, что играть.

И в Париже XX века поставил средневековую мистерию.

Как отнеслась к этому католическая Церковь?

Высшая духовная власть Парижа, кардинал Ришар немного сыграл роль Пилата[[1591]](#endnote-1416).

Он умеет умывать руки.

Он дал время сделать обстановку, костюмы, срепетировать и тогда уже высказался.

Он не благословляет, но он и не отворачивается.

{620} — Конечно, он признает такое начинание чрезвычайно, чрезвычайно рискованным и не может дать своего согласия. Но многие очень почтенные люди, к сожалению, понесли уже большие расходы на постановку, и он боится превысить власть, запретив аббату Жуэну ставить мистерию.

В общем:

— Будет это иметь моральный успех, — мы будем рады и благодарны. Нет, ты один будешь виновен во всем. Иди в Вавилон и проповедуй[[1592]](#endnote-1417)!

Горячий и убежденный проповедник взял дело на свой риск.

И вот — первое представление.

Блестящий, переполненный театр.

В ложах все Сен-Жерменское предместье. Что ни ложа, то несколько титулов, самых громких.

Из опасения демонстраций при входе в коридорах, сзади партера масса солдат национальной гвардии.

Проходишь как сквозь строй.

В мистерии 16 картин. Число символическое. Католическая церковь считает столько остановок во время Скорбного пути.

Мистерия заключает в себе события от входа в Иерусалим до Голгофы.

Аббат Жуэн выписал дословно все, что можно изобразить в лицах. Им добавлена только одна сцена, которая всегда ставилась в средневековых мистериях, сцена в аду. Сатана и смерть радуются предательству Иуды.

Мистерия идет так, как она и сейчас идет в Обераммергау.

Сначала выходят хор и певец, который рассказывает речитативом то, что сейчас произойдет.

Музыку, красивую и мелодичную, к мистерии написал композитор Жорж[[1593]](#endnote-1418), очень внимательно перед тем перелистав мейерберовского «Пророка».

Производит ли мистерия впечатление?

В первую минуту — да. Сильное, огромное.

Вдали Иерусалим, залитый розовыми лучами заходящего солнца. Горы, покрытые кактусами и алоэ.

Толпа с пальмовыми ветвями восклицает:

— Осанна[[1594]](#endnote-1419)!

И на горе показывается видение. В нежно-алом хитоне, в голубом, небесного цвета, плаще, перекинутом через плечо. Вьющиеся русые волосы падают на плечи. Слегка раздвоена небольшая русая борода. Лицо кротко и спокойно. Глаза тихо мерцают.

{621} Он движется.

Это — минута огромного, страшного волнения. Чувство и страха и благоговения охватывает вас.

Страшно в театре.

Но исполнитель заговорил.

Заговорил певуче с декламацией, как на французской сцене произносятся красивые и благородные монологи.

И все исчезло.

Пение хора, восклицающего «Осанна!», — покрыто аплодисментами наемной клаки, что хотите! «Почтенные люди», затратившие деньги на постановку, — только антрепренеры и должны позаботиться, чтоб завтра в газетах было напечатано:

— Успех огромный. Аплодировали много.

А в антрактах обычная болтовня в ложах. Я сидел около ложи бенуара.

— Где вы проводите весну? — спрашивала одна дама у другой.

— Мы едем на Пасху в Рим. Это очень интересно. А вы?

— Мы в Севилью. Это тоже очень интересно. Процессии и бой быков.

Конечно, аристократическая публика Сен-Жерменского предместья просмотрела пьесу прилично.

Но и только.

Картина ада, — эта картина, вероятно, потрясавшая в средних веках, — конечно, теперь не напугала никого.

Разумеется, ни один из этих элегантных кавалеров и ни одна из этих прекрасных дам не спали тревожно эту ночь.

Конечно, Сен-Жерменского предместья не давил в эту ночь кошмаром сатана в черном блестящем трико, среди огненных змей и огнедышащих драконов кричащий во все горло так, как на французской сцене кричат все злодеи свои злодейские монологи.

Конечно, он не носился кошмаром в эту ночь над Сен-Жерменским предместьем, как носился когда-то над средневековыми городами.

— Костюмы дьяволов недурны! — сказала дама даме.

— Да. И декорации эффектны.

Вот и все впечатление от ада.

Спектакль имел успех. Он очень, действительно, красив. Каждую минуту казалось, что перед вами ожившие и движущиеся картины великолепных мастеров.

Антрепренер в выигрыше, но аббат Жуэн потерпел поражение.

Мистерия невоскресима.

{622} Это было хорошо в те времена, когда весь город готовился постом к мистерии. А исполнители почти с ужасом приступали к своим ролям.

Теперь на мистерию приезжают после позднего очень хорошего обеда — и все отлично знают, что перед ними актеры занимаются своим ремеслом.

— Мистерии не воскресить, как не воскресить средних веков! — должен был сказать себе с отчаянием в этот вечер аббат Жуэн, фанатичный проповедник церкви св. Августина.

Со странным чувством я выходил из театра.

Мне казалось, что я присутствовал при последних конвульсиях умирающего. И что этот умирающий — католичество.

Католичество, которое крепко держит в своих руках Испанию, наполовину Италию, — католичество, которое, благодаря своим миссионерам, страшно растет в новых, некультурных странах, — католичество, мне кажется, все проиграло в цивилизованном мире, если оно делает такие отчаянные попытки, идет на риск даже профанировать святыню, которую проповедует.

Это — попытка умирающего встать.

Одна из последних попыток, — сколько бы представителей Сен-Жерменского предместья ни явилось на мистерию, желая «подать хороший пример массе».

В конце концов, это был спектакль, как всякий другой. Сыгранный людьми, которым все равно, что ни играть перед людьми, которым все равно, что ни смотреть.

Единственное отличие этого спектакля от всякого другого состояло в том, что кавалеры были не в белых, а в черных галстуках.

— Мистерия! Надо надеть черный галстук!

Это — единственная мысль, которую пробудила мистерия.

## **{623}** Последнее слово реализма[[1595]](#endnote-1420)

Я вернулся домой весь разбитый. Словно на мне возили дрова.

Я едва дотащился до кресла и сижу подавленный, в каком-то оцепенении, полный того ужаса, который только что пережил.

Что случилось?

Я был в театре. В одном из лучших парижских театров, — в театре Антуана[[1596]](#endnote-1421). Давали пьесу, которую бегает смотреть весь Париж. Она называется «По телефону»[[1597]](#endnote-1422).

Я пошел в театр. А передо мной убили целую семью и сказали:

— Все. Спектакль кончен.

И вот я, разбитый, сижу в кресле в оцепенении.

— Что это? Действительно был такой спектакль? Или это мне приснилось? Кошмар?

Драма в 2‑х актах состоит в следующем.

Семья Марэ живет за городом верстах в десяти по железной дороге от Парижа.

Поздняя осень. Сумерки. За окном барабанит дождь, завывает ветер. В такие вечера уныло жутко, когда кругом нет жилья.

Марэ едет в город и оставляет жену с ребенком и нянькой.

У него вечером в Париже дела. Он пообедает у знакомых, у Ривуаров, и потом поедет по делам.

Он говорит по телефону.

— Соедините с номером таким-то. Merci… Это ты, Ривуар? Я еду в город и буду обедать у тебя. Можно? Отлично.

— Спроси о здоровье madame Ривуар! — говорит жена.

— Да, да! Это голос жены! — продолжает Марэ в телефон. — Ты узнал? Она справляется о здоровье твоей супруги!

— Как? Разве в телефон слышно, что говорится в комнате? — удивляется жена Марэ.

— О, теперь такие сильные микрофоны. Слышен каждый шорох! — отвечает муж.

Итак, он едет.

— Страшно тут оставаться вечером одним! — говорит старуха нянька.

— Чего там страшно? С вами остается Блэз. Блэз — лакей. Он в это время укладывает вещи.

— Наконец, вот тут есть револьвер.

{624} Марэ открывает бюро, в котором лежит револьвер.

— Он заряжен. В случае чего, возьми этот револьвер. Ну, прощайте и не бойтесь. Бояться нечего.

Марэ целует жену, целует ребенка полусонного, который лепечет какую-то милую детскую дрянь:

— Папа, привези мне из Парижа сестрицу!

— Ха‑ха‑ха! Ах ты, выдумщик! Спи!

Марэ уезжает.

Женщины остаются одни.

Закрывают ставни. Зажигают лампу.

Ребенок засыпает на диване.

За окном барабанит дождь и завывает ветер.

Уныло и жутко.

— Ну, Нанетт, — говорит г‑жа Марэ, чтоб как-нибудь скоротать время, — давайте сведем счет. На что вы истратили двадцать франков, которые я вам дала?

— Пять франков на то-то, два с половиной на то-то… Барыня, — вдруг прерывает нянька, — кто-то трогает ставни.

— Это ветер. Дальше! Заплатили вы прачке?

— Барыня, стучат ставнями!

— Фу, как это глупо, Нанетт! Вы и меня заражаете своим страхом. Ну, пойдите, откройте окно и посмотрите!

Нянька подходит, открывает окно, вскрикивает, отшатнулась и вся дрожит.

— Барыня! Там стоит человек!

— Фу, какие глупости! Нельзя быть такой трусихой. Так, показалось в темноте.

Барыня идет сама и отворяет дверь посмотреть. Вскрикивает и отступает.

— Кто вы такой? Что вам нужно?

Входит мальчишка-оборвыш. Несчастное испитое существо. Настоящий волчонок. Один из тех, которых шайки профессиональных воров посылают высмотреть.

Когда он говорит с madame Марэ, — его глаза бегают. Он оглядывает комнату, ребенка, няньку, косится на открытое бюро, в котором лежит револьвер.

Он словно осматривает место, где придется «оперировать».

— Что вам нужно?

— Я принес письмо Блэзу.

— Фу, как вы меня напугали. Нанетт, передайте Блэзу письмо. Боже мой, как вы измокли!

{625} Мальчишка весь мокрый, грязный, дрожит от холода.

— Вы, вероятно, иззябли? Быть может, голодны? Подождите минутку. Нанетт даст вам поесть. Вы обогреетесь.

Г‑жа Марэ подходит к дивану посмотреть, как спит сын, и, когда оглядывается, оборвыша-мальчишки уже нет в комнате.

— Фу, какой глупый! Он не понял того, что я ему сказала. Убежал. Но мы видели, как мальчишка, в то время, как madame Марэ наклонилась над сыном, — подкрался к бюро, стащил револьвер и задал тягу.

Блэз был здесь, когда говорили о револьвере: это подозрительно. Входит Блэз. В слезах.

— Сударыня! Я получил письмо. Моя мать при смерти. Ждут конца с минуты на минуту.

Мать Блэза живет неподалеку.

— Позвольте мне сбегать. Только проститься с умирающей. Я скоро вернусь.

Madame Марэ глубоко тронута его горем.

— Конечно, конечно, идите.

— А как же мы одни? — трусит нянька.

— Ах, Господи, какой вздор. Мы хорошенько запремся. Блэз скоро вернется. Идите, Блэз!

Женщины остаются совсем одни в доме с ребенком.

— Ну, Нанетт, давайте продолжать сводить счет. Но няньке не до этого.

— Барыня, клянусь вам, что около дома кто-то ходит.

— Прохожий.

— Барыня, трогают двери!

Она подходит к дверям и слушает.

— Барыня, за дверями стоят люди. Madame Марэ сама подходит к дверям.

— Ни звука. Ничего нет. Вам показалось. Ах, Нанетт, как вам не стыдно! Если бы вы теперь посмотрели на себя! На что вы похожи.

— Да и на вас, барыня, липа нет!

— Я думаю, теперь Андрэ успел уже доехать и сидит у Ривуаров.

— Вероятно, барин уже там… Барыня, ей Богу, мне кажется, что пробуют открыть дверь.

— Знаете что, Нанетт. Соединим телефон с Ривуарами. И поговорим. Все не будет так страшно…

Madame Марэ подходит к телефону.

— Дайте номер такой-то… Merci… Квартира Ривуаров?.. Марэ у вас?.. Попросите его к телефону… Скажите, что жена…

— А хорошее изобретение этот телефон! — улыбается няня.

{626} Занавес падает.

Второе действие начинается сейчас же. Без антракта. Немедленно. Потому что зрители смотрят, не дыша.

— Чем кончится?

Квартира Ривуаров. Кончили обедать. Кофе подан в гостиную.

— Каков коньячок? Это тысяча восемьсот четырнадцатого года. Случайно достал. Заплатил за бутылку сто франков.

Марэ смакует.

— Н‑да. Это коньяк.

В это время звонок телефона, который здесь же, в гостиной.

Ривуар подходит.

— Да… квартира Ривуаров… Здесь… Ах, это вы, madame Марэ… Мое почтение, madame Марэ… Сию секунду, madame Марэ… Андрэ, иди. Это тебя. Зовет супруга.

Марэ подходит к телефону.

— Ну, что?.. Вы еще не спите?.. Как, Блэз ушел? Почему?.. Мать умирает? Ах, бедняга, бедняга! Недавно потерял отца, теперь — мать. Ну, конечно… Ложитесь спать… Что? И мальчишка проснулся? Плачет? Поднеси его к телефону. Ты меня слышишь?

— Говорю по телефону с сынишкой! — объясняет Марэ Ривуарам.

— А я тебе покупаю тут маленькую сестричку… Если будешь послушным мальчиком и будешь спать, ты получишь сестричку! Будешь? Молодец! Ну, спокойной ночи… Ложитесь… Конечно, пустяки… Бояться нечего…

Он дает отбой.

— Что это удобно, — жить за городом? — спрашивает madame Ривуар.

— Чрезвычайно. Теперь, благодаря телефонам…

Телефон звонит.

Раз, два. Тревожно.

— Опять тебя! — говорит Ривуар, подойдя к трубке. Сейчас он подойдет, madame Марэ. Сию минуту.

Марэ подходит к телефону.

— Ну, что там еще?.. Ах, какой вздор!.. Эта тебя Нанетт пугает!.. Да, конечно, ничего… Ну, возьми револьвер, отвори окно и выстрели в воздух… Если кто и есть, — убегут… Ты ведь знаешь, где револьвер… Да, в бюро… Ах, Боже мой, в ящике… В ящике, в открытом ящике… Ну?.. Как нет револьвера? Ищи… хорошенько ищи… Нет?.. Какой оборванец?..

Голос Марэ дрожит, прерывается.

— Господа! Револьвер украден! — говорит он Ривуарам.

{627} Ривуары в ужасе поднялись с мест.

— Да говори же… Ты слышишь, слышишь меня?.. А что?.. Ломятся?.. Ты говоришь, их пять?..

Марэ задыхается, Марэ кричит в телефон.

— Что?.. Что?.. Скажи… Ай!.. Что?.. Крик ребенка?.. Марта! Марта! Крик… Голос жены… Помогите… их убив… На помощь!.. На помощь!.. На помощь! Убивают за десять верст!

Марэ сходит с ума. Кидается к двери.

— На помощь!..

Ривуары кидаются в ужасе за ним.

— Надо позвать полицию! — растерянно кричит madame Ривуар. Полицию! Это происходит за десять верст.

— Полицию! Занавес падает.

Все.

Мораль пьесы? Никакой.

То, что мы называем «мысль» пьесы?

Никакой.

В пьесе нет мысли. Но она не глупа.

Она не умна. Она не глупа. Как жизнь!

Это кусочек жизни, который вам воспроизвели как в синематографе.

Беспрестанно читаешь в газетах.

Там прислуга «подвела» грабителей и убили целую семью. Там убили целую семью.

И вот вам показали, как это делается.

Только и всего.

Зрители и зрительницы с побледневшими лицами, широко раскрытыми от ужаса глазами заглянули в жизнь, которая на 30 минут раскрылась перед нами. Словно в пропасть.

Испытали чувство ужаса и беспомощности.

И вот я, зритель, разбитый за эти страшные полчаса, в оцепенении, словно после кошмара, сижу у себя дома в кресле и думаю:

— Знакомое чувство!

Когда я испытывал то же самое? Когда? Где? При каких обстоятельствах?

И вспоминаю.

Это было на Сахалине. Вечером. В тюремной канцелярии, где я сидел вдвоем и беседовал с Полуляховым[[1598]](#endnote-1423), «знаменитым» убийцей семьи Арцимовичей в Луганске.

{628} Он рассказывал мне медленно, спокойно и подробно, как совершил это преступление.

Очередь была за тем, как он зарубил топором восьмилетнего сына Арцимовича.

Полуляхов остановился.

— Это был скверный удар! — сказал он тихо. — Может быть, о нем лучше не рассказывать?

— Это ваше дело. А по-моему, — начали, рассказывайте все.

— Рука, что ли, дрогнула. Но я тихо ударил. Топор застрял в черепе. Когда я поднял топор, чтоб ударить еще раз, — на топоре поднялся и мальчик. И кровь мне плеснула в лицо. Такая горячая. Я даже пошатнулся. Точно ошпарило!

У меня захватило в груди дыханье.

Если бы не боязнь показать свою слабость перед этим убийцей, — я крикнул бы:

— Воды!

Полуляхов посмотрел на меня и сказал:

— Я говорил, барин, что этого не стоит слушать!

И вот теперь я сижу, так же задохнувшийся от ужаса, как тогда. После театра, как после рассказа каторжника. Оказывается, это одно и то же.

## **{629}** Вильгельм Пантелеймонович Телль Трагедия в рубленой прозе (вольное подражание стихам Ф Б. Миллера)[[1599]](#endnote-1424)

*Вместо эпиграфа*:  
«Первое представление “Вильгельма Телля” продолжалось пять часов»[[1600]](#endnote-1425)

*Из афиши*

«Спектакль, несмотря на продолжительные антракты, длился всего три часа».

*Из газет*

Действующие лица.

Викторьен Крылов — ландфогт[[1601]](#endnote-1426) Александринского театра.

Вильгельм Далматов — он же орловский тигр.

Г‑н Нильский — ложно именующий себя Гесслером[[1602]](#endnote-1427).

Г‑н Писарев[[1603]](#endnote-1428) — впоследствии владетельный барон.

Г‑н Юрьев[[1604]](#endnote-1429) — впоследствии его племянник.

Г‑н Дальский[[1605]](#endnote-1430) — крайне беспокойный молодой человек.

Прочие талантливые молодые актеры, впоследствии швейцарцы.

Шиллер — лицо без речей.

Антоновские яблоки.

### Действие I

*Сцена Александринского театра. Актеры зубрят перевод г‑жи Ватсон*[[1606]](#endnote-1431).

1‑й актер *(падая)*.  
О, помогите!

2‑й актер.  
Что с ним!

3‑й актер  
*(печально и торжественно)*.  
На этих монологах он вывихнул язык!

*(Первого актера уносят)*.

2‑й актер.  
Ну, времена!

3‑й актер *(горько)*.  
Румын играть нас заставляют!

{630} 4‑й актер.  
Madame Ватсон зубрить велят нам наизусть!

5‑й актер.  
Бывали времена Медведева,  
Но не было Крыловских хуже[[1607]](#endnote-1432)!

3‑й актер.  
Да, наш ландфогт жесток.  
*(С ужасом и вполголоса)*.  
Он мертвым не дает покоя!  
И «души мертвые» тревожит!

Вильгельм Далматов.  
Что мертвые?! Гамлета запер в ящик!!!  
Гамлета, коего столь дивно я играю и рыкаю!  
*(Конфиденциально)*.  
В комоде у него лежит Гамлет,  
И я, признаться, братцы, знаю,  
В ящике каком он заключен,  
И замысел таю в душе отважный  
Из ящика достать Гамлета и сыграть!  
*(С неистовством)*.  
Меня, меня заставить Ноздрева играть[[1608]](#endnote-1433),  
Когда я Гамлет, датский принц!

Г‑н Дальский.  
А я?! Я — гений и довольно стыдно мне  
Пред Виктором Крыловым преклоняться.  
*(Гордо)*.  
Тень Шиллера меня усыновила  
Дон Карлосом из гроба нарекла[[1609]](#endnote-1434),  
Вокруг меня актеров возмутила  
И в жертву публику мне обрекла!

Старый актер.  
А говорили: он нас «окрылит»  
И к славе поведет.

4‑й актер. *(Махнув рукой)*.  
Эх! Басни лишь Крылова!

*(Вбегает г. Падарин*[[1610]](#endnote-1435)*)*.

Г‑н Падарин.  
О, ужас! Новое злодейство!

Все.  
Случилось что? Не мучай! Говори!

{631} Г‑н Падарин.  
О, ужас! Ужас!  
Я видел сам сейчас.  
Он Шиллера «Вильгельма Телля» взял  
И ножницы зачем-то.

Старый актер.  
Я узнаю его обыкновенье. Он  
Всегда пиесы пишет так…

Г‑н Падарин.  
И ножницами теми он,  
Взяв, окарнал Вильгельма Телля.

Все.  
О, ужас, ужас, ужас!..

Г‑н Падарин.  
Бедняга Шиллер в куцем виде  
Неузнаваем стал совсем,  
А он, злодей, — он засмеялся  
И вымолвил: «Что, братец,  
Побывал ты в переделке?»

Все.  
О, ужас, ужас, ужас!..

*(В оркестре марш сочинения г. Кроткова*[[1611]](#endnote-1436)*. Входит г. Викторьен Крылов. Затем вносят меру антоновских яблок)*.

Викторьен Крылов.  
Явились мы сюда, чтоб объявить вам,  
Что ставить мы хотим «Вильгельма Телля».  
Зане[[1612]](#endnote-1437) же Телль Вильгельм и длинен и велик,  
Его постригли мы и привели в приличный вид.  
Вот Шиллер вам!

*(Вынимает Шиллера из жилетного кармана. В народе ужас)*.

Вы видите, что после переделки он вовсе не велик.  
В издании карманном  
Его играть вы будете.  
*(Режиссеру)*.  
Раздайте роли.

Режиссер *(раздавая роли, г. Далматову)*.  
Вам Телль!

*(Подает тощую тетрадку)*.

Г‑н Далматов *(потрясая тетрадкой в воздухе, голосом как можно более громким)*.  
И это «Телль»!  
{632} Не «Телль» это, «Телленок».  
«Телленка» я играть не буду, —  
Я тигр орловский, не «Телленок»…  
Рррррр…

Викторьен Крылов *(вскакивая)*.  
Я тигров укрощать умею.  
Я сам, брат, написал «Тигренка»[[1613]](#endnote-1438).  
Играть ты Телля будешь,  
Не то… Не день, не час один,  
Я буду тешиться недели,  
На бритвах стану стлать постели,  
Струнами ребра перевью,  
Гвоздей, винтов в тебя набью…

Г‑н Далматов.  
Винти мне винт какой угодно,  
Но «пасс» я не скажу!

Викторьен Крылов *(окончательно свирепея)*.  
Я Занды роль тебя играть заставлю…  
На ingenue переведу comique[[1614]](#endnote-1439),  
Потоцкой дам играть Гамлета,  
Тебе‑е игру ее смотреть я прикажу!..

Все.  
Ужас!.. О, владыка…

Викторьен Крылов.  
Клянусь корзиной этой, что пока  
Всей меры яблок не перестреляешь,  
Играть ты будешь Телля ежедневно.

Кто-то из приближенных.  
Владыка, мерой яблок  
Терпенья меру ты переполняешь.

Викторьен Крылов.  
Молчать! Я клятву дал!  
Пали по яблокам, Далматов.

Г‑н Далматов *(тихо и почтительно)*.  
Нам яблоки даны, чтоб есть в печеном виде,  
Нам яблоки усладой служат в пироге,  
Их можно съесть с приятностью и пользой.  
Зачем же в них стрелять?  
За что?  
*(Гордо)*.  
Казенных яблок портить я не стану!  
{633} *(Моментально съедает всю корзину яблок)*.  
Я съел, тиран!

*(Все в ужасе)*.

Голос из толпы.  
Послать за Бертенсоном[[1615]](#endnote-1440).

Викторьен Крылов *(жестоко усмехаясь)*.  
Подать сюда корзину бутафорских,  
Уж тех не съест. За мною!

*(Г‑на Далматова связывают, сажают в корзину с бутафорскими яблоками и несут играть «Вильгельма Телля».)*

### Действие II

*Уборная*.

Г‑н Писарев.  
Что там?

14‑й актер.  
Ужасное волненье!  
По лестницам заставил он актеров лазить,  
По лестницам, что горы представляют.  
Шумит актеров рой:  
«Швейцарцы мы, а не швейцары,  
Чтоб бегать вам по лестницам высоким!»

Г‑н Писарев.  
Ох, времена лихие!  
Далматов что?

15‑й актер.  
Рычит орловским тигром,  
Младенцев в воздухе трясет  
И целит в публику из самопала…

Г‑н Писарев *(про себя)*.  
Для устрашенья рецензентов!  
Актер на сильные он роли.  
*(Громко)*  
А Дальский что?

16‑й актер.  
Неукротим!  
Когда ему на сцене Юрьев подал руку,  
Он гордо посмотрел и отвернулся.  
И бедный Юрьев…

Г‑н Писарев.  
Вот еще Господь племянника послал!

{634} 16‑й актер.  
А вот и он.

Г‑н Писарев  
Племянник, посмотрись  
Хоть в зеркало ты, ради Бога.  
Зачем ты так сутулишь спину,  
И голову все держишь как-то набок,  
Одно плечо поднял, другое опустил.  
Ну, точка в точку Южин!

Г‑н Юрьев.  
Ему я подражаю, верно!  
Но Южин ведь талант.  
Он гений, и я горжусь и счастлив,  
Что был его учеником любимым.  
Мне он преподал тайны все успеха.  
Как надобно сгибать на сцене спину,  
Как голову держать немного набок,  
«Не без приятности», как Гоголь говорит[[1616]](#endnote-1441).  
Я счастлив тем, что Южину подобен!..

Г‑н Писарев.  
Лишу тебя в пиесе я наследства…

Г‑н Юрьев.  
Но в жизни с южинской сноровкой,  
Поверьте, дядюшка, легко я  
Сальвини имя получу в наследство…

*(Страшный шум)*

Г‑н Писарев.  
Что там?

17‑й актер.  
Далматов в яблоки стреляет!..

Г‑н Писарев.  
Ахти мне! До чего я дожил!  
*(В изнеможете опускается на кресло)*.

### Действие III

*Сцена. За кулисами стоит г. Викторьен Крылов*.

Г‑н Далматов *(выходя на сцену)*.  
Я, — тиф! — инкогнито скрываться должен.  
Не смею я рычать, не должен крикнуть.  
Я принужден играть «Вильгельма-горемыку»[[1617]](#endnote-1442)?  
{635} Я в яблоки стреляю против воли.  
*(Со вздохом)*.  
Антоновское яблоко то было.  
Вся кровь моя с тех пор  
Горит антоновым огнем[[1618]](#endnote-1443).  
Ррррр…  
*(Убегает в скалы)*.

Г‑н Нильский *(выходя вместе с г. Борисовым*[[1619]](#endnote-1444)*)*.  
Признаться, мне притворство не по летам,  
И притворяясь, чувствую, что, — ох! — грешу.  
Я, кажется, напоминаю больше  
Фигуру из картона, чем ландфогта,  
А потому меня швейцарцы не боятся.  
Мне эта роль не по душе, Борисов.  
Мне, Нильскому, играть вдруг дали крокодила:  
Людей живьем я должен есть.  
Не по нутру мне это.

Г‑н Далматов *(появляясь из-за скалы)*.  
Довольно мне по яблокам стрелять.  
Меня хотели сделать вегетарианцем.  
Мне яблоки одни! Так я же покажу.  
Я изумлю злодейством мир.  
Я Нильского убью, и тем себя насыщу!..

*(Стреляет и вскрикивает при этом так, что убивает не только г. Нильского, но и г. Крылова)*.

Г‑н Крылов *(падая)*.  
Убил… о, тигр орловский.

Г‑н Далматов *(с адским хохотом)*.  
Ага! Узнал меня, приятель!

Шиллер.  
Позвольте, я за что ж страдаю?

Помощник режиссера.  
Молчите, вы без речей лицо!

*(Занавес)*.

## **{636}** Добрыня Никитич Опера в 2‑х действиях, с прологом и эпилогом. Музыка А. Т. Гречанинова и В. М. Дорошевича[[1620]](#endnote-1445)

Действующие лица:

Федор свет Иванович Шаляпин, — богатырь.

Алеша Гречанинов млад. — внук Вагнера, двоюродный племянник Бородина[[1621]](#endnote-1446), временно исправляющий должность Глинки. Богатырь.

Г‑н Альтани[[1622]](#endnote-1447), получает двадцатого числа жалованье. Богатырь.

Первый, второй — богатыри в вицмундирах.

Первый тенор, второй тенор — больные богатыри.

Балерины с богатырскими ногами.

Боярин Мюр, боярин Мерилиз — представители московского купечества.

Гадкий мальчик, впоследствии, вероятно, рецензент.

Настасья Микулишна.

Мамелфа Тимофеевна[[1623]](#endnote-1448).

Русские, японцы, японки, амазоны, амазонки и стерлядь.

*Перед поднятием занавеса музыка играет увертюру из «Руслана»*[[1624]](#endnote-1449)*. По окончании г. Альтани поворачивается и говорит*  
— *Это музыка Дорошевича.  
Публика аплодирует.  
Г‑н Дорошевич выходит и кланяется. Занавес поднимается*.

### Пролог

*Пир в конторе. Контора. Тенора пьют декокты. Придверники разносят капли, хинин, антипирин и проч. Г‑н Шаляпин сидит в костюме Руслана*.

Богатырь в вицмундире:  
Сядем мы за почестей стол,  
Уж мы гой еси, мы подумаем,  
Что играти нам, воспевати что,  
То ли «Фауста», с «Кавалерией»[[1625]](#endnote-1450),  
«Риголетто» ли с «Травиатою»…

*(Оркестр играет, будто бы, марш тореадора из «Кармен», а на самом деле это музыка Дорошевича)*.

{637} Придверник *(вбегая в испуге)*:  
Там пришел, пришел злой насильничек,  
Сторожам он всем супротивничек!

Богатырь в вицмундире *(строго)*.  
Ты вяжи ему руки белые,  
Отправляй его ты в участочек!

*(Но двери распахиваются. На пороге Алеша Гречанинов млад. В руках у него партитура. Он бьет партитурой сторожей. Сторожа валятся)*.

Г‑н Гречанинов:  
Тщетно волшебная сила  
Тучи сдвигает на нас…

Богатырь в вицмундире:  
Откуда ты, прелестное дитя[[1626]](#endnote-1451)?

Г‑н Гречанинов *(тряхнув кудрями)*.  
Уж я гой еси, добрый молодец, музыкантельщик…

Шаляпин *(басом)*: Почему «музыкантельщик»?

Г‑н Гречанинов: А это всегда так в былинах!

Второй богатырь в вицмундире *(с испугом)*. Не возражайте Федору Ивановичу!

Г‑н Гречанинов *(тряхнув кудрями)*:  
Я из Берлина, злому Вагнеру  
Монументик там вдруг поставили.  
Возмутился я, Гречанинов млад,  
Стал я Вагнеру выговаривать:  
«Уж ты, гой еси, злой нахальничек  
И байретская ты бахвальщина[[1627]](#endnote-1452)!  
Серед площади раскорячился?  
Сокрушу тебя, Гречанинов млад!  
Монументик весь исковеркаю».  
Размахнулся я, задрожал тут весь,  
На колени пал свет Рихардушка,  
Нибелужьим он молвил голосом[[1628]](#endnote-1453):  
«Уж ты гой еси, Гречанинов млад!  
Вот “Зигфрид” тебе, вот “Валькирии”[[1629]](#endnote-1454),  
Ты с меня возьми сколько вздумаешь,  
Не коверкай лишь монументика,  
Не срами меня в “Неметчине”.  
Взял тогда себе, добрый молодец,  
Я “Валькирии” — и мои они!»  
*(Грозно)*.  
{638} То честной был бой, Бородинский бой!

Богатырь в вицмундире: Позвольте, при чем же тут Бородино?

Г‑н Гречанинов. — Не Бородино[[1630]](#endnote-1455), а Бородин. Увидав, как я Вагнера всего лишил, Бородин явился с того света и мне все, что он написал, подарил: «Награждаю. Твое. Пользуйся».

*(Гордо)*.  
Тень «Игоря» меня усыновила  
И Глинкою с восторгом нарекла,  
Вокруг меня музыку возмутила  
И в жертву мне «Руслана» обрекла[[1631]](#endnote-1456)!

Г‑н Альтани *(почтительно)*: Да это Мусоргского музыка‑с!

Богатырь в вицмундире *(не разобрав)*: Да, да, совсем Мусоргский! Гениальный молодой человек!

Г‑н Альтани *(скромно)*: Точно так-с.

Второй конторский богатырь в вицмундире: А как он с Вагнером-то разделался! Весьма отрадно‑с, что может, так сказать, «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов земля российская рождать»[[1632]](#endnote-1457)!

Богатырь в вицмундире:  
Уж ты гой еси, Гречанинов млад!  
Уж не все тебе партитурою  
Сторожей лупить, капельдинеров.  
Ты подай, подай партитуру нам!  
Воспоем ее всею труппою!

*(Тенора начинают усиленно пить декокты и принимать капли)*.

Кому бы только поручить сей богатырский подвиг? На чьи бы плечи возложить? *(Басы поджимают плечи и едят облатки*[[1633]](#endnote-1458)*)*. Уж ты гой еси, Федор свет Иванович…

Г‑н Шаляпин *(поднимаясь)*: Не хотелось бы мне, Федюшеньке…

Один из басов: Почему же это вдруг «Федюшенька»? Нежности какие.

Г‑н Шаляпин: А почему же в опере у господина Гречанинова Добрыня себя все «Добрынюшкой» величает? Стало быть, так уж выходит, по-богатырскому.

Второй богатырь в вицмундире *(с испугом)*: Не противоречьте Федору Ивановичу!

Г‑н Шаляпин:  
Не хотелось бы мне, Федюшеньке!  
Мне бы Руслана петь, — вот хотелося!  
{639} *(Скороговоркой)* Да уж ежели петь некому,  
Тенора коли декокты пьют,  
А басы коль все с облатками  
*(Торжественно)*  
Я возьму себе на плечи богатырские  
Гречанинова свет «Добрынюшку».  
Ты воссядь, воссядь, Гречанинов млад,  
Понесу тебя в Большой театр!

*(Снимает с себя костюм. Руслана и надевает костюм Добрыни)*.

Все: Ура! *(Оркестр играет «Тарарабумбию»*[[1634]](#endnote-1459)*, музыка г. Дорошевича)*.

Богатырь в вицмундире *(хватаясь за голову)*: Сборы-то, сборы какие будут! *(Щелкает на счетах)*. Ежели по четыре тысячи семьсот, — да десять сборов! *(В восторге)*. Цены местам возвышенные!

Второй богатырь в вицмундире: Шаляпин поет, — тут уж что хочешь! Вооружение Федору Ивановичу! Шлем Федору Ивановичу!

Г‑н Гречанинов:  
Снарядите его конем,  
Медной шапкой и мечом!

Г‑н Альтани *(скромно)*: Из «Добрыни»?

Г‑н Гречанинов: Из другой оперы. «Жизнь за Царя» пишу!

Г‑н Альтани *(почтительно)*: Скажите!

Богатырь в вицмундире: Коня Федору Ивановичу!

Второй богатырь в вицмундире: Вот бы на Рассвета Федора Ивановича посадить! Вот бы сборы!

Бутафор: Нет‑с, на Вильяма С. К.! Да в афишах объявить: «Лошади будет впрыснут допинг»!

Декоратор: Из декораций можно что поинтересней запустить. Замок Змея Горыныча в стиле модерн‑с! Чисто на Ордынке[[1635]](#endnote-1460)!

Богатырь в вицмундире *(задумываясь)*: А не обидятся купцы? «Что ж, скажут, мы Змеи Горынычи, что ли?»

Декоратор: Помилте! Купцу даже лестно! Этакая личность!

Второй декоратор: Стерлядку приготовить не позволите?

Богатырь в вицмундире *(с изумлением)*: Какую стерлядку?

Второй декоратор: — В оперу стерлядку‑с. Взаместо Змея Горыныча чтоб стерлядка плавала. Весьма будет удивительно! С электричеством {640} не дозволите ли стерлядку приготовить? «Стерлядь а ля Эдисон[[1636]](#endnote-1461)». Стерлядка‑с, а вокруг электричество разных цветов гарниром пущено. Красное‑с, на манер свеклы, пожелтее‑с репкой!

Богатырь в вицмундире: Гм! Стерлядь с электричеством? Это действительно будет удивительно. Валяйте стерлядь!

Второй декоратор: Время вечернее‑с. Перед ужином. Стерлядь с гарниром весьма приятно видеть. Мысль подает! Купечеству это весьма как понравится!

Богатырь в вицмундире: Валяйте стерлядь! *(Весело)*. Господа! Главное, чтоб поудивительней!

Костюмер: Не извольте беспокоиться! Очинно чудно выйдет! Костюмы такие! Машкерад[[1637]](#endnote-1462)! Турок припустим, в виду балканских событий[[1638]](#endnote-1463), японцев, японки будут!

Балетмейстер *(вне себя)*: Вешать балерин буду!

Богатырь в вицмундире *(с* *испугом)*: Как вешать?

Балетмейстер: — На весах вешать. Меньше восьми пудов ни одной не допущу. Чтоб богатырские балерины были‑с!

Богатыри в вицмундирах: То есть такая опера будет!

«Руслану не уважим,  
Мы Питеру покажем!»

*(Г‑н Шаляпин садится верхом. Г‑н Гречанинов сзади него. Лошадь кряхтит)*.

Все: Ура!

Басы *(друг другу на нижних нотах)*: Интрига!

### Действие I

*При поднятии занавеса*.

Бас с галерки: — Автора!

Молодой тенор: — Шаляпина!

Женский голос: — Собинова[[1639]](#endnote-1464) solo-o-o! Собинова solo-o-o!

Чей-то голос: — Собинова! Собинова! Собин!.. Собин… Соб… Соб…

Публика: — Тс!

*Сад Добрыни. Мамелфа и Настасья*.

Мамелфа  
*(на мотив «Ты пойди, моя коровушка, домой»*[[1640]](#endnote-1465)*)*:  
Горемычной мне приснился нынче сон:  
Плыла лебедь с лебедятами…

Гадкий мальчик *(в партере)*: Как это по-русски! Ах, как это по-русски!

Боярин Мюр *(в партере)*: Ну, что за русская опера! Ой!

Публика: Тс!

{641} *(Добрыня входит и делает руками гимнастику. На нем кафтан, на котором вышиты повсюду часы)*.

Добрыня *(делая гимнастику)*:  
Ты прощай, прощай, моя матушка!  
Ты прощай, прощай, моя женушка!

Мамелфа:  
Ты куда ж идешь, свет Добрынюшка?

Добрыня:  
Не твое совсем дело, матушка!

Гадкий мальчик: Мамася! Почему это, как русская опера, так у него спрашивают: «куда идешь?» — а он говорит: «не твое дело»?

Мамаша: Пойдем, я тебя в коридоре высеку! *(Уводит Гадкого мальчика)*.

Добрыня:  
Уж ты, гой еси, моя матушка!  
Уж ты, гой еси, моя женушка!

Боярин Мюр *(подскакивая на месте)*: Ну, как это по-русски: «гой еси!» Как это по-русски! Ай!

Добрыня:  
Появилась близ стольна Киева  
Одна стерлядь востроносая.  
*(Мрачно)*.  
Не с томатом стерлядь мериканская,  
Не под белым соусом стерлядь русская,  
Не паровая стерлядь и не кольчиком.  
*(Показывая кулак)*.  
Появилась стерлядь с электричеством!  
Съела стерлядь та Забавушку,  
Свет Забавушку, Путятишну,  
Сладкогласую Нежданову[[1641]](#endnote-1466)!

Мамелфа *(с проклятием)*:  
Ах, стерлядь тухлая!

Боярин Мерилиз: Ну, как это по-русски! Ой!

Добрыня:  
Я пойду теперь, Добрыня миленький,  
На работу богатырскую!  
Пойду рушить стерлядь электрическу.  
*(Мрачно)*.  
Не вилкой ее рушить буду и не ложкою,  
Резать стерлядь буду, богатырь, мечом!

{642} *(Делает для этого гимнастику)*.

Настасья *(с испугом)*.  
Ах, Добрыня! Ах, Добрыня!  
Ножом, ведь, рыбы не едят!

Добрыня *(грозно)*:  
Захочу, капусту из щей рукой вытащу!  
Захочу — блины руками есть буду  
И сметану хлебать буду пригоршней!  
Нет на мне запрета богатырского!

Настасья *(со слезами)*:  
Мне когда же ждать тебя, Добрынюшка?  
Ты когда ж от стерляди назад придешь?

Добрыня *(грустно и отводя ее в сторону)*.  
Ты пожди, пожди меня три года да три месяца  
Коль не буду я через три года,  
Полтора подожди и два месяца.  
Через два не буду я месяца, — подожди еще…

Боярин Мюр *(в восторге)*: Подожди да подожди! Ну, как это по-русски! Ну, до чего! *(Трясет Мерилиза)*. Ну, до чего?

Боярин Мерилиз *(с чувством)*: — Ой!

Добрыня *(с чувством)*:  
Подожди тогда полтораста лет!  
Полтораста лет с неделею,  
С неделею, с двумя сутками,  
Полтора часа, еще семь минут.  
А коли не вернусь я во время назначенное,  
*(Со слезой)*  
Не я, стало, стерлядь съел, меня стерлядь слопала!  
Ты иди тогда замуж, милая…

Боярин Мюр: Ну кто ее, я вас спрашиваю, тогда возьмет? Ей будет тогда лет пятьсот! Ай, как это верно!

Добрыня:  
Ты иди за князя, иль за графа, иль за виконта,  
За театрального чиновника  
*(Делает гимнастику)*  
Хоть за рецензента проклятущего!

Настасья *(заливаясь слезами)*:  
Я пойду, пойду, младешенька,  
За писаку проклятущего,  
За построчника, ругателя!..  
Я тебя, Добрынюшка, послушаюсь!

{643} Мамелфа:  
Собираючи тебя во дороженьку,  
В богатырский путь, в бой со стерлядью  
(Музыка maestoso[[1642]](#footnote-178))  
Талисман тебе дам, Добрынюшка!  
Электрическу дам я спичечницу!  
Ты пожми едва пальцем кнопочку,  
Загорится тогда электричество,  
Испугается стерлядь лютая!  
Во пути сия вещь есть бесценная,  
В темноте она несравненная!

*(Подает ему электрическую спичечницу. Электрическая спичечница вспыхивает. Все в публике поражены)*.

Гадкий мальчик *(его высекли и привели назад)*: Мамася, он курит?

Мамаша: В антракте народ. А во время того акта я тебя в коридоре буду сечь!

### Действие II

*Чудеса. Дом Змея Горыныча в style moderne. Перед домом палисадник. В палисаднике колдунья. Кругом балет. В воздухе время от времени плавает электрическая стерлядь*.

Колдунья:  
Уж вы, гой еси, вы танцовщицы!  
Поднимите вы ноги богатырские,  
Воспляшите вы танцы тяжкие!  
И прельстите Добрыню свет Никитича.

*(Атлетические игры. Балерины поднимают и опускают ноги. Декорации вздрагивают. За сценой шум, стук мечей. Балерины разбегаются, — и в это время никакой музыки не слышно)*.

Добрыня  
*(входя. Меч у него в соусе. В руках стерляжья голова. Страшно)*.  
Нету стерляди. Голова одна!  
Я пойду теперь к родимой матушке,  
Отнесу ей голову стерляжью,  
Поклонюсь родимой в ноги самые,  
Я возговорю, богатырский сын:  
*(Нежно)*.  
Ты свари мне щец с головизною!

{644} *(Хочет идти, но путь ему преграждают балерины и снова начинают атлетические игры ногами)*.

Добрыня *(в изумлении)*:  
Вот это женщины! Вот это женщины!  
Вкус преотменный у москвичей!  
*(С восторгом их разглядывает)*.  
Что в одной ноге полтора пуда,  
Да в другой ноге полтора пуда!  
Пуд «икры» одной. В каждом пальчике  
*(с почтением)*  
По два фунтика!

*(Одна из балерин наступает Добрыне на ногу. Добрыня вскрикивает)*.

Добрыня:  
Ступит на ногу, — прощай ноженька!  
Ступит на руку, — и прощай рука.  
*(Хочет лечь, но с ужасом)*.  
А коли она вдруг да сонному,  
Да на голову наступит нечаянно!  
Потеряешь тогда совсем голову  
От таких танцовщиц удивительных!

*(В упоении от богатырских танцовщиц. Но нечаянно нажимает кнопку электрической спичечницы. Спичечница вспыхивает. Публика восклицает: «Ах, какие чудеса!»)*

Танцовщицы *(в ужасе)*: Ай, нам с такими ногами при свете стыдно. *(Слышно, как бегут)*.

Добрыня:  
Спасла меня спичечница электрическа!

*(Гасит и целует ее. Рубит все мечом. Занавес)*.

Боярин Мюр *(в восторге)*: Ну, совершенно русская былина!

Боярин Мерилиз *(тоже)*: Ну, совсем совершенно!

### Эпилог.

*Контора. Богатыри в вицмундирах. Входит не композитор, а тень композитора*.

Тень: Не могу ли я…

Богатырь: Уж ты гой еси!..

Тень *(с удивлением)*. Как?

Богатырь: Это у нас с богатырской оперы. Все «гой еси» да «гой еси». *(С восторгом)*. Шестьсот шестьдесят шесть раз «гой еси» на разные мотивы из разных опер поют. Вы кто же гой есте?

{645} Тень: Композитор я. Глинка.

Богатырь: Другими словами, гой еси Гречанинов?

Тень *(извиняясь)*: Нет, я другой. Михаил Иванович!

Богатырь *(сухо)*: Что же вам, той есте, угодно?

Тень: «Руслан» у меня есть. А у вас, говорят, Шаляпин. Интересно бы… *(Подает партитуру)*.

Богатырь *(возвращает партитуру)*: Господин Шаляпин занят!

Тень: Да уж очень…

Богатырь: Господин Шаляпин занят. Гой еси «Добрыню» поет.

Тень *(скромно)*: Извините за беспокойство! *(Хочет уйти, но в дверях сталкивается с г. Гречаниновым)*.

Г‑н Гречанинов *(узнавая)*: Михаил Иванович?

Тень *(шаркает ногой)*: Ваш слуга!

Г‑н Гречанинов: С «Русланом»?

Тень *(робко)*. Да.

Г‑н Гречанинов: Опоздали!

*Занавес*.

## **{646}** По ту сторону здравого смысла, или Неожиданное chassé croisé[[1643]](#footnote-179) (Трагедия в 3‑х действиях)[[1644]](#endnote-1467)

Действующие лица и сверхчеловеки.

Альфонс Альфонсович Переверзев — художник-декадент, сверхчеловек, состоит на содержании.

Мессалина Клеопатровна Воробьина — 1‑й гильдии сверхчеловечица, купчиха, одета скелетом, танцует danse macabre[[1645]](#footnote-180).

Жанна Переверзева, урожденная д’Арк — состоит с мужем в декадентских отношениях, потому что г. Ленский ее и через год после свадьбы называет «барышней».

Воробьин — обыкновенный человек, состоит мужем, сверхчеловечицы.

Паспарту — репортер, даже сверхрепортер, все видит, все слышит, а чего не видит и не слышит, о том догадывается.

Князь Горбатов — человек, твердо знающий четыре правила арифметики.

Сверх-Дягилев[[1646]](#endnote-1468) — существо мистическое.

Сверх-Философов[[1647]](#endnote-1469) — существо аллегорическое.

Сверхинспектор.

Г‑н Волынский[[1648]](#endnote-1470) — блаженный сверхчеловек, личный друг Ницше.

П. Д. Боборыкин — маститый писатель и коварный мужчина.

В. В. Андреев[[1649]](#endnote-1471) — балалаечник своего отечества.

Сверхчеловеки, сверхчеловечицы, кукоты, кукотки, декаденты и проч.

*1‑е действие происходит по ту сторону здравого смысла, 2‑е* — *в Александринском сверхтеатре, 3‑е* — *в журналистике*.

### Действие I Danse macarbre

*Перед поднятием занавеса оркестр играет песенку из «Фауста» (из трагедии)*.

«Раздолье нам,  
Как дикарям  
{647} Или пятистам  
Большим свиньям!»

*Сцена изображает гостиную в декадентском стиле*.

Паспарту *(оглядывается и пишет в записную книжечку)*. — «Сотри»[[1650]](#footnote-181) у купчихи 1‑й гильдии Мосеевой. Гостиная освещена красными лампионами, заключенными в черепа. В углу, вместо столика, фоб, в котором лежит сделанный из… (Подходит, пробует пальцем и облизывает палец) сделанный из яблочной пастилы покойник. Гости, подходя, берут покойника ложечкой и едят. Покойник похож на хозяйку дома. По комнатам ходят факельщики. Среди присутствующих назовем au hasard[[1651]](#footnote-182): 1‑й гильдии декадентку Воробьину (костюм — саван), супругу известного декадента Переверзеву (одета в непроданную картину)… Человек!

Дворецкий *(одетый факельщиком, не откликается)*.

Паспарту. — Сверхчеловек!

Дворецкий. — Что прикажете?

Паспарту. — Ужин будет?

Дворецкий. — На тринадцати столах, по тринадцати персон на каждом.

Паспарту *(все это записывает)*. А что на ужин?

Дворецкий. — Спервоначалу живая рыба!

Паспарту. — Как живая?

Дворецкий. — А так, кажный гость будет рыбу вспарывать, живой ей в брюхо лимон жать и свежую икру выедать.

Паспарту. — Дальше?

Дворецкий. — Дальше мозги. В черепах подавать будут.

Паспарту. — Стильно! Дальше что?

Дворецкий. — Живого поросенка жарить будут.

Паспарту. — Орать будет!

Дворецкий. — Ничаво! Балалаешники в это время играть будут.

Паспарту. — А соус будет?

Дворецкий *(мнется)*. — Соус-то будет! Только его в такой посуде подавать будут, что вам в газете напечатать никак невозможно.

Паспарту. — Черт знает, что такое! Вот и веди тут светскую хронику! В аристократических домах, кроме тартинок, есть нечего, а у купцов — еда есть, но из такой посуды есть заставляют, вспомнить тошно: мозги из черепов. Тьфу! Оно, правда, мозги, поросенок — немножко по-купечески, но из черепов и живой — стильно!

{648} Факельщик *(появляясь, мрачно)*. — Абракадабра!

Все *(радостно)*. — Ах, это monsieur Волынский! Он всегда о себе так велит докладывать!

Паспарту *(пишет)*. — «Неожиданный сюрприз, устроенный гостеприимной хозяйкой. Входит наш известный мыслитель г. Волынский. Каждый волос на его голове поднят спиралью, в глазах вопросительные знаки, пальцы испачканы в чернилах. Входя, ударяет себя по лбу, причем любезная хозяйка в ту же минуту ударяет в гонг, так что приятно пораженным гостям кажется, что этот звук вылетает из вдохновенной головы г. Волынского. Входя, говорит»…

Г‑н Волынский. — Ай‑ай, матушки, какой я умный!

Все *(замогильным голосом)*. — Так говорит Заратустра[[1652]](#endnote-1472)!

Паспарту. — Pardon, monsieur Волынский! Маленькое интервью! Почему вы, вместо «здравствуйте» — говорите: «матушки, какой я умный»?

Г‑н Волынский. — Га! Это имеет свое объяснение! Я имею своим другом Нитцчше!..

Паспарту. — Будьте здоровы!

Г‑н Волынский. — Благодарю вам. Но я не чихнул, а только так называется философ. Он есть один из самых больших умов в человечестве. И теперь этот один из самых больших умов в человечестве дошел до вакхической мысли, что он глуп, и он сидит около своей мама, и говорит своей мама: «мама, какой я дурак!» А я дошел до другой вакхической мысли и, подражая… не желайте мне здоровья!.. подражая Нитцчше, говорю всем, вместо «здравствуйте вам», — «ай, матушки, какой я умный!»

Паспарту. — Pardon, еще один вопрос. Почему у вас пальцы в чернилах?

Г‑н Волынский. — Это не есть чернила. Это есть пламень. Я коснулся перстами огненной бездны души и опалил себе персты даже до первого сустава. Это есть знак, а не чернила. Я не пишу чернилами, я пишу ляписом[[1653]](#endnote-1473)!

Воробьина *(летит, махая саваном)*. — Господа, кадриль! Музыка, жарь!

*(Балалаечники играют кадриль из русских песен. Становятся так: Воробьина с мужем, vis-a-vis*[[1654]](#footnote-183)*. Переверзев с женой, начинают прямо с шестой фигуры. Воробьина делает соло)*.

Переверзев *(стонет)*. — «О, закрой свои синие ноги!»[[1655]](#endnote-1474)

Воробьина *(дирижируя кадрилью)*. — Ходи веселей! Messieurs, changez vos dames! Mesdames, changez vos chevaliers! Chassé {649} croisé![[1656]](#footnote-184) Переверзев, вертись со мной! Воробьин, муж мой, что стоишь как истукан? Вертись с его женой. Теперь дамы solo! Вот это кадрель! Чище, чем у Тумпакова[[1657]](#endnote-1475)!

Воробьин и Переверзева. — Мы не хотим такого танца. Убирайтесь!

Князь Горбатов *(появляясь, в ужасе)*. — Господа! Да ведь это, словно как в Альказаре[[1658]](#endnote-1476). Как дважды два четыре…

Декаденты *(выплясывая, дикими голосами)*. — Пять!.. Стеариновая свечка[[1659]](#endnote-1477)!.. На свете нет никакой таблицы умножения!.. Надеть на него пифагоровы штаны!..

Переверзев. — Господа сверхчеловеки! Князя Горбатова только могила исправит!

Все. — Ура! *(Пляшут что-то дикое)*.

Дворецкий. — Петр Дмитревич Боборыкин из Парижа!

*(Все застывают в тех позах, в которых были)*.

Г‑н Боборыкин *(входит частой, частой походкой, потирая руки)*. — А?! Новое течение?! Декадентствуете? Господи! Да что же вы дома? Потихоньку? Вам бы в Александринский театр? А?

Все. — Ура! Идея! Да здравствует Петр Дмитриевич! Всегда у него свежая идея! В Александринку! Там говорят, теперь декадентство в ходу! Сверхчиновничье отношение к артистам! Сверхактеры есть! Ура! В Александринский сверхтеатр!

*Адский галопад. Занавес*.

### Действие II «Чему смеетесь, над собой смеетесь!»[[1660]](#endnote-1478)

*Закулисье сверхтеатра*.

Г‑н Сверх-Философов *(вбегая)*. — Какую пьесу сейчас в сверхкомитете читали! Ну, прямо, сверхпьеса! Действующие лица — декаденты!

Г‑н Сверх-Дягилев. — Да ну? Кто ж написал?

Г‑н Сверх-Философов. — Господин Боборыкин! Ну, прямо он превзошел себя! Он — Сверх-Боборыкин в этой пьесе! Какие слова! «По ту сторону добра и зла». Прямо страницы из Ницше!

Г‑н Сверх-Дягилев. — Так сюда ее! К нам! Наконец-то у нас на сцене будет декадентщина! Ура!

Г‑н Сверх-Философов. — Обставить ее надо!

{650} Г‑н Сверх-Дягилев. — Сверхобстановку пустим! Себя не пожалею! Своего «я»! Уберу декорацию картинами из собственного «Мира сверхискусства»[[1661]](#footnote-185) [[1662]](#endnote-1479). Ура!

Г‑жа Потоцкая[[1663]](#endnote-1480) и г‑жа Мичурина[[1664]](#endnote-1481) *(выбегают, вырывая одна у другой роль)*.

Г‑жа Потоцкая. — Я декадентку играть буду!

Г‑жа Мичурина. — Нет, я! Не отдам!

Г‑жа Потоцкая *(почтив истерике)*. — Я‑я‑я…

Г‑жа Мичурина. — Мне дурно! Я служить больше не хочу!

Сверхинспектор. — Что за сверхшум за кулисами? А? Сделать госпоже Мичуриной сверхзамечание в суточном приказе по полиции…, то есть в приказе по театру, хотел я сказать.

Г‑н Сверх-Дягилев. — Но госпожа Мичурина произвела сверхшум, желая во что бы то ни стало изображать декадентку. Не объяснить ли это усердием к сверхначальству?

Сверхинспектор. — А! Это сверхпохвально! В таком случае, разрешить сверхсрочный отпуск на две недели с сохранением жалованья.

Г‑н Карпов *(вбегая)*. — Тут, действительно, надо сверхчеловеком быть с такими постановками! Уж и вы тоже, господин Сверх-Дягилев, хороши! Госпожу Комиссаржевскую в декадентский сверхкостюм хотели одеть, а одели просто-напросто «гейшей»! из оперетки! Для «chaconne’а»[[1665]](#footnote-186) балетную труппу сверхсвоих актеров выписали. А chaconne-то ваш, оказывается, нигде, кроме немецкого клуба, не танцуют! Э‑эх! Кажется, вся эта российская декадентщина дальше оперетки да немецкого клуба не идет! Эй, ты там, сверхчеловек, который на колосниках! Спишь, сверхъестественная бестия! Давай занавес!

*(Сцена изображает мастерскую художника декадента. На стене картины из дягилевского журнала. В публике хохот, аплодисменты)*.

Г‑н Сверх-Дягилев *(с бледным лицом, подбегая к г. Боборыкину)*. — Провалилась пьеса!

Г‑н Боборыкин. — Как провалилась? Напротив, успех огромный! Слышите, кричат: «автора!»

Г‑н Сверх-Дягилев. Да, ведь, смеются?

{651} Г‑н Боборыкин *(потирая руки)*. — И пускай смеются! И пускай! Я рад, что смеются.

Г‑н Сверх-Дягилев *(в недоумении, в ужасе, в отчаянии)*. — Петр Дмитриевич!.. Да что же это?.. Да вы нарочно?.. Вы нарочно написали пьесу, чтоб над декадентами смеялись?

Г‑н Боборыкин. — Конечно же, нарочно. Пустите! Мне выходить надо. Слышите, — вызывают?

Г‑н Сверх-Дягилев *(хватаясь за голову)*. — Господи! Что ж это? Мы-то радовались, наконец, на сцене декадентщина будет! А в нашем же театре он нас же… Петр Дмитриевич… Вы меня извините… Вы писатель, конечно, почтенный… Вы даже не писатель, вы столько написали, что вы даже сверхписатель… Но это… извините меня… в нашем же театре… Это даже не свинство… Это сверхсвинство! Вот как это нехорошо! Давайте занавес! Скорее занавес давайте, чтоб никто декадентского посрамленья не видел!

*(Занавес и сверхзанавес)*.

### Действие III «Собралися бесы разны, словно листья в ноябре»[[1666]](#endnote-1482)

*Тощие поля российской журналистики. Урожая никакого. Растут кое-где только маленькие письма*[[1667]](#endnote-1483)*, маленькие хроники, маленькие фельетоны. Г‑н Боборыкин выбегает. За ним с воем несутся декаденты*.

Декаденты. — Стойте! Стойте! Мы перед вами танцы танцевали! В декадентских позах застывали! А вы все высмотрели, все выглядели, да нас же и осмеяли! Хорошо это?

Г‑н Волынский. — Мы думали, вы, как человек с чутким нервом в мозгу, уловите новый изгиб спирали общественной мысли. А вы с малокультурными актерами насмеялись себе… Вместо того, чтобы вакхически открыть опаленными перстами огненную бездну *(ударяя себя по лбу)*. Ай‑ай‑ай, матушки, какой я умный!

Г‑н Боборыкин *(обозлившись)*. — Позвольте, господа! Ну, какие вы декаденты?! На западе декаденты. Те хоть дикие, но картины, книги пишут. А у нас? Как декадент, — так или на содержание поступил, или на тепленькое местечко пристроился. Как декадентка, — так только с чужими мужьями «chassé croisé» устраивать. В этом и все наше декадентство, и все ницшеанство сказывается! Подлости и глупости своей оправдание отыскиваете. У вас декадентство-то прикладное. Одним для оправдания скверных дел, другим для прикрытия своей бездарности, третьим, чтобы чрез оригинальничанье в люди вылезть, служит! Вы и Ницше-то вашего {652} со свиной точки зрения поняли… Пакости человек делает, — это я, — говорит, — «“по ту сторону добра и зла” нахожусь! — Так говорил Заратустра». Вы из Заратустры и то, кажется, сводника сделали. «Сверхчеловек». А посмотреть, что такое «сверхчеловек», — так и окажется просто-напросто обыкновенная свинья. Тьфу! *(Во время этой речи декаденты расходятся. Остается один г. Волынский)*.

Г‑н Волынский. — Ну‑ну‑ну! Вы потише говорите. А я? Меня вы в чем упрекнете?

Г‑н Боборыкин *(смеется)*. — Вас? Вас ни в чем! Да ведь вы у нас философ блаженный!

Г‑н Волынский. — А достигнуть блаженства на земле — это все! И вышел я благодаря декадентству, человек блаженный! Ай‑ай‑ай! Матушки, какой я умный!..

*Занавес*.

## **{653}** Жизнь или смерть! Трагедия в 2‑х действиях с прологом и эпилогом, соч. Н. И. Тимковского и В. М. Дорошевича[[1668]](#endnote-1484)

*Трагедия эта служит продолжением пьесы «Дело жизни»*[[1669]](#endnote-1485)*. Представляется по ночам. Начинается в час ночи. Окончание около 7 часов утра*.

Действующие лица:

Гаврила Гаврилович Народников.

Маркс Марксович Марксистов.

Анна, — Народникова жена.

Татьяна — Народникова дочь.

Доктор, акушерка — они же ангелы.

1‑й помещик, 2‑й помещик — они же черти.

Г‑н Тимковский, автор пьесы «Дело жизни».

Зритель — попал в театр.

Капельдинер — много пьес на своем веку видал.

Ляки, бяки и паиньки, голуби чистотой и нравственные арапы.

### Пролог

*Малый театр. В зрительном зале сидит один человек*.

Г‑н Тимковский *(со сцены. Наставительно)*: — Ученье *(с просветительным лицом)* — свет. Неученье *(мрачно сдвигает брови)* — тьма. *(Убежденно)*. Мрак есть зло! *(Сжимая кулаки)*. С мраком надо бороться!

Зритель *(вынимая часы. Болезненно)*: — Николай Иванович! Половина первого! Ей-Богу, половина первого!

Г‑н Тимковский *(поднимая палец)*: — С невежеством, говорю я, надо бороться! (С глубокой уверенностью). Мужика надо лечить! Лекарства помогают в болезнях. Скрипку ценят по тону. И в рубище почтенна добродетель.

Зритель *(вскакивая)*: — Николай Иванович!!! Зачем же вы мне этого раньше не сказали? Вы могли мне это сказать в восемь часов. Теперь‑с тридцать пять минут первого‑с! Я ухожу! *(Идет)*.

Г‑н Тимковский *(вне себя)*: — Держи его! Спеленать каналью! К креслу его прибинтовать!

Капельдинер *(прибинтовывая зрителя к креслу марлей)*: — Не препятствуйте, господин! Готово!

{654} Г‑н Тимковский *(подходя ближе, тихо и умиленно)*: — Деревню любить нужно! Деревня темна. Ее учить нужно! Деревню лечить нужно. Ее любить нужно, — деревню-то, говорю я. Деревню!

Зритель *(привязанный. С помутившимися глазами)*: — Ненавижу я вашу деревню! Ненавижу! Я сейчас в провинцию поеду! Я деревню сожгу! Я им эпидемию пущу! Я оспу им привью! Я такое сделаю, такое… *(Корчится в судорогах)*.

Г‑н Тимковский *(подходя еще ближе)*: — Любить ее надо, деревню! *(Наклоняясь над зрителем, проникновенно)*: Жалеть ее надо! Жалеть!

Зритель *(впадая в беспамятство)*: — Уб…ью, де…рев…ню уб…

Капельдинер: — Кажется, кончились.

Г‑н Тимковский *(стучит обмершему пальцем в лоб)*. — Ученье — свет, а неученье — тьма. С невежеством надо бороться. Мрак вреден, свет полезен. *(Слышен тихий стон)*. Я тебя начиню, ракалью! *(Нагибается обмершему к уху и шепчет)*. Скрипку ценят по тону. И в рубище почтенна добродетель.

Капельдинер *(шатаясь)*: — Мне дурно.

Г‑н Тимковский *(Смотрит на него орлом. Ударяя себя обеими руками в грудь)*: — Дважды два — четыре! Что ты можешь на это возразить?

*Занавес быстро падает. Из‑за занавеса слышно: «Трижды три* — *девять!»*

### Действие I

*Красивое местоположение. Ложбинка. С одной стороны деревня, с другой* — *фабрика, посередине* — *стол. На столе книги и медикаменты*.

Акушерка *(входя, радостно)*: — У бабы Матрены сейчас тройню приняла. Целую тройню! *(Восторженно)*. «Сейте разумное, доброе, вечное!»[[1670]](#endnote-1486)

Доктор *(поправляя очки)*: — Сейте.

Акушерка: — А что бы мужику Калистрату дать? У него сорок два и четыре.

Доктор *(поправляя очки)*: — Дайте ему хинину. *(Подает ей порошок)*. «Сейте разумное, доброе, вечное!»

*Пожимают друг другу руки и уходят рука об руку*.

1‑й помещик *(входя)*: — Мужика‑с драть нужно!

2‑й помещик: — Драть, да из «Гражданина»[[1671]](#endnote-1487) приговаривать: «Не мужичествуй! Не мужичествуй!» Принудительно ему в это самое время «Гражданин» читать! Еще неизвестно, что подействительней!

{655} 1‑й помещик: — Ел я сейчас у Маркса Марксовича Марксистова человека!

2‑й помещик: — Вкусно?

1‑й помещик *(целуя пальчики)*: — Соус какой! И ведь что бы, казалось? Простой деревенский человек. А до какой он его мягкости довел! Нежности!

2‑й помещик. — Да, уж так приготовить мужика, как Маркс Марксович Марксистов, никто не приготовит!

1‑й помещик: — Да я вам все сейчас расскажу, как мужика сделать мягче!

*(Садятся в сторонке и с упоением говорят. По временам только доносится: «Студень из человеческой губы!» «А почку ему зажарить!» И поцелуи пальчиков)*.

Татьяна *(Народникова дочь, выходя из-за фабричной трубы в большой задумчивости. Она все слышала)*: — «Никто так не сумеет приготовить мужика, как Маркс Марксович»… А отец! *(С глубоким вздохом)* Бедный отец! Всю жизнь ты хочешь приготовить мужика, и у тебя ничего не выходит!

*Входят Марксистов и Анна, Народникова жена*.

Анна *(в нерешительности)*: — А муж говорит, что деревню надо любить!

Марксистов *(он с зубочисткой)*: — А по-моему, деревню нужно ненавидеть.

Анна *(со вздохом)*: — Ах, как вы это справедливо говорите!

Марксистов *(с увлечением)*: — Я сам мужика люблю. Например, под кислым соусом. Жареный на фабричном котле русский мужик! Могу сказать: «Люблю отчизну я, но странною любовью»[[1672]](#endnote-1488).

Анна *(качая головой, но не без нежности)*: — Людоед!

Марксистов: — Людоед, — и горжусь этим! *(Смотрит на нее так, как умеет смотреть только один г. Южин)*. Послушайте, уедем со мной, а?! За границу, — и будем жить припеваючи. Вы на рояли играть будете. А я вам буду припевать!

Анна *(колеблясь)*: — А у вас есть голос?

Марксистов: — Все есть!

Анна: — Поедемте.

*Уходят*.

Татьяна *(выбегая)*: — Мать пошла с Марксистовым…

Марксистов *(возвращаясь один)*: — Здравствуйте, Танюша!

Татьяна *(с ужасом)*: — Я вас боюсь!

Марксистов: — А вы когда сердитесь, — у вас на лбу этакая складочка, как у мамаши вашей! *(На лице у него «этакое рассуждение»)*. Ужасно вы на свою мамашу похожи! *(Смотрит на* {656} *нее так, как во всем мире может смотреть только один г. Южин. И уходит)*.

Татьяна *(схватываясь за сердце и качаясь на ногах)*: — Ах!

Доктор *(входит. Подает ей руку. Дружески)*: — Сейте разумное…

Татьяна: — Ах, отстаньте вы от меня с вашим разумным! *(Вне себя)*. Не хочу я сеять! *(Топает ногами)*. Не хочу, не хочу, не хочу!

Доктор *(поправляя очки)*: — Чего ж вы хотите?

Татьяна. — Я жать хочу! Понимаете вы, — жать. Довольно папаша всю жизнь просеял! Я жать хочу! Жить и жать, жать и жить.

Доктор *(поправляя очки)*: — Пойти кому-нибудь нарыв разрезать! *(Уходит, повторяя, чтоб не забыть: «Сейте разумное, доброе, вечное»)*.

Татьяна *(вне себя)*: — Маркс! Маркс! Маркс! *(Обнимает фабричную трубу и целует ее)*. Маркс! *(В рыданиях уходит)*.

Народников *(выходя из кустов. Он все слышал, но у Марксистова на него вексель, и он не хотел показываться кредитору на глаза. С отчаянием)*: — Да что ж это такое? А? Все взял, все покорил, все ему принадлежит! Мужиков развратил; на гармонии играют! Он на моей жене женится! Он на моей дочери женится! *(Хватаясь за голову)*. Он на мне еще женится! *(В безумии)*. Нет! Пускай уж лучше жена с ним бежит! *(Кричит вслед Марксистову)*. Увозите мою жену! Богом вас молю: увозите! *(В рыданиях падает)*.

1‑й помещик *(второму)*: — А особливо хорошо, ежели ему уши мелко порубить, да с лучком…

*Занавес*.

### Действие II

*Комната у Народникова. Мебель. На мебели печати. Татьяна и Анна*.

Татьяна: — Ты, мама, сегодня уезжаешь?

Анна: — С любовником, дочка, уезжаю.

Татьяна: — А хорошо, должно быть, уезжать с любовником?

Анна: — Очень приятно.

Татьяна *(в задумчивости)*: — Странно, однако, он мне что-то говорил.

Анна: — И вовсе неправда. И вовсе не тебе, а мне. «Ваши, — говорит, достоинства, Анна Родионовна»…

Татьяна: — Ах, маменька, он это мне говорил. «У вас, — говорит, — складочка!»

{657} Анна: — Вечно спорит, несносная девчонка. Это мне он про складочку: «В ваших, — говорит, — бровях складочка!» И при этом так на меня посмотрел!

Татьяна: — Он и на меня так посмотрел!

Анна: — Ну, вот важность, что посмотрел! Мимоходом! «Дай, думает, я и на нее посмотрю!»

Татьяна *(в слезах)*: — Мама, это уж из «Ревизора».

Народников *(входя с Марксистовым. Старается быть веселым)*: — А вот и Маркс Марксович! Заехал к нам! Не забыл обещания. Все, душечка, тебя увезти хочет. Ну, счастливого вам, господа, пути! Играйте на рояле, нас не забывайте! А если тебе, Анна, надоест за границей на рояле играть, — ты имей в виду, пожалуйста, ко мне! Непременно! Буду очень рад! Во всякое время!

Марксистов *(кланяясь)*: — Ваши гости! Ваши гости!

Анна *(поворачиваясь)*: — Я не еду!

Народников *(растерянно)*: — Как не едешь? Все уложили.

Анна: — А так — не поеду и не поеду! Вот и весь сказ!

Марксистов *(демонически)*: — «Опять один! Опять я сир!» *(Вынимает из кармана вексель Народникова и рвет)*. Вот твой вексель.

Народников *(недовольно)*: — Что ж это ты, Маркс Марксович, все мои векселя рвешь? Какую моду взял! Я новый напишу, а ты опять разорвешь. Ведь, этак я, брат, на одну вексельную бумагу разорюсь!

Марксистов: — Прощайте! *(Уходит)*.

Народников *(потирая руки)*: — Вот и умница, Анна, что не поехала. Осталась! Заживем теперь отлично. Сеять будем!

Анна *(при слове «сеять» посмотрела на него с ужасом)*.

Народников: — Сеять разумное, доброе, вечное…

Анна *(трясясь всем телом, глаза безумные)*: — Опять сеять? Мало ты сеял! Изверг ты сеяный!

Народников: — Деревню любить надо…

Анна: — Ненавижу! Нена… *(За кулисами вопли ужаса)*.

Г‑н Тимковский *(высовываясь из ложи)*: — Что там случилось?

Капельдинер: — Зритель отбинтовался. Побежал, деревню поджег!

Народников: — Деревня горит! Деревню любить нужно! Деревню тушить нужно! Что же ты, Анна! Таня?

Татьяна *(в исступлении)*: — Пусть она горит, ваша деревня! Ненавижу! Ненавижу!

{658} Народников *(в растерянности)*: — Вот так посеял любовь к деревне! Один народу мешать пойду! *(Уходит)*.

Татьяна *(вслед ему)*: — Нет, стой, отец! И я бегу тушить! Дай мне кишку — залить народное бедствие. (Надевает пожарную каску). Да здравствует женская пожарная команда! *(Убегает)*.

Анна *(садится за рояль. Глаза у Анны вылезли из орбит и безумны. Она дико хохочет и начинает играть. Пожар пылает, Анна играет)*.

Сам г. Тимковский *(высовываясь из ложи и в ужасе показывая на нее пальцем)*: — Нероница[[1673]](#endnote-1489)!

*Занавес*.

### Эпилог

*7 часов утра. Коридор Малого театра*.

Зритель *(в изнеможении)*: — Капельдинер, калоши! Где ты посеял мои калоши?

Капельдинер *(в умоисступлении, беспамятстве и безумии)*: — «Сейте разумное, доброе, вечное»… *(Разбрасывает калоши во все стороны)*.

Г‑н Тимковский *(потирая руки)*: — Усвоили!

Я: — Еще никогда такие хорошие слова не были так скверно произносимы, как в этой пьесе.

## **{659}** Дисциплинарный батальон[[1674]](#endnote-1490)

Г‑н Теляковский[[1675]](#endnote-1491) приехал в Москву. Г‑н Обухов[[1676]](#endnote-1492) делал ему доклад.

— Ну, а певец такой-то?

— Температура — тридцать девять и шесть, пульс — сто двадцать.

— Лежит?

— Никак нет‑с. Поет.

— Неужели поет?

— Так точно‑с. Дисциплина, ваше превосходительство. Я на службе болезни не признаю… у актеров.

Пришли в Малый театр.

— Тут, ваше превосходительство, у одного актера голосок вам покажется слаб. Так вы уж извините. У него тиф.

— Что?

— Тифик‑с.

— А это не того… не заразительно?

— Из зала ничего‑с. На отдалении!

— Однако, знаете ли… в тифе играет! Это — порядок!

— Служу, ваше превосходительство, не щадя жизни… актерской.

— Н‑да, вы сумели поставить! В тифе и играет. Поразительно!

— У меня, ваше превосходительство, в чуме, — и то играть будет. У меня сцена‑с, а не больница. То есть больница‑с, а не сцена. Извините, зарапортовался. Не угодно ли вам, ваше превосходительство, в Большой театр пойти, посмотреть, как у меня балерина в инфлюэнце[[1677]](#endnote-1493) танцует?

— Это что же? Балет у вас такой новый? «Инфлюэнца»?

— Никак нет, ваше превосходительство. Болезнь!

— Неужели, балерины и в инфлюэнце танцуют?

— Так тройные туры делают, — просто поразительно‑с!

Г‑н Теляковский был в восторге.

— А у вас, действительно, подтянуто!

— Рад стараться. Так точно, ваше превосходительство, строго!

— У вас строго.

— Стро… Ваше превосходительство!

— А? Что?

— Уборная господина Шаляпина!

— Где?

{660} — Вот дверка!

— Тесс…

И они пошли на цыпочках, стараясь не дышать.

— А он… здесь? — шепотом на ухо спросил г. Теляковский:

— Никак нет… У Зимина поет[[1678]](#endnote-1494)!.. — на балетном языке — мимикой — отвечал г. Обухов.

И они шли мимо двери все-таки на цыпочках, стараясь не дышать. «Храм оставленный — все храм».

Вдруг узнает, что, проходя мимо его уборной, директор с управляющим громко разговаривали… «В Большом театре — строго».

## **{661}** Демон[[1679]](#endnote-1495)

— Тебя, болвана, не спросились! Ты душу из меня, негодяй ты этакий, вынуть хочешь? Душу? — кричал Иван Иванович.

Петр Сидоров, сапоги бутылками, стоял — к‑к‑ка‑налья! — отставив ногу и «довольно спокойно» говорил:

— Ругаться есть воля ваша, потому как вы губернаторы и человек военный. А только и я, как, стало быть, председатель местного отдела «Союза русского народа», дозволить не могу…

— Я «Анатэму» тебе запретил. Сделал удовольствие. Теперь ты до «Демона» добираешься[[1680]](#endnote-1496), борода твоя…

— Да Бога-то, твое превосходительство, помнить надоть. Аль его совсем из Рассей выселить?

— Ты голоса не возвышай!

— И возвышу, потому я говорю по-Божьему. Черное слово поминать грех али нет? А тут черт, — прости меня Господи, — цельный вечер перед глазами торчит. И какие слова говорит! Андрееву в лоб не влетит. Вы поглядеть извольте!

Петр Сидоров помуслил палец и открыл либретто.

— «И будешь ты царицей мира». Нешто возможно?

— Ну, это переделать можно. «И будешь ты губернаторшей мира», — петь будут.

— «Ты хочешь послушанья, а не любви. Любовь горда, горда, как знанье». На галерке гимназисты сидят. А вы им этакие мысли во все горло внушаете? Да он, постреленок, пойдет завтра классному наставнику нагрубит. Почему? В театрах пели, чтоб не слушаться. Вы этаким манерам, ваше превосходительство, юношество воспитываете? Вы что же? Бомбу на себя готовите?

— Гимназистам можно запретить посещение оперы.

— А ангела куда вы денете? Ангела можно на посмешище выводить? Чтоб их демоны переспаривали.

— Ангела нет. Врешь. Есть «добрый гений»!

— В газетах пишут: «Г‑жа Толстоногова — приличный ангел». А? «Приличный ангел»! Да ведь за этакие слова повесить мало!

— Газету можно закрыть!

— Ангела не закроете. Баба лет сорока. Ей бы по всему, что у ее видать, в купеческом доме в кормилицах быть. А она в этаком виде {662} ангела представляет. Через это большой поворот в религии может выйти.

— Надо сказать, чтоб передали певице потоньше.

— Да ведь как тонка ни будь, все же женскую прелесть видать будет у подлой! Дальше взглянуть извольте. Действие второе. Князь только что угоднику помолился, а его татары и зарезали.

— Да ведь кавказский князь! Что тебе? Революционеров жалко?

— Не в князе дело. А что ж это? Помолился, и зарезали? Бесполезность молитвы святым угодникам доказывается? А желаете вы, мы сейчас на представление всем отделом явимся? Патриотическую манифестацию сделаем. «Не сметь убивать князя! Потому он угоднику помолился!»

— Ну, ну!

— Опять на фамилью извольте внимание обратить. Куда гнут! «Синодал» — фамилия. Это какие же такие намеки? Синодальная молитва, стало быть, до Бога не доходит, позвольте вас спросить?

— Фамилия действительно опрометчивая. Мы его в Гегечкори[[1681]](#endnote-1497) переделаем.

— Чтоб Гегечкори Богу молился? Нешто возможно? Опять, последнее действие. Где? Женский монастырь! Обитель! И вдруг — мужчина! Целуются! Нет, уж как вам будет угодно. Этакой морали на обители допущать не можем. Пущай Тамара эта на курсы идет, — там и целуется. А обители на смех выставлять не дадим.

— Да ведь классическое произведение! Черт!

— А нам наплевать.

— Да ведь кто написал?!

— И это нам довольно известно. Что господин Лермонтов Столыпиным[[1682]](#endnote-1498) родственником приходился. Потому и написал. Ежели он министру сродственником приходится, так ему и этакие вещи писать возможно? А Бог? — «На нас не кинет взгляда: он занят небом, не землей». К министрам-то прислуживаетесь, а про Бога забыли, ваше превосходительство? Оченно даже хорошая корреспонденция в «Русское знамя»[[1683]](#endnote-1499) может выйти: «До чего дошло при Столыпине прислуживанье господам министрам».

— Да ведь на казенной сцене играют! Дуботол! Идол! Ведь там директора для этого!

— Это нам все единственно. Нам еще неизвестно, какой эти самые директора веры. Тоже бывают и министры даже со всячинкой!

— Ты о министрах полегче!

— Ничего не полегче. Министры от нас стерпеть могут. Потому, ежели какие кадюки[[1684]](#endnote-1500) или левые листки, — тем нельзя. А нам можно.

{663} Наши чувства правильные. Мы от министров чего? Твердости! Ну, и должон слушать. А только я вам прямо говорю. Ежели, как мы, стало быть, постановили, «Демона» вы не снимете, — извините, ваше превосходительство, в «Земщине»[[1685]](#endnote-1501) вас процыганить придется.

— То есть как это?

— Оченно просто. Вот, мол, и губернатор! С немкой в незаконной связи находится, и сам в хлысты[[1686]](#endnote-1502) перешел. Толстых баб ангелами выставляет.

— Запрещу. Иди. Ска‑а‑тина!

— Прощенья просим. Премного благодарствуйте.

Через два часа его превосходительство говорил очень худому человеку, оперному антрепренеру.

Говорил сердито, но стараясь на него не смотреть:

— Ну, время ли теперь «Демона» петь? Ставьте «Аскольдову могилу». Чем не опера?

— Слушаю, ваше превосходительство.

— Удивляюсь я вам, господа! Откопаете вы всегда что-нибудь этакое… несовременное!

На афишных столбах висели анонсы:

«По непредвиденным обстоятельствам вместо объявленной оперы “Демон” дана будет известная, знаменитая опера “Аскольдова могила”».

А в первом же акте…

Неизвестный, выйдя из лодки, орал, махая руками: Люди ра‑а‑атные не смели Брать все да‑а‑ром на торгу.

В партере раздался звон шпор.

Ротмистр расквартированного в городе драгунского полка Отлетаев, звеня шпорами и гремя шашкой, демонстративно вышел из театра.

— Оскорбление чести мундира.

Опера «Аскольдова могила» была снята с репертуара:

— Ввиду того, что в ней затрагивается военное сословие.

В театре открылся кинематограф.

А местная газета уведомила:

«В следующем году наш оперный театр будет сдан интендантству и переделан на вещевой склад».

## **{664}** Судьи[[1687]](#endnote-1503)

Писатель пишет, актер играет, — и интересно знать, для кого все это делается?

Петербург очень любит драматическое искусство.

Он не может одного дня прожить без драматического искусства. Он возит его с собой даже на дачу, как любимую болонку. Нигде вы не найдете такой массы летних драматических театров, как под Петербургом. Каждое Парголово имеет свой «храм Мельпомены»[[1688]](#endnote-1504). Всякое коровье стойло тщательно вычищается, корова выводится вон, в коровнике вешается занавес и две лампы, и даются спектакли постоянной труппой драматических артистов.

Но эти артисты набраны из таких отбросов провинциальных сцен, они так не умеют ходить по сцене, так не учат ролей, так врут всякую отсебятину, публика так награждает их аплодисментами за то, что они коверкают бедные пьесы, что вы приходите к убеждению:

— Петербург терпеть не может драматического искусства! Чтоб помирить эти две крайности, возьмем золотую середину:

— Петербург ничего не понимает в драматическом искусстве.

У Петербурга есть одна связь с Россией — неграмотность. У малограмотной страны — неграмотная столица. Это естественно, логично и даже отрадно. Все-таки, значит, не совсем еще потеряла связь с родиной!

В 1893 году в Александринском театре в бенефис г. Варламова, в первый раз давали «Смерть Пазухина»[[1689]](#endnote-1505). Пьеса, видимо, понравилась: публика усиленно весь вечер вызывала:

— Автора!

Оставалось только, чтобы тогдашний «заведующий» г. Крылов вышел к своей публике и проанонсировал:

— Автор Щедрин выйти не может. Его в театре нет: он умер.

На днях один из рецензентов, давая отчет о первом представлении «Галеотто»[[1690]](#endnote-1506), писал:

«К сожалению, самой интересной части пьесы, пролога, публика не слушала».

Это, хоть и написано в рецензии, но правда. Во время, пока шел пролог, в публике стоял гул, публика двигалась, шепталась, пересмеивалась, переговаривалась.

Рецензент тут же дает и объяснение:

{665} «Наша публика не любит литературных разговоров».

На втором представлении «Шутников» публика Александринского театра очень весело смеялась, когда несчастный Оброшенов вскрывал пакет, подброшенный ему «шутниками».

Гоготала, предвкушая, какую рожу сейчас скорчит старичок, которому вместо денег подсунули газетную бумагу!

— Но в этом виноват уж Давыдов! Значит, он недостаточно сильно провел эту сцену!

Мы не будем разбирать, достаточно или недостаточно сильно провел г. Давыдов эту поистине трагическую сцену.

Но самая сцена написана так сильно, так потрясающе, что Свободин умер от волнения после этой сцены[[1691]](#endnote-1507).

Вот и извольте обличать «шутников» перед публикой, состоящей из таких же «шутников», не обладающих достаточным нравственным смыслом, чтобы разобраться, что происходит перед ней, — нечто смешное или нечто возмутительное до глубины души.

Потрудитесь же писать и играть для публики, которая не любит литературных разговоров, не может отличить трагедии от фарса и вызывает знаменитых писателей после их смерти.

Петербург это город, где «Царь Борис»[[1692]](#endnote-1508) выдерживает едва десяток представлений, а «Измаил» идет 60 раз подряд[[1693]](#endnote-1509). Город, где можно с успехом ставить «Шпиона»[[1694]](#endnote-1510) и «Невинно осужденного». Город, в котором еще до сих пор смотрят «Ограбленную почту»[[1695]](#endnote-1511) и «Двух сироток». Город, где гибнет драматический театр с серьезным литературным репертуаром и процветает театр-фарс[[1696]](#endnote-1512).

Я думаю, что 141‑е, кажется, представление «Меблированных комнат Королева»[[1697]](#endnote-1513) — вполне достаточный аттестат для Петербурга.

Если взять тот репертуар, который с наибольшим успехом преподносится петербургской публике, то окажется, что Петербург стоит не выше любого губернского города и уж гораздо ниже любого провинциального университетского «центра».

— Но Петербург 60 раз подряд смотрел и «Феодора Иоанновича»[[1698]](#endnote-1514).

Я не петербуржец[[1699]](#endnote-1515), но люди, хорошо знающие Петербург, уверяли меня, что это делалось «из-за моды».

— Уверяем вас, что большинство прямо-таки скучало. Скучало и ходило, — потому что «мода». «Все» идут смотреть! Давились от зевоты, а говорили «великолепно!» — потому что «известно, что пьеса замечательная!» Нельзя же показать себя невеждами.

Не знаю, так это или не так. Но допускаю, что публика, которая находит одну из лучших драматических сцен Островского «очень смешной», могла найти «Феодора Иоанновича» — «скучным».

{666} К крайней невежественности у петербургской публики присоединяется еще и чрезвычайная боязливость.

Петербургская публика напоминает ту квартирную хозяйку, которую описывает Джером К. Джером в своей превосходной книге «Трое в одной лодке, не считая собаки».

«Эта почтенная дама имеет слабость считать себя круглой сиротой, а потому полагает, что весь свет с ней дурно обращается».

Петербургская публика тоже ужасно боится, чтобы с ней не стали дурно обращаться, пользуясь ее круглым сиротством в области драматической литературы.

А вдруг возьмут, да и подсунут заведомо скверную пьесу, — нарочно, чтоб она не разобрала и похвалила!

Поэтому она и возлагает все свои упования на критику:

— Посмотрим, что понимающие люди скажут!

Нигде театральная критика так не могущественна, так не всесильна, как в Петербурге.

Она имеет «полную доверенность на ведение всех дел» от публики. Публика берет у нее готовыми и мнения и вкусы. Вкус — это то же, что галстук в костюме мужчины.

— Галстук — это человек! — определяет один французский писатель, делающий французу свойственное, очень мелочное, но тонкое замечание. — Не судите о человеке по костюму, по шляпе, — судите о нем только по галстуку. Покрой платья, — это зависит от портного! В магазине могло не найтись более подходящей шляпы, и пришлось удовольствоваться этой. Но галстук всякий человек завязывает себе сам. Галстук — это его вкус. По тому, как он завязан, вычурно или просто, красиво или с безвкусными претензиями, — вы можете судить о вкусе человека.

Из книг и газет можно брать готовыми такие громоздкие веши, как принципы. Но такой пустячок, как вкус, надо завязывать самому.

И человек, который берет готовые вкусы, — это человек, который покупает готовые галстуки. Он просто не умеет сам завязать, не знает, что будет ему к лицу.

И обречен быть вечно одетым «по приказчичьему вкусу».

— Но позвольте! Есть первые представления, когда критика еще не высказалась! Ведь не расходится же публика с первых представлений молча, вызывает она автора, актеров! Высказывает, значит, *свое* мнение!

Но, во-первых, никто никогда не видал первого представления ни одной новой, даже самой провалившейся, пьесы, чтоб не вызывали автора.

{667} Автора вызывают из любопытства:

— Какой он из себя? Блондин, брюнет, седой, лысый? Юноша, или старичок, быть может, нагрешил!

Из величайшего любопытства:

— А может быть, он хромой, горбатый, какой-нибудь урод необыкновенный!

Это уж будет бенефисом для публики. За те же деньги соединятся посещение театра с удовольствием от посещения музея «паноптикум».

Автор это бесплатная премия к пьесе.

Если бы портреты авторов новых пьес печатались в афишах — половина публики перестала бы вовсе вызывать автора, а другая половина стала бы вызывать для сравнения:

— А ну‑ка, похож он на свой портрет? Может быть, шельма, это он десять лет тому назад снимался, когда в волосах был! Только очки втирает!

То есть, опять-таки стала бы вызывать из боязни, что ее надуют и, пользуясь ее сиротством, станут с ней дурно обращаться.

Но есть еще актеры, которых публика вызывает до того, что приходится прибегать даже к помощи полиции для укрощения восторгов:

«Вызывать полагается не более трех раз. Виновные в неисполнении сих правил подвергаются» и т. д.

Но публика не может даже похвалить актера. Мы не можем хвалить Икса, мы можем только ругать Игрека.

Спросите у двух третей Петербурга:

— Что такое Савина?

Вам скажут:

— Помилуйте, какая же Комиссаржевская актриса! Что за «простота»? Ходить по сцене и безучастно читать роль! Да такую простоту вы на любой репетиции увидите! Пойдите на первую репетицию новой пьесы, — все актрисы Комиссаржевские!

Спросите у остальной трети Петербурга:

— Что за артистка Комиссаржевская?

Вам с пеной у рта ответят:

— Помилуйте, сегодня Савина, завтра Савина! Пора и честь знать! Это невозможно!

В театр идут одни, чтоб «выкатить» 20 раз Савину, другие — чтоб «выкатить» 40 раз Комиссаржевскую[[1700]](#endnote-1516). Это спорт.

Эти аплодисменты «с заранее обдуманным намерением»! У меня голова разболелась от этих криков, от этих воплей:

— Домашеву[[1701]](#endnote-1517)!

{668} Давыдов вел сильно драматические сцены, Варламов был бесподобен в роли купца Хрюкова[[1702]](#endnote-1518), а господа, пришедшие с самыми добрыми намерениями, надрывались после этих сцен:

— До‑ма‑ше‑ву‑у‑у!

Разве могла эта симпатичная артистка во второстепенной все-таки роли затмить всех и вся, первых персонажей, первые роли, все в пьесе!

Если бы это было, — это было бы чудом, которого, однако, в тот вечер в Александринском театре не случилось.

Разве это были аплодисменты? Это был спорт: перекричать всех и вызвать г‑жу Домашеву столько-то раз.

И спорт достиг своей цели. Симпатичная артистка была в тот вечер чемпионом Александринского театра: ее вызывали больше всех.

Так чемпионат завтра будет принадлежать г‑же Комиссаржевской, которую вызовут 20 раз, чтоб «доказать» г‑же Савиной, а послезавтра г‑же Савиной, которую вызовут 40 раз, чтоб «показать» г‑же Комиссаржевской.

Таких спортсменских аплодисментов ни автор, ни артист не могут принимать в расчет.

Теперь мы со страхом переходим ко второй инстанции, которая, после публики, судит автора и актера, — к критике.

На визитных карточках одной трети петербургских критиков написано:

«Икс Игрекович Дзэт. Поставщик столичных газет и журналов. Прозаическое заведение и рифмоплетня. Критики готовые и на заказ. Принимаются подряды на отделку как отдельных лиц, так и целых трупп. Заготовлен большой ассортимент “полемических” слов. Цены умеренные. Исполнение скорое и аккуратное».

У остальных двух третей этого на визитных карточках не написано, и, за исключением слов «цены умеренные», не написано совершенно напрасно.

Прежде всего, кроме пьес Л. Н. Толстого, потрудитесь за целых десять лет назвать хоть одну новую оригинальную русскую пьесу, которую бы похвалила критика.

Неужели так-таки во всех этих пьесах не было ни одной мысли, ни одного характера, ни одного положения, ни одного выражения нового, интересного, оригинального? И нет ни одного умного человека, который писал бы пьесы?

Ругать всегда гораздо выгоднее, чем хвалить. Публика думает:

— Ого! Какой однако! Должно быть, или видел он очень много, или очень ученый, или уж от природы такой умный, что ничем на него не угодишь!

{669} Тогда как стоит похвалить, — и публика может сказать:

— Эвона! В телячий восторг пришел! Ему палец покажи, а он и рад! На этого угодить нетрудно, — не то что такой-то. Ты вон на того угоди!

Кроме того, ругать легче и безопаснее. Ругайте все сплошь, дурное и самое хорошее, публика будет говорить:

— Ничего не нравится. Запросы у человека от литературы и искусства уж очень большие!

Тогда как хвалить нужно очень и очень с опаской. Ни в чем так ярко не выступает невежество, как в похвале.

— Ругается, ругается человек всю жизнь, все его очень умным, «только очень требовательным» считают, а похвалит что-нибудь, вдруг оказывается, что похвалил-то самую дрянь.

Похвала — это та апельсинная корка, на которой поскальзывались самые авторитетные из «ругательных критиков».

Разнести новую пьесу необыкновенно легко. Я сам никогда не был рецензентом, но, насмотревшись на это ремесло, могу в 10 минут превратить любого читателя в самого записного критика.

Это делается очень легко. Ein, zwei, drei![[1703]](#footnote-187) — готово.

Прежде всего нужно приступить к пьесе «с известной меркой».

Возьмите аршин подлиннее.

Если это комедия — сравните ее с произведениями Островского.

Если в произведении говорится о глубоких страстях и чувствах человеческих, сравните пьесу с шекспировскими трагедиями.

Всякое произведение окажется ничтожным, мизерным, жалким.

Не забудьте упомянуть, если автор комик, что он претендует на славу российского Мольера, если его произведение драма, что «автор, кажется, позавидовал лаврам Шекспира».

Остальное все также просто.

Если в пьесе не стреляют, не рубят, не режут, а только говорят, — пишите:

«Пьеса, конечно, не лишена некоторых чисто литературных достоинств. Но какое же это произведение для сцены?! В нем нет прежде всего действия!»

Если же в пьесе стреляют, рубят, режут, — смело катайте:

«Балаганная пьеса! Дешевые эффекты! Это “зрелище”, а не пьеса. Она, правда, смотрится, но лишена каких бы то ни было литературных достоинств».

Прибавьте еще: «Литература в ней даже и не ночевала!»

Эта фраза тургеневская[[1704]](#endnote-1519), и употребить ее очень хорошо.

{670} Теперь, после этого краткого урока, вы совершенно смело можете написать рецензию, — ну, хоть о «Гамлете».

Представьте себе, что «Гамлет» только что написан и в первый раз идет на Александринской сцене.

Вы пишете:

«Некий г. Шекспир (вероятно, жид!) разрешился от бремени пятиактной (!) драмищей, которою вчера и украсилась наша “образцовая” сцена. Пьеса носит претенциозное, но ничего ни уму ни сердцу не говорящее название “Гамлет, принц Датский”. Очевидное дело, название рассчитано на то, чтоб привлекать “праздничную” публику. Право, затрудняемся дать отзыв о новом произведении нового российского драмодела. “То флейта слышится, то будто фортепьяно”[[1705]](#endnote-1520). Автор не лишен некоторого таланта, и пьеса местами носит литературный характер. Но зато эти сцены, к которым мы причисляем сцены с Полонием, Офелией, почему-то с актерами, — лишены всякого сценического действия и положительно скучны. Свои наставления актерам автор мог бы приберечь для какого-нибудь специально театрального журнала, на сцене им не место! Зато, там, где автор заставляет своих героев “действовать”, он не брезгует никакими сценическими эффектами, годными разве для балагана. Дуэль, яд, похороны, — небрезгливый автор не отказывается ни от чего! Неутомимый “дррраматург” не оставляет своих героев в покое даже после смерти, и заставляет появляться на сцене даже их черепа! Чтобы охарактеризовать “литературность” пьесы, достаточно сказать, что на сцене появляется даже призрак! Пьеса, интересная только для г. Прибыткова! Ей место в журнале “Ребус”[[1706]](#endnote-1521)».

В первый раз хорошо. Но если уж вы во что бы то ни стало хотите быть остроумным, — это в рецензентах тоже очень ценится, — добавьте:

«В последнем акте, когда ложатся рядом тела Гамлета, Лаэрта, королевы и короля, сцена напоминала нам коробку сардин!»

Это уж будет совсем великолепно. Даже слишком великолепно.

Рецензию напечатают, где угодно, а публика скажет:

— Вот это критика!

Писать об актерах…

Но по некоторым, «совершенно независящим от редакции» обстоятельствам русские актеры сыграли в истории русской печати совершенно особую роль.

Довольно многострадальную. Роль балаганного «турка».

Гейне говорит в одном месте про Берне[[1707]](#endnote-1522):

«Берне не всегда писал про Меттерниха[[1708]](#endnote-1523). Прежде он писал только о театральных пьесах и изощрял свое остроумие над актерами. Так, один знаменитый хирург, прежде чем приступить к своим изумительным {671} операциям, набил себе руку на ампутации собачьих хвостов. И много артистических репутаций в те времена бегало, благодаря Берне, без хвостов».

Русский журналист «с критически настроенным умом» никогда не доходил до Меттерниха. Он так и застывал на этой подготовительной операции: резанье хвостов у артистических репутаций. И в конце концов, натурально, достигал в этом искусства поразительного. Но дальше, как известно, не шел.

Он «двуногое с пером», и куда-нибудь нужно же вонзить это перо! Его душу разрывают гнев, подавленный смех, негодование, желание разнести администрацию, министров, а перо может вывести только:

«С одной стороны, нельзя не признаться, с другой — нельзя не сознаться».

Это не называется «вонзить»!

Вот он и вонзает свое перо в актеров и актрис, — этих можно! — нанизывает их на свое перо, как шашлык на вертел, и жарит их на медленном огне невыплаканных слез, непроявленной иронии, несказанной брани.

Человек в клочья рвет актера, — ах, Боже мой, да он недоволен современной постановкой судебного следствия! Что ж ему делать?!

В январе юбилей Марии Гавриловны Савиной[[1709]](#endnote-1524).

Среди массы венков, которые ей поднесут в день юбилея, ей следовало бы, по всей справедливости, поднести мученический венок от многих, многих ведомств.

Сколько выстрадала эта женщина! Сколько реформ вынесла она на своих плечах.

«Зачем-то» созывались сведущие люди, но сведущим людям давалось право только совещательного голоса, — и люди, недовольные тем, что вообще призывались сведущие люди, и люди, недовольные тем, что у сведущих людей мало прав, — все кричали в один голос:

— На кой дьявол Савина играет крыловский репертуар[[1710]](#endnote-1525)! Вот ломучка!

— Одних туалетов от Ворта[[1711]](#endnote-1526) мало! — кричали о г‑же Савиной, когда были «не совсем чтобы очень довольны» финансовой политикой теоретика Н. Х. Бунге.

— Это уже не игра! Это калейдоскоп! — вопияли по адресу г‑жи Савиной, когда медлительного теоретика Бунге сменил стремительный практик С. Ю. Витте[[1712]](#endnote-1527).

Разве не стоит г‑жа Савина триумфа?

Таково по независящим от редакции причинам положение актера. Он получает по своему адресу много иронии, предназначенной вовсе не ему.

{672} Актер, да вот еще писатель, — два персонажа, подведомственные российской критике.

Вот почему у нас ни одного убийцы не ругали столь ругательски, сколь человека, написавшего 4 акта даже без пролога и эпилога.

Так что вчуже жаль становится, и думаешь:

— Да что ж он этим семейство, что ли, из четырех душ убил?!

И если бы мне, под страхом смертной казни, предложили выбрать одно из двух: убить семейство из восьми персон или написать одноактную пьесу, — я избрал бы семейство:

— Лучше я уж семейство, — не так в газетах ругать будут.

А если б мне предложили быть актером, я предпочел бы ежедневно резать по человеку:

— Не так от критики доставаться будет.

Теперь вы поймете, надеюсь, почему один очень известный русский писатель после первого представления своей очень оригинальной пьесы, имевшей большой успех всюду, но провалившейся в Петербурге — два дня, в дождь, в сырость бегал без пальто, без шапки по Петербургу, думая, быть может, о самоубийстве: так его приняла публика и так его отделала критика[[1713]](#endnote-1528)!

Не пиши оригинально, не пиши так, чтобы критика и публика сразу тебя раскусить не могли!

Когда вы смотрите новую пьесу, вас поражает робость автора, — робость, которая сквозит во всем. Не договаривает человек. Боится новое, смелое положение ввести. Боится свою мысль в яркую, смелую форму облечь.

Словно пишет человек да оглядывается:

— А ну, как сейчас мне по затылку влепят!

Напишет, подумает: «Не влетело бы мне за это уж очень!» — перечеркнет и тоже в вялой, рутинной форме преподнесет.

Вы понимаете, почему многие боятся даже писать пьесы.

Почему авторы, — я говорю про хороших авторов, у которых есть имя и есть, следовательно, что терять, — почему они годами носят пьесы в кармане и не решаются ставить.

— Страшно.

Невежественная публика, злобно настроенная критика. Все, что нужно для того, чтобы вдохновить писателя и артиста!

И часто я думаю о драматических авторах и артистах, обязанных выступать перед нашей публикой и критикой:

— Они столько нагрешили или родители их?

## **{673}** Совет Мунэ-Сюлли[[1714]](#endnote-1529)

Мунэ-Сюлли, когда мы пошли к нему, пересматривал кассовые книги, полные билетов, — и читал трагический монолог.

Перед ним стояли его французский антрепренер, его русский антрепренер, его немецкий антрепренер, директор, вице-директор, инспектор, обер-инспектор, суб-инспектор, над-актер, под-актер и еще 666 старших и младших администраторов, и все просили:

— Нельзя ли накинуть на каждый билетик по гривенничку в мою пользу?

Мы, — признаемся откровенно, — сказали, будто мы — Паспарту[[1715]](#endnote-1530) и были приняты, конечно, с восторгом.

Мунэ-Сюлли бросился к нам в объятия и долго ласкал нас, сначала с фацией Отелло, потом с грацией Гамлета.

— Вы знаете Петербург?

Мы сконфузились, покраснели, опустили глаза:

— Д‑да… Н‑немножко… знакомы…

— Скажите, что же мне играть? Я ставил Шекспира — пусто. Софокла — пусто. Гюго — никто не идет. Что же вас интересует?

— У нас за последнее время, cher maître, в Петербурге сильно развилось национальное самосознание…

— Да, я знаю, у вас есть свои классики: Борисов[[1716]](#endnote-1531), Дельер[[1717]](#endnote-1532), Щедров[[1718]](#endnote-1533). Счастливая страна, которая имеет даже Сутугина[[1719]](#endnote-1534)! Но что же мне делать, если шедевры этих классиков не переведены еще на французский язык!

— Кроме Крылова. Многие из его пьес есть на французском языке! — Как вы думаете? Не выступить ли мне в роли медведя? «Мунэ-Сюлли выйдет на сцену медведем»!

— Это будет колоссальный сбор. Петербург это любит.

— Я знаю. Мои директора выпустили мне в «Эдипе» на сцену кошку. Они говорят, что петербургская публика любит на сцене что-нибудь четвероногое. Но так как о кошке не было упомянуто в афише, — сбора не было… Или не выехать ли мне в Отелло верхом на коне? А? «Во втором акте Отелло выедет на живой лошади и исполнит высшую школу верховой езды».

— Тоже недурно! И Шекспир может сделать сбор!

— Нет, невозможно! Отелло ведь приезжает на корабле. Знаете что? Если не собрал публики этот черный генерал, быть может, {674} сделает сбор «Белый генерал». Я сыграю «Белого генерала». Я думаю, эту пьесу можно достать в литературно-артистическом театре! Они дадут!

— Да, если они сами не собираются ее ставить!

Г‑н Мунэ-Сюлли удивительно красиво схватился за голову.

— Нет! В конце концов, я все-таки сыграю им Шекспира. Будь что будет! Я сыграю «Гамлета».

— Не будет сбора.

— Но, ведь, Шекспир!

— Да, но ведь с Шекспиром надо знать, как в Петербурге обращаться. Вы не умеете составлять афиши. «“Гамлет” — Шекспира». «Гамлет — Мунэ-Сюлли». И все! Это годится для Парижа, для Лондона. Но не для Петербурга. Разве так составляют афиши?

— Если б вы были добры!

Я сел. Я вызвал в памяти первые страницы всех петербургских газет.

Через две минуты афиша была готова:

«Сегодня! Сегодня! Сегодня!

Театр Неметти. Экстра-гала-премьер-представление.

Рандеву всего элегантного и веселящегося Петербурга.

Пять актов в один вечер!

Мунэ-Сюлли с его монологами!

Офелия в ее романсах!

Полоний с его шутками!

Дано будет:

Гамлет

или

Вот так мамаша!

Большое историческое представление. Историческое! Сочинение В. Шекспира,

в переделке В. Крылова, Дельера и Сутугина.

Историческое! Из королевского быта!

На сцене будут показываться в натуральную величину король,

королева, принц, призрак, высшие придворные чины.

Пьеса имела грандиозный успех в Париже!

Пойдет на всемирной выставке[[1720]](#endnote-1535)!

В первом акте стреляют из пушек!

В сцене с актерами большой дивертисмент[[1721]](#endnote-1536)!

Состязание в монологах!

Офелия исполнит лучшие романсы г‑жи Вяльцевой!

{675} В четвертом акте будет вынесен на сцену гроб с настоящей покойницей!

Похороны по первому разряду! Масса венков!

В пятом акте настоящая драка на рапирах.

(Г‑н Мунэ-Сюлли брал уроки в дамском кружке фехтования).

В антракте между 3‑м и 4‑м актом на сцену выбежит настоящая

живая кошка и будет, для удовольствия публики,

драться с настоящей собакой.

В заключение спектакля между публикой будут разыграны

в лотерею башмаки, которых еще не износила королева[[1722]](#endnote-1537)!

Каждый, взявший место в партере,

получает бесплатно билет в лотерею,

с правом выиграть башмаки.

Взявший ложу, — имеет четыре (4!) бесплатных билета!

Трагедия — фурор!»

Мунэ-Сюлли, прочитав афишу, застрелился.

Но сбор на «Гамлета» был битком.

Потребовались приставные места.

Даже Шекспир может делать сборы!

## **{676}** Как писать рецензии Интервью[[1723]](#endnote-1538)

Вчера мы, — без помощи медиума, — беседовали с автором «Преступления и наказания».

Мы говорим, разумеется, о г. Дельере[[1724]](#endnote-1539).

Знаменитый писатель живет в квартире, где раньше жил Достоевский[[1725]](#endnote-1540).

По стенам — портреты великих писателей. Все в гробу.

В книжных шкафах сочинения наших классиков. Некоторые тома, как мы заметили, значительно похудели.

На письменном столе, в огромной чернильнице, — гуммиарабик[[1726]](#endnote-1541).

В золотой ручке, вместо пера, — кисточка.

— Во всем доме ни капли чернил! — игриво заметил его превосходительство (г. Дельер, как известно, генерал от литературы).

Над диваном сверкала арматура из ножниц. Г‑н Дельер указал нам на кресло величественным жестом, — по всей вероятности, заимствованным у кого-нибудь из великих писателей.

— Чему обязан?

— Дело тонкое и деликатное. Время от времени и нам приходится писать рецензии. Раньше это было легко, теперь — трудно. Самолюбие господ драматургов уподобилось флюсу. Вздуто и болезненно. Сегодня рецензия, завтра — письмо в редакцию: «Неправда! Моя пьеса великолепна». Теперь также принято расхваливать собственные произведения, как раньше это считалось неприличным. Вот мы и позволили себе явиться к вам, как к автору «Декаданса»…

Г‑н Дельер остановил нас стыдливым и милым жестом.

— Это не совсем так. «Декаданс» не совсем моя пьеса. Раньше она была написана другим автором, и по-французски. Я только перевел. Но мне нравится деликатность вашего обращения: «Автор “Декаданса”». Это очень деликатно!

— Помилуйте, после процесса господина Старицкого с господином Александровским[[1727]](#endnote-1542)…

— Мне очень нравится приговор по этому делу. Очень! Рецензента на семь дней под арест за злословие! За то, что назвал переделывателя — переделывателем! Это окажет огромное влияние на рецензентов. Будут писать с осторожностью! Критика стала пренеприятной в наши дни. Нигде про себя ничего лестного не прочитаешь. Черт знает что! {677} Положение переделывателя — положение прескверное. Каждому человеку прежде всего хочется денег. А затем — почета. Деньги у нас, у переделывателей, есть. Почета — никакого. Это отравляет жизнь! Критика каждый день выдумывает для вас новые клички. «Передельщик», «переперщик», «перетырщик». Наконец, «дельерщик», «дельерничать», «дельерничество». Поучительный приговор относительно господина Александровского послужит уроком!

— За плохую рецензию рецензента в тюрьму?

Г‑н Дельер облизнулся.

— Обязательно!

— Вот поэтому-то мы и решились обратиться к вам. Как же теперь быть? Чтоб и рецензию написать, и свободу сохранить. Предположим невозможный случай. Предположим, что пресловутые «Петербургские трущобы»[[1728]](#endnote-1543) создал для сцены не г. Арбенин, а вы. Предположим. Скажите, как драматург, какую форму рецензии вы признали бы для себя необидной и не заслуживающей ареста рецензента?

— Гм… Как всякому драматургу, мне хотелось бы, чтоб в рецензии сквозили: уважение и преданность, преданность и уважение!

— Что бы вы сказали, например, о рецензии в таком роде. «Покойный Крестовский удостоился редкой почести. Грустно только, что у нас время почестей для писателей наступает после их смерти! На произведение Крестовского обратил внимание г. Дельер». Или лучше, — «сам г. Дельер»?

— Поставьте «сам».

— «Перечитав роман Крестовского, г. Дельер сказал: “Да будет пьеса!” И стала из романа пьеса! Не находим слов, чтоб поблагодарить г. Дельера от имени покойника Крестовского. Позволяем себе надеяться, что и другие почившие русские писатели обратят на себя благосклонное внимание г. Дельера. Ведь среди них есть и великие! Его ждет Гоголь! Его ждет Пушкин!» Нравится вам такой стиль?

— После приговора над непочтительным рецензентом, — это, конечно, style moderne. Но мне не нравится, — он кудреват. Пишите проще. Проще, господа! Что лучше простоты? Пишите просто: «Вчера мы получили новое доказательство талантливости г. Дельера. Мы смотрели пьесу “Петербургские трущобы” и были поражены! Как встречаются хорошие умы! Г‑н Дельер написал пьесу, которая совершенно совпадает с знаменитым романом покойного Крестовского. Даже название ему пришло в голову одно и то же».

— Можно добавить: «г. Дельер со временем выдумает порох!»[[1729]](#endnote-1544)

— Можно. «Но нас это нисколько не удивляет в г. Дельере. Что такое Крестовский?? Дельер так талантлив, так талантлив, что написал даже {678} “Преступление и наказание” совсем как Достоевский! Что же после этого ему стоило написать “Петербургские трущобы”? Сколько писателей совмещает в себе г. Дельер!..»

— «Мы уверены, что стоит ему сесть писать исторический роман, — он напишет “Войну и мир”. Слово в слово! Стоит сесть за роман в стихах, — из-под пера его выльется “Евгений Онегин”. Дайте ему строить, — он выстроит Эйфелеву башню! Дайте ему Америку, — он выкопает в ней Панамский канал. Дайте ему нотной бумаги, — он напишет “Дон Жуана”. Нота в ноту, — как Моцарт!»

Г‑н Дельер грустно поник головой.

— Действительно! Я опоздал родиться! Все уже сделано! Напишешь «что-нибудь», — оказывается другой уж раньше написал и пользуется славой. Меня предупредили! Меня предупредили!

— Очевидно, не рассчитывали на ваше рождение!

— А все-таки… вернемся к нашему разговору. Пишите так рецензии. Пишите так. Это единственный способ не попасть теперь за рецензию под арест.

— Благодарим вас!

Со свойственной нам любезностью рекомендуем этот способ всем гг. рецензентам.

## **{679}** Вий Петербургское предание (Рассказано пасечником Рудым Панько)[[1730]](#endnote-1545)

Чудные дела творятся на свете, господа. Другой раз погибнет человек, потом раздумаешься:

— Из‑за чего погиб человек?

Только руками разведешь, да и плюнешь. А другой человек, который рецензент, при этом еще как-нибудь нехорошо и выругается.

Да вот, что далеко ходить! Вы философа Хому Брута[[1731]](#endnote-1546) знали? Ну, конечно же, знали! Того, что Николай Васильевич Гоголь еще описал. Добрый был философ. Кварту горилки, бывало, ко рту поднесет, — только ее и видели. Хороший был философ. Что к бубличнице иногда, грешным делом, хаживал, — так быль молодцу не укор. Ведь и то надо подумать: зачем-нибудь она, бубличница-то, на свете и создана! Одним словом, важный был философ. А пропал не за понюх табаку!

А все потому, что в столичный город Санкт-Петербург поехал. Ведь взбредет же человеку этакое в голову! Впрочем, и то сказать — философ. Задумал: «поеду да поеду», сел на машину[[1732]](#endnote-1547) и действительно поехал. Ну, да не без добрых людей и на железной дороге: не одни жулики по вагонам ходят. Поместился против Хомы Брута добрый человек. Без ноги, вместо одной ноги деревяшка, один глаз тоже вышибен, и вместо руки пустой рукав шинели болтается. Словом, видимо, человек опытный и жизнь знающий. Отрекомендовался:

— Капитан Копейкин[[1733]](#endnote-1548). А вы кто будете?

— Я, — философ говорит, — философ Хома Брут, еду в столичный город Санкт-Петербург.

Тут ему капитан Копейкин очень обрадовался.

— Ах, — говорит, — очень приятно. Много про вас читал. Но только напрасно вы, молодой человек, в город Санкт-Петербург едете!

— А любопытно мне было бы знать, — Хома Брут спрашивает, — почему бы это такое?

— А потому, — говорит капитан Копейкин, — что не попасть бы вам там в переделку!

Философ только усмехнулся себе в ус:

— Ну, этим-то, — говорит, — меня не испугаешь!

Вы ведь философа хорошо помните? Человек был молодой, но подковы гнул, не тем будь помянут.

{680} — Сам, — говорит, — кого хочешь переделаю!

А капитан Копейкин на своем настаивает:

— Ну, вы этак, молодой человек, не говорите. И не таких, как вы, переделывали. Вы студента Раскольникова[[1734]](#endnote-1549) изволили знавать? На что страшный был человек: двух старух топором убил, — и не пикнули! А так переделали, что родная мать не узнала! Базаров тоже — медик был, мужчина огромадный, и тот в переделку попал[[1735]](#endnote-1550)!

— Ну, — Хома Брут говорит, — так то студенты. Им уж видно на роду написано в переделку попадать. А я — философ.

— Да ведь, — капитан Копейкин-то говорит, — драматургу все равно, кого переделывать. Они не смотрят, что переделывают.

— Эге! — заметил философ. — Это, как богослов Холява, — что увидит, то и стащит.

— Да! Но Холява[[1736]](#endnote-1551) просто таскал во всей, так сказать, неприкосновенности. А драматург не только чужое возьмет, но еще и изуродует!

Тут Хома Брут струхнул было немного:

— А что это, — спрашивает, — за цаца такая — драматург? Много я нечисти видал, а о такой и слышать не довелось. Страшнее они кикиморы или нет?

— Там уж увидите, — капитан Копейкин говорит, — страшнее или не страшнее. А только мой совет бы вам, молодой человек, пока время есть, на первой станции вылезть да назад в Киев поехать.

Ему бы послушаться, ну, да ведь человек молодой.

— Вот еще, — говорит, — что же я после этого за казак буду, если я каких-то драматургов испугаюсь?

Известно, человек бесстрашный!

— Ну, — капитан Копейкин говорит, — это уж дело ваше. Хотите ехать, — поезжайте. Только позвольте мне вас, молодой человек, отечески предупредить: как человек молодой, вы, конечно, по театрам пойдете, посмотреть захотите, — так будьте осторожнее: потому что тут он самый этот драматург-то и есть. При каждом театре драматург сидит. А в кармане у него в боковом ножницы, а в заднем кармане у него клейстер.

— Ладно! — Хома Брут говорит.

Вот этаким манером, господа вы мои милые, и приехал он в Петербург. Ну, город, сами понимаете. Санкт-Петербург не даром называется! Что ни улица, то министерство, так что диву даже дашься:

— На что их столько понадобилось?

Ну, да это не нашего ума дело. А вот что нашего ума дела, — на каждой улице ресторация. И в каждой ресторации люди сидят и, как бы им свое отечество спасти, разговаривают и при этом разные напитки не хуже богословов пьют. Одно слово, Минины — только выпивши[[1737]](#endnote-1552). {681} Хорошо‑с! Зашел философ Хома Брут в одну ресторацию, сколько философу полагается, выпил, разговоров послушал, зашел в другую ресторацию, послушал о спасении отечества, в препорцию выпил[[1738]](#endnote-1553). В третью, в четвертую. Набрался духу и решил в театр пойти:

— Что это за театры такие, о которых капитан Копейкин в поезде говорил?

А театров, судари вы мои, театров в Петербурге, — ну, что грибов в дождливую осень. Всякие театры есть. Такие, что зайдешь, посмотришь, потом всю жизнь рассказывать надо, что видел. И такие есть театры, что не дай Бог при заседательше рассказывать, что там играют. Ухо откусит!

Такой театр есть веселый, где все поют. Такой веселый театр, дай Бог ему! Кто во что горазд, — разными голосами. Бабушки древние, старички, которым уж Богу молиться пора, — и те там поют. Такой веселый театр. Только, чтобы в него попасть, надо четыре дня и четыре ночи на открытой площади, не пивши, не евши, под дождем простоять, — так что не всякому это с руки. Скорей Богу душу отдашь, чем в этот театр попадешь.

А то и такие представления есть, где все от радости танцуют. Наденут юбочки по коленочки, чтобы ногам вольней было, и танцуют. Только и в этот театр с опаской ходить надо. Потому сидят там в самых первых рядах люди такие, «балетоманы» прозываются. И как заметят они, что который человек от радости в ладоши не бьет, так они в того человека вставными зубами и вопьются. И так вопьются, что сами потом вставных зубов из человека вывязить не могут. Так ходит человек после этого всю жизнь свою весь во вставных зубах. А зубы его ежечасно, ежеминутно угрызают. Ужасы!

Всякие театры есть! И такой, где только по-французски играют, и такой, где хоть и по-русски играют, но тоже ничего не поймешь:

— Что такое?

Так что сам директор диву дается:

— Позвольте, — говорит, — ничего не понимаю, что такое тут происходит. Похвалите их в моей газете[[1739]](#endnote-1554)!

И такой театр есть, в котором, как в предбаннике. Ей Богу! Даже нарочно театр так топят. Директор подойдет, когда печник печи топит, да, добрый человек, и прикажет:

— Подкинь-ка, подкинь-ка еще полена два! Чтоб актрисам на сцене раздеваться было теплее. Застудишь!

Очень хорошо. Совсем предбанник. Раздеваются, тепло, и пару нету. Словом, всяких театров есть в препорции.

Но только Хома Брут, как помнил наставления капитана Копейкина, так и говорит себе:

{682} — Ну, нет! Шалишь! В эти театры я не пойду.

И выбрал себе театрик поскромнее, в отдаленье, в сторонке. Наслышался он, что тот театр держит дама, ну, и пошел без опаски:

— Баба-то мне ничего не сделает! С бабой я и сам справлюсь!

Хорошо. Приходит он к театрику скромному, постучался. Отворяет ему дама, — настоящая петербургская дама в очках[[1740]](#footnote-188).

— Чего тебе, добрый человек, — говорит, — надо?

— А вот, — Хома Брут говорит, — я человек приезжий, никогда театров не видал. Так желательно было бы мне, барыня добрая, театр посмотреть.

— А как твое имя, добрый человек? — барыня в очках спрашивает.

— А зовут меня философ Хома Брут! — философ говорит.

Тут барыня руками аж заплескала.

— Ах, — говорит, — уж не тот ли ты Хома Брут, про которого Николай Васильевич Гоголь писал?

— Он самый.

Тут она и двери настежь отворила.

— Входи, — говорит, — добрый человек, посмотри мой театр!

Зашел Хома Брут, да и ахнул.

Театр… Ну, да где мне, старику, вам рассказать, что за театр! И пера такого нет, чтоб этот театр описать. Нет перьев для этого! Все перья с тонким расщепом!

Довольно вам сказать, что в зале, куда ни посмотришь, цветы. И не какие-нибудь цветы, которые вот так, во всякой земле растут. Из папиросной бумаги цветы! Сама барыня в очках, видно, делала. Искусница.

И, куда ни поглядишь, везде перед тобой человек. И не потому, чтоб публики было много, а потому, что везде зеркала. Раскрыл рот мой философ, стоит да на все стороны в зеркала и кланяется:

— Здоровы будьте, паны генералы!

Посмеялась барыня в очках над его простотой и повела его в зал зрительный.

— Садитесь! — говорит так приветливо.

А Хома Брут и сесть-то не знает куда. На пол? Так на полу-то везде клеенка, вот что в образованных домах на стол за едой стелют. Как на нее сядешь? А на стул там или на кресло сесть и не думай. Таким обит. Шапку из такой обивки сшить и на голову, а не садиться на нее, прости Господи.

А кругом-то все голубое, — да в серебро, да в золото.

{683} — Ну, — Хома Брут говорит, — вот это так театр! Могу сказать, храмина достаточная! До самого бы, кажись, позднего вечера в таком театре сидел и не вышел.

— Так что же, — барыня в очках говорит, — и сидите! Сделайте одолжение!

Сидит Хома Брут, себя щиплет, не во сне ли он все это видит, на серебро да на золото смотрит. Только как дело к полночи стало подступать, видит Хома Брут, что входит в зал дама в очках да руками-то так к нему, да к нему. А очки-то у нее так и горят, так и горят.

— Эге! — думает наш философ.

— Ты, — говорит, — бабуся, это напрасно.

А барыня в очках к нему, да к нему. А сама-то это щелк, щелк, — словно что стальное обо что стальное ударяет.

Страх тут взял Хому Брута.

«Что это она, — думает, — ужели зубами? Может, и зубы-то у них тут, питерские-то, стальные!»

А она это ножницами. Огромадные такие ножницы.

И не успел опомниться Хома Брут, как она прысть ему на плечи, села на него верхом, да как примется его стричь да ножницами орудовать.

Света не взвидел Хома Брут.

Режет его ножницами, да иглою-то, иглою, какие-то все кусочки надшивает.

Полчаса этак не прошло.

— Готово! — говорит.

А какое там готово?

Как глянул Хома Брут в зеркало, голосом завопил:

— Батюшки! Кто ж это такой? Что из меня сделали? Теперь меня даже и бубличиха не узнает!

А барыня в очках смеется.

— Как кто, — говорит, — дурашка! Ты Хома Брут, философ!

— Да какой же, — говорит Хома Брут, — я? Ничего не осталось похожего! Хоть Гоголя Николая Васильевича с того света призовите, — и тот меня за свое детище не признает.

Призвали тут с того света Николая Васильевича Гоголя. Глянул он на Хому Брута, руками замахал:

— Не мое, — говорит, — не мое детище! Ничего похожего нет! И не признаю! И не признаю!

Грохнулся тут оземь Хома Брут и помер.

Вот какие чудеса на свете бывают, и что может дама даже с философом сделать! О Господи! И так немало всякого народа перепачкало пальцы в чернилах, а Ты еще дам-писательниц наплодил!

## **{684}** Маленькое письмо CCCLVI[[1741]](#endnote-1555)

Позвольте сказать несколько слов о гнусном коверкании великих русских писателей на сцене.

Я видел на днях «Идиота» в Александринском театре[[1742]](#endnote-1556). «Идиот», как это известно некоторым посетителям Александринского театра, написан Достоевским. И, по моему мнению, всякая переделка в драму романов Достоевского есть сама по себе идиотство. И сцене, которая уважает, — не себя! кто себя не уважает? — а искусство, сцене, которая хочет давать не только «зрелище», но и художественное произведение, — не следовало бы давать переделок романов именно Достоевского. Таково мое мнение, которого я держусь. Ведь вопрос переделки, «окрыления» или «дельёрничества», — как говорят теперь, — это, в сущности, вопрос: сколько из такого произведения можно выкинуть страниц, без вреда для произведения. Сколько, другими словами, страниц является лишними, неважными или ненужными? Какие же Крыловы и Дельеры могут произносить такой суд над Достоевским?

Достоевский не писал маленьких писем, он писал длинно. В его романах всегда сотни страниц, и из этих сотен страниц трудно что-нибудь выкинуть, без вреда для смысла или просто понятности художественного произведения. Центр тяжести произведений Достоевского лежит часто не в словах и действиях героев, а в тех тонких психологических рассуждениях, которые автор говорит «от себя». Выкинув все эти «отсебятины», вы не оскопите произведение, — вы скорее отрежете у него голову. Останутся только больные нервы людей, болезненные поступки нервнобольных людей, и не будет тех мыслей, которые объясняют нам душу, поступки этих людей. Люди мечутся по сцене, убивают, каются — и вы совсем не знаете, почему все это ими делается. От сцены веет бедламом. Это не Достоевский.

Если вы бывали в Чернском уезде[[1743]](#endnote-1557) и читали там роман Достоевского, — вы, конечно, припомните, что одну из самых основных особенностей князя Мышкина составляет его падучая болезнь. Кн. Мышкин болен падучей[[1744]](#endnote-1558). Достоевский тоже был болен падучей. И я думаю, что если бы Достоевский не был болен падучей, — он не мог бы так до боли чувствовать малейшее движение человеческой души. Писателю хорошо {685} страдать падучей. Из теперешних писателей, судя по их произведениям, никто не страдает падучей. Перед припадками падучей кн. Мышкин достигает такого нервного подъема, почти ясновидения, что ему становятся понятны малейшие изгибы, — или, как сказал бы Волынский, «малейшие изгибы спирали души окружающих». Он достигает необычайной, болезненной чуткости, и ему бросается в глаза многое, что остается незаметным для окружающих его обыкновенных, «нормальных» людей. Он превращается в человека, с которого медведь содрал кожу и которому всякое малейшее прикосновение чувствительно и болезненно. Меня никогда не обдирал медведь, но я думаю, что это именно должно быть чувствительно и болезненно. Вот тайна необычайной чуткости кн. Мышкина, его отношений к окружающим. Как же вы у князя Мышкина отнимете его падучую болезнь? Покажете его нам без падучей? Он будет для нас непонятен. А можно ли на сцене в каждом акте изображать падучую? Я спрашивал у г. Далматова. И г. Далматов сказал, что нельзя.

Чтобы покончить с этим вопросом, я скажу, что изобразить князя Мышкина без падучей, имеющей такое огромное влияние на его характер, поступки, — это все равно, что изобразить, например, Раскольникова из «Преступления и наказания» без его дум: «Принадлежу я к Наполеонам, или нет? Могу я “перейти предел” или нет?»[[1745]](#endnote-1559) Просто сделать так: молодой человек получил из дома неприятное письмо, — пошел, да убил. Это уже будет не Раскольников Достоевского, а… сказал бы словечко, да не хочу. Зачем же ставить на сцену такие именно гнусные и «идиотские» коверканья произведений Достоевского?

Вы скажете: пусть ставят переделки, это поднимает интерес к великим авторам. В Петербурге, говорят, теперь ни в одной библиотеке нельзя достать сочинений Достоевского. Я думаю, что это не так. Хорошо, что я прошлым летом в Чернском уезде прочел роман Достоевского. Если бы я не читал его, то, посмотрев «окрыленного» «Идиота», — я и совсем не стал бы читать этого произведения. «Идиот» показался бы мне ерундой. А кто же читает ерунду? Точно так же, посмотревши «Преступление и наказание» Дельера, — не стал бы читать «Преступление и наказание» Достоевского если бы не прочел этого произведения раньше, когда я жил не в Чернском уезде, а на Петербургской стороне[[1746]](#endnote-1560).

Лучше, я так думаю, чтобы публика вовсе не была знакома с хорошими произведениями, чем знакомить ее с ними в исковерканном, ни на что не похожем виде. А наша публика так мало знает своих писателей, что, увидав «Идиота» в «окрыленном» виде, вызывала — «автора!» Вероятно, эта облошадившаяся и совсем в тотализатор ушедшая публика {686} думала, что произведение это написал благополучно здравствующий известный коннозаводчик Достоевский, сын покойного писателя[[1747]](#endnote-1561), с успехом занимающийся спортом. Кстати, по поводу этих вызовов. Мне передавали, — не знаю, насколько правда, — что г. Крылов хотел загримироваться под Достоевского и выйти раскланиваться. Но, говорят, г. Карпов не дал ему изводить казенных красок: «Идите, как вы есть». И г. Крылов остался в тени кулис во время представления его пьесы. Драматург, который прячется, когда исполняется его пьеса! Словно, что нехорошее сделал. Вот как, значит, нехорошо, как гнусно переделывать чужие произведения! Зачем же, спрашивается, ставить такие гнусные коверканья на сцену?

Говорят, что нет пьес. А я думаю, что пьесы есть, да директоров настоящих нет. На днях, например, ко мне приходит молодой писатель с очень интересной пьесой. У него действие происходит в цирке, и на сцене человек борется с кенгуру. Это очень свежо и оригинально. Я думаю эту пьесу поставить. Кенгуру в драме это очень интересно. Мы кенгуру любим. Во-первых, кенгуру стоит всегда на задних лапках. А это сильно сближает его с нами. Что там ни говорите, а быть всегда на задних лапках — это единственная верная и рациональная у нас программа. Во-вторых, «кенгурой» у нас ругаются. Почему — не знаю. Но я сам слышал, как один мужик обругал одну бабу: «Кенгура ты этакая». На это баба пошла жаловаться к земскому начальнику, после чего правда воссияла. Так что «кенгура» содействует даже к сиянью правды. Наконец, кенгуру у нас очень популярен. Мне говорили, что в зоологическом саду купцы даже водкой кенгуру угощали, так что кенгуру пришлось даже двойной решеткой от публики отделить, чтоб не споили. Про кенгуру даже стихи есть[[1748]](#endnote-1562):

«Природы странную игру  
Зверек являет кенгуру,  
Ему при полной наготе  
Кармашек дан на животе»

Хорошие стихи, милые и нежные.

Нет, я решительно поставлю на сцену кенгуру, и посмотрю, что из этого выйдет. В «Гордыне» я видел, что вышло из медведя[[1749]](#endnote-1563). На сцене совершается насилие над медведем, а потом над человеком. И я с интересом смотрел, как публика отнесется к тому и к другому. С признательностью или с негодованием. Или посмотрит равнодушно, что с человеком обращаются, как с животным. Скажет только: «бей!» В новой пьесе сейчас же после борьбы с кенгуру происходит борьба с атлетом-любителем. И я с интересом посмотрю: к кому публика отнесется с большим уважением: к кенгуру или к атлету-любителю? После кенгуру, {687} у меня еще есть пьеса, где борются с дикобразом, с бегемотом, с носорогом. И так, Бог даст, переберем по очереди весь зверинец. Пьесы, стало быть, есть — надо только уметь их выбирать.

Впрочем, о кенгуру это я только так, мимоходом. Возвращаюсь к «Идиоту». Мышкина играет г. Аполлонский. У г. Аполлонского возвышенная фамилия. Кроме того, он написал, кажется, 10 стихотворений. По-моему, обладая возвышенной фамилией и написавши 10 стихотворений, он, как артист и писатель, должен был бы сказать: «Я не могу играть гнусных перековеркиваний Достоевского». У артиста и писателя должна быть храбрость сказать папское «non possumus»[[1750]](#footnote-189) [[1751]](#endnote-1564), если он артист. Будь на месте г. Аполлонского актер смелый, он взял бы да вместо роли князя Мышкина и выучил бы что-нибудь путное, например, роль Раскольникова, — да и сыграл бы ее вечером, к великому изумлению начальства и удовольствию всей публики. Вот как надо поступать, — а не поощрять гнусных перековеркиваний хороших произведений.

Говорят, что переделку «Идиота» разрешила сама вдова Достоевского[[1752]](#endnote-1565). Но что такое вдовы и жены в художественном творчестве их мужей? В литературе жена Достоевского — это только «однофамилица Достоевского». И не жены, и не дети, — а мы все должны протестовать против перековеркиваний классических произведений.

Завтра кто-нибудь возьмет, — да и перековеркает вот это мое «маленькое письмо» в водевиль, где я буду ругать Александринский театр за то, что делается в Малом. Разве это будет хорошо? Это будет нехорошо. Это будет клевета.

И на вопрос: «что лучше делать с хорошими произведениями, окрылять их или сплющивать?»[[1753]](#endnote-1566), я отвечу: не надо делать ни того, ни другого.

Таково мое мнение.

*А. Суворин*.

Это письмо доставлено нам переписанным на машине Ремингтона[[1754]](#endnote-1567), так что мы не можем поручиться, действительно ли оно писано г. Сувориным. Но, на всякий случай, охотно даем место маститому публицисту, желающему высказаться печатно.

## **{688}** В старое время[[1755]](#endnote-1568)

Видел я Живокини[[1756]](#endnote-1569) или не видал? Вероятно, видел.

Мое первое воспоминание о театре смутно и ярко в одно и то же время.

Мне года 4, лет 5.

Большой театр.

Мы сидим в ложе.

Я видел какой-то странный спектакль.

Царь в короне, остался за опущенным занавесом и кричал:

— Караул.

Какая-то молодая дама, которая мне показалась очень красивой, лежала на кушетке.

А потом ее увез какой-то очень красивый молодой человек.

Но больше всех мне понравился Орест.

Он был меньше всех.

Ходил впереди всех.

И мне это очень нравилось.

Я думал, что он такой же маленький мальчик, как и я.

И мне казалось;

— Что он самый главный!

Я, кажется, этим даже гордился.

Затем, когда мне было лет десять-двенадцать…

Мальчики в 10 – 12 лет глубоко презирают себя пятилетних…

Я относился к этим воспоминаниям, как к вздору.

«Младенцу приснилось».

Ну, где же это цари в коронах кричат «караул»? Затем, когда мне было лет пятнадцать и я у Лентовского увидел «Прекрасную Елену», я:

— Всех узнал.

Я видел в Большом театре «Прекрасную Елену»[[1757]](#endnote-1570).

И судя по тому, что Менелай в финале оставался за опущенным занавесом и продолжал кричать «караул», когда спектакль уже кончился, — «Елена» шла в исполнении богов Малого театра с «трюками» и «фортелями» невообразимыми.

Кого играл Живокини[[1758]](#endnote-1571), я, конечно, не помню и не знаю.

Но, наверное, играл.

Одни и те же актеры играли тогда:

— В Большом театре оперетку, в Малом — Островского.

И играли превосходно.

Ведь это был «золотой век» Малого театра.

Искусство перевоплощения стояло, значит, необыкновенно высоко.

{689} Попробуйте сейчас и скажите:

— Господа, через неделю сыграйте «Гамлета».

Невозможно!

Этот не умеет носить костюма.

Этот — шпаги.

Этот не умеет читать стихов.

Этот не может петь.

Эта говорит:

— Помилуйте, только все время и думай: не упала бы корона! Какая тут игра?!

Ни техники.

Ни искусства перевоплощения.

Актер играет самого себя. Себя с усами, себя с бородой. Себя в пиджаке, себя во фраке, себя в сюртуке.

Одна и та же манера держаться, говорить, объясняться в любви. Одни и те же жесты, одна и та же манера «трагически вращать глазами».

Афиша не нужна.

Вы сразу видите:

— Кто это?

И знаете, что он сделает, как повернется, сядет, поцелует руку.

Все! До тошноты!

Случая, который был с Решимовым, когда его, в бенефис, в «Вакантном месте»[[1759]](#endnote-1572), публика не узнала и потому не встретила аплодисментами, — сейчас не повторится.

Мы изгнали из театра:

— Разнообразие.

Изгнали водевиль, веселую комедийку «для финала».

Прежде актер играл трагедию, оперетку, драму, водевиль, комедию, то, что сейчас мы называем фарсом, — вроде «От преступления к преступлению»[[1760]](#endnote-1573).

И был превосходен в Оффенбахе и в Островском.

Талант гранился, как брильянт.

58 граней.

И каждая грань горела.

Теперь он гранится, как алмаз.

И получается плоским, тусклым.

Вот то, что приходит в голову:

— Как посравнишь век нынешний и век минувший[[1761]](#endnote-1574).

Теперь в театре вас не ждет «неожиданности».

Никогда и никакой.

Вы все знаете вперед, что будет и как будет. Достаточно прочитать афишу.

## **{690}** Зеркало жизни[[1762]](#endnote-1575)

«Сцена — зеркало жизни».

*(Старый-старый афоризм)*

Давно уже театром не интересовались так, как сейчас. Кажется, только и интересуются, что театром. Куда ни придете, — по третьему слову разговор о театре.

Скоро здороваться будут:

— А! Доброго здоровья! Как похаживаете в театр?

— Да благодарю вас! Слава Богу! Каждый день. Вы как?

— Да вот тут как-то два дня не был. А то каждый день!

— Ну, и слава тебе, Господи! Очень рад!

В Петербурге восемь больших драматических театров[[1763]](#endnote-1576), не считая маленьких, клубных, сцен.

В Москве, кажется, что ни улица, то в конце непременно театр.

В провинции, говорят, не запомнят таких хороших театральных дел.

«Театр — зеркало жизни».

Похорошело, что ли, так наше общество, или просто ему делать больше нечего, что оно только и делает, — смотрится в зеркало?

Для друга театра явление, конечно, отрадное.

Моралист может заметить:

— Взрослое общество могло бы и другое дело себе найти!

Мы берем факты такими, каковы они есть.

Общество смотрится в театр. Заглянем:

— Что за изображение?

Чем должна быть современная пьеса?

То есть пьеса, отвечающая современным литературным и сценическим требованиям публики.

Пьеса, которая представляла бы собою не только эффектное и занимательное зрелище, но и составляла бы событие в литературе и театре.

Заставляла бы о себе говорить самую интеллигентную часть интеллигентной публики.

— Скажите, что автор хотел сказать? — спрашивают после первого представления новой пьесы.

— Ей-Богу, не знаю.

— Какую мысль он проводит?

— Кажется, никакой мысли!

{691} — Позвольте! Да что же есть в этой пьесе?

— Батюшка! А настроение?!

Пьеса «в четырех актах и семи картинах» больше не существует. Есть пьеса «в четырех туманах и восемнадцати настроениях».

— В ней интересны некоторые «зигзаги мысли»! — как пишут нынче в рецензиях.

Добрая старая комедия, где даже в заглавии ставилась подходящая пословица:

— Вот, мол, господа честные, какую мысль желаю я провести! Заранее знайте! Смысл басни сей таков.

Она умерла.

Публика расходится с очень модной пьесы г. Плещеева «В своей роли»[[1764]](#endnote-1577).

— Что же хотел сказать автор? Может кокотка идти на сцену? Не может?

— Ах, Боже мой! Ни то ни другое. Он просто дал настроение.

Вы задумываетесь над участью «жрицы веселья». И жаль ее, и что же, на самом деле, для нее можно сделать? Вот выход! И у вас в душе остается тяжелое настроение. Вот это настроение и остается у вас от пьесы. «И так плохо и этак нехорошо».

Публика ищет настроения.

Критика говорит:

— Пьеса туманна, но в ней есть настроение.

Литераторам и артистам остается давать «настроение».

Настроение!

В Париже, на бульваре Клиши, есть знаменитый «кабачок смерти». Вы заходите туда, садитесь за фоб, перед вами зажигают тоненькую восковую свечечку, как перед покойником.

Вы смеетесь.

Как вдруг откуда-то из низа потянуло сыростью и холодом.

Словно могила раскрылась под ногами.

Ваша дама трусливо поджала ножки, побледнела, шепчет трясущимися губами:

— Уйдем отсюда!

Это — настроение.

В театре г‑жи Яворской идут «Ночи безумные» гр. Л. Л. Толстого, «сына своего отца»[[1765]](#endnote-1578).

Героя «охватывает» поцелуйное бешенство под влиянием благовонных ночей Неаполя.

И когда поднимается занавес, в зрительном зале пахнет курящимися «монашками».

Это и есть благовоние итальянской ночи!

{692} — Необходимо создать настроение, которое губит героя.

И зажигают десяток «монашек».

— Погибай!

Это, однако, оттого, что дела театра пока еще не особенно блестящи.

При более блестящих делах «настроение» будет создаваться более могущественными средствами.

Под креслами в партере будут разложены раковины от устриц.

Чтоб пахло морем!

Скрытые в рампе тайные пульверизаторы будут «напоять» воздух духами Брокар и Ко[[1766]](#endnote-1579).

Когда в пьесе говорят о вреде курения, капельдинеры тайно из рукава будут курить «Aquilas Imperiales» — 115 рублей сотня, и наполнять воздух благоуханием сигар.

Какая гамма! Какой аккорд настроений!

Прежде в пьесах главным лицом был любовник, герой, фат, ingenue, grande-coquette, драматическая героиня.

Теперь пишут:

— Особенно хорошо был сверчок. Успех сверчка, трещавшего за печкой, рос с каждым актом.

Аркадий Счастливцев, который умел «скворцом свистать, сорокой прыгать», получал бы великолепнейший гонорар и два бенефиса. Был бы первым персонажем.

— «Особенно сильное настроение создал в театре скворец, заунывно свиставший за сценой. В скворце мы узнали нашего неподражаемого артиста г. Счастливцева. Говорят, что в свой бенефис он будет за сценой сорокой прыгать. Билеты все проданы».

Ах, живи Аркадий в наше время!

Как бы он сказал Геннадию Демьяновичу Несчастливцеву:

— Ведь актер-то нынче не в моде!

— А что у тебя там в узле?

— Настроения‑с, Геннадий Демьянович!

— А драм у тебя нет?

— Драм, Геннадий Демьянович, нет! Одни настроения!

— И охота тебе, вместо пьес, настроения носить?

— Публика требует, Геннадий Демьянович!

Пьеса г. Федорова «Старый дом» не имела успеха на Александринской сцене[[1767]](#endnote-1580) потому, что в постановке не было надлежащего настроения.

В пьесе-то есть настроение, в постановке — не передано!

{693} Пьесу надо ставить так.

При поднятии занавеса со сцены из скрытых потайных люков несет затхлостью и плесенью.

Вообще носу я придаю в театре большое значение. Нос до сих пор ничего не делал в театре. Действовали на зрение, на слух. А нос, что он делал? Сморкался во время самых сильных монологов и мешал? Надо заставить и его, бездельника, работать! Пусть способствует передаче настроения.

Итак, все носы приходят в скверное настроение, потому что со сцены пахнет затхлостью, плесенью и гнилью.

По стенам бегают пауки, ясно различаемые в бинокли.

Во время реплики М. Г. Савиной[[1768]](#endnote-1581) публика видит, ясно видит, как с потолка спускается паук и заползает почтенной артистке за воротник.

Все зрительницы нервно поводят плечами, словно и им заполз за корсаж паук.

И вот тогда-то, когда г‑жа Савина скажет:

— Какой это старый, старый, старый, старый, старый дом!

Вот это настроение!

— Знаете ли, — говорит зритель, выходя с первого представления новой пьесы «в четырех туманах и 18 настроениях», — смотрел, смотрел я — и вдруг мне в голову мысль: «Да стоит ли жить? А не застрелиться ли?» Взглянул на соседа — и обмер: «Да у него в глазах та же мысль!»

Вот это называется «настроением». И актеры для таких пьес нужны совсем другие. Где ты «первый любовник» добрых старых времен? Классический первый любовник!

— Сюртучок с иголочки, на левой ручке перчаточка.

Цилиндр словно только что вычищенный ваксой. Сверкавший до боли в глазах. Он снимал цилиндр не иначе, как входя в гостиную, становился на одно колено.

Хватался за завитую голову.

И был неотразим.

Где ты «фат»? Фат, от которого на полверсты разило сердцеедом! Который имел такие жилеты, что, — выйди в таком жилете на улицу, возьмут в полицию!

— За появление в маскарадном костюме в неположенное время. Где классический «простак» в белокуром парике, которого театральные парикмахеры так мило называли «городской блондин»?

Как просто и ясно было все тогда в жизни и на сцене.

{694} Комик надевал «толщинку» и прилеплял две котлеты вместо бакенбард.

Ingenue comique перед выходом на сцену завязывала губки бантиком. Ingenue dramatique начинала страдать еще до поднятия занавеса.

Драматическая героиня, выходя на сцену, «метала взор». И вы сразу видели, что она:

— Все поняла.

Теперь не то.

— Иван Иванович гримируется!

Он кладет на полпальца белил. Сверх белил густо пудрится самой белой пудрой.

Это — любовник. Это — герой.

— Голландской сажи Ивану Ивановичу.

— Иван Иванович сделает черные круги вокруг глаз.

Он идет изображать героя нашего времени.

— Иван Иванович, приготовьтесь, скоро ваш выход!

У Ивана Ивановича начинает дергаться половина лица. У Ивана Ивановича начинается Виттов пляс[[1769]](#endnote-1582).

— Я… я… я… готов!

И в антракте к нему бегут знакомые.

— Поздравляю!

— Колоссальное впечатление!

— Удивительно нервно!

— Ах, какой вы неврастеник!

Рецензент отмечает на манжетах:

— Успех колоссальный: после второго акта у трети театра началась Виттова пляска.

Театральные хроникеры бегут:

— Сколько истерик? Сколько истерик?

Правда, что одного господина вынули в гардеробе из петли? Хотел повеситься на вешалке! «Знатоки» изумляются:

— Какая сила! Какая сила!

— Какая сила в изображении полного бессилия!

И самый «фурорный» артист в России г. Орленев[[1770]](#endnote-1583).

Актер, который, как никто, изображает полное нравственное бессилие.

— Я нервно-салонный актер! — с гордостью говорил мне на днях один артист.

И вы часто услышите похвалу:

— Ах, это такой, такой неврастеник!

{695} В театральном бюро скоро будут вывешивать объявление: «Неврастеник ищет места. 500 рублей в месяц, два бенефиса. Жена — истеричка».

И антрепренер станет набирать труппу:

— Первого неврастеника, второго неврастеника. Истеричку с большой истерией.

— С большой истерией трудно найти‑с. Все нарасхват. Не возьмете ли… Есть психопатка одна.

— Психопаток взяли трех. Нет, уж вы мне хоть на гастроли истеричку с большой истерией дайте. С малой истерией у меня жена. Публика очень любит. А такой-то хорош?

— Нервы — мочала.

— Давайте! Давайте! Его на застрастку!

Слава Богу! Труппа для «пьес с настроениями» готова. Если старый афоризм верен и сцена — зеркало жизни, «на зеркало неча пенять»[[1771]](#endnote-1584).

Такою отражение.

## **{696}** Последний русский актер[[1772]](#endnote-1585)

Сегодня, в день первого русского актера[[1773]](#endnote-1586), любопытно набросать силуэт:

— Последнего русского актера.

Новорожденного.

Ему 20 лет. Прекрасный возраст!

У него длинные белокурые волосы, закрывающие уши, как у танцовщицы Клео де Мерод. И уайльдовское лицо[[1774]](#endnote-1587).

Еще несколько лет тому назад это возбуждало любопытство. Теперь примелькалось:

— Слишком много носят.

Слишком много «уайльдов»!

Все, что было до него, он признает:

— Никуда не годным.

Пьесы, постановки, игру.

Авторов, режиссеров, актеров.

Будет стремиться:

— Внести что-то новое.

Необходимо ненавидеть старое.

Иначе не захочешь новизны.

Он глубочайше уверен, что:

— Театр переживает кризис.

— Театр гибнет.

Он добавляет:

— Театр, как таковой.

Хотя при чем тут «как таковой» — неизвестно.

Так умнее!

Он особенно любит говорить о театре.

Больше даже говорит о театре, чем играет.

И говорит не в каких-нибудь трактирчиках, как прежде.

А на разных «вторниках», «средах», «четвергах», «пятницах», «субботах», «воскресеньях», «понедельниках».

В Политехническом музее[[1775]](#endnote-1588), в других местах, где собираются люди, которым решительно:

— Не на что убить время.

Послушать его:

— Театр гибнет.

— Театр уже погиб.

И это заставляет с большей надеждой взирать на него.

— Может быть, он спасет?

{697} К прежнему актерскому быту, протекавшему не в аудиториях и музеях, он относится с брезгливой улыбкой:

— Пьяный, безграмотный народ.

Он терпеть не может того, что существует:

— Старье, которым завалены казенные сцены.

— Жалких ремесленников, которые играют на частных, чтоб не сдохнуть с голода!

Это прекрасно.

Будьте всегда недовольны существующим.

Недовольство — это самое плодотворное состояние человеческой души.

Недовольство — это беременность ума.

О старых актерах он слушает со снисходительной улыбкой.

О старом театре тоже.

— Такова была публика. Она ходила в театр смотреться в зеркало. И довольствовалась зеркалами, которые ее уродовали. Как кухарка, лучших не видевшая.

О старых «великих» он слушает, пожимая плечами: — Д‑да. Для своего времени, для тех требований это, вероятно, было удовлетворительно.

Он, собственно, желал бы, чтобы все это старое:

— Поскорей передохло.

Немножко каннибальски.

Но естественно.

Человечество делится, говорят, на два борющихся лагеря:

— Мужчин и женщин.

Каждый лагерь делится на два враждующих стана:

— Стариков и молодых.

Молодежь не может не ненавидеть стариков. Старики мешают ей жить:

— По-новому.

Если бы все старше сорока лет в один действительно прекрасный день сразу умерли, свет сделал бы скачок вперед на три столетия.

Новый актер клянется Комиссаржевской, которой никогда не видел, бредит Гордоном Крэгом, о котором знает мало, и Максом Рейнгардтом[[1776]](#endnote-1589), о котором, собственно, ничего не знает.

Он поклоняется:

— Режиссеру.

Этакому умиленному режиссеру, которых развелось теперь больше, чем актеров.

Который с особой сладостью, — словно в него положили четыре куска сахару, — рассказывает свои:

{698} — Настроения и переживания.

— Когда Константин Сергеевич (Станиславский) почесал левую бровь и сказал: «М‑да‑с!», это, знаете, было откровение… Откровение, говорю вам…

— Но в чем же откровение?

— Это, знаете, трудно выразить… Это настроение… переживание… открылись возможности… этакие достижения…

— Ей-Богу, ничего не понимаю!

— Очень о вас жалею! А мы поняли!

Старый актер с режиссером был на ножах.

— Не учи!

Новый считает шиком «смотреть на себя, как на глину».

— Лепите!

Это скверно.

Очень старо, но страшно умно:

— Не сотвори себе кумира!

Никаких кумиров!

Лежа ниц, не двинешься вперед. Куда, однако, вперед? Новый актер говорит:

— Публика ищет теперь в театре новых эмоций.

Но каких?

Не говорит.

Или секрет. Или не знает.

А откуда-то из глубины «прет», побеждает, вновь захватывает, заинтересовывает публику:

— Старый репертуар.

Настроения… переживания… достижения… скрытые возможности… Все это интересует только гимназистов, ходящих по контрамаркам. Все это, вероятно, хорошие вещи. Но их:

— Делать не умеют!

В искусстве важно не только:

— Что?

Одинаково, если не больше, важно:

— Как?

Кто же этот новорожденный, последний господин сцены с прической Клео де Мерод и уайльдовским лицом? Действительно:

— Революционер?

Или только:

— Неуважай-Корыто?

# **{699}** Письма

## **{700}** Ф. И. Шаляпину[[1777]](#endnote-1590)

### 1[[1778]](#endnote-1591) *1 марта 1901 г*.

*Milan*

*Grand Hotel 8 de Milan*

*J. Spatz*

Carissimo amico![[1779]](#footnote-190)

Только сегодня мне передали Вашу записку[[1780]](#endnote-1592).

Хотел ехать сейчас к Вам, да боюсь: перед генеральной репетицией, может быть, Вы захотите отдохнуть.

Все идет превосходно. Вест театр по сумасшедшим ценам распродан. Секретарь говорит о Вас не иначе, как:

— E un grande artista![[1781]](#footnote-191)

При этом таращит глаза и показывает рукой выше головы, что по-итальянски совсем уж очень хорошо.

Артисты, — я наводил справки, — говорят, что очень хорошо. Да что артисты! Хористы, — разве есть судьи строже? — хористы, и притом хористы-басы, отзываются с восторгом!

В «галерее» только и разговоров, что о синьоре Шаляпино[[1782]](#endnote-1593).

Поздравляю с итальянской прибавкой.

Я устроил[ся] через знакомых и буду сегодня на репетиции, — но после репетиции, дяденька, никуда не пойдем.

Погода не та, да и время не то.

— Ты, старик, сначала спой, а потом и разговаривать будем! За сим, до свиданья. Крепко, дружески жму руку.

Свидетельствую свое почтение Вашей уважаемой супруге.

Ваш

*В. Дорошевич*.

### 2[[1783]](#endnote-1594) *19 ноября 1901 г*.

Дорогой Федор Иванович!

Гг. Габрилович и Клечковский специально едут в Москву, чтобы просить Вас участвовать в январе в концерте в пользу общества защиты детей от жестокого обращенья[[1784]](#endnote-1595).

«Жестокие, сударь, нравы в нашем городе»[[1785]](#endnote-1596), — и такое общество необходимее необходимого. Между тем, средства у общества очень {701} плохи, — и ему грозит закрытье. Вся надежда на этот концерт, на ваш талант, на Ваше имя.

Если Вы согласитесь, на ваших обычных условиях, принять участие в этом концерте — Вы сделаете доброе дело, и общество будет обязано Вам своим существованием.

Со своей стороны, старик, добавлю, что ежели ты, старик, в Питер приедешь, то я тебя, старика, уконтентую[[1786]](#endnote-1597).

Пищу примем в изобилье, а напоследок я, может быть, что-нибудь спою. Что будет тебе и в пользу и в удовольствие.

Я теперь исполняю рапсодию Листа. Запить можно. Две венгерки уж умерли.

Шутки в сторону. Если можно, — исполните просьбу общества.

Целую Вас несчетно. Супруге свидетельствую свое почтенье.

Искренно всей душой любящий Вас

*В. Дорошевич*.

### 3 *19 ноября 1901 г*.

Дорогой Федор Иванович!

К Вам приедут гг. Габрилович и Клечковский с моим письмом.

Меня попросили, и я написал.

Но эти благотворители иногда и злоупотребляют рекомендациями. Почему объясняю приватно и между нами, в чем дело[[1787]](#endnote-1598).

Общество, действительно, симпатичное, и помочь ему участием в концерте стоит, — если Вы в это время свободны, если не собираетесь давать в Питере своего концерта и, вообще, если это ничем не может помешать Вашим планам и Вашей деятельности.

Сбор Вы дадите обществу громадный, и потому пусть они заплатят столько, сколько Вы обыкновенно получаете за концерт.

Я нарочно упомянул в письме «на Ваших обычных условиях», — чтоб Вы не подумали, что речь идет о бесплатном участии.

Огромная сумма, которая им очистится, и то, что Вы из-за них поедете в Питер, — довольно с них и этого.

Вообще, должен предупредить, что я лично никакого отношения к этому обществу не имею, и не смотрите на мою просьбу как на особенно усиленное настояние. Попросили написать, я и написал, потому что на то писатель, чтоб писать.

— А, может, — думаю, — ему понравится и подойдет.

Неисполненьем просьбы никакой досады мне не причините.

Крепко жму руку всей душой любящий вас

*В. Дорошевич*.

P. S. Супруге засвидетельствуйте мое почтение.

### **{702}** 4 [*1 декабря 1902 г.*]

Милый и дорогой Федор Иванович!

Тут, очевидно, ошибка. Кроме двух билетов 4‑го рада, я получил еще билет 8‑го. Но ошибка сделана, — нельзя ли оставить этот билет в моем распоряжении и вернуть мне. Есть кандидатка, которая «мрет». Если можно, верните и на конверте скажите сколько. Ради Бога, ложу! Каждую минуту меня рвут[[1788]](#endnote-1599). Просьба: если б Горький дал мне прочитать свою пьесу. Никому не покажу. Напишу о ней и напечатаю *после* представления в Художественном театре[[1789]](#endnote-1600). Если можно, устройте. Жму руку и крепко целую. Сердечно и всей душой любящий Вас

*В. Дорошевич*.

P. S. Вам кланяется г. Беляев Юрий[[1790]](#endnote-1601), который сейчас приехал в Москву и уже, по обыкновению, пьян.

### 5 [*До 3 декабря 1902 г.*]

Матушка Федюшка!

Пришли, ради Христа, ложу[[1791]](#endnote-1602). Убьют. Так ты их распалил. Билет 8‑го ряда и ложа *не для меня*, а посему за них, — убей! — пришлю. Иначе — невозможно. Ведь мне же отдадут деньги! Что ж их мне себе, что ли, оставлять? Старик, черкни только сколько. Ни в афишах, нигде — неизвестно. Всей душой Ваш

*В. Дорошевич*.

P. S. А Беляев Юрий так пьян, что все еще кланяется.

### 6 [*До 3 декабря 1902 г.*]

Милый и дорогой Федор Иванович!

Ради Бога, — ложу бельэтажа[[1792]](#endnote-1603), которую обещал!!!!! Меня убивают. Ваш всей душой

*В. Дорошевич*.

### 7 *5 декабря* [*1902 г*.]

Вот тебе, старику, на дорогу[[1793]](#endnote-1604)!

В Мефистофеле Вы, милый и дорогой Федор Иванович, были великолепны.

Это глубже и сильнее, чем в Милане[[1794]](#endnote-1605).

А уж в Вальпургиевой ночи! Это действительно, черт знает что такое.

{703} Гете был бы доволен, а пока искренно благодарит за один из лучших вечеров в жизни

*Ваш В. Дорошевич*.

P. S. После спектакля не мог зайти: торопился в типографию.

## М. В. Лентовскому[[1795]](#endnote-1606)

### 1 [*Б. д.*]

Дорогой Михаил Валентинович!

Жму руку и поздравляю.

Пьем за успех Вашего дела[[1796]](#endnote-1607).

Готов к услугам.

*В. Дорошевич*.

### 2 *27 ноября* [*1903 г.*]

Дорогой и глубокоуважаемый Михаил Валентинович!

С большим удивлением увидел сегодня в «Русском слове» заметку о Вашем деле[[1797]](#endnote-1608). Один только день не занимался редакционными делами! Вчера, отвлеченный другим делом, не писал, не был в редакции, не видел материала. И надо было, чтоб именно в этот день Даниленко принес заметку[[1798]](#endnote-1609). Это, конечно, ничуть не помешает мне напечатать 6‑го декабря свою статью[[1799]](#endnote-1610). Заметка — ничего, только неостроумно слово «остроумно». Ваши планы не «остроумная вещь», а поэма[[1800]](#endnote-1611). А когда Вы мне рассказывали, я испытывал двойное наслаждение: и поэма Ваша увлекательна и не оставляет спокойным, и Вас, истинного художника, повидать таким вдохновенным.

Только что увидев заметку в газете, я спешу Вам написать это письмо. Нашей старой дружбой я очень дорожу, и не хочу, чтобы даже тень недоразумения могла скользнуть по ней. Да не придет Вам в голову мысль:

— А не поручил ли Дорошевич Даниленке сделать это, чтоб таки отвильнуть, что ли.

Жизнь делает людей подозрительными.

Но такая мысль, если она мелькнула у Вас, глубоко огорчила бы меня, искренно и очень любящего Вас. А потому, во избежание недоразумения, пишу это письмо. А 6‑го появится статья, — мне самому приятно будет рассказать Вашу поэму.

Крепко жму руку.

*Ваш В. Дорошевич*.

### **{704}** 3 *27 мая 1906 г*.

Дорогой Михаил Валентинович! Простите, что обманул Вас во вторник. Но, вернувшись из Думы[[1801]](#endnote-1612), прямо слег: нездоровилось страшно. Совсем раскис.

Теперь ко мне, ввиду моих лихих болестей, приезжает на несколько дней погостить жена.

Как провожу ее, так сейчас к Вам.

*Ваш В. Дорошевич*.

### 4 [*Б. д.*]

Многоуважаемый Михаил Валентинович! Посылаю Вам:

1) Инвентарь вещей[[1802]](#endnote-1613) «RF.».

Есть еще и шкаф огромный, угольный.

2) Телеграмму, которую я получил от Онегиной[[1803]](#endnote-1614).

Жму руку и желаю:

1) Здоровья

2) Здоровья

3) Здоровья[[1804]](#endnote-1615)

*Ваш В. Дорошевич*.

## В. В. Билибину[[1805]](#endnote-1616) 24 октября 1903 г.

Многоуважаемый Виктор Викторович!

Я с удовольствием свидетельствую настоящим письмом, что Вы воспользовались для своей пьесы моим фельетоном «Защитник вдов и сирот»[[1806]](#endnote-1617) с моего разрешения, данного Вам еще летом.

*Ваш В. Дорошевич*

## К. С. Станиславскому[[1807]](#endnote-1618) [До 17 января 1904 г.]

Многоуважаемый Константин Сергеевич!

Очень благодарю Вас за пьесу[[1808]](#endnote-1619). Какая страшная вещь! Ночи я из-за этой пьесы не спал, и сегодня ни о чем другом думать не могу. Искренно преданный и уважающий Вас

*В. Дорошевич*

## **{705}** М. П. Садовскому[[1809]](#endnote-1620) 2 ноября [Б. г.]

Глубокоуважаемый и дорогой Михаил Провович!

Огромнейшая просьба:

дайте нам повестушку на сей годи[[1810]](#endnote-1621) скажите название другой для того. Нужно поставить в объявлении. Крепко извиняюсь, что все не мог собраться к Вам поболтать: 25 часов в сутки отбываю каторжные работы и прикован к письменному столу. Сегодня утром уехал передохнуть (керосином) в Баку[[1811]](#endnote-1622).

*Ваш В Дорошевич*

## А. И. Южину[[1812]](#endnote-1623)

### 1 [*1899 г.*]

Глубоко уваж[аемый] А. И.!

Приношу Вам свою сердечную признательность как моему *parrain*[[1813]](#footnote-192) по Литературно-худ. кружку[[1814]](#endnote-1624).

При встрече Вы будете добры мне сказать, чьей любезной рекомендации я еще обязан, чтобы я мог их поблагодарить за любезность.

Постараюсь посещать кружок как можно чаще, насколько мне позволяет моя каторжная работа.

Она же лишает меня возможности лично заходить к Вам, поблагодарить и пожать Вашу руку. Делаю это заочно.

*Ваш В. Дорошевич*.

### 2 [*Б. д.*]

Многоуважаемый Александр Иванович!

Сердечно благодарим Вас, но воспользоваться Вашим милым предложением никак не можем. В. М. очень болен, лежит в кабинете и совсем не встает, оттого он и не мог ответить Вам вчера, меня же не было дома. Будьте добрым и навестите болящего: он немощен телом, но духом весел. Будем очень рады Вас видеть.

*О. Дорошевич*[[1815]](#endnote-1625)

### 3 *29 октября 1908 г*.

*Москва*

Глубокоуважаемый и дорогой Александр Иванович! Сердечное спасибо за добрую память.

Не сердитесь, что не ответил Вам раньше. Но мне хотелось сначала прочесть пьесу[[1816]](#endnote-1626).

{706} Я работаю от 14 до 16 часов в сутки. Мой отдых только воскресенье.

И я благодарю Вас за превосходный отдых в последнее воскресенье.

Ваша пьеса страшно интересна.

Масляные краски. А Карасев, прямо, *(нрзб)* фигура удалась так, что даже автора «Джентльмена» лестно поздравить.

Темерницыными вы нам *(нрзб)*

Я *(нрзб)* кухарка, которую рассчитали. Скверничает про господ и ругательски ругает новую прислугу.

Нам, вероятно, останется!!!

Но, читая его, я словно все время слышал Г. П. Сазонова, редактора нашей покойной «России»[[1817]](#endnote-1627).

Если бы Вы его лишь знали, он бы имел право заявить:

— Личность!

Вся история со статьей о Тамерницыне[[1818]](#endnote-1628), как бывший петербургский газетчик, говорю, правда, жизнь. И Федоров в «Слове»[[1819]](#endnote-1629) поморщится:

— Передал ему кто-нибудь из нашей редакции?

Мне очень хотелось бы написать о «Птицах»[[1820]](#endnote-1630).

Но пойдет пьеса в Москве, не пойдет?

Если не пойдет, — не помешает все же отзыв о новой книге, если она появится до появления новой пьесы в Петербурге?

Мне непременно хочется о ней написать, как литератору, а, как журналисту, хочется это сделать первым.

Если она в Москве не пойдет, а для Петербурга это не помешает, я напишу сейчас.

Если может помешать, — я напечатаю фельетон в самый день первого представления в Петербурге.

Мешать Вам не хочу, а потому Вы и решите, как сделать, чтобы Вам не помешать.

Если бы пьеса не пошла совсем, все-таки написать о ней, как о литературном произведении, необходимо.

Жду Вашего *откровенного* ответа:

— Помешает.

— Мне все равно.

Пользуюсь случаем отрекомендовать вам с самой лучшей стороны нашего сотрудника Сергея Петровича Спиро[[1821]](#endnote-1631), который вручит Вам это письмо.

Если его вопросы не покажутся Вам слишком нескромными, — может быть, Вы будете любезны побеседовать с ним о Вашей предстоящей деятельности в Малом театре.

Крепко жму руку.

*Сердечно преданный В. Дорошевич*.

### **{707}** 4 *15 декабря* [*1916 г.*]

Гл[убоко] ув[ажаемый] А. И.!

Очень благодарю Вас за билет.

Увы! Воспользоваться я не могу.

Лежу в больнице.

Лежа и пишу.

Заранее поздравляю с большим и заслуженным успехом[[1822]](#endnote-1632).

*Ваш В. Дорошевич*.

### 5 *15 декабря* [*1916 г.*]

Глубоко уваж[аемый] А. И.!

Очень благодарю Вас за любезное письмо и за присылку пьесы[[1823]](#endnote-1633).

«Прочел с удовольствием».

Провел прекрасный вечер.

От первых актов, от слов, от мыслей дышится сиренью.

«Сирень, сирень» — сменяются: «грязь! грязь!»

Чеховскому типу надо пройти через ужас, — иным через грязь.

Я бы заставил героиню повторять «ужас! ужас!»; но не «грязь! грязь!»

Впрочем, может быть, я ошибаюсь.

Я был очень рад прочитать, что Ваша пьеса имеет большой успех в Петрограде. Кажется, она будет иметь такой же и здесь[[1824]](#endnote-1634).

Ваш талант сверкнул новой гранью.

«Измена», «Джентльмен», «Испитые румяна»[[1825]](#endnote-1635), — словно писали три разных, — незнакомых между собою! — человека.

Мой искренний, дружеский привет Вашей молодости. Потому что талант это вечная молодость.

Жму Вашу руку.

*Ваш В. Дорошевич*.

## И. О. Пальмину[[1826]](#endnote-1636) 8 марта 1907 г.

Многоуважаемый и дорогой Иван Осипович!

Обращаюсь к Вам с огромнейшей просьбой, которая заключается в следующем.

Сабуров предлагает моей жене ангажемент[[1827]](#endnote-1637). Это, как нельзя более, соответствует ее желанию служить в Москве, — но она не имеет ни малейшего желания «переходить в фарс». Это для нее не имеет ни малейшего смысла. Она была актрисой драмы и комедии, имеет имя и такой же актрисой желает и остаться. Ей приходилось, среди других пьес, играть фарсы и у Корша. Но фарс фарсу рознь, а иные хоть и брось. У Сабурова именно последней категории.

{708} Сабуров говорит, что у него будет «легкая комедия и фарс», и что в фарсе он не будет заставлять ее играть «каскадных ролей».

Насколько в этом правды? Будет у него, действительно, «легкая комедия», — или это «одни разговоры»?

Не собирается ли он запречь Лелю в фарс «по-настоящему». Разговоры в таких случаях обычные:

— Помилуйте, какой же это фарс? Это самая легкая комедия! Какая же это каскадная роль? и т. п.

Возникнув среди сезона, такие разговоры поведут только к одним неприятностям: уходу, суду, экспертизе и т. п. Всего этого избежать возможно, только выяснив заранее, — чего, собственно, можно ждать от службы у г. Сабурова и какие его истинные виды.

Поэтому, по старой дружбе, и позволяю себе обратиться к Вам с большой просьбой. Скажите откровенно, по-приятельски, но с тем, что слова Ваши останутся между нами *двоими*: как Ваше мнение? Подписывать жене ангажемент у Сабурова или нет? Придется ей играть легкую комедию и иногда фарс, не «каскадные» роли, — или больше похоже на то, что придется играть исключительно фарс? Какое впечатление Вы вынесли из разговоров с Сабуровым?

Жена даже не узнает о Вашем ответе. Если Вы кратко ответите: «Нет», — я ей скажу от себя:

— Я не хочу, чтобы ты служила у Сабурова.

Отговорю ее от себя, ни слова не говоря о своей переписке с Вами.

Это избавит от очевиднейших неприятностей и Сабурова, и ее, и меня.

Повторяю: если г. Сабуров, действительно, серьезно желает, чтобы Леля играла у него легкую комедию и иногда фарс, некаскадные роли, — как это было у Корша, — она согласна и с обычной добросовестностью будет исполнять свои обязанности.

Если «легкая комедия», «некаскадные роли», — все это ширма, в надежде: «Там все обойдется», — его расчет ошибочен. И лучше заранее избежать всех могущих быть неприятностей.

Крепко и дружески жму Вашу руку. Искренно и всей душой преданный

*Ваш В. Дорошевич*

## А. А. Бахрушину[[1828]](#endnote-1638) 3 ноября 1908 г.

Глубокоуважаемый Алексей Александрович!

Позвольте Вам рекомендовать нашего сотрудника Сергея Петровича Спиро.

{709} Будьте добры уловить минутку и с ним поговорить. Искренно преданный

*В. Дорошевич*

## О. А. Правдину[[1829]](#endnote-1639) 2 июля [1901 г.]

Многоуважаемый Осип Андреевич! Решительно ничего на Ваш вопрос ответить не могу. Я никакого отношения к этому спектаклю и к этому обществу не имею[[1830]](#endnote-1640).

Кроме, конечно, глубочайшей симпатии к добрым целям, преследуемым этим обществом.

Все мое факторство состояло в том, что я должен был пройти с г. Ландсманом за кулисы и познакомить его с Вами.

Все мое участие в этом спектакле ограничивается тем, что я, — в случае, если спектакль состоится, — должен написать по этому поводу заметку, — что я, конечно, и сделаю с величайшей готовностью и удовольствием.

Но писать мне заметку или нет, состоится спектакль или не состоится, — обо всем этом надо спросить у г. Ландсмана. Он:

«Один знает все!  
Знает все!»

Жму Вашу руку.

Простите, что пишу на такой бумаге. Почтовая на даче: ведь должен же *(нрзб)* кто-нибудь быть на моей даче! Искренно преданный Вам

*В. Дорошевич*.

P. S. Разыскать г. Ландсмана можно, кажется, в городской управе.

## Е. В. Гельцер[[1831]](#endnote-1641) 21 августа 1914 г.

Глубокоуважаемая Екатерина Васильевна! Вы — Бог!

Танцевали изумительно!

Вы — настоящая статуэтка Кановы[[1832]](#endnote-1642). Самая великолепная, какую я видел.

А очаровательнее Вашего merveille[[1833]](#footnote-193) ничего на свете быть не может.

Среди тревог и кошмара это был единственный у меня хороший вечер, — но зато какой хороший!

{710} Но танцовать на открытом воздухе при 7 градусах[[1834]](#endnote-1643)! Это самое (*нрзб*) безумие!

Вечером, когда Вы были добры прислать мне билет, меня не было.

А вчера я целый день звонил к Вам безуспешно.

— Занято!

Благодарю Вас за чудесный вечер, за милую добрую память и прошу взять на себя труд передать за билет, — я не знаю, куда надо внести.

Целую Ваши милые ручки.

Искренно преданный Вам

*В. Дорошевич*.

## М. Г. Савиной[[1835]](#endnote-1644)

### 1 *22 ноября 1909 г*.

Гл[убоко] уваж[аемая] М. Г.!

Нет ли возможности увидеть Вас хоть на секундочку? Был бы счастлив бесконечно.

Прикажите сказать по телефону 255-05, когда у Вас будет свободная минута принять искренно всей душой преданного Вам

*В. Дорошевича*.

### 2 *26 января* [*1910 г.*]

*Кирочная 9*.

Глубокоуважаемая Мария Гавриловна.

Большое спасибо за ласку, заботу и привет. На 28‑е билеты уже имеем еще с воскресенья. А на сегодня воспользуемся.

У меня нет нисколько актерского и режиссерского чутья.

Когда читаю пьесу, плохо ее представляю себе на сцене.

Но думаю, что сценка Персианиновой[[1836]](#endnote-1645) у *Вас* выйдет очень хорошо. Канва, по которой Вы вышьете интересный узор, кажется, есть.

Попросту говоря, Вы «придираетесь» и дадите очень интересный, забавный и жизненный тип.

Актриса Вы придирчивая!

Г‑жа Персианинова повод придраться дает, но только, мне кажется, в финале недостает какой-то ракеты. Какой-то угрозы. Чтобы поставить точку.

Мне кажется, что нужно довести комическое положение до апогея.

Прасковью бы, что ли, заставить взвыть окончательно (только не смерть ребенка, только не смерть).

{711} «Отходишь», — это почему-то звучит для публики смешно. Но «умер» — всегда огорчает.

Вот Прасковье как бы повод этой толпе сказать какую-то финальную угрозу.

Какую — не знаю.

Борща мы сами готовить не умеем, а вот критиковать мастера! Зато хорошего борща любим по две тарелки. И в этом наше оправдание.

Целую Ваши ручки.

Жена Вам шлет свой сердечный и почтительнейший привет.

*В. Дорошевич*.

### 3 *27 января* [*1910 г.*]

Гл[убоко]ув[ажаемая] Мария Гавриловна!

Да‑с, играть такие пьесы[[1837]](#endnote-1646) — это предусмотрено законом. Называется: пособничеством, укрывательством.

А если найдется хороший прокурор, то усмотрится и подстрекательство прочих Евтихиев[[1838]](#endnote-1647) к свершенью оного.

Вообще, если дело повести с умом, может обернуться плохо.

Ах, Евтихий!

Но играли Вы на этой *(нрзб)* «гармонике» так, что мне именины устроили.

Вот то, что называется быть сюрпризом.

Это уж было божественное: творить из ничего.

### 4 *21 февраля* [*1910 г.*]

Сердечно благодарю Вас, истинно обожаемая М. Г., за добрую память, за милое внимание.

А что до составления программы, Полтавский, посмотрев, сказал:

— На то она и Савина[[1839]](#endnote-1648)!

Полтавский помещик — человек основательный.

### 5 *27 февраля* [*1910 г.*]

Глуб[око]уваж[аемая] М. Г.!

Одессит сказал бы:

— Что вы?! Я до сих пор опомниться не могу!

Как Вы сыграли пьесу в 4‑х действиях «Савина»[[1840]](#endnote-1649).

И какую Савину нам показали!

Не опомнишься.

{712} В маскараде сегодня будем. Билеты, — благодарю, — уже имеем.

Завтра в 4 часа Ольга Николаевна[[1841]](#endnote-1650) у Вас будет.

В среду очень рад буду быть представленным О. А. Бильбасовой[[1842]](#endnote-1651), — но во время борща, прошу меня извинить, ни с кем разговаривать не стану.

Еще раз с благоговением целую Вашу руку, величайшая артистка.

*Ваш В. Дорошевич*.

## А. Е. Молчанову[[1843]](#endnote-1652)

### 1 *4 февраля 1900 г*.

Многоуважаемый Анатолий Евграфович!

Простите, что поздно.

Ей Богу, для сцены писать не могу: руки отнимаются. Посылаю, что вышло[[1844]](#endnote-1653). Еще раз прошу извинить за опоздание. Всегда готовый к услугам

*В. Дорошевич*.

### 2 *21 июня* [*1916 г.*]

Глубокоуважаемый Анатолий Евграфович!

Сердечно благодарю Вас за добрую память.

За то, что приступая к сборникам, посвященным Марии Гавриловне, подумали обо мне[[1845]](#endnote-1654).

Прибавить несколько правдивых черточек к портрету великой русской женщины будет для меня счастьем и исполнением святого долга.

Не знаю, как это у меня выйдет. Ни к одной работе я не приступал с таким трепетом и с такой радостью.

Скорбно, но радостно.

Что еще несколько граней ее чудной души и чарующего ума сверкнут тем, кто не имел большого счастья в жизни — знать Марию Гавриловну лично.

Сейчас я должен поехать на фронт.

Немедленно по возвращении примусь за эту работу[[1846]](#endnote-1655), побываю у Вас, чтобы узнать, как Вы выпускаете первый сборник.

Сердечно жму Вашу руку и еще раз благодарю за Ваши письма ко мне.

Душевно и искренно преданный

*В. Дорошевич*.

# **{713}** Комментарии

Театральные очерки В. М. Дорошевича отдельными изданиями выходили всего дважды. Они составили восьмой том «Сцена» девятитомного собрания сочинений писателя, выпущенного издательством И. Д. Сытина в 1905 – 1907 гг. Как и другими своими книгами, Дорошевич не занимался собранием сочинений, его тома составляли сотрудники сытинского издательства, и с этим обстоятельством связан достаточно случайный подбор произведений. Во всяком случае, за пределами театрального тома остались вещи более яркие по сравнению с большинством включенных в него. Поражает и малый объем книги, если иметь в виду написанное к тому времени автором на театральные темы.

Спустя год после смерти Дорошевича известный театральный критик А. Р. Кугель составил и выпустил со своим предисловием в издательстве «Петроград» небольшую книжечку «Старая театральная Москва» (Пг.‑М., 1923), в которую вошли очерки и фельетоны, написанные с 1903 по 1916 год. Это был прекрасный выбор: основу книги составили настоящие перлы — очерки о Ермоловой, Ленском, Савиной, Рощине-Инсарове и других корифеях русской сцены. Недаром восемнадцать портретов, составляющих ее, как правило, входят в однотомники Дорошевича, начавшие появляться после долгого перерыва в 60‑е годы, и в последующие издания («Рассказы и очерки», М., «Московский рабочий», 1962, 2‑е изд., М., 1966; Избранные страницы. М., «Московский рабочий», 1986; Рассказы и очерки. М., «Современник», 1987). Дорошевич не раз возвращался к личностям и творчеству любимых актеров. Естественно, что эти «возвраты» вели к повторам каких-то связанных с ними сюжетов. К примеру, в публиковавшихся в разное время, иногда с весьма значительным промежутком, очерках о М. Г. Савиной повторяется «история с полтавским помещиком». Стремясь избежать этих повторов, Кугель применил метод монтажа: он составил очерк о Савиной из трех посвященных ей публикаций. Сделано это было чрезвычайно умело, «швов» не только не видно, — впечатление таково, что именно так и было написано изначально. Были и другого рода сокращения. Сам Кугель во вступительной статье следующим образом объяснил свой редакторский подход: «Художественные элементы очерков Дорошевича, разумеется, остались нетронутыми; все остальное имело мало значения для него и, следовательно, к этому и не должно предъявлять особенно строгих требований… Местами сделаны небольшие, сравнительно, сокращения, касавшиеся, главным образом, газетной злободневности, ныне утратившей всякое значение. В общем, я старался сохранить для читателей не только то, что писал Дорошевич о театральной Москве, но и его самого, потому что наиболее интересное в этой книге — сам Дорошевич, как журналист и литератор».

В связи с этим перед составителем при включении в настоящий том некоторых очерков встала проблема: правила научной подготовки текста {714} требуют давать авторскую публикацию, но и сделанное Кугелем так хорошо, что грех от него отказываться. Поэтому был выбран «средний вариант» — сохранен и кугелевский «монтаж», и рядом даны те тексты Дорошевича, в которых большую часть составляет неиспользованное Кугелем. В каждом случае все эти обстоятельства разъяснены в комментариях.

Тем не менее за пределами и «кугелевского» издания осталось множество театральных очерков, фельетонов, рецензий, пародий Дорошевича, вполне заслуживающих внимания современного читателя.

В настоящее издание, наиболее полно представляющее театральную часть литературного наследия Дорошевича, помимо очерков, составивших сборник «Старая театральная Москва», целиком включен восьмой том собрания сочинений «Сцена». Несколько вещей взято из четвертого и пятого томов собрания сочинений. Остальные произведения, составляющие большую часть настоящего однотомника, впервые перешли в книжное издание со страниц периодики — «Одесского листка», «Петербургской газеты», «России», «Русского слова».

Примечания А. Р. Кугеля, которыми он снабдил отдельные очерки, даны в тексте комментариев.

Тексты сверены с газетными публикациями. Следует отметить, что в последних нередко встречаются явные ошибки набора, которые, разумеется, учтены. Вместе с тем сохранены особенности оригинального, «неправильного» синтаксиса Дорошевича, его знаменитой «короткой строки», разбивающей фразу на ударные смысловые и эмоциональные части. Иностранные имена собственные в тексте вступительной статьи и комментариев даются в современном написании.

## Список условных сокращений

*Старая театральная Москва*. — В. М. Дорошевич. Старая театральная Москва. С предисловием А. Р. Кугеля. Пг.‑М., «Петроград», 1923.

*Литераторы и общественные деятели*. — В. М. Дорошевич. Собрание сочинений в девяти томах, т. IV. Литераторы и общественные деятели. М., издание Т‑ва И. Д. Сытина, 1905.

*Сцена*. — В. М. Дорошевич. Собрание сочинений в девяти томах, т. VIII. Сцена. М., издание Т‑ва И. Д. Сытина, 1907.

*ГА РФ* — Государственный архив Российской Федерации (Москва).

*ГЦТМ* — Государственный Центральный Театральный музей имени А. А. Бахрушина (Москва).

*РГАЛИ* — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

*ОР ГБ РФ* — Отдел рукописей Государственной Библиотеки Российской Федерации (Москва).

*ЦГИА РФ* — Центральный Государственный Исторический архив Российской Федерации (Петербург).

1. Словарь русского языка в четырех томах. Т. 3. М., 1983. с. 682. [↑](#footnote-ref-2)
2. Кугель А. Предисловие — В кн. В. М. Дорошевич. Старая театральная Москва. Пг.‑М., 1923. с. 6. [↑](#footnote-ref-3)
3. Кугель А. Литературные воспоминания (1882 – 1896). Пг.‑М., 1923, с. 98. [↑](#footnote-ref-4)
4. Плошко Т. Кугель: на пути к журналу — «Театральная жизнь», 1986, № 24, с. 19. [↑](#footnote-ref-5)
5. Копия письма хранится у составителя настоящего тома. [↑](#footnote-ref-6)
6. Свободин А. В защиту жанра — «Театр», 1983, № 12, с. 121. [↑](#footnote-ref-7)
7. Ямпольская Е. О «Старом Москвиче» a la Влас Дорошевич (По страницам театральных очерков) — «Театральная жизнь», 1991, № 21, с. 8. [↑](#footnote-ref-8)
8. Кугель А. Предисловие, с 8 – 9. [↑](#footnote-ref-9)
9. Герасимов Ю. К. В. М. Дорошевич. — В кн.: Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века. Л., 1979, с 136. [↑](#footnote-ref-10)
10. «Русское слово», 1914, 11 февраля, № 34. [↑](#footnote-ref-11)
11. Прозорова Н. А. К биографии А. И. Соколовой (Синее Домино). — «Русская литература», 2000, № 4, с. 167. [↑](#footnote-ref-12)
12. Там же, с. 166. [↑](#footnote-ref-13)
13. Дорошевич Н. В. Жизнь Власа Дорошевича. — Отдел рукописей Государственной Библиотеки Российской Федерации, ф. 718, ед. хр. 211, с. 8. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Одесский листок», 1897, 29 января, № 27. [↑](#footnote-ref-15)
15. Дорошевич В. М. Рассказы и очерки. М., 1987, с. 75. [↑](#footnote-ref-16)
16. Амфитеатров А. В. Влас Дорошевич. — «Руль», 1922, 16 апреля, № 431. [↑](#footnote-ref-17)
17. Даманская А. На экране моей памяти. — Лица. Библиографический альманах. Вып. 7. СПб., 1996, с. 142. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Одесский листок», 1896, № 116. [↑](#footnote-ref-19)
19. Дорошевич В. М. Рассказы и очерки, с. 252. [↑](#footnote-ref-20)
20. «Русское слово», 1907, 1 июля, № 150. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Волна», 1884, № 44. [↑](#footnote-ref-22)
22. Чехов А. П. Собр. соч. и писем в 30‑и томах. Письма, т. 3. М., 1976. с 11. [↑](#footnote-ref-23)
23. Дорошевич В. М. «Русское слово» — В кн.: Полвека для книги. М., 1916, с. 398 – 399. [↑](#footnote-ref-24)
24. Чупринин С. И. Газетная муза Власа Дорошевича. — В кн.: В. М. Дорошевич. Избранные страницы М., 1986. с. 12. [↑](#footnote-ref-25)
25. «Одесский листок». 1896, № 126. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Развлечение», 1887, № 10. [↑](#footnote-ref-27)
27. Там же, № 11. [↑](#footnote-ref-28)
28. «Будильник», 1888, № 38. [↑](#footnote-ref-29)
29. «Развлечение», 1888, № 8. [↑](#footnote-ref-30)
30. Там же, 1889, № 29. [↑](#footnote-ref-31)
31. «Московский листок», 1893, № 59. [↑](#footnote-ref-32)
32. «Новости дня», 1889, № 2227. [↑](#footnote-ref-33)
33. «Русское слово», 1904, 7 ноября, № 310. [↑](#footnote-ref-34)
34. Цит.: Теплинский М. В. Пятнадцать литературоведческих сюжетов с автобиографическими комментариями, двумя приложениями и эпилогом. Ивано-Франковск, 2002, с. 13. [↑](#footnote-ref-35)
35. Воровский В. В. Литературно-критические статьи. М., 1956, с. 408. [↑](#footnote-ref-36)
36. Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове. М., 1960, с. 60. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Одесский листок», 1899, 15 апреля, № 100. [↑](#footnote-ref-38)
38. Словарь сценических деятелей. Вып. 11. СПб., 1903, с. 9 – 10; «Театр». 1953. № 6. [↑](#footnote-ref-39)
39. ЦГАЛИ РФ, ф. 2049, оп. 1. ед. хр. 100. л. 7. [↑](#footnote-ref-40)
40. См. Амфитеатров А. В. Дорошевич — «Сегодня». 1934, № 291; Тэффи Н. Так жили. М., 2002. с. 278 – 280. [↑](#footnote-ref-41)
41. См «Новое время». 1902. № 9594; «Русское слово». 1910. № 104; «Речь». 1910. № 125. [↑](#footnote-ref-42)
42. «Одесский листок», 1893, № 306. [↑](#footnote-ref-43)
43. «Русское слово», 1904, 3 января. № 3. [↑](#footnote-ref-44)
44. Цит.: Букчин С. В. Судьба фельетониста. Жизнь и творчество Власа Дорошевича. Минск, 1975, с. 63 – 64. [↑](#footnote-ref-45)
45. Булгарын Ф. Выбранае Мiнск, 2003, с. 408. [↑](#footnote-ref-46)
46. «Одесский листок», 1893, № 278. [↑](#footnote-ref-47)
47. Там же, 1895, № 140. [↑](#footnote-ref-48)
48. «Русское слово», 1902, 21 мая, № 138. [↑](#footnote-ref-49)
49. «Россия», 1901, 5 – 6 марта, №№ 667, 668. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Одесский листок», 1895, № 3. [↑](#footnote-ref-51)
51. «Россия», 1901, 20 сентября, № 863. [↑](#footnote-ref-52)
52. «Одесский листок», 1896, № 92. [↑](#footnote-ref-53)
53. «Русское слово», 1908, 9 января, № 7. [↑](#footnote-ref-54)
54. Дорошевич В. М., Гиляровский В. А. Полное непонимание коммерческих вопросов. Водевиль в 1‑м действии. М., 1889. [↑](#footnote-ref-55)
55. Амфитеатров А. В. Влас Дорошевич — «Руль», 1922. 23 апреля, № 436. [↑](#footnote-ref-56)
56. См. Журналисты. Рассказ В. М. Дорошевича. Инсценировка С. П. Спиро. М., 1913. [↑](#footnote-ref-57)
57. «Русское слово», 1910, 7 октября, № 230. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Театр», 1916, № 892. [↑](#footnote-ref-59)
59. См. Эстрада. Сборник. Вып. 2. М., 1981; Эстрада. Сборник. Вып. 3. М., 1982. [↑](#footnote-ref-60)
60. Цекановский Б. На сцене — Влас Дорошевич. — «Неделя». 1987, № 25; Кузьменко П. Промежуточный акт. — «Театральная жизнь», 1988, № 8. [↑](#footnote-ref-61)
61. «Русское слово», 1910, 26 сентября, № 221. [↑](#footnote-ref-62)
62. «Россия», 1899, 24 августа, № 118. [↑](#footnote-ref-63)
63. Юрьев Ю. М. Записки. В 2‑х томах. Т. 1. Л.‑М., 1963, с. 560. [↑](#footnote-ref-64)
64. Федор Иванович Шаляпин Литературное наследство. Письма. И. Шаляпина. Воспоминания об отце. Т. 1. М., 1960. с. 303 – 304. [↑](#footnote-ref-65)
65. Там же, с. 305. [↑](#footnote-ref-66)
66. Теляковский В. А Воспоминания. Л.‑М., 1965, с. 402. [↑](#footnote-ref-67)
67. Цит.: Букчын С. Кароль фельетанiстаÿ — «Маладосць», 1968, № 8, с. 140 – 141. [↑](#footnote-ref-68)
68. «Русское слово», 1911, 11 февраля, № 33. [↑](#footnote-ref-69)
69. Там же, 1908, 25 октября, № 248. [↑](#footnote-ref-70)
70. «Россия», 1900, 1 сентября, № 486. [↑](#footnote-ref-71)
71. Цит.: Букчин С. В. Влас Дорошевич о Чехове. — Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. М., 1976, с. 192. [↑](#footnote-ref-72)
72. Там же. [↑](#footnote-ref-73)
73. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма в двух томах (1879 – 1943) Т. 1. 1879 – 1909. М., 1979, с. 357. [↑](#footnote-ref-74)
74. Там же, с. 469. [↑](#footnote-ref-75)
75. См. Архив А. М. Горького. Т. XI. Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. М., 1966, с. 288. [↑](#footnote-ref-76)
76. «Одесский листок», 1896, № 63. [↑](#footnote-ref-77)
77. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1980, с. 287. [↑](#footnote-ref-78)
78. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве, с 334. [↑](#footnote-ref-79)
79. Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877 – 1942. М., 1980, с. 257. [↑](#footnote-ref-80)
80. «Русское слово», 1915, 15 апреля, № 85. [↑](#footnote-ref-81)
81. Там же. 1914, 4 января, № 3. [↑](#footnote-ref-82)
82. «Одесский листок», 1898, № 290. [↑](#footnote-ref-83)
83. «Русское слово», 1915, 28 мая, № 121. [↑](#footnote-ref-84)
84. {715} Впервые — «Русское слово», 1916, 18 марта, № 64. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*. [↑](#endnote-ref-2)
85. Некролог Р. Р. Вейхеля опубликовал одесский журнал «Театр и кино» в марте 1916 г. [↑](#endnote-ref-3)
86. *Вейхель* Роман Романович (? – 1916) — организатор любительских спектаклей в Москве и Подмосковье, в том числе на фабриках, «дачный» антрепренер. Начал свою деятельность в летнем театре в подмосковном селе Богородском, где в конце 70‑х годов XIX века организовал кружок любителей драматического искусства «Почин», ставил разовые спектакли в Коломне, Кускове, Царицыно. [↑](#endnote-ref-4)
87. К началу 60‑х гг. XIX в. в Москве образовались многочисленные кружки любителей сценического искусства, некоторые из них обзавелись собственными площадками и стали довольно регулярно давать спектакли, в которых участвовали как любители, так и профессиональные актеры. Богач-любитель П. Ф. Секретарев оборудовал в своем доме на Кисловке (теперь Нижний Кисловский переулок) театральное помещение с хорошей сценой и большим зрительным залом. Такое же помещение для любительских спектаклей было сделано в доме купца Немчинова на углу Мерзляковского переулка и Поварской улицы. [↑](#endnote-ref-5)
88. *Расплюев* — герой комедии А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» (1854), выше всего ценящий в людях способность к плутовству и обману, тип убежденного проходимца и шулера. [↑](#endnote-ref-6)
89. *Андреев-Бурлак* (настоящая фамилия Андреев) Василий Николаевич (1843 – 1888) — русский актер, импровизатор, рассказчик, знаток народного быта, создатель образов «маленьких людей». Выступал главным образом в приволжских городах, а также непродолжительное время в московском Пушкинском театре А. А. Бренко и театре Корша, один из организаторов «1‑го Товарищества русских актеров». Прославился в ролях Расплюева («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Несчастливцева («Лес» А. Н. Островского), Иудушки («Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина), был широко известен как мастер художественного чтения, исполнитель произведений Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. [↑](#endnote-ref-7)
90. см. [«М. Т. Иванов-Козельский»](#_Toc265602260). [↑](#endnote-ref-8)
91. искаженное «занзибарский». [↑](#endnote-ref-9)
92. «*На пороге к делу*» (1879) — пьеса драматурга Н. Я. Соловьева, ее идейную основу составляли проблемы земских учреждений. [↑](#endnote-ref-10)
93. «*Записки сумасшедшего*» (1834) — повесть Н. В. Гоголя. Ее чтение со сцены было одним из популярных выступлений В. Н. Андреева-Бурлака. [↑](#endnote-ref-11)
94. «*Не так живи, как хочется*» (1854) — пьеса А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-12)
95. персонаж пьесы А. Н. Островского «Гроза» (1859). [↑](#endnote-ref-13)
96. {716} см. [«Рощин-Инсаров»](#_Toc265602248), [«Дело об убийстве Рощина-Инсарова»](#_Toc265602306). [↑](#endnote-ref-14)
97. *Артемьев* (псевдоним Артем) Александр Родионович (1842 – 1914) — русский актер. В 1878 г. окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества и в течение 25 лет работал учителем рисования и чистописания. Был одним из ведущих актеров Московского Художественного театра, его мастерство проявилось в мягком юморе, лиризме, нежности души, которыми он наделял своих героев, прежде всего в пьесах Чехова, специально для него написавшего роли Чебутыкина («Три сестры») и Фирса («Вишневый сад»). [↑](#endnote-ref-15)
98. персонаж пьесы А. Н. Островского (1823 – 1886) «Лес» (1871). [↑](#endnote-ref-16)
99. *Мещерский* Петр Платонович — потомок обедневшей княжеской семьи, в молодости служил офицером лейб-гусарского полка, некоторое время был мировым судьей, «свой человек» в театрально-художественной среде, писал пьесы, занимался переводами. [↑](#endnote-ref-17)
100. *Самарин* Иван Васильевич (1817 – 1885) — русский актер и педагог, ученик М. С. Щепкина, всю жизнь играл в московском Малом театре, был одним из его столпов, выступал главным образом в классическом репертуаре и в мелодрамах. [↑](#endnote-ref-18)
101. *Далматов* (настоящая фамилия Лучич) Василий Пантелеймонович (1852 – 1912) — русский актер, серб по национальности, играл в московском Общедоступном театре, Пушкинском театре А. А. Бренко, Театре Ф. А. Корша, в Александринском театре в Петербурге. Был одним из организаторов Литературно-артистического кружка. Его творческой стихией были роли «фатов» — светских людей, прожигателей жизни, авантюристов (Кречинский в «Свадьбе Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина, Агишин в «Женитьбе Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева, Телятев в «Бешеных деньгах» А. Н. Островского). [↑](#endnote-ref-19)
102. театр, созданный в 1880 г. в Москве актрисой Анной Алексеевной Бренко (1849 – 1934). Спектакли шли в доме Малкиеля на углу Тверской улицы, рядом с памятником Пушкину (отсюда название театра). Один из первых столичных частных театров, пропагандировавший серьезный репертуар, прежде всего русскую классику. В его труппу входили М. И. Писарев, П. А. Стрепетова, В. Н. Андреев-Бурлак, В. П. Далматов, А. Я. Глама-Мещерская, А. И. Южин, М. Т. Иванов-Козельский. В 1882 г. театр закрылся по причине финансовых затруднений. А. Кугель в примечании указывает: «Честь основания первого частного театра в Москве у Бренко оспаривал С. В. Танеев. Бренко имела в Петербурге после этого театральную школу». [↑](#endnote-ref-20)
103. *Писарев* Модест Иванович (1844 – 1905) — русский актер, долго играл в провинции, в московских театрах Корша и Бренко, с 1885 г. в труппе петербургского Александринского театра. Человек высокой общей и театральной культуры, Писарев представлял в искусстве подчеркнуто реалистическое направление, ему особенно удавались роли бытового характера, главным образом в пьесах А. Н. Островского, — Русакова, Краснова, Несчастливцева, Любима Торцова, Большова («Не в свои сани не садись», «Грех да {717} беда на кого не живет», «Лес», «Бедность не порок», «Свои люди — сочтемся»). Был мужем актрис А. Я. Гламы-Мещерской и П. А. Стрепетовой. [↑](#endnote-ref-21)
104. *Глама-Мещерская* (настоящая фамилия Барышева) Александра Яковлевна (1859 – 1942) — русская актриса, работала в московских театрах Бренко, Корша, Лентовского, в киевском театре Соловцова. Отличительными чертами ее искусства были искренность и простота, умение детально прорабатывать каждую роль. [↑](#endnote-ref-22)
105. *Рютчи* Алексей Алексеевич (? – 1889) — актер и антрепренер, руководил провинциальным Товариществом русских драматических артистов, играл в театре Лентовского. [↑](#endnote-ref-23)
106. черносотенная организация, основанная в октябре 1905 г. в Петербурге А. И. Дубровиным и В. М. Пуришкевичем. [↑](#endnote-ref-24)
107. Речь идет о Шабельской Елизавете Александровне (1855 – 1917), писательнице, переводчице, журналистке, театральной деятельнице. Она была близка к издателю «Нового времени» А. С. Суворину и состояла берлинской корреспондентской этой газеты с конца 80‑х годов. Способствовала ее сближению со своим интимным другом, крупным немецким журналистом, сторонником Бисмарка Максимилианом Гарденом (Феликсом Витковским). Вернувшись в Россию, в 1900 г. в Петербурге открыла свой театр. Ее антреприза закончилась крупным дефицитом, в 1904 г. она была арестована за фальшивые векселя, спустя год оправдана. Это судебное дело было изображено в пьесе, поставленной в Суворинском театре Шабельская писала на русском и немецком языках, была талантливым драматургом, ей принадлежит остроумный автобиографический роман «Векселя антрепренерши» (СПб., 1907). Относительная резкость характеристики, данной ей Дорошевичем, помимо прочего, возможно, вызвана и откликом Шабельской на его фельетон «Старый палач» («Россия», 1900, 22 января, № 267), посвященный нововременскому публицисту В. П. Буренину. В рубрике «Дневник писательницы» («Народ», 25 января, № 1095) Шабельская писала по этому поводу: «И это ругаются не безграмотные мужики, а писатели, талантливые писатели, любимые публикой и к тому же благовоспитанные… В наше время бесчестящих занятий уже не существует… Даже палачей закон признает уже полноправными гражданами, а вслед за законом и общественное мнение почти перестало окружать жилище и личность “исполнителя судебных приговоров” глубокой пропастью презрения и ненависти…

     Мы уже разучились разговаривать друг с другом, как это принято между благовоспитанными людьми. Мы не можем возражать друг другу иначе, как трехэтажными словами… Печатная ругань, очевидно, не считается оскорблением. Никто не *удивится*, увидя г. Буренина и г. Дорошевича за одним столом, распивающими одну бутылку шампанского. Для этого надо только одно: чтобы кто-либо из двух противников поругался бы со своим теперешним “хозяином” и перешел в ту газету, где служит обругавший его и обруганный им коллега». Шабельская замазывает суть «конфликта»: Дорошевич в «Старом палаче» подверг уничтожающей критике Буренина как сотрудника «Нового времени», беспощадно травившего И. С. Тургенева, В. Г. Короленко, И. Е. Репина, С. Я. Надсона, М. А. Антокольского, Н. К. Михайловского. {718} В примечании Кугеля о Шабельском говорится: «Личность крайне любопытная. Процесс о подлоге, связанный с антрепризою театра на Офицерской ул., касался векселей Малышенко-Ковалевского». *Ковалевский* Владимир Иванович (1850 – 1934) — директор департамента торговли и мануфактуры, товарищ министра финансов. См. также фельетон [«Вий»](#_Toc265602385). [↑](#endnote-ref-25)
108. Дополнительных сведений о нем не установлено. [↑](#endnote-ref-26)
109. персонаж пьесы А. А. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» (1854). [↑](#endnote-ref-27)
110. персонаж пьесы А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» (1854). [↑](#endnote-ref-28)
111. *Костров* Александр Александрович — русский актер, в начале 80‑х гг. играл в Пушкинском театре, в театрах Лентовского и Корша в Москве, в 1885 г. перешел в Александринский театр. [↑](#endnote-ref-29)
112. из трагедии В. Шекспира «Гамлет, принц Датский» (1600 – 1601). [↑](#endnote-ref-30)
113. персонаж драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (1835 – 1836). [↑](#endnote-ref-31)
114. слова Неизвестного из «Маскарада» Лермонтова. [↑](#endnote-ref-32)
115. *Васильев* (настоящая фамилия Шведевенгер) *Василий Васильевич* — член Слепцовской коммуны, существовавшей в Эртелевом переулке в Москве, участник «хождения в народ», во время повальных арестов народников и «процесса 193‑х» (состоялся в Петербурге в 1877 – 1878 гг.) бежал в провинцию, где М. И. Писарев помог ему войти в актерское сословие по подложному паспорту на имя клинского мещанина Васильева. В театральных кругах его именовали «привеском Писарева», поскольку он служил только там, где играл Писарев. В театре исполнял всего одну водевильную роль. [↑](#endnote-ref-33)
116. персонаж пьесы А. Н. Островского (1862). [↑](#endnote-ref-34)
117. Речь идет об исполнении М. И. Писаревым и А. Я. Гламой-Мещерской главных ролей в пьесе А. Н. Островского и С. А. Гедеонова «Василиса Мелентьевна» (1867). [↑](#endnote-ref-35)
118. Имеется в виду герой пьесы А. Ф. Писемского (1821 – 1881) «Горькая судьбина» (1859), крестьянин, оскорбленный барином и смирившийся со своей участью. [↑](#endnote-ref-36)
119. Так презрительно обращается Несчастливцев к Буланову в пьесе А. Н. Островского «Лес». [↑](#endnote-ref-37)
120. *Алексеев* (настоящая фамилия Киленин) Александр Алексеевич (1822 – 1895) — артист Александринского (1839 – 1842 и 1856 – 1882 гг.) и частных провинциальных театров. [↑](#endnote-ref-38)
121. «Карасями» на актерском языке назывались меценаты, за счет которых можно было погулять в ресторане или выпить в театральном буфете. [↑](#endnote-ref-39)
122. {719} популярная пьеса (1861) драматурга Виктора Антоновича Дьяченко (1818 – 1876), в которой герой идет в тюрьму ради спасения чести любимой женщины. Была поставлена в начале 60‑х годов в Александринском и Малом театрах. [↑](#endnote-ref-40)
123. умеренно либеральный ежемесячный журнал, выходивший Петербурге в 1860 – 1862 гг. [↑](#endnote-ref-41)
124. построен по проекту архитектора К. Тона в 1837 – 1883 гг. в память Отечественной войны 1812 г., взорван по приказу высшего руководства СССР в 1932 г., на его месте позже открыли бассейн. Воссоздан вновь в 1999 г. [↑](#endnote-ref-42)
125. *Волгина* (настоящая фамилия Миллер) София Петровна (1854 – 1918) — драматическая актриса, выступала в 1880 – 1882 гг. в Пушкинском театре, в 1883 – 1885 гг. — в театре Корша, затем в провинции. [↑](#endnote-ref-43)
126. «*Жена напрокат*» (1881) — водевиль С. Ф. Рассохина (1851 – 1929), драматурга, издателя «Театральной библиотеки», выпускавшей литографированные издания новинок драматургии. [↑](#endnote-ref-44)
127. После трехлетнего пребывания в доме Лианозова в Газетном переулке (ныне после перестроек в нем находится МХАТ имени А. П. Чехова) театр Ф. А. Корша в 1885 г. перебрался во вновь построенное здание в Богословском переулке (ныне в нем размещается филиал Московского Художественного театра). [↑](#endnote-ref-45)
128. Впервые — «Русское слово», 1901, 16 декабря, № 346. Печатается по изданию — *Литераторы и общественные деятели*.

     *Вейнберг* Петр Исаевич (1831 – 1908) — поэт и переводчик, историк литературы, общественный деятель. Его 50‑летнему юбилею Дорошевич посвятил фельетон, в котором охарактеризовал его как «одного из самых почтенных, из самых заслуженных писателей» («П. И. Вейнберг». — «Россия», 1901, 16 декабря, № 950). [↑](#endnote-ref-46)
129. *Прудон* Пьер Жозеф (1809 – 1865) — французский социалист, пропагандист мирного переустройства общества и ликвидации государства. [↑](#endnote-ref-47)
130. Импровизация *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-85)
131. *Михайлов* — псевдоним писателя и публициста Александра Константиновича Шеллера (1838 – 1900). Под «Историй ассоциаций во Франции» Дорошевич на самом деле имеет ввиду его «Очерки из истории рабочего сословия во Франции», публиковавшиеся в «Неделе» в 1868 г. и впоследствии переиздававшиеся под названием «Пролетариат во Франции» (см. А. К. Шеллер-Михайлов. Собр. соч., т. 15. СПб., 1895). Писателю, оказавшему воздействие на его духовное развитие в ранней юности, Дорошевич посвятил очерки «Памяти Шеллера» и «Похороны Шеллера» (См. собр. соч. в девяти томах, т. 4. Литераторы и общественные деятели). [↑](#endnote-ref-48)
132. *Ленский* — {720} см. [«А. П. Ленский»](#_Toc265602246). В сезоне 1901 – 1902 гг. Ленский выступил в поставленных в московском Малом театре пьесах В. Л. Величко и М. Г. Маро «Нефтяной фонтан» (в роли Шиантурова) и А. И. Южина-Сумбатова «Ирининская община» (в роли Истокова). [↑](#endnote-ref-49)
133. Противопоставляется выступление Ленского в пьесе В. Л. Величко и М. Г. Маро «Нефтяной фонтан» исполнению им же роли Самозванца в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1825), в которой он дебютировал в Малом театре в 1880 г. [↑](#endnote-ref-50)
134. *Он носил траурный плащ Гамлета*. — Роль Гамлета в трагедии Шекспира была одой из лучших в репертуаре Ленского, он дебютировал в ней в 1871 г. [↑](#endnote-ref-51)
135. *Петруччио* — персонаж комедии Шекспира «Укрощение строптивой» (1594), *Бенедикт* — персонаж комедии Шекспира «Много шуму из ничего» (1598 – 1599). В этих ролях Ленский выступал много лет, начиная с сезона 1869 – 1870 гг. [↑](#endnote-ref-52)
136. *Акоста* Уриель (Габриель да Коста, 1585 – 1640) — философ, предшественник Спинозы. Родился в Португалии и как сын еврея, перешедшего в христианство, получил католическое воспитание. Увлекся иудаизмом, бежал со всей семьей в Голландию, где принял иудейство, что не помешало ему выступить с обвинениями «фарисеев» (раввинов) в искажении вероучения Моисея. Был отлучен от синагоги, его книгу «Испытание фарисейских традиций в сравнении с писаным законом» публично сожгли в Амстердаме по приговору руководителей еврейской общины. Акоста вынужден был отречься от своих «заблуждений», но вскоре снова вступил в конфликт с синагогой, был подвергнут вторичному отлучению, согласился на унизительный и жестокий обряд публичного покаяния, спустя несколько дней после которого, не вынеся позора, застрелился.

     История Акосты легла в основу трагедии немецкого писателя, драматурга и публициста Карла Гуцкова (1811 – 1878) «Уриель Акоста» (1846). О ее влиянии на молодежь 70 – 80‑х годов Дорошевич писал неоднократно, в том числе в рассказе «Уриель Акоста» («Одесский листок», 1895, № 293). [↑](#endnote-ref-53)
137. цитата из трагедии К. Гуцкова «Уриель Акоста». [↑](#endnote-ref-54)
138. цитата из трагедии К. Гуцкова «Уриель Акоста». [↑](#endnote-ref-55)
139. *Галилей* Галилео (1564 – 1642) — итальянский ученый, подвергнутый суду инквизиции за защиту гелиоцентрической системы мира. [↑](#endnote-ref-56)
140. слова Уриеля Акосты из одноименной трагедии К. Гуцкова. [↑](#endnote-ref-57)
141. {721} персонаж трагедии К. Гуцкова «Уриель Акоста», возлюбленная главного героя. [↑](#endnote-ref-58)
142. цитата из трагедии К Гуцкова «Уриель Акоста». [↑](#endnote-ref-59)
143. А. П. Ленский выступил в главной роли в постановке трагедии К. Гуцкова, осуществленной в московском Малом театре в 1879 г. [↑](#endnote-ref-60)
144. Ленский получил домашнее образование. Ошибочное утверждение в данном случае является сознательным пародированием стиля «солидного и серьезного» гимназического журнала. [↑](#endnote-ref-61)
145. Первый русский перевод «Уриеля Акосты», принадлежащий П. И. Вейнбергу, был опубликован в журнале «Отечественные записки», 1872, т. 200, № 2, т. 205, №№ 11 12. [↑](#endnote-ref-62)
146. персонаж трагедии К. Гуцкова «Уриель Акоста». [↑](#endnote-ref-63)
147. Впервые — «Русское слово», 1906, 22, 26 декабря, №№ 310, 314; 1907, 17 января, № 12, 2 февраля, № 26.

     Публикация является своего рода «посмертным памятником» М. В. Лентовскому (скончался 11 декабря 1906 г. в Москве), с которым Дорошевич был дружен (см. раздел [«Письма»](#_Toc265602399)).

     *Лентовский* Михаил Валентинович (настоящая фамилия Рубан, 1843 – 1906) — русский антрепренер, актер, театральный деятель. Его приходу на сцену содействовал М. С. Щепкин. Играл в Малом театре, в провинции, в драме и оперетте, главным образом роли людей из народа. В 1878 г. организовал в московском летнем саду «Эрмитаж» театр оперетты, в который привлек лучших актеров, музыкантов, оформителей. 1 июля 1882 г. на территории сада открыл «Фантастический театр», который был позже переименован в «Антей», постановки в нем поражали воображение зрителей необычностью эффектов, богатством декораций и костюмов, живописностью массовых сцен. 29 декабря 1882 г. в зимнем помещении театра оперетты на Театральной площади открыл Новый театр (сейчас в этом здании — Центральный детский театр), который после первого банкротства Лентовского в 1885 г. стал существовать под антрепризой И. Я. Сетова. 5 ноября 1882 г. на Воздвиженке в здании бывшего цирка Чинизелли Лентовский открыл театр «Скоморох» (1‑й), продержавшийся всего один сезон, а в 1885 г. в огромном помещении панорамы «Бой под Плевной» на Сретенском бульваре — театр «Скоморох» (2‑й), в репертуар которого входили пьесы А. Н. Островского, А. Ф. Писемского, Л. Н. Толстого («Власть тьмы» была написана для театра Лентовского). Кроме того, он держал антрепризу в Нижнем Новгороде, арендовал в Петербурге загородный сад «Ливадия», дав ему название «Кинь-Грусть». К 1894 г. Лентовский разорился. В 1898 – 1901 гг. работал режиссером в Московской частной опере С. И. Мамонтова.

     Заслуги Лентовского, как «родоначальника» новой оперетты, блестящей феерии, как организатора «народного театра» «Скоморох», Дорошевич, желая поддержать друга, потерявшего свое дело и получившего приглашение на {722} режиссерскую работу в Александринский театр, отметил в статье «Господин Лентовский» («Россия», 1900, 12 октября, № 527). [↑](#endnote-ref-64)
148. Статуя Зевса Олимпийского, выполненная древнегреческим скульптором Фидием (нач. V в. до н. э. – ок. 432 – 431 до н. э.). [↑](#endnote-ref-65)
149. Неточная цитата из «Стихотворений в прозе» («Как хороши, как свежи были розы…», 1879) И. С. Тургенева. [↑](#endnote-ref-66)
150. *Алкивиад* (ок. 450 – 404 до н. э.) — афинский стратег в период Пелопонесской войны, несмотря на то, что позже менял свое отношение к Афинам, был популярен в народе, выиграл ряд морских сражений. [↑](#endnote-ref-67)
151. *Шарль Леру* (? – 1889) — американский воздухоплаватель, выступал в России в 80‑е годы XIX в., погиб под Ревелем и там же похоронен. [↑](#endnote-ref-68)
152. Леона д’Ар — американская парашютистка и гимнастка, выступала в России в 80‑е гг. XIX в. [↑](#endnote-ref-69)
153. вооруженные отряды, связанные с погромно-монархическими организациями «Союз русского народа» и «Союз Михаила Архангела», действовавшими в период 1905 – 1917 гг. [↑](#endnote-ref-70)
154. *Подмосковные пейзане* (от франц. paysan) — идиллические крестьяне. [↑](#endnote-ref-71)
155. Я не морализирую. Предупреждаю. Я просто пишу картину «недавней Москвы». С ее хорошими и плохими сторонами. Что хорошо, что плохо, — вы разберете сами. Но, чувствуя пристрастие к этой «старой Москве», — всякий ведь чувствует пристрастие к своей молодости и нежность даже к ее ошибкам, — человеческая слабость! — я скажу вам, высоконравственные господа: жестокие были зрелища, но не жесточе кончающихся убийствами «looping the loop», которые вы и теперь бегаете смотреть, высоконравственные господа!

     *Looping the loop*, loop-the-loop *(англ.)* — мертвая петля. [↑](#footnote-ref-86)
156. Речь идет о постановке оперетты французского композитора Р. Планкета (1848 – 1903) «Корневильские колокола» (1877) в Новом театре в 1883 г. [↑](#endnote-ref-72)
157. *Вельская* Серафима Александровна (1846 – 1933) — артистка оперетты, играла в театре Лентовского. Блистала в роли Серполетты в «Корневильских колоколах». [↑](#endnote-ref-73)
158. *Зорина* (настоящая фамилия Попова) Вера Васильевна (1853 – 1903) — артистка оперетты, играла в театре Лентовского в 1877 – 1885 гг. в опереттах «цыганского жанра». Одна из ее лучших ролей — Жермен в «Корневильских колоколах». [↑](#endnote-ref-74)
159. См. [«Саша Давыдов»](#_Toc265602247). «*Мазиниевские» ноты* — см. [«Мазини»](#_Toc265602318). [↑](#endnote-ref-75)
160. *Mezzo voce*, a mezza voce *(ит.)* — тихое, неполное звучание голоса. [↑](#endnote-ref-76)
161. *Чернов* (настоящая фамилия Эйнгорн) Аркадий Яковлевич (1858 – 1904) — оперный певец-баритон. Выступал в роли маркиза де Корневиля в оперетте «Корневильские колокола». [↑](#endnote-ref-77)
162. *Завадский* Михаил Александрович (1842 – 1919) — артист драмы, оперы и оперетты. В «Корневильских колоколах» исполнял роль старшины. [↑](#endnote-ref-78)
163. *Леонидов* Леонид Васильевич (1849 – ?) — артист драмы и оперетты. Много играл в провинции, три года прослужил в Александринском театре, выступал в основном в амплуа простака. С 1877 г. исполнял комические роли в оперетте. [↑](#endnote-ref-79)
164. *Вальяно* Григорий Ставрович (1823 – 1888) — актер, режиссер, антрепренер, переводчик. Выступал в роли Гаспара в оперетте «Корневильские колокола». [↑](#endnote-ref-80)
165. *Фелука*, фелюга *(ит.)* — небольшое парусное беспалубное судно прибрежного плавания в южных морях. [↑](#endnote-ref-81)
166. *Нэна-Саиб* — главный герой одноименной феерии К. А. Тарновского. [↑](#endnote-ref-82)
167. {723} Полковник Бонне, один из первых укротителей львов. [↑](#endnote-ref-83)
168. В «Эрмитаже» выступала группа лезгин-канатоходцев под руководством Абдула-Керим-оглы. [↑](#endnote-ref-84)
169. *Гулевич* Александр — эстрадный артист в труппе Лентовского, рассказчик, юморист. Выступал как исполнитель собственных сценок, сотрудничал в «Будильнике» и других юмористических журналах. [↑](#endnote-ref-85)
170. Вероятно, речь идет о человеке, выступавшем под именем мистера Пана. Он стрелял с обеих рук, попадая в диск, который держала в руке его жена, и в диадему из стеклянных шариков на ее голове. [↑](#endnote-ref-86)
171. Цитата из поэмы А. С. Пушкина «Полтава» (1829). [↑](#endnote-ref-87)
172. *Монохорум* — вид ликера. [↑](#endnote-ref-88)
173. *Бурак* — хлопушка, набитая порохом, *римская свеча* — трубка для фейерверка. [↑](#endnote-ref-89)
174. От фамилии Ечкина, содержателя извозчичьей конторы в Москве. [↑](#endnote-ref-90)
175. учетчики векселей, получавшие деньги раньше срока. [↑](#endnote-ref-91)
176. Закон о ростовщичестве был принят 24 мая 1893 г., сильно ограничивал ростовщическую деятельность. Олонецкая губерния, занимавшая территорию нынешней Карелии, была с 60‑х годов XIX в. местом ссылки. [↑](#endnote-ref-92)
177. «*Стрельна*» и «*Яр*» — модные рестораны в Петровском парке. [↑](#endnote-ref-93)
178. Дата краха банкирской конторы, вероятно, принадлежавшей американской «Мануфактурной компании Зингер», вступившей на российский рынок в 1863 г., не установлена. [↑](#endnote-ref-94)
179. *Свободин* (настоящая фамилия Козиенко) Павел Матвеевич (1850 – 1892) — артист труппы Лентовского, был актером Пушкинского театра Бренко, Театра Корша, Александринского театра. *Соловцов* (настоящая фамилия Федоров) Николай Николаевич (1857 – 1902) — актер, режиссер, антрепренер. В 1883 – 1884 гг. выступал в антрепризе Лентовского в Москве. *Глебова* Мария Михайловна (1840‑е – 1919) — драматическая актриса, антрепренер. Жена Н. Н. Соловцова. В 1883 – 1884 гг. выступала в театре Лентовского в Москве. [↑](#endnote-ref-95)
180. Так говорят о тех, кто в корыстных целях дважды желает иметь некую выгоду. Выражение родилось из комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» (1836). [↑](#endnote-ref-96)
181. пьеса из мексиканской жизни французского драматурга О. Анисе-Буржуа (1806 – 1871). Премьера состоялась в театре Лентовского в ноябре 1883 г. [↑](#endnote-ref-97)
182. «*Чертова супруга*» (правильно — «Чертовы супруги») — феерия на музыку французского композитора Гастона Серпетта (1846 – 1904), была поставлена в театре Лентовского в августе 1888 г. [↑](#endnote-ref-98)
183. {724} «Необычайное путешествие на Луну», оперетта-феерия французского композитора Ж. Оффенбаха (1819 – 1880). Премьера в театре *Лентовского* состоялась в декабре 1883 г. [↑](#endnote-ref-99)
184. *Манчестер* — плотная ткань, *тарлатан* — тонкая, редкая кисея. [↑](#endnote-ref-100)
185. цитата из стихотворения Н. А. Некрасова «Убогая и нарядная» (1860). [↑](#endnote-ref-101)
186. *Сапожниковы* — торговый дом московских фабрикантов братьев А. и В. Сапожниковых в пассажах на Красной площади торговал продукцией своих фабрик — дорогими шелковыми и парчовыми тканями. [↑](#endnote-ref-102)
187. *Абрамов* (настоящая фамилия Пастернак) Абрам Матвеевич — русский оперный артист (бас), в 1876 – 1882 гг. солист московского Большого театра, в 1890 г. гастролировал в Англии. *Ковент-гарденский театр*, Ковент-Гарден — оперный театр в Лондоне, ведущий свою историю с 1732 г. [↑](#endnote-ref-103)
188. «*Боккачио*» («Боккаччо», 1879) — оперетта австрийского композитора Ф. Зуппе (1819 – 1895) по мотивам «Декамерона» итальянского писателя Дж. Боккаччо (1313 – 1375). [↑](#endnote-ref-104)
189. *Сусанин* — персонаж оперы М. И. Глинки (1804 – 1857) «Жизнь за царя» (1836). *Мельник* — персонаж оперы А. С. Даргомыжского (1813 – 1869) «Русалка» (1856) по одноименной поэме А. С. Пушкина. *Мефистофель* — персонаж оперы Ш. Гуно (1818 – 1893) «Фауст» (1859) по драматической поэме В. Гете. *Марсель* — персонаж оперы «Гугеноты» (1836) французского композитора, пианиста и дирижера Дж. Мейербера (1791 – 1864). [↑](#endnote-ref-105)
190. *Усатов* Дмитрий Андреевич (1847 – 1913) — артист оперы (тенор), педагог. В 1880 – 1889 гг. солист Большого театра в Москве. [↑](#endnote-ref-106)
191. *Фюрер* Отто Робертович (1839 – 1906) — солист (бас) московского Большого театра. [↑](#endnote-ref-107)
192. Скорее всего речь идет о Бельской. [↑](#endnote-ref-108)
193. *Вивёр* (от *франц*. viveur) — прожигатель жизни, жуир. [↑](#endnote-ref-109)
194. *Ботвинья* — похлебка из кваса, зелени и рыбы. *Крюшон* — смесь белого виноградного вина с ромом, ликером, коньяком, иногда со свежими фруктами. [↑](#endnote-ref-110)
195. *Рост* Эрнест Антонович был вторым мужем голландки Софии Тер-Реген-Гебгардт, которая вместе со своим первым мужем, доктором зоологии Юлиусом Гебгардтом (умер в 1871 г.), в 1865 г. открыла в Петербурге Зоологический сад. После ее смерти в 1887 г. Э. А. Рост был единоличным его владельцем. Период с 1873 по 1897 гг. считается одним из наиболее ярких в истории сада. В 1898 г. Рост отошел от дел. [↑](#endnote-ref-111)
196. Немирович-Данченко Василий Иванович (1844 – 1936) — прозаик, поэт, журналист. Роман «Семья богатырей» составил кн. 20 – 22 его «Нового собрания сочинений» (СПб., П. П. Сойкин, 1916). [↑](#endnote-ref-112)
197. {725} К. С. Станиславский рассказывает, что «Лентовский… был чрезвычайно строг ко всему, что портило добрую репутацию его учреждения. Чтобы поддержать ее, он терроризировал публику, распуская про себя самые невероятные слухи: такого-то скандалиста он будто бы схватил за шиворот и перебросил через забор к соседу; чтобы охладить разбушевавшеюся пьяницу, он будто бы выкупал его в пруду… Всему этому можно было верить, так как строгий антрепренер был внушительного вида» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1980, с. 77). Автор монографии о Лентовском Ю. А. Дмитриев ничего не рассказывает об избиении Лентовским князя X., а эпизод с пением цыганских романсов под окнами арестного дома, где содержался Лентовский, связывает с другим событием. «7 октября 1883 г. мировой судья приговорил Лентовского к штрафу за то, что тот ударил статиста Михайлова. Лентовский оправдывал свой поступок тем, что Михайлов курил в помещении, где делать это было запрещено, так как он мог вызвать пожар. Платить штраф Лентовский отказался, и его на несколько дней посадили в арестантский дом. Тогда Л. И. Леонидов (Гуляев) взял шарманку, а В. В. Зорина переоделась цыганкой, и они играли и пели на улице перед камерой» (Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М., 1978, с. 191) Почему Дорошевич решил обозначить Зорину буквой *М*. — непонятно, возможна и ошибка газетных наборщиков, очерк писался в Париже и пересылался оттуда в редакцию, следовательно, править корректуру автор не мог. *Л*. — это, конечно же, Леонидов-Гуляев. «*Титы*» — арестный дом для временного содержания. Дорошевич посвятил ему очерк «Титы» («Русское слово», 1913, 1 марта). [↑](#endnote-ref-113)
198. *Мизерия*! (от лат. miser — бедный) — здесь: жалкое положение. [↑](#endnote-ref-114)
199. *Ярон* Марк Григорьевич — журналист, драматург и переводчик, отец известного артиста оперетты. [↑](#endnote-ref-115)
200. «*Фауст наизнанку*» (1869) — русское название оперетты французского композитора Ф. Р. Эрве (1825 – 1892) «Маленький Фауст», являющейся пародией на «Фауста» Ш. Гуно. [↑](#endnote-ref-116)
201. *Курочкин* Василий Степанович (1831 – 1875) — поэт, переводчик и журналист, осуществил перевод «Фауста наизнанку» для Александринского театра (отдельное издание — СПб., 1869). [↑](#endnote-ref-117)
202. *Солодовников* Гавриил Гавриилович (1826 – 1901) — московский купец-миллионер, владелец пассажа, филантроп. Выстроил в 1893 г. на Большой Дмитровке театральное здание, получившее название Солодовниковского театра, большую часть своего громадного состояния завещал на благотворительные цели — строительство школ, домов с дешевыми квартирами. Его противоречивой личности Дорошевич посвятил очерк «Г. Г. Солодовников» («Россия», 1901, 19 мая, № 740, см. также — собр. соч., т. IV. Литераторы и общественные деятели) и статью «Поминки по г. Солодовникове» («Русское слово», 1901, 21 сентября, № 260). *Коншин* — наследник петербургского миллионера, золотопромышленника В. С. Каншина. *Плевако* Федор Никифорович {726} (1842 – 1908) — известный московский адвокат. Дорошевич посвятил ему большой очерк «Ф. Н. Плевако» («Русское слово», 1907, 31 октября, 1 ноября, №№ 250 – 251) и некролог («Русское слово», 1908, 28 декабря, № 300), в котором писал: «Нашей старой, легендарной, “той”, — не барской, а барственной! — Москвы нет. Перемерла. Перемирает». *Родон* (настоящая фамилия Габель) Виктор Иванович (1846 – 1892) — русский артист оперетты, комик-буфф, куплетист. С 1877 г. в труппе Лентовского, в 1886 – 1888 гг. держал антрепризу в Новом театре. *Пороховщиков* Александр Александрович (1833 – 1918) — крупный московский предприниматель, владелец доходных домов, строитель «Славянского базара». Дорошевич посвятил ему фельетон «Gloria mundi» («Русское слово», 1903, 27 октября, № 294). *Губонин* Петр Ионович (1826 – 1894) — железнодорожный магнат, финансировавший строительство ряда дорог. [↑](#endnote-ref-118)
203. *Крылов* Никита Иванович (1807 – 1879) — правовед, профессор римского права Московского университета. *Лешков* Василий Николаевич (1810 – 1881) — профессор полицейского права Московского университета. [↑](#endnote-ref-119)
204. *Ковалевский* Максим Максимович (1851 – 1916) — историк, социолог, этнограф, в 1877 – 1887 гг. был профессором государственного права и сравнительной истории права Московского университета. [↑](#endnote-ref-120)
205. *Захарьин* Григорий Антонович (1829 – 1897) — выдающийся терапевт, директор клиники при медицинском факультете Московского университета. [↑](#endnote-ref-121)
206. *Аксаков* Иван Сергеевич (1823 – 1886) — русский публицист, поэт, в 1880 – 1886 гг. редактировал московскую газету «Русь». [↑](#endnote-ref-122)
207. *Рубинштейн* Николай Григорьевич (1835 – 1881) — русский пианист, дирижер, организатор Московской консерватории. [↑](#endnote-ref-123)
208. *Решимов* (настоящая фамилия Горожанский) Михаил Аркадьевич (1845 – 1887) — русский актер, выступал в провинции, с конца 60‑х годов в Малом театре. Имел особенный успех в амплуа фатов. [↑](#endnote-ref-124)
209. *Медведева* — см. [«Похороны Н. М. Медведевой»](#_Toc265602307). [↑](#endnote-ref-125)
210. *Акимова* (настоящая фамилия Ребристова) Софья Павловна (1824 – 1889) — русская актриса, с 1846 г. и до конца жизни играла в московском Малом театре, была известна как исполнительница ролей комических старух. [↑](#endnote-ref-126)
211. *Киреев* Николай Петрович (1843 – 1882) — актер московского Пушкинского театра, переводчик. [↑](#endnote-ref-127)
212. *Стрепетова* — см. [«Стрепетова»](#_Toc265602245). [↑](#endnote-ref-128)
213. *Тартаков* Иоаким Викторович (1860 – 1923) — русский оперный певец-баритон и режиссер, пел в провинции, был солистом и главным режиссером Мариинского театра в Петербурге. [↑](#endnote-ref-129)
214. *Светина-Марусина* — артистка оперетты, выступала в 80‑е годы в театрах Лентовского «Скоморох» и «Антей». [↑](#endnote-ref-130)
215. *Чекалова* Елена Федоровна (? – 1906) — русская актриса, играла комических старух. См. о ней в комм. к очерку [«М. Г. Савина»](#_Tosh0005024). [↑](#endnote-ref-131)
216. *Мекк* Карл Федорович (1821 – 1875) — инженер путей сообщения, известный железнодорожный деятель, председатель правления общества Московско-Казанской железной дороги, концессионер Курско-Киевской и Либаво-Роменской железных дорог. [↑](#endnote-ref-132)
217. *Дервиз* Павел Григорьевич фон (1826 – 1881) — крупный железнодорожный предприниматель. [↑](#endnote-ref-133)
218. *Гольцев* Виктор Александрович (1850 – 1906) — русский публицист, литературный критик, был одним из редакторов московской газеты «Русский {727} курьер» в 1882 – 1883 гг. [↑](#endnote-ref-134)
219. *Чехов* Антон Павлович (1860 – 1904) — в 1870 – 1880‑е гг. сотрудничал в московских юмористических журналах «Стрекоза», «Будильник», «Зритель», «Москва» и др. [↑](#endnote-ref-135)
220. Здание «Славянского базара» с гостиницей, рестораном, магазинами и концертным залом было возведено в 1872 г. [↑](#endnote-ref-136)
221. *Фундуклей* Иван Иванович (1804 – 1880) — киевский гражданский губернатор (1839 – 1852), государственный контролер Царства Польского (с 1855 г.), сенатор. Был известен как филантроп в области просвещения, учредитель первой женской гимназии в России (Фундуклеевского женского училища, а затем гимназии в Киеве). Написал ряд экономических и статистических обозрений, касающихся хозяйства южных и западных губерний Российской империи, собиратель древностей, инициатор издания их описаний, автор краеведческих и археологических работ. Организовал музей в своем имении в Гурзуфе. В 1881 г. его приобрел предприниматель П. И. Губонин, наживший большие деньги на строительстве Лозово-Севастопольской железной дороги. Он построил в Гурзуфе гостиницу, провел электричество, телефон, благоустроил парк. [↑](#endnote-ref-137)
222. «*Ливадия*» — царская резиденция в Крыму. [↑](#endnote-ref-138)
223. «*Эрмитаж*» — ресторан и гостиница, основанные французским кулинаром Л. Оливье и московским купцом Я. А. Пеговым. С 1864 г. находился на углу Неглинной улицы и Петровского бульвара. Ф. Н. Плевако, как и другие либералы 70 – 80‑х гг., регулярно выступал в «Эрмитаже» в день студенческого праздника, совпадающего с днем святой Татьяны и считающегося днем основания Московского университета. Монолог приверженца этой традиции Дорошевич запечатлел в фельетоне «В Татьянин день» (см. в кн.: В. М. Дорошевич. Избранные страницы. М., 1986). [↑](#endnote-ref-139)
224. Имеются в виду компромиссные идейные установки партии «Союз 17 октября» после 1905 г., которые разделял Плевако. [↑](#endnote-ref-140)
225. *Гучков* Александр Иванович (1862 – 1936) — московский домовладелец и промышленник, основатель и лидер партии «Союз 17 октября». [↑](#endnote-ref-141)
226. *Грингмут* Владимир Андреевич (1851 – 1907) — русский публицист, критик, основатель (1905) Русской монархической партии. В газете «Московские ведомости» Грингмут сотрудничал с 1871 г., а с 1896 г. стал ее редактором. Сравнивая его с М. Н. Катковым, Дорошевич писал: «Г‑н Грингмут — несомненный наследник Каткова. Но наследник, обойденный в завещании. Ему от покойника ничего не осталось» («За день». — «Россия», 1900, № 255). В одном из фельетонных обозрений он назвал Грингмута Грянь-Кнутом («За день». — «Россия», 1900, 24 октября, № 539). *Иеронимус-Амалия Вильгельм* — один из вариантов насмешливого имени, которым награждала либеральная пресса Грингмута, имея в виду то обстоятельство, {728} что выходец из прибалтийских немцев подчеркнуто называл себя «истинно русским». Нередко его именовали Карл-Амалия. В данном случае Дорошевич использовал имя гидропата Иеронимуса-Амалии фон Курцгалопа, героя оперетты Козьмы Пруткова «Черепослов, сиречь френолог» (1860).

     Имеются в виду финансовые субсидии, которыми правительство поддерживало газету «Московские ведомости». [↑](#endnote-ref-142)
227. *Катков* Михаил Никифорович (1818 – 1887) — русский публицист, издатель, критик, редактор газеты «Московские ведомости» в 1863 – 1887 гг., издатель-редактор журнала «Русский вестник» в 1856 – 1887 гг. Отстаивал консервативно-реформистский путь развития России, остро критикуя всевозможные формы радикализма и нигилизма, оторванность либеральной интеллигенции от устоев народной жизни. После публикации в своем журнале «Русский вестник» романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1862) Катков на его же страницах обрушился с резкой критикой на это произведение, обвиняя автора в апологетике нигилизма («Роман Тургенева и его критики», 1862, № 5, «О нашем нигилизме по поводу романа Тургенева», 1862, № 7). На страницах катковских «Московских ведомостей» и «Русского вестника» творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина характеризовалось как «очернительство» русской жизни (В. Г. Авсеенко. Нужна ли нам литература? — «Русский вестник», 1873, № 5). Катков нападал на журнал «Отечественные записки», одним из руководителей которого был Щедрин. «Десница Каткова явно простерлась надо мною и явно вдохновляет Феоктистова», — писал Щедрин А. Л. Боровиковскому 31 января 1883 г., имея в виду инспирированные «Русским вестником» цензурные преследования журнала, приведшие в итоге к его закрытию в 1884 г. (М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20‑и томах. Т. 19, кн. 2. М., 1977, с. 182). *Е. М. Феоктистов* (1829 – 1898) в 1883 – 1896 гг. занимал пост начальника Главного управления по делам печати. [↑](#endnote-ref-143)
228. *Маклаков* Василий Алексеевич (1870 – 1957) — крупный адвокат, ученик Ф. Н. Плевако, один из лидеров конституционно-демократической партии, депутат 2‑й, 3‑й и 4‑й Государственной Думы. [↑](#endnote-ref-144)
229. *Маклаков* Алексей Николаевич (1838 – 1905) — главный врач Глазной клиники Московского университета. [↑](#endnote-ref-145)
230. *Шарапов* Сергей Федорович (1855 – 1911) — адвокат, публицист, один из руководителей московской черносотенной организации. В 1905 – 1910 гг. был издателем и редактором шовинистической газеты «Русское дело» (выходила в Москве в 1886 – 1890 и 1905 – 1910 гг.). Отношение Дорошевича к нему менялось. В 1897 г. он писал:

     «Новая газета, которую будет издавать журналист.

     … Такой единственной из новых газет будет “Русское дело”.

     Редактор-издатель С. Ф. Шарапов.

     Человек запальчивости и увлечения, горячей речи и крупного публицистического таланта.

     {729} … Он слишком талантлив, чтобы сидеть в середине.

     У нас из него вышел ярый протекционист.

     … “Русское дело” прекратилось за недостатком средств» («За день». — «Одесский листок», 1897, № 5). В 1899 г. в фельетоне «Без маски» («Россия», 6 июня) Дорошевич пишет уже о беспринципности Шарапова и его «купеческой» газеты. [↑](#endnote-ref-146)
231. Из речи Ф. Н. Плевако по делу игуменьи Митрофании. — *Примечание В. М. Дорошевича*. [Это дело разбиралось в Московском окружном суде с участием присяжных заседателей в ноябре 1875 г. Игуменья Серпуховского монастыря Митрофания (в миру баронесса Прасковья Григорьевна Розен, дочь генерал-адъютанта Розена) обвинялась в ряде мошенничеств и подлогов. Ее присудили к лишению всех прав и ссылке в Енисейскую губернию. Обличая игуменью, Плевако сказал: «Стены монастырские в наших древних обителях скрывают от монаха мирские соблазны, а у игуменьи Митрофании — не то… Выше, выше стройте стены вверенных вам общин, чтобы не было видно дел, которые вы творите под покровом рясы и обители!..» — *Ред*.] [↑](#footnote-ref-87)
232. Из речи Ф. Н. Плевако по иску партии «17‑го октября» к русскому обществу. — *Примечание В. М. Дорошевича* [Естественно, такого иска не было, в данном случае Дорошевич иронизирует по поводу правых позиций, на которые перешла партия кадетов, одним из лидеров которой был Плевако, в 1906 г. — *Ред*.]. [↑](#footnote-ref-88)
233. неточная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Дума» (1839). [↑](#endnote-ref-147)
234. цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Бородино» (1837). [↑](#endnote-ref-148)
235. *Нестор* — монах Киево-Печерского монастыря (с 70‑х гг. XI в.), древнерусский историк, составитель «Повести временных лет». [↑](#endnote-ref-149)
236. *Боборыкин* Петр Дмитриевич (1836 – 1921) — русский писатель-натуралист, его многочисленные романы и повести запечатлели быт и нравы пореформенной России, ряд из них посвящен Москве — «Солидные добродетели» (1870), «Дельцы» (1872 – 1873), «Китай-город» (1882). Дорошевич посвятил ему статьи «К лекции П. Д. Боборыкина» («Одесский листок», 1899, № 89 и «П. Д. Боборыкин» («Россия», 1900, 21 октября, № 536). [↑](#endnote-ref-150)
237. *Танти* (настоящая фамилия Бедини, ? – 1908) — итальянский клоун-дрессировщик. Выступал в цирке Саломонского в Одессе, в Москве и других городах России. История с его «ученой» свиньей относится скорее всего к 1883 г. 18 августа 1883 г. в фельетонном обозрении «Осколки московской жизни» А. П. Чехов писал о «свинье, которую клоун Таити продал купцам за 2000 р. И которую купцы (своя своих не познаша!) съели… Клоун Танти и его свинья… воспеты Боборыкиным в “Китай-городе”» (А. П. Чехов. Собр. соч. в 30‑ти томах. Сочинения, т. 16. М., 1979, с. 115 – 116). Однако в романе Боборыкина нет описания этой истории. Более подробно этот случай изложен {730} в воспоминаниях Л. М. Леонидова: «… Таити — гениальный клоун. Маленького роста, с раскоряченными ногами. Традиционный костюм клоуна: широченные брюки, талия на спине около шеи, ниже спины его портрет, вышитый шелками, на голове конусообразная фетровая шляпа. Выходит Танти со своей, не менее знаменитой, дрессированной свиньей. Он потом в Москве ее за десять тысяч рублей продал купцу Хлудову, который пригласил на ужин своих друзей, и была подана в зажаренном виде дрессированная свинья. Много под нее было выпито водки. Сам Таити был приглашен на ужин. Вся Москва об этом говорила. Но Таити и в жизни был талантлив. Он, оказывается, обманул Хлудова и продал ему обыкновенную свинью» (Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи воспоминания о Л. М. Леонидове. М., 1960, с. 45). [↑](#endnote-ref-151)
238. куплеты, которые исполнял артист театра Лентовского В. И. Родон. [↑](#endnote-ref-152)
239. «*Русские ведомости*» — либеральная газета, выходившая в Москве в 1868 – 1918 гг., с середины 70‑х годов была одним из наиболее влиятельных периодических изданий, принятая в обществе характеристика — «академические “Русские ведомости”» — связана с участием в газете значительного числа представителей либеральной профессуры. Публикация «Московской легенды» в этой газете не установлена. [↑](#endnote-ref-153)
240. П. Д. Боборыкин был избран почетным академиком Российской Академии наук в 1902 г. [↑](#endnote-ref-154)
241. *Гиляровский* Владимир Алексеевич (1853 – 1934) — русский писатель, журналист, друг Дорошевича, который посвятил его 25‑летнему творческому юбилею статью «В. А. Гиляровский» («Русское слово», 1908, № 278). [↑](#endnote-ref-155)
242. обитатели Хитрова рынка, московского «дна», которые были осведомителями, «корреспондентами» Гиляровского, подробно описавшего их своих очерках. Хитров рынок располагался между Яузским бульваром и ул. Солянка. Назван был по имени купившего участок в 1823 г. зятя М. И. Кутузова генерал-майора Н. З. Хитрово. С 60‑х гг. XIX века стал «биржей труда» сезонных рабочих и местом обитания тогдашних бомжей. [↑](#endnote-ref-156)
243. *Тарновский* Константин Августович (1826 – 1892) — драматург, переводчик, автор легких комедий, водевилей, феерий, многочисленных переделок для театра Лентовского. Был начальником репертуарной части московских театров, старшиной Артистического кружка. [↑](#endnote-ref-157)
244. *Стружкин* (настоящая фамилия Куколевский) Николай Сергеевич (1842 – 1889) — драматический актер, поэт, сотрудничал в журналах «Будильник», «Зритель», «Мирской толк». [↑](#endnote-ref-158)
245. Имеется в виду Гиляров-Платонов Никита Петрович (1824 – 1887) — плодовитый публицист, философ, издатель газеты «Современные известия» (1867 – 1887). [↑](#endnote-ref-159)
246. *Щепкин* Михаил Семенович (1788 – 1863) — знаменитый актер, основатель реалистической школы в русском сценическом искусстве. [↑](#endnote-ref-160)
247. подъездной дворец, выстроенный в 1775 – 1782 гг. М. Ф. Казаковым. Расположенный на Петербургском шоссе (ныне Ленинградский {731} проспект), он служил для остановки царей перед их въездом в Москву. [↑](#endnote-ref-161)
248. *Панютин* Лев Константинович (1831 – 1882) — журналист, писатель, печатался в «Голосе», «Неделе», «Биржевых ведомостях», «Будильнике», «Петербургской газете», выпустил несколько книг рассказов. [↑](#endnote-ref-162)
249. *Nil admiran*, nil (nihil) admiran (лат.) — ничему не удивляться. Источник выражения — «Послания» римского поэта Квинта Горация Флакка (65 до н. э. – 8 до н. э.). [↑](#endnote-ref-163)
250. *Оливье* Люсьен — владелец ресторана «Эрмитаж». [↑](#endnote-ref-164)
251. *Черняев* Михаил Григорьевич (1828 – 1898) — русский военный и общественный деятель, генерал-лейтенант, участник Крымской войны и военных действий на Северном Кавказе и в Средней Азии, был главнокомандующим сербской армией во время войны Сербии и Черногории против Турции в 1876 г., в 1882 – 1884 гг. занимал пост туркестанского генерал-губернатора, с 1886 г. находился в отставке. [↑](#endnote-ref-165)
252. цитата из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1824). [↑](#endnote-ref-166)
253. цитата из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-167)
254. персонаж комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». [↑](#endnote-ref-168)
255. цитата из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». [↑](#endnote-ref-169)
256. Под «романтичностью» публицистики И. С. Аксакова Дорошевич подразумевал его непримиримость к стремлению властей ограничить свободу слова, постоянную борьбу с цензурой, сделавшую его по сути политическим оппозиционером. На протяжении многих лет он подчеркивал эту заслугу Ивана Аксакова.

     «Кары на печать сыпались…

     А знаете, кто ответил на кару сильной статьей?

     И. С. Аксаков в газете “Русь”.

     Вот когда еще это было!

     Во времена доисторические!

     Министр внутренних дел объявил аксаковской “Руси” предостережение.

     За разные провинности.

     В числе которых был поименован:

     — Недостаток патриотизма.

     И. С. Аксаков ответил полной достоинства статьей.

     — Министр внутренних дел, — писал он, — министр полиции. Высшее в государстве полицейское лицо.

     Но полицейскому, какое бы высокое на полицейской службе ни занимал он место, не дано судить о патриотизме…

     Не его это дело…» («Н. П. Лопатин». — «Русское слово», 1914, 4 января). *Лопатин* Николай Петрович (1880 – 1914) — русский журналист, работал в газете «Утро России», достойно ответил московскому генерал-губернатору С. К. Гершельману (1853 – 1910), постоянно штрафовавшему московскую прессу в 1906 – 1909 гг., и тем вызвал одобрение Дорошевича, увидевшего {732} в этом поступке продолжение аксаковской линии («настоящий журналист», в котором заговорило «чувство собственного достоинства»). [↑](#endnote-ref-170)
257. Речь идет о выступлениях М. Г. Черняева за активизацию балканской политики России, организации материальной и вооруженной помощи южным славянам в их борьбе против Турции. Эти призывы с особой силой звучали на страницах редактировавшейся им газеты «Русский мир» (1871 – 1880) в период русско-турецкой войны 1877 – 1878 г. [↑](#endnote-ref-171)
258. *Крест «Таково»* — сербская военная награда, учреждена в 1865 г. [↑](#endnote-ref-172)
259. Русско-турецкая война 1877 – 1878 гг., вызвавшая патриотический подъем в русском обществе. [↑](#endnote-ref-173)
260. Речь идет о декабрьском вооруженном восстании в Москве в 1905 г. [↑](#endnote-ref-174)
261. неточная цитата из письма Н. В. Гоголя к М. А. Максимовичу от 12 марта 1834 г. (Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. в 14‑ти томах, т. 10. М., 1950, с. 301). [↑](#endnote-ref-175)
262. цитата из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-176)
263. популярная русская народная песня. [↑](#endnote-ref-177)
264. *Шумахер* Петр Васильевич (1817 – 1891) — русский поэт, автор сатирических произведений. [↑](#endnote-ref-178)
265. марка французского шампанского. [↑](#endnote-ref-179)
266. неточная цитата из стихотворения П. В. Шумахера «Из московских заметок» (1873). [↑](#endnote-ref-180)
267. Натрускин Иван Федорович (1837 – ?) — купец, содержатель загородного ресторана «Стрельна» с большим зимним садом из тропических деревьев. [↑](#endnote-ref-181)
268. общежитие на Большой Дмитровке для студентов Московского университета и учеников Московского училища живописи и ваяния, организованное купцами М. И. и Н. И. Ляпиными. [↑](#endnote-ref-182)
269. *Тестов Иван* Яковлевич — владелец трактира на Воскресенской площади. [↑](#endnote-ref-183)
270. *Егоровские блины* — фирменное блюдо, подававшееся в трактире купца Егорова в Охотном ряду *Сундучный ряд* — один из рядов Старого гостиного двора в Китай-городе, историческом торговом центре Москвы между Кремлем и китай-городской стеной, в нем торговали едой. *Ветчина от «Арсентьича»* — фирменная закуска в трактире купца Г. Н. Карташова, находившемся в Черкасском переулке. *Бубновский с кашею лещ* — фирменное блюдо в трактире купца Бубнова, находившемся в доме Казанского подворья в Ветошном переулке. [↑](#endnote-ref-184)
271. здесь: символ царства чревоугодия, от названия деревни в романе И. А. Гончарова «Обломов» (1847 – 1859). [↑](#endnote-ref-185)
272. {733} Цитата из романа И. А. Гончарова «Обломов». [↑](#endnote-ref-186)
273. В. А. Долгоруков (1810 – 1891), генерал-адъютант, генерал от кавалерии, был московским генерал-губернатором с 1865 г. Относился к Москве как к своей обожаемой вотчине, в которой правил с патриархальным размахом. Истратил свое огромное состояние на представительство и щедрые пожертвования. [↑](#endnote-ref-187)
274. Возможно, это парафраз строки «правитель слабый и лукавый» из 10‑й главы «Евгения Онегина» А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-188)
275. *Петровский парк* — находился на правой стороне современного Ленинградского проспекта, был разбит в середине 1830‑х годов и вскоре стал излюбленным местом гуляний московского светского общества. [↑](#endnote-ref-189)
276. цитата из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-190)
277. «Жорж Гуле», марка шампанского. [↑](#endnote-ref-191)
278. Замайский был сыщиком, имел помощников в воровской среде. [↑](#endnote-ref-192)
279. Дом купчихи и филантропки Клавдии Никоновны Обидиной находился на Петровке. В начале 900‑х гг. в нем помещалась редакция газеты «Русское слово». [↑](#endnote-ref-193)
280. Именуя массовую драку с участием студентов рядом с гостиницей «Дрезден» «битвой под Дрезденом», Дорошевич иронически сопоставляет это событие с крупным сражением между войсками Наполеона и армией антинаполеоновской коалиции, происшедшем 26 – 27 августа 1813 г. в окрестностях Дрездена. [↑](#endnote-ref-194)
281. *Лопашов* Алексей Дмитриевич (1841 – ?) — купец, гласный Московской городской думы с 1872 г., владелец трактира на Варварке, в верхнем этаже которого был большой, украшенный расшитыми полотенцами и деревянной резьбой кабинет, называвшийся «Русская палата», в нем давались обеды для особо почетных гостей. [↑](#endnote-ref-195)
282. *Скобелев* Михаил Дмитриевич (1843 – 1882) — русский военный деятель, генерал, участник военных действий в Средней Азии, командовал дивизией в русско-турецкую войну 1877 – 1878 гг., во время которой проявил себя как талантливый и храбрый военачальник, что содействовало его широкую популярности в России и особенно в Болгарии. [↑](#endnote-ref-196)
283. Пьеса А. Н. Островского «Шутники. Картины московской жизни» (1864) — бытовая комедия, в которой запечатлены типы и нравы московского «среднего сословия». [↑](#endnote-ref-197)
284. *Огарев* Николай Ильич (1820 – 1890) — московский полицмейстер с 1856 г. и до конца жизни. [↑](#endnote-ref-198)
285. *Кичеев Петр Иванович* (1845 – 1902) — русский литератор, театральный критик, издатель газет «Новости сезона» (1896), «Дневник театрала» (1889 – 1891). [↑](#endnote-ref-199)
286. В. 1867 г. П. И. Кичеев, желая отомстить, застрелил незнакомого студента, ошибочно посчитав его соблазнителем своей сестры. Он просидел два года в Бутырской тюрьме, затем находился в доме умалишенных. [↑](#endnote-ref-200)
287. {734} Сюжет оперетты французского композитора Ш. Лекока (1832 – 1918) «Жирофле-Жирофля» (1874) построен на похожести персонажей. [↑](#endnote-ref-201)
288. *Хлудов* Михаил Алексеевич (1840 – 1913) — сын известного московского миллионера-фабриканта, собирателя старинных книг и рукописей А. И. Хлудова (1818 – 1882), прославился кутежами и приключениями, экстравагантными поступками (из Средней Азии привез в свой московский дом прирученную им тигрицу). Вместе со своим другом генералом М. Г. Черняевым принимал участие в войне Сербии и Черногории против Турции в 1876 г. Прототип купца Хлынова из пьесы А. Н. Островского «Горячее сердце» (1868). [↑](#endnote-ref-202)
289. *Кашин А. Д.* — московский ростовщик. Гиляровский пишет о нем: «… кругом Гарпагона с него пиши. Огромного роста, сухой и костистый, в долгополом сюртуке, черномазый, с ястребиными глазами, он с часу дня до позднего вечера пребывал ежедневно в бильярдной Большой московской гостиницы … Он прямо царил в бильярдной и главенствовал» (В. А. Гиляровский. Избранное в трех томах. Т. 1. М., 1960, с. 478). [↑](#endnote-ref-203)
290. гостиница с рестораном, находилась на Тверской улице в Москве. [↑](#endnote-ref-204)
291. *Наполеон I* (1769 – 1821) — французский государственный деятель и полководец, первый консул Французской республики (1799 – 1804), император французов (1804 – 1814, 1815). Здесь: выдающийся, великий человек. [↑](#endnote-ref-205)
292. *Полтавцев* Корнелий Николаевич (1823 – 1865) — играл в московском Малом театре и в провинции, проявил себя в ролях трагедийного характера. О его единственном сыне других сведений, кроме сообщенных Дорошевичем, обнаружить не удалось. [↑](#endnote-ref-206)
293. Слова героя пьесы А. Н. Островского «Лес». [↑](#endnote-ref-207)
294. «Мой маленький Ней», — так говорил Наполеон об одном из наиболее преданных ему маршалов Франции Мишеле Нее (1769 – 1815). [↑](#endnote-ref-208)
295. *Любский* Анатолий Клавдиевич (? – конец 90‑х гг. XIX в.) — русский актер, выступал преимущественно в провинции и на клубных сценах Петербурга. Имел успех в ролях трагедийного характера. [↑](#endnote-ref-209)
296. «*Отелло*» (1604) — трагедия В. Шекспира. [↑](#endnote-ref-210)
297. «*Ричард III*» (1593) — историческая драма В. Шекспира. [↑](#endnote-ref-211)
298. {735} Поступиться своим человеческим и профессиональным достоинством, как Счастливцев, герой пьесы А. Н. Островского «Лес». [↑](#endnote-ref-212)
299. *Шмага*, актер — персонаж пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые» (1883). [↑](#endnote-ref-213)
300. Вероятно, имеется в виду Леонидов (настоящая фамилия Гуляев) Леонид Иванович, актер, поэт и переводчик ряда оперетт для театра Лентовского. [↑](#endnote-ref-214)
301. см. [«Георг Парадиз»](#_Toc265602293). [↑](#endnote-ref-215)
302. Герой романа французского писателя Альфонса Доде (1840 – 1897) «Тартарен из Тараскона» (1869) был благодарен своему секретарю Паскалону, сохранившему верность хозяину несмотря на все постигшие его невзгоды. [↑](#endnote-ref-216)
303. Ней перешел на сторону Наполеона во время «Ста дней». [↑](#endnote-ref-217)
304. «*Старая гвардия*» — привилегированная часть императорской гвардии Наполеона, была образована в 1805 г. и состояла из отборных солдат всех родов войск и флота. Здесь: преданные Лентовскому люди из его ближайшего окружения. [↑](#endnote-ref-218)
305. Остров в Средиземном море, на который в 1814 г. был сослан Наполеон. [↑](#endnote-ref-219)
306. Артист Л. не пошел никуда! — *Примечание В. М. Дорошевича*. [↑](#footnote-ref-89)
307. Цитата из трагедии В. Шекспира «Король Лир» (1594), перевод П. И. Вейнберга. [↑](#endnote-ref-220)
308. *Фельдман* Осип Ильич (1862 – 1912) — врач-психиатр, гипнотизер, собиратель автографов писателей, художников. Выступал как гипнотизер в саду «Эрмитаж» у Лентовского. [↑](#endnote-ref-221)
309. *Рейнвейн* — марка шампанского. [↑](#endnote-ref-222)
310. *Бенедиктин* — марка ликера. [↑](#endnote-ref-223)
311. *Калиостро* (настоящее имя Джузеппе Бальзамо, 1743 – 1795) — известный авантюрист, разыгрывал из себя искусного мага и чародея, обладающего философским камнем и жизненным эликсиром, лечил больных, вызывал духов, преподавал магию, демонологию. В 1780 г. посетил Петербург. Здесь: проходимец. [↑](#endnote-ref-224)
312. *Анастасьев* Александр Константинович (1837 – 1900) — был черниговским губернатором в 80‑е годы, позже стал членом Государственного Совета. [↑](#endnote-ref-225)
313. *Буланже* Жорж Эрнест Жан Мария (1837 – 1891) — французский генерал, политический авантюрист, был военным министром в 1886 – 1887 гг., стремясь к установлению военной диктатуры, возглавил шовинистическое течение, получившее наименование буланжизма. Дорошевич писал о нем в фельетоне «Буланже» («Русское слово», 1907, 18 сентября, № 213). [↑](#endnote-ref-226)
314. *Дерулед* {736} Поль (1846 – 1914) — французский политический деятель, литератор, лидер шовинистической «Лиги патриотов», один из главных пропагандистов буланжизма, активный участник антисемитской кампании в период процесса Дрейфуса. [↑](#endnote-ref-227)
315. *Драгомиров* Михаил Иванович (1830 – 1905) — русский военный деятель, теоретик и педагог, генерал от инфантерии. [↑](#endnote-ref-228)
316. Лентовская (сценическое имя Рюбан) Анна Валентиновна, драматическая и опереточная актриса, в 1882 – 1883 гг. была в труппе Малого театра, в 1883 г. — в театре «Скоморох», затем выступала на сценах различных московских театров. [↑](#endnote-ref-229)
317. *Аракчеевщина* — собирательное понятие режима полицейского деспотизма. От имени А. А. Аракчеева (1769 – 1834) — министра-временщика в царствование Александра II. [↑](#endnote-ref-230)
318. «Фельдфебеля в Вольтеры дам!» — слова Скалозуба из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». *Вольтер* (настоящее имя Мари Франсуа Аруэ, 1694 – 1778) — французский писатель и философ. [↑](#endnote-ref-231)
319. «*Хожалые*» — городовые, служители при полиции. [↑](#endnote-ref-232)
320. Имеются в виду события революции 1905 – 1907 гг. [↑](#endnote-ref-233)
321. отпеванием вне храма. [↑](#endnote-ref-234)
322. певчими из Чудова (Алексеевского Архангело-Михайловского) монастыря в Московском Кремле. [↑](#endnote-ref-235)
323. У В. А. Долгорукова были напряженные отношения с царской семьей. Он не упускал случая дать почувствовать царствующему дому, что происходит из древнего рода. Двор с трудом терпел его «чудачества». Его сначала лишили ряда привилегий, а затем вынудили подать в отставку, спустя четыре месяца после которой он умер. Генерал-губернатором Москвы стал великий князь Сергей Александрович. [↑](#endnote-ref-236)
324. *Власовский* Александр Александрович (1842 – 1899) — полковник, исполнял обязанности московского полицмейстера с 1891 по 1896 гг. Был одержимым службистом и сумел реорганизовать полицию, преодолев царившие в ней патриархальные порядки. Вместе с тем отличался мелочной придирчивостью, казенным отношением к людям, за что был нелюбим в Москве. Петербург терпел его только из-за покровительства генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича. Но после катастрофы 18 мая 1896 г., когда на Ходынском поле в давке погибли сотни людей, собравшихся на раздачу подарков по случаю коронации Николая II, Власовского сделали козлом отпущения и уволили в отставку. Дорошевич писал о нем в фельетоне «Московская полиция» («Русское слово», 1909, 8 марта, № 55). [↑](#endnote-ref-237)
325. возможно, имеется в виду Альфред Потоцкий (1817 – 1889), австрийский государственный деятель, в 1875 – 1883 гг. наместник Галиции. [↑](#endnote-ref-238)
326. цитата из трагедии А. К. Толстого «Царь Борис», в которой литовский посол князь Сапега говорит, обращаясь к Борису Годунову: «… И твоему {737} величеству не нужно // Литигиум тот старый пильновать». *Литигиум* (лат. litigium) — ссора, размолвка. *Пильновать* (польск. pilnowac) — соблюдать, придерживаться. Здесь: предпочесть размолвку. [↑](#endnote-ref-239)
327. *Гайдук* — выездной лакей. [↑](#endnote-ref-240)
328. «*Чикаго*» — сад открылся рядом с Триумфальной площадью в июне 1893 г. Выбор названия был связан с тем, что в это время в городе Чикаго проходила Всемирная выставка. [↑](#endnote-ref-241)
329. «*Трубадур*» (1852) — опера итальянского композитора Дж. Верди (1840 – 1922). [↑](#endnote-ref-242)
330. Словами «Вот солнце Аустерлица!» Наполеон хотел напомнить своим офицерам перед Бородинским сражением 26 августа 1812 г., в час восхода солнца, о победе, одержанной под Аустерлицем 2 декабря 1805 г. [↑](#endnote-ref-243)
331. *Сто дней* — время вторичного правления Наполеона I во Франции (20 марта – 22 июня 1815 г.), когда он после вынужденного отречения бежал с Эльбы и вступил в Париж. [↑](#endnote-ref-244)
332. Впервые — «Россия», 1901, 14 марта, № 676. Печатается по изданию — *Сцена*.

     Очерк посвящен первому выступлению Ф. И. Шаляпина за границей, началу его триумфальных гастролей в Италии в марте 1901 г. Их итоговую оценку Дорошевич дал в статье «Торжество Шаляпина в Италии» («Русская музыкальная газета», 1902, № 12).

     *Шаляпин* Федор Иванович (1873 – 1938) — русский оперный артист (бас). Выступал на сценах Московской частной русской оперы, московского Большого и петербургского Мариинского театров, гастролировал в провинции и за рубежом.

     *Scala* (La Scala) — оперный театр в Милане, крупнейший центр итальянской оперной культуры, был открыт в 1776 г. [↑](#endnote-ref-245)
333. Галерея Виктора Эммануила в Милане была местом встреч артистов, певцов и антрепренеров. Виктор Эммануил II (1820 – 1878) — первый король объединенной Италии. [↑](#endnote-ref-246)
334. *Мефистофель* — герой опер французского композитора Шарля Гуно (1818 – 1893) «Фауст» (1859) и «Мефистофель» (1867) Арриго Бойто. [↑](#endnote-ref-247)
335. *Риголетто* — герой одноименной оперы (1851) Дж. Верди. [↑](#endnote-ref-248)
336. *Рауль* — герой оперетты Ж. Оффенбаха «Синяя борода» (1866). [↑](#endnote-ref-249)
337. О, святая Мадонна! *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-90)
338. Боже мой! *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-91)
339. Разница между франком и лирой в то время была 2,5 копейки — *Примечание В. М. Дорошевича*. [↑](#footnote-ref-92)
340. О, моя мама! *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-93)
341. См. комм. на [стр. 739](#_Tosh0005025). [↑](#endnote-ref-250)
342. В 1900 г. предприимчивый директор «Ла Скала» Джулио Гатти-Казацца задумал поставить забытого {738} «Мефистофеля» А. Бойто. Он не без труда уговорил не верившего в успех композитора, а затем пригласил неизвестного итальянской публике русского артиста на роль Мефистофеля и молодых итальянцев Энрико Карузо и Эмму Карелли на роли Фауста и Маргариты. [↑](#endnote-ref-251)
343. Эту цену за десять спектаклей назначил сам Шаляпин, предполагая, что дирекция театра не согласится на такой гонорар и гастроли, в успехе которых он не был уверен, не состоятся, но условия были приняты. [↑](#endnote-ref-252)
344. *Клака* (от франц. claque) — группа подставных зрителей — *клакеров*, нанимаемых антрепренером или актером для создания искусственного успеха или провала спектакля. [↑](#endnote-ref-253)
345. *Бойто* Арриго (настоящее имя Энрико, 1842 – 1918) — итальянский композитор, поэт и либреттист. 11 февраля 1901 г. директор «Ла Скала» Дж. Гатти-Казацца писал Шаляпину: «Маэстро Бойто напишет сегодня же директору Императорских театров, адрес коего Вы мне оставили, прося освободить Вас на несколько дней раньше, чтобы Вы, таким образом, могли быть в Милане 23 или 24 февраля, чтобы начать сейчас же репетиции Мефистофеля» (Федор Иванович Шаляпин. В 2‑х томах. Т. 1. Литературное наследство. Письма. И. Шаляпина. Воспоминания об отце. М., 1960, с. 620). [↑](#endnote-ref-254)
346. Торнаги Иола Игнатьевна (1878 – 1964), прима-балерина Русской частной оперы, итальянка по происхождению. [↑](#endnote-ref-255)
347. в письме к Шаляпину шеф тогдашней миланской клаки называет себя Мартинетти (см. Федор Иванович Шаляпин. В 2‑х томах. Т. 1, с. 689). [↑](#endnote-ref-256)
348. Впоследствии Шаляпин вспоминал об этом случае в «Страницах моей жизни»: «Возмущенный и взбешенный я отправился к директору театра и сказал ему:

     — Я приехал к вам сюда с таким чувством, с каким верующий идет причащаться. Эти люди действуют на меня угнетающе. Я и без их помощи ночей не сплю, боясь провалиться. Уж лучше я вернусь в Россию, у нас там таких штук не делают!

     Директор принял все это очень близко к сердцу, успокоил и обещал охранить от нахальных притязаний клаки» (Федор Иванович Шаляпин. В 2‑х томах. Т. 1, с. 152). [↑](#endnote-ref-257)
349. «Вечерний вестник») — влиятельная ежедневная газета, выходит в Милане с 1876 г. Статья в защиту Шаляпина была напечатана 10 марта 1901 г. [↑](#endnote-ref-258)
350. *Тосканини* Артуро (1867 – 1957) — оперный и симфонический дирижер, много лет возглавлял миланский театр «Ла Скала». [↑](#endnote-ref-259)
351. персонажи оперы Ш. Гуно «Фауст». [↑](#endnote-ref-260)
352. Генеральная репетиция *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-94)
353. А. Бойто {739} работал над оперой по 1‑й и 2‑й частям «Фауста» Гете много лет и закончил ее в 1867 г. Опера была впервые поставлена в Милане 5 марта 1868 г., Бойто сам дирижировал на премьере, но спектакль провалился. Композитор потратил несколько лет на переделки либретто и клавира. Постановка оперы в новой редакции в Болонье в 1875 г. принесла успех. Триумф сопровождал и ее постановку в «Ла Скала» в 1881 г. В окончательной редакции она была поставлена в том же театре в 1886 г., но с той поры, вплоть до гастролей Шаляпина, более не шла на его сцене. Ошибки Дорошевича, касающиеся времени премьерного провала оперы в «Ла Скала» («20 лет тому назад», а в очерке «Шаляпин в “Мефистофеле”» утверждается, что провальная премьера состоялась «пятнадцать лет назад») связаны с тем, что автор не только не был осведомлен относительно точной даты первого представления (1868 г.), но и перепутал сам провал с забвением оперы Бойто в Милане после 1886 г. 23 марта 1901 г. миланская газета «Il Trovatore» писала: «Запишем эту дату золотыми буквами: в субботний вечер 16 марта 1901 года, после пятнадцати лет забвения (не будем говорить — остракизма) на сцене театра “Ла Скала” вновь появился Мефистофель — этот все отрицающий дух, этот сын мрака… Новым для “Ла Скала” и для всей Италии был русский бас Шаляпин, игравший нелегкую роль Мефистофеля… Шаляпин победил нас прежде всего своим гримом, потом очаровал нас своей блестящей и в то же время непринужденной игрой и, наконец, своим пением». Своя символика была в том, что «полная реабилитация» оперы Бойто с помощью Шаляпина состоялась в «Ла Скала» ровно тридцать три года спустя после первого представления, 3 марта 1901 г. [↑](#endnote-ref-261)
354. *Fischio* — ария со свистом, исполняемая Мефистофелем в опере Бойто. В буквальном переводе с итальянского — свист. [↑](#endnote-ref-262)
355. *Карузо* Энрико (1873 – 1921) — итальянский оперный артист, лирико-драматический тенор, в «Мефистофеле» Бойто исполнял партию Фауста. [↑](#endnote-ref-263)
356. Здравствуйте, господин! *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-95)
357. *Дискант* (лат.) — высокий детский или женский голос. [↑](#endnote-ref-264)
358. *Берсальер* (итал. bersagliere) — стрелок итальянской пехоты (с 1836 г.). [↑](#endnote-ref-265)
359. *Кюи* Цезарь Антонович (1835 – 1918) — русский композитор и музыкальный критик, инженер-генерал. [↑](#endnote-ref-266)
360. Соответственно одной старой легенде. Это вовсе не «вольность» Бойто. — *Примечание В. М. Дорошевича* [В «Народной книге. Истории о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» говорится о том, что Мефистофель всегда сопровождал Фауста «в образе монаха» (см. «Легенда о докторе Фаусте». М., 1978, с. 45). — *Ред*.]. [↑](#footnote-ref-96)
361. Домовой! Домовой! Домовой! *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-97)
362. средневековое заклинание, вызывающее злого духа инкуба. [↑](#endnote-ref-267)
363. *Поссарт* Эрнст (1841 – 1921) — немецкий драматический актер, режиссер, театральный деятель. Гастролировал в России с 1891 по 1900 гг. Прославился в ролях трагического репертуара как создатель остро {740} отточенного рисунка образа, обладатель виртуозной сценической техники и безупречной речи. Одной из его лучших ролей была роль Мефистофеля в «Фаусте» Гете. [↑](#endnote-ref-268)
364. Партию Мефистофеля в «Фаусте» Гуно Шаляпин исполнял в Оперном товариществе (Панаевском театре) и Мариинском театре в Петербурге, в Русской частной опере и Большом театре в Москве. [↑](#endnote-ref-269)
365. *Поленов* Василий Дмитриевич (1844 – 1927) — русский художник, театральный декоратор, сделал для Шаляпина эскиз костюма Мефистофеля. [↑](#endnote-ref-270)
366. *Брокен* — вершина горного кряжа Гарц в центре Германии, на ней, согласно легендам, в ночь на первое мая ведьмы устраивают шабаш. Эту гипотезу И. В. Гете положил в основу сцены Вальпургиевой ночи в «Фаусте». [↑](#endnote-ref-271)
367. Вот мир! *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-98)
368. Неточная цитата из «Сцены из Фауста» (1828) А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-272)
369. Впервые — «Русское слово», 1902, 3 декабря, № 333. Печатается по изданию — *Литераторы и общественные деятели*.

     3 декабря 1902 г. в бенефис Шаляпина на сцене Большого театра в Москве состоялся спектакль по опере А. Бойто «Мефистофель», в котором он выступил в главной роли. Этому событию предшествовал невероятный ажиотаж, сотни людей, в том числе ближайшие знакомые и друзья артиста, жаждали билетов (см. раздел [«Письма»](#_Toc265602390)). Публикуя в этот же день свои «миланские воспоминания», Дорошевич решил напомнить обществу о том, как по-своему драматичен был для Шаляпина путь к успеху в этой роли почти два года назад в Италии. Именно этим обстоятельством можно объяснить то, что при очевидном повторе сюжета и множества подробностей, характерных для очерка «Шаляпин в Scala», в «Шаляпине в “Мефистофеле”» основное внимание уделено победе русского артиста над всемогущей клакой, которая стала и победой композитора Арриго Бойто. чье талантливое произведение подверглось незаслуженному остракизму. [↑](#endnote-ref-273)
370. См. [«Шаляпин в Scala»](#_Toc265602211). [↑](#endnote-ref-274)
371. См. [«Шаляпин в Scala»](#_Toc265602211). [↑](#endnote-ref-275)
372. Вероятно, итальянский певец Романо Наннетти. [↑](#endnote-ref-276)
373. {741} См. [«Шаляпин в Scala»](#_Toc265602211). [↑](#endnote-ref-277)
374. Цитата из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» (1841). [↑](#endnote-ref-278)
375. См. [комм. к очерку «Шаляпин в Scala»](#_Tosh0005025). [↑](#endnote-ref-279)
376. Шаляпин впервые выступил в роли Мефистофеля в опере Гуно «Фауст» в Тифлисе в сентябре 1893 г. [↑](#endnote-ref-280)
377. *Сабеллико* — итальянский оперный певец (бас). [↑](#endnote-ref-281)
378. Так итальянцы читали фамилию «Шаляпин» — *Примечание В. М. Дорошевича*. [↑](#footnote-ref-99)
379. Громадный успех, полный триумф, все арии бисируются *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-100)
380. персонаж оперы Дж. Верди «Риголетто». Здесь: прохвост, жулик. [↑](#endnote-ref-282)
381. Это было не письмо Шаляпина, а статья одного из итальянских журналистов, написанная, скорее всего, с согласия русского артиста, (см. [комм. к очерку «Шаляпин в Scala»](#_Tosh0005025)). В связи с этой публикацией глава миланской клаки Маринетти (Мартинетти) 11 марта 1901 г. обратился к Шаляпину с письмом, в котором просил его «опровергнуть статью в газете», ссылаясь на то, что они во время визита к его супруге «вели себя вежливо и благопристойно» и «не навязывались ни словами, ни угрозами, как о том пишет газета». Явно придавленный триумфом Шаляпина, Маринетти обещает впредь способствовать его «блестящему успеху без какого-либо вознаграждения» и выпрашивает «несколько билетов», обязуясь «заплатить за них в день выступления» (Федор Иванович Шаляпин. В 2‑х томах. Т. 1, с. 689). [↑](#endnote-ref-283)
382. *Таманьо* Франческо (1850 – 1905) — итальянский оперный артист, драматический тенор. [↑](#endnote-ref-284)
383. Закон суров, но это — закон *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-101)
384. Впервые — «Русское слово», 1902, 5 декабря, № 335. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*. [↑](#endnote-ref-285)
385. *Донской* — см. [«Л. Д. Донской»](#_Toc265602266). Бенефис состоялся в Большом театре 20 сентября 1902 г., в спектакле по опере Ш. Гуно Л. Донской выступил в роли Фауста, Шаляпин — Мефистофеля. [↑](#endnote-ref-286)
386. *Великий пост* — предпасхальный период, в течение которого христианская церковь предписывает воздержания в пище и ограничения в образе жизни. Вероятно, предполагались гастроли Шаляпина в Милане в начале 1903 г. Однако премьера «Фауста» в постановке Шаляпина на сцене «Ла Скала» состоялась 24 февраля 1904 г. [↑](#endnote-ref-287)
387. *Коровин* Константин Алексеевич (1861 – 1939) — русский художник, выдающийся театральный декоратор, в основе работ которого были романтизм {742} и колористическое богатство. Друг Шаляпина и автор воспоминаний о нем. Его эскизы декораций к постановке «Фауста» в Милане не были использованы, о чем Шаляпин писал В. А. Теляковскому 21 марта 1904 г.: «Когда же пришло время репетиций и поставили на сцене декорации, то я вытянул лицо мое на манер шпагоглотателя — декорации были олеографического стиля по тонам и письму. Когда же я, возмущенный до глубины души, стал говорить им, что я ими обманут и что ни к чему было приглашать меня ставить оперу, и что с этого момента я отказываюсь ставить мое имя как режиссера, то сконфуженный директор Скала г. Гатти-Казацца начал извинительного тона речь о том, что декораторы-художники театра алля Скала народ в высшей степени ревнивый и что когда он, директор, предложил им написать декорации по предложенным эскизам, то они обиделись и на директора и на меня так сильно, что хотели отказываться от службы, говоря, что “мы, мол, видали виды и писали декорации в самых лучших театрах Европы”. Бедняки, жалкие маленькие мещанишки, верующие, что уж если все театры Европы, значит, не может быть ничего лучше. Что же делать, пришлось петь в “конфетках”… Мне статно досадно, что я не мог показать здесь публике нашего милого Костю (Коровина. — *С. Б*.), а как бы было нужно, как нужно!!!» (Федор Иванович Шаляпин. В 2‑х томах. Т. 1, с. 399 – 400). [↑](#endnote-ref-288)
388. Эскизы к костюмам были сделаны А. Я. Головиным и Г. Л. Теляковской. «В тот же день, как я приехал в Милан, — писал Шаляпин Теляковскому, — я уже был огорчен, что костюмов, как я услыхал, к “Фаусту” приготовить по нашим рисункам не могли, отговорившись тем, что не было достаточно времени и что я рисунки прислал поздно» (Федор Иванович Шаляпин. В 2‑х томах. Т. 1, с. 399). Единственным утешением Шаляпина было то, что он выступал в привезенном им «блестящем костюме» Мефистофеля, сделанном по эскизу Головина. [↑](#endnote-ref-289)
389. «*Демон*» (1871) — опера А. Г. Рубинштейна по одноименной поэме Лермонтова, в которой Шаляпин исполнял партии Демона и Гудала. В данном случае Дорошевич имеет в виду замыслы артиста относительно воплощения образа Демона, которыми он делился с близкими людьми. [↑](#endnote-ref-290)
390. Источник цитаты не установлен. [↑](#endnote-ref-291)
391. Шаляпин писал Теляковскому: «Успех, конечно, я имел огромный, и им очень доволен, завтра пою 9‑й спектакль “Фауста”. Опера вышла гвоздем сезона. Театр в этот вечер всегда полон» (Федор Иванович Шаляпин. В 2‑х томах. Т. 1, с. 400). [↑](#endnote-ref-292)
392. {743} Впервые — «Русское слово», 1904, 18 января, № 18. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*.

     Статья является откликом на первое исполнение Шаляпиным партии Демона в опере А. Г. Рубинштейна в бенефис артиста на сцене Большого театра 16 января 1904 г. [↑](#endnote-ref-293)
393. Герой греческой мифологии титан Прометей был по приказу Зевса прикован к скале за то, что похитил у богов с Олимпа огонь и передал его людям. [↑](#endnote-ref-294)
394. Герой поэмы А. С. Пушкина «Евгений Онегин». [↑](#endnote-ref-295)
395. Имеется в виду выступление Шаляпина в концертной постановке «Манфреда» Дж. Г. Байрона на музыку Р. Шумана, впервые состоявшееся 14 декабря 1902 г. в Москве, в зале Дворянского собрания. [↑](#endnote-ref-296)
396. Врубель Михаил Александрович (1856 – 1910) — русский художник, в творчестве которого тема лермонтовского Демона стала одной из центральных. Он выполнил более 20 рисунков к поэме, создал скульптурные и живописные изображения Демона. В его представлении, это — «… дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный… величавый» (М. А. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.‑М., 1963, с. 140). Монументальное полотно Врубеля «Демон поверженный» (1901 – 1902) оказало воздействие на пластическое решение Шаляпиным образа Демона. «От Врубеля мой демон», — писал он в «Страницах моей жизни» (Федор Иванович Шаляпин. В 2‑х томах. Т. 1, с. 289). [↑](#endnote-ref-297)
397. С 1902 г. Врубель страдал тяжелым психическим заболеванием депрессивного характера. В январе 1904 г. он находился в клинике Московского университета. Безжалостной журнальной критике подверглись иллюстрации Врубеля к «Герою нашего времени» Лермонтова, подготовленные для юбилейного издания, выпущенного И. Н. Кушнеревым. Причиной громкого скандала стали громадные панно «Микула Селянинович» и «Принцесса Грёза», написанные Врубелем для Всероссийской промышленной выставки в Нижнем Новгороде в 1896 г. Эти полотна были отвергнуты жюри Академии художеств, а газетная критика окрестила их автора декадентом. Уничижительные отзывы в прессе появились весной 1902 г., когда художник на 4‑й выставке «Мира искусств» представил свое монументальное полотно «Демон поверженный». [↑](#endnote-ref-298)
398. {744} *Зичи* Михаил (Михай) Александрович (1827 – 1906) — русско-венгерский художник, иллюстратор многих произведений Лермонтова, акварелей на лермонтовские темы. Специальную серию иллюстраций он посвятил «Демону». Благодаря публикациям в популярных изданиях его работы приобрели широкую известность. Отдавая должное новаторству Шаляпина, Дорошевич отчасти увлекается и принижает традицию, связанную с Зичи в создании образа Демона. Ее в конце 80‑х годов ввел артист Большого театра П. Хохлов, имевший большой успех в этой партии. [↑](#endnote-ref-299)
399. В декорациях к спектаклю были использованы натурные зарисовки, сделанные К. А. Коровиным в 1901 г. на Кавказе, куда он был командирован дирекцией императорских театров при возобновлении «Демона» в Мариинском театре. *Дарьяльское ущелье* находится в долине Терека, по нему проходит Военно-Грузинская дорога. См. очерк «Дарьяльское ущелье» в кн.: Константин Коровин вспоминает… М., 1971. [↑](#endnote-ref-300)
400. *Синодал* — персонаж оперы А. Г. Рубинштейна «Демон», его партию исполнял Л. В. Собинов. [↑](#endnote-ref-301)
401. Эта ария была специально транспонирована для Шаляпина на полтона ниже. [↑](#endnote-ref-302)
402. Первое представление «Демона» А. Г. Рубинштейна на сцене Большого театра состоялось 23 октября 1879 г. Партию Демона исполнял Б. Б. Корсов. [↑](#endnote-ref-303)
403. Впервые — «Русское слово», 1904, 25 января, № 24. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*.

     Статья посвящена участию Шаляпина в спектакле по опере А. Т. Гречанинова «Добрыня Никитич» (1901), премьера которой состоялась в Большом театре в октябре 1903 г. См. также пародию [«Добрыня Никитич. Опера в 2‑х действиях, с прологом и эпилогом. Музыка А. Т. Гречанинова и В. М. Дорошевича»](#_Toc265602366).

     *Добрыня* Никитич — богатырь, герой русских былин «Добрыня и змей», «Добрыня-сват», «Добрыня в ссоре с Владимиром» и др. [↑](#endnote-ref-304)
404. Выставленное на Нижегородской промышленной выставке в 1892 г. панно Врубеля «Микула Селянинович» было снято со стены по распоряжению жюри Академии художеств, но С. И. Мамонтов выстроил там же специальный павильон, в котором его и другое снятое панно «Принцесса Грёза» могла осматривать публика. [↑](#endnote-ref-305)
405. *Микула Селянинович* — богатырь-пахарь, герой русских былин «Вольга и Микула Селянинович». «Святогор и Микула Селянинович». [↑](#endnote-ref-306)
406. *Владимир Красное Солнышко* — Владимир I, князь новгородский (с 969 г.), киевский (с 980 г.), ввел христианство в 988 – 989 гг. [↑](#endnote-ref-307)
407. {745} *Гречанинов* Александр Тихонович (1864 – 1956) — русский композитор, его опера-былина «Добрыня Никитич» написана в лирическом песенно-романсовом стиле. [↑](#endnote-ref-308)
408. Илья-Муромец — богатырь, герой многих русских былин, воплощение народного идеала воина. [↑](#endnote-ref-309)
409. Под писателя Л. Н. Толстого. [↑](#endnote-ref-310)
410. Впервые — «Русское слово», 1910, 30 января, № 24 (под заголовком «20 лет тому назад»). Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*.

     *Ермолова* Мария Николаевна (1853 – 1928) — русская актриса, с 1870 г. играла в Малом театре, прославившись в ролях героического и романтического репертуара. [↑](#endnote-ref-311)
411. Очерк посвящен сорокалетию сценической деятельности М. Н. Ермоловой, исполнившемуся 30 января 1910 г. Она отказалась от празднования юбилея, но получила в те дни много приветствий. [↑](#endnote-ref-312)
412. *Маргарита, Зибель* — персонажи оперы Гуно «Фауст». [↑](#endnote-ref-313)
413. «*Русская мысль*» — либеральный журнал, выходил в Москве в 1880 – 1918 гг. [↑](#endnote-ref-314)
414. *Невежин* Петр Михайлович (1841 – 1918) — русский писатель, эпигон А. Н. Островского, его пьесы из жизни дворянской и купеческой среды отличались торжеством добродетели и сентиментальным резонерством. [↑](#endnote-ref-315)
415. *Шпажинский* Ипполит Васильевич (1848 – 1917) — русский драматург, не без успеха пытался быть актуальным, используя приемы драматургии А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-316)
416. *Немирович-Данченко* Владимир Иванович (1858 – 1943) — русский театральный деятель, писатель, автор ряда пьес из жизни интеллигенции. [↑](#endnote-ref-317)
417. *Сумбатов* (псевдоним Южин) Александр Иванович (1857 – 1927) — русский актер, театральный деятель, драматург. Один из ведущих актеров, а с 1909 г. — руководитель Малого театра. Его проникнутые либеральными идеями пьесы насыщены сценическими эффектами. См. также [«Макбет, или Жертва ведьм»](#_Toc265602334) и раздел [«Письма»](#_Toc265602409). [↑](#endnote-ref-318)
418. *Александров* Владимир Александрович (1856 – после 1918) — русский драматург, черпавший сюжеты из своей адвокатской практики. [↑](#endnote-ref-319)
419. *Крылов* (псевдоним Виктор Александров) Виктор Александрович (1838 – 1906) — русский драматург, переводчик, журналист, театральный деятель. Был плодовитым автором «проблемных» пьес. [↑](#endnote-ref-320)
420. {746} См. очерк [«Юбилей Общества русских драматических писателей»](#_Toc265602327). *Кондратьев* Иван Максимович (1841 – 1924) — секретарь Общества русских драматических писателей и оперных композиторов. [↑](#endnote-ref-321)
421. Ряд пьес В. А. Александрова был посвящен злободневным вопросам семейного права, в том числе проблеме «незаконнорожденных» («Спорный вопрос», «В новой семье»). Последняя была особенно близка Дорошевичу (см. его автобиографические фельетоны «О незаконных и о законных, но несчастных детях», «Компетентное мнение». — Собр. соч., т. I. Семья и школа). [↑](#endnote-ref-322)
422. *Юрьев* Сергей Андреевич (1821 – 1888) — русский публицист, философ, драматург, критик, переводчик. Дорошевич называет его «королем Лиром», имея в виду его переводы трагедий Шекспира и общественный темперамент. Юрьев основал журнал «Русская дума», который вскоре стал выходить под названием «Русская мысль» и был его редактором в 1880 – 1885 гг. В 1878 – 1885 гг. он был председателем Общества любителей российской словесности, с 1886 г. — председателем Общества русских драматических писателей и композиторов. [↑](#endnote-ref-323)
423. См. [«С. В. Васильев-Флеров»](#_Toc265602302). [↑](#endnote-ref-324)
424. *Редингот*, redingote (фр.) — длинный сюртук широкого покроя. [↑](#endnote-ref-325)
425. *Ракшанин* Николай Осипович (1858 – 1903) — беллетрист, драматург, театральный критик. Дорошевич посвятил ему очерк «Смерть журналиста» («Русское слово», 1903, № 316). [↑](#endnote-ref-326)
426. «Неистовым Виссарионом» друзья называли критика Виссариона Григорьевича Белинского (1811 – 1848). [↑](#endnote-ref-327)
427. «Правь, Британия», английская патриотическая песнь. Здесь: Ермолова — национальная гордость. [↑](#endnote-ref-328)
428. *Мочалов* Павел Степанович (1800 – 1848) — русский актер, проявивший себя в близком Ермоловой романтическом и трагическом репертуаре. [↑](#endnote-ref-329)
429. «*Дон Сезар де Базан*» («Испанский дворянин», 1843) — комедия французских драматургов Ф. Ф. Дюмануара и А. Ф. Деннери, в центре которой герой, добивающийся благородной цели. [↑](#endnote-ref-330)
430. «*Сафо*» (1818) — трагедия австрийского драматурга Франца Грильпарцера (1791 – 1872), посвященная древнегреческой поэтессе Сафо, Сапфо (VII – VI вв. до н. э.), была поставлена с участием Ермоловой в Малом театре в 1892 г. [↑](#endnote-ref-331)
431. Персонаж комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» (1835). «Унтер-офицерская вдова, которая сама себя высекла». [↑](#endnote-ref-332)
432. *Мария Стюарт* (1542 – 1587) — героиня одноименной трагедии (1800) немецкого поэта и драматурга Ф. Шиллера (1759 – 1805), шотландская королева (1561 – 1567). Впервые Ермолова выступила в роли Марии Стюарт в спектакле Малого театра 14 февраля 1886 г. [↑](#endnote-ref-333)
433. Жанна д’Арк (1412 – 1431) — героиня {747} «Орлеанской девы» (1801) Шиллера, народная героиня Франции, возглавившая борьбу против англичан во время Столетней войны 1337 – 1453 гг. Ермолова дебютировала в роли Жанны д’Арк в спектакле Малого театра по «Орлеанской деве» Шиллера 29 января 1884 г. Последний раз выступила в «Орлеанской деве» в 1902 г. [↑](#endnote-ref-334)
434. Под «опрощением» понимался сознательный поворот в живописи и литературе к реалистическому изображению жизни народа. *Передвижники* — художники-реалисты, объединившиеся в Товарищество передвижных художественных выставок (образовалось в 1870 г.). В него входили И. Н. Крамской, И. Е Репин, В. И. Суриков, В. Г. Перов и др. *Мамин* (псевдоним Мамин-Сибиряк) Дмитрий Наркисович (1852 – 1906) — русский писатель, творчество которого отличалось глубоким знанием народного быта. *Успенский* Глеб Иванович (1843 – 1902) — русский писатель, автор очерков о бедноте. [↑](#endnote-ref-335)
435. Пьеса «В неравной борьбе» была поставлена в Малом театре в 1891 г. Ермолова играла Лизавету Григорьевну. [↑](#endnote-ref-336)
436. *Правдин* Осип Андреевич (Оскар Августович Трейлебен, 1849 – 1921) — русский актер и педагог, с 1878 г. — в труппе Малого театра, его игра отличалась жизненной достоверностью. [↑](#endnote-ref-337)
437. *Росси* Эрнесто (1827 – 1896) — итальянский актер, исполнитель ролей романтического и трагического репертуара. Гамлет был одной из лучших его работ. Гастролировал в России с 1877 по 1896 гг. [↑](#endnote-ref-338)
438. Персонажи трагедии Шекспира «Гамлет». [↑](#endnote-ref-339)
439. См. [«Сальвини в роли Отелло»](#_Toc265602319). [↑](#endnote-ref-340)
440. *Шубинский* Николай Петрович (1853 – 1921) — московский присяжный поверенный, член 3‑й и 4‑й Государственной Думы. В 1877 г. стал мужем М. Н. Ермоловой. Дорошевич посвятил ему очерк «Н. П. Шубинский (Набросок портрета)» («Русское слово», 1907, 7 ноября, № 256). Примечание А. Кугеля: «М. Н. Ермолова была замужем за известным адвокатом, покойным Н. П. Шубинским, впоследствии депутатом-октябристом». [↑](#endnote-ref-341)
441. *Чайковский* Модест Ильич (1850 – 1916) — русский драматург, либреттист, критик. Его пьеса «Симфония» была поставлена в Малом театре в 1890 г. [↑](#endnote-ref-342)
442. «*Кин*», «Кин, или Гений и беспутство» (1836) — пьеса французского писателя Александра Дюма-отца (1802 – 1870). В ней воспроизведены эпизоды из жизни знаменитого английского актера Эдмунда Кина (1787 – 1833). [↑](#endnote-ref-343)
443. *Анна Демби, суфлер Соломон* — персонажи пьесы. Роль Анны Демби исполняла Л. В. Селиванова. Премьера спектакля, состоявшегося в бенефис исполнившего главную роль А. И. Южина, прошла 15 февраля 1900 г. [↑](#endnote-ref-344)
444. {748} В четвертом действии пьесы А. Дюма-отца «Кин» есть отрывок из «Ромео и Джульетты» Шекспира, представляющий «сцену на сцене» — зрительный зал и сцену знаменитого лондонского театра Дрюри-Лейн. Вероятно, в спектаклях Малого театра его заменяли на отрывок из «Гамлета» и в редких случаях на отрывок из трагедии Шекспира «Ричард III». [↑](#endnote-ref-345)
445. Ермолова играла леди Анну, вдову Эдуарда, принца Уэльского, потом — жену Ричарда III. На следующий день после премьеры главный режиссер Малого театра С. А. Черневский записал: «Немирович вчера похвалил народную сцену в театре. Этого я от него никогда не слыхал!», а после второго спектакля добавил: «Вчера сцена на театре в “Кине” прошла великолепно» (В. А. Теляковский. Дневники директора Императорских театров. 1898 – 1901. Москва. М., 1998, с. 623). [↑](#endnote-ref-346)
446. *Воробьевы горы* — название возвышенной части правого берега реки Москвы в Москве. [↑](#endnote-ref-347)
447. *Монблан* — вершина в Западных Альпах. [↑](#endnote-ref-348)
448. Впервые — «Петербургская газета», 1894, 27 января, № 26. Опубликовано без подписи. Авторство Дорошевича определяется содержанием (в том числе повтором некоторых эпизодов, встречающихся в последующих его публикациях о Савиной) и стилем произведения.

     *Савина* Мария Гавриловна (урожд. Подраменцова-Стремлянова, 1854 – 1915) — русская актриса, с 1874 г. и до конца жизни играла в труппе Александринского театра. Высокое психологическое мастерство отличало ее в ролях русского классического репертуара (пьесы Гоголя, Островского, Тургенева), в создании разнообразной галереи женских образов в драматургии конца XIX – начала XX вв. Савина горячо защищала интересы «актерского сословия», была одним из организаторов и председателей Русского театрального общества. См. также раздел [«Письма»](#_Toc265602417). [↑](#endnote-ref-349)
449. см. [«Гаснущие звезды. Сарра»](#_Toc265602315). [↑](#endnote-ref-350)
450. *Самойлов Василий Васильевич* (1813 – 1887) — русский актер, представитель актерской семьи Самойловых. Работал в труппе Александринского театра, был мастером внешнего перевоплощения. [↑](#endnote-ref-351)
451. *Васильев Павел Васильевич* (1832 – 1879) — русский актер, представитель актерской семьи Васильевых. Его называли Васильевым 2‑м в отличие от Васильева 1‑го, старшего брата, актера Сергея Васильевича Васильева (1827 – 1862). Павел Васильев много играл в провинции, с 1860 г. был в труппе Малого театра, тяготел к реалистическому изображению русских характеров, прежде всего в пьесах Островского, отличался яркостью сценического темперамента. [↑](#endnote-ref-352)
452. *Садовский* (настоящая {749} фамилия Ермилов) *Пров Михайлович* (1818 – 1872) — русский актер, родоначальник актерской семьи Садовских. Всю жизнь играл в Малом театре. Крупнейший представитель сценического реализма эпохи А. Н. Островского. Был мастером в создании сатирических характеров в водевилях, пьесах Мольера и особенно Островского. [↑](#endnote-ref-353)
453. *Шумский* (настоящая фамилия Чесноков) *Сергей Васильевич* (1820 – 1878) — русский актер, ученик М. С. Щепкина, играл в Малом театре. Его игра отличалась артистизмом и естественностью, был актером без амплуа и потому проявил себя в разнообразных ролях в пьесах Тургенева, Сухово-Кобылина, Островского, Мольера. [↑](#endnote-ref-354)
454. *Григорович* Дмитрий Васильевич (1822 – 1900) — русский писатель, автор получивших широкую известность повестей «Деревня» (1846) и «Антон-Горемыка» (1847). [↑](#endnote-ref-355)
455. *Потапенко* Игнатий Николаевич (1856 – 1929) — русский писатель, модный в 90‑е годы и чрезвычайно плодовитый беллетрист. [↑](#endnote-ref-356)
456. «*Две сиротки*» (1874) — мелодрама французских писателей А. Деннери и Е. Кормон. [↑](#endnote-ref-357)
457. «*Спорный вопрос*» (1893) — пьеса В. А. Александрова. [↑](#endnote-ref-358)
458. И. С. Тургенева и Савину связывали особые дружеские отношения. Писатель был покорен талантом актрисы и влюблен в нее (См. Тургенев и Савина. Письма И. С. Тургенева к М. Г. Савиной. Воспоминания М. Г. Савиной об И. С. Тургеневе. Пг., 1918). [↑](#endnote-ref-359)
459. «*Татьяна Репина*» (1887) — пьеса А. С. Суворина. Савина впервые исполнила роль Татьяны 11 декабря 1888 г., выступала в ней до 1909 г. [↑](#endnote-ref-360)
460. Войска шведского короля Карла XII (1682 – 1718) потерпели поражение в Полтавской битве в 1709 г. [↑](#endnote-ref-361)
461. *Барнай* Людвиг (1842 – 1924) — немецкий актер и театральный деятель, для его игры была характерна подчеркнутая патетика. Гастролировал в Москве в 1885 – 1886 гг. [↑](#endnote-ref-362)
462. *Дузе Элеонора* (1858 – 1924) — популярная итальянская актриса, ее искусство отличалось тонким психологизмом. Гастролировала в России в 1891 и 1908 гг. [↑](#endnote-ref-363)
463. *Эмануэль* Джованни (1848 – 1902) — итальянский актер-трагик, в 1893 г. гастролировал в России. [↑](#endnote-ref-364)
464. *Гарриет* — персонаж комической оперы «Бедный Ионафан» австрийского композитора К. Миллекера (1842 – 1899). [↑](#endnote-ref-365)
465. Впервые — «Россия», 1900, 19 января, № 264.

     Статья опубликована в день юбилейного бенефиса Савиной, посвященного 25‑летию ее дебюта на императорской сцене. На празднование, проходившее в Мариинском театре, собрался «весь Петербург» во главе с царской фамилией. [↑](#endnote-ref-366)
466. {750} Будучи инициатором возникшего в 1883 г. «Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям» (в 1894 г. преобразовано в Русское театральное общество), Савина 23 марта 1897 г. выступила на заключительном заседании созванного им Первого съезда сценических деятелей. [↑](#endnote-ref-367)
467. Противопоставляя стремление актера идти от жизни унылому копированию, примитивному жизнеподобию, Дорошевич иронически обыгрывает название романа «Нана» (1880) одного из лидеров европейских натуралистов, французского писателя Эмиля Золя (1840 – 1902), обосновавшего и эстетику театрального натурализма, получившего развитие в западной драматургии в конце XIX в. («Натурализм в театре» и «Наши драматурги», 1881). [↑](#endnote-ref-368)
468. *Коклен* — см. [комм. к очерку «Семья Коклэнов»](#_Tosh0005026). [↑](#endnote-ref-369)
469. *Градов-Соколов* (настоящая фамилия Соколов) Леонид Иванович (1845 – 1890) — русский актер, играл в провинции и в Москве, обладал талантом характерного бытового актера. [↑](#endnote-ref-370)
470. «*Жених из долгового отделения*» (1858) — водевиль русского драматурга и актера И. Е. Чернышева (1834 – 1863). [↑](#endnote-ref-371)
471. Этот очерк составлен А. Р. Кугелем из двух публикаций Дорошевича, посвященных 35‑летнему юбилею сценической деятельности Савиной, который отмечался 24 февраля 1910 г.: «Марья Гавриловна» («Русское слово», 1910, 24 февраля, № 44) и «Исторический спектакль» («Русское слово», 1910, 28 февраля, № 48). Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*. [↑](#endnote-ref-372)
472. Примечание А. Кугеля: «В Орле». — Кугель ошибается, утверждая, что Савина впервые вышла на сцену в оперетте Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена» в Орле. Дебют Савиной состоялся в сентябре 1869 г. в минском городском театре в водевиле А. Н. Баженова «Бедовая бабушка» (1858). В «Прекрасной Елене» она впервые выступила в Харькове летом 1870 г. (См. И. Шнейдерман. Мария Гавриловна Савина. 1854 – 1915. М., 1956). [↑](#endnote-ref-373)
473. Савина выступила в «Прекрасной Елене» в роли гречанки из толпы. [↑](#endnote-ref-374)
474. *Калхас* — персонаж «Прекрасной Елены». [↑](#endnote-ref-375)
475. в дурном настроении. [↑](#endnote-ref-376)
476. «*Французская комедия*», «Комеди Франсез» старейший французский театр (основан в 1680 г.), давно завоевал славу образцовой сцены. [↑](#endnote-ref-377)
477. Примечание А. Кугеля: «Девичья фамилия Савиной — Подраменцева. Ее отец был учитель рисования». Отец актрисы бросил профессию учителя чистописания и рисования в гимназии и стал профессиональным актером, переменив фамилию {751} на Стремлянов. Биограф Савиной сообщает: «Т. Н. Подраменцев (1831 – 1903) долгое время играл в провинции. С 1886 по 1900 год он служил в Александринском театре» (И. Шнейдерман. Мария Гавриловна Савина, с. 3). [↑](#endnote-ref-378)
478. театр в Петербурге, был открыт в 1833 г., с конца 70‑х годов XIX в. в нем играла постоянная французская труппа, театр посещали аристократы, дипломаты, иностранцы. [↑](#endnote-ref-379)
479. *грандам* (франц. grande-dame — знатная дама) — театральное амплуа: актриса на роли немолодых, знатных женщин. [↑](#endnote-ref-380)
480. Примечание А. Кугеля: «Эта версия об изучении Савиной французского языка, если и соответствует действительности, то лишь в весьма малой части. Может быть, у Савиной и была учительница французского языка, но основным учителем этого языка был Никита Всеволожский, ее второй муж. И уж если Савина так прилежно изучала французский язык, то не для одного спектакля в год, а для того, чтобы “tenir tête” своему мужу, любимцу петербургских салонов. Всеволожская, не знающая по-французски, была бы действительно “мезальянсом”». *Всеволожский* Никита Никитич (1846 – 1896) — офицер Конного полка, сын приятеля А. С. Пушкина Н. В. Всеволожского и двоюродный брат И. А. Всеволожского (в 1881 – 1899 гг. директора Императорских театров). Савина обвенчалась с ним в 1882 и развелась в 1891 г. *Tenir tète* (фр.) — дать отпор. *Мезальянс* (франц. mesalliance) — брак с лицом более низкого общественного положения. [↑](#endnote-ref-381)
481. селение в Бельгии, вблизи которого англо-голландские и прусские войска 18 июня 1815 г. разгромили армию Наполеона, что вынудило его к вторичному отречению от престола. Здесь: день великого испытания. [↑](#endnote-ref-382)
482. Савина дебютировала в драме В. А. Крылова и С. Сутугина по роману Ф. М. Достоевского в ноябре 1899 г. [↑](#endnote-ref-383)
483. См. [«Праздник русского искусства»](#_Toc265602237). [↑](#endnote-ref-384)
484. Казенной называлась сцена императорских театров. [↑](#endnote-ref-385)
485. См. [«Праздник русского искусства»](#_Toc265602237). [↑](#endnote-ref-386)
486. персонаж пьесы Л. Н. Толстого, эту роль Савина впервые исполнила на сцене Александринского театра 18 октября 1895 г. и выступала в ней до 1904 г. [↑](#endnote-ref-387)
487. княжна Екатерина Павловна, персонаж пьесы П. П. Гнедича (1907), Савина дебютировала в этой роли в Александринском театре 21 декабря 1907 г., выступала в ней до 1915 г. [↑](#endnote-ref-388)
488. Варя в пьесе А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева (1879), впервые Савина выступила в этой роли в Александринском театре 17 января 1879 г., играла ее до 1894 г. [↑](#endnote-ref-389)
489. {752} персонаж пьесы И. С. Тургенева (1850), эту роль Савина исполнила впервые на сцене Александринского театра 15 ноября 1903 г. [↑](#endnote-ref-390)
490. Савина много раз гастролировала в Полтаве, поэтому трудно установить о какой именно поездке идет речь. [↑](#endnote-ref-391)
491. На юбилейном вечере в Александринском театре Савина показала ретроспективу своего творчества, сыграв по одному акту из «Холопов» П. П. Гнедича, «Власти тьмы» Л. Н. Толстого, «Месяца в деревне» И. С. Тургенева и «Дикарки» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. [↑](#endnote-ref-392)
492. Екатерина Павловна в «Холопах» П. П. Гнедича. [↑](#endnote-ref-393)
493. Примечание А. Кугеля: «Дорошевич тут явно увлекается и выдает за объективный факт свое впечатление. Савина не меняла голоса — и ни один крупный актер не меняет голоса — да и хотела бы, не смогла бы, потому что голос Савиной был крайне неблагодарный инструмент. То, что было очарованием ее интонаций и варианты тона, Дорошевич принял за изменение голоса. Эта ошибка только подтверждает верную мысль о силе художественного “наваждения”». [↑](#endnote-ref-394)
494. Сара Бернар впервые выступила в роли Жанны д’Арк в одноименной пьесе французского драматурга Жюля Барбье (1825 – 1901) в 1890 г. в парижском театре «Порт-Сен-Мартен». Ей было в это время 46 лет. См. также комм. к очерку [«Гаснущие звезды. Сарра»](#_Tosh0005027). [↑](#endnote-ref-395)
495. В 1870 г., во время франко-прусской войны 1870 – 1871 гг., пользуясь своим авторитетом известной актрисы, Сара Бернар открыла госпиталь для раненых в парижском театре «Одеон», где она работала. [↑](#endnote-ref-396)
496. Неточная цитата из повести Л. Н. Толстого «Детство» (1852). [↑](#endnote-ref-397)
497. См. комм. к очерку [«М. В. Лентовский»](#_Tosh0005028). Примечание А. Кугеля: «Чекалова — опереточная старуха. Блистала в некогда знаменитом опереточном ансамбле — с Зориной, Вельской, Родоном, Давыдовым, Тартаковым». [↑](#endnote-ref-398)
498. *Садовская* Ольга Осиповна (1849 – 1919) — русская актриса, работала в Малом театре. Ее коньком были характерные роли купчих, мещанок, женщин из крестьянской среды. [↑](#endnote-ref-399)
499. Впервые — «Русское слово», 1903, 7 октября, № 274, под заголовком «Художница». Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*.

     *Стрепетова* Полина (Пелагея) Антипьевна (1850 – 1903) — русская актриса, играла в провинции, в Москве, в Александринском театре в Петербурге (с 1881 г.). Обладала выдающимся трагическим дарованием, огромным {753} темпераментом, редкой способностью к непосредственному переживанию. Была особенно сильна в ролях женщин из народа. Лучшую характеристику ее дарованию дал А. Н. Островский: «Как природный талант, это явление редкое, феноменальное; но сфера, в которой ее талант может проявляться с особенным блеском, чрезвычайно узка, и потому она, как говорится, держать драмы не может. Болезненная, бедная физическими силами, неправильно сложенная, она из сценических средств имеет только гибкий, послушный голос. … ей доступны только те роли драматического репертуара, где не требуется ни красоты, ни фации, ни изящных манер, ни величавой представительности. Ее среда — женщины низшего и среднего классов общества; ее пафос — простые, сильные страсти» (А. Н. Островский. Полн. собр. соч. В 12‑ти томах. Т. 10. М., 1978, с. 213). [↑](#endnote-ref-400)
500. героиня пьесы А. Н. Островского, эта роль была коронной в репертуаре Стрепетовой, она дебютировала в ней в Казани (антреприза П. М. Медведева) в 1871 г., затем с 1873 г. выступала в Общедоступном театре в Москве, а с конца 1881 г. — на сцене Александринского театра в Петербурге. [↑](#endnote-ref-401)
501. героиня драмы А. Ф. Писемского, Стрепетова впервые выступила в этой роли в 1870 г. в театре Самары (антреприза А. А. Рассказова), следующим крупным успехом было выступление на сцене Александринского театра в 1876 г. [↑](#endnote-ref-402)
502. Евгения, персонаж комедии (1865) А. Н. Островского, Стрепетова впервые выступила в этой роли в 1880 г. на сцене Пушкинского театра А. А. Бренко. [↑](#endnote-ref-403)
503. героиня одноименной пьесы (1849) французских драматургов Э. Скриба и Э. Легуве. [↑](#endnote-ref-404)
504. Валунова в пьесе А. И. Сумбатова-Южина «Закат». Ее роль Стрепетова играла в спектаклях Александринского театра в 1899 – 1900 гг. [↑](#endnote-ref-405)
505. *Раскольников* — герой романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866), в театре с 1899 г. шла инсценировка Я. А. Дельера. [↑](#endnote-ref-406)
506. персонаж пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы». [↑](#endnote-ref-407)
507. произведение русской литературы XVI в., содержащее основы патриархального быта и утверждающее деспотическую власть главы семьи. [↑](#endnote-ref-408)
508. В роли Матрены в пьесе Л. Н. Толстого Стрепетова выступила в 1896 г. на сцене Малого театра Литературно-художественного общества в Петербурге. [↑](#endnote-ref-409)
509. молодая героиня пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы». [↑](#endnote-ref-410)
510. «Луч света в темном царстве» — название статьи (1860) Н. А. Добролюбова (1836 – 1861), посвященной драме А. Н. Островского «Гроза». Катерина названа в ней «лучом света в темном царстве». Здесь: после создания образа Катерины. [↑](#endnote-ref-411)
511. {754} Дорошевич таким образом соотносит убийство, в котором участвовала Матрена из «Власти тьмы», с преступлением, совершенным героиней трагедии В. Шекспира «Макбет». [↑](#endnote-ref-412)
512. Резкий характер Стрепетовой, с одной стороны, приводил ее к конфликтам с коллегами, а с другой — ее травили театральные чиновники, недоброжелатели из актерской и зрительской среды. Дважды (в 1890 и в 1900 гг.) она вынуждена была уходить из Александринского театра. О последнем, формально связанном с неудачным исполнением роли в пьесе А. И. Южина-Сумбатова «Закат», Дорошевич писал в статье «Удаление П. А. Стрепетовой»:

     «Это князь Сумбатов написал утрированную роль, а г‑жа Стрепетова сыграла только то, что было написано…

     Суд общественного мнения “аннулировал”, т. е. признал ничтожным, как выражаются юристы, жестокий и несправедливый приговор над П. А. Стрепетовой.

     Но этот суд должен признать приговор несправедливым не только в кассационном, но и в апелляционном порядке, по существу» («Россия», 1900, 3 сентября, № 488). [↑](#endnote-ref-413)
513. За десять лет до того, откликаясь на выступления Стрепетовой в Одессе, Дорошевич писал: «Г‑жа Стрепетова бесспорно в своем роде большое дарование, но история искусства никогда не скажет: “как играла г‑жа Стрепетова”, “какой создала тип г‑жа Стрепетова”, — история запомнит только одно:

     — Как кричала г‑жа Стрепетова.

     Это истерика, а не искусство» («За день». — «Одесский листок», 1894, № 231). [↑](#endnote-ref-414)
514. Впервые — «Русское слово», 1908, 15 октября, № 239. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*.

     Очерк опубликован через день после смерти артиста, последовавшей 13 октября 1908 г.

     *Ленский* (настоящая фамилия Вервициотти) Александр Павлович (1847 – 1908) — русский актер и режиссер, театральный педагог. С 1876 г. работал в Малом театре (с перерывом в 1882 – 1884 гг., когда состоял в труппе Александринского театра), с 1907 г. его главный режиссер. Был мастером сценического перевоплощения, его игра отличалась остротой внешнего рисунка, высокой артистичностью. [↑](#endnote-ref-415)
515. Ленский дебютировал в роли слуги Жозефа в пьесе Н. Я. Соловьева «Игра счастья» в театре во Владимире в 1865 г. Утверждая, что он «начал Гамлетом», Дорошевич {755} имеет в виду его первое, получившее широкий отзвук выступление в роли Гамлета, состоявшееся летом 1873 г. на сцене только что созданного московского Общедоступного театра — частного предприятия, закрытого из-за банкротства антрепренеров С. В. Танеева и Ф. М. Урусова в 1877 г. Последний выход Ленского на сцену состоялся в роли Дудукина в пьесе А. Н. Островского «Без вины виноватые» 2 октября 1909 г. Ленский никогда не выступал в роли короля Лира. В данном случае Дорошевич имеет в виду его драму как руководителя Малого театра, приведшую по сути к преждевременной смерти. [↑](#endnote-ref-416)
516. см. [«Сам Николай Хрисанфович Рыбаков»](#_Toc265602289). [↑](#endnote-ref-417)
517. *Макшеев* Владимир Александрович (1843 – 1901) — русский актер, много играл в провинции, в 1873 г. в московском Общедоступном театре с большим успехом исполнял роль Никона в «Горькой судьбине» Писемского, с 1874 г. работал в Малом театре. Отличительными чертами таланта Макшеева были задушевность, мягкий комизм, благодушный юмор. [↑](#endnote-ref-418)
518. *Давыдов* (настоящие имя и фамилия Иван Николаевич Горелов) Владимир Николаевич (1849 – 1925) — русский актер, в молодости выступал в различных жанрах — от оперетты до трагедии, играл в провинции, с 1880 г. работал в Александринском театре. В Общедоступном театре играл летом 1876 г. Прославился как мастер характерных ролей прежде всего в русском классическом репертуаре (Городничий в «Ревизоре» Гоголя, в пьесах Островского, Расплюев в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина, Аким во «Власти тьмы» Толстого, Фирс в «Вишневом саде» Чехова). [↑](#endnote-ref-419)
519. После выступлений в Москве на сцене Общедоступного театра в 1873 г. Ленский играл в провинции (Казань, Нижний Новгород, Одесса) и только в апреле 1876 г. был зачислен в труппу Малого театра. В данном случае для Дорошевича важен прежде всего тот факт, что в Общедоступном театре начинали свою карьеру многие замечательные актеры, составившие впоследствии славу разных театров. [↑](#endnote-ref-420)
520. см. [комм. к очерку «Марья Гавриловна»](#_Tosh0005029). Шумский умер в феврале 1878 г., спустя два года после вступления Ленского в труппу Малого театра. [↑](#endnote-ref-421)
521. Магазин художественных изделий на Кузнецком мосту в Москве. [↑](#endnote-ref-422)
522. Рисунки, изображающие Шумского в ролях Счастливцева в «Лесе» Островского и Плюшкина в «Мертвых душах» по Гоголю, были сделаны Ленским в 1878 г. [↑](#endnote-ref-423)
523. В 1877 г. в Малом театре была поставлена инсценировка русского драматурга, актера и педагога П. А. Каратыгина (1805 – 1879) по «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, в которой Шумский исполнял роль Плюшкина. [↑](#endnote-ref-424)
524. {756} Счастливцев в «Лесе» Островского. [↑](#endnote-ref-425)
525. Неточная цитата из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-426)
526. См. [«Мое первое знакомство с П. И Вейнбергом»](#_Toc265602191). [↑](#endnote-ref-427)
527. Цитата из «Уриеля Акосты» Гуцкова. [↑](#endnote-ref-428)
528. Роль Глумова в пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) Ленский исполнял с 1870 г., в Малом театре дебютировал в ней в 1876 г. [↑](#endnote-ref-429)
529. В роли Дон Жуана Ленский выступал на сцене Малого театра и в одноименной пьесе Мольера и в «Каменном госте» Пушкина (сезон 1876 – 1877 гг.). Как артист Александринского театра, он играл главную роль в пьесе Мольера во время гастролей в Москве в конце 1883 г. [↑](#endnote-ref-430)
530. пьеса В. А. Крылова, в которой Ленский исполнял роль Дарского, шла в Малом театре в сезоне 1880 – 1881 гг. [↑](#endnote-ref-431)
531. «*Синяя птица*» (1908) — пьеса-сказка бельгийского драматурга М. Метерлинка (1862 – 1949), впервые была поставлена в Московском Художественном театре в 1908 г. [↑](#endnote-ref-432)
532. «*Наш друг Неклюжев*» (1879) — пьеса русского драматурга, прозаика и поэта А. И. Пальма (1823 – 1885), в которой Ленский исполнял роль Неклюжева, шла в Малом театре в сезоне 1879 – 1880 гг., он выступил в этой же роли во время своих гастролей, как «артист санкт-петербургских придворных театров», в Москве в декабре 1883 г. [↑](#endnote-ref-433)
533. Роман «Современная драма» (Ч. 1) вышел в Москве в 1884 г. под псевдонимом Синее Домино, который принадлежал матери Дорошевича, известной писательнице и журналистке Александре Ивановне Соколовой (1836 – 1914). [↑](#endnote-ref-434)
534. 13 декабря 1883 г., во время гастролей Ленского в Москве. [↑](#endnote-ref-435)
535. Сцена из 2‑го акта «Гамлета», в которой странствующий актер (первый актер) читает монолог, воспроизводящий один из мотивов «Энеиды» Вергилия. [↑](#endnote-ref-436)
536. *Манташев* Александр Иванович (1849 – 1911) — крупный нефтепромышленник, один из богатейших людей России, основавший в Баку акционерное общество. Примечание А. Кугеля: «Манташев — известный нефтяной король». Дорошевич посвятил его деятельности фельетоны «Манташиада» («Русское слово», 1902, 19 июня, № 166; см. также — собр. соч., т. 2. Безвременье) и «Два миллионера» («Русское слово», 1911, 21 апреля). [↑](#endnote-ref-437)
537. Ленский перешел в Александринский театр в апреле 1882 г. [↑](#endnote-ref-438)
538. Это были гастроли, проходившие с мая по декабрь 1883 г. [↑](#endnote-ref-439)
539. {757} По решению дирекции императорских театров Ленский был переведен снова в Малый театр в феврале 1883 г. [↑](#endnote-ref-440)
540. *Корш* Федор Адамович (1852 – 1923) — антрепренер, драматург-переводчик, основатель Русского драматического театра (Театр Корша) в 1882 г. в Москве. [↑](#endnote-ref-441)
541. После крушения Пушкинского театра А. А. Бренко к Ф. А. Коршу вместе с помещением перешла и оставшаяся без средств к существованию труппа. Приглашая к себе известных актеров, Корш обещал им самоуправление, свободу в выборе репертуара, ориентацию на небогатую публику, но не сдержал слова. В связи с этим часть труппы покинула его театр, прежде всего самые известные актеры. [↑](#endnote-ref-442)
542. В «Горе от ума» Грибоедова Ленский исполнял роли Чацкого (1876 г.) и Фамусова (1887 – 1888 и 1907 – 1908 гг.). [↑](#endnote-ref-443)
543. Вступив в должность главного режиссера Малого театра в 1907 г., Ленский с первых же дней начал борьбу с установившимися в течение десятилетий косными традициями, касавшимися как управления со стороны дирекции императорских театров, так и организации внутритеатральной жизни. [↑](#endnote-ref-444)
544. колокольня собора Ивана Великого в московском Кремле. [↑](#endnote-ref-445)
545. 22 сентября 1908 г. Ленский подал прошение об увольнении его как артиста и режиссера «в отпуск по болезни с 1 ноября впредь до выздоровления и без сохранения содержания». 30 сентября состоялась его последняя встреча с директором императорских театров В. А. Теляковским, во время которой он подтвердил свое желание уйти из Малого театра. [↑](#endnote-ref-446)
546. Вдова Ленского обратилась к возглавившему Малый театр А. И. Южину с просьбой не допустить, чтобы мужа «хоронили в Москве те, которые и были виновниками того, что случилось это так неожиданно и скоропостижно. Не надо, чтоб его убийцы глумились над ним и после его смерти. Он не хотел, чтобы его хоронили, как это принято, и чтобы в числе провожатых, возлагающих венки и т. д., были его убийцы» (Цит. по кн.: Н. Зограф. Александр Павлович Ленский. М., 1955, с. 382). Воля Ленского была выполнена. 14 октября его тело отправили в отдельном вагоне в Киев, а оттуда пароходом в деревню Селище, где он и был 17 октября похоронен без участия представителей театра, без венков, речей и депутаций. Южин считал главным гонителем Ленского управляющего труппой Малого театра В. А. Нелидова, о чем писал П. П. Гнедичу 21 июля 1910 г.: «Нелидов в один сезон довел его до того, что перед смертью Ленский умолял меня не допускать Нелидова к его гробу… Знаешь ли ты, что он доходил до такой степени {758} клеветнического восторга, что доносил на Ленского директору, будто он берет взятки с актрис за роли *сладкими пирожками…* Под таинственной маской некоего “Архелая” он помещал в “Русском слове” фельетоны, в которых применялись все способы подорвать и дискредитировать Малый театр и — главное — меня в глазах общества. Для этого он не брезговал *ничем*: он, уложивший Ленского в гроб своими доносами, клеветой, возбуждением против него и директора и всей *труппы*, которой он до меня был главным начальником, от которого зависели и прибавки, и пенсии, и увольнения и который систематически угнетал всех, кто был в мало-мальски хороших отношениях с Ленским, — этот самый Нелидов в статьях Архелая с подлостью и лицемерием неслыханно бессовестным прикрывается мнением, конечно, сочиненным, самого Ленского в своих травлях Малого театра» (Александр Иванович Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма. М., 1951, с. 159). [↑](#endnote-ref-447)
547. Имеется в виду письмо Ленского в редакцию газеты «Новости сезона», написанное в ответ на заметку театрального критика С. Л. Кугульского (1862 – ?) «К уходу А. П. Ленского» (4 октября, № 1604), в которой, как писал артист, даются сведения о нем, «как о режиссере и преподавателе, совершенно несогласные с истиной» (А. П. Ленский. Статьи. Письма. Записки. М., 2002, с. 264). Ответное письмо Ленского не было опубликовано в «Новостях сезона» и появилось в журнале «Театр» 9 октября 1908 г. Оно вызвало вторую статью Кугульского «Еще к уходу А. П. Ленского (По поводу письма А. П. Ленского)», в которой в частности утверждалось: «Ведь мы факты… приводили лишь как иллюстрацию, характеристику увлечений, непостоянства А. П. Ленского, его непоследовательности в своих симпатиях и антипатиях; мы отмечали именно те черты, которые менее всего подходят администратору и режиссеру большого и образцового театрального предприятия. По существу же эти факты так же не имеют значения, как и натянутые оправдания г. Ленского ни на йоту не разбили нашего основного положения. Все-таки Гзовская ушла из Малого театра из-за отношения А. П. Ленского» («Новости сезона», 1908, 11 – 12 октября, № 1611). Об О. В. Гзовской см. в [комм. к статье «Московский Малый театр. Е. К. Лешковская»](#_Tosh0005030). [↑](#endnote-ref-448)
548. Это было по инициативе А. А. Яблочкиной написанное 9 октября 1908 г. письмо труппы Малого театра, в котором в частности говорилось: «Рискуя вызвать Ваш гнев, мы считаем себя вправе требовать, чтобы, как только здоровье и силы Ваши позволят, Вы тотчас вернулись бы к нам, а мы, Ваши товарищи, с тоскливым нетерпением и горячей любовью будем ждать Вас домой, в осиротеющий без Вас Малый театр» (А. П. Ленский. Статьи. Письма. Записки, с. 328). [↑](#endnote-ref-449)
549. Накануне ухода из театра, в сентябре 1908 г., Ленский писал В. Я. Брюсову: «Попробую преподавать дикцию и декламацию, искусство читать лекции и произносить ораторские речи. Дело это мне симпатично и хорошо знакомо, {759} и, может быть, этим делом я хоть отчасти пополню наступающую моральную пустоту моей жизни, а также и свой бюджет…» (А. П. Ленский. Статьи. Письма. Заметки, с. 258). 4 октября 1908 г. в газете «Русские ведомости» появилось объявление о том, что Ленский начинает на дому «преподавание дикции, декламации, выразительного чтения и техники ораторского искусства», а также «совместное чтение по ролям образцовых произведений драматической литературы». [↑](#endnote-ref-450)
550. Впервые — «Русское слово», 1911, 30 января. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*.

     Очерк был напечатан спустя десять дней после смерти артиста.

     *Давыдов* (настоящая фамилия Карапетян) Александр Давыдович (1850 – 1911) — русский певец, артист оперетты и эстрады Играл на сцене московского Общедоступного театра, в театре Лентовского, в 1879 – 1882 гг. работал в Малом театре. Был популярен как исполнитель цыганских романсов. Примечание А. Кугеля: «Александр Давыдович Давыдов — опереточный тенор, одно время кумир публики, партнер В. В. Зориной. Умер в 1911 г. в Петербурге». [↑](#endnote-ref-451)
551. «*Малабарская вдова*» (1873) — оперетта Ф. Эрве. [↑](#endnote-ref-452)
552. *Верди* Джузеппе (1813 – 1901) — итальянский композитор. [↑](#endnote-ref-453)
553. *Гостиница «Лувр»* — меблированные комнаты «Мадрид и Лувр» в Москве. [↑](#endnote-ref-454)
554. «*Искатели жемчуга*» (1863) — опера французского композитора Ж. Бизе (1838 – 1875). [↑](#endnote-ref-455)
555. *… горбуновским же языком…* — *Горбунов* Иван Федорович (1831 – 1895) — русский писатель и актер, автор юмористических и сатирических рассказов. Многие его выражения были ходячими. [↑](#endnote-ref-456)
556. *Суд был: новым судом… «новыми учреждениями»*. — Имеются в виду судебная, военная, земская, городская реформы 60 – 70‑х годов. [↑](#endnote-ref-457)
557. *… в столице белокурой прекрасной Евгении выводила на сцену белокурую Прекрасную Елену, и в «Разбойниках», на глазах у императора, женившегося на испанской графине, смеялась над фантастическим монархом, пожелавшим жениться на испанке*. — *Столица белокурой прекрасной Евгении* — Париж, где жила Евгения Монтихо (1826 – 1920), жена Наполеона Ш, регентша французского престола в 1859, 1865 и 1870 гг. [↑](#endnote-ref-458)
558. *Прекрасная Елена* — героиня одноименной оперетты Ж. Оффенбаха. [↑](#endnote-ref-459)
559. «*Разбойники*» (1869) — оперетта Ж. Оффенбаха. [↑](#endnote-ref-460)
560. *… императора, женившегося на испанской графине*. — Жена Наполеона III (1808 – 1873) Евгения Монтихо была дочерью испанского графа. [↑](#endnote-ref-461)
561. «*Марсельеза*» (1792) — французская революционная песня, ставшая государственным гимном Франции. Написана К. Ж. Руже де Лилем (1760 – 1836). [↑](#endnote-ref-462)
562. *Парис* — герой оперетты Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена». [↑](#endnote-ref-463)
563. *Пикилло* — персонаж оперетты «Птички певчие» («Перикола», 1868) Ж. Оффенбаха. [↑](#endnote-ref-464)
564. {760} *Пианиссимо* (ит.) — превосходная степень от piano — тихо. [↑](#endnote-ref-465)
565. *Рауль Синяя Борода* — герой оперетты Ж. Оффенбаха «Синяя борода». [↑](#endnote-ref-466)
566. *… что чаровало Эльвиру в Дон Жуане*. — *Эльвира, Дон Жуан* — герои оперы В. Моцарта «Дон Жуан» (1787). [↑](#endnote-ref-467)
567. Тысяча или три *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-102)
568. *Кюба* — ресторан Жан-Пьера Кюба находился на Большой Морской улице в Петербурге. [↑](#endnote-ref-468)
569. *… как принц Гарри, сделавшись королем, смотрит на Фальстафа…* — *Принц Гарри, Фальстаф* — персонажи пьесы В. Шекспира «Генрих IV» (1597 – 1598). [↑](#endnote-ref-469)
570. *Дюссо* — ресторан в Москве. [↑](#endnote-ref-470)
571. *Фактотум* — доверенное лицо. [↑](#endnote-ref-471)
572. *Хохлов* Павел Акинфиевич (1854 – 1919) — русский певец (баритон), выступал на сцене Большого театра. [↑](#endnote-ref-472)
573. *«Не плачь, дитя» из «Демона»* — ария из оперы А. Г. Рубинштейна. [↑](#endnote-ref-473)
574. «*Плачь*» — цыганский романс. [↑](#endnote-ref-474)
575. *В Москву приехал… Эмануэль*. — Эмануэль гастролировал в России в 1893 г., выступал главным образом в шекспировском репертуаре — Гамлет, Лир, Отелло, Шейлок, Ромео. [↑](#endnote-ref-475)
576. … *в покойной «России»…* — Либеральная газета «Россия», в которой Дорошевич был одним из ведущих сотрудников, выходила Петербурге в 1899 – 1902 гг., была закрыта из-за высмеивавшего царскую семью фельетона А. В. Амфитеатрова «Господа Обмановы». [↑](#endnote-ref-476)
577. «*Чернеть*» — чеканка по серебру. [↑](#endnote-ref-477)
578. «*Цыганские песни*» — музыкальная мозаика «Цыганские песни в лицах», шла в театре Лентовского. [↑](#endnote-ref-478)
579. *Антип, Стеша* — герои «Цыганских песен в лицах». Давыдов играл роль Антипа. [↑](#endnote-ref-479)
580. «*Ноченька*» — романс А. Г. Рубинштейна. [↑](#endnote-ref-480)
581. *Пара гнедых* — романс на слова А. Н. Апухтина, переработка французского романса «Pauvres chevaux» (текст и музыка С. И. Донаурова). [↑](#endnote-ref-481)
582. *Гильдебрандт Е*. — артистка театра Лентовского. [↑](#endnote-ref-482)
583. *Раисова — Стеша* — *Раисова* Раиса Михайловна — артистка оперетты и эстрады, выступала в театрах «Буфф», «Аркадия», «Аквариум», «Парадиз». В спектакле «Цыганские песни в лицах», поставленном в театре Лентовского, исполняла роль Стеши. [↑](#endnote-ref-483)
584. *Тильда* — артистка оперы, выступала в Павловском театре в Петербурге в 90‑е годы, работала во французской труппе Р. Гинцбурга. [↑](#endnote-ref-484)
585. *Гинцбург* (Гюнсбург) Рауль (1859 – 1951) — русский и французский театральный деятель, антрепренер, режиссер, композитор. С 1880 г. на протяжении многих сезонов организовывал выступления французских трупп в России, ставил спектакли-феерии, оперетты в увеселительных садах и театрах-варьете С 1892 г. и до конца жизни был руководителем оперного театра в Монте-Карло, в котором неоднократно гастролировал Шаляпин. [↑](#endnote-ref-485)
586. *Сильвестр* Арман (1837 – 1901) — французский писатель, автор книги «La Russie: impression, portraits, paysages». [↑](#endnote-ref-486)
587. {761} *Первое представление «Татьяны Репиной». Но только играла Ермолова*! — Премьера комедии А. С. Суворина на сцене Малого театра с участием М. Н. Ермоловой состоялась 16 января 1889 г. [↑](#endnote-ref-487)
588. *Мани, текел, фарес*, mane (mene), thekel, fares — исчислено, взвешено, разделено. Библейское выражение, означающее таинственное напоминание о чьем-либо роковом конце. [↑](#endnote-ref-488)
589. «*Лукреция Борджиа*» (1833) — опера итальянского композитора Г. Доницетти (1797 – 1848). [↑](#endnote-ref-489)
590. Секрет, как быть счастливым *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-103)
591. *Дженарро* — персонаж оперы Доницетти «Лукреция Борджиа». [↑](#endnote-ref-490)
592. *«Нищая» Беранже* — популярный романс А. А. Алябьева на стихи французского поэта П.‑Ж. Беранже (1780 – 1857), перевод Д. Т. Ленского. [↑](#endnote-ref-491)
593. *… Нодэн в опере, ему посвященной, в «Африканке»*. — *Ноден* Эмилио (1823 – 1890) — итальянский певец, неоднократно гастролировал в России. «*Африканка*» — опера Дж. Мейербера, была поставлена в 1865 г., после смерти композитора, завещавшего Нодену исполнение главной роли — Васко да Гамы. [↑](#endnote-ref-492)
594. *Бургонское* — сорт виноградного вина, изготовлявшегося в Бургундии (Франция). [↑](#endnote-ref-493)
595. *Скетинг-ринг* (англ. skating-rink) — каток для роликового спорта. [↑](#endnote-ref-494)
596. *А каменный Командор уже подходил*. — Командор — персонаж средневековой легенды о Дон Жуане, послужившей основой для многих сочинений в мировой литературе. Здесь: судьба, рок. [↑](#endnote-ref-495)
597. старого греховодника *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-104)
598. *Тихо туманное утро столицы…* — неточная цитата из пятой строфы стихотворения А. Н. Апухтина «Пара гнедых», вошедшей лишь в нотное издание П. Юргенсона «Цыгане. Собрание цыганских романсов и песен» (1898). [↑](#endnote-ref-496)
599. Впервые — «Русское слово», 1909, 11 января, № 8. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*. Первый вариант этого очерка под заголовком «Н. П. Рощин-Инсаров» был опубликован в «Одесском листке», 1899, №№ 8, 10. См. также очерк [«Дело об убийстве Рощина-Инсарова»](#_Toc265602306).

     *Рощин-Инсаров* (настоящая фамилия Пашенный) Николай Петрович (1861 – 1899). Играл в Театре Корша (1884 – 1889), Театре Абрамовой (1889 – 1890) в Москве, в Театре Соловцова в Киеве (1895 – 1899). Его герои отличались благородством, искренностью, глубиной чувств, как, впрочем, и нервозностью, неуравновешенностью. Примечание А. Кугеля: «Н. П. Рощин-Инсаров, талантливый и популярный актер, был застрелен 10 января 1899 г. архитектором Маловым, приревновавшим Рощина к жене своей, драматической артистке А. А. Пасхаловой, служившей вместе с убитым в театре Соловцова в Киеве. Рощин-Инсаров — отец известной артистки Е. Н. Рощиной-Инсаровой и артистки Малого театра Пашенной». [↑](#endnote-ref-497)
600. *Десятое января. Десять лет тому назад в этот день был убит…* — Н. Д. Рощин-Инсаров был убит 8 января 1899 г. [↑](#endnote-ref-498)
601. *Пимен* — персонаж трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1825). [↑](#endnote-ref-499)
602. {762} «*Свидетелем чего Господь меня поставил*» — неточная цитата из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-500)
603. *Малов* Александр Константинович (1861 – 1909) — театральный декоратор. См. [«Дело об убийстве Рощина-Инсарова»](#_Toc265602306). [↑](#endnote-ref-501)
604. *И. П. Киселевский* — см. [«И. П. Киселевский»](#_Toc265602261). Примечание А. Кугеля: «И. П. Киселевский славился среди актеров тем, что был “барин” и обладал изящнейшими манерами. До поступления в актеры он был нотариусом». [↑](#endnote-ref-502)
605. «*Клянусь святым Патриком*!» — Цитата из трагедии В. Шекспира «Гамлет». *Святой Патрик* — покровитель Ирландии, привел в V веке ее жителей к христианству, считался попечителем Чистилища, вход в которое будто бы находился в одной ирландской пещере, провести возле нее ночь — означало увидеть правых и виноватых. [↑](#endnote-ref-503)
606. *Моя жена…* — Женой Малова была актриса Пасхалова (настоящая фамилия Чегодаева) Анна Александровна (1867 – 1944), с 1898 г. играла в киевском Театре Соловцова. [↑](#endnote-ref-504)
607. «*Каширская старина*» (1871) — пьеса русского писателя, драматурга и критика Д. В. Аверкиева (1836 – 1905). [↑](#endnote-ref-505)
608. … *быть лучшим из Чацких*. — В этой роли в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» Рощин-Инсаров дебютировал в московском театре Ф. А. Корша в октябре 1896 г. [↑](#endnote-ref-506)
609. *Под конец своей жизни он сыграл толстовского «Царя Бориса»*. — В главной роли в трагедии А. К. Толстого «Царь Борис» Рощин-Инсаров выступил в киевском Театре Соловцова в 1897 г. [↑](#endnote-ref-507)
610. «*Арказановы*» (1886), «*Цепи*» (1888) — пьесы А. И. Сумбатова-Южина. [↑](#endnote-ref-508)
611. *… с какой завистью Тургенев описывает Колосова*. — *Колосов* — герой повести И. С. Тургенева «Андрей Колосов» (1844), человек, исполненный решительности и желания действовать, которого рассказчик называет «необыкновенным». [↑](#endnote-ref-509)
612. *Чеховский Иванов* — герой одноименной пьесы (1889) А. П. Чехова. [↑](#endnote-ref-510)
613. *Когда он играл Иванова, дядю Ваню, Тригорина в «Чайке»…* — В главных ролях в пьесах Чехова «Иванов», «Дядя Ваня», «Чайка» Рощин-Инсаров выступал в киевском Театре Соловцова в конце 90‑х гг. [↑](#endnote-ref-511)
614. *Левитан* Исаак Ильич (1860 – 1900) — русский художник. [↑](#endnote-ref-512)
615. … *был превосходен в роли Никиты во «Власти тьмы»*. — В этой роли Рощин-Инсаров выступал на сцене киевского Театра Соловцова. [↑](#endnote-ref-513)
616. … *молодой лакей в «Плодах просвещения»* (1890). — В роли Григория в спектакле по пьесе Л. Н. Толстого Рощин-Инсаров выступил в антрепризе Н. Н. Синельникова в Новочеркасске в 1893 г. [↑](#endnote-ref-514)
617. *Арман Дюваль, Маргарита Готье* — персонажи пьесы А. Дюма-сына «Дама с камелиями» (1852). [↑](#endnote-ref-515)
618. … «*сердца горестных замет*» — цитата из Посвящения к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-516)
619. *Рощин был удивительный Глумов* — «*На всякого мудреца довольно простоты*». — В этой роли в пьесе А. Н. Островского Рощин-Инсаров дебютировал в Театре Корша в 1885 г. [↑](#endnote-ref-517)
620. {763} *… кто видел его в «В горах Кавказа» Щеглова…* — В комедии (1887) И. Л. Щеглова-Леонтьева Рощин-Инсаров выступил во время гастролей в Одессе в 1895 г. [↑](#endnote-ref-518)
621. *Сыграть… городничего*. — В «Ревизоре» Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-519)
622. «*Богема*» (1896) — опера итальянского композитора Дж. Пуччини на сюжет «Сцен из жизни богемы» французского писателя А. Мюрже. [↑](#endnote-ref-520)
623. *Мими, Рудольф* — персонажи оперы Дж. Пуччини «Богема». [↑](#endnote-ref-521)
624. *Свидригайлов* — герой романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866). [↑](#endnote-ref-522)
625. *Санин* — герой одноименного романа (1907) М. П. Арцыбашева. [↑](#endnote-ref-523)
626. *… поручик Пирогов с его «интрижками»* — герой повести Н. В. Гоголя «Невский проспект» (1834). [↑](#endnote-ref-524)
627. *Дон Жуан, донна Анна, Лаура* — герои литературных и музыкальных произведений, в которых использована легенда о Дон Жуане. [↑](#endnote-ref-525)
628. *Синюшкин* — артист киевского Театра Н. Н. Соловцова. [↑](#endnote-ref-526)
629. … *влюбляемся и алчем утех любви…* — цитата из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». [↑](#endnote-ref-527)
630. «*Бессмертья, может быть, залог*!» — цитата из маленькой трагедии А. С. Пушкина «Пир во время чумы» (1832). [↑](#endnote-ref-528)
631. *Этого Кина нельзя было не любить*. — *Кин* Эдмунд (1787 – 1833) — знаменитый английский актер-романтик. В его поведении видели вызов общественной морали, личную жизнь актера пресса сделала объектом нападок. [↑](#endnote-ref-529)
632. *Как же, мой Кин, я не выведу твоего Соломона*?.. — *Соломон* — персонаж пьесы А. Дюма-отца «Кин, или Гений и беспутство», суфлер, преданный главному герою, гениальному артисту. [↑](#endnote-ref-530)
633. *Антрепренер Рудзевич* — см. [«Друг актера»](#_Toc265602292). Примечание А. Кугеля: «Н. А. Рудзевич здравствует и по сей день. Среди разных странностей этого своеобразного и живого человека следует отметить его влюбленность в Дорошевича. В настоящее время Рудзевич — администратор Харьковского театра». [↑](#endnote-ref-531)
634. *Алеко* — герой поэмы Пушкина «Цыганы» (1824). [↑](#endnote-ref-532)
635. *Жестоковыйный* (старослав.) — непреклонный. [↑](#endnote-ref-533)
636. *Мы дики, нет у нас законов* — неточная цитата из поэмы А. С. Пушкина «Цыганы». [↑](#endnote-ref-534)
637. Комедиант *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-105)
638. *… Бог, дышащий огнем!.. до третьего колена*! — Цитата из трагедии К. Гуцкова «Уриель Акоста». [↑](#endnote-ref-535)
639. Впервые — «Русское слово», 1911, 6 февраля. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*. [↑](#endnote-ref-536)
640. *Варламов* Константин Александрович (1848 – 1915) — русский актер, работал на сценах провинциальных театров, с 1875 г. и до конца жизни играл в Александринском театре. Обладал замечательным комедийным дарованием, проявившимся в особенности в пьесах Н. В. Гоголя и А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-537)
641. {764} *Вы провели за 35 лет…* — 35‑летие сценической деятельности К. А. Варламова отмечалось в 1910 г. [↑](#endnote-ref-538)
642. «*Правда* — *хорошо, а счастье лучше*» (1876) — пьеса А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-539)
643. *Грознов* — персонаж пьесы «Правда — хорошо, а счастье лучше». [↑](#endnote-ref-540)
644. «*Ева до грехопадения*». — Ева — первая женщина и праматерь рода человеческого, согласно библейским представлениям, была обольщена змеем. Здесь: олицетворение невинности. [↑](#endnote-ref-541)
645. … *в «яму» за долг посадят*! — *Яма* — простонародное название московской долговой тюрьмы, которая находилась у Воскресенских ворот. [↑](#endnote-ref-542)
646. *Зыбкина* — персонаж пьесы «Правда — хорошо, а счастье лучше». [↑](#endnote-ref-543)
647. «*Не все коту масленица*» (1871) — пьеса А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-544)
648. *Ермил Зотыч Ахов* — персонаж пьесы «Не все коту масленица». [↑](#endnote-ref-545)
649. *Этакий «экономический материалист»*! — Экономический материализм (экономический детерминизм) — возникшее в конце XIX в. ответвление марксизма, объяснявшее культурно-исторический процесс следствиями от изначально господствующего экономического «фактора» (или экономической «среды»). [↑](#endnote-ref-546)
650. … *как луну делает в Гамбурге хромой бочар*. — Поприщин, герой «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя, говорит: «Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге… Делает ее хромой бочар…» [↑](#endnote-ref-547)
651. *Людовик XIV* (1638 – 1715) — французский король с 1643 г., из династии Бурбонов, его правление было апогеем в развитии французского абсолютизма, легенда приписывает ему изречение: «Государство — это я». [↑](#endnote-ref-548)
652. *Боссюэ в одной из надгробных речей…* — *Боссюэ* Жак Денинь (1627 – 1704) — французский писатель, епископ, идеолог монархического абсолютизма. В основном своем труде «Рассуждение о всеобщей истории…», известном под названием «Надгробные речи» (1681), описал политические события XVII века. [↑](#endnote-ref-549)
653. «*Не в свои сани не садись*» (1852) — пьеса А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-550)
654. *Русаков* — персонаж пьесы «Не в свои сани не садись». [↑](#endnote-ref-551)
655. почетного *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-106)
656. Впервые — «Русское слово», 1903, 12 декабря, № 340. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*.

     *Кин*. — Называя Горева (как и Рощина-Инсарова) именем знаменитого английского трагика Эдмунда Кина, Дорошевич прежде всего имеет в виду как их творческую схожесть (сценический романтизм), так и личную драматическую судьбу. См. также [комм. к очеркам «М. Н. Ермолова»](#_Tosh0005031) и [«Рощин-Инсаров»](#_Tosh0005032).

     *Горев* (настоящая фамилия Васильев) Федор Петрович (1850 – 1910) — русский актер, в 1866 – 1880 гг. играл в провинции, затем в Александринском и Малом театрах. Отличался сценическим темпераментом в ролях героического, романтического характера, более всего доверял своей интуиции. [↑](#endnote-ref-552)
657. {765} *Празднуют 35‑летний юбилей…* — Горев начал выступать на сцене в 1866 г. Юбилей отмечался 13 декабря 1903 г. [↑](#endnote-ref-553)
658. *Макс* (Максим) *Холмин* — герой популярной пьесы «Блуждающие огни» (1879) русского драматурга, театрального и литературного критика Л. Н. Антропова (1843 – 1881). Эта роль честного, талантливого, но безвольного молодого интеллигента «несколько десятков лет входила в репертуар актеров на амплуа “первого любовника”, наряду с ролями Гамлета и Кина, шиллеровского Фердинанда, Чацкого Незнамова, Иванова… Не было в России театра, в котором не появлялся бы Макс Холмин» (И. Петровская. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л., 1979, с. 157). Примечание А. Кугеля: «Макс Холмин — герой “Блуждающих огней” Антропова, боевая роль любовника старого репертуара». [↑](#endnote-ref-554)
659. «*Старый барин*» (1873) — пьеса А. И. Пальма, в которой Горев выступал в роли Опольева. Примечание А. Кугеля: «“Старый барин” — пьеса А. Пальма. “Старый барин” — роль характерная, пожилая, героя-резонера». [↑](#endnote-ref-555)
660. … *первого представления авертевской пьесы из византийской истории…* — Премьера пьесы Д. В. Аверкиева «Теофано» состоялась в Александринском театре в 1889 г. Горев играл роль византийского императора Никифора-Фоки. [↑](#endnote-ref-556)
661. *Пармезан* (франц. — parmesan) — сорт сыра. [↑](#endnote-ref-557)
662. *О, небо! Где ж правота, когда священный дар…* — Цитата из маленькой трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830). [↑](#endnote-ref-558)
663. *В то время как на парусинном небе Малого театра… горел Горев, взошла новая звезда… А. И. Южин*. — И Горев, и Южин пришли в Малый театр в 1882 г. [↑](#endnote-ref-559)
664. *Когда он играет Ричарда, Кориолана, Макбета, даже Гамлета…* — В трагедии В. Шекспира «Ричард III» Южин выступил впервые в свой бенефис на сцене Малого театра в сезоне 1896 – 1897 гг., в роли Кориолана в одноименной трагедии Шекспира — в 1902 г., в ролях Макбета и Гамлета соответственно — в 1889 и 1891 гг. См. также [«Макбет или Жертва ведьм»](#_Toc265602334). [↑](#endnote-ref-560)
665. *Он бросил Петербург и, совершенно неизвестно зачем, перешел в Москву*. — В 1897 – 1900 гг. Горев попеременно выступал в Александринском и Малом театрах. [↑](#endnote-ref-561)
666. *Ему предложили отставку*. — Это произошло в 1900 г. Горев тяжело переживал свой вынужденный уход с Александринской сцены. Три года спустя он писал из Нижнего Новгорода тогдашнему управляющему труппой театра П. П. Гнедичу: «20 лет я служил дирекции, вынося на себе все, так называемые “предначертания” начальства. 20 лет! Лучших лет моей жизни я отдал этому делу, никогда не прибегая ни к интригам, ни к торможению, ни к неумышленным болезням. Мало того, что все эти 20 лет прошли светло и безукоризненно, но я давал и сборы дирекции. На меня “ходили” смотреть и слушать. И за что мне такая кара» (Ю. М. Юрьев. Записки. В 2‑х томах. Т. 2. Л.‑М., 1963, с. 348). [↑](#endnote-ref-562)
667. *Петербургская дирекция взяла на себя роль Гонерильи…* — Горев был отправлен в отставку по инициативе управляющего дирекцией императорских театров князя С. М. Волконского (1860 – 1937). Ю. М. Юрьев пишет: {766} «Горев — не единственная жертва Волконского. Той же участи подвергся и другой большой талант — Мамонт Викторович Дальский. Увольнение этих двух крупных артистов было непростительным, я бы сказал, дерзким поступком со стороны директора не только по отношению к актерской братии, но и к театру вообще» (Ю. М. Юрьев. Записки. В 2‑х томах. Т. 2, с. 157). *Гонерилья* — персонаж трагедии В. Шекспира «Король Лир», одна из дочерей Лира, ставшая во главе заговора против него. [↑](#endnote-ref-563)
668. *И бедный, раненый в сердце Макс Холмин…* — Герой пьесы Л. Н. Антропова кончает самоубийством. [↑](#endnote-ref-564)
669. *Лир пошел скитаться*. — После вынужденного ухода из Малого театра Горев играл в театре Корша в Москве, в театре Яворской в Петербурге и в Нижегородском театре. В 1905 г. был снова принят в Малый театр, где работал до своей кончины. [↑](#endnote-ref-565)
670. … *почтим же в «Старом барине» молодого Макса Холмина*. — Имеется в виду духовная связь между героем пьесы А. И. Пальма Опольевым, человеком 1840‑х годов, чувствовавшим себя неловко в компании бесчестных дельцов и тянувшимся к кружку либерально настроенной молодежи, и исполненным благородных порывов героем пьесы Л. Н. Антропова. Здесь: отдадим должное человеку, не поступившемуся своим достоинством, своими принципами. [↑](#endnote-ref-566)
671. Впервые — «Русское слово», 1913, 23 октября, под заголовком «Памяти артиста». Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*.

     Очерк опубликован на второй день после смерти артиста, последовавшей 22 октября 1913 г. 25‑летию его артистической деятельности Дорошевич посвятил статью «Е. Я. Неделин» («Одесский листок», 1898, № 298).

     *Неделин* (настоящая фамилия Недзельский) Евгений Яковлевич (1850 – 1913) — русский актер. Начинал как артист оперетты, с 1882 г. на драматической сцене, играл в провинции в антрепризах М. М. Бородая, Н. Н. Соловцова, М. Ф. Багрова. Его игра отличалась блестящей техникой, непринужденностью, изяществом. Примечание А. Кугеля: «Е. Я. Неделин (Недзялковский) — очень хороший актер, поляк по происхождению. Легкий польский акцент остался у него на всю жизнь. Большею частью играл в Одессе и Киеве». [↑](#endnote-ref-567)
672. *Великий комик Пров Садовский… играл «Короля Лира»*. — В. Н. Нелидов пишет в своих воспоминаниях: «Бывают ошибки. Так же ошибся когда-то в том же Малом театре великий изобразитель Островского Пров Садовский, сыграв единственный раз в жизни Лира, и, как гласит предание, без пятого акта» (В. Н. Нелидов. Театральная Москва. Сорок лет московских театров. М., 2002, с. 197). [↑](#endnote-ref-568)
673. *Великий Эрнст Поссарт… больше гордится тем, как играет Камуфлета в «Чашке чаю», чем Мефистофелем и Ричардом III*. — «*Чашка чаю*» — комедия французских драматургов Ш.‑Л.‑Э. Ньитерра и Ж. Дерлея. *Мефистофель, Ричард III* — эти роли в «Фаусте» В. Гете и трагедии В. Шекспира были одними из лучших в репертуаре Э. Поссарта. [↑](#endnote-ref-569)
674. {767} … *Лаврецкого в «Дворянском гнезде»…* — *Лаврецкий* — герой романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» (1859), первая инсценировка (1893) по которому принадлежит П. И. Вейнбергу, в 1912 г. еще одну осуществил Н. И. Собольщиков-Самарин. [↑](#endnote-ref-570)
675. … *прекрасная декорация Грановитой палаты*. — Речь идет о спектакле по трагедии А. К. Толстого «Царь Борис», поставленном в киевском театре Н. Н. Соловцова в 1899 г. [↑](#endnote-ref-571)
676. *Красный звон…* — По В. И. Далю, «согласный подбор колоколов, согласицей, гаммой». [↑](#endnote-ref-572)
677. … *и в лавре нашел…* — В Киево-Печерской Лавре. [↑](#endnote-ref-573)
678. *Лев Сапега* — персонаж трагедии А. К. Толстого «Царь Борис», литовский посол. *Сапега* Лев Иванович (1557 – 1633) — литовский канцлер (1589 – 1623), воевода виленский (1623 – 1633), великий гетман литовский (1625 – 1633), играл большую роль в русско-польских отношениях конца XVI – начала XVII веков. [↑](#endnote-ref-574)
679. *Король наш третий Жигимонт…* — *Жигимонт*, Сигизмунд III Ваза (1566 – 1632) — король польский и великий князь литовский с 1587 г., в 1592 – 1599 гг. был одновременно шведским королем, после низложения вел в 1600 – 1611 гг. борьбу за возвращение на шведский престол. [↑](#endnote-ref-575)
680. … *представитель конституционного государства*. — Имеется в виду, что в Великом княжестве Литовском действовали литовские статуты, кодексы, ограничивавшие власть великого князя и короля, а с 1566 г. и магнатов и охранявшие права шляхты. [↑](#endnote-ref-576)
681. Не следует держаться тяжкой ссоры *(польск.)*. См. комм. на с. 737. [↑](#footnote-ref-107)
682. — *Ты новую вчинаешь династию, и тебе невместно летигиум тот тяжкий пильновать*. — См. [комментарий к очерку «М. В. Лентовский»](#_Tosh0005033). [↑](#endnote-ref-577)
683. … *кабинет, обитый зеленым шелком с вытканными золотыми лавровыми венками*. — Речь идет о спектакле по исторической комедии французского драматурга В. Сарду (1831 – 1908) «Мадам Сен-Жен» (1893), в котором Неделин играл Наполеона I. [↑](#endnote-ref-578)
684. *Фуше* Жозеф (1759 – 1820) — министр полиции во Франции в 1799 – 1802, 1804 – 1810, 1815 гг. [↑](#endnote-ref-579)
685. *Тэн* Ипполит (1828 – 1893) — французский литературовед, историк, философ. [↑](#endnote-ref-580)
686. *Режан* — см. [«Гаснущие звезды. II. Режан»](#_Toc265602316). [↑](#endnote-ref-581)
687. … *много Наполеонов в разных пьесах, от самого Поссарта*. — Эрнст Поссарт исполнял роль Наполеона в пьесе В. Сарду «Мадам Сен-Жен». [↑](#endnote-ref-582)
688. *Доктор из «Дяди Вани»* — Астров в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня». [↑](#endnote-ref-583)
689. … *из могучих актеров могучей соловцовской труппы…* — В киевском театре Н. Н. Соловцова, созданном в 1891 г. как «Товарищество драматических артистов» и с 1893 г. ставшем единоличной антрепризой, помимо Неделина, Рощина-Инсарова, Киселевского, Чужбинова, работали такие замечательные актеры как Л. М. Леонидов, К. А. Марджанов, М. И. Велизарий, Н. М. Радин, Е. А. Полевицкая, И. А. Слонов, М. Ф. Андреева, М. М. Тарханов, Н. Н. Ходотов и др. [↑](#endnote-ref-584)
690. *Киселевский* — см. [«И. П. Киселевский»](#_Toc265602261). [↑](#endnote-ref-585)
691. *… умер сам Соловцов…* — Примечание А. Кугеля: «Ник. Ник. Соловцов — хороший актер на характерные и бытовые роли. Прекрасный, достаточно {768} просвещенный антрепренер, поставивший провинциальную киевскую сцену на неведомую до него высоту и выстроивший, на деньги сахарозаводчика Бродского, отличное здание для драматического театра — “Соловцовский” театр». *Бродский* Лев Израилевич (1852 – 1923) — банкир, крупный землевладелец и сахарозаводчик в Харьковской и Киевской губерниях. [↑](#endnote-ref-586)
692. *Чужбинов* (Гринштейн) Тимофей Александрович (1852 – 1897) — русский актер, играл, в основном, в разных антрепризах в Киеве, исполнял комедийные и характерные роли. Примечание А. Кугеля: «Чужбинов — известный в свое время провинциальный актер-комик». [↑](#endnote-ref-587)
693. Впервые — Южно-русский альманах. Одесса, 1898, отдел II, с. 86 – 88.

     *Иванов-Козельский* (настоящая фамилия Иванов) Митрофан Трофимович (1850 – 1898) — русский актер, любимец демократической интеллигенции, выступал преимущественно в провинции. Привлекал зрителей задушевностью, искренностью исполнения, которое, впрочем, отличалось неровностью, спадами. Ему особенно была близка драма одинокого, страдающего, отвергнутого обществом человека. Среди его лучших ролей: Чацкий, Гамлет, Кин, Жадов («Доходное место» А. Н. Островского), Белугин («Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева). [↑](#endnote-ref-588)
694. *Мельпомена* — в греческой мифологии покровительница трагедии. [↑](#endnote-ref-589)
695. … *зато сильно их поит, когда они добьются славы*. — За год до смерти Козельского Дорошевич писал: «С ним случилось то же, что случается со многими талантливыми русскими людьми.

     А с артистами — в особенности, потому что у нас артистам подносят венки, подарки, но охотнее все-таки подносят рюмку водки.

     У русского таланта нет худших врагов, чем его поклонники.

     У нас уважение, почтение, поклонение, — все это высказывается питьем:

     — Позвольте с вами чокнуться!» («Одесский листок», 1897, № 9). [↑](#endnote-ref-590)
696. … *читал Дарвина и в его книге «О выражении ощущений у человека и животного»…* — Книга английского естествоиспытателя Чарлза Роберта Дарвина (1809 – 1882) «О выражении ощущений у человека и животных» вышла в русском переводе в Петербурге в 1872 г. под редакцией профессора А. Ковалевского. [↑](#endnote-ref-591)
697. … *задумав играть Гамлета, он два года готовился в Харькове к этой роли…* — Выступая в харьковской труппе Н. Н. Дюкова, Иванов-Козельский стал любимым актером местных студентов, которые убедили его сыграть Гамлета. В этой роли он впервые выступил на харьковской сцене в 1873 г. [↑](#endnote-ref-592)
698. *Он видел Сальвини в Одессе, где служил в тот сезон*. — Томмазо Сальвини гастролировал в Одессе в 1880 г., Иванов-Козельский в это же время играл в одесской антрепризе «Русский театр» Шишкина. См. [«Сын Сальвини»](#_Toc265602295) и [«Сальвини в роли Отелло»](#_Toc265602319). [↑](#endnote-ref-593)
699. {769} *Увидав его однажды, он отказался от службы, заплатил большую неустойку, чтобы быть свободным и посетить спектакли Сальвини…* — Иванов-Козельский уплатил антрепренеру Шишкину тысячу рублей неустойки, но тот продолжал назначать артиста в очередные спектакли. Дело дошло до мирового судьи, который оштрафовал актера в пользу антрепренера. После этого Шишкин назначил его бенефис, который был сорван. Дело снова рассматривалось в суде, на котором Иванов-Козельский вел себя весьма нервно. Приговор был не в его пользу, после чего возмущенный артист оставил Одессу. [↑](#endnote-ref-594)
700. *У Шекспира и Сальвини он учился правде в искусстве…* — Переняв некоторые детали искусства Т. Сальвини, Иванов-Козельский в трактовке образа Гамлета продолжал, в основном, традиции П. С. Мочалова и Н. Х. Рыбакова. [↑](#endnote-ref-595)
701. *Маджи* Андреа (1850 – 1910) — итальянский драматический актер, Прославился в ролях Гамлета, Отелло, Лира, Сирано («Сирано де Бержерак» Э. Ростана). Гастролировал в Петербурге и Москве в 1892 г. [↑](#endnote-ref-596)
702. *В то время, когда на спектаклях Козельского можно было видеть всю лучшую интеллигенцию Москвы…* — Имеются в виду 1882 – 1883 гг., когда Иванов-Козельский выступал в театрах Бренко и Корша. [↑](#endnote-ref-597)
703. «*Простушка и воспитанная*» (1855) — водевиль Д. Т. Ленского. [↑](#endnote-ref-598)
704. *Менелай* — персонаж оперетты Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена». [↑](#endnote-ref-599)
705. *Клавдий, Гертруда, Офелия* — персонажи трагедии В. Шекспира «Гамлет». [↑](#endnote-ref-600)
706. *Культ Бахуса*. — *Бахус* — латинская форма имени Вакх (в греческой мифологии одно из имен бога виноградарства Диониса). Здесь: культ пьянства. [↑](#endnote-ref-601)
707. *Семейные неприятности…* — Разрыв с женой подорвал душевные силы Иванова-Козельского. [↑](#endnote-ref-602)
708. *Козельский умер для искусства за пять лет до своей смерти*. — С 1891 г. он редко появлялся на сцене. [↑](#endnote-ref-603)
709. *Он умер безумный…* — В 1895 г. Иванов-Козельский заболел тяжелым психическим расстройством. [↑](#endnote-ref-604)
710. *Что ж после этого наша слава, Горацио*? — Цитата из трагедии В. Шекспира «Гамлет». [↑](#endnote-ref-605)
711. Впервые — «Одесский листок», 1896, № 320 (под заголовком «За день»).

     *Киселевский* Иван Платонович (1839 – 1898) — русский актер, играл в провинции, работал в Александринском театре и театре Корша, с 1894 г. выступал в киевском театре Н. Н. Соловцова. Обладал прекрасными внешними данными. Среди его лучших ролей — Кречинский, Несчастливцев, Скалозуб, Вышневский («Доходное место» А. Н. Островского). Вместе с тем современники отмечали, что он не отличался хорошей памятью и нередко импровизировал с текстом пьес. [↑](#endnote-ref-606)
712. *Это случилось 25 лет тому назад… 25 лет тому назад Курск был смущен неожиданным происшествием*. — Киселевский вступил в труппу Курского театра в 1871 г. после успешного исполнения ролей Подколесина в {770} «Женитьбе» Н. В. Гоголя и Жадова в «Женитьбе Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. [↑](#endnote-ref-607)
713. Ужас *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-108)
714. *Мартынов* Александр Евстафьевич (1816 – 1860) — русский актер, один из основоположников русской школы сценического реализма. Всю жизнь играл в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-608)
715. *Милославский* (настоящая фамилия Фридебург) Николай Карлович (1811 – 1882) — русский актер, режиссер и антрепренер Был одним из культурнейших актеров русской провинции. Его искусство отличалось благородством сценической манеры. [↑](#endnote-ref-609)
716. *Н. К. Милославскому И. П. Киселевский обязан своими первыми успехами в Одессе*. — В 1879 – 1880 гг. Милославский и Киселевский служили в Одессе в труппе антрепренера Шишкина. Милославский некоторое время был режиссером. [↑](#endnote-ref-610)
717. *10‑го числа этот лучший из представителей русского искусства празднует четверть века служения родной сцене*. — Актерский юбилей И. П. Киселевского отмечался в Одессе 10 декабря 1896 г. [↑](#endnote-ref-611)
718. Впервые — «Русское слово», 1904, 13 января, № 13.

     *Донской* Лаврентий Дмитриевич (1858 – 1917) — русский оперный певец (лирико-драматический тенор). В 1883 – 1904 гг. пел в Большом театре. С 1907 г. был профессором Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. [↑](#endnote-ref-612)
719. «*Прощальный бенефис» Л. Д. Донского* — состоялся в Большом театре 13 января 1904 г., в спектакле «Фауст» по опере Гуно. Донской исполнял партию Фауста, партию Мефистофеля пел Шаляпин. [↑](#endnote-ref-613)
720. Приземленно *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-109)
721. … *из «Пророка», замирая как Рауль…* — «*Пророк*» (1849) — опера Дж. Мейербера. [↑](#endnote-ref-614)
722. Дай мне еще раз *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-110)
723. *… Лионель из «Марты», или… Роберт*. — «*Марта», «*Марта, или Ярмарка в Ричмонде» (1847) — опера немецкого композитора Фридриха Флотова (1812 – 1883). *Роберт* — герой оперы Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол» (1831). [↑](#endnote-ref-615)
724. *Тенор di forza* — драматический тенор. [↑](#endnote-ref-616)
725. *Тенор di grazia* — лирический тенор. [↑](#endnote-ref-617)
726. *Кусевицкий* Сергей Александрович (1874 – 1951) — русский дирижер и контрабасист. [↑](#endnote-ref-618)
727. *Гольц* Николай Осипович (1800 – 1880) — русский артист балета, педагог, балетмейстер. С его помощью Донской поступил в церковный хор. [↑](#endnote-ref-619)
728. … *как пел маляр*. — В юности Донской работал маляром. [↑](#endnote-ref-620)
729. *Мельников* Иван Александрович (1832 – 1906) — русский оперный и камерный певец, в 1877 – 1878 гг. профессор Петербургской консерватории, один из основателей «Бесплатного хорового класса», учеником которого был Донской. [↑](#endnote-ref-621)
730. *Зудерман* Герман (1857 – 1908) — немецкий писатель. [↑](#endnote-ref-622)
731. *Петр Иванович Добчинский и Петр Иванович Бобчинский* — персонажи комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». [↑](#endnote-ref-623)
732. {771} *Самусь* Василий Максимович (1848 – 1903) — русский певец, педагог; профессор Петербургской консерватории. [↑](#endnote-ref-624)
733. *Эверарди* Камилло (1825 – 1899) — певец и вокальный педагог, в 1880 – 1888 гг. профессор Петербургской консерватории. [↑](#endnote-ref-625)
734. *Леонова* Дарья Михайловна (1829 – 1896) — русская оперная и камерная певица, педагог. [↑](#endnote-ref-626)
735. *Мусоргский* Модест Петрович (1839 – 1881) — русский композитор. [↑](#endnote-ref-627)
736. «*Оперный Ломоносов*». — *Ломоносов* Михаил Васильевич (1711 – 1765) — первый русский ученый-естествоиспытатель, поэт, художник, историк, просветитель. Здесь: трудолюбивый самоучка. [↑](#endnote-ref-628)
737. *Почему же прощальный*? — С 1904 г. в течение двух лет Донской держал оперную антрепризу в Тифлисе, затем занялся педагогической деятельностью. [↑](#endnote-ref-629)
738. Впервые — «Русское слово», 1910, 14 февраля, № 36.

     Этюд опубликован спустя три дня после смерти В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-630)
739. {772} *Комиссаржевская* Вера Федоровна (1864 – 1910) — русская актриса. В 1896 – 1902 гг. работала в Александринском театре. Эмоциональная насыщенность была основной чертой ее таланта, среди лучших ролей — Лариса, Негина в «Бесприданнице» и «Талантах и поклонниках» А. Н. Островского, Нина Заречная в «Чайке» А. П. Чехова, Нора в одноименной пьесе Ибсена. [↑](#endnote-ref-631)
740. *Взошла на сцену где-то в Новочеркасске…* — Комиссаржевская дебютировала в 1893 г. в Новочеркасске в антрепризе Н. Н. Синельникова. Выступала в одноактных пьесах и водевилях с пением. [↑](#endnote-ref-632)
741. *И ее поиски искусства для нее*. — В 1904 г. Комиссаржевская основала в Петербурге театр, привлекавший публику своим общественным темпераментом. Поставленные на его сцене спектакли по пьесам М. Горького («Дачники». 1904 г., «Дети солнца», 1905 г.) стали событиями политического звучания. Вскоре после того она увлеклась символистской драмой. [↑](#endnote-ref-633)
742. *Мейерхольд* Всеволод Эмильевич (1874 – 1940) — русский режиссер и актер. В 1906 – 1907 гг. был главным режиссером Театра В. Ф. Комиссаржевской, в котором осуществил постановки пьес С. Пшибышевского, М. Метерлинка, А. Блока, Л. Андреева, используя принципы условности и стилизации. В конце 1907 г. в связи с нараставшим конфликтом эстетического характера между Комиссаржевской и Мейерхольдом последний был вынужден оставить ее театр. [↑](#endnote-ref-634)
743. *И ее отчаяние: я оставляю сцену*! — В 1908 г., находясь в кризисной ситуации, Комиссаржевская приняла решение о роспуске своей труппы. [↑](#endnote-ref-635)
744. Впервые — «Одесский листок», 1899, № 65.

     *Фигнер* Николай Николаевич (1857 – 1918) — русский оперный артист (лирико-драматический тенор), в 1887 – 1907 гг. был солистом Мариинского театра, затем пел в Большом театре и на сценах частных опер, держал собственную антрепризу. Фигнер был мастером тонкой музыкальной фразировки, одним из первых «играющих певцов». [↑](#endnote-ref-636)
745. … *говорят о конотопском столкновении*. — В феврале 1899 г. у Фигнера случился конфликт с одним из служащих железной дороги на станции Конотоп. [↑](#endnote-ref-637)
746. *В Москве появились на гастроли одновременно две итальянские труппы*. — Итальянская оперная группа во главе с А. Мазини и русская труппа Итальянской оперы, собранная антрепренером Н. М. Бернардом, одновременно выступали в Москве в сезоне 1895 – 1896 гг. [↑](#endnote-ref-638)
747. … *ни в Ленском, ни в Дубровском*. — *Ленский* — персонаж оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» (1879), *Дубровский* — герой одноименной оперы (1895) Э. Ф. Направника (1839 – 1916). [↑](#endnote-ref-639)
748. *Патти* Аделина (1843 – 1919) — итальянская оперная певица (колоратурное сопрано), в 70‑е гг. гастролировала в России. [↑](#endnote-ref-640)
749. *Мазини пел в «Фаворитке», Фигнер в «Отелло»*. — Мазини пел партию Фердинанда в опере Г. Доницетти «Фаворитка» (1840), Фигнер — партию Отелло в одноименной опере (1887) Дж. Верди. [↑](#endnote-ref-641)
750. {773} *Фигнер и Яковлев сделали «Онегина» бессменно репертуарной оперой на лучшей русской оперной сцене*. — Имеется в виду новая постановка оперы Чайковского в Большом театре в 1895 г., в спектаклях принимали участие Фигнер (в роли Ленского) и *Яковлев* Леонид Георгиевич (1858 – 1919) — русский оперный артист (лирико-драматический баритон), лучшей партией в репертуаре его был Онегин. [↑](#endnote-ref-642)
751. Впервые — «Россия», 1901, 4 февраля, № 639. [↑](#endnote-ref-643)
752. *Сегодняшний день… С этой знаменитой поприщинской фразой…* — Слова героя повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» (1835), мелкого чиновника Поприщина. [↑](#endnote-ref-644)
753. *Петипа* Мария Мариусовна (1857 – 1930) — русская артистка балета, дочь знаменитого балетмейстера М. И. Петипа. Была ведущей характерной танцовщицей петербургской сцены. [↑](#endnote-ref-645)
754. *Сегодня* — *юбилейный бенефис… Эти 25 лет…* — М. М. Петипа дебютировала в 1875 г. в главной партии в балете «Голубая георгина» итальянского композитора Цезаря Пуни (1802 – 1870). [↑](#endnote-ref-646)
755. «*Есть отчего в отчаянье придти*!» — слова Чацкого в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». [↑](#endnote-ref-647)
756. *В то время, как вы блистали в Париже…* — М. М. Петипа гастролировала в Париже в 1897, 1903, 1904 гг. [↑](#endnote-ref-648)
757. … *ее манила к себе столица танца* — *Будапешт*. — М. М. Петипа гастролировала в Будапеште в 1899 и 1901 гг. [↑](#endnote-ref-649)
758. *… со времен великого Арпада… который привел венгров в Европу… и на мирные славянские земли*. — *Арпад* (умер в 907 г.) — первый венгерский князь (889 – 907), основатель династии Арпадов. При нем венгры совершили первые набеги в Баварию (900, 903 – 904), Каринтию (901), Италию (899, 904), Саксонию (906), Великоморавскую державу (902 – 906). [↑](#endnote-ref-650)
759. … *играть перед Листан его рапсодию*. — *Лист* Ференц (1811 – 1886) — венгерский композитор, пианист-виртуоз, дирижер. Написал цикл «Венгерских рапсодий» (1847 – 1885). [↑](#endnote-ref-651)
760. Впервые — «Русское слово», 1903, 25 октября, № 292.

     Публикация приурочена к десятилетней годовщине со дня смерти П. И. Чайковского (1840 – 1893). [↑](#endnote-ref-652)
761. *Бертенсон* Лев Бернардович (1850 – 1929) — врач-терапевт, лейб-медик, любитель музыки, брат В. Б. Бертенсона, домашнего доктора, приятеля семьи Чайковских. Определенная ирония, с которой пишет о нем Дорошевич, является отзвуком той газетной полемики относительно лечения композитора, которая разгорелась сразу после его смерти и в которой он принял непосредственное участие. 4 ноября 1893 г. он писал в «Петербургской газете»:

     «Два благополучно сияющих медицинских светила: в Петербурге г. Бертенсон, в Москве г. Захарьин.

     Два безвременно угасших музыкальных светила: в Петербурге П. И. Чайковский, в Москве Н. Г. Рубинштейн.

     Обоим музыкальным светилам под конец жизни пришлось познакомиться с излишним самолюбием светил медицинских.

     Когда Н. Г. Рубинштейн опасно заболел, г. Захарьин, обиженный тем, что его не позвали в начале болезни, отказался ехать.

     Есть другие доктора и помимо меня.

     Нужна была просьба покойного московского генерал-губернатора князя В. А. Долгорукова, чтобы г. Захарьин посетил Н. Г. Рубинштейна.

     Г‑ну Бертенсону даже в голову не пришла мысль о консилиуме в такую трудную, ужасную, критическую минуту.

     Нет других докторов, кроме меня!

     И там и здесь вопрос самолюбия.

     Один “из самолюбия” говорит:

     — Есть и другие доктора!

     Другой “из самолюбия” думает:

     — Нет других докторов!

     А терпеть от этого “самолюбия” приходится больному.

     Господа медицинские светила делали бы очень хорошо, если б, входя к больному, оставляли свое “излишнее самолюбие” в передней.

     Там ему, в сущности говоря, и настоящее место.

     Потому что “излишнее самолюбие” в такие минуты — чувство далеко не “джентльменское”».

     Спустя три дня Дорошевич возвращается к этой теме, на этот раз поддерживая прозвучавшее и в других газетах мнение о необходимости некого «общественного отчета» Л. Б. Бертенсона: {774} «А. С. Суворин находит, что отношение г. Бертенсона было не безусловно тщательным. М. И. Чайковский находит, что отношение г. Бертенсона было, наоборот, “безусловно-тщательным”.

     С г. Бертенсоном случилось то же, что с покойным П. И. Чайковским. Чайковского лечили от холеры три специалиста по грудным болезням. Г‑на Бертенсона критикуют как врача… два литератора.

     Мы желаем г. Бертенсону одного. Если эта критика расстроит ему нервы, — не дай Бог, чтобы лечить г. Бертенсона от нервного расстройства взялись три акушера.

     Всякий хорош на своем месте.

     Мнения разделились. Чтоб выяснить истину, г. Бертенсону остается созвать консилиум из врачей и предоставить им решить: был ли его уход за больным безусловно-тщательным или безусловно-нетщательным. Без “консилиума врачей” в этом деле не обойтись.

     С этого следовало начать. Этим придется кончить. Лучше поздно, чем никогда» («Петербургская газета», 1893, 8 ноября, № 307).

     Н. О. Блинов и В. С. Соколов пишут в своей книге: «Пока неизвестно, состоялся ли требовавшийся газетами “отчет” Л. Б. Бертенсона, но судя по тому, что вскоре этот врач стал лейб-медиком, в глазах общественного мнения он все-таки был оправдан» (Последняя болезнь и смерть П. И. Чайковского. М., 1994, с. 166). Эти же исследователи сообщают, что Л. Б. Бертенсон был специалистом по холере и что лечившие Чайковского доктора предприняли все, что было тогда возможно, но тяжелая форма холеры, давшая осложнение на почки, обусловила смертельный исход. [↑](#endnote-ref-653)
762. … *большого дома на углу Морской и Гороховой…* — П. И. Чайковский умер в ночь с 24 на 25 октября 1893 г. на квартире своего брата Модеста Ильича в доме на Малой Морской улице в Петербурге. [↑](#endnote-ref-654)
763. … *я видел его вечером, после театра, в ресторане Лейнера*. — В ресторане Лейнера, находившемся на Невском проспекте у Полицейского моста, П. И. Чайковский 20 октября 1893 г., после посещения Александринского театра, где он смотрел спектакль по пьесе А. Н. Островского «Горячее сердце», ужинал в компании родственников и друзей. [↑](#endnote-ref-655)
764. … *ел ту самую куриную котлетку, которая оказалась для него роковой*. — По свидетельству современников, Чайковский ел в ресторане Лейнера макароны и тогда же выпил стакан сырой воды. На другой день, 21 октября, он заболел распространенной в Петербурге холерой. «Сейчас точно установить, где заразился Петр Ильич, невозможно… Однако можно считать наиболее вероятным, что заражение все-таки произошло в ресторане», — утверждают, опираясь на различные документальные свидетельства, Н. О. Блинов и В. С. Соколов (Последняя болезнь и смерть П. И. Чайковского, с. 36). [↑](#endnote-ref-656)
765. «*Что день грядущий мне готовит*!» — слова из арии Ленского из оперы Чайковского «Евгений Онегин». [↑](#endnote-ref-657)
766. *В Казанском соборе была масса народу…* — В Казанском соборе 28 октября проходило отпевание Чайковского. [↑](#endnote-ref-658)
767. {775} … *собрались в Невской лавре…* — Чайковского похоронили на Тихвинском кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге. [↑](#endnote-ref-659)
768. *Г‑н Фигнер хлопотал…* — Н. Н. Фигнер был одним из распорядителей на похоронах Чайковского. [↑](#endnote-ref-660)
769. *Впоследствии известный декадентик…* — Может быть, имеется в виду С. П. Дягилев. Он принимал деятельное участие в организации похорон П. И. Чайковского. Впрочем, это мог быть и друг молодого Дягилева Д. В. Философов. [↑](#endnote-ref-661)
770. Впервые — «Одесский листок», 1898, 22 декабря, № 305.

     *Рубинштейн* Антон Григорьевич (1829 – 1894) — русский пианист, композитор, дирижер, педагог, основатель Русского музыкального общества (1859) и Петербургской консерватории (1862). [↑](#endnote-ref-662)
771. *Бывая здесь часто по родственный связям, он отказывался выступать перед одесской публикой*. — В Одессе жили мать и сестры А. Г. Рубинштейна. Он выступал с концертами в Одессе в марте-апреле 1882 г. [↑](#endnote-ref-663)
772. *Когда на Всероссийской выставке в Москве…* — Первая Всероссийская политехническая выставка в Москве открылась летом 1872 г. [↑](#endnote-ref-664)
773. *На юбилейном представлении «Демона» в московском Большом театре…* — Юбилейный (сотый) спектакль по опере А. Г. Рубинштейна «Демон» состоялся 1 октября 1884 г. в Мариинском театре в Петербурге. [↑](#endnote-ref-665)
774. «*Он горд был, не ужился с нами…*» — цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Пророк» (1841). [↑](#endnote-ref-666)
775. *Декокт* — отвар из лекарственных растений. [↑](#endnote-ref-667)
776. *… как в «Дворянском гнезде» было два Лемма. Был Лемм, который «пил свой декокт», и был Лемм, который бросил на Лаврецкого орлиный взор, «повелительно указал ему на стул… и заиграл»*. — *Лемм* — персонаж романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», старый учитель музыки, по происхождению немец, талантливый человек, судьба которого сложилась неудачно. … *«повелительно указал ему на стул… и заиграл»* — неточная цитата из романа. [↑](#endnote-ref-668)
777. *Бетховен* Людвиг ван (1770 – 1827) — немецкий композитор. [↑](#endnote-ref-669)
778. *Гайдн* Йозеф (1732 – 1809) — австрийский композитор. [↑](#endnote-ref-670)
779. *Шуман* Роберт (1810 – 1856) — немецкий композитор. [↑](#endnote-ref-671)
780. *Его «не любили»*. — В связи со смертью Рубинштейна в ноябре 1894 г. Дорошевич писал:

     «На юбилей города Одессы А. Г. Рубинштейн приглашения не получил.

     Опереточная примадонна г‑жа Боэнс оказалась счастливее Антона Григорьевича Рубинштейна» («Одесский листок», 1894, № 289). [↑](#endnote-ref-672)
781. «*Нет, весь я не умру…*» — цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (1836). [↑](#endnote-ref-673)
782. Печатается по изданию — *Сцена*. [↑](#endnote-ref-674)
783. {776} *… Рауль де Гинсбург еще не был маркизом*! — *Гинсбург* — см. [комм. к очерку «Саша Давыдов»](#_Tosh0005034). [↑](#endnote-ref-675)
784. «*Аркадия*» — увеселительный сад в Петербурге, открытый в конце XIX века. [↑](#endnote-ref-676)
785. Я? *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-111)
786. Я — трагик, мэтр! *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-112)
787. *… изображая Наполеона, Виктора Гюго, Шарля Гуно, зулусского короля Цетевайо*. — Имеется в виду «универсальность» репертуара труппы Р. Гинсбурга. *Гюго* Виктор Мари (1802 – 1885) — французский писатель. *Цетевайо*, Цетивайо (Кетчвайо, 1828 – 1884) — последний правитель независимого зулусского государства, свергнутый англичанами. [↑](#endnote-ref-677)
788. *Мой Вергилий из петербуржцев…* — *Вергилий* Публий Марон (70 – 19 до н. э.) — римский поэт. Итальянский поэт Данте Алигьери (1265 – 1321) в поэме «Божественная комедия» (1307 – 1321) изобразил его как своего проводника по кругам ада. Здесь: проводник. [↑](#endnote-ref-678)
789. *Сетов* (настоящая фамилия Сетгофер) Иосиф Яковлевич (1826 – 1893) — русский певец, оперный режиссер и антрепренер. [↑](#endnote-ref-679)
790. *Неметти*, Линская-Неметти (настоящая фамилия Колышко) Вера Александровна (1857 – 1910) — русская актриса и антрепренер. В 1887 г. основала в Петербурге театр «Сад Неметти», где ставились комедийные и фарсовые пьесы. С 1903 г. владелица собственного театра, в котором шли главным образом оперетты. [↑](#endnote-ref-680)
791. *Цукки* Вирджиния (1847 – 1930) — итальянская артистка балета. В 1885 – 1892 гг. гастролировала в России, выступала в Мариинском и в частных театрах Петербурга. [↑](#endnote-ref-681)
792. *Дель Эра* Антуанетта (1861 – ?) — итальянская танцовщица, выступала на петербургской сцене. [↑](#endnote-ref-682)
793. Женщины легкого поведения *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-113)
794. Мой дорогой *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-114)
795. *Фу‑фу* — жаргонное обозначение девицы легкого поведения. [↑](#endnote-ref-683)
796. Дорогая малышка *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-115)
797. «*Ambassadeurs», Marigny Horloge, Moulin Rouge, Casino de Paris, «Олимпия»* — модные парижские кафешантаны. [↑](#endnote-ref-684)
798. *Этуаль* — модная артистка развлекательного амплуа. [↑](#endnote-ref-685)
799. Прекрасная *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-116)
800. От французского très vieux — очень старая. [↑](#footnote-ref-117)
801. … *выражаясь словами Толстого, «для увеселения молодых лакеев»*? — цитата из пьесы Л. Н. Толстого «Плоды просвещения». [↑](#endnote-ref-686)
802. Грандиозно! *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-118)
803. Впервые — «Россия», 1900, 23 августа, № 477 (под заголовком «Обозрение. Опереточные нравы»). Печатается по изданию — *Сцена*. [↑](#endnote-ref-687)
804. Attendez *(фр.)* — погодите! [↑](#footnote-ref-119)
805. *… которые с книжками*! — Специальные «книжки», выданные в полиции, имели профессиональные проститутки. [↑](#endnote-ref-688)
806. *Омон* Шарль — владелец увеселительного сада «Аквариум», имевшего три сцены, а также театра-варьете в Камергерском переулке в Москве, здание которого в 1902 г. было перестроено для Художественного театра. [↑](#endnote-ref-689)
807. *Монтекристо* — мелкокалиберное ружье (от имени героя романа А. Дюма «Граф Монте-Кристо»). [↑](#endnote-ref-690)
808. … *триковую роль…* — От слова «трико». Здесь: роль, позволяющая «соблазнять» публику. [↑](#endnote-ref-691)
809. {777} Впервые — «Одесский листок», 1894, № 317. Печатается по изданию — *Сцена*. [↑](#endnote-ref-692)
810. *Профессор Фауст* — герой трагедии И. В. Гете «Фауст». [↑](#endnote-ref-693)
811. *Амнерис* — персонаж оперы Дж. Верди «Аида» (1870). [↑](#endnote-ref-694)
812. *Урбан* — персонаж оперы Дж. Мейербера «Гугеноты». [↑](#endnote-ref-695)
813. *Кавальери* Лина (1874 – 1944) — итальянская оперная артистка (сопрано), гастролировала в Петербурге в 1901, 1907 – 1910, 1914 гг. Дорошевич писал о ней — «Г‑жа Кавальери» («Россия», 1901, № 747). [↑](#endnote-ref-696)
814. *Баттистини* Маттиа (1856 – 1928) — итальянский певец (драматический баритон), гастролировал в России с 1893 г. [↑](#endnote-ref-697)
815. *Зембрих* Марчелла (настоящие имя и фамилия Марцелина Коханьская, 1858 – 1935) — польская оперная артистка (колоратурное сопрано), выступала в России в 1880 – 1898 гг. [↑](#endnote-ref-698)
816. *Котоньи* Антонио (1831 – 1918) — итальянский оперный артист (баритон), в 1872 – 1894 гг. выступал на сцене Итальянской оперы в Петербурге. [↑](#endnote-ref-699)
817. *Прикоснемся к идолам…* — Парафраз выражения французского писателя Густава Флобера: «Не прикасайтесь к идолам — их позолота останется у вас на пальцах». [↑](#endnote-ref-700)
818. Абсолютный первый тенор *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-120)
819. *Баритон* — мужской голос, средний между басом и тенором. [↑](#endnote-ref-701)
820. Глубокий бас *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-121)
821. *Сопрано драматическое* — самый высокий певческий голос, отличающийся большой силой звучания на всем диапазоне. [↑](#endnote-ref-702)
822. *Аида* — героиня одноименной оперы (1871) Д. Верди. [↑](#endnote-ref-703)
823. *Сопрано колоратурное* — самый высокий певческий голос, для которого характерны подвижность в исполнении фиоритур, пассажей, прозрачность тембра, легкость и свобода звучания в верхнем регистре. [↑](#endnote-ref-704)
824. *Контральто* — низкий женский голос. [↑](#endnote-ref-705)
825. Впервые — «Одесский листок», 1899, № 15. Печатается по изданию — *Сцена*. [↑](#endnote-ref-706)
826. *Маркиз де Ко, которого некоторые по наивности называли в лицо «маркизам Патти»…* — Речь идет о муже известной итальянской певицы Аделины Патти (см. [«Дело об убийстве Рощина-Инсарова»](#_Toc265602306)). [↑](#endnote-ref-707)
827. *Венера Милосская* — мраморная статуя древнегреческой богини любви и красоты Афродиты, найденная в 1820 г. на острове Мелос в Эгейском море. Считается символом женской красоты. [↑](#endnote-ref-708)
828. Впервые — «Одесский листок», 1896, № 143. Печатается по изданию — *Сцена*. [↑](#endnote-ref-709)
829. Эпиграф из оперетты Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена». [↑](#endnote-ref-710)
830. *Grande coquette* (фр.) — амплуа светской молодой легкомысленной женщины. [↑](#endnote-ref-711)
831. {778} «*Рыжий» в цирке* — коверный, клоун. [↑](#endnote-ref-712)
832. *Уж я его пила-пила* — слова из арии Периколы из одноименной оперетты Ж. Оффенбаха. [↑](#endnote-ref-713)
833. *С атурами*! — От французского tour *m* — округлость. Здесь: с формами. «*Мыслете*» — название буквы «м». Здесь: неразборчивые каракули. [↑](#endnote-ref-714)
834. Прощай! *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-122)
835. Впервые — «Одесский листок», 1895, № 273. Печатается по изданию — *Сцена*. [↑](#endnote-ref-715)
836. *… из сказок Шехерезады…* — Сказки Шехерезады — памятник средневековой арабской литературы «Тысяча и одна ночь». [↑](#endnote-ref-716)
837. *Кардинали* Франко — итальянский певец, гастролировал в России, выступал в итальянской оперной труппе в Одессе с 1865 г. [↑](#endnote-ref-717)
838. *Варрантная ссуда*, варрант (от англ. warrant) — документ, выдаваемый владельцу товара при сдаче его на склад, ценная бумага. [↑](#endnote-ref-718)
839. *Манрико* — персонаж оперы Дж. Верди «Трубадур» (1853). [↑](#endnote-ref-719)
840. *Эрнани* — герой одноименной драмы (1830) В. Гюго. [↑](#endnote-ref-720)
841. *Do diez* (ит.) — звук «до», повышенный на полутон. [↑](#endnote-ref-721)
842. Полный триумф, громадный успех. Все арии идут на бис *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-123)
843. *Вальпараисо* — город в Чили. [↑](#endnote-ref-722)
844. Впервые — «Одесский листок», 1895, № 108. 2‑я публикация — «Русское слово», 1903. 11 июня, № 159. Печатается по изданию — *Сцена*. [↑](#endnote-ref-723)
845. *Фраскати* — небольшой старинный городок неподалеку от Рима. [↑](#endnote-ref-724)
846. *Кастелламаре* — курортное местечко на Сицилии, на берегу Неаполитанского залива. [↑](#endnote-ref-725)
847. *Комо* — курорт в Северной Италии. [↑](#endnote-ref-726)
848. *Калабрия, около Реджио*. — *Калабрия* — область в Южной Италии, *Реджио*, Реджо-ди-Калабрия — провинция в Калабрии. [↑](#endnote-ref-727)
849. *Стародуб* — как символ глубокой провинции могут иметься в виду и уездный город в Орловской губернии и Стародуб-на-Клязьме во Владимирской губернии. [↑](#endnote-ref-728)
850. *Фильдекосовые* — чулки. [↑](#endnote-ref-729)
851. *Хамовническое* — марка пива. [↑](#endnote-ref-730)
852. Впервые — «Одесский листок», 1895, № 145. Печатается по изданию — *Сцена*. [↑](#endnote-ref-731)
853. Черт побери *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-124)
854. *Меццо-сопрано* (итал. mezzosoprano) — женский голос, средний между сопрано и контральто. [↑](#endnote-ref-732)
855. «*Caballett» в «Лукреции»* — вокальная пьеса в опере Г. Доницетти «Лукреция Борджиа». [↑](#endnote-ref-733)
856. {779} … *в генуэзском «Politeama Margherita»…* — Оперный театр в Генуе. [↑](#endnote-ref-734)
857. *Парижская «Grande Opera»* («Большая опера») — крупнейший французский государственный оперный театр, был открыт в 1671 г. [↑](#endnote-ref-735)
858. *Виолетти* — итальянский оперный певец. [↑](#endnote-ref-736)
859. *Джамэт* — артист итальянской оперной труппы Большого театра (бас), пел в Москве с 1876 г. [↑](#endnote-ref-737)
860. «*Гугеноты*» (1836) — опера Дж. Мейербера. [↑](#endnote-ref-738)
861. «Король Лахора» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-125)
862. «*Le roi de Lahor», «*Король Лагорский» (1877) — опера французского композитора Жюля Массне (1842 – 1912). [↑](#endnote-ref-739)
863. Впервые — «Русское слово», 1914, 16 марта, № 6. [↑](#endnote-ref-740)
864. *Нора* — героиня пьесы «Кукольный дом» (в ряде изданий и постановок указывается название «Нора», 1879) норвежского драматурга Генрика Ибсена (1828 – 1906). [↑](#endnote-ref-741)
865. *Чайка* — Нина Заречная, героиня одноименной пьесы А. П. Чехова (1896). [↑](#endnote-ref-742)
866. *Екатерина Ивановна* — героиня одноименной пьесы (1912) Л. Н. Андреева. [↑](#endnote-ref-743)
867. Дела есть дела. Не так ли? *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-126)
868. Изысканной *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-127)
869. «*Синей птице русского театра*». — Обыгрывается название пьесы М. Метерлинка «Синяя птица». [↑](#endnote-ref-744)
870. «Улица Мира» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-128)
871. «*Театр и искусство*» — еженедельный иллюстрированный журнал, выходил в Петербурге с 1897 по 1918 гг. [↑](#endnote-ref-745)
872. «*Рампа и жизнь*» — еженедельный иллюстрированный журнал, выходил в Москве с 1909 по 1918 гг. [↑](#endnote-ref-746)
873. «*Преступление и наказание*» (1866) — роман Ф. М. Достоевского. [↑](#endnote-ref-747)
874. «*Живите в театре, умрите в театре. Белинский*». — Неточная цитата из статьи В. Г. Белинского «Литературные мечтания» (1834). [↑](#endnote-ref-748)
875. «*Мир как воля и представление*» (1818) *Артура Шопенгауэра* (1788 – 1860) — главный труд немецкого философа. [↑](#endnote-ref-749)
876. *Бисмарк* Отто фон Шёнхаузен (1815 – 1898) — первый рейхсканцлер германской империи в 1871 – 1890 гг., осуществил объединение страны. Здесь: твердый, железный человек. [↑](#endnote-ref-750)
877. *Тард* Габриель (1843 – 1904) — французский социолог и криминалист, в основе работ которого психология индивида. [↑](#endnote-ref-751)
878. Дорогой мэтр *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-129)
879. «*Девушка-гусар*» (1835) — водевиль Ф. А. Кони (1809 – 1879). [↑](#endnote-ref-752)
880. «*Чудо нашего столетия», «*Чудо нашего столетия, или Дело мастера боится» (1851) — водевиль М. С. Владимирова. [↑](#endnote-ref-753)
881. *Веселая Елизавет* — стилизованное обращение, принятое в кругу ведшей праздную жизнь русской императрицы Елизаветы Петровны (1709 – 1761). [↑](#endnote-ref-754)
882. *Гедда Габлер* — героиня одноименной пьесы (1890) Г. Ибсена. [↑](#endnote-ref-755)
883. *Лисистрата* — героиня одноименной комедии (411 до н. э.) древнегреческого поэта и драматурга Аристофана (ок. 446 – 385 до н. э.). [↑](#endnote-ref-756)
884. *Многоуважаемый Леонид Андреевич! Извините, если не так пишу отчество*. — Писателя Леонида Андреева звали Леонид Николаевич. [↑](#endnote-ref-757)
885. *Арцыбашев* Михаил Петрович (1878 – 1927) — русский писатель. [↑](#endnote-ref-758)
886. {780} *Рышков* Виктор Александрович (1863 – 1926) — русский драматург. [↑](#endnote-ref-759)
887. *Антигона* — героиня одноименной трагедии (442 до н. э.) древнегреческого драматурга Софокла (ок. 496 – 406 до н. э.). [↑](#endnote-ref-760)
888. Впервые — «Русское слово», 1909, 6 января, № 4. [↑](#endnote-ref-761)
889. «*Аквариум*» — сад с театральными сценами, открытый в Москве в конце 1890‑х гг. Ш. Омоном. [↑](#endnote-ref-762)
890. *Дмитриев* Михаил Абрамович (1858 – 1915) актер, антрепренер. Его прозвище «Шпоня», рассказывает В. А. Кригер, «возникло так: много лет служил он помощником режиссера в театре оперетты и феерии у М. В. Лентовского. Сангвиник по натуре, Дмитриев был необычайно деятелен, работал не покладая рук, причем делал все очень быстро, а говорил еще быстрее. Как-то на одной репетиции задержали выход актера.

     — В чем дело? — раздается из партера строгий окрик Лентовского.

     Секундное замешательство, и на сцену пулей вылетает Дмитриев.

     — Дверь сломалась, оттого что шпонька выскочила! — рапортует он грозному начальнику.

     — Сами вы шпонька! — громко крикнул Лентовский. — Продолжайте» (В. А. Кригер. Актерская громада. М., 1976, с. 26).

     *Шпонька* — планка, соединяющая все дверные доски. [↑](#endnote-ref-763)
891. «*Таланты и поклонники*» (1881) — комедия А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-764)
892. «*Вторая молодость*» (1907) — пьеса П. М. Невежина. [↑](#endnote-ref-765)
893. *… в ресторанчике «Ливорно», где тогда постом собирались актеры…* — Во время великого поста в Москву съезжались со всей России актеры на своеобразную актерскую «биржу». Встречи, как правило, проходили в ресторанах «Русь» на Большой Дмитровке и «Ливорно» в Газетном переулке. [↑](#endnote-ref-766)
894. *Нынче душа только у актера и осталась*! — Цитата из пьесы А. Н. Островского «Лес». [↑](#endnote-ref-767)
895. Впервые — «Россия», 1901, 15 ноября, № 919.

     Публикация приурочена к 25‑й годовщине со дня смерти Н. Х. Рыбакова, скончавшегося 15 ноября 1876 г.

     В названии — слова Несчастливцева из пьесы А. Н. Островского «Лес».

     *Рыбаков* Николай Хрисанфович (1811 – 1876) — русский актер, большую часть свой творческой жизни играл в провинции. Был горячим пропагандистом русского классического репертуара, прежде всего пьес Островского, которому он, по мнению современников, послужил прототипом для образа Несчастливцева в пьесе «Лес». «Крылатая молва издавна накрепко сплела между собой два славных имени — реальное, но ставшее с годами легендой имя Николая Рыбакова, и вымышленное гениальным драматургом, но поныне живущее жизнью бессмертного сценического образа имя Геннадия Несчастливцева. … Оба они, Рыбаков и Несчастливцев, — реальный актер и актер-образ — {781} на многие годы стали как бы собирательными типами, высоким обобщением лучших сил русского провинциального актерства». Рыбаков запомнился современникам как актер мощного одухотворенного вдохновения, противостоявший всяческой фальши и деспотизму, последовательный выразитель демократических тенденций в искусстве. «“Сам Николай Хрисанфович Рыбаков” — так именовали артиста его товарищи и сподвижники по провинциальным сценам; и в этом эпитете “сам” звучало не только величайшее почтение к прославленному собрату, но и указание на единственность и неповторимость его дарования» (А. Клинчин. Николай Хрисанфович Рыбаков. М., 1972, с. 91 – 92, 54). [↑](#endnote-ref-768)
896. *… я вижу кладбище и принц Гамлет…* — Фельетон построен на мотивах и цитатах из трагедии В. Шекспира «Гамлет». Рыбаков впервые выступил в роли Гамлета в 1839 г., это была одна из лучших его ранних ролей. [↑](#endnote-ref-769)
897. *Цезарь* Гай Юлий (102 или 100 – 44 до н. э.) — римский диктатор и полководец. [↑](#endnote-ref-770)
898. *Вздумалось ему как-то играть Людовика XI в усах*. — *Людовик XI* (1423 – 1483) — французский король с 1461 г., герой одноименной трагедии (1832) французского драматурга К.‑Ж.‑Ф. Делавиня (1793 – 1843). В. Н. Давыдов вспоминал: «И ведь чего только не приписывали Рыбакову: и вранье, и хвастовство, и грубость, и невежество!..

     Помню, ходил такой анекдот. Играя роль Швейцера в “Разбойниках” Шиллера, Рыбаков будто бы одевался чрезвычайно странно, а именно: ботфорты Кромвеля, шляпу итальянца, колет француза, шаровары турка и мантию испанца.

     — Что вы делает? Разве это мыслимо?

     — А отчего же! — будто бы преспокойно ответил Рыбаков. — Швейцер-то кто? Разбойник! Ну, а как же разбойнику одеваться? С испанца стянул мантию — надел, с турка стащил штаны — надел, с француза стянул колет — надел. Вот тебе и костюм разбойника!..» (В. Н. Давыдов. Рассказ о прошлом. Л.‑М., 1962, с. 174 – 175). [↑](#endnote-ref-771)
899. *Росси* Эрнесто (1827 – 1896) — итальянский актер-трагик, гастролировал в России в 1877, 1878, 1895, 1896 гг. [↑](#endnote-ref-772)
900. *Олдридж* Аира (1805 – 1867) — американский актер, прославившийся в ролях шекспировского репертуара. Гастролировал в России в конце 50‑х – начале 60‑х годов. [↑](#endnote-ref-773)
901. *Аполлонский* Роман Борисович (1865 – 1928) — русский актер, играл в Александринском театре. В молодости исполнял роли «первых любовников», Гамлета. [↑](#endnote-ref-774)
902. *Юрьев* Юрий Михайлович (1872 – 1948) — русский актер. С 1893 г. работал в Александринском театре, получил известность как исполнитель ролей романтического характера. [↑](#endnote-ref-775)
903. *Яворская* (урожд. Гюббенет, по мужу — Барятинская) Лидия Борисовна (1871 – 1921) — русская актриса, работала в Театре Корша в Москве и в Театре Литературно-художественного общества в Петербурге. В 1901 г. открыла в Петербурге Новый театр. Ей была свойственна романтически-приподнятая манера игры. [↑](#endnote-ref-776)
904. {782} *Тальма* Франсуа Жозеф (1763 – 1826) — французский актер, в годы Великой Французской революции выступал в пьесах якобинского характера, позже играл героев шекспировских трагедий. [↑](#endnote-ref-777)
905. *Рашель* (настоящие имя и фамилия — Элиза Рашель Феликс, 1821 – 1858) — французская актриса, основу ее репертуара составляли роли в трагедиях П. Корнеля, Ж. Расина, Вольтера. В 1853 – 1854 гг. гастролировала в России. [↑](#endnote-ref-778)
906. *Ристори* Аделаида (1822 – 1906) — итальянская актриса, проявила себя в ролях трагедийно-романтического репертуара. [↑](#endnote-ref-779)
907. *Д’Аннунцио* Габриеле (1863 – 1938) — итальянский писатель и драматург. [↑](#endnote-ref-780)
908. Впервые — «Русское слово», 1902, 6 августа, № 214. Печатается по изданию — *Сцена*.

     *Рассказов* Александр Александрович (1832 – 1902) — русский актер, антрепренер, выступал в провинции, в 1853 – 1866 гг. работал в Александринском и Малом театрах. В последние годы жизни содержал театр в Пушкино под Москвой. Был актером яркой характерности, особенно ему удавались роли в амплуа простаков. Лучшие роли: в пьесах А. Н. Островского — Бальзаминов («Праздничный сон до обеда»), Афоня («Грех да беда на кого не живет»), Белогубов («Доходное место»), Непутевый («На бойком месте»), Митрич («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), Оргонт, Журден («Проделки Скапена», «Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера). [↑](#endnote-ref-781)
909. *… одного из первых представлений «В чужим пиру похмелье» Островского Андрея Титыча Брускова… играл «г. Рассказов»*. — Премьера пьесы состоялась на сцене Малого театра 9 января 1856 г., в роли Андрея Титыча Брускова выступил С. В. Васильев (1827 – 1862). В Петербурге в Александринском театре премьера прошла 18 января 1856 г., в роли Андрея Титыча Брускова выступил Ф. А. Бурдин (1827 – 1887), Рассказов в этом спектакле исполнил роль Капитана Титыча. [↑](#endnote-ref-782)
910. *Лев Гурыч Синичкин* — герой водевиля Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» (1839), в роли которого выступал Рассказов. [↑](#endnote-ref-783)
911. *Вигонь* — ткань из смеси хлопка с грубой шерстью. [↑](#endnote-ref-784)
912. *Пенковая трубка* — из пористого минерала, пенки. [↑](#endnote-ref-785)
913. *Он служил тогда у Дмитрия Афанасьевича Вельского…* — Антрепренер Д. А. Вельский держал антрепризу в Нижнем Новгороде с 1881 г. В 1889 г. из-за конфликта с актерами и долгов он бросил труппу. [↑](#endnote-ref-786)
914. «*Вокруг света в 80 дней*» — инсценировка по роману (1872) французского писателя Жюля Верна (1828 – 1905). [↑](#endnote-ref-787)
915. «*Хапензигевезен*» — жаргонное обозначение взятки. [↑](#endnote-ref-788)
916. Впервые — «Русское слово», 1904, 23 июля. № 203.

     {783} *Рахимов* (настоящая фамилия Ганохоридзе) Ефим Михайлович (1850 – 1904) — русский артист, играл в провинции, служил в антрепризах Н. К. Милославского, М. В. Лентовского, П. М. Медведева, в народном Черепановском театре в Москве. Потрясал зрителей в трагическом репертуаре, ему, удавались и роли бытового характера в пьесах А. Н. Островского, А. А. Потехина, П. Д. Боборыкина. [↑](#endnote-ref-789)
917. *Сальвини играл в Одессе с русской труппой*. — См. [комм. к очеркам «М. Т. Иванов-Козельский»](#_Tosh0005035), [«Сын Сальвини»](#_Toc265602295), [«Сальвини в роли Отелло»](#_Toc265602319). [↑](#endnote-ref-790)
918. *В Москве… в актерском ресторанчике…* — Ресторан «Ливорно» в Газетном переулке. [↑](#endnote-ref-791)
919. *Велизарий* (ок. 504 – 565) — византийский полководец, герой одноименной стихотворной драмы (1839) немецкого государственного деятеля и драматурга Эдуарде Шенка (1788 – 1841). Пьеса шла в вольном переводе драматурга П. Г. Ободовского (1803 – 1864). [↑](#endnote-ref-792)
920. «*Смерть Ляпунова*» (1845) — историческая мелодрама русского драматурга и театрального деятеля С. А. Гедеонова (1818 – 1878). [↑](#endnote-ref-793)
921. «*Боярин Басенка», «*Боярин Федор Васильевич Басенок» — историческая пьеса русского драматурга и поэта Н. В. Кукольника (1809 – 1868). [↑](#endnote-ref-794)
922. «*Уголино, или Башня голода*» — «Уголино» (1838) — романтическая драма журналиста, критика, историка и драматурга Н. А. Полевого (1796 – 1846). [↑](#endnote-ref-795)
923. «*Денщик Петра Великого*» — пьеса Н. В. Кукольника. [↑](#endnote-ref-796)
924. «*Жидовка, или Казнь огнем и водою», «*Жидовка, или Казнь огнем» — переделка для драматической сцены либретто (1835) французского драматурга Э. Скриба (1791 – 1861) для оперы «Жидовка» («Дочь кардинала») французского композитора и педагога Ф. Ж. Галеви (1799 – 1862). [↑](#endnote-ref-797)
925. *Когда знаменитому трагику говорили…* — см. [«Сам Николай Хрисанфович Рыбаков»](#_Toc265602289). [↑](#endnote-ref-798)
926. *… на открытии театра «Скоморох»*. — См. [«М. В. Лентовский»](#_Toc265602192). [↑](#endnote-ref-799)
927. «*Машина*» — музыкальная машина. [↑](#endnote-ref-800)
928. Впервые — «Русское слово», 1914, 11 января.

     *Рудзевич* — см. о нем [комм. к очерку «Рощин-Инсаров»](#_Tosh0005036). [↑](#endnote-ref-801)
929. *Порыв ненависти между двумя порывами страсти*! — *определил Поль Бурже*. — Цитата из романа «Ученик дьявола» (1889) французского писателя Поля Бурже (1852 – 1935). [↑](#endnote-ref-802)
930. *Хеный* — гений. [↑](#endnote-ref-803)
931. *Сивцев Вражек* — переулок между Гоголевским бульваром и Денежным переулком в Москве. Название происходит от овражка, по которому протекала речка Сивка. [↑](#endnote-ref-804)
932. богему *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-130)
933. *Как Соломон любил своего Кина*. — См. [«Рощин-Инсаров»](#_Toc265602248). [↑](#endnote-ref-805)
934. *Голконда* — государство в средневековой Индии, славилось добычей алмазов. Здесь: сказочное богатство. [↑](#endnote-ref-806)
935. {784} Впервые — «Русское слово», 1901, 5 декабря, № 335.

     *Парадиз* Георг (1846 – 1901) — немецкий драматический актер и антрепренер. Приехал в Россию в 1880 г., играл в немецкой труппе Михайловского театра. Затем переехал в Москву, где держал антрепризу в Солодовниковском пассаже. В 1886 г. выстроил здание собственного театра на Никитской улице, получившего известность как Театр Парадиза. В нем проходили гастроли лучших европейских артистов — Э. Росси, Л. Барная, Э. Поссарта, С. Бернар и др. Ныне в этом здании помещается Театр имени Владимира Маяковского. О Г. Парадизе Дорошевич писал в рубрике «Злобы дня» в газете «Новости дня» (№ 2154) в 1889 г.: «Москва не может не любить Георга Парадиза. Здесь этот предприимчивый Herr директор скромно начал свою антрепренерскую карьеру, в покойной солодовниковской театральной щели. Благодаря Москве он достиг “степеней известных” и стал обладателем целого театрального замка на Никитской. Благодаря Москве же он из антрепренера таких артистов как Барнай и Поссарт стал импресарио воздухоплавания». [↑](#endnote-ref-807)
936. Черт побери! *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-131)
937. Ах, как вы изволите кушать, мой друг! Я потерял пятьдесят тысяч! *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-132)
938. шестьдесят *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-133)
939. *Мейнингенцы* — актеры немецкого театра, созданного в середине XIX в. в Мейнингене, столице Саксен-Мейнингенского герцогства. Его репертуар, в основном, составляла классическая драма, спектакли отличались высокой постановочной культурой. Главенствующим в режиссуре был принцип ансамбля. Театр постоянно гастролировал, в 1885 и 1890 гг. выступал в России. [↑](#endnote-ref-808)
940. второе я *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-134)
941. *Кисилевич*, Киселевич Б. Н. — режиссер. [↑](#endnote-ref-809)
942. *Культуртрегер* (от нем. kultuitrager) — ироническое наименование насадителя культуры, преследующего прежде всего собственные интересы. [↑](#endnote-ref-810)
943. *Прециоза Греголастис*, Греголатис — греческая танцовщица гастролировала в России в конце XIX в. с группой «воздушного балета». [↑](#endnote-ref-811)
944. *Щукин* Яков Васильевич — антрепренер, бывший лакей, владелец сада «Эрмитаж», открытого в Каретном ряду в 1894 г. [↑](#endnote-ref-812)
945. *Сарра Бернарт Дузэ* — безграмотно-произвольное соединение имен Сары Бернар и Элеоноры Дузе. [↑](#endnote-ref-813)
946. *Отеро* Каролина Августа (1875 – 1965) — испанская танцовщица, гастролировала в России в конце 1890‑х годов. [↑](#endnote-ref-814)
947. Впервые — «Русское слово», 1910, 15 декабря, № 289.

     *Гердт* Павел (Павел-Фридрих) Андреевич (1844 – 1917) — русский артист балета, педагог. В 1865 – 1916 гг. работал в труппе императорских театров, считался лучшим классическим танцовщиком петербургского балета. Его исполнение отличалось благородством формы, пластичностью и мимической выразительностью. [↑](#endnote-ref-815)
948. *Гердт 50 лет был королем*. — Первое выступление Гердта состоялось в 1858 г. в балете «Крестьянская свадьба» Я. Стефани. [↑](#endnote-ref-816)
949. {785} *Гердт был тысячи раз королем Испании, Сицилии, Сардинии… раз 500 египетским фараоном и не погиб в Черном море*. — Имеется в виду участие П. Гердта в балетах «Приключения Пелея» Л. Минкуса, «Щелкунчик» П. И. Чайковского, «Фестиваль цветов в Чинзано» Э. Хельстеда, «Дочь фараона» Ч. Иуньи. «Испытания Дамиса» А. К. Глазунова. [↑](#endnote-ref-817)
950. *… Наполеон*! — *говорят, брал уроки, как держаться, у актера Тальма, то почему бы дворянину Маркову не поучиться…* — Дорошевич повторяет одну из распространенных историй о взаимоотношениях Наполеона I и Ф.‑Ж. Тальма: «Тальма якобы обучал Наполеона актерскому искусству и репетировал с ним слова и жесты, свойственные царственным особам. Скорее всего, эта легенда была выдумана роялистами, которые верили, что королями рождаются, и никак не могли примириться с тем, что бедный корсиканец без рода, без племени стал императором французов. Конечно, с точки зрения этих людей, Наполеон был выскочкой, не знавшим с рождения высокого придворного этикета настоящих королей и поэтому обучавшимся у театрального короля — Тальма» (Александр Дейч. Франсуа-Жозеф Тальма. М., 1973, с. 192). См. также [комм. к фельетону «Сам Николай Хрисанфович Рыбаков»](#_Tosh0005037). *Марков* Николай Евгеньевич (1876 – 1945) — депутат 3‑й и 4‑й Государственной Думы, один из основателей и лидеров Союза русского народа. В Думе был глашатаем шовинистических взглядов, провоцировал скандалы. Под прозвищем «Маркова‑2‑го» (в отличие от депутата-однофамильца) получил известность как деятель ультраправого толка. [↑](#endnote-ref-818)
951. *… сорокалетие литературной деятельности покойного Н. К. Михайловского*. — *Михайловский* Николай Константинович (1842 – 1904) — русский публицист, социолог и литературный критик. Сорокалетие его литературной деятельности отмечалось в декабре 1900 г. В десятилетнюю годовщину смерти Михайловского Дорошевич опубликовал очерк «Николай Константинович» («Русское слово», 1914, 28 января). [↑](#endnote-ref-819)
952. *Сипягин* Дмитрий Сергеевич (1853 – 1902) — министр внутренних дел России с 1900 г., был убит в Мариинском дворце эсером С. В. Балмашевым. [↑](#endnote-ref-820)
953. *Шаховской* Николай Владимирович (1856 – 1906) — в 1901 – 1906 гг. начальник Главного управления по делам печати. [↑](#endnote-ref-821)
954. *Соловьев* Михаил Петрович (1842 – 1906) — с 1896 г. начальник Главного управления по делам печати. [↑](#endnote-ref-822)
955. «*Воспрещается печатать что-либо по поводу предстоящего семидесятилетия графа Л. Н. Толстого*». — Циркуляр поступил в редакции газет в августе 1898 г. [↑](#endnote-ref-823)
956. *… «монаха трудолюбивого»… «пыль от хартий отряхнув, правдивые сказанья перепишет»*. — Цитата из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». [↑](#endnote-ref-824)
957. *Нигде, кроме одной…* — В газете «Россия» 5 декабря 1900 г. (№ 581) Дорошевич под псевдонимом Профан напечатал рецензию «Баядерка», в которой писал: «Гердт! Человек шестидесятых годов! Современник Н. К. Михайловского. В один год начали. И оба юношески свежи и неутомимы. Один 40 лет головой проработал, другой — ногами. Два полюса‑с! {786} Если я об одном полюсе ничего не писал, — дозвольте хоть про другой написать. О голове — ничего, дозвольте хоть про ноги шестидесятых годов. Это можно!» [↑](#endnote-ref-825)
958. Чистый листок *(фр.)*. Здесь: свобода действий. [↑](#footnote-ref-135)
959. *Ваш Дубасов жантильничает*! — *Дубасов* Федор Васильевич (1845 – 1912) — адмирал, генерал-адъютант, в 1905 – 1906 гг. был московским генерал-губернатором, руководил разгромом вооруженного восстания в Москве в декабре 1905 г. С 1906 г. входил в Государственный Совет. *Жантильничать* (от франц. gentil) — кокетничать, жеманиться. Здесь: проявлять слабость. [↑](#endnote-ref-826)
960. *Мы вам деньги давали*! — Имеется в виду денежный заем, который весной 1906 г. Франция предоставила России. В связи с этим событием Дорошевич писал в фельетоне «Франция и Россия (По поводу займа)»:

     «Мы, русские, не хотели верить.

     — Франция! Республиканская! Демократическая Франция!.. Дает денег на борьбу со свободой…

     Франции 14 июля, Франции 4‑го сентября нет. Есть:

     — Франция 1 ноября.

     День уплаты русского купона» («Русское слово», 1906, 18 апреля, № 104). [↑](#endnote-ref-827)
961. *Галифе* Гастон, маркиз де (1830 – 1909) — французский генерал, проявил особую жестокость в разгроме Парижской Коммуны в 1871 г., в 1899 – 1900 гг. был военным министром. [↑](#endnote-ref-828)
962. *И Эренталь: взял Боснию и Герцеговину…* — *Эренталь* Алоиз (1854 – 1912) — австро-венгерский политический деятель, сыграл ведущую роль в осуществлении в 1908 г. аннексии Австро-Венгрией Боснии и Герцеговины. [↑](#endnote-ref-829)
963. *И немцы… Сами ездят в Познань, ездят и говорят: Меры против вас? Применяли*. — Имеется в виду политика германизации западных земель Польши, которая проводилась после захвата Познани Пруссией в 1793 г. и в особенности после подавления Познанского восстания 1848 г. [↑](#endnote-ref-830)
964. *… когда Турция еще не начала переворачиваться*. — Имеется в виду Младотурецкая революция 1908 г. [↑](#endnote-ref-831)
965. … *что делается в Македонии*. — После поражения Илинденского восстания 1903 г. против турецкого владычества в стране начались репрессии, тысячи людей бежали в Болгарию. Сербию и другие страны. В результате борьбы европейских держав, особенно Германии и Австро-Венгрии, за Балканский полуостров Македония превратилась в серьезный узел международных противоречий. [↑](#endnote-ref-832)
966. *Турецкий заптий* — полицейский. [↑](#endnote-ref-833)
967. *Доуле, Мульки и Салтане* — руководители прошахской группировки, выступавшие против иранской революции 1905 – 1911 гг. [↑](#endnote-ref-834)
968. *Лактобациллин* — препарат для закваски молока и лечебных целей, предложенный И. И. Мечниковым. [↑](#endnote-ref-835)
969. *Скуратов*, Скуратов-Бельский Малюта (Григорий Лукьянович, умер в 1573 г.) — один из руководителей опричнины, выдвинулся в связи с репрессиями 1569 – 1570 гг. Его имя стало олицетворением казней и жестокостей. Здесь: невольный мучитель. [↑](#endnote-ref-836)
970. {787} *Азеф* Евно Фишелевич (1869 – 1918) — один из лидеров партии эсеров, провокатор, с 1892 г. секретный сотрудник департамента полиции. [↑](#endnote-ref-837)
971. Впервые — «Русское слово», 1904, 17 октября, № 290.

     *Сальвини* Томмазо (1829 – 1915) — итальянский актер, прославился в ролях романтического и трагического репертуара. Приезжал в Россию в 1880, 1882, 1885, 1900 – 1901 гг. [↑](#endnote-ref-838)
972. Мизансцена *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-136)
973. «*Новые похождения знаменитого сыщика Лекока*» — вольное название серии детективных романов французского писателя Эмиля Габорио (1832 – 1873). [↑](#endnote-ref-839)
974. Впервые — «Русское слово», 1910, 14 февраля, № 36. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*. [↑](#endnote-ref-840)
975. *Кругликов* Семен Николаевич (1851 – 1910) — русский музыкальный критик. Был пропагандистом творчества композиторов «Могучей кучки», его называли «московским Стасовым». Преподавал (с 1881 г.) и был директором (1898 – 1901) Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. [↑](#endnote-ref-841)
976. *Бах* Иоганн Себастьян (1685 – 1750) — немецкий композитор и органист. [↑](#endnote-ref-842)
977. *Вяльцева* Анастасия Дмитриевна (1871 – 1913) — русская артистка эстрады и оперетты, исполнительница цыганских романсов. [↑](#endnote-ref-843)
978. *Суд Линча* — внесудебная расправа над неграми и неугодными личностями, процветавшая в США в XVIII – XIX вв. (от имени расиста Ч. Линча). Здесь: подвергнуть остракизму. [↑](#endnote-ref-844)
979. *Петроний*, Гай Петроний Арбитр (умер в 66 г. н. э.) — римский писатель, приближенный императора Нерона, вероятно, автор сохранившегося в отрывках романа «Сатирикон». Слыл знатоком светских развлечений и заслужил прозвище «арбитра изяществ». [↑](#endnote-ref-845)
980. Магистр изяществ *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-137)
981. *Собинов* Леонид Витальевич (1872 – 1934) — русский певец, лирический тенор. [↑](#endnote-ref-846)
982. «*На земле весь род людской*» — слова из арии Мефистофеля в опере Ш. Гуно «Фауст». [↑](#endnote-ref-847)
983. Имена ненавистны *(лат.)*. Здесь: имен называть не следует. [↑](#footnote-ref-138)
984. … *листовский «Фауст»* — «Фауст-симфония» Ф. Листа. [↑](#endnote-ref-848)
985. *Увертюра к «Струэнзе»* — музыка Дж. Мейербера к драме М. Бера «Струэнзе» (1846). [↑](#endnote-ref-849)
986. *Пастухов* Николай Иванович (1822 – 1911) — журналист, прозаик, издатель (с 1881 г.) газеты «Московский листок». [↑](#endnote-ref-850)
987. «*Травиата*» (1853) — опера Дж. Верди. [↑](#endnote-ref-851)
988. *… в опере Зимина*. — *Зимин* Сергей Иванович (1875 – 1942) — русский театральный деятель, меценат. В 1904 г. организовал частный оперный театр в Москве, получивший название Оперный театр Зимина (опера Зимина). [↑](#endnote-ref-852)
989. *Лепорелло* — персонаж оперы В. Моцарта «Дон Жуан» (1787). [↑](#endnote-ref-853)
990. {788} «*Новости дня*» — газета, выходившая в Москве в 1883 – 1906 гг. Примечание А. Кугеля: «В. М. Дорошевич, после дебютов в юмористических журналах, стал фельетонистом “Новостей дня”, которым создал успех ежедневными фельетонами под заголовком “День за день”». [↑](#endnote-ref-854)
991. … *Липскеров еще не держал скаковой конюшни*. — *Липскеров* Абрам Яковлевич (1856 – 1910) — редактор-издатель газеты «Новости дня» (с 1883 г.) и журнала «Русский сатирический листок» (1882 – 1884 гг. и 1886 – 1889 гг.). На доходы от издания газеты «Новости дня» завел конюшню скаковых лошадей. [↑](#endnote-ref-855)
992. *Фунт* — здесь: единица массы в системе русских мер, один фунт равен 0,4 килограмма. [↑](#endnote-ref-856)
993. «*Сельская честь*» (1890) — опера итальянского композитора П. Масканьи (1863 – 1945). [↑](#endnote-ref-857)
994. *Нерон* (37 – 68) — римский император. [↑](#endnote-ref-858)
995. *Венера* — в римской мифологии богиня любви и красоты. [↑](#endnote-ref-859)
996. «*Кармен*» (1874) — опера французского композитора Ж. Бизе (1838 – 1875). [↑](#endnote-ref-860)
997. 1909 года. — *Примечание В. М. Дорошевича*. [↑](#footnote-ref-139)
998. «*Печное действо*» — церковно-литургическая драма рождественского цикла, входила в богослужение православной церкви. [↑](#endnote-ref-861)
999. Впервые — «Россия», 1901, № 705.

     *Флеров* (псевдоним Васильев) Сергей Васильевич (1841 – 1901) — русский театральный, музыкальный и художественный критик, педагог С 1879 г. в течение более чем двадцати лет публиковал статьи-обзоры спектаклей Малого театра. Автор театроведческих работ. [↑](#endnote-ref-862)
1000. *Сарсэ* Франсиск (настоящие имя и фамилия Франсуа Сарсе де Сутьер, 1827 – 1899) — французский писатель, театральный критик. [↑](#endnote-ref-863)
1001. в глубокой древности *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-140)
1002. *… был хаос, и дух Божий носился над бездною*. — Неточная цитата из Библии (Бытие, 1 : 2). [↑](#endnote-ref-864)
1003. *Гомер* — легендарный древнегреческий эпический поэт. [↑](#endnote-ref-865)
1004. *Владимир Александров 2‑й* — см. [комм. к очерку «М. Н. Ермолова»](#_Tosh0005038). [↑](#endnote-ref-866)
1005. *Сарсэ писал в «Temps»*. — С 1867 г. и до конца жизни Ф. Сарсе публиковал еженедельные обзоры театральной жизни Парижа в газете «Le Temps» («Время»); основана в 1861 г. [↑](#endnote-ref-867)
1006. … *посвятил целое исследование вопросу о том, что хотел сказать Фамусов…* — Имеется в виду работа С. В. Васильева-Флерова «Драматические характеры. Опыт разбора отдельных ролей, как пособие при их исполнении. Вып. 4. Фамусов (“Горе от ума”)». М., 1891. [↑](#endnote-ref-868)
1007. «*Месть богини*» («Жрица Весты») — драма Н. Николина (Н. Л. Пушка-рева), была поставлена в Драматическом театре Е. Н. Горевой в 1890 г. [↑](#endnote-ref-869)
1008. *Центурион* — командир подразделения в древнеримском легионе. [↑](#endnote-ref-870)
1009. *Веста* — в римской мифологии богиня домашнего очага. [↑](#endnote-ref-871)
1010. {789} … *резкий, особенный, острый запах «Московских ведомостей»…* — Имеется в виду охранительный курс этой газеты. См. [также комм. к очерку «М. В. Лентовский»](#_Tosh0005039). [↑](#endnote-ref-872)
1011. … *разбирая игру г‑жи Щепкиной в водевиле «Сорви-голова»…* — *Щепкина* Александра Петровна — русская актриса. Сценическую деятельность начала в 1870‑х гг. В 1877 – 1903 гг. работала в Малом театре. «*Сорви-голова*» — одноактная комедия французских драматургов А. Мельяка и Л. Галеви. Шла на российской сцене в переделке В. Александрова (В. А. Крылова). [↑](#endnote-ref-873)
1012. … *директор королевского театра, гоф-интендант и обер‑гоф‑рат Эрнст Поссарт…* — Э. Поссарт с 1864 г. был директором Мюнхенского придворного театра. [↑](#endnote-ref-874)
1013. … *настоящей встрече Максима Максимыча с Печориным*. — Имеется в виду первая встреча героев повести М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (1839). [↑](#endnote-ref-875)
1014. *Сергей Васильевич остался чем-то не совсем доволен в «доме Щепкина»… Он написал!.. Артисты Малого театра… написали против него письмо…* — В 1900 г. С. В. Васильев-Флеров опубликовал в «Московских ведомостях» цикл статей под общим названием «В чем дело?», в котором в острой форме поставил вопрос о деградации Малого театра. В начале 1901 г. он продолжил эту тему в статье «Итоги и мысли». С публичным ответом критику выступили два представителя Малого театра. 21 января 1901 г. в газете «Новости дня» появилось «Открытое письмо С. Васильеву», подписанное А. П. Ленским. 24 января там же А. А. Федотов выступил с письмом «К “Открытому письму А. П. Ленского”», в котором писал о «несоответствии» приемов критика, вызванных «припадками раздражительности», его «литературному возрасту». 5 февраля С. В. Васильев-Флеров откликнулся на эти публикации фельетоном «Буря в стакане воды», в котором высказал претензию Южину, который, не вступая в полемику, «благоразумно где-то в углу сидит и ширмочкой даже загородился», Ленского упрекнул в том, что он свое письмо написал под влиянием «ипохондрии», а «Саше Федотову» поставил «единицу за сочинение». [↑](#endnote-ref-876)
1015. *… похож на Фальстафа*! — *Фальстаф* — персонаж комедии В. Шекспира «Виндзорские проказницы» (1598). [↑](#endnote-ref-877)
1016. *На днях старик… умер*. — Критик скончался 5 апреля 1901 г. [↑](#endnote-ref-878)
1017. Впервые — «Русское слово», 1915, 29 марта, № 71.

      *Дмитриев* Дмитрий Савватиевич (1848 – 1915) — русский писатель, драматург. Автор многочисленных исторических романов и повестей, написанных в духе массовой, «народной» беллетристики, и пьес для «народных сцен». В 80‑е годы служил билетером в Театре Ф. А. Корша. В 1908 г. принял сан священника. [↑](#endnote-ref-879)
1018. *Яблочкин* Александр Александрович (1821 – 1895) — русский режиссер и актер. Работал в провинции, был главным режиссером в Александринском театре, ставил спектакли в театрах Ф. А. Корша и М. В. Лентовского. [↑](#endnote-ref-880)
1019. {790} *Синельников* Николай Николаевич (1855 – 1939) — русский режиссер, актер, театральный деятель. Работал в провинции и в Москве. В 1900 – 1909 гг. был главным режиссером Театра Корша. [↑](#endnote-ref-881)
1020. *Сосницкий* Иван Иванович (1794 – 1872) — русский актер. Играл на сцене Петербургского театра, в молодости прославился в ролях молодых фатов, затем — как мастер отточенных социальных характеристик. [↑](#endnote-ref-882)
1021. *Курепин* Александр Дмитриевич (1846 – 1891) — русский журналист, редактор журнала «Будильник» (с 1883 г.), фельетонист газеты «Новое время» (в 1876 – 1891 гг.). [↑](#endnote-ref-883)
1022. *О, эти милые романы*! — Имеются в виду такие «исторические произведения» Д. С. Дмитриева как романы «Государева невеста» (М., 1899), «Иван Мазепа» (М., 1899), «Таинственный дом» (М., 1901), «Золотой век» (M., 1902) и др. [↑](#endnote-ref-884)
1023. *Гостомысл* (1‑я половина IX в.) — полулегендарный первый новгородский посадник, который якобы завещал призвать варягов. [↑](#endnote-ref-885)
1024. *Пастуховские лошади очень громко ржут*. — Имеется в виду материальное преуспеяние издателя «Московского листка» Н. И. Пастухова, позволившее ему завести собственную конюшню. См. [также комм. к очерку «Петроний оперного партера»](#_Tosh0005040). [↑](#endnote-ref-886)
1025. «*Московская газета*» — выходила в 1882 – 1884 гг., издание бульварного характера. [↑](#endnote-ref-887)
1026. *То были времена «трех предостережений»*. — Согласно закону о печати 1865 г. и Временным правилам о печати 1882 г., после трех предостережений периодическое издание власть могла приостановить или закрыть. [↑](#endnote-ref-888)
1027. *Ермак Тимофеевич* (умер в 1585 г.) — казачий атаман, завоеватель Сибири. [↑](#endnote-ref-889)
1028. «*Голос Москвы*» — газета, выходившая в 1885 – 1886 гг., издание бульварного характера. [↑](#endnote-ref-890)
1029. *Теперешней только тезка*. — Имеется в виду газета «Голос Москвы», выходившая в 1906 – 1915 гг., орган партии октябристов. [↑](#endnote-ref-891)
1030. «*Северное телеграфное агентство*» — работало в Петербурге в 1882 – 1894 гг., выпускало бюллетень с телеграммами, распространявшийся по подписке. [↑](#endnote-ref-892)
1031. *Кортесы* — парламенты в Испании и Португалии (до 1911 г.). [↑](#endnote-ref-893)
1032. … *пшютов и вланов* (от *фр*. vlan — трах! бац!) — хлыщей и проходимцев. [↑](#endnote-ref-894)
1033. *Кочубей* Василий Леонтьевич (1640 – 1708) — деятель украинской казацкой генеральной старшины, предупредил Петра I о готовившейся измене гетмана Мазепы, был казнен последним. [↑](#endnote-ref-895)
1034. *Мазепа* Иван Степанович (1644 – 1709) — гетман Украины (1687 – 1708). [↑](#endnote-ref-896)
1035. *Петр Великий*, Петр I (1672 – 1725) — русский царь, первый российский император (с 1721). [↑](#endnote-ref-897)
1036. *Елизавета Петровна* (1709 – 1761) — российская императрица с 1741 г. [↑](#endnote-ref-898)
1037. *Иловайский* Дмитрий Иванович (1832 – 1920) — русский историк, автор многих научных трудов, а также популярных учебников по русской и всеобщей истории для средней школы. [↑](#endnote-ref-899)
1038. {791} *Беллярминов* Иван Иванович (1837 – ?) — русский историк, педагог, автор учебников «Курс русской истории», «Курс всеобщей истории» и др. [↑](#endnote-ref-900)
1039. *Загоскин* Михаил Николаевич (1789 – 1852) — русский писатель, автор популярных исторических романов, зачинатель русского исторического романа как жанра. [↑](#endnote-ref-901)
1040. *Зотов* Рафаил Михайлович (1795 – 1871) — русский писатель и театральный деятель, автор исторических романов, рассчитанных на непритязательного читателя. [↑](#endnote-ref-902)
1041. Впервые — «Россия», 1900, 15 сентября, № 500. Печатается по изданию — *Литераторы и общественные деятели*. [↑](#endnote-ref-903)
1042. *Сухово-Кобылин* Александр Васильевич (1817 – 1903) — русский драматург. [↑](#endnote-ref-904)
1043. «*Отжитое время*». — Под этим названием драма «Дело» (1861) была поставлена с большими купюрами в 1882 г. в Малом театре. [↑](#endnote-ref-905)
1044. … «*Смерть Тарелкина», с которой, наконец, снят запрет…* — Пьеса «Смерть Тарелкина» (1869) была впервые поставлена под названием «Веселые расплюевские дни» в 1900 г. в петербургском театре Литературно-художественного общества. Публикация очерка Дорошевича была приурочена к премьере, состоявшейся 15 сентября. [↑](#endnote-ref-906)
1045. шедевры *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-141)
1046. … *писал в предисловии к одной из пьес: «Я не говорю о классе литераторов, который мне чужд, как и остальные четырнадцать»*. — Цитата из предисловия «К публике» (1862) к пьесе «Дело». *Четырнадцать классов* составляли табель о рангах, закон, определявший порядок прохождения службы чиновниками (издан правительством Петра I в 1722 г.). [↑](#endnote-ref-907)
1047. *Это три пьесы, вылившиеся из души. Появление их объясняется той трагедией, которая разыгралась в жизни А. В. Сухово-Кобылина*. — В ноябре 1850 г. Сухово-Кобылин был заподозрен в убийстве своей гражданской жены француженки Луизы Симон-Диманш. С 16 по 22 ноября он находился в тюрьме. 13 сентября 1851 г. московский Надворный суд оправдал Сухово-Кобылина и обвинил в убийстве четырех его слуг. Рассмотрение дела тянулось семь лет, оно дошло до Сената, консультировалось в министерстве юстиции, рассматривалось в Государственном совете, направившем его на переследование. И только 25 октября 1857 г. Государственный совет вынес окончательный приговор по делу об убийстве Симон-Диманш, согласно которому были оправданы и Сухово-Кобылин, и четверо слуг. 3 декабря Александр II утвердил приговор. [↑](#endnote-ref-908)
1048. «*Свадьба Кречинского*» — *это плод тюремной тоски…* — Начатая в 1852 г. пьеса была закончена Сухово-Кобылиным во время второго тюремного заключения, длившегося с 7 мая по 4 ноября 1854 г. [↑](#endnote-ref-909)
1049. *… именно теперь, в эпоху нападок на новые суды*. — В конце 90‑х годов делались попытки ликвидации судебных уставов, введенных реформой 1864 г. [↑](#endnote-ref-910)
1050. *Он был в первый раз в Париже…* — Весной 1841 г. [↑](#endnote-ref-911)
1051. {792} «*Русские бояре*» — так называли французы приезжавших в их страну состоятельных русских. [↑](#endnote-ref-912)
1052. *Молодая француженка жаловалась, что не может найти занятий*. — Луизе Симон-Диманш было 22 года, она была швеей. [↑](#endnote-ref-913)
1053. нарастая *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-142)
1054. *… за одной московской аристократкой*. — Надеждой Ивановной Нарышкиной (урожденной Кнорринг, 1825 – 1895). В 1851 г. она родила от Сухово-Кобылина дочь Луизу. [↑](#endnote-ref-914)
1055. света *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-143)
1056. … *лежала с перерезанным горлом Симон-Диманш*. — Тело ее было найдено 9 ноября 1850 г. [↑](#endnote-ref-915)
1057. *… и его крепостных слуг, как невиновных…* — Современный исследователь, отмечая, что «на все вопросы этой криминальной истории: кто убил, за что убил, как, где, когда, — высшие дореформенные судебные власти не дали ни одного ответа», убедительно доказывает виновность слуг. Одновременно он подчеркивает: «Дорошевич первым извлек “на свет Божий эту историю, дремавшую в недрах старого сената”, призвав русское общество выразить свои симпатии не только к автору превосходной трилогии, но и к “невинно страдавшему человеку”, По мнению Дорошевича, крепостные тоже не были виновны в смерти Деманш.

      Фельетонист, возможно, беседовал с Сухово-Кобылиным, когда тот в сентябре 1900 г. приехал в Петербург, чтобы, по своему обыкновению, придирчиво следить за репетициями “Смерти Тарелкина”, корректировать игру актеров. Что-то Дорошевич слышал об этом деле и раньше, о чем-то догадывался, но никаких документов у него не было» (В. М. Селезнев. «“Факты довольно ярких колеров”: жизнь и судьба А. В. Сухово-Кобылина». — В кн.: Дело Сухово-Кобылина. М., 2002, с. 6, 34). [↑](#endnote-ref-916)
1058. *Стразовая булавка*. — *Страз* — искусственный камень, изготовляемый из хрусталя с примесью свинца, похож на драгоценный. [↑](#endnote-ref-917)
1059. Впервые — «Россия», 1899, № 80.

      *Рощин-Инсаров* — см. [«Рощин-Инсаров»](#_Toc265602248). [↑](#endnote-ref-918)
1060. *… что г. Малов освобожден от суда…* — А. К. Малов был признан невменяемым и вскоре выпущен на свободу. [↑](#endnote-ref-919)
1061. *… на Сахалине я встречал людей…* — Дорошевич побывал на Сахалине в 1897 г. С лета 1899 г. в газете «Россия» шла публикация очерков Дорошевича о сахалинской каторге, начавшаяся в 1897 г. в газете «Одесский листок». [↑](#endnote-ref-920)
1062. *Jeunne premier* (фр.) — амплуа первого любовника, сценический образ молодого мужчины. [↑](#endnote-ref-921)
1063. *Маргарита Готье* — героиня драмы А. Дюма-сына «Дама с камелиями» (1852, в русском переводе «Как поживешь, так и прослывешь» и «Маргарита Готье»). [↑](#endnote-ref-922)
1064. «*Защитник*» (1896) — драма Н. И. Тимковского. [↑](#endnote-ref-923)
1065. *Угетт*, Угетти — артистка петербургской Итальянской оперы. [↑](#endnote-ref-924)
1066. «*Фра-Дьяволо*» (1830) — опера французского композитора Д. Ф.‑Э. Обера (1782 – 1871). [↑](#endnote-ref-925)
1067. {793} *Даже маркиза де Ко звали «маркизам де Патти»*. — См. [«Мужья актрис»](#_Toc265602282). [↑](#endnote-ref-926)
1068. … *идет пьеса г. Боборыкина «Клеймо»* (1886). — Пьеса П. Д. Боборыкина шла в киевском театре Н. Н. Соловцова 7 января 1899 г., за день до убийства Рощина-Инсарова. [↑](#endnote-ref-927)
1069. *Антиной* (? – 130) — греческий юноша-красавец, любимец римского императора Адриана, обожествленный после смерти. [↑](#endnote-ref-928)
1070. *… в роли Пропорьева в «Цепях»…* — В пьесе А. И. Южина-Сумбатова. [↑](#endnote-ref-929)
1071. Впервые — «Россия», 1899, № 171 (под заголовком «В Москве»).

      *Медведева* (по мужу — Гайдукова) Надежда Михайловна (1832 – 1899) — русская актриса, ученица М. С. Щепкина, с 1849 г. выступала на сцене Малого театра. Ее талант в особенности проявил себя в ролях пожилых светских женщин, главным образом в пьесах А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-930)
1072. Эпиграф из пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы». [↑](#endnote-ref-931)
1073. *14‑го октября, в день 75‑летия Малого театра…* — Формирование труппы Малого театра началось в середине XVIII века. С 14 октября 1824 г. драматические спектакли были перенесены в здание, перестроенное по проекту архитектора О. И. Бове (дом Варгина на Петровской площади) и получившее название Малого театра. С этой датой и связан был его 75‑летний юбилей в 1899 г. [↑](#endnote-ref-932)
1074. *Отправляясь на Курский вокзал встречать тело Н. М. Медведевой…* — Актриса умерла 24 сентября 1899 г. на острове Корфу (Греция). [↑](#endnote-ref-933)
1075. *Родон* — см. [«М. В. Лентовский»](#_Toc265602192). [↑](#endnote-ref-934)
1076. «*Идиот»… безграмотную, бессовестную переделку господина Крылова*! — 14 октября 1899 г. на сцене Малого театра шла драма «Идиот» В. А. Крылова и С. Сутугина (О. Г. Этингера) по роману Ф. М. Достоевского. См. также [«Маленькое письмо»](#_Toc265602386). [↑](#endnote-ref-935)
1077. *Да кто ж у вас репертуар-то составляет? Казначей скакового общества*. — Имеется в виду Владимир Александрович Нелидов (1869 – 1926) — чиновник особых поручений при Московской конторе императорских театров с 1893 по 1900 гг., затем до 1907 г. заведующий репертуаром Малого театра и с 1907 по 1909 гг. управляющий его труппой. Был казначеем Московского скакового общества. Выступал как театральный критик (под псевдонимом Архелай) в газете «Русское слово». В воспоминаниях называет Дорошевича своим «руководителем в газетных писаниях» (В. А. Нелидов. Театральная Москва. Сорок лет московских театров. М., 2002, с. 320). [↑](#endnote-ref-936)
1078. *Новый театр* — филиал Малого и Большого театров, работал в Москве в 1898 – 1907 гг., состоял из драматической и оперной трупп. [↑](#endnote-ref-937)
1079. *Не отменить репетиции для драматической труппы в тот день…* — В. А. Нелидов, отмечая придирчивость прессы по отношению к театральным чиновникам, пишет в своих воспоминаниях: «Умирает осенью 1899 года в Крыму Медведева. Умирает сравнительно неожиданно, ее прах везут в {794} Москву, и он должен прибыть в 12 часов дня, а за день до ее кончины выходит “журнал распоряжений”, где отпечатаны репетиции на неделю вперед. По положению Императорских театров “спектакли и репетиции в Императорских театрах отменяются только в случае кончины высочайших особ” (статья закона, том 10). В 11 часов у нас в Малом в день прибытия тела назначена репетиция и если отменить ее официально, усердствующие субъекты донесут “куда надо” и… пошла писать.

      Придумали так: начали формально репетицию в 11 часов утра, через пять минут ее кончили (продолжительность в законе не указана), и все задолго до срока на вокзале. А наутро заметка самого Дорошевича, руководителя моих первых шагов журналистики и личного большого друга, заметка такая: “… А репетиция в Малом театре отменена не была. Не стоило. Умерла только Медведева. Подождем смерти Гальтимора (этот знаменитый жеребец всегда пускался в ход), тогда господин управляющий труппою, большой любитель спорта, даст Бог, отменит и спектакль”» (В. А. Нелидов. Театральная Москва. Сорок лет московских театров, с. 206 – 207). [↑](#endnote-ref-938)
1080. *Гальтимор* — «был знаменитый конь, английский дербист, купленный Московским скаковым обществом для России» (В. А. Нелидов. Театральная Москва. Сорок лет московских театров, с. 168). [↑](#endnote-ref-939)
1081. *Великая ученица оплакивает великую учительницу* — Медведева открыла талант Ермоловой, поручив ей в свой бенефис (1870 г.) исполнение роли Эмилии Галотти в одноименной драме Г. Лессинга (вместо заболевшей Г. Н. Федотовой). Спектакль имел большой успех, и с того времени Медведева стала руководителем и другом Ермоловой. [↑](#endnote-ref-940)
1082. *… возлагайте венок от «России»*! — Дорошевич в то время работал в петербургской газете «Россия». [↑](#endnote-ref-941)
1083. *Во время похорон Самарина я работал в одной нищей, умиравшей московской газете*. — И. В. Самарин (см. [комм. к очерку «М. В. Лентовский»](#_Tosh0005041)) умер 13 августа 1885 г. Дорошевич работал тогда в газете «Голос Москвы» (см. [комм. к очерку «Дмитрий Савватеевич Дмитриев»](#_Tosh0005042)). [↑](#endnote-ref-942)
1084. «*Московский листок*» — см. комм. к очерку «М. В. Лентовский». [↑](#endnote-ref-943)
1085. … *что он Гекубе*? — слова Гамлета из одноименной трагедии В. Шекспира. [↑](#endnote-ref-944)
1086. «*Решпект*», респект — почет, уважение. Здесь: авторитет. [↑](#endnote-ref-945)
1087. *Охотин* Василий Алексеевич (1850 – 1892) — артист Малого театра. [↑](#endnote-ref-946)
1088. … *стихи Соймонова: «Он сердцем жил, и сердце это билось…»* — *Соймонов* Михаил Николаевич (1851 – 1888) — русский поэт. «*Он сердцем жил…*» — цитата из стихотворения, опубликованного в его сборнике «Недопетые песни». СПб., 1891. [↑](#endnote-ref-947)
1089. *Дурново* Михаил Александрович (1837 – 1914) — актер Малого театра с 1870 по 1891 г. [↑](#endnote-ref-948)
1090. *Вицмундир* — здесь: чиновник. [↑](#endnote-ref-949)
1091. … *и Аксаков умри…* — Имеется в виду публицист И. С. Аксаков, умерший 27 января 1886 г. См. [«М. В. Лентовский»](#_Toc265602192). [↑](#endnote-ref-950)
1092. {795} Впервые — «Россия», 1899, № 203.

      *Мунэ-Сюлли* Жан (1841 – 1916) — французский актер. Прославился в ролях романтического и трагического репертуара, его исполнение отличалось совершенством сценической техники, отточенной пластикой и продуманной эффектностью. Гастролировал в России в 1894 и 1899 гг. Беседа с ним Дорошевича состоялась во время гастролей артиста в Петербурге в ноябре 1899 г. Тогда же Дорошевич опубликовал заметку «Мунэ-Сюлли» («Россия», 1899, № 209), основа которой вошла в его позднейший большой очерк под тем же названием («Русское слово», 1916, 24 февраля, № 80). [↑](#endnote-ref-951)
1093. Трагедия есть высшее выражение победы! *Жюль Кларети*. [↑](#footnote-ref-144)
1094. *Jules Claretie*, Кларета (Клареси) Арсен Арно, прозвище Жюль (1840 – 1913) — французский писатель, драматург, театральный критик, журналист, член Французской академии (с 1888 г.). Был директором театра «Комеди Франсез» (1885 – 1913). Автор романов из великосветской и театральной жизни, а также остроумных очерков на разнообразные политические и бытовые темы. В связи с его кончиной Дорошевич опубликовал очерк «Жюль Кларти» («Русское слово», 1912, 12 декабря). [↑](#endnote-ref-952)
1095. *Эдип* — в греческой мифологии сын царя Фив. По приказанию отца, которому была предсказана гибель от руки сына, он младенцем был брошен в горах. Спасенный пастухом, сам того не подозревая, убил отца и женился на своей матери. Узнав, что сбылось предсказание оракула, полученное в юности, ослепил себя. Миф об Эдипе послужил основой для ряда произведений мировой литературы. Наиболее известное — трагедия Софокла «Царь Эдип» (ок. 429). [↑](#endnote-ref-953)
1096. *Рюи-Блаз* — герой одноименной драмы В. Гюго (1838). [↑](#endnote-ref-954)
1097. *… начало известной поэмы Мюссе…* — *Мюссе* Альфред де (1810 – 1857) — французский писатель. [↑](#endnote-ref-955)
1098. «Летняя ночь» — «Поэт, возьми свою лютню» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-145)
1099. ролях *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-146)
1100. Ну конечно! *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-147)
1101. *Поль Лакруа* (1806 – 1884) — французский историк и писатель, автор популярных трудов по истории Франции. [↑](#endnote-ref-956)
1102. … *готовлю пьесу Сарду «La Paùie»…* — Историческая драма «Родина» (1869) французского драматурга Викторьена Сарду (1831 – 1908). Дорошевич посвятил Сарду фельетон «Закройщик» («Русское слово», 1908, 30 октября, № 252), в котором в частности отмечал, что его драмы теряют в переводах Корша и Лухмановой. [↑](#endnote-ref-957)
1103. «*Эдип в Колоне*» — трагедия Софокла. [↑](#endnote-ref-958)
1104. Впервые — «Россия», 1899, № 209, под заголовком «Мунэ-Сюлли». [↑](#endnote-ref-959)
1105. *Леметр* Жюль Франсуа Эли (1853 – 1914) — французский критик, писатель. [↑](#endnote-ref-960)
1106. *Мендес* Катюль (1841 – 1909) — французский писатель, драматург, либреттист. [↑](#endnote-ref-961)
1107. {796} *… Лже-Димитрий трагедии Сумарокова…* — *Сумароков* Александр Петрович (1717 – 1777) — русский поэт, драматург, автор трагедии «Дмитрий Самозванец» (1771). [↑](#endnote-ref-962)
1108. *… десять лет тому назад на международной… тюремной выставке в Петербурге*. — Выставка была приурочена к 3‑му Международному конгрессу криминалистов, состоявшемуся в Петербурге в 1890 г. [↑](#endnote-ref-963)
1109. Впервые — «Русское слово», 1916, 24 февраля, № 44.

      Очерк опубликован вскоре после смерти Ж. Муне-Сюлли, последовавшей 17 февраля 1916 г.

      Эпиграф — цитата из трагедии В. Шекспира «Гамлет». [↑](#endnote-ref-964)
1110. … *происходил международный конгресс криминалистов*. — См. [«Портрет Мунэ-Сюлли»](#_Toc265602311). [↑](#endnote-ref-965)
1111. *Минос* — легендарный царь Кноса (одного из центров эгейской культуры), которому приписывают первое на Крите законодательство. [↑](#endnote-ref-966)
1112. *В «Смерти Иоанна Грозного» Росси…* — Роль Иоанна Грозного в пьесе А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» была последней работой Эрнесто Росси, которую он показал незадолго до смерти, в 1895 г., во время гастролей в Москве и Петербурге. [↑](#endnote-ref-967)
1113. … *по рассказам Юста Юлия…* — *Юст* Юль (1664 – 1715) — датский посланник в России в 1709 – 1711 гг., автор дневника, запечатлевшего деятельность Петра I, придворную жизнь и быт России того времени («Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом (1709 – 1711)») (М., 1899). [↑](#endnote-ref-968)
1114. Приятного аппетита, господа! *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-148)
1115. О дети, новое племя античного Кадмоса, зачем вы стоите передо мной с этими умоляющими ветвями? *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-149)
1116. *… увлек за собой замечательного русского артиста И. М. Шувалова*. — *Шувалов* Иван Михайлович (1865 – 1905) — играл в антрепризах А. А. Рассказова, Н. Н. Синельникова, М. М. Бородая, в театрах Корша и Соловцова. Был одним из культурнейших актеров провинциального театра. Завоевал известность как исполнитель ролей классического репертуара. [↑](#endnote-ref-969)
1117. *Боккачио говорит: «Природа иногда поступает, как человек… искать сокровищ!»* — Источником этого выражения являются, скорее всего, слова Панфило из «Декамерона» (1350 – 1353) Джованни Боккаччо: «… так же точно природа в безобразнейшем человеческом теле скрывает иной раз какой-нибудь чудный дар» (день шестой, раздел 5). [↑](#endnote-ref-970)
1118. «Белое с черным» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-150)
1119. анфас *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-151)
1120. *И, кажется, во всю свою жизнь сыграл только одну современную пьесу…* — Муне-Сюлли играл в пьесах современных драматургов — А. Дюма-сына, Э. Ожье, П. Ж. Барбье. [↑](#endnote-ref-971)
1121. *Дон Карлос* — герой одноименной трагедии Ф. Шиллера (1787). [↑](#endnote-ref-972)
1122. Мой маленький король *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-152)
1123. *Служенье муз не терпит суеты…* — цитата из стихотворения А. С. Пушкина «19 октября 1827». [↑](#endnote-ref-973)
1124. … *в 1870 году Муне-Сюлли солдатом дрался за Францию*. — Во время франко-прусской войны 1870 – 1871 гг. [↑](#endnote-ref-974)
1125. *Ним* — город на юге Франции. [↑](#endnote-ref-975)
1126. *Театр Диониса* — древнегреческий театр, был сооружен в конце VI в. до н. э., находился на склоне афинского Акрополя. Его раскопки были произведены в 1862 г. [↑](#endnote-ref-976)
1127. {797} *Аттика* — область Древней Греции. [↑](#endnote-ref-977)
1128. *Лебарже* — артист «Французской комедии». [↑](#endnote-ref-978)
1129. *Дуссе*, Дусе — французская модная швейная фирма, имевшая сеть своих магазинов. [↑](#endnote-ref-979)
1130. О, мои дети, где вы? Придите, придите прикоснуться к рукам моим… *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-153)
1131. *Мунэ Поль* (1847 – 1922) — французский актер, работал в театре «Комеди Франсез», Был мастером острой характерности. После смерти брата играл одну из лучших его ролей — Эдипа. [↑](#endnote-ref-980)
1132. *Кастор и Паллукс*, Кастор и Полидевк — в греческой мифологии герои-близнецы (Диоскуры). [↑](#endnote-ref-981)
1133. … *и унесла его во вторую*. — Под второй франко-прусской войной подразумевается первая мировая война, когда Франция воевала против Германии и во время которой умер артист. [↑](#endnote-ref-982)
1134. *Только что смежил очи Томмазо Сальвини*. — Сальвини (см. [комм. к очеркам «Сын Сальвини»](#_Tosh0005043) и [«Сальвини в роли Отелло»](#_Tosh0005044)) умер 31 декабря 1915 г. во Флоренции. [↑](#endnote-ref-983)
1135. Впервые — «Русское слово», 1909, 16 января, № 12.

      *Коклэны* — семья французский актеров. Коклен-старший, Коклен Бенуа Констан (1841 – 1909) — комик, до 1886 г. выступал в «Комеди Франсез», затем создал собственную труппу, с 1897 г. и до конца жизни возглавлял парижский театр «Порт-Сен-Мартен». Был реалистическим актером, мастером перевоплощения, наиболее ярко раскрыл свой талант в пьесах Бомарше, Мольера, Ростана. Гастролировал в России в 1882, 1884, 1889, 1892, 1903 гг. Автор работ «Искусство и актер», «Искусство произносить монолог», «Искусство актера» (Л.‑М., 1937). Коклен-младший, Коклен Эрнест Александр Оноре (1848 – 1909) — брат Бенуа Констана, с 1868 г. работал в «Комеди Франсез», его игра отличалась острым карикатурным комизмом. Исполнял роли в классической комедии и современном репертуаре. Коклен-сын, Коклен Жан (1865 – 1945) — сын Коклена-старшего, начал сценическую деятельность в труппе отца, впоследствии выступал в театрах «Комеди Франсез», «Ренессанс», «Порт-Сен-Мартен». [↑](#endnote-ref-984)
1136. … *сын Мунэ-Сюлли, пишущий специально пьесы, полные ужаса, вроде «По телефону»*. — См. [«Последнее слово реализма»](#_Toc265602361). [↑](#endnote-ref-985)
1137. *Биллиг Томми*, Беллинг Том (цирковое прозвище Огюст) — английский цирковой артист, наездник, комик, клоун, создатель амплуа «рыжего». Дебютировал во Франции в цирке Франкони в 1877 г., выступал в России в конце XIX – начале XX вв. Под именем Тома Беллинга выходил на сцену и его сын Томас. Выступление Тома Беллинга в Одесском цирке запечатлел Л. М. Леонидов: «Между номерами суетятся клоуны. Среди них рыжий Том Беллинг, знаменитый Том Беллинг, родоначальник всех “рыжих”. Как сейчас вижу я полную его фигуру, мясистое лицо, приплюснутый нос и ставшие традиционными рыжий парик и рыжие баки, в нескладном фраке. Весь номер состоит в том, что ему ничего не удается. Затрачивает огромную энергию, старается, пыхтит, кряхтит, но все невпопад. Он всем на арене надоел. Наконец, все приготовления к следующему номеру на арене готовы. {798} “Рыжего” лопатами сгребают в тачку и под аплодисменты публики увозят. А он гордо сидит и ручкой приветствует публику» (Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове. М., 1960, с. 44 – 45). [↑](#endnote-ref-986)
1138. … в *лечебнице знаменитого Маньяна*. — *Маньян* Валантен (1835 – 1916) — французский психиатр, работал в парижской больнице св. Анны. [↑](#endnote-ref-987)
1139. *Перед самой постановкой новой пьесы Ростана, представляющей собой переделку… «Рейнеке Лиса»… Он открыл, что у немцев был хороший писатель по имени Гете. Что его «Рейнеке-Фукс» хорошая вещь и решил написать эту вещь еще лучше*. — Имеется в виду пьеса Э. Ростана «Шантеклер», написанная специально для Коклена-старшего. Смерть артиста помешала осуществлению этой постановки, состоявшейся лишь в феврале 1910 г. в театре «Порт-Сен-Мартен». Шантеклер — персонаж средневекового французского сатирического животного эпоса «Роман о лисе» («Роман о Ренаре»), сложившегося в XII – XIII вв., от этого произведения в известной степени шел Ростан в создании своей пьесы. В свою очередь поэма И. В. Гете «Рейнеке Лис» (1793) представляет собой почти дословный перевод на современный поэту немецкий язык одного из вариантов того же средневекового сатирического животного эпоса (прямым источником была поэма «Рейнке-лис» Генриха фон Алькамара, впервые напечатанная в 1498 г.). Изображенное Гете лесное царство — это аллегория человеческого общества на феодально-монархической ступени развития. У Ростана под видом живущих на ферме зверей и птиц выведено современное ему общество, в том числе литераторы-декаденты. Постановка «Шантеклера» не имела успеха ни на родине автора, ни за границей. В России пьеса-аллегория Ростана впервые была поставлена в 1910 г. в петербургском Малом театре и воспринята как неоправданная экстравагантность, вызвавшая насмешки и пародии. Критическое отношение Дорошевича к пьесе, несомненно, вызвано как ее аллегоричностью, вступившей в противоречие с законами театра, так и его неприятием всяческих «переделок» в драматургии. [↑](#endnote-ref-988)
1140. *Коклэн должен был изображать в ней, кажется, петуха*. — Центральный персонаж пьесы Ростана петух-красавец Шантеклер, «певец зари», поборник простоты и правды в поэзии, противостоит декадентам. [↑](#endnote-ref-989)
1141. *От забавного m‑r Перришона*, — *в русской переделке «Тетеревам не летать по деревьям»…* — «Тетеревам не летать по деревам» (1872) — переделка С. Райского (К. А. Тарновского) комедии французских драматургов Э.‑М. Лабиша (1815 – 1888) и Э. Мартена «Путешествие господина Перришона» (1860). [↑](#endnote-ref-990)
1142. Извините, дорогой мэтр! *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-154)
1143. *Тартюф* — герой одноименной комедии Мольера (1664 – 1669). [↑](#endnote-ref-991)
1144. *Гарпагон* — герой пьесы Мольера «Скупой» (1668). [↑](#endnote-ref-992)
1145. *Маскарил*, Маскариль — герой пьесы Мольера «Шалый, или Все невпопад» (1655). [↑](#endnote-ref-993)
1146. *Мадригал* — в XIV – XVI вв. небольшое музыкально-поэтическое произведение любовного содержания, с XVII в. — стихотворение-комплимент. [↑](#endnote-ref-994)
1147. «*Жеманницы», «*Смешные жеманницы» (1659) — комедия Мольера. [↑](#endnote-ref-995)
1148. {799} «*Herr Direktor*» — так обращались к Э. Поссарту, имея в виду его официальную должность (см. [«С. В. Васильев-Флеров»](#_Toc265602302)). [↑](#endnote-ref-996)
1149. *Покойный Коклэн смотрел покойного Градова-Соколова*. — Л. И. Градов-Соколов (см. о нем в [комм. к очерку «Праздник русского искусства»](#_Tosh0005045)) играл Расплюева в пьесе А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» в Театре Ф. А. Корша во время гастролей Б. К. Коклена в Москве в 1889 г. О впечатлении, полученном Кокленом от этого спектакля, Н. Нотович писал Сухово-Кобылину: «Коклен все время аплодировал, восхищался, а во время комической сцены между Муромским и Расплюевым в начале их разговора Коклен не выдержал и захлопал, и вся публика как бы ждала этого сигнала, разразилась таким долгим рукоплесканием, которого я еще не видал и не слыхал. Коклен лично благодарил Градова и Корша за доставленное ему удовольствие видеть истый талант и лучшую русскую пиесу. Я буду играть Расплюева в Париже, и буду играть эту пиесу в России через полтора года, но в Москве я не поставлю этой пиесы, потому что я не создам того, что сделал Градов-Соколов» (Дело Сухово-Кобылина, с. 501 – 502). Приводя этот документ, комментаторы тома «Дело Сухово-Кобылина» сообщают: «Однако Коклен-младший не поставил “Свадьбу Кречинского”», в то время как интерес к пьесе проявил Коклен-старший. [↑](#endnote-ref-997)
1150. *Тогда кто-то зачем-то собирался переводить для Коклена «Свадьбу Кречинского»*. — Ссылаясь на свидетельство мужа своей дочери графа И. Фальгана, Сухово-Кобылин сообщал своей сестре Е. В. Петрово-Соловово: «Коклен во что бы то ни стало требует французский перевод, он сам берется приспособить пьесу к французской сцене и заранее убежден в ее успехе во Франции» (Дело Сухово-Кобылина, с. 501). Есть сведения, что Сухово-Кобылин сам перевел свою пьесу на французский язык (см. «Дело Сухово-Кобылина», с. 400). [↑](#endnote-ref-998)
1151. *Коклэн до актеров был булочником*. — Он родился в семье булочника. [↑](#endnote-ref-999)
1152. «*Свадьбу Кречинского» безграмотно перевели и сыграли низкопробный фарс…* — Пьеса А. В. Сухово-Кобылина была поставлена в 1902 г. в парижском театре «Ренессанс». Дорошевич критически отозвался об этой постановке в статье «Свадьба Кречинского», отметив низкое качество перевода («Русское слово», 1902, 8 марта, № 65). [↑](#endnote-ref-1000)
1153. *Трокадеро* — возвышенность на правом берегу Сены напротив Марсова поля, где в 1878 г. был построен дворец Трокадеро (ныне на его месте воздвигнут дворец Шайо). [↑](#endnote-ref-1001)
1154. *Лафонтен* Жан (1621 – 1695) — французский поэт-сатирик. [↑](#endnote-ref-1002)
1155. Сударыни, господа! *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-155)
1156. Впервые — «Русское слово», 1902, 14 мая, № 133. Печатается по изданию — *Сцена*.

      *Бернар* Сара (1844 – 1923) — французская актриса, работала в парижских театрах «Жимназ», «Одеон», «Порт-Сен-Мартен». С 1871 по 1880 гг. {800} играла в театре «Комеди Франсез», в кагором дебютировала в 1862 г. В 1893 г. приобрела театр «Ренессанс», а в 1898 г. — театр на площади Шатле, который получил название Театра Сары Бернар. Гастролировала в России в 1881, 1892, 1908 гг. Искусство Сары Бернар отличалось высоким художественным вкусом, изощренной техникой. Прославившись в молодости в ролях трагического репертуара (Федра, Андромаха, Дездемона), она впоследствии с успехом выступила в ролях Гамлета (1899) и Лорензаччо (1896) в одноименной пьесе А. Мюссе, в спектаклях по пьесам А. Дюма-сына. Одной из лучших ее ролей была Маргарита Готье в «Даме с камелиями» (1880). [↑](#endnote-ref-1003)
1157. *Франческа да Римини так рассказывает в «Божественной комедии» о любви к Паоло, о смерти*: — *Однажды мы читали историю Ланчелота… Франческо и Паоло любили друг друга. И это святое чувство было преступлением, потому что Паоло был братом ее мужа*. — *Франческа да Римини* — персонаж «Божественной комедии» Данте («Ад», песнь пятая), дочь Гвидо да Полента Старшего, синьора Равенны. Ее выдали замуж около 1275 г. по политическим расчетам за Джанчото Малатеста, синьора Римини, хромого и уродливого. Она влюбилась в Паоло, красивого брата мужа. Синьор Римини убил обоих возлюбленных (между 1283 и 1286 гг.). Франческа — первая душа, заговорившая с Данте в Аду. История о Ланчелоте Озерном и его любви к Джиневре, жене короля Артура, рассказывалась во многих французских повестях XII – XIII вв. [↑](#endnote-ref-1004)
1158. *Адюльтер* (франц. adultere) — супружеская неверность, измена. [↑](#endnote-ref-1005)
1159. *Со времен Данте до наших дней эта «верность в неверности» вдохновляла поэтов, музыкантов, скульпторов, живописцев, драматургов*. — Среди произведений этой темы — трагедия Г. Д’Аннунцио, симфоническая фантазия П. И. Чайковского, оперы С. В. Рахманинова, Э. Ф. Направника. [↑](#endnote-ref-1006)
1160. *Некий тяжеловесный мистер Крауфорд вдохновился тоже и написал трагедию. Марсель Шауб перевел ее на французский язык. Сарра Бернар поставила в своем театре…* — Пьеса Мариона Крауфорда (Manon Craford) и Марселя Шауба (Marcel Schwob) «Франческа да Римини» была поставлена в Театре Сары Бернар в 1902 г. С. Бернар играла в ней главную роль. [↑](#endnote-ref-1007)
1161. *Гибель Мартиники*. — Имеется в виду извержение вулкана на французском острове Мартиника в Вест-Индии, происшедшее 26 мая 1902 г. [↑](#endnote-ref-1008)
1162. *Аспазия современных Афин*. — *Аспазия*, Аспасия — одна из выдающихся женщин Древней Греции, жена афинского правителя Перикла, отличалась умом, образованностью и красотой. *Современные Афины* — здесь: Париж. [↑](#endnote-ref-1009)
1163. *Дъёдонне* — французский актер, играл в труппе петербургского Михайловского театра. [↑](#endnote-ref-1010)
1164. *Гранье* Жанна (1852 – ?) — французская артистка оперетты, гастролировала в России. [↑](#endnote-ref-1011)
1165. *Менуэт* — старинный французский народный танец. [↑](#endnote-ref-1012)
1166. *Федотова* Гликерия Николаевна (1846 – 1925) — русская актриса, с 1858 г. выступала на сцене Малого театра, свои лучшие роли создала в пьесах А. Н. Островского и В. Шекспира. [↑](#endnote-ref-1013)
1167. {801} *Никулина* Надежда Алексеевна (1845 – 1923) — русская актриса, с 1859 г. работала в Малом театре, выступала главным образом в комедийных и водевильных ролях. [↑](#endnote-ref-1014)
1168. … «*какой бы шум вы подняли, друзья*!» — Неточная цитата из басни И. А. Крылова (1769 – 1844) «Волк и пастухи» (1816). [↑](#endnote-ref-1015)
1169. Впервые — «Русское слово», 1902, 16 мая, № 133. Печатается по изданию — *Сцена*.

      *Режан* Габриель (настоящие имя и фамилия Габриель Шарлотта Режю, 1856 – 1920) — французская актриса. С 1875 г. выступала на сцене театров «Водевиль», «Варьете», «Одеон», «Жимназ» и др. В 1905 г. приобрела здание парижского Нового театра, который с 1906 г. работал под ее руководством и назывался Театром Режан. В 1897, 1899, 1901, 1910 Г. Режан гастролировала в России. Основу ее репертуара составляла главным образом современная драматургия. Созданные ею образы отличались глубокой человечностью, отточенностью характеристики. [↑](#endnote-ref-1016)
1170. «Маска» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-156)
1171. *Bataille*, Батай, Батайль Анри (1872 – 1922) — французский драматург, автор пьес из жизни великосветского общества, построенных на внешних эффектах. [↑](#endnote-ref-1017)
1172. *Мопассан* Ги де (1850 – 1893) — французский писатель, драматург. [↑](#endnote-ref-1018)
1173. … *Режан «Sans-Gene», веселый и задорный талант которой искрился как шампанское…* — «*San-Gene», «*Мадам Сан-Жен» (1893) — историческая комедия В. Сарду о бойкой французской прачке, становящейся герцогиней при дворе Наполеона I, была поставлена в театре «Водевиль» в 1893 г. Сарду специально написал эту пьесу для Режан. [↑](#endnote-ref-1019)
1174. *Театр «Vaudeville» превратился в театр тихих драм, беспросветных и тяжких, как жизнь*. — «*Vaudeville», «*Водевиль» — французский театр, созданный в 1792 г. С 1869 г. работал на бульваре Капуцинов в Париже, наибольшей популярности достиг в 1893 – 1905 гг., когда там играла Г. Режан. В начале века в нем, в основном, шли «салонные» драмы Э. Ожье, П. Эрвье, Э. Брие, М. Донне, А. Батайля. [↑](#endnote-ref-1020)
1175. Город света *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-157)
1176. Впервые — «Русское слово», 1898, 13 декабря, № 346.

      *Гильбер* Иветт (1867 – 1944) — французская эстрадная певица. Выступала в театрах-варьете «Мулен Руж», «Фоли Бержер» и др., создала особый жанр «песенки конца века» («chancone de fin de siècle»), выработала свой стиль исполнения («амплуа Иветт»), отличавшийся эксцентрически-гротесковой манерой. [↑](#endnote-ref-1021)
1177. *Рошфор* Анри (1830 – 1913) — французский публицист и политический деятель. Издавал сатирический еженедельник «Фонарь», в котором подвергал острой критике режим Второй Империи. Дорошевич высоко ценил его сатирическое мастерство, портрет Рошфора висел в его кабинете в редакции «Русского слова». [↑](#endnote-ref-1022)
1178. {802} *Скажу словами Гейне: «Если бы Прекрасная Елена была похожа на нее, Троянской войны не вспыхнуло бы»*. — Цитата из «Признаний» немецкого поэта, публициста и критика Генриха Гейне (1797 – 1856), в которых он сравнивает французскую писательницу Жермену де Сталь с Еленой Прекрасной. *Елена Прекрасная* — царица Спарты, из-за которой началась война греков с Троей. [↑](#endnote-ref-1023)
1179. Натурально *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-158)
1180. *Галереи «Салона»*. — Салонами назывались выставочные объединения художников, демонстрировавших свои работы в Париже в конце XIX – начале XX вв. Существовали официальный Салон Общества французских художников и «Салон независимых», учрежденный в 1884 г. «Обществом независимых художников». Выставки проходили, как правило, весной и осенью и назывались Весенними и Осенними Салонами. [↑](#endnote-ref-1024)
1181. *Кавеньяк* Луи Эжен (1802 – 1857) — французский государственный деятель, генерал-республиканец. Будучи военным министром, подавил Июньское восстание в Париже в 1848 г., после чего полгода возглавлял правительство Второй империи. Потерпел поражение на президентских выборах, хотя пользовался широкой популярностью в обществе. [↑](#endnote-ref-1025)
1182. *Дюпюи* Жозеф-Ламбер (1831 – 1900) — французский актер. [↑](#endnote-ref-1026)
1183. Впервые — «Одесский листок», 1895, 5 марта, № 60.

      *Мазини* Анджело (1844 – 1926) — итальянский оперный артист (тенор). Гастролировал в России в 1877 1878 гг., в 1879 – 1903 участвовал в спектаклях Итальянской оперы в Петербурге. Один из выдающихся теноров своего времени, продолжатель традиции школы бель канто, обладал голосом нежного тембра, блестящей колоратурной техникой и высоким сценическим мастерством. [↑](#endnote-ref-1027)
1184. … *армии амазонок короля Дагомейского*. — Дагомея, с 1975 г. Народная Республика Бенин — государство в Западной Африке. Со второй половины XIX в. правители Дагомеи вели борьбу с французскими войсками, установившими к 1900 г. колониальный режим. В 1885 г. журнал «Живописное обозрение» сообщал: «Во владениях дагомейского короля существует армия амазонок численностью в несколько тысяч человек. Они известны под названием “жен короля” и составляют, так сказать, его гвардию. Они отличаются мужественностью, дисциплиной и преданностью. С ранних лет их обучают пению, танцам и военным упражнениям, которые они выполняют с замечательной точностью… Их костюм отличается оригинальностью. Головной убор состоит из белого колпака, на котором вышиты изображения животных. Ноги не знают обуви. Красные, желтые или голубые панталоны спускаются несколько ниже колен. Грудь стянута латами, шея и руки открыты, на пестром поясе сбоку кинжал. Большой плащ через плечо довершает их костюм». [↑](#endnote-ref-1028)
1185. «*Севильский цирюльник*» (1816) — опера итальянского композитора Джоаккино Россини (1792 – 1868). [↑](#endnote-ref-1029)
1186. {803} *… эта блестящая ученица графа Альмавивы…* — Имеется в виду исполнение М. Зембрих партии Розины в спектакле «Севильский цирюльник», в котором она выступала совместно с Мазини, исполнявшим партию Альмавивы. [↑](#endnote-ref-1030)
1187. *Прибик* Иосиф Вячеславович (1853 – 1937) — дирижер, композитор и педагог. По национальности чех. С 1879 г. жил в России, был дирижером оперного театра, симфонических концертов. [↑](#endnote-ref-1031)
1188. Аппетит приходит во время еды *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-159)
1189. *Fermatto*, fermata (ит.) — буквально: остановка. Здесь: прием, когда солист импровизирует каденцию, а оркестр ожидает момента перехода к заключительному разделу произведения. [↑](#endnote-ref-1032)
1190. Сердце красавицы *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-160)
1191. «*Сердце красавицы…*» — ария из оперы Д. Верди «Риголетто» (1851). [↑](#endnote-ref-1033)
1192. *Я слышал первый раз Мазини в «Гугенотах», когда мне было 15 лет*. — Знакомство Дорошевича с оперой Дж. Мейербера состоялось гораздо раньше: «Мне было шесть лет, когда я в первый раз услыхал “Гугеноты”» («Гугеноты». — «Одесский листок», 1899, № 43). [↑](#endnote-ref-1034)
1193. *Салли*, Салла Каролина — артистка итальянской оперной труппы Большого театра. [↑](#endnote-ref-1035)
1194. *Д’Анджери* — итальянский певец. [↑](#endnote-ref-1036)
1195. *Эта сцена заклинания мечей*! — В этой сцене шпаги натираются бальзамом, чтобы вылечить людей, которым ими же нанесены раны. [↑](#endnote-ref-1037)
1196. Пока! *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-161)
1197. *Франциск I* (1494 – 1547) — герой оперы Дж. Верди «Риголетто», французский король с 1515 г., способствовавший превращению Франции в абсолютную монархию. [↑](#endnote-ref-1038)
1198. «Король, который забавляется» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-162)
1199. Прекрасная дочь любви *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-163)
1200. *… что Гюго взял его героем своей драмы и что «Риголетто» переделка драмы «Le roi s’amuse»*. — Имеется в виду пьеса В. Гюго «Король забавляется» (1832). [↑](#endnote-ref-1039)
1201. *Чеботарь* — сапожник. [↑](#endnote-ref-1040)
1202. *Аполлон Бельведерский* — статуя, изображающая греческого бога, покровителя искусств, выполненная скульптором Леохаром (сер. IV в. до н. э.). [↑](#endnote-ref-1041)
1203. *Из рогатых пород…* — Здесь: тех, кому изменяют жены. [↑](#endnote-ref-1042)
1204. … *в роли «прекрасного Иосифа»…* — Иосиф Прекрасный — герой библейской мифологии, сын Иакова и Рахили, был продан братьями в рабство, стал правителем Египта. Жена начальника телохранителей фараона Потифара влюбилась в него и пыталась соблазнить. Здесь: в роли соблазняемого. [↑](#endnote-ref-1043)
1205. *Сказать не ложно, его без скуки слушать можно*. — Цитата из басни И. А. Крылова «Осел и Соловей» (1811). [↑](#endnote-ref-1044)
1206. Впервые — «Россия», 1900, 10 февраля, № 286. Печатается по изданию — *Сцена*.

      *Сальвини* Томмазо (1829 – 1915) — итальянский актер. Принимал участие в революции 1848 г., служил в войсках Д. Гарибальди. В 1843 г. вступил в труппу актера и политического деятеля Густаво Модена (1803 – 1861). С конца 1850‑х гг. постоянно гастролировал по городам Европы и Америки. {804} Его творчество в основном связано с воплощением образов шекспировской драматургии. Игре Сальвини были свойственны романтическая приподнятость, героический пафос, страстность. Он гастролировал в России в 1867, 1880, 1882, 1885, 1900 – 1901 гг. [↑](#endnote-ref-1045)
1207. … *который в роли Отелло становится недосягаемым*. — Сальвини дебютировал в этой роли в 1856 г. Русская и зарубежная театральная критика сходились во мнении, что Сальвини был лучшим Отелло своего времени. [↑](#endnote-ref-1046)
1208. *Антропофаги* — людоеды. [↑](#endnote-ref-1047)
1209. Битва цветов *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-164)
1210. *… как Фрина на празднике Посейдона…* — *Фрина* — греческая гетера-красавица. На празднике бога морей Посейдона в Элевзине она обнаженной вошла в море, как вышедшая из него Афродита. Этим поступком она открыла народу свою красоту. Ваятель Пракситель создал с натуры Фрины скульптуру богини Афродиты. [↑](#endnote-ref-1048)
1211. *Алеппо*, Халеб — город в Северной Сирии. В 1516 г. был завоеван турками. [↑](#endnote-ref-1049)
1212. Впервые — «Одесский листок», 1899, № 9.

      *Белчинчиони*, Беллинчони Джемма (1864 – 1950) — итальянская оперная артистка (сопрано), педагог. Дебютировала в Неаполе в 1881 г. Пела на сценах оперных театров многих стран Европы и Америки, гастролировала в России. [↑](#endnote-ref-1050)
1213. *Верона* — город в Северной Италии, в котором происходит действие трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта». [↑](#endnote-ref-1051)
1214. *… опустить свою визитную карточку в саркофаг Джульетты*. — Крипта с гробницей Джульетты находится в веронском монастыре Святого Франциска Ассизского. Подлинность этой могилы оспаривается, хотя сам саркофаг очень древний. Традиция связывать его с историей Джульетты и Ромео сложилась еще до появления в 1592 г. наиболее ранней редакции трагедии Шекспира. Люди сами проложили тропу к этому месту, окрестив найденную здесь гробницу захоронением несчастных любовников. В XIX в., в эпоху расцвета романтизма, начинается паломничество к ней. В вышедшем в 1807 г. романе «Коринна, или Италия» французской писательницы Жермены де Сталь (1766 – 1817) говорится: «Трагедия о Ромео и Джульетте написана на итальянский сюжет; действие происходит в Вероне, где и поныне показывают гробницу двух влюбленных». Среди многочисленных посетителей распространился обычай откалывать кусочки могильного камня Джульетты и увозить их с собой в качестве сувениров. В результате такого почитания саркофаг значительно пострадал. В 1868 г. Общество милосердия благоустроило место вокруг гробницы, установило бюст Шекспира, в специальной нише посетители стали оставлять послания с обращениями к Джульетте и Ромео, а также свои визитные карточки. В конце 30‑х годов XX в. на территории старинного архитектурного комплекса Сан Франческо был создан своего рода мемориал, саркофаг перенесен в бывшую монастырскую крипту, представляющую символический склеп Ромео и Джульетты. [↑](#endnote-ref-1052)
1215. {805} *Монтекки и Капулетти* — враждующие семейства в трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта». [↑](#endnote-ref-1053)
1216. … *есть театр, куда приглашают только знаменитостей*. — Арена ди Верона — римский амфитеатр, построенный в первом веке нашей эры и служивший местом гладиаторских боев, рыцарских поединков, турниров, ночных зрелищ. В XVIII в. в нем начались театральные представления. С начала XIX в. знаменитый оперный театр. [↑](#endnote-ref-1054)
1217. … *есть только один Томмазо…* — Имеется в виду Томмазо Сальвини. [↑](#endnote-ref-1055)
1218. … *был всего один «Эрнесто»*. — Имеется в виду Эрнесто Росси. [↑](#endnote-ref-1056)
1219. *Цицерон* Марк Туллий (106 – 43 до н. э.) — римский политический деятель, писатель и оратор. [↑](#endnote-ref-1057)
1220. Впервые — «Русское слово», 1913, 1 декабря. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*.

      *Ферреро Вилли* (1906 – 1954) — итальянский дирижер. Начал дирижировать с детских лет, не умея читать и не зная нот. В семилетнем возрасте как чудо-ребенок выступал во многих странах Европы, в 1913 г. впервые приехал в Россию. Его концерты проходили с сенсационным успехом, хотя и вызывали споры художественного, психологического, педагогического характера. В 1924 г. окончил Венскую академию музыки и сценического искусства, жил в Милане, выступал как симфонический дирижер-гастролер. В 1935 – 1936, 1951 – 1952 гг. приезжал в СССР. [↑](#endnote-ref-1058)
1221. *Московские критики большие Неуважай-Корыта. Ферреро расхвалил Петербург*. — Неуважай-Корыто Никифор Гаврилыч — персонаж «Недоконченных бесед» («Между делом») М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Лично Неуважай-Корыто не был композитором (он, впрочем, сочинил музыкальную теорему, под названием: “Похвала равнобедренному треугольнику”), но был подстрекателем и укрывателем. Он осуществлял собой критика-реформатора, которого день и ночь преследовала мысль об упразднении слова и о замене его инструментального и вокальною музыкой» (М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20‑ти томах. Т. 15. М., 1973, с. 163 – 164). Герой этот ведет свою «родословную» от упоминающегося в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя (в списке умерших крепостных, купленных Чичиковым у Коробочки) Неуважай-Корыта, фамилия которого стала синонимом хамства и некультурности. Здесь: синоним нетерпимости к чужому мнению. «Москва — московская печать, московская музыкальная критика, да и публика — отнеслись к Вилли Ферреро и его концертам гораздо “спокойнее”, “аналитичнее”, объективнее, чем ее всегдашний антагонист, Петербург, переменившись с ним, на этот раз, ролями: Петербург показал себя в роли “сердца”, Москва — “ума”»… Резюме трезвых москвичей сводится к следующему: «Если Ферреро все же (sic!) производит такое обаятельное впечатление, то объяснением тому — почти исключительно *зрелищная* сторона концерта» («Утро России»). — Вилли Ферреро. — {806} «Бюллетени литературы и жизни», 1913, № 7. Литературный отдел, с. 401. [↑](#endnote-ref-1059)
1222. Малыш *(ит)*. [↑](#footnote-ref-165)
1223. *Ирод I* Великий (ок. 73 – 4 н. э.) — царь Иудеи, уничтожавший своих соперников. По библейской мифологии, инициатор «избиения младенцев» после получения известия о рождении Христа. [↑](#endnote-ref-1060)
1224. *Буллериан* Рудольф (Рудольф Романович, 1856 – 1911) — немецкий дирижер. С 1890 г. жил в России, руководил «Летними симфоническими концертами» в Москве и Киеве. [↑](#endnote-ref-1061)
1225. *… (и плохой политик) Шаляпин*. — К этому времени дружеские отношения между Дорошевичем и Шаляпиным дали сильную трещину, начало которой положила «история с коленопреклонением» (см. [вступ. статью](#_Toc265602178)). [↑](#endnote-ref-1062)
1226. *Такой царственный артист, что его следует называть*: — *Федор Иоаннович…* — Обыгрывается совпадение имени и отчества Шаляпина с именем и отчеством последнего представителя династии Рюриковичей, сына Ивана Грозного, русского царя с 1584 г. Федора Иоанновича (1557 – 1598), героя трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». [↑](#endnote-ref-1063)
1227. *Лет 10* – *12 тому назад меня поразил… манерой дирижировать Рахманинов. Он дирижировал тогда своим «Алеко» в Большом театре*. — *Рахманинов* Сергей Васильевич (1873 – 1943) — русский композитор, пианист и дирижер. Его опера «Алеко» (1892) по поэме А. С. Пушкина «Цыганы» была впервые поставлена в Большом театре в 1893 г. и возобновлена в 1903 г. [↑](#endnote-ref-1064)
1228. … *бокал токайского «по гетману Потоцкому» вина, с 1612 года дремавшего в бутылке, «поросшею травою»*. — *Потоцкий* Николай (? – 1651) — великий гетман коронный, всю жизнь провел в войнах против украинских казаков. [↑](#endnote-ref-1065)
1229. *Сикстинская мадонна* — картина итальянского живописца и архитектора Рафаэля Санти (1483 – 1520), изображающая Богоматерь с младенцем. [↑](#endnote-ref-1066)
1230. … «*алгеброй не поверил гармонии*». — *Поверил я алгеброй гармонию* — цитата из пьесы А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830). Здесь: остался преданным тайным законам искусства. [↑](#endnote-ref-1067)
1231. *Был такой дирижер Виноградский… Директор банка и дирижер*. — *Виноградский* Александр Николаевич (1855 – 1912) — русский музыкальный деятель, дирижер, композитор. С 1888 г. был председателем Киевского отделения Русского музыкального общества. [↑](#endnote-ref-1068)
1232. … *Андромахи, в отчаянии взывающей над телом Гектора*: — *Иллион…* — *Андромаха* и *Гектор* — герои древнегреческого эпоса «Илиада», рассказывающего о событиях Троянской войны. *Иллион*, Илион — название Трои, древнего города в Малой Азии. На сюжет, связанный с Троянской войной и любовью Андромахи и Гектора, было написано множество музыкальных произведений, среди которых опера Г. Берлиоза (1803 – 1869) «Троянцы» (1856), музыка (1903) К. Сен-Санса (1835 – 1921) к трагедии Ж. Расина (1639 – 1699) «Андромаха» (1667) и др. [↑](#endnote-ref-1069)
1233. «*Ночь на Лысой горе», «*Иванова ночь на Лысой горе» (1867) — музыкальная картина М. П. Мусоргского. [↑](#endnote-ref-1070)
1234. {807} *Чернобог* — в славянской мифологии бог, приносящий несчастье. [↑](#endnote-ref-1071)
1235. «*Вильгельм Телль*» (1830) — опера Дж. Россини. [↑](#endnote-ref-1072)
1236. … *сказки-увертюры «Руслана»…* — «Руслан и Людмила» (1842) — опера М. И. Глинки. [↑](#endnote-ref-1073)
1237. … *сколько в обвинительном акте по делу Бейлиса о Бейлисе*. — *Дело Бейлиса* — проходивший в Киеве в 1913 г. судебный процесс, на кагором приказчик кирпичного завода М. Бейлис (1874 – 1934) обвинялся в «ритуальном убийстве». Общественность России расценила это дело как антисемитскую кампанию, организованную при содействии министерства юстиции, последовали протесты М. Горького, В. Г. Короленко и других видных деятелей русской культуры. Суд присяжных оправдал Бейлиса. Дорошевич освещал ход процесса на страницах «Русского слова». 29 октября 1913 г. он писал в статье «Тяжкое оправдание»:

      «Кошмар перешел в сумбур.

      Кошмарное дело завершилось сумбурным приговором…

      Но приговор должен быть приговором.

      Ясным, определенным.

      А не “таинственными намеками”…

      А перед нами приговор, в котором звучит уклончивый ответ обывателей.

      Невиновного человека им жаль погубить, а что они кидают подозрение, из-за которого придется, быть может, страдать еще не одному такому же Бейлису, как этот, по их убеждению, ни в чем неповинный человек, — до этого они возвыситься не могут…

      Все дело, где в обвинительном акте говорилось подробно обо всем, кроме подсудимого, где обвиняемый был привлечен без всяких оснований, где предварительное следствие производилось на суде, дело, куда внесли столько противоречий, истерических выкликов, кликушества, где говорилось столько липшего, ненужного, вздорного, — все это превратилось в такой сумбур, что и вывод из этого дела получился сумбурный.

      В этом деле получилось то, к чему все время и стремились.

      С самого начала гг. правые, которые вели это дело, объявляли прямо:

      — Пусть оправдают Бейлиса, — нам нужно, чтобы присяжные подтвердили ритуальные убийства.

      Получился какой-то робкий намек на существование ритуальных убийств». [↑](#endnote-ref-1074)
1238. … *к танцу-призраку Анитры…* — Имеется в виду танец Анитры из сюиты норвежского композитора Эдварда Грига (1843 – 1907) «Пер Гюнт» (1876). [↑](#endnote-ref-1075)
1239. «*Нюренбергские мейстерзингеры*» (1867) — опера немецкого композитора и дирижера Рихарда Вагнера (1813 – 1883). [↑](#endnote-ref-1076)
1240. … *идиотские «слова на букву ять»*. — *Ять* — название буквы «Ъ» в церковнославянской и старой русской азбуке. [↑](#endnote-ref-1077)
1241. «*Славят трубы и литавры юность светлую его*». — Источник цитаты не установлен. [↑](#endnote-ref-1078)
1242. *… выходит и папаша*. — Отец Вилли Ферреро был музыкальным эксцентриком, выступавшим в театре-варьете, мать — скрипачкой. [↑](#endnote-ref-1079)
1243. {808} Впервые — «Русское слово», 1914, 8 декабря. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*.

      *Линдер* Макс (настоящие имя и фамилия — Габриель Левьель, 1883 – 1925) — французский артист кино, комик. Был необыкновенно популярен накануне первой мировой войны как «король» комедийных фильмов, снимавшихся студией «Пате». Свой псевдоним придумал, взяв имя и фамилию у коллег по парижскому варьете Макса Дирли и Сюзанны Лендер. Его персонаж «Макс» был воплощением элегантного субтильного господина из состоятельного класса, постоянно попадающего в комические ситуации, близкие к сюжетам пьес французского драматурга Эжена Лабиша (1815 – 1888) «Макс ищет невесту», «Макс находит невесту», «Макс женится». Среди его лучших фильмов — «Макс и хинин», «Макс-виртуоз», «Макс-тореадор». Как актер был чрезвычайно органичен для раннего, немого кинематографа, в который переносил традиции французского водевиля. В 1913 – 1914 гг. приезжал в Россию. Был ранен на первой мировой войне. Его славу вскоре затмили американские комики, в первую очередь Чарли Чаплин, что стало причиной тяжелого нервного заболевания. Линдер покончил жизнь самоубийством. [↑](#endnote-ref-1080)
1244. *Много «абсов»…* — *Абс*, abs (от лат. abscessus — отсутствие) — отметка в классном журнале об отсутствии ученика на занятиях. [↑](#endnote-ref-1081)
1245. *… я жил на Балкане…* — *Балкан* — с XVII в. название территории, существовавшей к северу от современного Садового кольца в Москве, в районе Грохольского переулка и находившегося там пруда. Ныне сохраняется в наименовании Большого и Малого Балканских переулков. [↑](#endnote-ref-1082)
1246. *… почитать «Листочек»*. — Имеется в виду газета «Московский листок» (см. комм. к очерку «М. В. Лентовский»), печатавшая «романы с продолжением». [↑](#endnote-ref-1083)
1247. *Пазухин* Алексей Михайлович (1851 – 1919) — русский писатель, драматург Его многочисленные романы, регулярно печатавшиеся в «Московском листке» с начала 80‑х гг., в основном посвящены купечеству. [↑](#endnote-ref-1084)
1248. *А. П. Чехов, пьес которого не принимали в Москве в Малый театр, а в Петербурге приняли в Александринский, да провалили…* — *А. П. Чехов, пьес которого не принимали… в Малый театр…* — В октябре 1889 г. Чехов писал о своей первой предложенной театрам пьесе «Леший» А. П. Ленскому: «Пьеса готова и уже переписывается начисто. Если она сгодится, то очень рад служить и буду весьма польщен, если мое детище увидит кулисы Малого театра. Роль Ваша вышла большая и, надеюсь, не легкая. Хороши также роли, которые я имею в виду предложить Гореву, Садовскому, Южину, Рыбакову и Музилю» (А. П. Чехов. Собр. соч. в 30‑ти томах. Письма. Т. 3. М., 1976, с. 258). Но Ленский не сумел оценить эту специально для него написанную пьесу, и «Леший» не был поставлен на сцене Малого театра. Неудачными оказались попытки поставить «Чайку» и «Дядю Ваню»: в первом случае о своих правах на пьесу заявил Художественный театр, во втором — Театрально-художественный комитет, без разрешения которого невозможны были новые постановки, рекомендовал Чехову переработать пьесу, на что писатель {809} не согласился, и «Дядя Ваня» был передан Художественному театру. Единственной пьесой Чехова, поставленной в дореволюционные годы в Малом театре, был водевиль «Предложение» (постановка состоялась в 1891 г.). Об отношении Малого театра к драматургии Чехова см. [«Вишневый театр»](#_Toc265602338). … *приняли в Александринский да провалили*. — Первая постановка пьесы Чехова «Чайка» состоялась 17 октября 1896 г. в Александринском театре и была провалена. [↑](#endnote-ref-1085)
1249. *Два казенных*. — Имеются в виду Большой и Малый театры. [↑](#endnote-ref-1086)
1250. *Великолепный театр, созданный на средства богатого купца…* — Московский Художественный театр был создан в 1898 г. при поддержке купца 1‑й гильдии, директора-распорядителя правления Товарищества Никольской мануфактуры «Саввы Морозова сын и К», председателя Нижегородского ярмарочного комитета Саввы Тимофеевича Морозова (1862 – 1905), мецената и крупнейшего пайщика Художественного театра (см. фельетон [«Искусство на иждивении»](#_Toc265602347)). Дорошевич посвятил ему очерк «С. Т. Морозов» (из цикла «Торгово-промышленники»). — «Русское слово», 1912, 29 июля. [↑](#endnote-ref-1087)
1251. *Молодой театр, который основался благодаря благородной прихоти богатого мецената…* — Речь идет о Московском Драматическом театре, организованном на средства П. В. Суходольского и его жены Е. М. Суходольской в сентябре 1914 г. (Каретный ряд, сад «Эрмитаж»). Театр Суходольских возник на месте основанного в 1913 г. режиссером К. А. Марджановым «Свободного театра», закрытого в результате разногласий последнего с П. В. Суходольским, который был его антрепренером. Он был задуман как «театр актерских индивидуальностей», ориентировался на классическую комедию. В труппе в разное время работали актеры М. М. Блюменталь-Тамарина, Н. М. Радин, Е. А. Полевицкая, И. И. Мозжухин, И. Н. Певцов, режиссеры А. А. Санин, Н. А. Попов. Театр был закрыт в 1919 г. [↑](#endnote-ref-1088)
1252. *Театр, который держит богатый человек, почему-то увлекшийся оперой. А основан этот театр был очень просвещенным человеком, вдохновенным меценатом, настоящим Козьмой Медичи…* — Имеется в виду оперный театр, основанный в 1904 г. театральным деятелем и меценатом Сергеем Ивановичем Зиминым (1875 – 1942), «Опера Зимина», бывшая одним из лучших частных оперных предприятий в России. Театр продолжал традиции Московской частной русской оперы, организованной в 1885 г. крупным промышленником, меценатом и театральным деятелем Саввой Ивановичем Мамонтовым (1841 – 1918). В 1904 г. театр закрылся в связи с финансовым крахом Мамонтова. Дорошевич откликнулся на арест Мамонтова статьей «С. И. Мамонтов» («Россия», 1899, 15 сентября, № 140), а затем подробно освещал начавшийся в июне 1900 г. в Москве судебный процесс в ряде статей под общим заголовком «Мамонтовское дело» («Россия», 1900, №№ 417, 418, 420 – 422). Последняя публикация этого цикла появилась в «России» 10 сентября 1900 г. (№ 495) под заголовком «Г‑н Мамонтов» с примечанием автора: «По независящим от меня… обстоятельствам я не мог в свое время окончить критический разбор мамонтовского дела». В 1915 г. Дорошевич в статье «Русский человек» («Русское слово», 22 мая) напомнил обществу о {810} некоторых заслугах Мамонтова, ставших очевидными в первую мировую войну: «Два колодца, в которые очень много плевали, пригодились. Интересно, что и Донецкой и Архангельской дорогой мы обязаны одному и тому же человеку. “Мечтателю” и “Затейнику”, которому очень много в свое время доставалось за ту и другую “бесполезные” дороги — С. И. Мамонтову… Построить две железные дороги, которые оказались родине самыми необходимыми в трудную годину. Это тот самый Мамонтов, которого разорили, которого держали в “Каменщиках”, которого осудили. Оправдали…

      Я помню этот суд. Было тяжко… И как с благодарностью не вспомнить сейчас “Мечтателя”, “Затейника”, “московского Медичи”, упрямого старика С. И. Мамонтова. Он должен чувствовать себя счастливым. Он помог родине в трудный год. Есть пословица у нас: кого люблю, того и бью. Должно быть, мы очень “любим” наших выдающихся людей. Потому что бьем их без всякого милосердия». *Медичи Козьма*, Козимо Старший (1389 – 1464) — первый из итальянского неаристократического рода Медичи правитель Флоренции, владелец крупнейшего в Европе банка, оказывал поддержку художникам и гуманистам, способствовал развитию культуры Возрождения. [↑](#endnote-ref-1089)
1253. *Драматический театр, который держит богатый человек, увлекшийся сценой*. — Имеется в виду театр, созданный в 1909 г. антрепренером, режиссером и актером Константином Николаевичем Незлобиным (1857 – 1930), так называемый «Незлобинский театр». Театр отличался разнообразием репертуара, сыгранностью и профессионализмом актеров, добротной режиссурой и оформлением спектаклей. В 1917 г. был преобразован в Товарищество актеров, просуществовавшее до начала 1920‑х гг. [↑](#endnote-ref-1090)
1254. … *театр, который основан не меценатом, не капиталистом*. — Имеется в виду Театр Ф. А. Корша (см. [«Уголок старой Москвы»](#_Toc265602189)). [↑](#endnote-ref-1091)
1255. *Эрнесто Росси… в своих воспоминаниях… письмо к австрийскому императору*. — «Тщеславный, как и большинство актеров, Росси любил похвастаться свидетельствами своей славы: аудиенциями у королей и президентов, разными знаками монаршей милости…» (С. Бушуева. Эрнесто Росси и его мемуары. — В кн. Эрнесто Росси. Сорок лет на сцене. Л., 1976, с. 11 – 12). [↑](#endnote-ref-1092)
1256. … *делу, а не лицам*. — Цитата из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». [↑](#endnote-ref-1093)
1257. Впервые — «Одесский листок», 1898, № 294. [↑](#endnote-ref-1094)
1258. *… Цаккони с колоссальным успехом играет в Петербурге «Власть тьмы»*. — *Цаккони* Эрмете (1857 – 1948) — итальянский актер. В своем тяготевшем к натурализму искусстве опирался на достижения психопатологии, стремился к подчеркнутой передаче страданий героев. Во время гастролей в России в 1898 г. выступал в роли Никиты в пьесе Л. Н. Толстого «Власть тьмы». В его репертуаре также была роль Иоанна Грозного в трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». [↑](#endnote-ref-1095)
1259. {811} *… Новелли… производит потрясающее впечатление в тургеневский «Нахлебнике»*. — *Новелли* Эрмете (1851 – 1919) — итальянский актер. Начинал с комедийных, фарсовых ролей, с 1890 г. стал выступать в пьесах драматического и трагедийного репертуара. Среди его достижений исполненный драматизма образ Кузовкина в пьесе И. С. Тургенева «Нахлебник» (1848). Об его успехе в этой роли в спектакле, поставленном в Париже, Дорошевич писал в корреспонденции «Россия в Европе» («Русское слово», 1902, 19 марта, № 69). [↑](#endnote-ref-1096)
1260. *В его репертуаре, кроме «Смерти Иоанна» Грозного А. Толстого, были «Каменный гость» и «Скупой рыцарь» Пушкина*. — Эрнесто Росси в пьесах А. С. Пушкина из цикла «Маленькие трагедии» исполнял роли Дон Гуана в «Каменном госте» и Барона в «Скупом рыцаре». В 1896 г. он показал в Москве, а затем в Петербурге свою последнюю работу — Иоанна Грозного («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), высоко оцененную зрителями и критикой. [↑](#endnote-ref-1097)
1261. *А у нас «Нахлебника» ставит, кажется, один Соловцов…* — Пьеса И. С. Тургенева была в репертуаре киевского Театра Н. Н. Соловцова. В Малом театре по «Нахлебнику» в 1896 г. состоялось шесть спектаклей, а в 1897 г. — всего один. В 1898 г. пьеса не ставилась на его сцене ни разу. В Александринском театре она прошла всего три раза в 1892 г. [↑](#endnote-ref-1098)
1262. *Не «Гувернера» же им, для поучения детской публики, как Дюковская группа, ставить*! — «*Гувернер*» (1864) — комедия В. А. Дьяченко. *Дюковская группа*, Дюковы — семья харьковских антрепренеров. В 90‑е годы антрепренером Харьковского театра была Александра Николаевна Дюкова, сумевшая собрать образцовую труппу и поднять художественный уровень постановок, хотя в целом репертуар был весьма неровный. Дорошевич посвятил ее памяти некролог «Дюкова» («Русское слово», 1915, 28 мая). [↑](#endnote-ref-1099)
1263. *А вот итальянский артист…* — Эрнесто Росси. [↑](#endnote-ref-1100)
1264. … *играли «Севильского обольстителя» г. Бежецкого…* — *Бежецкий* (настоящие имя и фамилия Алексей Николаевич Маслов, 1852 – 1922) — русский писатель, драматург. Его пьеса «Севильский обольститель» (1890) шла в Малом театре в 1890 г., в Александринском театре в 1895 г., в театре Литературно-художественного кружка в Петербурге в 1896 г. [↑](#endnote-ref-1101)
1265. *… никому и в голову не приходит поставить «Каменного гостя»*. — «Каменный гость» А. С. Пушкина впервые был поставлен в Александринском театре в 1847 г., четыре раза шел там же в 1882 г. В Малом театре в 1862 г. состоялся единственный спектакль, в 1877 г. — четыре. [↑](#endnote-ref-1102)
1266. *… поставить, например, «Скупого рыцаря»*? — Пьеса впервые была поставлена в Александринском театре в 1852 г., четырежды прошла там же в 1887 г. В Малом театре премьера состоялась в 1853 г. [↑](#endnote-ref-1103)
1267. … *И. В. Самарина, как он исполнят «сцену в подвале»*. — И. В. Самарин в Малом театре играл Барона в пьесе А. С. Пушкина «Скупой рыцарь». [↑](#endnote-ref-1104)
1268. *… исполнить «Моцарта и Сальери»*. — Единственная пьеса А. С. Пушкина, поставленная при его жизни в Александринском театре в Петербурге (1832). Там же пьеса шла в 1887, 1889, 1890 и 1892 гг. В 1854 г. состоялась премьера в Малом театре. [↑](#endnote-ref-1105)
1269. {812} *… пушкинский «Фауст, сцена на берегу моря»*. — Имеется в виду драматический отрывок «Сцена из Фауста» (1828). [↑](#endnote-ref-1106)
1270. *А Поссарт исполняет на сцене шиллеровскую «Песнь о колоколе»*. — Баллада Ф. Шиллера «Песнь о колоколе» (1799), содержащая завуалированный отклик на Великую Французскую революцию, входила в концертный репертуар Эрнста Поссарта. [↑](#endnote-ref-1107)
1271. *Корнель* Пьер (1606 – 1684) — французский драматург, основоположник классицистской трагедии во Франции. [↑](#endnote-ref-1108)
1272. *Расин* Жан (1639 – 1699) — французский драматург. Его трагедии, развивая поэтику классицизма, делали акцент на внутренней жизни человека. [↑](#endnote-ref-1109)
1273. *Галахов* Алексей Дмитриевич (1807 – 1892) — русский историк литературы, писатель. Составленная им «Русская хрестоматия» (1842) служила нескольким поколениям школьников. [↑](#endnote-ref-1110)
1274. *Известный драматург В. И. Немирович-Данченко… не может продолжать своего романа*. — В 1898 г. в газете «Одесские новости» печатался роман Вл. И. Немировича-Данченко «Пекло». [↑](#endnote-ref-1111)
1275. … «*закон о трех единствах…*» — формальный закон классицистской драматургии. [↑](#endnote-ref-1112)
1276. *Мы вступаем в «Пушкинский год»*. — В 1899 г. отмечалось столетие со дня рождения А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-1113)
1277. *А стоило театру петербургского Литературно-артистического кружка добиться разрешения поставить эту трагедию…* — *Театр Литературно-артистического кружка*, Театр Литературно-художественного общества (с 1899 г.), Театр Литературно-художественного общества имени А. С. Суворина (с 1912 г.), в просторечии Малый или Суворинский театр был основан в 1895 г. в Петербурге на паевых началах П. П. Гнедичем, П. Д. Ленским, А. С. Сувориным, но вскоре превратился в частное предприятие последнего. Осуществил немало серьезных постановок как западной классической, так и современной драматургии, славился сильным актерским составом. Трагедия А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» была поставлена на его сцене в 1898 г., в заглавной роли выступил П. Н. Орленев. [↑](#endnote-ref-1114)
1278. *В мае будет отличная драматическая труппа г. Соловцова*. — Во второй половине 90‑х гг. киевский Театр Н. Н. Соловцова постоянно приезжал на длительные гастроли в Одессу, где, как правило, имел большой успех. После одного из одесских триумфов Соловцова Дорошевич писал:

      «Это человек, которому все должно удаваться. Если он даже ухитряется не прогореть с драмой в Одессе!.. Да, но чего это стоит! Раззолоченной “Мадам Сан-Жен”, баснословной роскоши “Царя Бориса”, поэтического разреза “Принцессы Грезы”. Чтобы заставить одесскую публику идти в театр, против нее приходится принимать военные действия. И выпускать, как в “Старом закале”, целую роту солдат, да еще одев ее “для страха” в папахи. Одесская публика идет в театр, но только тогда, когда ей обещают показать “цацу”. Солдатиков в “Старом закале”. Массу блестящих “цац” в “Принцессе Грезе”, Она и в драме желает видеть только феерию. Вы должны платить бешеные деньги за то, чтобы увидеть ее в театре. И если бы г. Соловцов не делал этих колоссальных затрат для двух театров, для одесского {813} и киевского, — он давным-давно ходил бы в Одессе в шубе боярина Шуйского, в папахе из “Старого закала” и вместо кармана — с разрезом из “Принцессы Грезы”» («Одесский листок», 1896, 4 октября). [↑](#endnote-ref-1115)
1279. Впервые — «Россия», 1901, № 631. [↑](#endnote-ref-1116)
1280. *Ведь сегодня же идет толстовский «Дон Жуан»*! — Сцены из драматической поэмы А. К. Толстого (1862) были поставлены в спектакле, приуроченном к 25‑летию со дня смерти писателя и организованном Литературным фондом в помещении Александринского театра. [↑](#endnote-ref-1117)
1281. *Литературный Фонд*, Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым — организация, основанная в Петербурге в 1859 г. по инициативе А. В. Дружинина. Литературный фонд осуществлял помощь писателям и их родственникам, организовывал благотворительные спектакли и концерты, выпускал книги. [↑](#endnote-ref-1118)
1282. *… не бывший ли министр Толстой…* — *Толстой* Дмитрий Андреевич (1823 – 1889) — в 1865 – 1880 гг. обер-прокурор Синода, с 1866 г. одновременно министр народного просвещения, с 1882 г. президент Академии наук, в 1882 – 1889 гг. министр иностранных дел и шеф жандармов. Был поборником классического образования, разрабатывал проекты «контрреформ». [↑](#endnote-ref-1119)
1283. Впервые — «Русское слово», 1903, 28 ноября, № 326.

      *Барцал* Антон Иванович (1847 – 1927) — русский оперный и камерный певец (тенор), режиссер и педагог. По национальности чех. Начинал на сценах Вены и Праги, с 1870 г. жил и работал в России, пел в Киевской и Одесской опере, в петербургском Мариинском театре. С 1878 г. был солистом Большого театра в Москве, с 1882 г. — главным режиссером. [↑](#endnote-ref-1120)
1284. *Марини* Игнацио (1811 – 1873) — итальянский оперный артист (бас). [↑](#endnote-ref-1121)
1285. *Станьо* (настоящая фамилия Андриолли) Роберто (1840 – 1897) — итальянский оперный артист (тенор). [↑](#endnote-ref-1122)
1286. *Дезире Арто потрясала в Валентине*. — *Арто* Маргерит Жозефин Дезире (1835 – 1907) — французская певица (меццо-сопрано). Гастролировала в России с 1868 г. *Валентина* — персонаж оперы Дж. Мейербера «Гугеноты». [↑](#endnote-ref-1123)
1287. *Падилла*, Падилья‑и‑Рамос Мариано (1842 – 1906) — испанский оперный певец (баритон). [↑](#endnote-ref-1124)
1288. *Баллада Нелюско* — ария персонажа оперы Дж. Мейербера «Африканка». [↑](#endnote-ref-1125)
1289. *Нильсон* Кристина (Христине, 1843 – 1921) — шведская оперная певица (сопрано). Гастролировала в России в 1872 – 1885 гг. [↑](#endnote-ref-1126)
1290. *Лукка* Паолина (1841 – 1908) — австрийская певица (драматическое сопрано). По национальности итальянка. Гастролировала в России в 1868 – 1869 и 1877 гг. [↑](#endnote-ref-1127)
1291. *Тогда упразднили итальянскую оперу и завели русскую*. — Итальянские артисты постоянно выступали в Большом театре с середины 40‑х годов XIX в. {814} В 1861 г. дирекция императорских театров сдала Большой театр в аренду итальянской оперной труппе во главе с антрепренером Б. Морелли, выступавшей 4 – 5 раз в неделю. Русская оперная труппа выступала фактически один раз в неделю. В 1864 г. музыкальный и театральный критик Н. М. Пановский (1797 – 1872) писал в «Русских ведомостях» (№ 29): «Москва не может и не должна оставаться без русской оперы… Русская опера необходима как удовлетворение народной любви к музыке и как насущная потребность русской столицы. Национальная опера стоит в ряду необходимых общественных учреждений как школы, музеи, картинные галереи… Пусть итальянская опера как прихоть вкуса, как роскошь общественной жизни остается у нас частным предприятием…» В начале 80‑х годов преимущество окончательно было отдано русской опере. [↑](#endnote-ref-1128)
1292. *Финокки* — артист итальянской оперной труппы Большого театра, выступал в ней с 1860‑х гг. [↑](#endnote-ref-1129)
1293. *По высокоторжественным дням ставили «Жизнь за царя», на святках и на масленице ставили утром «Аскольдову могилу»*. — Опера М. И. Глинки «Жизнь за царя», поставленная в Большом театре в 1842 г., давалась в дни придворных праздников. *Святки* — праздничное время от Рождества до Крещения. *Масленица* — праздничная неделя перед Великим постом. «*Аскольдова могила*» — опера А. Н. Верстовского была поставлена в Большом театре в 1835 г. [↑](#endnote-ref-1130)
1294. *Люценко* Любовь Николаевна (1856 – ?) — русская оперная певица (драматическое сопрано), педагог. В 1876 – 1880 гг. пела в Большом театре. [↑](#endnote-ref-1131)
1295. *Святловская* (по мужу Миллер) Александра Владимировна (1860 – 1923) — русская оперная певица. [↑](#endnote-ref-1132)
1296. *Додонов* Александр Михайлович (1837 – 1914) — русский оперный и камерный певец (лирико-драматический тенор). В 1869 – 1891 гг. пел в Большом театре. В совершенстве владел итальянским языком. Дорошевич опубликовал мемуарный очерк в связи с его смертью («А. М. Додонов». — «Русское слово», 1914, 21 января, № 16). [↑](#endnote-ref-1133)
1297. *Торопка* — персонаж оперы А. Н. Верстовского «Аскольдова могила». [↑](#endnote-ref-1134)
1298. *Рауль де Наджи* — персонаж оперы Дж. Мейербера «Гугеноты». [↑](#endnote-ref-1135)
1299. *Сабинин* — персонаж оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя». [↑](#endnote-ref-1136)
1300. *Элеазар* — персонаж оперы Ф. Галеви «Жидовка». [↑](#endnote-ref-1137)
1301. *Финн* — персонаж оперы А. С. Даргомыжского «Руслан и Людмила», опера впервые была поставлена в Большом театре в 1846 г., возобновлена в 1868 г. [↑](#endnote-ref-1138)
1302. *Баян* — персонаж оперы А. С. Даргомыжского «Руслан и Людмила». [↑](#endnote-ref-1139)
1303. «*Эх, вы, братцы, без похмелья*» — слова из арии Торопки в опере А. Н. Верстовского «Аскольдова могила». [↑](#endnote-ref-1140)
1304. «*Вам не удастся подлой изменой*» — слова из арии Сабинина в опере М. И. Глинки «Жизнь за царя». [↑](#endnote-ref-1141)
1305. *Юневич* (по мужу Алексеева) Мария Павловна (1850‑е – ?) — оперная певица (лирико-драматическое сопрано). С 1877 по 1886 гг. пела в Большом театре. [↑](#endnote-ref-1142)
1306. «*Ты мне сказала: люблю тебя*!» — слова из арии Манрико в опере Дж. Верди «Трубадур». [↑](#endnote-ref-1143)
1307. {815} «*В закон, в закон себе поставим…*» — слова из арии Роберта в опере Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол». [↑](#endnote-ref-1144)
1308. «*Невольно к этим грустным берегам…*» — слова из каватины Князя в опере А. С. Даргомыжского «Русалка», опера впервые была поставлена в Большом театре в 1859 г., возобновлена в 1863 г. [↑](#endnote-ref-1145)
1309. *Рахиль, ты мне дана*! — слова из арии Элеазара в опере Дж. Мейербера «Жидовка». [↑](#endnote-ref-1146)
1310. «*Заслуженный» не только по званию артист…* — В 1903 г. А. И. Барцалу было пожаловано звание «заслуженного артиста императорских театров». [↑](#endnote-ref-1147)
1311. Впервые — «Россия», 1899, № 179.

      *Общество русских драматических писателей*, Общество русских драматических писателей и оперных композиторов — организовано в Москве в 1874 г. с целью защиты материальных интересов драматургов. В 1877 г. в его состав вошли оперные композиторы. Зародышем общества стало учрежденное в 1870 г. группой драматургов во главе с А. Н. Островским «Собрание русских драматических писателей в Москве». Первый устав его был утвержден в 1874 г. Тогда же председателем общества был избран А. Н. Островский, занимавший эту должность до конца жизни. Общество организовывало творческие вечера, проводило конкурсы на лучшую пьесу (присуждалась Грибоедовская премия), выпускало каталоги пьес. [↑](#endnote-ref-1148)
1312. *Мансфельд* Дмитрий Августович (1851 – 1909) — русский драматург, переводчик, журналист. Перевел и переделал для русской сцены более 100 комедий, фарсов, шуток. Его собственные пьесы шли в обеих столицах и в провинции, Мансфельд считался самым репертуарным драматургом. С 90‑х годов сочетал литературную деятельность с предпринимательством. В очерке, написанном в связи с его смертью, Дорошевич писал, что Мансфельд «неожиданный был человек» и «никогда не бывши драматургом, сделался одним из самых плодовитых драматических писателей. И всю жизнь свою занимаясь драматургией, сделался мельником» («Д. А. Мансфельд». — «Русское слово», 1909, 17 марта, № 62). [↑](#endnote-ref-1149)
1313. *… как известно из чеховского рассказа, убита утюгом за то, что читала вслух свое произведение*. — Имеется в виду рассказ А. П. Чехова «Драма» (1887), в котором писательницу-графоманшу убивают «тяжелым пресс-папье». [↑](#endnote-ref-1150)
1314. *Щепкина-Куперник* Татьяна Львовна (1874 – 1952) — русская писательница, драматург, переводчица. Правнучка М. С. Щепкина, близкий друг А. П. Чехова, М. Н. Ермоловой. [↑](#endnote-ref-1151)
1315. *… когда г. Южин играл Гамлета. «С этаким голосом!»* — См. [комм. к очерку «Кин»](#_Tosh0005046). [↑](#endnote-ref-1152)
1316. *… «тащило на цугундер»*. — На цугундер брать или тянуть — в шутливом смысле творить расправу, привлекать к ответу. [↑](#endnote-ref-1153)
1317. {816} *Балта* — заштатный городок недалеко от Одессы. [↑](#endnote-ref-1154)
1318. *Какой-то литературный Димант…* — *Димант*, Диманш — персонаж комедии Ж.‑Б. Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665), торговец, кредитор. [↑](#endnote-ref-1155)
1319. *В 15‑летний юбилей г. Корша, была преподнесена от общества братина*. — 15‑летие со времени образования Театра Ф. А. Корша отмечалось в 1897 г. *Братина* — старинный большой шаровидный сосуд, в котором подавались напитки для разливания по чашам или питья вкруговую. [↑](#endnote-ref-1156)
1320. *Где было Общество во время похорон Н. М. Медведевой*? — См. [«Похороны Н. М. Медведевой»](#_Toc265602307). [↑](#endnote-ref-1157)
1321. *… 30‑летний юбилей… М. П. Садовского*? — 30‑летний юбилей М. П. Садовского отмечался в 1899 г. [↑](#endnote-ref-1158)
1322. … *как тот мытарь*. — В библейских текстах: сборщик податей, приравнивавшийся к грешникам. [↑](#endnote-ref-1159)
1323. *Веселовский* Алексей Николаевич (1843 – 1918) — русский историк литературы, с 1881 г. профессор Московского университета. Основные исследования посвятил истории западноевропейских литератур, отстаивал принципы сравнительно-исторического метода в литературоведении. [↑](#endnote-ref-1160)
1324. *Мюр и Мерилиз, «*Мюр и Мерелиз» — торгово-промышленное товарищество, основанное в 1843 г. в Петербурге шотландцем Арчибальдом Мерелизом (Мерилиз). Его преемник Энрю Мюр в 70‑е годы учредил отделение фирмы в Москве, открыв крупные универсальные магазины на Театральной площади, Петровке и Кузнецком мосту. [↑](#endnote-ref-1161)
1325. *Стороженко* Николай Ильич (1836 – 1906) — русский литературовед, с 1872 г. возглавлял кафедру истории всеобщей литературы Московского университета, в 1893 – 1902 гг. был главным библиотекарем Румянцевского музея. Автор работ по русской, украинской, западноевропейским литературам, основатель научного шекспироведения в России. [↑](#endnote-ref-1162)
1326. … «*вскипел Бульон*». — Цитата из поэмы итальянского поэта Торквато Тассо (1544 – 1595) «Освобожденный Иерусалим» (1580) в переводе С. Е. Раича (Амфитеатрова): «Вскипел бульон, течет во храм». Строка относится к герою поэмы Готфриду Бульонскому (ок. 1060 – 1100), лотарингскому герцогу (с 1076), одному из предводителей первого крестового похода на Восток в 1096 – 1099 гг., избранному правителем Иерусалимского королевства с титулом «Защитника Гроба Господня». Неудачный перевод Раичем этого фрагмента поэмы стал символом поэтического курьеза. [↑](#endnote-ref-1163)
1327. «*Русское театральное* общество», Всероссийское театральное общество — см. [комм. к очерку «М. Г. Савина»](#_Tosh0005047). [↑](#endnote-ref-1164)
1328. *Чайковский* Модест Ильич (1850 – 1916) — русский драматург, либреттист, критик. [↑](#endnote-ref-1165)
1329. *Кузьмин-Перваго* — неустановленное лицо. [↑](#endnote-ref-1166)
1330. *Веси* (старослав.) — знаешь. [↑](#endnote-ref-1167)
1331. *… «гряди, Мандрыче!»* — *как говорится у Щедрина…* — Сходная цитата у Щедрина не установлена. [↑](#endnote-ref-1168)
1332. {817} Впервые — «Россия», 1899, № 174. [↑](#endnote-ref-1169)
1333. *Почему нет чествования 75‑летия Малого театра*? — См. [«Похороны Н. М. Медведевой»](#_Toc265602307). [↑](#endnote-ref-1170)
1334. *… новорожденный московский Литературно-художественный кружок…* — Кружок, как организация, объединяющая деятелей артистической и литературной Москвы, был образован в 1899 г. Первоначально его возглавляли А. И. Урусов и А. И. Южин-Сумбатов, впоследствии много лет во главе кружка находился В. Я. Брюсов. Его членами были К. С. Станиславский, М. Н. Ермолова, Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. П. Ленский, В. А. Серов, К. А. Коровин, все выдающиеся писатели, журналисты, политические деятели, преимущественно кадетского направления. [↑](#endnote-ref-1171)
1335. … «*храм разрушенный* — *все храм*». — Цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Расстались мы; но твой портрет» (1837). [↑](#endnote-ref-1172)
1336. … *в Эльсиноре* — *здесь бродит великая тень*. — В трагедии В. Шекспира «Гамлет» Эльсинор — замок датских королей, в котором бродит тень отца Гамлета. [↑](#endnote-ref-1173)
1337. *Мостовский* Михаил Степанович — московский журналист, общественный деятель. Преподавал географию в 3‑й московской гимназии, в которой учился Дорошевич. Его юбилею посвящена статья Дорошевича «Учитель» («Русское слово», 1903, 1 июля, № 179). [↑](#endnote-ref-1174)
1338. Король умер, да здравствует король! *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-166)
1339. *Король умер, да здравствует король*! — Принятая в королевской Франции официальная формула, которой стоявший на площади народ извещался о смерти короля и вступлении на престол его преемника. Здесь: одобрение замены. [↑](#endnote-ref-1175)
1340. … *московский представитель «нового курса» г. Нелидов… Не артист, не писатель, не критик, а заведует… репертуарной частью Малого театра…* — Критическое отношение Дорошевича к В. А. Нелидову сменилось впоследствии на более приязненное. Об их отношениях см. [комм. к очерку «Похороны Н. М. Медведевой»](#_Tosh0005048) и книгу воспоминаний В. А. Нелидова «Театральная Москва. Сорок лет московских театров». М., 2002. [↑](#endnote-ref-1176)
1341. *Барцал* — см. [«А. И. Барцал, или История русской оперы»](#_Toc265602326). [↑](#endnote-ref-1177)
1342. *Урусов* Александр Иванович (1843 – 1900) — московский адвокат, публицист, литературный и театральный критик. [↑](#endnote-ref-1178)
1343. … *если бы теперь А. И. Южин Ромео сыграл…* — Южин никогда не выступал в роли Ромео в трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта». Тем более для него это было бы затруднительно в 1899 г., когда ему исполнилось сорок два года. [↑](#endnote-ref-1179)
1344. *Дейша-Сионицкая* (урожд. Сионицкая, по мужу — Дейша) Мария Адриановна (1859 – 1932) — русская артистка оперы (драматическое сопрано) и педагог. [↑](#endnote-ref-1180)
1345. *Музиль* Николай Игнатьевич (1839 – 1906) — русский актер, с 1866 г. работал в труппе Малого театра. Проявил себя как комедийный, характерный актер, прежде всего в пьесах А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-1181)
1346. {818} *Рыбаков* Константин Николаевич (1856 – 1916) — русский актер, Играл в провинции, в Общедоступном театре в Москве, с 1881 г. работал в труппе Малого театра. Его талант особенно проявился в бытовых ролях русского репертуара, игра отличалась простотой и естественностью. [↑](#endnote-ref-1182)
1347. *Кондратьев* Алексей Михайлович (1846 – 1913) — с 1862 г. помощник режиссера, в 1901 – 1907 гг. главный режиссер Малого театра. [↑](#endnote-ref-1183)
1348. *Шехтель* Федор (Франц) Осипович (1859 – 1926) — русский архитектор, с 1902 г. академик. В 1902 г. по его рисункам было оформлено здание Художественного театра. [↑](#endnote-ref-1184)
1349. *Лукин* Александр Петрович (1842 – 1905) — русский писатель, журналист, театральный критик. С 1875 г. вел театральный отдел в газете «Русские ведомости», был известен читающей публике под псевдонимом Скромный наблюдатель. С 1894 г. был бессменным председателем правления московского отделения кассы взаимопомощи литераторов и ученых. [↑](#endnote-ref-1185)
1350. *Сафонов* Василий Ильич (1852 – 1918) — русский пианист, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель, в 1889 – 1905 гг. был директором Московской консерватории. [↑](#endnote-ref-1186)
1351. *… еще старого, знаменитого Артистического кружка*. — *Артистический кружок* — общественная художественная организация, объединявшая литераторов, актеров, музыкантов, художников. Существовала в Москве в 1865 – 1883 гг. Ее инициаторами были А. Н. Островский, Н. Г. Рубинштейн, писатель В. Ф. Одоевский. Кружок устраивал литературные и музыкальные вечера, проводил выставки, ставил спектакли. [↑](#endnote-ref-1187)
1352. *Кружок сейчас помещается в квартире из двух комнат… берет дом кн. Трубецких, на Мясницкой…* — Кружок официально открылся в доме графини Игнатьевой на Воздвиженке. Вскоре переехал в большое помещение на ул. Мясницкой, затем находился во «дворце Бахуса» у купца Елисеева и, наконец, окончательно осел в старинном, роскошном барском особняке на Большой Дмитровке. Здесь были залы для торжественных заседаний, спектаклей и вечеров, столовые, гостиные, комнаты для карточной игры, большая библиотека и бильярдная. [↑](#endnote-ref-1188)
1353. *… с особой строгостью относиться к выбору новых членов*. — Действительными членами кружка являлись известные деятели литературы и искусства. Кроме того, были члены-соревнователи. Для поступления требовался определенный общественно-артистический стаж, нужны были соответствующие рекомендации действительных членов. Но очень скоро численность кружка разбухла прежде всего по причине того, что люди, непосредственно занимавшиеся его организационно-финансовыми делами, с целью привлечения средств для содержания дорогого помещения, содействовали приему богатых людей, фабрикантов, банкиров, адвокатов, врачей. В специальных помещениях кружка игла крупная карточная игра. [↑](#endnote-ref-1189)
1354. … «*саврас без узды»…* — развязный, бесшабашный человек, кутила. [↑](#endnote-ref-1190)
1355. … *омоновской вони…* — Образовано от фамилии Омона (см. [«Оперетка»](#_Toc265602274)). Здесь: нравы дешевого кафешантана. [↑](#endnote-ref-1191)
1356. {819} Впервые — «Русское слово», 1903, 7 сентября, № 247.

      *«Не было ни гроша, да вдруг алтын»* (1871) — комедия А. Н. Островского. Рецензия посвящена возобновлению спектакля в Малом театре в 1903 г. [↑](#endnote-ref-1192)
1357. … «*татей» наказывали «торговой казнью»*. — *Тать* — вор, «*торговая казнь*» — битье кнутом на площади. [↑](#endnote-ref-1193)
1358. … *как трагедия «Шейлок»…* — Имеется в виду пьеса В. Шекспира «Венецианский купец» (1596). [↑](#endnote-ref-1194)
1359. *Что-то вроде виленского убийства*! — Имеется в виду убийство в Вильно «завсегдатая игорного стола» Томашевского его компаньонами по карточной игре Малецким и Гульденом. Громкий судебный процесс широко освещался в прессе. Дорошевич писал о нем в цикле статей под общим названием «Виленское убийство» («Русское слово», 1903, 8, 10 сентября, 12 октября, №№ 248, 250, 279): «Малецкий и Гульден убедили себя, что Томашевский не стоит даже имени человека. Что это не человек. Ниже человека. В тысячи раз ниже. Насекомое, которое раздавить только противно, но ничуть не преступно». [↑](#endnote-ref-1195)
1360. *… потом по Владимирке*! — *Владимирка* — дорога, по которой гнали приговоренных к каторге в Сибирь. [↑](#endnote-ref-1196)
1361. *Матвеева* (настоящая фамилия Гессинг) Анна Алексеевна — русская актриса, в Малом театре с 1898 г. Выступала в ролях «гранд дам». [↑](#endnote-ref-1197)
1362. *Греков* (настоящая фамилия Ильин) Иван Николаевич (1849 – 1919) — русский антрепренер и актер, педагог. В 1879 – 1891 и 1901 – 1908 гг. играл в Малом театре. [↑](#endnote-ref-1198)
1363. *Леонова* Вера Николаевна (1880 – ?) — драматическая артистка. Играла в Театре Незлобина, затем в Малом театре. Амплуа — гранд-кокет. [↑](#endnote-ref-1199)
1364. *Худолеев* Иван Николаевич (1869 – 1932) — русский актер и режиссер. Работал в Малом театре в 1893 – 1918 и в 1921 – 1923 гг. [↑](#endnote-ref-1200)
1365. *Гремин* Николай Николаевич — артист Малого театра с 1902 г. Исполнял характерные роли. [↑](#endnote-ref-1201)
1366. *Варравин* Михаил Михайлович (1850 – ?) — русский актер, в 1895 – 1908 гг. играл в Малом театре. [↑](#endnote-ref-1202)
1367. *… первый в сезоне выход г‑жи Ермоловой…* — Имеется в виду выступление М. Н. Ермоловой в роли Анны Черемисовой в пьесе Н. И. Тимковского «Дело жизни» в октябре 1903 г. [↑](#endnote-ref-1203)
1368. … *маститому Н. Н. Бочарову*, — «*историческую справку*». — *Бочаров* Николай Петрович (1838 – 1912) — историк, выступал в периодической печати с популярными публикациями. [↑](#endnote-ref-1204)
1369. Всегда возвращаются к своей первой любви *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-167)
1370. *Всегда возвращаются к своей первой любви*. — Цитата из комической оперы итальянского композитора Николо «Джиоконда», написанной на сюжет французского писателя Этьена (1777 – 1845). [↑](#endnote-ref-1205)
1371. Впервые — «Одесский листок», 1898, 16 июня, № 127. [↑](#endnote-ref-1206)
1372. {820} *… написать об этом спектакле*. — Рецензия на спектакль по пьесе А. Н. Островского «Бешеные деньги», с которым актеры Малого театра выступили во время гастролей в Одессе в 1898 г. [↑](#endnote-ref-1207)
1373. *… эпизод, случившийся с М. Г. Савиной, кажется, в Полтаве*. — См. [«Марья Гавриловна»](#_Toc265602234), [«М. Г. Савина»](#_Toc265602238). [↑](#endnote-ref-1208)
1374. Впервые — «Русское слово», 1914, 30 января. Под заголовком «Малый театр». «Соучастники» — драма в двух актах П. Д. Боборыкина. «Каменный остров», «Завоеватели», «Неприятель» — эпизоды Отечественной войны С. С. Мамонтова. [↑](#endnote-ref-1209)
1375. «*Эпизоды Отечественной войны» С. С. Мамонтова следовало поставить в 1912 году*. — *Мамонтов* Сергей Саввич (1867 – 1915) — русский журналист, драматург, театральный и художественный критик. Его три одноактные пьесы «Каменный остров», «Завоеватели», «Неприятель» (1912), объединенные общим подзаголовком «Эпизоды Отечественной войны» и посвященные событиям войны с наполеоновской Францией, были поставлены в Малом театре в 1914 г. В 1912 г. в России широко отмечалось столетие Отечественной войны 1812 г., и потому Дорошевич считал, что более уместным было бы приурочить постановки пьес Мамонтова к этой дате. [↑](#endnote-ref-1210)
1376. *А драму П. Д. Боборыкина «Соучастники»* — *двадцать лет назад*. — Пьеса была поставлена в Малом театре в 1914 г. [↑](#endnote-ref-1211)
1377. *Ленин* (настоящая фамилия Гнатюк) Михаил Францевич (1880 – 1951) — русский актер. С 1902 г., в основном, работал в Малом театре. Отличался эффектной внешностью, что содействовало его успеху в ролях героико-романтического репертуара. [↑](#endnote-ref-1212)
1378. *Лепковский* Евгений Аркадьевич (1863 – 1939) — русский актер, режиссер, педагог. Играл в провинции, был артистом Художественного театра, в 1909 – 1917 играл в Малом театре. [↑](#endnote-ref-1213)
1379. *Блюменталь-Тамарин* Александр Эдуардович (1859 – 1911) — русский режиссер и актер. С 1883 г. с перерывами работал в Малом театре. Исполнял главным образом роли простаков, его игра отличалась изяществом, тонким юмором. [↑](#endnote-ref-1214)
1380. *Айдаров* (настоящая фамилия Вишневский) Сергей Васильевич (1867 – 1938) — русский актер. С 1898 г. работал в Малом театре, обладал большой культурой. [↑](#endnote-ref-1215)
1381. *Яковлев* Николай Капитонович (1869 – 1950) — русский актер. С 1893 г. играл в Малом театре, его талант особенно проявился в характерных ролях, прежде всего в пьесах А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-1216)
1382. *Сусанин* Иван (? – 1613) — русский крестьянин, героически пожертвовавший собой в начале XVII в., когда в России нарастало сопротивление польским интервентам, герой оперы М. И. Глинки. [↑](#endnote-ref-1217)
1383. *Фигнер* Александр Самойлович (1787 – 1813) — герой Отечественной войны 1812 года, полковник, командовал партизанским отрядом. [↑](#endnote-ref-1218)
1384. *Бильбоке* (фр. bilboquet) — игрушка, шарик, прикрепленный к палочке. [↑](#endnote-ref-1219)
1385. {821} Впервые — «Русское слово», 1914, 23 января.

      Фельетон написан в связи с возобновлением в Малом театре спектакля по трагедии В. Шекспира «Макбет», премьера которого состоялась 21 января 1914 г. Режиссером постановки был И. С. Платон (1870 – 1935). [↑](#endnote-ref-1220)
1386. *Лаццарони* (итал. lazzaroni) — бедняк, живущий нищенством или случайным заработком. [↑](#endnote-ref-1221)
1387. *Выходит Росси*. — В московском театре «Парадиз» Э. Росси выступал в роли Макбета во время гастролей в 1890 г. [↑](#endnote-ref-1222)
1388. *… Макбет Южина…* — Впервые А. И. Южин выступил в этой роли в постановке Малого театра в 1890 г., затем в сезоне 1895 – 1896 гг. [↑](#endnote-ref-1223)
1389. *Это разные Росси да Сальвини натолковали, будто Макбет железный человек*. — Свое понимание образа Макбета Э. Росси подробно изложил в воспоминаниях: «Макбет — счастливый человек: гордый богатством, доблестью и славой, он все больше укрепляется в своем эгоизме и живет лишь им одним. Он стремится к тому, чтобы стяжать еще большую славу и добиться больших почестей, о которых прежде лишь мечтал. Теперь ему мнится, что он достиг очень многого и что от природы ему отпущены недюжинные физические силы и умственные способности. Непомерно высокая самооценка распаляет его воображение и порождает в сердце страсть, которую любой благоразумный и честный человек называет тщеславием. Макбет даже не желает над этим задумываться.

      Внимательно поразмыслив над трагедией, я без колебания отверг совершенно неправильную и притянутую за уши мысль о том, что будто Макбет — игрушка в руках сверхъестественных сил, которые у трагических поэтов древности выступали в обличье рока. Будь это так, Шекспир изменил бы самому себе» (Эрнесто Росси. Сорок лет на сцене. Л., 1976, с. 210). Роль Макбета входила в шекспировский репертуар Т. Сальвини с 1877 г. Французский критик Огюст Витю писал о Сальвини в этой роли: «В образе Макбета во всем ужасе, со всею логикой и полнотой воплощено преступление. Роль эта для трагика — одна из самых трудных и желанных. Опасность быть однообразным подстерегает исполнителя, если он не обладает достаточными средствами, чтобы от акта к акту передать нарастание кровавого неистовства и страх, овладевающий гламисским таном. Величайшей похвалой г‑ну Сальвини служит то, что ему это полностью удалось» (Чельсо Сальвини. Томмазо Сальвини. М., 1971, с. 241). [↑](#endnote-ref-1224)
1390. *… величие г. Южина в Кине*. — В главной роли в спектакле Малого театра по пьесе А. Дюма-отца «Кин, или Гений и беспутство» Южин выступил в сезоне 1900 – 1901 гг. [↑](#endnote-ref-1225)
1391. *… бакинский наемный убийца за пять целковых*. — Образ связан с беспорядками в Баку, о которых писала тогда пресса. [↑](#endnote-ref-1226)
1392. *… увидел Мунэ-Сюлли в Гамлете…* — См. [«Мунэ-Сюлли»](#_Toc265602312). [↑](#endnote-ref-1227)
1393. {822} *… в комедии автор «Джентльмена», в драме* — «*Измены*». — «Джентльмен» (1896), «Измена» (1903) — пьесы А. И. Южина, имевшие успех у публики и критики, шли во многих театрах. [↑](#endnote-ref-1228)
1394. *Афина-Паллада* — в греческой мифологии богиня войны и победы, а также мудрости, знаний, искусств и ремесла. [↑](#endnote-ref-1229)
1395. *Вы, сударь, камень! Сударь, лед*! — Цитата из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». [↑](#endnote-ref-1230)
1396. *… в селе Богородском, когда вы играли… в «Иудушке»*. — *Богородское* — см. [«Уголок старой Москвы»](#_Toc265602189). «*Иудушка*» — инсценировка Н. Н. Куликова по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» (1875 – 1880). В спектакле по этой пьесе Южин принимал участие вместе с актерами Пушкинского театра А. А. Бренко, в который он поступил в 1881 г. [↑](#endnote-ref-1231)
1397. *… Художественного театра, который делает трагедию… из «Ревизора» и уничтожает всякую трагедию в «Юлии Цезаре»…* — Имеются в виду постановки комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» (1908 г.) и трагедии В. Шекспира «Юлий Цезарь» (1903 г.). [↑](#endnote-ref-1232)
1398. *… с «опрощенным» Брутом г. Станиславского или кричалой Кассием г. Леонидова*. — К. С. Станиславский играл в «Юлии Цезаре» роль Брута. *Леонидов* (настоящая фамилия Вольфензон) Леонид Миронович (1873 – 1941) — русский актер. Играл в театрах Соловцова и Корша, с 1903 г. работал в Художественном театре. Был мастером, сохранявшим яркую характерность в ролях разнообразного репертуара — от остросатирических до трагедийных. В «Юлии Цезаре» играл Кассия. [↑](#endnote-ref-1233)
1399. *Остальные исполнители в «Макбете»…* — В роли Малькольма выступил В. В. Максимов, Дункана — С. А. Головин (1879 – 1941), Макдуфа — Е. А. Лепковский, Банко — С. В. Айдаров. [↑](#endnote-ref-1234)
1400. *Ведьмы… лучшие из ведьм, каких мы видели*. — В этих ролях выступили Е. Д. Турчанинова, В. О. Массалитинова (1878 – 1845) и экстерн (сдавал экзамены за курс театрального училища, в котором не учился) Скрябин. [↑](#endnote-ref-1235)
1401. *Г‑н Коровин выдумал хорошо*. — Художественное оформление спектакля осуществил К. А. Коровин. [↑](#endnote-ref-1236)
1402. Впервые — Журнал литературы «Жатва». Зима 1912 г. Кн. 1. М., 1912. Под псевдонимом Старый Москвич.

      *Лешковская* (настоящая фамилия Ляшковская) Елена Константиновна (1864 – 1925) — русская актриса, с 1888 г. в труппе Малого театра. Индивидуальность ее таланта определяли блестящий юмор, женственность, неотразимое обаяние, виртуозная техника. Актриса в совершенстве владела искусством перевоплощения, что содействовало ее успеху в самых разнообразных ролях как русского, так и западноевропейского репертуара. [↑](#endnote-ref-1237)
1403. «*Коринфское чудо*» (1906) — трагедия русского драматурга, писателя, публициста А. И. Косоротова (1868 – 1912). Была поставлена в Малом театре в 1907 г. [↑](#endnote-ref-1238)
1404. {823} «*Kampf über den Mann», «*Der Kampf um den Mann», «В борьбе за мужчину» — пьеса немецкой писательницы Клары Фибих (1860 – 1952), была поставлена в Малом театре в 1908 г. [↑](#endnote-ref-1239)
1405. *Левшина* Анастасия Александровна (1870 – 1958) — русская актриса, режиссер, в 1904 – 1922 гг. играла в Малом театре. [↑](#endnote-ref-1240)
1406. *Найденова* Елизавета Ивановна (1876 – 1951) — русская актриса, с 1907 г. выступала в Малом театре. [↑](#endnote-ref-1241)
1407. *Турчанинова* Евдокия Дмитриевна (1870 – 1963) — русская актриса, с 1891 г. играла в Малом театре. [↑](#endnote-ref-1242)
1408. *Садовская 2‑я*, Елизавета Михайловна (1872 – 1934) — русская актриса, с 1894 г. играла в Малом театре. [↑](#endnote-ref-1243)
1409. Официально, впрочем и Лешковская заслуженной артисткой не числится. — *Примечание В. М. Дорошевича*. [↑](#footnote-ref-168)
1410. *Рыжов* Иван Андреевич (1866 – 1932) — русский актер, в 1892 г. играл на сцене Малого театра. [↑](#endnote-ref-1244)
1411. *Персиянинова* (настоящая фамилия Рябова) Н. Л. — русская писательница, драматург. [↑](#endnote-ref-1245)
1412. *Царил Андреев в последние годы…* — С 1907 по 1912 гг. пьесы Л. Н. Андреева шли постоянно в театрах Москвы и Петербурга. [↑](#endnote-ref-1246)
1413. *… попытка поставить «Анфису»…* — «*Анфиса*» (1910) — пьеса Л. Андреева, была поставлена в Театре Незлобина в Москве. [↑](#endnote-ref-1247)
1414. *… заговорили о Шоу* — *поставили «Клеопатру»*. — *Шоу* Бернард Джордж (1856 – 1950) — английский драматург, критик, публицист. Его пьеса «Цезарь и Клеопатра» (1906) была поставлена в Малом театре в 1909 г. [↑](#endnote-ref-1248)
1415. *Художественный театр дал «Анатэму», «Miserere»…* — Пьесу Л. Н. Андреева «Анатэма» Московский Художественный театр поставил в 1909 г. «*Miserere*» — пьеса русского писателя, драматурга С. С. Юшкевича (1868 – 1927) была поставлена в Художественном театре в 1910 г. [↑](#endnote-ref-1249)
1416. … *при полных сборах пройти у Корша «Мирра Эфрос» и «Сатана»…* — Пьесы еврейского драматурга Я. М. Гордина (1853 – 1909) шли в Театре Корша — «Сатана» в 1909 г., «Мирра Эфрос» в 1910 г. [↑](#endnote-ref-1250)
1417. *… на Малой сцене две пьесы из еврейской жизни: шаблонная стряпня г‑жи Хин и, безусловно, интересный бернштейновский «Израиль»*. — Пьеса писательницы Рашели Мироновны Хин (настоящая фамилия Гольдовская, 1863 – 1928) «Наследники» была поставлена в Малом театре в 1911 г. Пьеса французского драматурга Анри Бернстейна (1876 – 1953) «Израиль» (1908) шла в Малом театре в 1911 – 1912 гг. [↑](#endnote-ref-1251)
1418. *… служил Максимов… его опять потянули назад…* — *Максимов* Владимир Васильевич (1880 – 1937) — русский актер, в 1904 г. работал в Художественном театре, с 1906 играл на сцене Малого театра, в 1910 г. состоял в труппе Театра Незлобина, после чего вернулся в Малый театр. Наибольший успех имел в ролях неврастеников в мелодрамах, в том числе в роли Армана Дюваля в «Даме с камелиями» А. Дюма в Театре Незлобина. В Малом театре играл Молчалина («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Бакина («Таланты и поклонники» А. Н. Островского), Глумова («Бешеные деньги» А. Н. Островского), Малькольма («Макбет» В. Шекспира). [↑](#endnote-ref-1252)
1419. *Смирнова интересовала коршевскую публику…* — *Смирнова* Надежда Александровна (1873 – 1951) — русская актриса. Начинала в провинции, в 1906 – 1908 гг. играла в Театре Корша, отличалась ярким темпераментом, {824} высокой актерской техникой. Ей особенно удавались роли сильных, волевых женщин. [↑](#endnote-ref-1253)
1420. *… если г‑жа Гзовская выдержит до конца свой искус в Художественном театре… ей приходится разыгрывать глубоко чуждых ей по духу Катерин Ивановн и Тин из «Miserere»…* — *Гзовская* Ольга Владимировна (1889 – 1962) — русская актриса. Начала сценическую деятельность в Малом театре в 1906 г., в 1910 г. перешла в Художественный театр, в котором в сезоне 1910 – 1911 гг. играла Катерину Ивановну в инсценировке «Братьев Карамазовых» по Ф. М. Достоевскому, Тины в «Miserere» С. С. Юшкевича. Гзовская обладала ярким комедийным даром. В 1920 г. уехала за границу, в 1932 г. вернулась. [↑](#endnote-ref-1254)
1421. Выход настоящей книги журнала запоздал на месяц, и госпожа Гзовская уже — Офелия и, увы, не совсем такая, какой хотелось бы ее видеть. — *Ред*. [… *г‑жа Гзовская уже* — *Офелия…* — В спектакле «Гамлет», поставленном в 1911 г. в Художественном театре режиссером Г. Крэгом. См. «Гамлет».] [↑](#footnote-ref-169)
1422. … *приглашение на казенную сцену Рощиной-Инсаровой после того, как она сыграла «Обнаженную» у Незлобина*? — *Рощина-Инсарова* (урожд. Пашенная) Екатерина Николаевна (1883 – 1970) — русская актриса, дебютировала на сцене в 1897 г. Играла в провинции, в московском Театре Корша и в петербургском Театре Литературно-художественного кружка. В 1909 – 1911 гг. состояла в труппе Театра Незлобина, в котором сыграла (1910) роль Лулу в пьесе А. Батайля «Обнаженная». С 1911 г. работала в Малом театре, после революции эмигрировала за границу, с 1925 г. жила в Париже. Искусству Рощиной-Инсаровой были присущи изящество, тонкость нюансов, глубина переживаний. [↑](#endnote-ref-1255)
1423. *… одного заведующего репертуаром нельзя всецело винить за недочеты театра*. — С 1909 г. управляющим труппой Малого театра, от которого зависело и формирование репертуара, был А. И. Южин. [↑](#endnote-ref-1256)
1424. *… с так называемым литературно-театральным комитетом…* — *Театрально-литературный комитет* — совещательный орган при дирекции Императорских театров, существовал в 1855 – 1917 гг. С 1891 г. состоял из двух отделений — Петербургского и Московского. [↑](#endnote-ref-1257)
1425. в полном составе *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-170)
1426. … *такого, например, исторического паштета как «Светлая личность» Гнедича, нудной и выцветшей стряпни Шпажинского «В старые годы» или пошлого… анекдота на политическую тему Колышки «На поле брани»…* — Пьеса «Светлая личность» принадлежала перу не П. П. Гнедича, а Е. П. Карпова и была не «историческим паштетом», а «комедией из современной жизни». Была поставлена в Малом театре в 1910 г. Скорее всего, Дорошевич перепутал ее с пьесой П. П. Гнедича «Светлейший», представлявшей «картины петербургской жизни конца XVIII века». Она была поставлена в Александринском театре в 1911 г. *Гнедич* Петр Петрович (1855 – 1925) — русский писатель, драматург, переводчик, историк искусства. *Карпов* Евтихий Павлович (1857 – 1926) — русский режиссер, драматург. «*В старые годы*» — пьеса И. В. Шпажинского, шла в Малом театре в 1910 г. «*На поле брани», «*Поле брани» — пьеса русского прозаика, драматурга, публициста, критика, журналиста Иосифа (Иосифа-Адама Ярослава) Иосифовича Колышко (1861 – 1938). В облике ее главного героя, изображенного парламентским {825} шарлатаном, современники угадывали черты известного думского деятеля А. И. Гучкова. Пьеса была поставлена в Малом театре в 1910 г. [↑](#endnote-ref-1258)
1427. им подобные *(ит)*. [↑](#footnote-ref-171)
1428. … «*Каштелянский мед» Крашевского и бьернсоновская «Когда цветет молодой виноград»…* — Пьеса польского писателя, драматурга Юзефа Игнацы Крашевского (1812 – 1887) «Каштелянский мед» была поставлена в Малом театре в 1911 г. «*Когда цветет молодой виноград», «*Когда цветет молодое вино» (1909) — пьеса норвежского писателя, драматурга, театрального критика Бьёрнстерне Мартиниуса Бьёрнсона (1832 – 1910), была поставлена в Малом театре в 1911 г. [↑](#endnote-ref-1259)
1429. *Бравич* (настоящая фамилия Баранович) Казимир Викентьевич (1861 – 1912) русский актер. Играл в провинции, в театрах Суворина и Комиссаржевской, с 1909 г. работал в труппе Малого театра. Его яркий артистический темперамент имел продуманный, волевой характер. [↑](#endnote-ref-1260)
1430. *Шухмина* Вера Алексеевна (1882 – 1925) — русская актриса. Работала в Малом театре с 1910 г. [↑](#endnote-ref-1261)
1431. … *подходить с обычными режиссерскими средствами театра… к Пшибышевскому…* — *Пшибышевский* Станислав (1868 – 1927) — польский писатель, драматург. Имеется в виду постановка в 1912 г. в Малом театре его пьесы «Пир жизни». [↑](#endnote-ref-1262)
1432. «*Антоний и Клеопатра*» (1607) — трагедия В. Шекспира, была поставлена в Малом театре в 1886 г. [↑](#endnote-ref-1263)
1433. *… Лешковская оставила в памяти публики два… образа* — *Лидии в «Бешеных деньгах» и Глафиры в «Волках и овцах»…* — Пьесы А. Н. Островского «Бешеные деньги» и «Волки и овцы» с участием Лешковской были поставлены в Малом театре в 1893 г. [↑](#endnote-ref-1264)
1434. *Яблочкина* Александра Александровна (1866 – 1964) — русская актриса. С 1888 г. играла в Малом театре. Ее искусство отличалось отточенным мастерством как в ролях классического, так и современного репертуара. Первоначально исполняла роли молодых девушек, впоследствии перешла на амплуа пожилых женщин и старух. [↑](#endnote-ref-1265)
1435. *Ingenue* (франц. — наивная) — актерское амплуа, роли простодушных, обаятельных молодых девушек. [↑](#endnote-ref-1266)
1436. … *в сильно драматической роли Пати Шпажинского, в одной из многочисленных боборыкинских пьес… в «Сильных и слабых» Тимковского…* — Роль Пати, интриганки Клеопатры, в пьесе И. В. Шпажинского «Темная сила» Лешковская играла в спектакле, поставленном в Малом театре в 1895 г. … *в одной из многочисленных боборыкинских пьес…* — Имеется в виду роль Лидии в пьесе П. Д. Боборыкина «Своя рука — владыка», поставленной в Малом театре в 1886 г. … *в «Сильных и слабых» Тимковского…* — Пьеса русского драматурга Николая Ивановича Тимковского (1863 – 1922) была поставлена в Малом театре в 1902 г. Лешковская исполняла роль Елены Александровны. [↑](#endnote-ref-1267)
1437. «*Amor omnia», «*Любовь — всё» — пьеса шведского драматурга Яльмара Сёдерберга (1869 – 1941), была поставлена в Малом театре в 1910 г., Лешковская исполняла роль Гертруды. *Amor omnia vincit*, omnia vìncit amor, et {826} nos cedamus anon, все побеждает любовь, и мы покоримся любви (лат.) — цитата из «Буколик» («Эклоги», 10, 69) Вергилия. [↑](#endnote-ref-1268)
1438. *Баронесса из «Очага» Мирбо…* — В пьесе О. Мирбо, поставленной в Малом театре в 1910 г., Лешковская играла роль баронессы де Галье. [↑](#endnote-ref-1269)
1439. «*Жеманницы*» — В комедии Ж.‑Б. Мольера, поставленной в Малом театре в 1911 г., Лешковская исполняла роль Мадлон. [↑](#endnote-ref-1270)
1440. живость *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-172)
1441. … *создала великолепную Огудалову*. — Лешковская исполняла роль Ларисы Огудаловой (пьеса А. Н. Островского «Бесприданница») в спектакле, поставленном в Малом театре в 1912 г. [↑](#endnote-ref-1271)
1442. Впервые — «Русское слово», 1904, 22 января, № 22. [↑](#endnote-ref-1272)
1443. *… приветствие Малого театра Чехову*. — 17 января 1904 г. во время премьеры пьесы «Вишневый сад» (1903) в Художественном театре состоялось чествование А. П. Чехова по случаю двадцатипятилетия его литературной деятельности. [↑](#endnote-ref-1273)
1444. … *Горький не у вас*. — Пьесы М. Горького были запрещены для постановки в императорских театрах. [↑](#endnote-ref-1274)
1445. «*Дети Ванюшина*» (1901) — пьеса русского драматурга Сергея Александровича Найденова (настоящая фамилия Алексеев, 1868 – 1922). [↑](#endnote-ref-1275)
1446. Впервые — «Русское слово», 1904, 19 января, № 19. [↑](#endnote-ref-1276)
1447. *… Л. Н. Толстой, который очень любит произведения А. П. Чехова, не признает в нем драматурга*. — Скептическое отношение Л. Н. Толстого к чеховской драматургии зафиксировано близкими к Чехову людьми, Л. И. Авиловой, Н. А. Сергеенко, И. А. Буниным (см. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. П. Сергеенко. Толстой и его современники. М., 1911). «Чеховская драматургия и в малой мере не отвечала представлению Толстого о высших религиозных задачах искусства. Но даже в более узком смысле — в понимании драматических конфликтов, характеров — Толстой не был согласен с Чехов» (В. Лакшин. Толстой и Чехов. М., 1975, с. 384). [↑](#endnote-ref-1277)
1448. *Может быть, в чтении эта повесть производит сильное впечатление*. — См. [письмо Дорошевича к К. С. Станиславскому](#_Toc265602405) (раздел «Письма»). [↑](#endnote-ref-1278)
1449. Обреченные *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-173)
1450. *Альфонс* — любовник, находящийся на содержании у женщины. Образовано от имени главного героя комедии А. Дюма-сына «Господин Альфонс». [↑](#endnote-ref-1279)
1451. *… начальник станции читает толстовскую «Грешницу»*. — Поэма А. К. Толстого «Грешница» (1858) — о блуднице, прощенной Христом, — была в репертуаре литературных вечеров и пользовалась большой популярностью. [↑](#endnote-ref-1280)
1452. *Ницше… доказывает, говорят, в своих книгах, что можно делать фальшивые ассигнации*. — Неточно процитированные слова Симеонова-Пищика, {827} персонажа «Вишневого сада». *Ницше* Фридрих (1844 – 1900) — немецкий философ, один из основателей «философии жизни». [↑](#endnote-ref-1281)
1453. «*Чумазый*» — название кулаков из крестьян, мещанства, купечества, разбогатевших после отмена крепостного права на скупке земель у разорившихся помещиков. Кличка впервые была введена М. Е. Салтыковым-Щедриным в «Мелочах жизни» (1886). [↑](#endnote-ref-1282)
1454. *… про которых говорится в терпигоревском «Оскудении»…* — *Терпигорев* (псевдоним Атава) Сергей Николаевич (1841 – 1895) — русский писатель, известность ему принесла книга «Оскудение. Очерки, заметки, размышления тамбовского помещика» (1880), запечатлевшая быт и нравы дворянства, жизнь деревни до и после крестьянской реформы. [↑](#endnote-ref-1283)
1455. *Одно из действующих лиц говорит: лет через двести наша жизнь станет…* — Слова Вершинина из пьесы «Три сестры» (1900): «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной». [↑](#endnote-ref-1284)
1456. *Очень хороша г‑жа Книппер*. — *Книппер-Чехова* Ольга Леонардовна (1868 – 1959) — русская актриса. С 1898 г. и до конца жизни работала в Художественном театре. В «Вишневом саде» выступила в роли Раневской. Талант Книппер-Чеховой отличался глубиной чувств и сдержанностью их выражения, психологической тонкостью и строгостью. [↑](#endnote-ref-1285)
1457. *Очень типичен г. Станиславский*. — К. С. Станиславский играл в «Вишневом саде» Гаева. [↑](#endnote-ref-1286)
1458. *Трогательный образ старого слуги дает г. Артём*. — А. Р. Артём исполнил роль Фирса. [↑](#endnote-ref-1287)
1459. *… веет от исполнения Г. Леонидова*. — Л. М. Леонидов играл Лопахина. [↑](#endnote-ref-1288)
1460. *Москвин* Иван Михайлович (1874 – 1946) — русский актер. Начинал в провинции, работал в Театре Корша, с 1898 г. в труппе Художественного театра. В «Вишневом саде» выступил в роли Епиходова. Был мастером воплощения русских типов. [↑](#endnote-ref-1289)
1461. *Качалов* (настоящая фамилия Шверубович) Василий Иванович (1875 – 1948) — русский актер. Работал в Театре А. С. Суворина, играл в провинции, с 1900 г. состоял в труппе Художественного театра. Обладал большим сценическим обаянием, редким по красоте голосом, пластичностью движений. Был любимым актером русской демократической интеллигенции. Не замыкался в рамках определенного амплуа, создавал образы как исполненные высокого драматизма, так и комедийной остроты. В «Вишневом саде» играл Трофимова. [↑](#endnote-ref-1290)
1462. Впервые — «Русское слово», 1914, 17 января, № 13. [↑](#endnote-ref-1291)
1463. *Десять лет тому назад, в этот день, в Художественном театре…* — 17 января 1904 года. См. [«Вишневый театр»](#_Toc265602338). [↑](#endnote-ref-1292)
1464. *Как вы думаете? У нас будет конституция*? — Дорошевич не раз упоминал о конституционных надеждах А. П. Чехова.

      «Дальше конституции Чехов не шел» («Н. Л. Пушкарев». — «Русское слово», 1907, 12 января). *Пушкарев* Николай Лукич (1842 – 1906) — поэт, {828} драматург, переводчик, издатель журналов «Мирской толк», «Свет и тени», «Европейская библиотека».

      «Вспоминается Чехов последнего ялтинского свидания.

      Он выходит из спальни с только что полученным, на тонкой папиросной бумаге, номером “Освобождения”.

      Кто бы, в последние годы, не приезжал к нему, — один из первых вопросов он задавал:

      — А как вы думаете? Скоро у нас будет конституция? Или говорил, как положительно ему известное:

      — А знаете? У нас скоро будет конституция.

      Он видел ее близость во всем…» («Чехову 50 лет». — «Русское слово», 1910, 17 января, № 13). «*Освобождение*» — двухнедельный журнал, выходил в 1902 – 1905 гг. сначала в Штутгарте, а затем в Париже. Нелегально доставлялся в Россию. Журнал издавала группа демократов во главе с русским экономистом, философом, публицистом и общественным деятелем П. Б. Струве (1870 – 1944), ставшая ядром союза «Освобождение», из которого в 1905 году выросла кадетская партия. [↑](#endnote-ref-1293)
1465. *Подколесин* — персонаж комедии Н. В. Гоголя «Женитьба». [↑](#endnote-ref-1294)
1466. *Словно император в андерсеновском «Соловье»*! — «*Соловей*» — сказка датского писателя Ханса Кристиана Андерсена (1805 – 1875). [↑](#endnote-ref-1295)
1467. *Антоша Чехонте* — псевдоним, которым А. П. Чехов подписывал свои ранние произведения. [↑](#endnote-ref-1296)
1468. «*Дорогой, многоуважаемый шкаф*!» — слова Гаева из пьесы «Вишневый сад». [↑](#endnote-ref-1297)
1469. «*Вишневым садом» на сцене Антон Павлович не остался доволен*. — Чехов был недоволен не только воплощением пьесы на сцене, но и самим подходом театра к «Вишневому саду». 10 апреля 1904 г. он писал О. Л. Книппер: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что они оба ни разу не прочли внимательно моей пьесы» (А. П. Чехов. Собр. соч. в 30‑ти томах. Письма, т. 12. М., 1983, с. 81). [↑](#endnote-ref-1298)
1470. *И вспоминал страшный вечер в Крыму. Толстой умирал*. — Л. Н. Толстой тяжело болел зимой — весной 1902 г. в Гаспре. Чехов навестил его 31 марта. [↑](#endnote-ref-1299)
1471. *Но «Вишневый сад» уже был отдан «Знанию», кажется, по 1000 рублей за лист*. — «*Знание*» — книгоиздательское товарищество, существовавшее в Петербурге в 1898 – 1913 гг., одним из его руководителей и редакторов был М. Горький. «Вишневый сад» был напечатан во втором сборнике «Знания», вышедшем в мае 1904 г. Издательство предложило автору гонорар из расчета 1500 рублей за лист. [↑](#endnote-ref-1300)
1472. *… когда вы писали в «Будильнике»…* — «*Будильник*» — сатирический журнал, выходил в 1865 – 1871 гг. в Петербурге, в 1873 – 1917 гг. — в Москве. Чехов сотрудничал в журнале в 1881 – 1887 г. [↑](#endnote-ref-1301)
1473. «*Вот сделаюсь знаменит… а тещу* — *в те редакции, где я не работаю*». — Неточный пересказ из юморески Чехова «Мой Домострой», опубликованной в журнале «Будильник» в 1886 г. [↑](#endnote-ref-1302)
1474. {829} *… о нашем милом, добром друге, издателе «Будильника»*. — Речь идет о Владимире Дмитриевиче Левинском (1849 – 1917), писателе и общественном деятеле, с конца 1883 г. фактическом, а с 1893 г. официальном издателе-редакторе журнала «Будильник». [↑](#endnote-ref-1303)
1475. *Издатель «Нивы» когда-то купил «на вечные времена» сочинения Чехова за 75 000 рублей*. — В 1899 г. Чехов заключил договор с издателем А. Ф. Марксом, согласно которому все его произведения были проданы в полную литературную собственность последнего. Дорошевич писал об этом в некрологе Чехова: «Существует легенда, что издатель “Нивы” чуть не облагодетельствовал Чехова.

      — 75 000 рублей!!!

      А между тем это “благодеяние” камнем висело на шее Чехова. Давило его.

      — Марксовский раб какой-то! — шутя, но горько шутя, говорил он». Дорошевич доказывал, что «75 000 рублей “за Чехова” очень и очень маленький гонорар», поскольку «12 тысяч рублей в год — гонорар очень заурядного журналиста, а мало-мальски выдающиеся получают от 20 до 30 тысяч в год». Он утверждал, что договорная сумма «уже раза в четыре покрылась». В заключение он писал:

      «Но Чехова мучило не то, что он “продешевил”.

      — Все мои будущие произведения принадлежат Марксу!

      Вот что мучило писателя.

      Он чувствовал на себе гнет, узы, оковы.

      — Писать не хочется. Сядешь писать и мысль: пишу на Маркса!» («А. П. Чехов». — «Русское слово», 1904, 3 июля, № 183). *Маркс* Адольф Федорович (1838 – 1904) — русский издатель и книготорговец. Выпускал в Петербурге еженедельный иллюстрированный журнал «Нива» (1870 – 1917), бесплатными приложениями к которому были собрания сочинений русских и иностранных писателей. [↑](#endnote-ref-1304)
1476. *Литераторы организовали обращение к Марксу*. — В 1904 г., в период подготовки к 25‑летнему юбилею литературной деятельности Чехова, группа деятелей литературы и искусства, по инициативе М. Горького и Л. Андреева подготовила письмо к А. Ф. Марксу, в котором убеждала его расторгнуть договор, как несправедливый и невыгодный для писателя. Письмо не было отправлено, потому что этому воспротивился сам Чехов. [↑](#endnote-ref-1305)
1477. *17‑го января, на св. Антония Великого…* — *Святой Антоний Великий* (около 250 – 356) — основатель христианского монашества, отшельник, живший в египетской пустыне, покровитель больных и бедняков, а также домашних животных. Считалось, что св. Антоний исцеляет от кожных заболеваний (антонов огонь и др.). [↑](#endnote-ref-1306)
1478. Впервые — «Русское слово», 1902, 19 декабря, № 349. Печатается по изданию — *Литераторы и общественные деятели*.

      {830} Рецензия опубликована на второй день после премьеры пьесы М. Горького «На дне» (1902), состоявшейся в Художественном театре 18 декабря 1902 г. [↑](#endnote-ref-1307)
1479. Вечно человеческое *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-174)
1480. *… как в толстовском Акиме…* — *Аким* — персонаж пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы». [↑](#endnote-ref-1308)
1481. Публикуется впервые по машинописной копии, сохранившейся в фонде газеты «Русское слово» в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки в Москве (ф. 218, ед. хр. 4). [↑](#endnote-ref-1309)
1482. *Так полагает критика французского журнала «Ля ревю». Так полагает глубокоуважаемый г. Незнамов-Русский* — «*Ля ревю», «*La revue demandée» — общественно-политический журнал, выходивший в Париже. Мнение журнала «Ля ревю» изложено в материале без подписи («Русское слово», 1903, 11 марта, № 69), озаглавленном «Сострадание или истина (Отзыв “Ля ревю” о драме Максима Горького “На дне”)». В нем, в частности, говорится: «Слова, вложенные в уста Луки, — для Горького новы, мы чувствуем в них Толстого. Горький до сих пор не был “жалостлив” к людям. В его лире звучала бодрость, энергия, борьба… Он (Горький) явно колеблется и стоит на перепутье: добрый самаритянин или боец… Перед Горьким два пути: *Сострадание* или *Истина*» В № 61 (3 марта) и в № 69 (11 марта) за 1903 г. «Русское слово» опубликовало под псевдонимом Незнамов (Русский) статью «На перепутье (“На дне” Максима Горького»). Было обещано ее продолжение, но оно не появилось. В первой публикации автор утверждал: «Лука — это поворот в творчестве Горького или, еще вернее будет сказать, не самый “поворот”, а признание необходимости сделать поворот, — поворот в сторону любовной работы над человеком, во имя светлой радости в человеке, кто бы этим человеком ни был». К материалу, излагающему мнение «Ля ревю» (к словам «стоит на перепутье»), сделана редакционная сноска: «Французский критик и наш почтенный сотрудник г. Незнамов (Русский) призадумались над одним и тем же вопросом, но приходят к разным выводам». Несомненно, эта полемика была причиной написания Дорошевичем отзыва «При особом мнении», который он тем не менее по какой-то причине не захотел опубликовать. *Незнамов-Русский* — псевдоним русского публициста, религиозного деятеля, проповедника Григория Спиридоновича Петрова (1866 – 1925). *Добрый самаритянин* — герой библейского предания (Евангелие от Луки), оказавший помощь ограбленному разбойниками путнику-иноверцу. Здесь: праведный, справедливый человек. [↑](#endnote-ref-1310)
1483. *… ни Коновалов, ни Артем не вызывают жалости*. — *Коновалов* — герой одноименного рассказа (1896) М. Горького. *Артем* — герой рассказа М. Горького «Каин и Артем» (1898). [↑](#endnote-ref-1311)
1484. *… всевозможные «магдалинские» убежища*. — Приюты для падших женщин, как правило, носили имя святой Марии Магдалины. [↑](#endnote-ref-1312)
1485. *Московский городской работный дом* — государственное заведение, предоставлявшее кров и заработок нищим и бездомным, а также принуждавшее {831} к труду бродяг и тунеядцев. Дом был учрежден в 1837 г. при Московском комитете по разбору дел о просящих милостыню, помещался в Юсуповском дворце в Большом Харитоньевском переулке. В очерке «Московский работный дом», посвященном «итогам деятельности такого “благого городского учреждения”», Дорошевич писал: «Зачеркните везде слова “московский городской работный дом”, напишите заглавие:

      — Сахалинская каторжная тюрьма.

      И если на Сахалине прочтут, — скажут:

      — Немножко сгущены краски. Слегка преувеличено, но в общем, верно» («Русское слово», 1902, 27 октября, № 296). [↑](#endnote-ref-1313)
1486. *Писатель, всей своей литературной деятельностью, стремившийся пробудить в читателе уважение к человеку, как бы этот человек не был одет и чем бы не занимался…* — Эту оценку творчества Горького Дорошевич развивал еще до постановки пьесы «На дне»: «Когда вы читаете Горького, мой степенный, спокойный, уравновешенный читатель, — не кажется ли вам, что где-то там, над вашей головой, высоко-высоко, шумя крыльями, пролетает стая серых, диких, — голодных, но вольных гусей?

      И вы слышите плеск их крыльев, — и в воздухе дрожит их крик. Печальный, на стон похожий, — но вольный.

      Вольный!..

      Горький — властитель дум. Спорить нечего» («Горький». — «Россия», 1901, 6 декабря, № 940. Этот этюд вошел в состав четвертого тома собрания сочинений Дорошевича «Литераторы и общественные деятели»). К впечатлениям, вызванным мхатовской постановкой «На дне», Дорошевич вернулся шесть лет спустя в очерке «В. А. Гиляровский», в котором всплыла тема «босячества»:

      «Я никогда не забуду Горькому этих минут восторга, этих минут священного ужаса, этих минут охватившего меня энтузиазма.

      По своему ремеслу я должен был написать рецензию.

      Я назвал ее:

      — Гимн человеку.

      Она имела честь быть перепечатанной из “Русского слова” в “Neue Freie Press”.

      Горький дал это название следующему своему произведению» («Русское слово», 1908, 30 ноября, № 278).

      Вместе с тем отношение Дорошевича к Горькому менялось. В конце 1909 г. он пишет, что «колоссальный интерес», который вызывали произведения писателя, был прежде всего «этнографический», вызванный «показаниями “достоверного свидетеля”». И еще общественным ожиданием: «Не добудет ли народ для нас чего-нибудь?» Не веря в «близость осуществления социалистических идеалов», интеллигенция тем не менее надеялась, что народ «по дороге» раздобудет для нее «сносные условия существования».

      «И, читая Горького, нам было так приятно сознавать, что под нами крепкий, солидный этаж…

      Затем настал 1905 год.

      И увидели все.

      {832} Сатин, провозглашавший:

      — Человек — это звучит гордо!

      “очень даже свободно” нанялся за 50 копеек в союз русского народа плясать на похоронах Баумана.

      А Коновалов (кажется, так) — тот самый, который “скрежетал зубами” и катался по полу, читая у Костомарова, как мучили Стеньку Разина:

      — А? Зубы выплюнул? А?

      в Одессе, черт знает для чего, из “махаевщины”, сжег порт, напился, как свинья, из лужи рому из разбитой бочки и мертвецки пьяный, как чурбан, сгорел в им же устроенном диком и бессмысленном пожаре.

      После этого общество потеряло всякий интерес к Горькому…»

      Не соглашаясь с политизацией творчества Горького в период после первой революции, Дорошевич, можно сказать, призывал «симпатичного писателя» «сойти с ходуль, на которые не столько он сам стал, сколько его поставили “услужливые друзья”» («Горький». — «Русское слово», 1909, 6 декабря, № 280).

      В последующие годы Горький постоянно печатался в «Русском слове» («Детство», «В людях», письма «О карамазовщине» и др.).

      *«Neue Freie Press»* — либеральная газета, выходившая в Вене с 1864 по 1939 г.

      *… дал это название…* — Дорошевич имеет в виду поэму Горького «Человек» (1903).

      *Бауман* Николай Эрнестович (1873 – 1905) — революционер-большевик, во время демонстрации, проходившей 18 октября 1905 г. в Москве, был убит агентом охранки, состоявшим в черносотенной организации.

      *Костомаров* Николай Иванович (1817 – 1885) — русский и украинский историк, автор работы «Бунт Стеньки Разина» (1858).

      *«Махаевщина»* — анархистское течение, лидером которого был польский социалист В. К. Махайский. Отдельные группы махаевцев (в том числе действовавшая в Одессе) были близки к черносотенцам.

      *… сжег порт…* — Одесский порт пострадал во время стачек и вооруженных столкновений в городе осенью 1905 г. [↑](#endnote-ref-1314)
1487. Впервые — «Русское слово», 1910, 12 сентября, № 210. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*.

      Примечание А. Кугеля: «Этому остроумному фельетону Дорошевича следует предпослать несколько пояснительных слов. Когда Московский Художественный театр пригласил Гордона Крэга для постановки “Гамлета”, дело долго не ладилось вследствие того, что Гордону Крэгу и руководителям Художественного театра не удавалось сговориться о принципах постановки, и К. С. Станиславскому подход Крэга казался слишком своеобразным и странным. О “прениях” появлялись газетные заметки, по обыкновению очень пестрые, противоречивые, а иногда вздорные. В итоге постановка {833} Крэга — в высшей степени тонкая и оригинальная — не была понята ни публикой, ни, как можно думать, руководителями театра». [↑](#endnote-ref-1315)
1488. *Крэг*, Крейг Эдуард Гордон (1872 – 1966) — английский режиссер и теоретик театра. В 1910 г. совместно с К. С. Станиславским работал в Москве над постановкой «Гамлета» в Художественном театре. Премьера состоялась 23 декабря 1911 г. В роли Гамлета выступил В. И. Качалов. [↑](#endnote-ref-1316)
1489. *Вишневский* (настоящая фамилия Вишневецкий) Александр Леонидович (1861 – 1943) — русский актер. Играл в провинции, с 1898 г. работал в Художественном театре. Его лучшие работы отличались тщательностью сценического рисунка, темпераментностью, скульптурной выразительностью. [↑](#endnote-ref-1317)
1490. «*Собака садовника», «*Собака на сене» (1625 – 1632) — комедия испанского драматурга Лопе де Вега (1562 – 1635). [↑](#endnote-ref-1318)
1491. *Это у Сабурова играть*. — *Сабуров* Симон Федорович (1868 – 1929) — русский театральный деятель, актер и антрепренер. Исполнял роли светских фатов в салонных комедиях и фарсах. В 1890 – 1893 гг. был актером и управляющим труппой московского театра «Эрмитаж». В 1896 г. организовал в Петербурге театр «Фарс». В 1913 – 1917 гг. был актером и владельцем петербургского театра «Пассаж». [↑](#endnote-ref-1319)
1492. Впервые — «Русское слово», 1902, 17 февраля, № 47. [↑](#endnote-ref-1320)
1493. *В деле раскол*. — В начале 1902 г. прежние пайщики Художественного театра, среди которых было несколько московских предпринимателей, отказались возобновлять взносы, их паи перешли к С. Т. Морозову, и по его инициативе возникло субсидированное им товарищество, которому основатели передали фирму, содержавшую театр. Был принят новый устав, согласно которому увеличивалось влияние Морозова. [↑](#endnote-ref-1321)
1494. *Из Художественного театра, возмутившись, ушли Станиславский 2‑й степени* — *г. Санин и несколько артистов*. — Санин (настоящая фамилия Шенберг) Александр Акимович (1869 – 1956) — русский актер и режиссер. Именуя его «Станиславским 2‑й степени», Дорошевич обыгрывает название ордена Станислава 2‑й степени — невысокой государственной награды. Вместе с Саниным из театра ушел В. Э. Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-1322)
1495. *Ходили актеры из Керчи в Вологду за куском хлеба*. — Мотив из пьесы А. Н. Островского «Лес». [↑](#endnote-ref-1323)
1496. *Ростов-Ярославский*, Ростов Великий — город в Ярославской губернии. [↑](#endnote-ref-1324)
1497. *Кифа Мокиевич* — персонаж из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-1325)
1498. *Что Художественно-общедоступный театр держался меценатом* — *это секрет полишинеля*. — Имеется в виду С. Т. Морозов (см. [комм. к очерку «Макс Линдер»](#_Tosh0005049)). «Не раз скомпрометированные практикой организационные формы частных театров — антреприза и товарищество — вызывали недоверие у основателей МХТ. Немирович-Данченко готов был избрать антрепризу — она сохраняла власть в руках организаторов. Станиславский рассуждал иначе, считая, что уважать себя заставит лишь фундаментальное {834} акционерное товарищество, поставившее перед собой просветительные цели. Его пугал пример С. И. Мамонтова, которого, как иронизировал В. М. Дорошевич (в статье “С. И. Мамонтов”. — “Россия”, 1899, 15 сентября, № 140. — *С. Б*.), Москва не переставала винить в том, что он, миллионер и крупный предприниматель, создал превосходный оперный театр. “Мое участие в частной антрепризе припишет Москва, подобно Мамонтовской, самодурству купца”, — опасался Станиславский В итоге родилось решение, вобравшее стремления обоих основателей. Было создано Негласное товарищество для учреждения в Москве общедоступного театра, в которое, помимо Немировича-Данченко (участвовавшего в делах товарищества “только личным своим трудом”) и Станиславского, вошли несколько московских капиталистов, денежные взносы которых составили капитал театра. Два самых крупных пая — по пяти тысяч рублей — принадлежали Станиславскому и С. Т. Морозову, причем Морозов поставил условием, чтобы театр не искал высочайшего покровительства» (История русского драматического театра. В семи томах. Т. 7. 1898 – 1917. М., 1987, с. 255). *Полишинель* — комический персонаж французского народного театра, *секрет полишинеля* — мнимая тайна. [↑](#endnote-ref-1326)
1499. *… даже про Сухареву башню спросил*: — *А кто из купцов ее выстроил*? — *Сухарева башня* — постройка, возведенная по инициативе Петра I (архитектор М. И. Чоглоков) в 1692 – 1695 гг. на пересечении Садового кольца и Сретенки, близ Стрелецкой слободы, где размещался полк Л. П. Сухарева (отсюда название). В 1934 г. разобрана. [↑](#endnote-ref-1327)
1500. *Кандидат естественных наук, а, может быть, математических. Вообще ситцевый фабрикант* — С. Т. Морозов закончил естественное отделение физико-математического факультета Московского университета. Продолжил образование в Кембридже. Изучал мануфактурное производство в Манчестере. [↑](#endnote-ref-1328)
1501. *… Андрей Титыч Брусков. Сын*, — *даже не внук*. — *Тит Титыча Брускова*. — *Андрей Титыч Брусков. Тит Титыч Брусков* — персонажи пьесы А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье» (1855). [↑](#endnote-ref-1329)
1502. *… строит ли себе декадентский замок…* — Имеется в виду особняк С. Т. Морозова на Спиридоньевке в Москве, выстроенный в неоготическом стиле по проекту архитектора Ф. О. Шехтеля. [↑](#endnote-ref-1330)
1503. *Колосники* — решетчатый настил над сценической площадкой. [↑](#endnote-ref-1331)
1504. *Купец… заведовал электрическими лампочками…* — К. С. Станиславский пишет об участии С. Т. Морозова в техническом оснащении спектаклей: «Сам Морозов вместе со слесарями и электротехниками, в рабочей блузе, трудился, как простой мастер, удивляя специалистов своим знанием электрического дела. С наступлением сезона Савва Тимофеевич сделался главным заведующим электрической частью и поставил ее на достаточную высоту… Савва Тимофеевич был трогателен своей бескорыстной преданностью искусству и желанием посильно помогать общему делу» (К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, с. 255). [↑](#endnote-ref-1332)
1505. *Желаю, чтобы отныне дело было акционерным предприятием. Я вам выдам паи, вы мне выдадите векселя*. — К. С. Станиславский следующим {835} образом описывает сложившуюся тогда ситуацию: «Несмотря на художественный успех театра, материальная сторона его шла неудовлетворительно. Дефицит рос с каждым месяцем. Запасный капитал был истрачен, и приходилось созывать пайщиков дела для того, чтобы просить их повторить свои взносы. К сожалению, большинству это оказалось не по средствам, и они, несмотря на горячее желание помочь театру, принуждены были отказаться. Момент был почти катастрофический для дела. Но и на этот раз добрая судьба позаботилась о нас, заблаговременно заготовив нам спасителя… Неожиданно для всех он (С. Т. Морозов. — *С. Б*.) приехал на описываемое заседание и предложил пайщикам продать ему все паи. Соглашение состоялось, и с того времени фактическими владельцами дела стали только три лица: С. Т. Морозов, В. И. Немирович-Данченко и я. Морозов финансировал театр и взял на себя всю хозяйственную часть. Он вникал во все подробности дела и отдавал ему все свое свободное время» (К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, с. 254). [↑](#endnote-ref-1333)
1506. *Кориолан* — герой одноименной трагедии В. Шекспира (1607). [↑](#endnote-ref-1334)
1507. Впервые — Первый литературный альбом «Жатва». М., 1911. Под псевдонимом Старый Москвич. [↑](#endnote-ref-1335)
1508. *… блестящие постановки первых лет* — «*Федора Иоанновича», чеховский репертуар. «Юлия Цезаря», ряд ибсеновских пьес с «Брантом» во главе*. — Спектаклем по пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» 14 октября 1898 г. открылся Художественный театр. На его сцене были поставлены все пьесы Чехова: «Чайка» (1898), «Дядя Ваня» (1899), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904), «Иванов» (1904). Трагедия В. Шекспира «Юлий Цезарь» была поставлена в 1903 г. Пьесы Г. Ибсена, поставленные Художественным театром: «Гедда Габлер» (1899), «Доктор Штокман» (1900), «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1900), «Дикая утка» (1901), «Столпы общества» (1903), «Привидения» (1905), «Бранд» (1906), «Росмерсхольм» (1908). [↑](#endnote-ref-1336)
1509. «*Потонувший колокол*» (1896). «*Одинокие*» (1890) — пьесы Г. Гауптмана. Первая была поставлена в 1898 г., вторая — в 1899 г. [↑](#endnote-ref-1337)
1510. *… Гамсун не удался*. — Имеются в виду постановки пьес норвежского драматурга Кнута Гамсуна (настоящая фамилия Педерсен, 1859 – 1952) «Драма жизни» (1907) и «У царских врат» (1909). [↑](#endnote-ref-1338)
1511. *Была поставлена «Жизнь человека»*. — Пьеса Л. Н. Андреева была поставлена в 1907 г. [↑](#endnote-ref-1339)
1512. *… посредственную и философски наивную сказку Метерлинка*. — Имеется в виду пьеса «Синяя птица», поставленная в 1908 г. [↑](#endnote-ref-1340)
1513. *… после миллиона терзании «Горе от ума» без Фамусова…* — *Мильон терзаний* — слова Чацкого из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». Пьеса была поставлена В. И. Немировичем-Данченко в 1906 г. Фамусова играл К. С. Станиславский. Замечание Дорошевича «без Фамусова» вызвано его неприятием новой трактовки пьесы Грибоедова. [↑](#endnote-ref-1341)
1514. {836} *… заурядный «Ревизор»…* — См. [комм. к фельетону «Макбет, или Жертва ведьм»](#_Tosh0005050). [↑](#endnote-ref-1342)
1515. *… новые неудачные попытки с Гамсуном*. — Имеется в виду постановка в 1911 г. пьесы К. Гамсуна «У жизни в лапах» (1910). [↑](#endnote-ref-1343)
1516. *Пушкин* — *мимолетное и счастливое исключение*. — Имеется в виду постановка в 1907 г. «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-1344)
1517. «*Бог мести*» (1907) — пьеса еврейского писателя, драматурга Шолома Аша (1880 – 1957), была поставлена в Театре Ф. А. Корша в 1907 г. [↑](#endnote-ref-1345)
1518. *… и, наконец, нам показали тургеневскую пьесу*. — Пьеса И. С. Тургенева «Месяц в деревне» была поставлена К. С. Станиславским в 1909 г. [↑](#endnote-ref-1346)
1519. *… тонкого создателя Штокмана, идеального Астрова, единственного и неподражаемого Вершинина*. — Имеются в виду роли, исполненные К. С. Станиславским в пьесах «Доктор Штокман» Г. Ибсена, «Дядя Ваня» и «Три сестры» А. П. Чехова. [↑](#endnote-ref-1347)
1520. *Болеславский* (настоящая фамилия Стржезницкий) Ричард Валентинович (1887 – 1937) — русский актер, режиссер. В 1908 – 1918 гг. играл в Художественном театре. Его исполнение роли Беляева в «Месяце в деревне» было проникнуто юношеским темпераментом. [↑](#endnote-ref-1348)
1521. *Уралов* Илья Матвеевич (1872 – 1920) — русский актер. Начинал в Театре В. Ф. Комиссаржевской, в 1907 – 1911 гг. играл в труппе Художественного театра. Его талант отличался реалистическими красками, жизненной полнотой. В спектакле «Месяц в деревне» выступил в роли Большинцова. [↑](#endnote-ref-1349)
1522. *Текущий сезон начался «Братьями Карамазовыми»*. — Спектакль по роману Ф. М. Достоевского в постановке В. И. Немировича-Данченко был показан в 1910 г. [↑](#endnote-ref-1350)
1523. «*Miserere*» — *новый крупный успех*. — Постановка лирической драмы С. С. Юшкевича в декабре 1910 г. не имела успеха у публики. «Картина за картиной сменялись при гробовом молчании зрительного зала, а по окончании раздались даже свистки» (А. Койранский. «Miserere». Художественный театр. — «Утро России», 18 декабря, № 329). Н. Е. Эфрос подчеркивал, что «то, что дал театр, ниже того, что дает пьеса» («Речь», 1910, 21 декабря, № 350). [↑](#endnote-ref-1351)
1524. Впервые — «Россия», 1900, 22 ноября, № 568. Печатается по изданию — *Литераторы и общественные деятели*. [↑](#endnote-ref-1352)
1525. *Литвин* Савелий Константинович (настоящие имя и фамилия Шеель Хаимович Эфрон, 1849 – 1926) — русский писатель, драматург. [↑](#endnote-ref-1353)
1526. *… «и хорошо служил», как говорит Хлестаков*. — Цитата из комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». [↑](#endnote-ref-1354)
1527. «*Северо-западное слово*» — общественно-политическая, литературная и экономическая газета, выходила в Вильно в 1898 – 1905 гг. [↑](#endnote-ref-1355)
1528. *Куртаж* (фр. courtage) — комиссионное вознаграждение маклера. [↑](#endnote-ref-1356)
1529. *Он написал пьесу «Сыны Израиля», у которой есть история и даже география*. — Пьеса «Сыны Израиля» была написана Литвиным совместно {837} с В. А. Крыловым (опубликована в журнале «Исторический вестник», 1899, № 1, отдельное издание вышло в Петербурге в том же году). В пьесе изображен быт приграничного западного городка, еврейское население которого представлено как шайка контрабандистов и убийц, готовых на все ради денег. [↑](#endnote-ref-1357)
1530. *Журнал «Театр и искусство» вспоминает…* — Имеется в виду статья, опубликованная 21 ноября 1900 г., в которой излагаются факты, приведенные в фельетоне Дорошевича. [↑](#endnote-ref-1358)
1531. «*Будущность» припоминает…* — «*Будущность*» — еженедельник, выходил в Петербурге в 1899 – 1900 гг. 20 ноября 1900 г. газета писала: «Эта драма имеет свою печальную историю. Пьеса хотя написана евреем, но исполнена дикой ненависти к еврейскому народу и содержит невозможно клеветнические нападки на евреев, возбуждающие племенную вражду к ним. Пьеса была в рукописи представлена в дирекцию императорских театров; новый директор театра князь С. М. Волконский исключил ее из репертуара и возвратил автору Наши любители “потрепать еврея” энергично поддерживали произведение г. Эфрона. Она читалась на многолюдном собрании в доме издателя одной распространенной юдофобской газеты (А. С. Суворина, издателя газеты “Новое время”. — *С. Б*.), и об этом говорил тогда весь Петербург». [↑](#endnote-ref-1359)
1532. *Травинский* Николай Николаевич — актер, в 1890‑е годы играл в петербургском театре Неметти, затем в провинции. [↑](#endnote-ref-1360)
1533. *Когда ее хотели ставить два года тому назад в Петербурге…* — В 1898 г. в Театре Литературно-художественного общества (Суворинском театре). [↑](#endnote-ref-1361)
1534. *Теперь отказались играть г‑жа Яворская, г. Яковлев*. — Имеется в виду отказ Л. Б. Яворской и К. Н. Яковлева принять участие в спектакле по пьесе «Контрабандисты», поставленном в петербургском Театре Литературно-художественного общества. 12 ноября 1900 г. Яворская направила письмо главному режиссеру театра Е. П. Карпову, в котором писала: «Перечитав со вниманием пьесу “Сыны Израиля”, я пришла к заключению, что по мотивам принципиальным играть в ней не могу. Я считаю эту пьесу возбуждающей национальную ненависть и вследствие этого дурные инстинкты толпы» (цит. по кн.: Б. А. Горин-Горяинов. Актеры. Из воспоминаний. Л.‑М., 1947, с. 85). *Яковлев* Кондрат Николаевич (1864 – 1928) — русский актер. Играл в провинции, в Театре Корша, в 1898 – 1906 гг. в Театре Литературно-художественного общества. Его игра отличалась органической естественностью, непосредственностью. [↑](#endnote-ref-1362)
1535. *… несмотря на то, что на ней есть бланк Крылова…* — В. А. Крылов был режиссером Александринского театра. [↑](#endnote-ref-1363)
1536. *… г‑н Эфрон принес подкинуть своих «Сынов» в Малый театр…* — Малым театром в публике называли петербургский театр Литературно-художественного общества (Суворинский театр). Фельетон Дорошевича был опубликован накануне назначенной на 23 ноября 1900 г. премьеры пьесы «Контрабандисты». Возмущенная публика сорвала спектакль, в театре возникли беспорядки, полиция произвела в зале массовые аресты. О скандале запрещено было писать в прессе. Газета «Новое время» клеймила «толпу буянов», которые «сбивали шапки с городовых за то, что те {838} робко пытались не позволить им терроризировать театр» (номер за 25 ноября 1900 г.). Спектакль, ажиотаж вокруг которого не угасал, делал аншлаги. Дорошевич писал о постановке «Контрабандистов» в московском театре Ш. Омона: «Провокаторская затея, продиктованная кассовыми соображениями, не удалась.

      Те, на кого рассчитывали, на провокацию не поддались.

      Выехать на молодежи не удалось…

      Пьеса, благодаря своей прошлой скандальной репутации, пройдет раз десять. Но нового жара не поддано, и пьесой, кормящей сезон, ей стать не суждено» («Спекуляция на “Контрабандистах”». — «Россия», 1901, 15 октября, № 888). Фельетон «Герои дня» был замечен Особым отделом Департамента полиции, московский агент которого в донесении от 26 ноября 1900 г. рекомендовал руководителю отдела Л. А. Ратаеву не забыть «унять Дорошевича» (*ГА РФ*, ф. 102, 00, 2 ч. 1). [↑](#endnote-ref-1364)
1537. *Бельёрничество* — образовано от сочетания французского слова «belle» (красивая) с русским словом «ёрничанье» (озорство). Здесь: изощренная скандальность. [↑](#endnote-ref-1365)
1538. — *Я отказалась играть в этой пьесе*! — *трагически говорит г‑жа Яворская*. — Отказ Яворской привел к ее увольнению из Суворинского театра, которое было оформлено как исполнение воли «коллектива», 37‑и артистов, 2 декабря подавших в дирекцию заявление о том, что они «узнали из достоверных источников, что г‑жа Яворская принимала близкое участие в подготовке возмутительной беспримерной демонстрации, происходившей на первом представлении “Контрабандистов”, демонстрации унизительной и оскорбительной для каждого из нас» (цит. по кн.: Б. А. Горин-Горяинов. Актеры. Из воспоминаний, с. 92). «Не могло быть сомнений, что ее поступок “носил явно рекламный характер” (“Театр и искусство”, 1901, № 26). Яворская уже видела впереди собственный театр, для своей актерской славы она к тому времени сделала все возможное, и потому усилить ее популярность могла лишь репутация прогрессистки. Она открыто записалась во враги Суворина, и тем вынудила его создав ей недостающий капитал» (История русскою драматического театра. В семи томах. Т. 7. 1898 – 1917, с. 283). [↑](#endnote-ref-1366)
1539. *Я отказалась! И об этом напечатано в газетах. Вот «Северный курьер»*! — «*Северный курьер*» — политическая и литературная газета, издавалась в Петербурге в 1899 – 1900 гг. Издателем-редактором был муж Л. Б. Яворской князь В. В. Барятинский. Газета выступила против постановки имеющей «гнусное содержание пьесы» (номер за 17 ноября 1900 г.) и с разоблачением поддерживавшей ее газеты А. С. Суворина «Новое время», за что была закрыта в декабре 1900 г. [↑](#endnote-ref-1367)
1540. *… читает на пушкинских торжествах…* — Столетие со дня рождения А. С. Пушкина отмечалось в 1899 г. [↑](#endnote-ref-1368)
1541. … я *играла «Бесправную»…* — «*Бесправная*» — пьеса Е. Владимировой (настоящая фамилия Виндинг), была поставлена в Суворинском театре 15 ноября 1900 г., за неделю до «Контрабандистов». [↑](#endnote-ref-1369)
1542. {839} *Иоанн Гус*, Гус Ян (1371 – 1415) — идеолог чешской Реформации, был осужден церковным собором в Констанце и сожжен. [↑](#endnote-ref-1370)
1543. *Торквемада* Томас (около 1420 – 1498) — глава испанской инквизиции (великий инквизитор). [↑](#endnote-ref-1371)
1544. *Агасфер*, Вечный Жид — герой средневековых сказаний, еврей-скиталец осужденный Богом на вечную жизнь и скитания за то, что не дал Христу отдохнуть по пути на Голгофу. [↑](#endnote-ref-1372)
1545. *Симон* Жюль Франсуа Сюисс (1814 – 1896) — французский политический деятель, философ, публицист. [↑](#endnote-ref-1373)
1546. «*Бессмертные*» — члены Французской Академии, учрежденной Людовиком XIII в 1635 г. [↑](#endnote-ref-1374)
1547. Впервые — «Русское слово», 1916, 11 ноября, № 261. [↑](#endnote-ref-1375)
1548. «*Жизель», «*Жизель, или Виллисы» (1841) — балет французского композитора Адольфа Шарля Адана (1803 – 1856). [↑](#endnote-ref-1376)
1549. «*Русалка*» — имеется в виду опера А. С. Даргомыжского. [↑](#endnote-ref-1377)
1550. *Эту грустную сказку Теофиля Готье…* — *Готье* Теофиль (1811 – 1872) — французский писатель, поэт, критик. Сценарий балета «Жизель» был написан им совместно с Ж. Сен-Жоржем и Ж. Коралли. В основе сюжета — легенда о мстительных «вилисах», душах девушек, умерших до свадьбы. [↑](#endnote-ref-1378)
1551. *Коралли*, Каралли Вера Алексеевна (1889 – 1972) — русская артистка балета. С 1906 г. танцевала в Большом театре. Выступала в Русских сезонах на Западе, снималась в кино (с 1914 г.), в 1918 г. уехала за границу. Впервые Каралли выступила в партии Жизели в постановке А. А. Горского в 1910 г. Ее манере танца были свойственны выразительная пластика, лиричность, одухотворенность. [↑](#endnote-ref-1379)
1552. *Моментами она напоминает Офелию*. — *Офелия* — героиня «Гамлета» В. Шекспира. [↑](#endnote-ref-1380)
1553. *Андерсон* Елизавета Юльевна (1888 – ?) — артистка балета Большого театра в 1906 – 1918 гг. [↑](#endnote-ref-1381)
1554. *Тихомиров* (настоящая фамилия Михайлов) Василий Дмитриевич (1876 – 1956) — русский артист балета, балетмейстер, педагог С 1893 г. выступал на сцене Большого театра. Его искусство, утверждавшее мужественный, героический стиль, отличалось высокой техникой и строгой манерой исполнения. [↑](#endnote-ref-1382)
1555. Впервые — «Русское слово», 1903, 29 мая, № 146. [↑](#endnote-ref-1383)
1556. *Ростан* Эдмон (1868 – 1918) — французский поэт, драматург. [↑](#endnote-ref-1384)
1557. *Коклэн* — см. [«Семья Коклэнов»](#_Toc265602313). [↑](#endnote-ref-1385)
1558. *Сцена на Ваграмском поле…* — Ваграм, Дейч-Ваграм — селение неподалеку от Вены, у которого 5 – 6 июля 1809 г. произошло сражение австрийских войск с французской армией под командованием Наполеона I, применившего {840} впервые в истории тактику «тарана». Австрийцы вынуждены были отступить и спустя два месяца признали войну проигранной, после чего был подписан Шенбруннский мир. Сцена на Ваграмском поле изображена в пьесе Э. Ростана «Орленок». [↑](#endnote-ref-1386)
1559. *Вогюэ* Эмиль Мелькиор де (1848 – 1910) — французский писатель, историк литературы. [↑](#endnote-ref-1387)
1560. *В 35 лет* — *бессмертный*! — Э. Ростан был избран в члены Французской Академии в 1903 г. [↑](#endnote-ref-1388)
1561. «*Принцесса Грёза*» (1895), «*Сирано де Бержерак*» (1897) — пьесы Э. Ростана. [↑](#endnote-ref-1389)
1562. *Он* — *Рухомовский в области поэзии… Но его тиары* — *не настоящие. … как г. Рухомовский* — *Сантаферн*. — *Рухомовский* Израиль — одесский ювелир. В 90‑е годы XIX в. по заказу антиквара Гохмана изготовил золотую тиару с рельефными изображениями мифологических сцен, которую тот продал Луврскому музею в Париже как шлем скифского царя Сайтафарна, найденный при раскопках античного города Ольвии на берегу Бугсгого лимана. Спустя некоторое время специалисты заявили, что приобретение Лувра — подделка. Однако французские знатоки античности с этим не согласились. В 1903 г. сам Рухомовский объявил, что тиара — дело его рук. Когда ему не поверили, он приехал в Париж и в присутствии специалистов отчеканил часть центрального фриза, которая до мелочей совпала с изображением на тиаре. Разразился гигантский скандал, информация о котором обошла мировую прессу. [↑](#endnote-ref-1390)
1563. … *что-то вроде горбуновской анафемы…* — Одно из крылатых выражений писателя, рассказчика, знатока народного быта И. Ф. Горбунова. [↑](#endnote-ref-1391)
1564. *Ростан*, — *после прошедшего незамеченным сборника стихов* — *дебютировал «Романтиками»*. — Сборник лирических стихов «Шалости музы» вышел в 1890 г., пьеса «Романтики» была поставлена в театре «Комеди Франсез» в 1894 г. [↑](#endnote-ref-1392)
1565. *… какой-нибудь принц Опал похищает у феи Бомбошки…* — Речь идет о героях неустановленного балета. [↑](#endnote-ref-1393)
1566. *… оставим без рассмотрения в Эйдкунене «Самаритянку»… никогда не переезжала Вержболова*. — «Самаритянка» была поставлена во Франции в 1897 г. *Эйдкунен* — немецкая железнодорожная станция на границе с Россией, ныне город Кибартай в Литве. *Вержболово* — российская железнодорожная пограничная станция, ныне город Вирбалис в Литве. [↑](#endnote-ref-1394)
1567. *Перейдем к «Орленку». … в театре «великой Сарры». Очень старая женщина…* — Пьеса «Орленок» была поставлена в Театре Сары Бернар в 1900 г. 66‑летняя С. Бернар играла роль юного герцога Рейхштадтского. [↑](#endnote-ref-1395)
1568. Император… слава… знамя… *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-175)
1569. … *Крюгер… оставил две республики истекающими кровью…* — *Крюгер* Стефанус Йоханнес Паулус (1825 – 1904) — государственной деятель бурской республики Трансвааль, в 1883 – 1902 гг. президент Трансвааля. Во время англо-бурской войны (1899 – 1902) после падения в июне 1900 г. столицы Трансвааля Претории и аннексии англичанами Оранжевого Свободного Государства (Оранжевой Республики), происшедшей в мае 1900 г., он отправился в Европу, где безуспешно пытался добиться вмешательства европейских {841} государств в защиту буров. В связи с его кончиной Дорошевич написал очерк «Крюгер» («Русское слово», 1904, 2 июля, № 182). [↑](#endnote-ref-1396)
1570. *Стихи г. Ростана* — *это был единственный результат поездки Крюгера в Европу. … опереться на плечо королевы Вильгельмины…* — В 1901 г. Ростан написал стихотворение «Крюгеру», в котором приветствовал борьбу буров за свою независимость. *Вильгельмина* Хелена Паулина (1880 – 1962) — королева Нидерландов в 1890 – 1948 гг. Рекомендуя Крюгеру опереться на ее плечо, Ростан имел в виду соперничество колониальных интересов Англии и Голландии на юге Африки в конце XVIII – начале XIX вв. [↑](#endnote-ref-1397)
1571. *Ты будешь Эдипам, а она Антигоной*! — Имеются в виду герои трагедий Софокла «Царь Эдип» и «Антигона». [↑](#endnote-ref-1398)
1572. … *пьесы, которая в русском переводе называется «Тетеревам не летать по деревьям»…* — См. [комм. к очерку «Семья Коклэнов»](#_Tosh0005051). [↑](#endnote-ref-1399)
1573. Впервые — «Русское слово», 1903, 7 января, № 7. Печатается по изданию — *Сцена*. Фельетон является откликом на спектакль, который был показан 6 января 1903 г. в московском театре «Аквариум» во время гастролей В. Ф. Комиссаржевской, выступившей в главной роли. Спустя месяц с небольшим Дорошевич написал пародию «“Ванна-Монна”. Историческая трагедия в 3‑х действиях» («Русское слово», 1903, 11 февраля, № 42).

      *«Монна Ванна»* (1902) — историческая драма М. Метерлинка. [↑](#endnote-ref-1400)
1574. *… флорентийских войск, осаждающих город Пизу…* — Пьеса М. Метерлинка воспроизводит один из эпизодов борьбы в средневековой Италии между гвельфами и гибеллинами — противниками и сторонниками Священной Римской империи. [↑](#endnote-ref-1401)
1575. *… как гоголевская «гарниза проклятая» в «Ревизоре»…* — Городничий в комедии Н. В. Гоголя говорит: «Да не выпускать солдат на улицу безо всего: эта дрянная гарниза наденет только сверх рубашки мундир, а внизу ничего нет». [↑](#endnote-ref-1402)
1576. *Во всей этой, поистине, глупой истории один Гвидо… творящих необъяснимые глупости*. — Эти слова процитировал В. Я. Брюсов в своей полемической рецензии на спектакль, подписанной псевдонимом Москвитянин и озаглавленной «Монна Ванна и г. Дорошевич». В ней дается оценка как самой пьесе, так и ее исполнению: «Это одна из самых слабых драм Метерлинка, потому, вероятно, и имевшая наибольший успех… “Монна Ванна” написана слишком по театральному, слишком “применительно к условиям сцены”. Но все же главные особенности Метерлинковского творчества определенно сказываются в “Монне Ванне”. В итальянских костюмах XV века Метерлинк вывел современных людей, “новых людей”; он заставил своих героев чувствовать и говорить так, как невозможно было чувствовать и говорить до конца XIX века, до Ницше и Рёскина. Чтобы исполнить такую драму на сцене, артисты и режиссер должны быть способны хоть в некоторой степени постигать этот новый строй души… Актеры, набранные г‑жой Комиссаржевской {842} для “антуража”, оказались ниже всяких требований. У невзыскательной московской публики они возбуждали смех в трагических местах… Г‑жа Комиссаржевская играла не без “моментов”, не без “нервности”, но все проблески ее дарования словно пропадали в каком-то провале, которым была сама постановка. И так странно звучали слова Метерлинка (вдобавок плохо переведенные) в этом большом сарае, который москвичи называют театром “Аквариум” и в котором летом ставятся развеселые оперетки.

      “Монна Ванна” шла в Москве раз пять подряд, при полном сборе. Московская печать в общем очень “одобрила” пьесу. Только в “Русском слове” появился удивительный фельетон за подписью небезызвестного В. Дорошевича. Фельетон озаглавлен “При особом мнении”. Г‑н Дорошевич, подобно Гвидо, не верит, что в палатке Принцивалле не произошло ничего, кроме поцелуя в лоб… Нам даже нравится, что г. Дорошевич так откровенно высказал свой “простой” и “трезвый” взгляд. В этой прямолинейности средней пошлости, которая, не мудрствуя лукаво, таковой себя и аттестует, есть даже что-то трогательное» (журнал «Новый путь», 1903, № 2, с. 191 – 192). *Рёскин*, Раскин Джон (1819 – 1900) — английский писатель, теоретик искусства. … *самая постановка*. — Спектакль поставил режиссер Н. А. Попов (1871 – 1949). «*При особом мнении*» — рубрика, под которой был напечатан фельетон Дорошевича. [↑](#endnote-ref-1403)
1577. Впервые — «Россия», 1902, 13 января, № 975.

      *Джером* Джером Клапка (1859 – 1927) — английский писатель. [↑](#endnote-ref-1404)
1578. «*Мисс Гоббс*» — комедия Джерома К. Джерома, была поставлена в январе 1902 г. в Александринском театре. В главной роли выступила М. Г. Савина. [↑](#endnote-ref-1405)
1579. *Знаете, у Шекспира это лучше написано*! — Имеется в виду комедия В. Шекспира «Укрощение строптивой» (1594). [↑](#endnote-ref-1406)
1580. «Дюран и Дюран» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-176)
1581. *… фарс «Durand et Durand», «*Дюран и Дюран» — пьеса французских драматургов Альбена Валабрега и Ордонне. [↑](#endnote-ref-1407)
1582. *… г. А. С. в «Новом времени»…* — А. С. Суворин. [↑](#endnote-ref-1408)
1583. «*Осенняя скука*» (1842) — драматическая сцена Н. А. Некрасова по отрывку из романа «Три страны света», написанного им совместно с А. Я. Панаевой-Головачевой (1820 – 1893). [↑](#endnote-ref-1409)
1584. шедевра *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-177)
1585. *Крюков* Евстафий Евстафьевич (? – 1917) — артист Александринского театра. [↑](#endnote-ref-1410)
1586. «*Накануне*» — пьеса русского писателя, театрального критика Александра Алексеевича Плещеева (1858 – 1944). [↑](#endnote-ref-1411)
1587. Впервые — «Русское слово», 1902, 13 марта, № 70. Печатается по изданию — В. М. Дорошевич. Собр. соч. в 9‑ти томах. Т. 5. По Европе. М., 1905. [↑](#endnote-ref-1412)
1588. *Или! Или! Лима савахвани*! — Или! Или! Лама савахвани! (Боже мой! Боже мой! Для чего ты меня оставил!). (Матфей, 37, 46). — Слова на сирийском {843} языке, произнесенные Иисусом Христом на кресте и соответствующие еврейскому тексту псалма XX, 1. [↑](#endnote-ref-1413)
1589. *Августин* Блаженный Аврелий (354 – 430) — христианский теолог и церковный деятель. [↑](#endnote-ref-1414)
1590. *Обераммергау* — старинный городок в баварских Альпах, в котором издавна проводятся пасхальные представления. [↑](#endnote-ref-1415)
1591. *… сыграл роль Пилата*. — *Пилат* — римский прокуратор Иудеи, живший, согласно Библии, во времена земного воплощения Иисуса Христа, которого он отдал на казнь, умыв руки перед толпой и сказав: «Не виновен я в крови праведника сего» (Матфей, 27, 24). [↑](#endnote-ref-1416)
1592. *Иди в Вавилон и проповедуй*! — Согласно Священному Писанию, это означает — нести Слово Божие в царство антихриста. [↑](#endnote-ref-1417)
1593. *Жорж* Александр (1850 – 1938) — французский композитор. [↑](#endnote-ref-1418)
1594. «*Осанна*!» — молитвенный хвалебный возглас. [↑](#endnote-ref-1419)
1595. Впервые — «Русское слово», 1902, 6 марта, № 63. Печатается по изданию — *Сцена*. [↑](#endnote-ref-1420)
1596. *Театр Антуана* — французский театр, основан в Париже в 1897 г. режиссером, актером, теоретиком театра Андре Антуаном (1858 – 1943). [↑](#endnote-ref-1421)
1597. «*По телефону*» — пьеса французского драматурга Муне-Сюлли, сына знаменитого актера. [↑](#endnote-ref-1422)
1598. *Это было на Сахалине… беседовал с Полуляховым…* — Об этой встрече с сахалинским каторжанином, происшедшей в 1897 г., Дорошевич рассказал в очерке «Полуляхов». Впервые опубликован в газете «Россия» в 1899 г. (№№ 217, 227), входит во вторую часть «Преступники» книги Дорошевича «Сахалин» (первое издание — М., 1903). [↑](#endnote-ref-1423)
1599. Впервые — «Петербургская газета», 1893, № 306.

      *Вильгельм Пантелеймонович Телль* — объединены имя и фамилия героя драмы Ф. Шиллера «Вильгельм Телль» с отчеством игравшего главную роль в спектакле Александринского театра актера Василия Пантелеймоновича Далматова.

      *Миллер* Федор Богданович (1818 – 1881) — русский переводчик, поэт. Его перевод драмы Ф. Шиллера «Вильгельм Телль» вышел отдельным изданием в Москве в 1843 г. [↑](#endnote-ref-1424)
1600. *Первое представление «Вильгельма Телля»…* — Пародия непосредственно связана с премьерой спектакля по драме Шиллера, состоявшейся в Александринском театре 4 ноября 1893 г. [↑](#endnote-ref-1425)
1601. *Викторьен Крылов* — *ландфогт*. — Пьеса была поставлена в сценической обработке В. Крылова. *Ландфогт* — глава общины в Швейцарии. [↑](#endnote-ref-1426)
1602. {844} *Нильский… именующий себя Гесслером*. — *Нильский* (настоящая фамилия Нилус) Александр Александрович (1840 – 1899) — русский актер. Работал в Александринском театре в 1860 – 1883 и 1892 – 1897 гг. Исполнял роли героико-романтического характера. В «Вильгельме Телле» выступил в роли советника Геслера. [↑](#endnote-ref-1427)
1603. *Писарев* — в «Вильгельме Телле» выступил в роли фон Аттингаузена. [↑](#endnote-ref-1428)
1604. *Юрьев* — в «Вильгельме Телле» выступил в роли фон Руденца. [↑](#endnote-ref-1429)
1605. *Дальский* — в «Вильгельме Телле» выступил в роли Мельхталя. [↑](#endnote-ref-1430)
1606. *… перевод г‑жи Ватсон*. — *Ватсон* Мария Валентиновна (урожд. Де Роберта де Кастро де ла Серда, 1848 – 1932) — русская переводчица, поэтесса, историк литературы. Автор книги «Шиллер, его жизнь и литературная деятельность» (СПб., 1892). [↑](#endnote-ref-1431)
1607. *… бывали времена Медведева…* — *Медведев* Петр Михайлович (1837 – 1906) — русский актер, режиссер, антрепренер. В 1890 – 1893 гг. был главным режиссером Александринского театра, а затем его актером. [↑](#endnote-ref-1432)
1608. *… меня заставить Ноздрева играть…* — В спектакле Александринского театра по второй части «Мертвых душ» Н. В. Гоголя (переделка А. А. Потехина и В. А. Крылова), поставленном в 1892 г. [↑](#endnote-ref-1433)
1609. *Тень Шиллера меня усыновила, Дон Карлосом из гроба нарекла…* — Парафраз цитаты из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-1434)
1610. *Падарин* Николай Михайлович (1867 – 1918) — русский актер. Всю жизнь проработал в Малом театре. В сезоне 1893 – 1894 гг. играл в Александринском театре. В «Вильгельме Телле» выступил в роли Штауффахсра. Был одним из лучших исполнителей характерных и бытовых ролей. [↑](#endnote-ref-1435)
1611. *Кротков* Николай Сергеевич (1849 – ?) — русский композитор и дирижер. В 1888 – 1894 гг. был дирижером Александринского театра. [↑](#endnote-ref-1436)
1612. *Зоне* (старослав.) — потому что. [↑](#endnote-ref-1437)
1613. *… написал «Тигренка»*. — «*Тигренок*» — комедия французских драматургов А. Мельяка и Л. Галеви. Была поставлена в театре Ф. А. Корша в 1891 г. [↑](#endnote-ref-1438)
1614. *Comique* — амплуа комика. [↑](#endnote-ref-1439)
1615. *Послать за Бертенсоном*. — См. [«Чайковский»](#_Toc265602270). [↑](#endnote-ref-1440)
1616. «*Не без приятности», как Гоголь говорит*. — Выражение, не раз употребляемое в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». [↑](#endnote-ref-1441)
1617. *… принужден играть «Вильгельма-горемыку»*? — Образовано соединением часта названий трагедии Ф. Шиллера «Вильгельм Телль» и повести Д. В. Григоровича «Антон-Горемыка» (1847). [↑](#endnote-ref-1442)
1618. *… Горит антоновым огнем*. — *Антонов огонь* — гангрена. [↑](#endnote-ref-1443)
1619. *Борисов* Иван Иванович (? – 1939) — русский актер. Работал в Александринском театре в 1891 – 1900 и с 1905 г. до конца жизни. [↑](#endnote-ref-1444)
1620. Впервые — «Русское слово», 1903, 19 октября, № 286.

      {845} Пародия опубликована спустя несколько дней после премьеры оперы А. Т. Гречанинова «Добрыня Никитич», состоявшейся в Большом театре 14 октября 1903 г.

      *«Добрыня Никитич»* — см. [«Добрыня»](#_Toc265602224). [↑](#endnote-ref-1445)
1621. *Бородин* Александр Порфирьевич (1833 – 1887) — русский композитор и ученый-химик. [↑](#endnote-ref-1446)
1622. *Альтани* Ипполит Карлович (1846 – 1919) — русский дирижер и хормейстер. В 1882 – 1906 гг. был главным дирижером Большого театра. Дирижировал на премьере оперы А. Т. Гречанинова «Добрыня Никитич». [↑](#endnote-ref-1447)
1623. *Настасья Микулишна, Мемелфа Тимофеевна*, Настасья, Мемелфа — персонажи оперы А. Т. Гречанинова «Добрыня Никитич». [↑](#endnote-ref-1448)
1624. «*Руслан*» — опера М. И. Глинки «Руслан и Людмила». [↑](#endnote-ref-1449)
1625. «*Кавалерия», «*Кавалерия Рустикана» — опера П. Масканьи. [↑](#endnote-ref-1450)
1626. *Откуда ты, прелестное дитя*? — Цитата из оперы А. С. Даргомыжского «Русалка». [↑](#endnote-ref-1451)
1627. *И байретская ты бахвальщина*! — Байрейт — город в Баварии, где в 1876 г. был открыт созданный по замыслу Р. Вагнера оперный театр («Дом торжественных представлений», «Театр Вагнера»). В нем проводятся Байрейтские музыкальные фестивали. [↑](#endnote-ref-1452)
1628. *Нибелужьим он молвил голосом…* — *Нибелужий* — от названия тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга». [↑](#endnote-ref-1453)
1629. «*Зигфрид», «Валькирии»* («Валькирия») — 3‑я и 2‑я части тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга», созданной на основе скандинавского эпоса «Эдда» и немецкого эпоса «Песнь о Нибелунгах». [↑](#endnote-ref-1454)
1630. *Бородино* — деревня в 110 километрах к западу от Москвы, недалеко от которой 26 августа 1812 г. произошло сражение между русской армией и французской армией Наполеона I. [↑](#endnote-ref-1455)
1631. *Тень «Игоря» меня усыновила…* — Парафраз цитаты из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов»: «Тень Грозного меня усыновила…». «*Игорь*» — имеется в виду опера А. П. Бородина «Князь Игорь» (1888). [↑](#endnote-ref-1456)
1632. *… «собственных Платонов и быстрых разумам Невтонов земля российская рождать!»* — Цитата из стихотворения М. В. Ломоносова (1711 – 1765) «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года». [↑](#endnote-ref-1457)
1633. *Облатки* — то же, что капсула. [↑](#endnote-ref-1458)
1634. «*Тарарабумбия*» — шансонетка, которую напевает доктор Чебутыкин в пьесе А. П. Чехова «Три сестры». [↑](#endnote-ref-1459)
1635. *… в стиле модерн‑с! Чисто на Ордынке*! — На улице Большая Ордынка в Москве в конце XIX – начале XX вв. рядом с памятниками классической архитектуры появились постройки богатых купцов и предпринимателей, выполненные в новейшем стилевом направлении, связанном с созданием необычных, подчеркнуто индивидуализированных особняков. [↑](#endnote-ref-1460)
1636. *Эдисон* Томас Алва (1847 – 1931) — американский изобретатель и предприниматель, работал главным образом в различных областях электротехники. [↑](#endnote-ref-1461)
1637. *Машкерад* — маскарад. [↑](#endnote-ref-1462)
1638. {846} *… в виду балканских событий…* — Имеется в виду Илинденское восстание в Македонии против турецкого господства в августе — сентябре 1903 г. [↑](#endnote-ref-1463)
1639. *Собинов* Леонид Витальевич (1872 – 1934) — русский певец (лирический тенор), оперный артист. [↑](#endnote-ref-1464)
1640. «*Ты пойди, моя коровушка, домой*» — русская народная песня. [↑](#endnote-ref-1465)
1641. *… Забавушку, Путятишну, сладкогласую Нежданову*! — *Нежданова* Антонина Васильевна (1873 – 1950) — русская певица (лирико-колоратурное сопрано), оперная артистка. В опере А. Т. Гречанинова «Добрыня Никитич» исполняла партию Забавы. [↑](#endnote-ref-1466)
1642. Величаво *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-178)
1643. фигура в танце *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-179)
1644. Впервые — «Россия», 1899, 6 декабря.

      *«По ту сторону здравого смысла…»* — обыгрывается название книги Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла» (1886). [↑](#endnote-ref-1467)
1645. Пляска смерти *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-180)
1646. *Дягилев* Сергей Павлович (1872 – 1929) — русский театральный деятель, антрепренер. [↑](#endnote-ref-1468)
1647. *Философов* Дмитрий Владимирович (1872 – 1940) — русский литературный критик, публицист. [↑](#endnote-ref-1469)
1648. *Волынский* (настоящая фамилия Флексер) Аким Львович (1863 – 1926) — русский литературный критик, искусствовед. [↑](#endnote-ref-1470)
1649. *Андреев* Василий Васильевич (1861 – 1918) — русский композитор, виртуоз игры на балалайке, организатор и руководитель первого оркестра русских народных инструментов. [↑](#endnote-ref-1471)
1650. Sortie *(фр.)* — выход. *Здесь*: прием. [↑](#footnote-ref-181)
1651. Наудачу *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-182)
1652. *Так говорит Заратустра*! — Обыгрывается название книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (1883 – 1884). [↑](#endnote-ref-1472)
1653. *… пишу ляписом*! — *Ляпис* — бесцветный кристаллический порошок (азотнокислое серебро), применяемый в медицине как противомикробное и прижигающее средство. [↑](#endnote-ref-1473)
1654. Напротив *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-183)
1655. «*О, закрой свои синие ноги*!» — Парафраз стихотворения В. Я. Брюсова «О, закрой свои бледные ноги!». [↑](#endnote-ref-1474)
1656. Кавалеры меняются дамами! Дамы меняют кавалеров! *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-184)
1657. *… чище, чем у Тумпакова*! — *Тумпаков* Петр Вионорович (? – 1911) — купец, директор театра «Зимний Буфф» на Адмиралтейской набережной в Петербурге, а затем арендатор Измайловского сада, в котором открыл театр-кафешантан «Буфф». [↑](#endnote-ref-1475)
1658. *… словно как в Альказаре*. — «*Альказар*» — кафешантан в Петербурге. [↑](#endnote-ref-1476)
1659. *Как дважды два четыре… Стеариновая свечка*! — Парафраз цитаты из романа И. С. Тургенева «Рудин» (1855): «Мужчина может, например, сказать, что дважды два — не четыре, а пять или три с половиною, а женщина скажет, что дважды два — стеариновая свечка». [↑](#endnote-ref-1477)
1660. *Чему смеетесь? Над собой смеетесь*! — Цитата из комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». [↑](#endnote-ref-1478)
1661. В третьем акте, среди образцов декадентской мазни выставлены на осмеяние, действительно, копии с картин, печатавшихся в «Мире Искусства». Действительно, сверхбесчеловечно! — *Примечание В. М. Дорошевича*. [↑](#footnote-ref-185)
1662. {847} «*Мир искусства*» — художественный журнал, выходил в Петербурге в 1899 – 1904 гг. Его организатором и редактором был С. П. Дягилев. Журнал выступал пропагандистом новых веяний в искусстве, против академизма. [↑](#endnote-ref-1479)
1663. *Потоцкая* Мария Александровна (1861 – 1940) — русская актриса. С 1892 г. играла в Александринском театре, дублировала многие роли М. Г. Савиной, отличалась женским обаянием изяществом, что способствовало ее успеху в пьесах салонной драматургии. [↑](#endnote-ref-1480)
1664. *Мичурина*, Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна (1866 – 1948) — русская актриса. Родом из актерской семьи Самойловых. С 1886 г. выступала на сцене Александринского театра. Ее таланту были свойственны волевое начало, интеллектуальность, глубина психологического рисунка. Выступала в амплуа красивых, расчетливых, холодных женщин. [↑](#endnote-ref-1481)
1665. Chacone *(фр.)* — чакона *(танец)*. [↑](#footnote-ref-186)
1666. «*Собралися бесы разны…*» — Неточная цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Бесы» (1830). [↑](#endnote-ref-1482)
1667. *Растут кое-где только маленькие письма…* — См. [«Маленькое письмо»](#_Toc265602386). [↑](#endnote-ref-1483)
1668. Впервые — «Русское слово», 1903, 15 октября, № 282. [↑](#endnote-ref-1484)
1669. *… служит продолжением пьесы «Дело жизни»*. — Пародия опубликована через день после премьеры пьесы Н. И. Тимковского в Малом театре, состоявшейся 13 октября 1903 г. [↑](#endnote-ref-1485)
1670. *Сейте разумное, доброе, вечное*! — Цитата из стихотворения Н. А. Некрасова «Сеятелям» (1877). [↑](#endnote-ref-1486)
1671. «*Гражданин*» — политический и литературный журнал консервативного направления, издавался в Петербурге в 1872 – 1914 гг. Основателем и издателем был князь В. П. Мещерский. [↑](#endnote-ref-1487)
1672. *Люблю отчизну я, но странною любовью* — цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Родина» (1841). [↑](#endnote-ref-1488)
1673. *Нероница*! — Здесь: последовательница римского императора Нерона, устроившего грандиозный пожар Рима. [↑](#endnote-ref-1489)
1674. Впервые — «Русское слово», 1916, 12 января, № 8. [↑](#endnote-ref-1490)
1675. *Теляковский* Владимир Аркадьевич (1861 – 1924) — русский театральный деятель, в 1901 – 1917 гг. директор Императорских театров. [↑](#endnote-ref-1491)
1676. *Обухов* Сергей Тимофеевич (1856 – 1928) — с 1910 по 1917 гг. управляющий Московской конторой Императорских театров. [↑](#endnote-ref-1492)
1677. *Инфлюэнца* — острая простуда. [↑](#endnote-ref-1493)
1678. *У Зимина поет*!.. — В июле 1915 г. Ф. И. Шаляпин, оставаясь артистом Большого театра, получил разрешение выступать в частном театре. В январе 1916 г. он пел в московском Оперном театре Зимина. [↑](#endnote-ref-1494)
1679. Впервые — «Русское слово», 1909, 7 ноября, № 256. Печатается по изданию — В. М. Дорошевич. На смех. СПб., 1912 («Юмористическая библиотека “Сатирикона”»). [↑](#endnote-ref-1495)
1680. *Теперь ты до «Демона» добираешься…* — Имеется в виду опера А. Г. Рубинштейна. [↑](#endnote-ref-1496)
1681. *Гегечкори* Евгений Петрович (1879 – 1954) — адвокат, депутат 3‑й Государственной думы, один из лидеров социал-демократической фракции. [↑](#endnote-ref-1497)
1682. *Что г‑н Лермонтов Столыпиным родственником приходился… при Столыпине…* — *Столыпины* — представители старинного дворянского рода, {848} родственники М. Ю. Лермонтова с материнской стороны. Столыпин Петр Аркадьевич (1862 – 1911) — русский государственный деятель, с 1906 г. министр внутренних дел и председатель Совета министров. [↑](#endnote-ref-1498)
1683. «*Русское знамя*» — черносотенная газета, орган «Союза русского народа», выходила в Петербурге в 1905 – 1917 гг. [↑](#endnote-ref-1499)
1684. *Кадюки* — кадеты. [↑](#endnote-ref-1500)
1685. «*Земщина*» — газета, орган крайне правых депутатов Государственной думы, выходила в Петербурге с 1909 по 1917 гг. [↑](#endnote-ref-1501)
1686. *Хлысты* — религиозная секта в России, возникшая в конце XVII в. [↑](#endnote-ref-1502)
1687. Впервые — «Россия», 1899, 4 сентября, № 129. Печатается по изданию — *Сцена*. [↑](#endnote-ref-1503)
1688. *Каждое Парголово имеет свой храм Мельпомены*. — *Парголово* — дачная местность под Петербургом. *Мельпомена* — в греческой мифологии муза театра. [↑](#endnote-ref-1504)
1689. *В 1893 г. в Александринском театре, в бенефис г. Варламова, в первый раз давали «Смерть Пазухина»*. — Спектакль по пьесе М. Е. Салтыкова-Щедрина шел 2 декабря. [↑](#endnote-ref-1505)
1690. «*Галеотто*» — пьеса испанского драматурга, политического деятеля Хосе Эчегарая‑и‑Эйсагирре (1832 – 1916), была поставлена в Александринском театре в 1899 г. [↑](#endnote-ref-1506)
1691. *На втором представлении «Шутников»… когда несчастный Оброшенов вскрывал пакет… виноват уж Давыдов!.. Свободин умер от волнения после этой сцены*. — Имеется в виду спектакль по пьесе А. Н. Островского, состоявшийся в Александринском театре 1 сентября 1899 г. В Н. Давыдов исполнял в нем роль Оброшенова. П. М. Свободин, ранее исполнявший эту же роль, умер во время спектакля в том же театре 9 октября 1892 г. [↑](#endnote-ref-1507)
1692. «*Царь Борис*» — имеется в виду трагедия А. К. Толстого. [↑](#endnote-ref-1508)
1693. *… «Измаил» идет 60 раз подряд. — «Измаил»* — историческая драма М. Н. Бухарина (1845 – 1910), шла в Театре Литературно-художественного кружка в сезоне 1898 – 1899 гг. Дорошевич писал о ней в рецензии «Измаил» («Одесский листок», 1899, 22 апреля, № 105). [↑](#endnote-ref-1509)
1694. *… можно с успехом ставить «Шпиона» и «Невинно осужденного»*. — «*Шпион*» — пьеса английского драматурга В. Джилетта. «*Невинно осужденный*» {849} («Честный Жак») — пьеса французских драматургов Жоржа Гризона и Леона Сази. [↑](#endnote-ref-1510)
1695. *… смотрят «Ограбленную почту»…* — «*Ограбленная почта*» — пьеса французских драматургов Э. Лемуана Маро, П. Сиродена и А. Делькура (переделка Ф. А. Бурдина). [↑](#endnote-ref-1511)
1696. *Город, где гибнет драматический театр с серьезным репертуаром и процветает театр-фарс*. — Имеются в виду Александринский театр и Театр Литературно-художественного кружка. [↑](#endnote-ref-1512)
1697. «*Меблированные комнаты Королева*» — пьеса А. Ф. Крюковского и С. Райского (К. А. Тарновского). [↑](#endnote-ref-1513)
1698. *Но Петербург 60 раз смотрел и «Феодора Иоанновича»*. — Трагедия А. К. Толстого была поставлена в Театре Литературно-художественного кружка в 1898 г. В главной роли с большим успехом выступил П. Н. Орленев. [↑](#endnote-ref-1514)
1699. *Я не петербуржец…* — Дорошевич всегда считал себя и по рождению и по духу москвичом. [↑](#endnote-ref-1515)
1700. *… одни, чтоб «выкатить» 20 раз Савину, другие* — *чтоб «выкатить» 40 раз Комиссаржевскую*. — К. А. Варламов в октябре 1898 г. сообщал актрисе А. И Шуберт (1827 – 1909) о жизни Александринского театра: «Царит у нас Комиссаржевская. Успех имеет она огромный. Савина почти забыта…» (Театр и драматургия. Л., 1967, с. 404). «В мемуаристике и биографической литературе о Комиссаржевской распространено мнение, что годы пребывания в петербургской труппе были для нее годами почти бездействия, что ее активно “затирала” Савина. На деле актриса играла много, и роли ее совершенно расходились с ролями Савиной, на которые, в свою очередь, никак не претендовала Комиссаржевская. Но привычное амплуа “инженю-драматик” было тесно для индивидуальности актрисы» (История русского драматического театра. В семи томах. Т. 7, с. 229). В 1902 г. Комиссаржевская покинула труппу Александринского театра. [↑](#endnote-ref-1516)
1701. *Домашева* Мария Петровна (1875 – 1952) — русская актриса. Дебютировала в Театре Литературно-художественного общества, с 1899 г. играла в Александринском театре. Ее сценическая манера отличалась обаятельной мягкостью, естественностью. В спектакле по пьесе А. Н. Островского «Шутники» в 1899 г. исполняла роль Верочки. [↑](#endnote-ref-1517)
1702. *… Варламов был бесподобен в роли купца Хрюкова…* — К. А. Варламов исполнял эту роль в том же спектакле по пьесе А. Н. Островского «Шутники». [↑](#endnote-ref-1518)
1703. Раз, два, три! *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-187)
1704. «*Литература в ней даже и не ночевала!». Эта фраза тургеневская…* — 13 января 1868 г. И. С. Тургенев писал Я. П. Полонскому: «… г‑н Некрасов — поэт с натугой и штучками; пробовал я на днях перечесть его собрание стихотворений… Нет! Поэзия и не ночевала тут…» (И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. в тридцати томах. Письма, т. 8 М., 1990, с. 99 – 100). [↑](#endnote-ref-1519)
1705. «*То флейта слышится…*» — цитата из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». [↑](#endnote-ref-1520)
1706. *Пьеса, интересная только для г. Прибыткова. Ей место в журнале «Ребус»*. — *Прибытков* Виктор Иванович (1840 – 1910) — редактор спиритического журнала «Ребус», выходившего в Петербурге в 1881 – 1917 гг. [↑](#endnote-ref-1521)
1707. {850} *Гейне говорит в одном месте про Берне…* — *Берне* Людвиг (1786 – 1837) — немецкий писатель, публицист. Дорошевич пересказывает слова из очерка Г. Гейне «Людвиг Берне»: «Вот доктор Берне, что пишет против комедиантов… в конце концов его мысли возвращались к Меттерниху» (Г. Гейне. Собр. соч. в десяти томах. Т. 7. М., 1959, с. 7 – 8). [↑](#endnote-ref-1522)
1708. *Меттерних*, Меттерних-Виннебург Клеменс Венцель Лотар (1773 – 1859) — австрийский государственный деятель и дипломат. [↑](#endnote-ref-1523)
1709. *В январе юбилей Марии Гавриловны Савиной*. — См. [«Праздник русского искусства»](#_Toc265602237). [↑](#endnote-ref-1524)
1710. *… крыловский репертуар*! — Имеются в виду пьесы В. А. Крылова. [↑](#endnote-ref-1525)
1711. *… туалетов от Ворта…* — *Ворт* Чарльз Фредерик (1825 – 1895) — английский модельер, в 1857 г. основал фирму модных туалетов в Париже, обслуживавшую все королевские дома Европы, был поставщиком русского двора. [↑](#endnote-ref-1526)
1712. *… медлительного теоретика Бунге сменил стремительный практик С. Ю. Витте. — Бунге* Николай Христианович (1823 – 1895) — русский экономист и финансист, в 1881 – 1886 гг. был министром финансов, в 1887 – 1895 гг. — председателем Комитета министров. *Витте* Сергей Юльевич (1849 – 1915) — русский государственный деятель, в 1892 – 1903 гг. был министром финансов, сменив на этом посту не Н. Х. Бунге, а И. А. Вышнеградского (1830 – 1895). В 1905 – 1906 гг. возглавлял Совет министров. [↑](#endnote-ref-1527)
1713. *… почему один очень известный русский писатель после первого представления своей очень оригинальной пьесы… так его приняла публика и так отделала критика*! — Имеется в виду провал «Чайки» А. П. Чехова в Александринском театре в 1896 г. [↑](#endnote-ref-1528)
1714. Впервые — «Россия», 1899, № 205. [↑](#endnote-ref-1529)
1715. *… будто мы* — «*Паспарту»…* — Вероятно, имеется в виду готовый к услугам человек, близкий к герою романа французского писателя Жюля Верна «Вокруг света в 80 дней» (1872) Жану Паспарту, «парижанину до мозга костей». Его имя происходит от французского passe partout, буквально — проходящий всюду; здесь: пролаза, ловкий человек. [↑](#endnote-ref-1530)
1716. *Борисов* Николай Александрович (1849 – 1900) — русский драматург, антрепренер. [↑](#endnote-ref-1531)
1717. *Дельер* (настоящая фамилия Плющик-Плющевский) Яков Алексеевич (1845 – 1916) — переводчик, автор ряда инсценировок и переделок для театра. Служил юрисконсультом в министерстве внутренних дел. [↑](#endnote-ref-1532)
1718. *Щедров* (настоящие имя и фамилия Николай Васильевич Самойлов, Самойлов‑2‑й, 1838 – 1897) — русский актер, родом из актерской семьи Самойловых. В 1869 – 1883 гг. играл в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-1533)
1719. *Сутугин* Сергей (настоящие фамилия и имя — Этингер Осип Григорьевич) — писатель, театральный критик, автор инсценировок и переделок для театра. [↑](#endnote-ref-1534)
1720. … *на всемирной выставке*! — Имеется в виду Всемирная выставка в Париже, проходившая в 1899 г. [↑](#endnote-ref-1535)
1721. {851} *В сцене с актерами большой дивертисмент*! — *Сцена с актерами* — имеется в виду сцена из 2‑го действия трагедии В. Шекспира «Гамлет». *Дивертисмент* — вставной номер в спектакле. [↑](#endnote-ref-1536)
1722. *… башмаки, которых еще не износила королева*. — Парафраз слов Гамлета. [↑](#endnote-ref-1537)
1723. Впервые — «Россия», 1901, 3 декабря, № 937. [↑](#endnote-ref-1538)
1724. *… беседовали с автором «Преступления и наказания». Мы говорим, разумеется, о г. Дельере*. — «Преступление и наказание. Драматические сцены в 10 картинах с эпилогом Я. Дельера (Я. А. Плющик-Плющевского) по роману Ф. М. Достоевского» — под этим названием пьеса была поставлена в 1899 г. в Театре Литературно-художественного общества и в 1900 г. в Театре Ф. А. Корша. Инсценировка Я. Дельера под названием «Раскольников и Порфирий Петрович». Две сцены из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» шла в 1907 г. в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-1539)
1725. *Знаменитый писатель живет в квартире, где раньше жил Достоевский*. — Это утверждение — не более чем фельетонный прием. [↑](#endnote-ref-1540)
1726. *Гуммиарабик* — быстро затвердевающая смола. [↑](#endnote-ref-1541)
1727. *… после процесса г. Старицкого с г. Александровским…* — *Старицкий* Михаил Петрович (1840 – 1904) — украинский писатель, драматург, режиссер, театральный деятель. *Александровский* Измаил Владимирович — театральный критик, работавший в киевской прессе в конце XIX – начале XX вв. [↑](#endnote-ref-1542)
1728. *… пресловутые «Петербургские трущобы» создал для сцены не г. Арбенин…* — «*Петербургские трущобы*» (1864 – 1867) — роман русского писателя Всеволода Владимировича Крестовского (1840 – 1895). *Арбенин* (настоящая фамилия Гильдебрандт) Николай Федорович (1863 – 1906) — русский актер, переводчик, театральный критик, автор инсценировок. С 1895 г. играл в Александринском театре. Его инсценировка по роману В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» была поставлена в Театре Литературно-художественного общества в 1901 г. Тогда же вдова Крестовского выступила с протестом против переделки романа для сцены. Дорошевич писал об этом в статье «Петербургские трущобы» («Россия», 1901, 13 декабря. № 947). [↑](#endnote-ref-1543)
1729. «*… со временем выдумает порох*!» — Парафраз афоризма Козьмы Пруткова: «Кто мешает тебе выдумать порох непромокаемым?» [↑](#endnote-ref-1544)
1730. Впервые — «Россия», 1900, 29 сентября, № 514. Печатается по изданию — *Cilena*.

      *«Вий»* — повесть Н. В. Гоголя из сборника «Миргород» (1835).

      *Рудый Панько* — литературный персонаж, от имени которого изданы «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1829 – 1832) Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-1545)
1731. {852} *Хома Брут* — герой повести Н. В. Гоголя «Вий». [↑](#endnote-ref-1546)
1732. *… сел на машину…* — на поезд. [↑](#endnote-ref-1547)
1733. *Капитан Копейкин* — герой «Повести о капитане Копейкине», входящей в первый том поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души». [↑](#endnote-ref-1548)
1734. *Вы студента Раскольникова изволили знавать?.. А так переделали… — Раскольников* — герой романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Об инсценировках романа см. комм. к фельетону [«Как писать рецензии»](#_Tosh0005052). [↑](#endnote-ref-1549)
1735. *Базаров тоже* — *медик был… и тот в переделку попал*! — *Базаров* — герой романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». Пьеса Н. Я. Никольского «Отцы и дети» по роману Тургенева была поставлена в Театре Литературно-художественного общества в 1900 г. [↑](#endnote-ref-1550)
1736. *… как богослов Холява…* — *Холява* — персонаж повести Н. В. Гоголя «Вий». [↑](#endnote-ref-1551)
1737. *… как бы им свое отечество спасти… Одно слово, Минины* — *только выпивши*. — *Минин*, Захарьев-Сухорук, Кузьма Минич (? – 1616) — нижегородский посадский человек, организатор ополчения против польской и шведской интервенции начала XVII в. Здесь: отечественные патриоты. [↑](#endnote-ref-1552)
1738. *… в препорцию выпил*. — *Препорция*, пропорция — здесь: соответственно. [↑](#endnote-ref-1553)
1739. … *похвалите их в моей газете*. — Имеется в виду Суворинский театр и газета «Новое время». [↑](#endnote-ref-1554)
1740. Блаженной памяти, г‑жа Эльза фон Шабельская. В своем театре на Офицерской. Вон когда еще это было! — *Примечание В. М. Дорошевича*. [*Блаженной памяти г‑жа Эльза фон Шабельская. В своем театре на Офицерской*. — См. о Шабельской комм. к очерку «Уголок старой Москвы». Е. А. Шабельская была автором инсценировки повести Н. В. Гоголя «Вий». Пьесу впервые поставили в Малом театре в 1898 г. Впоследствии она шла в находившемся на Офицерской улице Петербургском театре Шабельской, просуществовавшем всего два сезона — 1900 – 1902 гг.] [↑](#footnote-ref-188)
1741. Впервые — «Россия», 1899, № 193.

      Фельетон является пародией на публицистический цикл, который под названием «Маленькие письма» вел в газете «Новое время» Алексей Сергеевич Суворин (1834 – 1912), публицист, издатель, литератор. [↑](#endnote-ref-1555)
1742. *Я видел на днях «Идиота» в Александринском театре*. — Премьера пьесы В. Крылова и С. Сутугина по роману Ф. М. Достоевского «Идиот» состоялась в Александринском театре 4 ноября 1899 г. [↑](#endnote-ref-1556)
1743. *Если вы бывалы в Чернском уезде…* — Чернский уезд входил в состав Тульской губернии. [↑](#endnote-ref-1557)
1744. *… болен падучей*. — *Падучая* — эпилепсия. [↑](#endnote-ref-1558)
1745. «*Принадлежу ли я к Наполеонам или нет? Могу я “перейти предел” или нет*?» — неточная цитата из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». [↑](#endnote-ref-1559)
1746. *… а на Петербургской стороне*. — Петербургской стороной называлась нынешняя Петроградская сторона города. [↑](#endnote-ref-1560)
1747. {853} *… благополучно здравствующий известный коннозаводчик Достоевский, сын покойного писателя…* — *Достоевский* Федор Федорович (1871 – 1922) — сын Ф. М. Достоевского, крупный специалист по коневодству и коннозаводству. [↑](#endnote-ref-1561)
1748. *Про кенгуру даже стихи есть…* — Автор стихов не установлен. [↑](#endnote-ref-1562)
1749. *В «Гордыне» я видел, что вышло из медведя*. — «*Гордыня*» — историческая драма Щедрова (Н. В. Самойлова), была поставлена в Театре Литературно-художественного общества в 1899 г. [↑](#endnote-ref-1563)
1750. Не можем! *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-189)
1751. *… папское «non possumus»…* — слова, по традиции означавшие папский отказ удовлетворить требования светской власти. В романе «Идиот» князь Мышкин говорит: «Римский католицизм верует, что без всемирной государственной власти церковь не устоит на земле, и кричит: “Non possumus!”» [↑](#endnote-ref-1564)
1752. *Говорят, что переделку «Идиота» разрешила сама вдова Достоевского*. — Вероятно, это так, поскольку на премьере пьесы в Малом театре, состоявшейся 11 октября 1899 г., присутствовали вдова Достоевского Анна Григорьевна и дочь Любовь Федоровна. [↑](#endnote-ref-1565)
1753. *… или сплющивать*? — Образовано от фамилии Я. А. Плющик-Плющевского (Дельера). [↑](#endnote-ref-1566)
1754. *… на машине Ремингтона…* — Печатающая машина, которую с 1874 г. выпускала американская фирма «Е. Ремингтон и сын». [↑](#endnote-ref-1567)
1755. Впервые — «Русское слово», 1914, 18 января. [↑](#endnote-ref-1568)
1756. *Живокини* Василий Игнатьевич (1805 – 1874) — русский актер. С 1824 г. выступал на сцене Малого театра. Прославился в ролях водевильного, комического репертуара. Играл в опереттах. [↑](#endnote-ref-1569)
1757. *Я видел в Большом театре «Прекрасную Елену»*. — Это был спектакль по оперетте Ж. Оффенбаха, поставленный в 1870 г. [↑](#endnote-ref-1570)
1758. *Кого играл Живокини…* — В. И. Живокини играл Менелая. [↑](#endnote-ref-1571)
1759. «*Вакантное место*» (1869) — комедия А. А. Потехина, была поставлена в Малом театре в 1881 г. [↑](#endnote-ref-1572)
1760. «*От преступления к преступлению*» — комедия В. Сарду, шла в Александринском и Малом театрах в 1898 г. [↑](#endnote-ref-1573)
1761. *Как посравнишь век нынешний и век минувший*. — Неточная цитата из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». [↑](#endnote-ref-1574)
1762. Впервые — «Русское слово», 1901, 18 ноября № 318, под заголовком «Русская жизнь. Театр». Печатается по изданию — *Сцена*. [↑](#endnote-ref-1575)
1763. *В Петербурге восемь больших драматических театров…* — В 1901 г. в Петербурге работали Александринский театр, Михайловский театр, Театр {854} Литературно-художественного общества, Новый театр, Народный дом, Театр Е. А. Шабельской, Василеостровский театр, Театр Неметти. [↑](#endnote-ref-1576)
1764. *… очень модной пьесы г. Плещеева «В своей роли»*. — Пьеса А. А. Плещеева была поставлена в Театре Литературно-художественного общества в 1901 г. [↑](#endnote-ref-1577)
1765. *В театре г‑жи Яворской идут «Ночи безумные» гр. Л. Л. Толстого, «сына своего отца»*. — Пьеса Льва Львовича Толстого (1869 – 1945), сына Л. Н. Толстого, была поставлена в Новом театре в 1901 г. [↑](#endnote-ref-1578)
1766. *Брокар и К* — одна из крупнейших парфюмерных фирм России, учреждена в Москве в 1893 г. [↑](#endnote-ref-1579)
1767. *Пьеса г. Федорова «Старый дом» не имела успеха на Александринской сцене…* — *Федоров* Александр Митрофанович (1868 – 1949) — русский писатель, его драма «Старый дом» была поставлена в Александринском театре в 1901 г. Спектакль прошел семь раз. [↑](#endnote-ref-1580)
1768. *Во время реплики М. Г. Савиной…* — Савина в «Старом доме» исполняла роль Ирины Дмитриевны. [↑](#endnote-ref-1581)
1769. *Виттова пляска*, хорея — некоординированные движения, подергивания конечностей, связанные с поражением мозга при ревматизме либо наследственным хроническим заболеванием. [↑](#endnote-ref-1582)
1770. *Орленев* (настоящая фамилия Орлов) Павел Николаевич (1869 – 1932) — русский актер. Дебютировал в 1881 г. на сцене Артистического кружка в Москве, много работал в провинции, выступал в Театре Ф. А. Корша (1893 – 1895 гг.) и в Театре Литературно-художественного общества (1895 – 1900). Постоянно гастролировал. Создал новое амплуа в русском театре — «неврастеника». [↑](#endnote-ref-1583)
1771. … «*на зеркало неча пенять…*» — русская пословица. [↑](#endnote-ref-1584)
1772. Впервые — «Русское слово», 1913, 10 сентября, № 208. Печатается по изданию — *Старая театральная Москва*. [↑](#endnote-ref-1585)
1773. *… в день первого русского актера…* — Примечание А. Кугеля: «“День первого русского актера” есть очевидно день Ф. И. Волкова, т. е. 150‑летний юбилей его. До революции ежегодно праздновался также “День русского актера”, установленный Театральным обществом и приуроченный к великопостному сезону». *Волков* Федор Григорьевич (1729 – 1763) — русский актер, театральный деятель. Считается отцом русского театра. Организовал в Ярославле сначала домашний, а в 1750 г. — публичный театр. В 1756 г. в Петербурге при его участии был создан первый государственный профессиональный публичный театр. В 1913 г. исполнилось 150 лет со дня смерти Волкова. Если принять версию Кугеля, что именно с этой датой связан «день первого русского актера», то все же остается непонятным, почему Дорошевич приурочил его к 10 сентября, поскольку известно, что Волков родился 9 февраля. В мае 1900 г. в Ярославле состоялись Волковские торжества, связанные со 150‑летием открытия городского театра. [↑](#endnote-ref-1586)
1774. *У него длинные белокурые волосы, закрывающие уши, как у танцовщицы Клео де Мерод. И уайльдовское лицо*. — *Клео де Мерод* (1875 – 1965) — {855} французская танцовщица, выступала в кордебалете парижского театра «Фоли Бержер». На рубеже XIX – XX вв. прославилась как модель, утверждавшая новый, раскованный стиль, в том числе в прическе. *Уайльд*, Уалд Оскар Фингал О’Флаерти Уилс (1854 – 1900) — английский писатель, критик. Выступал за возрождение красоты в повседневной жизни, воспринимался пуританской моралью как проповедник социального и эстетского аморализма. [↑](#endnote-ref-1587)
1775. *В Политехническом музее…* — Музей создан в Москве в 1872 г. В начале XX в. был местом проведения диспутов, вечеров. [↑](#endnote-ref-1588)
1776. *Рейнгардт*, Рейнхардт Макс (1873 – 1943) — немецкий режиссер, актер, театральный деятель, реформатор театрального искусства. [↑](#endnote-ref-1589)
1777. Печатаются по изданию: Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Письма. И. Шаляпина. Воспоминания об отце. В 2‑х томах. Т. 1. М., 1960. [↑](#endnote-ref-1590)
1778. Дорошевич написал это письмо, находясь в Милане, накануне грандиозного успеха Шаляпина в спектакле по опере А. Бойто «Мефистофель» в театре «Ла Скала». См. [«Шаляпин в Scala»](#_Toc265602211) и [«Шаляпин в “Мефистофеле”»](#_Toc265602213). [↑](#endnote-ref-1591)
1779. Дражайший друг! *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-190)
1780. *… мне передали Вашу записку*. — Записка Шаляпина Дорошевичу неизвестна. Скорее всего, она утрачена вместе с архивом Дорошевича. [↑](#endnote-ref-1592)
1781. Большой артист *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-191)
1782. *В «галерее» только и разговоров…* — См. [«Шаляпин в Scala»](#_Toc265602213). [↑](#endnote-ref-1593)
1783. Письмо отправлено в Москву из Петербурга. [↑](#endnote-ref-1594)
1784. *Гг. Габрилович и Клечковский едут в Москву, чтобы просить Вас участвовать в январе в концерте в пользу общества защиты детей от жестокого обращения. — Габрилович* Осип Соломонович (1878 – 1936) — пианист и дирижер. *Клечковский М. М*. — сотрудник журнала «Музыка и жизнь». Сборный спектакль в пользу упомянутого общества с участием Шаляпина состоялся в Петербурге 31 августа 1904 г. [↑](#endnote-ref-1595)
1785. «*Жестокие, сударь, нравы в нашем городе*» — цитата из пьесы А. Н. Островского «Гроза». [↑](#endnote-ref-1596)
1786. *… я тебя, старика, уконтентую*. — Образовано от французского слова «content» — довольный. Здесь: я тебя ублажу. [↑](#endnote-ref-1597)
1787. *Поэтому объясняю приватно и между нами, в чем дело*. — Несомненно, Дорошевича смущала возложенная на него миссия. Поэтому он счел необходимым объясниться и в тот же день послал второе письмо вдогонку предыдущему. [↑](#endnote-ref-1598)
1788. *Ради Бога, ложу! Каждую минуту меня рвут*. — Речь идет о билетах на спектакль по опере А. Бойто «Мефистофель» с участием Шаляпина, который состоялся в его бенефис в Большом театре 3 декабря 1902 г. [↑](#endnote-ref-1599)
1789. {856} *… если б Горький дал мне прочитать свою пьесу… Напишу о ней, напечатаю после представления в Художественном театре*. — Имеется в виду пьеса «На дне». См. [«“На дне” Максима Горького»](#_Toc265602341) и [«При особом мнении»](#_Toc265602342). [↑](#endnote-ref-1600)
1790. *Беляев* Юрий Дмитриевич (1876 – 1917) — русский театральный критик, драматург. [↑](#endnote-ref-1601)
1791. *Пришли, ради Христа, ложу*. — Продолжение просьбы о билетах на спектакль 3 декабря. [↑](#endnote-ref-1602)
1792. *Ради Бога*, — *ложу бельэтажа…* — Продолжение просьбы о билетах на спектакль 3 декабря. [↑](#endnote-ref-1603)
1793. *Вот тебе, старику, на дорогу*. — 5 декабря 1902 г. Шаляпин выехал из Москвы в Петербург. [↑](#endnote-ref-1604)
1794. *Это глубже и сильнее, чем в Милане*. — См. [«Шаляпин в Scala»](#_Toc265602211) и [«Шаляпин в “Мефистофеле”»](#_Toc265602213). [↑](#endnote-ref-1605)
1795. *ГЦТМ*, ф. 144, ед. хр. 111 – 113. [↑](#endnote-ref-1606)
1796. *… за успех Вашего дела*. — Вероятно, имеются в виду попытки Лентовского отстоять свое предприятие от наседавших недоброжелателей и конкурентов. [↑](#endnote-ref-1607)
1797. *… увидел сегодня заметку в «Русском слове» о Вашем деле*. — Заметка не установлена. [↑](#endnote-ref-1608)
1798. *… Даниленко принес заметку*. — *Даниленко* Константин Матвеевич (? – 1928) — журналист, сотрудник газеты «Русское слово». [↑](#endnote-ref-1609)
1799. *… напечатать 6 декабря свою статью*. — Статья Дорошевича в «Русском слове» не установлена. [↑](#endnote-ref-1610)
1800. *Ваши планы не «остроумная вещь», а поэма*. — Речь, скорее всего, идет об одном из последних осуществленных проектов Лентовского — постановке в 1903 г. в Москве на гуляньях, проводимых Попечительством о народной трезвости, обозрения русской истории от образования государства до русско-турецкой войны. [↑](#endnote-ref-1611)
1801. *… вернувшись из Думы…* — Дорошевич активно посещал заседания первой Государственной Думы весной 1906 г. [↑](#endnote-ref-1612)
1802. *Инвентарь вещей…* — Может быть, Дорошевич помогал Лентовскому в приобретении обстановки для его последней квартиры на Котельнической набережной в Москве. [↑](#endnote-ref-1613)
1803. *Онегина* — неустановленное лицо. [↑](#endnote-ref-1614)
1804. *Здоровья, здоровья, здоровья*. — Перед кончиной Лентовский тяжело болел прогрессирующим диабетом, умер в жестоких мучениях. [↑](#endnote-ref-1615)
1805. {857} *РГАЛИ*, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 1001.

      *Билибин* Виктор Викторович (1859 – 1908) — русский писатель-юморист, драматург. [↑](#endnote-ref-1616)
1806. *… Вы воспользовались для своей пьесы моим фельетоном «Защитник вдов и сирот»…* — Фельетон «Защитник вдов и сирот (Тип)» был опубликован в газете «Русское слово» 20 июля 1903 г. (№ 198), вошел в 9‑й том собр. соч. Дорошевича «Судебные очерки» (М., 1907). Была ли написана Билибиным пьеса по этому фельетону — не установлено. [↑](#endnote-ref-1617)
1807. *ОР ГБ РФ*, ф. 331, к. 42, ед. хр. 43‑а. [↑](#endnote-ref-1618)
1808. *… благодарю Вас за пьесу*. — Накануне премьеры в Художественном театре Станиславский прислал Дорошевичу текст пьесы Чехова «Вишневый сад». См. [«Вишневый сад»](#_Toc265602339). [↑](#endnote-ref-1619)
1809. *ГЦТМ*, фонд Садовских, ед. хр. 139. [↑](#endnote-ref-1620)
1810. *… дайте нам повестушку на сей год…* — Известный актер Малого театра М. П. Садовский был автором очерков и рассказов из жизни московского мещанства и купечества. Ему принадлежит ряд книг, в том числе «Рассказы» в 2‑х томах (М., 1899 г.). Как он отозвался на эту просьбу — неизвестно. [↑](#endnote-ref-1621)
1811. *… уехал передохнуть (керосином) в Баку*. — Вероятно, письмо относится к ноябрю 1904 г., когда Дорошевич ездил в Баку для встречи с женой, актрисой К. В. Кручининой, игравшей в сезоне 1903 – 1904 гг. в местном театре. [↑](#endnote-ref-1622)
1812. *РГАЛИ*, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 1001. [↑](#endnote-ref-1623)
1813. поручителю *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-192)
1814. *… как моему parrain по Литературно-художественному кружку*. — Имея в виду то обстоятельство, что Дорошевич благодарит Южина за рекомендацию при вступлении в Литературно-художественный кружок, письмо может отнести к октябрю 1899 г. [↑](#endnote-ref-1624)
1815. *О. Дорошевич* — жена Дорошевича, актриса Ольга Николаевна Миткевич (? – 1940). [↑](#endnote-ref-1625)
1816. *… хотелось сначала прочесть пьесу*. — Имеется в виду пьеса А. И. Южина «Вожди». Была поставлена в Малом театре в 1909 г. *Карасев* — персонаж пьесы «Вожди». [↑](#endnote-ref-1626)
1817. *… Т. П. Сазонова, редактора нашей покойной «России»*. — *Сазонов* Георгий Петрович (? – 1924) — экономист, журналист, редактор петербургской либеральной газеты «Россия» (1899 – 1902), закрытой после публикации (13 января 1902 г., № 975) фельетона А. В. Амфитеатрова «Господа Обмановы», высмеивавшего царскую семью. [↑](#endnote-ref-1627)
1818. {858} *Вся история со статьей о Тамерницыне…* — *Тамерницын* — главный герой пьесы Южина «Вожди», его роль в спектакле Малого театра исполнял автор пьесы. [↑](#endnote-ref-1628)
1819. *… Федоров в «Слове»… — «Слово»* — газета, выходившая в Петербурге в 1904 – 1909 гг. С ноября 1905 г. была органом октябристов. М. М. Федоров был редактором-издателем газеты с 1906 г. [↑](#endnote-ref-1629)
1820. *… хотелось бы написать о «Птицах»*. — Вряд ли Дорошевич собирался писать в 1908 г. рецензию на старую пьесу А. И. Южина «Соколы и вороны» (1885), переименовав ее к тому же в «Птицы». Возможно, речь идет о какой-то «новой пьесе», которая так и не увидела сцены. [↑](#endnote-ref-1630)
1821. *Спиро* Сергей Петрович — журналист, драматург, сотрудник газеты «Русское слово». [↑](#endnote-ref-1631)
1822. *… Заранее поздравляю с большим и заслуженным успехом*. — Вероятно, речь идет о премьере пьесы А. И. Южина «Ночной туман», состоявшейся в Малом театре 15 декабря 1916 г. [↑](#endnote-ref-1632)
1823. *… и за присылку пьесы*. — Имеется в виду пьеса А. И. Южина «Ночной туман». [↑](#endnote-ref-1633)
1824. *… что Ваша пьеса имеет большой успех в Петрограде. Кажется, она будет иметь такой же успех и здесь*. — «Ночной туман» был впервые поставлен в ноябре 1916 г. в Александринском театре, а в декабре того же года — в Малом театре. [↑](#endnote-ref-1634)
1825. «*Испитые румяна*» — об этой пьесе А. И. Южина сведений обнаружить не удалось. [↑](#endnote-ref-1635)
1826. *ГЦТМ*, фонд Пальмина, ед. хр. 60.

      *Пальмин* Иван Осипович (1861 – 1908) — русский актер, театральный деятель. Был управляющим театрального бюро при Всероссийском союзе сценических деятелей. [↑](#endnote-ref-1636)
1827. *Сабуров предлагает моей жене ангажемент*. — Речь идет о жене Дорошевича, актрисе Ольге Николаевне Миткевич. Она играла в театрах Незлобина и Корша, в 1907 г. ушла из петербургского театра С. Ф. Сабурова «Фарс», осенью 1908 г. дебютировала в его же антрепризе в театре «Эрмитаж». [↑](#endnote-ref-1637)
1828. *ГЦТМ*, ф. 1, ед. хр. 825.

      *Бахрушин* Алексей Александрович (1865 – 1929) — русский театральный деятель, основатель театрального музея в Москве. [↑](#endnote-ref-1638)
1829. *ГЦТМ*, фонд Правдина, ед. хр. 256. [↑](#endnote-ref-1639)
1830. {859} *Я никакого отношения к этому спектаклю и к этому обществу не имею*. — Речь, вероятно, идет о каком-то благотворительном спектакле в Малом театре. [↑](#endnote-ref-1640)
1831. *РГАЛИ*, ф. 2579, оп. 1. ед. хр. 515.

      *Гельцер* Екатерина Васильевна (1876 – 1962) — русская артистка балета, педагог. Дебютировала в 1894 г. в Большом театре, затем танцевала в Мариинском театре и в 1898 вернулась в Москву, где работала до конца жизни. Ее исполнение отличалось блестящей техникой, соединенной с глубиной психологического переживания. [↑](#endnote-ref-1641)
1832. *… статуэтка Кановы*. — *Канова* Антонио (1757 – 1822) — итальянский скульптор, представитель классицизма. [↑](#endnote-ref-1642)
1833. чуда *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-193)
1834. *Но танцевать на открытом воздухе при 7 градусах*! — Скорее всего, это был один из патриотическо-благотворительных концертов, устраивавшихся в начале войны с Германией. [↑](#endnote-ref-1643)
1835. *ЦГИА РФ*, ф. 689, оп. 1, ед. хр. 540. [↑](#endnote-ref-1644)
1836. *Персиянинова* Наталья Львовна (настоящая фамилия Рябова) — драматург. Савина играла в небольших пьесах Н. Л. Персияниновой «Пустоцвет», «Пашенька», «Благотворительница». «Железка», «Сваха» и др. [↑](#endnote-ref-1645)
1837. *… играть такие пьесы…* — Имеется в виду участие Савиной в пьесе Е. Карпова «Светлая личность». [↑](#endnote-ref-1646)
1838. *… прочих Евтихиев…* — Имеется в виду режиссер и драматург Евтихий Павлович Карпов (1857 – 1926). В 1896 – 1900 гг. был главным режиссером Александринского театра. В 1900 – 1908 и 1914 – 1916 гг. работал в театре Литературно-художественного общества. [↑](#endnote-ref-1647)
1839. *… что до составления программы… Полтавский, посмотрев, сказал: «На то она и Савина!»* — Вероятно, Савина познакомила Дорошевича с программой своего юбилейного вечера, посвященного 35‑летию ее сценической деятельности. *Полтавский* — этот образ провинциального ценителя таланта актрисы проходит через ряд очерков Дорошевича, посвященных Савиной. В данном случае он сам надевает эту маску. См. [«Праздник русского искусства»](#_Toc265602237), [«М. Г. Савина»](#_Toc265602238). [↑](#endnote-ref-1648)
1840. *Как Вы сыграли пьесу в 4‑х действиях «Савина»*! — Имеется в виду показ Савиной четырех отрывков из разных спектаклей 24 февраля 1910 г. на вечере, посвященном 35‑летию ее сценической деятельности. См. [«М. Г. Савина»](#_Toc265602238). [↑](#endnote-ref-1649)
1841. *Ольга Николаевна* — жена Дорошевича, актриса Миткевич. [↑](#endnote-ref-1650)
1842. *Бильбасова* Ольга Андреевна — дочь издателя и журналиста А. А. Краевского (1810 – 1889), жена историка и журналиста В. А. Бильбасова (1837 – 1904), {860} владелица дома на Литейном проспекте в Петербурге, в котором жила М. Г. Савина. [↑](#endnote-ref-1651)
1843. *ЦГИА РФ*, ф. 678, оп. 1, ед. хр. 1147.

      *Молчанов* Анатолий Евграфович (1856 – 1921) — русский общественный и театральный деятель. С 1900 г. возглавлял Совет Российского театрального общества (с 1904 г. — Императорское российское театральное общество). Муж М. Г. Савиной. [↑](#endnote-ref-1652)
1844. *… для сцены писать не могу… Посылаю то, что вышло*. — Что именно Дорошевич выслал Молчанову — неизвестно. [↑](#endnote-ref-1653)
1845. *… приступая к сборникам, посвященным Марии Гавриловне, подумали обо мне*. — Молчанов, видимо, предложил Дорошевичу принять участие в издании, посвященном памяти М. Г. Савиной. Сборник «Кончина Марии Гавриловны Савиной» в двух томах вышел в Петрограде в 1916 – 1917 гг. Публикаций Дорошевича в нем нет. [↑](#endnote-ref-1654)
1846. *Сейчас я должен поехать на фронт. Немедленно по возвращении примусь за эту работу*. — Дорошевич выехал на фронт как корреспондент «Русского слова» в августе 1916 г. Скорее всего, последующие бурные события накануне Февральской революции не позволили ему выполнить свое обещание. [↑](#endnote-ref-1655)