

ಪ್ರಾಚೀನ ಪುಸ್ತಕಗಳು.
ಪ್ರಾಚೀನ ಪುಸ್ತಕಗಳು
ಪ್ರಾಚೀನ ಪುಸ್ತಕಗಳು.





Викторія Кавецкая.



В. Н. Давыдовъ.



Тамара Карсавина



Е. М. Грановская.



Надежда Плевицкая.



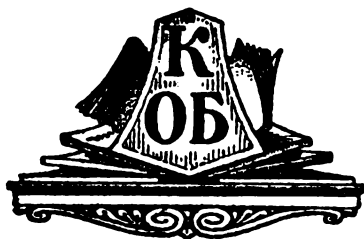
Мамантъ-Дальскій.

«ОБЩЕДОСТУПНАЯ БИБЛИОТЕКА»

V

ПЕТРЪ ПИЛЬСКІЙ

Романъ съ Театромъ



Книгоиздательство «Общедоступная библиотека»

Б. Ш е р е ш е в с к і й

Рига, Маринская ул. № 6

1 9 2 9

**Всѣ права сохранены
за авторомъ
Alle Rechte vorbehalten
Copyright by the author**

**Типографія „Vārds“ Рига
Бл. Плавучая ул. № 24
Телефонъ 2-3-4-0-9**

Посвящаю женѣ моей, актрисѣ
Еленѣ Сергѣевнѣ Кузнецовой
(Пильской).

По поводу вышедшей 20 лѣтъ тому назадъ книги театральныхъ рецензій покойный критикъ А. Р. Кугель писалъ о русской скромности. Заграницей книги о театрѣ составляются чуть ли не изъ пяти замѣтокъ.

Писать о русскомъ театрѣ и русскомъ актерѣ сейчасъ наша общая и святая обязанность. Время бѣжитъ, люди и дѣла отдаляются, уплываютъ, забываются. Разорвалась и театральная исторія Россіи. Что можно сберечь изъ прошлаго, нужно заботливо охранить, хотя бы какъ воспоминаніе.

Въ эту книгу я не включилъ почти ничего изъ моихъ прежнихъ театральныхъ статей печатавшихся въ газетахъ, а также въ журналѣ «Театръ и искусство». Сюда вошли только вещи, появившіяся въ самые послѣдніе годы, — среди нихъ три статьи о критикахъ.

Ихъ я заперъ въ отдѣльную главу, чтобы не смущать актеровъ.

Петръ Пильскій

Душа актрисы.

1

Актрисы!..

Какъ мало ихъ знаютъ, какъ неясны онѣ для насъ, — просты и сложны, — какъ часто любятъ ихъ, какъ рѣдко понимаютъ, какъ неугодно цѣнятъ и совсѣмъ не вникаютъ въ ихъ жизнь и душу, и любовь, въ ихъ святой и милый трудъ, не думаютъ объ ихъ огорченіяхъ, ихъ трагедіяхъ, ихъ слабости, одиночествѣ и, наконецъ, смертяхъ.

А это — загадочная жизнь и ни на кого непохожій народецъ, — прелестная въ своей нервности женская особь, непостоянная, увлекательная, грустная, задумчивая и всегда великодушная.

Да, никого нѣтъ на свѣтѣ великодушнѣй актрисы!.. И немудрено, ибо каждая изъ нихъ — даже только первый разъ ступающая по сценѣ, — уже готовая королева. Какая неизъяснимая, покоряющая и чудесная власть эта сцена. Сколько тревогъ! Блеска! Измѣнъ! Притяженій! Разочарованій! Надеждъ!

Какое это огромное, ни на что больше въ мірѣ не похожее королевство, — театр.

И кстати: почему театр—мужского рода?

Онъ долженъ быть женскаго, — какъ все въ этомъ царствѣ женщины окрашено въ ея тона, цвѣта, привычки и прихоти, — все въ женскомъ — исключительно, единственно и всегда женскомъ родѣ и женской психологіи.

На театральной землѣ никогда не было королей. Въ мірѣ кулисъ мужчина — актеръ кажется ошибкой, недоразумѣніемъ, придаткомъ. Его слѣдовало бы отсюда убрать. Онъ не нуженъ.

Здѣсь все принадлежитъ Ей. Все заражено Ею, опоено Ея чарами, охмѣлено Ея духами и голосами. Она, Она, Она, — Актриса!

И всѣ здѣсь покорились ей! Въ женскомъ родѣ здѣсь все: «кулиса», «репетиція», «антреприза», «рампа», «сцена», «режиссура», «драма», «трагедія», «комедія», «опера», «оперетка», «шансонетка», «овація», «роль», «ложа»...

И даже «рецензія» — женскаго рода!

И даже... «интрига».

2

Такъ и должно быть.

Изъ всѣхъ искусствъ театр — самое искусственное. И законъ у него поэтому одинъ:

— Капризъ на часъ, какъ бываетъ «Калифъ на часъ» и «Рыцарь на часъ», да и то много,

потому что и этот капризь и этот калифъ
бываютъ на одну минуту.

„Мигъ одинъ — и нѣтъ волшебной сказки
„И душа опять полна возможнымъ“

Основная сущность театра — призрач-
ность, эфемерность, вѣтренность. Помните
ли вы романъ директора вѣнскаго театра? Онъ
называется:

— «Театръ».

Неточное заглавіе!

Вся книга Германа Бара посвящена не
сценѣ, не театру, а ей, одной ей, Маріи Ба-
станде, и назвать этотъ романъ нужно было
точнѣй:

— «Актриса».

Впрочемъ, Баръ прекрасно уловилъ теа-
тральную стихію, психологію сцены.

Въ одномъ мѣстѣ онъ говорить:

— «Самъ по себѣ театр — ничто. Только
захотѣлъ прикоснуться къ нему, онъ уже
ускользнулъ и мелькаетъ впереди коварной,
измѣнчивой и обманчивой загадкой!»

Какъ это вѣрно!

Мечтательный и ломкій ликъ актрисы со-
общилъ и всему ея искусству тѣ же уплываю-
щія, неясныя черты мечтательности, хрупкости,
подвижности. Въ этомъ мірѣ есть какая-то
трогательная воздушность.

Сцена защищаетъ себя желѣзнымъ и тя-
желымъ занавѣсомъ, а ее слѣдовало бы оку-

тать прозрачной фатой невесты, которой никогда не суждено стать женой.

Въ сущности, изъ всей литературы я знаю одного сценическаго героя — актера. Это — Кинь, коронная роль покойнаго Маманта Дальскаго.

Но актриса? Актрисъ сколько угодно!

Туть и суворинская Рѣпина и чеховскія Аркадина и Зарѣчная, Кручинина и Нѣгина у Островскаго, туть и Магда, и актриса у Щепкиной-Куперникъ, и у нея же Флавія Тессини, и актриса Ларина, и бѣляевская,—Псиша и все это только изъ недавняго репертуара.

Тоже самое въ беллетристикѣ.

Какъ театръ — такъ актриса. Какъ актриса — такъ трогательность, идеализмъ и сочувствіе. Не вспомните ли вы (потому что я никакъ не вспомню!) хоть одинъ красивый образъ актера? Даже у беззлобнаго, напримѣръ, Чехова, они юмористичны и непріятны.

Но есть цѣлый романъ (Крестовскій), такъ и называющійся:

— «Актриса».

Подъ тѣмъ же заглавіемъ и рассказъ Бориса Зайцева, — тоже:

— «Актриса».

Боборыкинъ наисалъ цѣлую повѣсть, — явно отражающую на себѣ черты Коммиссаржевской.

У К. Льдова я нашель тоже повѣсть:

— «Лицедѣи».

У Ковальскихъ цѣлый романъ, печатавшійся въ «Современномъ Мирѣ»:

— «Двуликій богъ».

Есть много страницъ, посвященныхъ актрисѣ и у І. Ясинскаго, и у В. Свѣтлова, и у В. Немировича-Данченко.

А рассказовъ — не перечесть.

Цѣлая литература! И вездѣ «она». Вездѣ -- актриса. Нигдѣ нѣтъ «его». Т. е. нѣтъ его, какъ героя. Разъ театръ, значить, актриса. Актеръ? Но вся литература ставила его неизмѣнно въ положеніе служебнаго лица, это былъ всегда второй планъ, персонажъ безъ рѣчей. Отчего? Да все отъ того же. Оттого, что повелительницей театра, его незримой душой, его властительницей была и будетъ она, актриса. Ея воля, ея театральнѣйшій мятежъ, ея деспотизмъ и очарованіе, ея власть надъ заломъ такъ огромны, дыханіе ея женственности такъ неотразимо здѣсь, что актеръ заразился ея духомъ и сталъ тоже какъ бы полу-женщиной. Завелъ себѣ «гардеробъ».

Сталъ подкрашивать губы. Дѣлать маникюръ. Пускать атропинъ въ глаза, чтобъ блестѣли.

Онъ сдѣлался эгоцентричнымъ. Научился кокетничать. Привыкъ измѣнять. Полюбилъ зеркало. Сталъ принимать букеты, цвѣты, подношенія и украшенія. Впиталъ въ себя всѣ женскіе пороки, — и эту мелочность и зависть, несправедливость и вѣтренность, покорность

минутѣ и настроенію, и это желаніе нравиться, во чтобы то ни стало.

Я замѣтилъ даже, что къ годамъ сценическаго совершеннolѣтія тазъ у актеровъ становится широкимъ и то, что они не рожаютъ, есть всего только вопросъ времени.

3.

Странность: ни у кого изъ этихъ авторовъ, я не нашелъ настоящаго ощущенія сцены, не обрѣлъ видѣнія театра, не почувствовалъ артистическаго символа, не увидѣлъ души актрисы. Есть нѣжность. Есть вѣрность факту. Есть реалистическая правда. Есть наблюдательность. Есть литературное умѣнье, даже ловкость. Встрѣчаются мастерство и прозорливость. Но сущности, но ореола, но того неяснаго, что бываетъ краснорѣчивѣй и убѣдительнѣй всякой точности, я не встрѣтилъ ни въ одной строкѣ этихъ романовъ, повѣстей и разсказовъ.

И это потому, что и театральная стихія и стихія духа актрисы — ирреальны, облачны и въ высшей степени воздушны. Икогда я думаю о нихъ, нарядныхъ тѣняхъ, скользящихъ по сценѣ, мнѣ вспоминаются иныя строки, иныя картины, иныя сны искусства, милыя галлюцинаціи словесной живописи, отдаленныя очертанія нечеловѣческихъ тѣлъ и цѣлыхъ земель, вспоминаются муратовскія описанія сказоч-

наго Капри, когда смотришь на него изъ Неаполя, — вотъ эти строки:

— Проснувшись и подойдя къ окну, видишь его (Капри) тлѣющимъ, голубымъ облакомъ на горизонтѣ. Онъ пропадаетъ въ полдень въ ослѣпительно сіяющемъ воздухѣ и вечеромъ появляется снова, чтобы пылать багряно на закатѣ и, густолиловѣя, соединиться съ ночью...

Развѣ это не само видѣніе сцены, не вѣчно умирающей и возрождающейся образъ актрисы, такой яркой, и тающей, извѣчна-закатный, гибнущій при свѣтѣ дня, могучій и зовущій театральными вечерами?

Ея праздникъ — спектакль. Короткій праздникъ!

Ея будни — всѣ остальные дни и часы въ дняхъ, и минуты въ этихъ часахъ, — все это сумерки боговъ, печали сердца и тяготы труда, — роли, портнихи, репетиціи и то постылое, что называется обыкновенной человѣческой жизнью.

Но къ актрисѣ сюда приходятъ еще и ея особенныя, ей одной свойственныя горести, ея непонятныя намъ печали, ея великолѣпныя и такія скорбныя слезы. Откуда? Отъ чего? Отъ многого! Отъ зависти близкихъ, отъ маленькихъ и большихъ интригъ, отъ этой нервности и неудачъ, отъ соперничества и собственной неудовлетворенности — увы! — самой собой.

Вовенаргъ рассказываетъ о таинственныхъ аллеяхъ, гдѣ задумчиво и одиноко бродятъ честолюбцы, чья судьба захотѣла быть жестокой, люди возвышенныхъ душъ и непокорнаго сердца, не нашедшіе исхода своимъ силамъ, оскорбленные мечтатели, оплакивающіе жизнь. Знайте: комната каждой актрисы — такая же темная аллея.

О, если бъ ея стѣны умѣли говорить, — какъ много повѣдали онѣ намъ объ этой тоскѣ, и рыданіяхъ, и отчаяньѣ, смѣняющемся новой надеждой, какъ много сказали онѣ о невидимой и незнаемой нами, настоящей драмѣ актрисы, драмѣ, которую она уже не играетъ, а несетъ въ себѣ и съ собой — день за днемъ, вечеръ за вечеромъ и ночь за ночью.

Трата силъ, ревность къ успѣху, борьба, постоянная взволнованность, рѣдкія радости достиженій, одиночество, укоры публики, судъ критика, бездомность, сиротство на міру, вѣчныя огорченія и такія же неуходящія жажды — всѣ эти муки, тѣни, сумерки духа — и все, это — для одного часа, для этого мига любви къ сценѣ, къ этой опасной и волшебной игрушкѣ странныхъ дѣтей старшаго возраста, — моего и вашего, — для этой мантии королевы на часъ, для мгновенной, иллюзорной и неотразимой власти надъ затемненнымъ заломъ въ зимній вечеръ, надъ этими ложами, гдѣ г-жа скука грызетъ шоколадъ,

надъ партеромъ - шептуномъ, надъ улицей-галеркой.

Какъ ничтожна награда! Какъ велика награда!

Потомъ спектакль оконченъ—и надо раздѣваться. Надо — разоблачаться.

Разоблачать иллюзію, разоблачать прекрасную тайну, разоблачать себя,—юбки и мантия упали къ ногамъ и королева низложена. Завтра критика ее отправить на плаху. Судьба всѣхъ королевъ на землѣ.

4.

Не вѣрьте-жъ имъ, когда онѣ говорятъ, что равнодушны къ отзывамъ, клянутся, что не читають рецензій. Неправда! Это — самая милая, потому что самая наивная, ложь, какая вылетаетъ изъ этихъ накрашенныхъ устъ. Внимательно читають, и искренно обижаются, и бываютъ счастливы и окрылены, и послѣ спектакля нервно волнуются, ожидая нашихъ строкъ объ игрѣ, о дикціи, и манерахъ, и роли, и даже костюмѣ.

Въ самомъ дѣлѣ, прочитайте мемуары американской танцовщицы Лои Фуллеръ. перебивавшей чуть-ли не при всѣхъ дворахъ, перезнакомившейся со всѣми знаменитостями міра, а къ этимъ мемуарамъ написалъ свое предисловіе самъ Анатолий Франсъ.

Миссъ Лоя Фуллеръ, по крайвей мѣрѣ, откровенна.

И она просто рассказываетъ, какъ на другой день послѣ одного отвѣтственнаго спектакля она проснулась на зарѣ:

— Я сейчасъ же послала за газетами, чтобъ прочитать, что обо мнѣ пишутъ. Увы! было слишкомъ рано и моя горничная вернулась ни съ чѣмъ. Но спать я уже не могла!

Еще бы онѣ были равнодушны къ мнѣніямъ и отзываамъ, онѣ, минутныя тѣни, дѣти каприза, чье искусство — *charme*, чей талантъ — излучаться и гибнуть, — послушныя созданія мига.

Да, каждая изъ нихъ Эллисъ! Прелестная Эллисъ!

Помните вы ее у Тургенева?

— «Легко отдѣляясь отъ земли, она плыла мимо и вдругъ подняла обѣ руки надъ головою. Эта голова, и руки и плечи мгновенно вспыхнули тѣлеснымъ теплымъ цвѣтомъ, въ темныхъ глазахъ дрогнули живыя искры, усмѣшка тайной нѣги шевельнула покраснѣвшія губы. Прелестная женщина внезапно возникла предо мной. Но какъ бы падая въ обморокъ, она тотчасъ же опрокинулась назадъ и растаяла, какъ парь...»

Актриса!

5.

Да, ихъ мгновенныя, ихъ единственныя, такія мимолетныя радости — вечеръ спектакля.

Ихъ лучший романъ — Романъ съ Театромъ.

Это вершина подъ розовымъ облакомъ мечты. Остальное—доль. Это праздникъ. Все остальное—понедѣльникъ,—тяжелый день!

Въ началѣ жизни еще ничего. Въ молодости такъ приятно и такъ трепетно итти навстрѣчу и риску и чуду. Но часы жизни отбиваютъ свой тактъ и бѣжитъ время и гаситъ румянецъ юности. Выходишь на высокій этажъ и начинается одышка. Какъ всегда... Какъ у всѣхъ.

— Жизнь, какъ гора, — говоритъ мопасановскій поэтъ Де-Варенъ.—Пока поднимаешься вверхъ, глядишь на верхушку и чувствуешь себя счастливымъ; придешь наверхъ, и тамъ вдругъ раскрывается передъ тобой спускъ, конецъ, смерть. Пока поднимаешься вверхъ, все идетъ медленно, начнешь спускаться, все идетъ быстро.

И легкомысленная, порхающая, съ трелящимъ голосомъ *ingenue* переходитъ въ *grande coquette*, потомъ въ *grande dame*, потомъ...

Потомъ, какъ всѣ,—въ «старухи!»

Это очень грустный, это очень болѣзненный путь, господа! Но дѣлать нечего, — надо идти и съ горы. Морщины кладетъ природа, но ихъ приходится иногда накладывать и собственной рукой, своимъ собственнымъ гримировальнымъ карандашемъ.

Никогда не забуду я тотъ вечеръ,—вечеръ прощанія старой актрисы со сценой. Правда,

ей было уже 80 лѣтъ—срокъ достаточный. Но будто старому сердцу легче сознавать ненужность? Звѣрева—хорошая актриса—служила у Багрова — безсмѣнно.

Но въ тотъ годъ онъ кончалъ съ драмой и взялся за антрепризу оперы. Звѣрева была ненужна ему, а другіе не звали 80 лѣтнюю актрису.

И вотъ послѣдній, — сборный спектакль.

Участвовала и Звѣрева. Она доиграла, разгримировалась. Потомъ пожалала на вѣчное «прощай» руки болѣе молодымъ своимъ товаркамъ и тутъ я увидѣлъ жуткое и потрясающее зрѣлище. Звѣрева не могла, не рѣшалась выйти изъ того театра, которому она отдала не «столько-то лѣтъ», а буквально всю свою жизнь.

Отъ начала до конца, съ первыхъ радостей и успѣховъ, съ первыхъ волненій и утѣхъ до сѣдины, морщинъ, усталости и, наконецъ, — ненужности.

Она топталась на мѣстѣ и не могла уйти. Наконецъ, преодолѣла себя и — вышла. Я пошелъ за ней. Былъ снѣжный вечеръ, были пустынные улицы, она шла, склонивъ голову, медленно, будто приговоренная, потомъ повернула въ переулокъ и исчезла навсегда... Прощай!

Ахъ, эта надвигающаяся старость, холодная, безпощадная и одинокая, — какой это ужасъ и какая непоправимая безысходность!

Въ этой зыбкой театральной эфемерности всѣ актерскія жизни похожи на таящія въ небѣ облака, на мгновенныя видѣнія, на каприз-

ныя, легкіе, расплывающіеся сны, которые помнятся недолго и почти совсѣмъ не рассказываются.

Въ этомъ есть что-то летучее, какъ тихій паръ на поляхъ въ предсолнечные часы утра.

Никто больше не стоитъ въ такомъ рабствѣ у времени, какъ актриса.

Нигдѣ такъ не трепещутъ передъ датой, метрикой и срокомъ, какъ на сценѣ.

Вотъ гдѣ каждый уходящій день, какъ червонецъ у скряги!

Вмѣстѣ съ каждымъ годомъ, даже съ мѣсяцемъ, даже съ недѣлей все шире расплзается бездна и глубже становится пропасть. Ощущеніе пустынности—вотъ прогрессирующее сознание въ этихъ нервныхъ дняхъ и та все растущая, все увеличивающаяся мука, отъ которой избавляетъ уже только смерть.

Какъ страшны эти смерти актрисъ! Какъ всегда онѣ печальны!

Конечно, всякое сведеніе счетовъ съ жизнью невесело, и всегда тяжела послѣдняя точка разсказа, называющагося: «Человекъ».

Но у другихъ смерть бываетъ скорбной, или просто значительной, зловѣщей или пугающей, исполненной загадочнаго смысла, — у актрисъ она именно и только печальна.

Даже не грустна, потому что въ грусти всетаки есть и просвѣты, и лучи надеждъ, и закатныя улыбки вѣчности. Увы, эти цвѣты не растутъ на актерскихъ могилахъ! Смерть заби-

раетъ здѣсь все, и пусть насъ не утѣшаютъ экраномъ. Это совсѣмъ не то — совсѣмъ! Ни книги, ни картины ничего не теряютъ отъ того, живы ихъ творцы, или нѣтъ, пишутъ или перестали писать. Но актерское творчество, какъ готовый родиться ребенокъ, всегда подъ сердцемъ матери. Убить ее — значить убить и ребенка.

6.

Жизнь ушла, романъ съ театромъ оконченъ и—ничего больше. Воспоминанія? Но память не романъ. Это его тѣнь, а тѣни не живутъ.

Да, конечно, придутъ въ церковь товарищи, придетъ антрепренеръ, придутъ поклонники, будутъ вѣнки съ пышными,—искренними и неискренними,—надписями и, какъ за всѣхъ, какъ всегда, церковь будетъ молиться и за актрису:

«И сотвори ей вѣчную память!»

Но «вѣчной памяти» сцена не дарить. Им-мортель—цвѣтокъ не сцены.

Затѣмъ?

Что же затѣмъ? Да ничего! Или, какъ говоритъ Фюшлеванъ у Гюго, — «я заколачиваю гробъ, факельщики приходятъ за нимъ, а лошади его увозятъ, и вотъ такъ-то отправляютъ у насъ на небо: приносятъ пустой ящикъ, а выносятъ его съ поклажей,—*de profundis*»...

Вотъ и все... Вотъ и вся грустная сказка объ этихъ жизньяхъ и этихъ смертяхъ, такихъ пустынныхъ и страшныхъ и такъ быстро забывающихся—безъ памятниковъ, безъ слѣда и почти безъ наслѣдій. И, можетъ быть, къ лучшему! Покойница Коммисаржевская искренно вѣрила въ примѣту, что если мы очень тоскуемъ по комъ-нибудь умершемъ, то ему тамъ тяжело.

Впрочемъ, иные и объ иныхъ и впрямь умѣютъ и помнить долго и глубочайше тосковать, и Коммисаржевская не скоро уйдетъ изъ многихъ памятей, какъ и Савина, и Варламовъ, и Давыдовъ,—много ли такихъ?

1918 г.

На улицахъ стрѣльба. Петербургъ сотрясается. Я зналъ, что боленъ В. М. Дорошевичъ. Взялъ телефонную трубку и позвонилъ.

— Какъ чувствуете себя?

— Плохо!

— У васъ на Каменноостровскомъ—тоже стрѣльба?

— Да... Но умерла актриса Славина...

Минутная пауза.

— Такъ хотѣлось бы помянуть ее некрологомъ...

Но «Русскаго Слова» уже не было.

Только объ актрисахъ вырываются такіе рѣдкіе и хорошіе вздохи.

Все это объ естественныхъ смертяхъ, но...

Но мнѣ приходитъ въ голову наблюдение
Додэ:

— Здѣсь умираютъ не отъ болѣзней, не
отъ старости, здѣсь умираютъ тогда, когда пе-
рестаютъ аплодировать!..

Тамара Карсавина.

Очарованіе прекраснаго лица, чудеснаго воздушнаго тѣла, прелестная строгость линій, элегантность манеръ, высокая театральная культура, — все принесла сюда счастливая судьба, къ этимъ волшебнымъ, изумительнымъ ногамъ восхитительной балерины, чтобы подарить ей завидное ворожащее имя «золотой птицы» русскаго искусства.

Вся — ослѣпительный блескъ, великолѣпное колдованіе, сладкое и мягкое владычество, волшебство танца, непобѣдимая притягательность, въ огняхъ и пыланьѣ своего огромнаго, глубокаго, серьезнаго таланта Карсавина сказочнымъ видѣніемъ пролетаетъ надъ нашими склоненными головами, восхищая, плѣняя, покоря властно и мягко, великая и грустная гостыя нашихъ жестокихъ лѣтъ, нашего желѣзнаго времени безъ цвѣтовъ, безъ пѣсенъ и солнца.

Въ потухающемъ свѣтѣ этихъ сумеречныхъ дней она кажется волшебной посланницей небесъ, пронизывающей нашъ холодный воздухъ неизсякаемой пламенностью своего

тонкаго генія, будто слетѣвшая съ какихъ-то голубыхъ вершинъ для нашего послѣдняго счастья, облачная, призрачная красота, неповторимая, превосходная актриса, театральная сила, божественность и благодать.

Все, что она дѣлаетъ, неизмѣнно овѣяно рѣдчайшимъ духомъ великой внутренней гармоніи, самой утонченной чуткости и высочайшаго благородства. Выдержанная, виртуозная, она несетъ на себѣ печать исключительной аристократической воспитанности.

Ея театральныи путь, — настоящая эпоха въ исторіи балета.

Ей подарены ключи тайнъ въ антикѣ (нимфа Эхо), и въ таинственно мистической романтикѣ («Видѣніе Розы»), и въ жеманно-кокетливыхъ роляхъ, созданныхъ 18-ымъ вѣкомъ милыхъ условностей, и въ сказочной области фантастики, и въ стилизаціи (Армида), какъ и въ воплощеніи образовъ русской сказки, и въ созданіи видѣній Востока, — въ «Шехеразадѣ», въ «Тамарѣ», въ «Исламеѣ», въ «Египетскихъ ночахъ».

И вездѣ она все та же неподражаемая артистка.

Ея выступленія, ея неизмѣнныя побѣды всегда сопровождалъ рой нѣжныхъ, заботливыхъ, и ласковыхъ фей, а ихъ имена: Чуткость, Грація, Жизненность, Трепетность, и Стройность.

Эти чудотворные спутники, добрые ангелы-хранители съ серебряными крыльями пронесли ее надъ всѣми безднами, всѣми искушеніями и надъ невѣрностью шаговъ и дѣлъ. Ея сердце они надѣлили неумирающей потребностью вѣчныхъ обновленій, возвышенной неудовлетворенностью, неостывающимъ желаніемъ новыхъ достиженій, предъ ея душой зажгли дразнящіе огни грядущихъ завоеваній и реформаторскихъ дерзновеній, къ ея груди прикололи цвѣтокъ мечты о несбыточномъ и повели ее труднымъ, гордымъ и горнимъ путемъ въ заманчивую, обманчивую, но необманувшую, счастливую высь героическаго балетнаго новаторства.

Порывисто и влюбленно отдавшись «новому балету», радостно пріявъ идеи смѣлаго М. М. Фокина, въ содружествѣ съ лучшими композиторами, съ блестящей музыкой, съ декорационной живописью, съ мимизмомъ вмѣсто жестикуляціи, поставивъ технику не цѣлью, а только средствомъ, переигравъ во всемъ фокинскомъ репертуарѣ, она не покинула и старый балетъ, не захотѣла отойти навсегда и отъ Петипа, танцуя и въ «Раймондѣ» и «Спящей красавицѣ», и «Щелкунчикѣ», и «Пахитѣ», и «Корсарѣ», и «Конькѣ-Горбункѣ», и въ «Лебединомъ озерѣ».

И отсутствіе въ ней упрямства, приверженности, распаленнаго фанатизма понятно и умно, ибо Карсавиной данъ геній не только

хореографической драматизации, но и великолѣпная техника классической танцовщицы.

Ей близки всѣ подмостки, всѣ земли покореннаго ею царства, эти блаженные міры ея властвованія, ея искусства, ея завоеваній, ея законнаго торжества.

И все-таки имя Тамары Карсавиной навсегда сплетается съ именемъ М. М. Фокина, съ именами Врубеля, Бакста, Александра Бенуа, Рериха, Головина, Глазунова, Мусоргскаго, Стравинскаго, Бородина, съ именами Павловой, Лопуховой, Кякштъ и Нижинскими, съ цѣлой эпохой, съ памятнымъ и знаменательнѣйшимъ періодомъ великолѣпнаго цвѣтенія русской балетной оранжереи.

Но и въ этомъ ослѣпительномъ созвѣздіи, въ этомъ трудномъ и радостномъ процессѣ театральнаго обновленія имя и роль Карсавиной горять особенно яркимъ, сильнымъ и влекущимъ свѣтомъ.

И для осуществленія этой миссіи ей было дано все: блистательная одаренность, волшебная техника, большое, серьезное пониманіе возникшихъ задачъ, отмѣнная духовная и умственная культурность, и тутъ нельзя безъ горестнаго сожалѣнія вспомнить о неизданномъ до сихъ поръ ея переводѣ классическаго труда о балетѣ знаменитаго французскаго балетмейстера Новерра.

Въ душѣ ея негасимо горѣлъ огонь вождѣющей любовзательности, искусовъ, само-

испытанія, вѣчной взволнованности красотой, мыслью и эстетическимъ подвигомъ.

Всю жизнь она училась. Всѣ годы она шла впередъ. За весь свой путь она не знала остановокъ.

Исключительно талантливая, съ необычайнымъ чутьемъ стиля, вооруженная тончайшимъ вкусомъ, знающая, опытная, она каждый разъ поражала своего зрителя новыми успѣхами, все большей и большей завершенностью, будто ея непокорству искусницы нѣтъ утоленія, ея восхожденіямъ — предѣла.

Въ этой душѣ живетъ неснижающее и неустающее желаніе безконечныхъ совершенствъ.

Это бурное сердце не хочетъ покоя. Какъ странно сочетать эти два понятія: Карсавина — и бурность! А она, въ самомъ дѣлѣ, мятежница, — мятежный духъ, мятежная натура.

Въ ней заложенъ огромный и страстный, горящій темпераментъ. Счастливымъ чудомъ онъ сумѣлъ ужиться и съ ея эфирностью, съ ея земной отрѣшенностью, и съ изысканностью, съ легкостью и простотой, съ изящной кокетливостью, съ ея сценическимъ юморомъ, съ граціознымъ задоромъ и мечтательной романтичностью.

Эта внутренняя скрытая мятежность, этотъ великій богъ завоеваній, неугомонный и беспокойный, провели великую балерину черезъ сложную и трудную жизнь, черезъ преодоленіе

нiя длинной и мудреной школы, суровость дисциплинъ, строгость воздержанности.

И за эту большую работу, за трудъ надъ собою этотъ богъ надѣлилъ ее великими дарами.

Подарилъ превосходное чувство мѣръ и предѣловъ. Далъ тонкое, глубокое и мудрое постиганiе драматизацiи. Ея движенiя, ея танецъ, ея внѣшность пронизаль свѣтомъ воздушной эфирности. Онъ овѣялъ ея танцевальныя формы возвышенной небесной женственностью, не отторгаемыми чарами, хрустальной и возвышенной чистотой, ея свершенiя окрасилъ вѣчной нетлѣнностью, ея технику сдѣлалъ математической, идеальной и четкой.

Ея толкованiямъ сообщилъ радостный интересъ прекраснаго разнообразiя, вдохнувъ въ нихъ порывистую устремленность, шаловливый задоръ, выдержку, горделивую строгость, точность, требовательность, а всѣмъ ея движенiямъ, ея тѣлу, шеѣ, спинѣ, рукамъ — восхитительную гибкость, ея выступленiямъ — невыразимую привлекательность, сочеталъ темпераментъ и мягкость, влекущiй даръ сценическаго кокетства съ естественностью, заставилъ побѣжденные залы безъ ума аплодировать ея цѣломудренно-великолѣпнымъ полетамъ и восхищенно ловить божественную улыбку, слетающую съ этихъ гордыхъ и прекрасныхъ губъ, расцвѣтающую

на этомъ умномъ, тоже прекрасномъ и строгомъ лицѣ.

Онъ подарилъ ей еще и великія прозрѣнія, дальновидящія, ясныя глаза, глядящія въ будущее, охватывающія широкій кругозоръ возможностей, плановъ, исходовъ, задачъ и цѣлей балета, театра, всего искусства.

Онъ сдѣлалъ Карсавину святой жрицей этого храма и тотъ, въ чьихъ декораціяхъ она свершала свои великія и тихія въ своей чистотѣ, свои апостольскія дѣянія новатора, Александръ Бенуа, будто про нее написалъ такія строки:

— «Балетъ можетъ быть и сложнымъ, и священно литургическимъ, и простымъ, шутивымъ, какъ ребяческая игра... Не годятся только тѣ балеты, гдѣ нѣтъ никакой улыбки».

И Карсавина на сценѣ осуществляетъ оба лика, — и это искусство — радость, искусство — шутку, искусство — игру, но также и искусство — служеніе, искусство — жертвенность, искусство — алтарность.

И тамъ, и тутъ предъ нами великая актриса, талантливѣйшая танцовщица, балетный геній, «золотая птица» сцены, радуга чувствъ, манеръ, красокъ, солнечное видѣніе, волшебный сонъ въ сіяніи лучей, мягкость шелковъ, ощущение стиля, многостороннее постиганіе, царственный, благородный аристократизмъ, восхищающая, плѣнительная женщина на сценѣ.

Въ эти минуты я вспоминаю ея портреты. Вотъ она съ закинутой назадъ головой, спокойно горделивое, внимательно мечтательное, красивое лицо съ темными глазами, кудрями волосъ, упавшихъ изъ подъ шляпы, на покатоe, точеное плечо, — задумавшаяся или мечтающая королева, — вся неприступность, выдержка и сдержанность: портретъ англійскаго художника Сарджень.

А, вотъ, другой, — Эберлинга.

Въ бѣломъ воздушномъ одѣяніи, вся тоже воздушная, чуть-чуть улыбающаяся, съ миломъ оскаломъ бѣлыхъ зубовъ, съ ласково снисходительнымъ взглядомъ, на свѣтломъ бѣломъ креслѣ, и среди бѣлизны выдѣляется ея прелестная голова со свѣтлѣющимъ кверху нимбомъ темныхъ волосъ, съ прелестной, узкой, тонкой рукой, терпѣливо и выжидательно опирающейся тремя пальцами на мягкое сидѣнье.

Потомъ это лицо проходитъ передъ моимъ взоромъ въ разныхъ роляхъ, милое, то наивное, то лукавое, то молящееся, то печальное и покорное, будто приговоренное, съ глазами жадными къ свѣту, то веселое, то неумолимое, — чудесное лицо чудесной актрисы.

Н. В. Плевацкая.

...Первое отдѣленіе окончилось. Огромный зрительный залъ кино огласился чудовищнымъ рукоплесканіями. И съ какой-то особенно твердой рѣшительностью поплылъ занавѣсъ — увы! — съ той особенной твердостью, которая сразу обнаружила его безхарактерность: и занавѣсъ зналъ, что ему придется раскрыться вновь. Обычная судьба всѣхъ концертовъ Н. В. Плевацкой.

Тогда я прошелъ за кулисы, чтобы во второмъ отдѣленіи не только слушать пѣвицу, но и наблюдать публику. Я припалъ къ отверстию сѣраго холста въ боковой кулисѣ, и предомной раскрылся весь залъ, — душа слушателя, его невольная исповѣдь, — я читалъ въ сердцахъ, я ловилъ выраженіе этихъ взволнованныхъ, возбужденныхъ, обрадованныхъ и счастливыхъ лицъ.

Съѣхали на затылокъ фуражки, шляпы, котелки, горѣли глаза, и кто-то осторожно поднесъ платокъ, чтобы стереть стыдливую слезу... Въ чемъ дѣло? Въ голосѣ? Въ силѣ звука? Но предъ этимъ же заломъ проходили очень боль-

шія вокальныя дарованія. Можетъ быть, въ изощренной виртуозности? Конечно, нѣтъ!

Въ чемъ же тайна этихъ восторговъ?

* * *

Театральные модники любятъ «ломать рампу». Напрасный трудъ! Она сама ломается, когда нужно. Ее снимаетъ талантъ артиста.

Плевицкая — настоящая большая актриса. Она — рѣдкое сценическое одареніе. Между ней и ея слушателемъ не существуетъ никакихъ преградъ. Ея эстрада — не эстрада, и залъ ея неотдѣлимъ отъ нея самой. Это — одно. Они всегда вмѣстѣ. Это — творецъ и его произведеніе, мать и ребенокъ, — неразрывное, связанное единство.

Какъ всегда на сценѣ, и здѣсь вся тайна художественныхъ побѣдъ Плевицкой живетъ въ самой артисткѣ.

Въ этомъ взаимномъ зараженіи слушателя эстрадою и эстрады заломъ скрыта величайшая сила Плевицкой. Она изъ тѣхъ рѣдкихъ талантовъ, которые заставляютъ своего слушателя цѣликомъ, безоглядочно и невольно приобщаться къ ея творчеству, ея пѣснѣ, ея улыбкамъ, ея тоскѣ.

А. И. Сумбатовъ рассказываетъ объ одномъ большомъ артистѣ. Когда его спросили, какъ онъ достигаетъ такой естественности въ своемъ воплѣ отчаянія, онъ, указывая на темный залъ, отвѣтилъ:

— Это—оттуда. Я едва открываю ротъ, онъ уже кричить, а не я.

То же можно сказать и о театральной толпѣ Плевической — объ ея влюбленномъ, плененномъ и покоренномъ зрителѣ. Это она его создала, это она его подняла, окрылила, сдѣлала своимъ сотворцомъ, близнецомъ, двойней, и, когда поетъ Плевическая, залъ тоже поетъ, и то, что переживаетъ она, переживается всѣми.

Плевическая — великій разрушитель рамы.

Ея таланту подарена легкость. Въ немъ отсутствуетъ напряженность. Здѣсь нѣтъ никакого старанія. Она не заставляетъ, а беретъ безъ усилія. Все это потому, что и ея темы, и манера пѣнія, и всѣ сценическіе приемы принадлежать ей, только ей одной. Это — «свое». А въ искусствѣ «свое» — все.

Неотразимой чертой искусства Плевической является ея исключительная и огромная непосредственность. Въ своей пѣснѣ она живетъ, какъ пѣсня живетъ въ ней. Она поетъ, какъ птица, какъ сердце, какъ простой человѣкъ въ минуты раздумья, труда, тоски или радости.

У Плевической нѣтъ или, по крайней мѣрѣ, не чувствуется школы. Въ ея искусствѣ нѣтъ и искусственности. И въ этой черноземной силѣ таится прекрасный секретъ ея завиднаго обаянія, ея особенной прелести, какъ бываетъ природное кокетство, естественный *charmé*, внезапность остроумія, выигрышъ безъ

желанія или неожиданная ласка. Заль всегда ждеть обряженности, отточенности, продуманности: къ этому его слишкомъ долго и заботливо приучали. А тутъ — ни того ни другого. Въ открытое окно ворвалась пѣсня съ поля.

Затѣмъ у Плевацкой — хорошій я рѣдкій вкусъ. Ея пѣсни сложены исключительно великимъ авторомъ. Она передаетъ величайшаго изъ поэтовъ — Народъ. И этого величайшаго поэта она чувствуетъ и понимаетъ, какъ никто. Въ томъ же жанрѣ, что и Плевацкая, пробовали выступать многія изъ пѣвицъ, — «исполнительницы русскихъ пѣсенъ». Особенно помню одну изъ нихъ. Все было, какъ полагается: боярскій полукафтаны, широкіе шаровары и русская шапочка и «сафьяновые сапожки», а успѣха не было, а заль молчалъ, а пѣсня не дошла. Межь тѣмъ, у пѣвицы, бсзспорно, была и школа, и манера пѣть, и тренировка, и, конечно, очевъ большое стараніе. А впечатлѣнія никакого! И разгадка — проста. Тогда, когда другіе совершаютъ насиліе, Плевацкая захватываетъ просто, мягко, безъ всякихъ ухищреній, торжествуя въ своемъ легкомъ постиганіи, переживаніяхъ и пониманіи. А понять значитъ обрадоваться и обрадовать. Это и есть Плевацкая.

Вотъ почему она и ея пѣсня живутъ въ насъ и переживаютъ насъ, ибо это — вѣчное.

Искусство Плевацкой — не симуляція. Оно — и не стилизація. Это — сама

жизнь, сама пѣсня, русское крутое, четкое слово, пышная и яркая красавица нашихъ рѣчей, строкъ и думъ.

Мотивы Плевацкой одновременно говорятъ и о величїи и о скромности. Здѣсь передано величїе масштабовъ и ласковая скромность личности. И въ этомъ сказалось проникновенное чувство русской земли и русской души.

Поэтому личность не вылѣзаетъ, не самоподчеркивается, и минутами даже кажется, будто и поетъ не сама Плевацкая, а Народъ—масса въ человѣкѣ, множественное въ единственномъ и неповторимомъ лицѣ художника: индивидуализированность коллектива,—собранность разбросаннаго.

Поражаетъ въ репертуарѣ Плевацкой разнообразїе мотивовъ, будто она сама прошла по всему огромному пространству и бездумно насбирала эти пѣсни, какъ въ погожий лѣтній день собираетъ женская рука въ самодѣльную кошницу полевые цвѣты всѣхъ окрасокъ, запаховъ и оттѣнковъ.

У Плевацкой еще и очень чуткій слухъ къ жизни, міру, человѣческой душѣ и, особенно, почвѣ.

Иъ есть у нея еще одна рѣдкая, неповторимая и чудесная черта художника, всегда и неизмѣнно проходящая чрезъ всѣ ея творенїя, чрезъ всѣ мелодїи, и темы, и тексты. Это—какая-то особенная, эпическая доброта, то всепрощенїе, которое становится благослов-

ляющимъ всю жизнь и все сущее въ ней. Недаромъ и въ ея автобіографіи («Мой путь къ пѣснѣ») для Плевацкой — всѣ хороши. «Хороша» — мать, «хороши» — сестры, «хороши» — отецъ и братъ Николай, и Потапъ Антонычъ, и дядя Дей, и сынъ его Егоръ, и Васютка Степановъ, и учитель Василій Гаврилычъ, и Машутка, и Рышкова барышня, и монахини, и актеры балагана, и весь хоръ, и Собиновъ — всѣ «хороши», и нѣтъ ни одного нехорошаго человѣка — ни злыхъ душъ, ни опустившихся людей, ни мстительныхъ сердець, ни зависти: хорошъ и прекрасенъ весь Божій міръ!

И въ этомъ сказалось чрезвычайно характерное преображеніе традиціи.

Какъ всякій большой художникъ, Плевацкая шла и идетъ по пути не подражанія, а преображеній. Истоки ея творчества — не въ писаніи, а въ народномъ преданіи. Чтобъ имъ овладѣть и его постигнуть, нужно особенное, врожденное чутье не только къ накопленію репертуара, къ разысканію мотивовъ и текстовъ, но и къ ихъ толкованію, ихъ воспроизведенію, ихъ облеченію въ новыя одежды. Народная традиція осталась въ пѣснѣ, жива и неустраима, но ея формы, ея стиль, передача, трактовка, упоеніе ею возникли въ новомъ свѣтѣ, индивидуализированные, возрожденные, явленные міру, искусству и театральнымъ заламъ воскрешенными для долгой, вѣчной, благодатной жизни въ нашихъ восхищенныхъ и признательныхъ сердцахъ.

Викторія Кавецкая.

Кавецкая была увлекательной волшебницей на сценѣ, она была привлекательной женщиной, необычайно располагающимъ къ себѣ человѣкомъ. Сіяла и влекла ея очаровательная женственность, а въ ней открывалась трогательная красота души: Кавецкая была очень добра, въ ней чувствовался трепеть отзывчивости.

Судьбѣ было угодно надѣлать ее не только музыкальнымъ, но еще и другимъ, особеннымъ, — моральнымъ слухомъ. Громадный успѣхъ, кружащая головы слава, богатство, хорошее и почетное положеніе въ обществѣ, все то, что всякую другую женщину могло запылять, сдѣлать надменной, внушить отчужденность, — всѣ эти обольщенія міра ни на минуту не омрачили, не исковеркали, не испортили ея свѣтлаго образа.

Въ Кавецкую можно было влюбиться, даже ни разу не повидавъ ее на сценѣ. Достаточно было посмотреть въ эти глаза, услышать въ бесѣдѣ тембръ ея голоса, его волшебную пѣвучесть, почувствовать ея, даже въ

жизни, художественную власть, чтобъ стать за-
вороженнымъ поклонникомъ этой женщины,
надѣленной одновременно большимъ талан-
томъ и большимъ сердцемъ.

Прельщала въ ней мягкая и мечтательная
душа славянки.

Помню ея гастроли, восторженное бѣсно-
ваніе зала, упавшій въ послѣдній разъ занавѣсъ,
когда за кулисами собрались люди пе-
чати, музыкальные дѣятели, просто цѣнители
ея таланта. Ей надо было разгримировываться,
спѣшить домой, а она стояла, болтала и, на-
конецъ, договорилась:

— Слушайте, господа, — если будете въ
Варшавѣ, не смѣйте нигдѣ останавливаться!
Прямо приѣзжайте ко мнѣ...

Я невольно оглянулъ эту толпу, собрав-
шуюся передъ ея уборной, и, чтобы не прийти
въ ужасъ, разсмѣялся:

— Недурную картину представляла бы
квартира Кавецкой, еслибъ всѣ мы, около 30
человѣкъ, вкатились такимъ караваномъ подъ
ея гостепріимный кровъ!

Но въ эту минуту Кавецкая была совер-
шенно искренна. Если бы вдругъ всѣ мы тогда
сказали, что съ удовольствіемъ отправляемся
въ Варшаву сейчасъ же, слѣдующимъ поѣздомъ,
это ее не смутило бы ни на одну минуту.

Да, въ ней была ярко выражена славянка,
но особенно импонировала и захватывала, не-
замѣтно и мягко окутывала, влекла и притя-
гивала тонкая грація польки.

Наблюдая,—нѣтъ, совсѣмъ не наблюдая,— только чувствуя Кавецкую, любуясь ею, стоя передъ ней, схватывая эти черты мягкости, душевной гибкости, естественной, кокетливой, острой прелести, неподдѣльнаго, природнаго ея изящества, близости и въ то же время отдаленности, переживая эту манящую и не дающуюся тайну обаятельной актрисы, всякій разъ, еще разъ мы вспоминали тонкое опредѣленіе польки: сѣверная французженка. Это было ясно и это было неуловимо.

Съ годами Кавецкая стала полнѣть. казалось бы, это должно ее портить, во всякомъ случаѣ, отразиться на ея артистическомъ и женскомъ обликѣ.

Нѣтъ, очарованія остались тѣ же!

Значить, было въ этой артисткѣ и въ этомъ человѣкѣ нѣчто сильнѣйшее, чѣмъ внѣшность, и власть чаръ таилась въ какой-то внутренней, большой и легкой силѣ, въ не умирающей, никогда не растрчиваемой въ мірѣ, ничѣмъ не побѣждаемой власти сіяющаго изнутри, ласкающаго свѣта. А это уже не только талантъ сцены,—это излучаемость высоко одаренной личности.

Полнѣло тѣло, но воспримчивость, но расточаемость, но несказанная женственная прелесть оставались попрежнему тонкими въ своей природной, естественной привлекательности. Это дается только натурамъ избраннымъ.

Какъ всякая большая актриса, Кавецкая отлично знала, что можно дѣлать на сценѣ и

чего нельзя. Допустимо ли безъ нарушенія собственнаго стиля разрѣшить себѣ свистѣть? Не рискованно ли? Что жъ, можетъ быть, и рискованно. Но чуткость ее не обманула. Инстинктивно Кавецкая почувствовала, что и эта шалость не прозвучитъ вульгарностью, не понесетъ на себѣ ни единой черты рѣзкости или грубости. Наоборотъ: въ этомъ свистѣ у нея была какая-то радостная неожиданность, веселая смѣлость, заражающая, свободная беззаботность, будто въ эту минуту Кавецкая говорила залу:

— Давайте шутить! Вы пришли веселиться, и я покажу вамъ то, чего вы не слышали и не видали... Не правда ли хорошо? Ну, вотъ, я такъ и знала, что это вамъ понравится.

И залъ улыбками, аплодисментами, радуясь и удивляясь, отвѣчалъ ей, какъ другу, какъ пріятелю, какъ доброй и веселой феѣ театра:

— Очень хорошо! Еще бы не хорошо, если это дѣлаете вы, наша Кавецкая!

Она любила свой жанръ, цѣнила оперетку. Какая умница, не просто умница, а храбрая умница, независимая умница!

Съ этимъ голосомъ Кавецкой были открыты двери для самыхъ заманчивыхъ оперныхъ успѣховъ. Это всегда считалось почетнѣй и притягательнѣй. Оперетка и не требуетъ большихъ вокальныхъ силъ. Отдавать Кавецкую опереточной сценѣ могло казаться такимъ же нелѣпымъ, какъ дѣлать молотки изъ золота.

Но въ томъ-то и дѣло, что для большихъ одареній солнце славы всходитъ на всѣхъ путяхъ, и вдохновеніе бѣжитъ за ними, какъ свѣтлый спутникъ, и нити счастливаго трепета протягиваются къ толпѣ со всякой сцены, — лишь бы въ эту минуту тамъ сотворилось настоящее искусство.

Тутъ я подхожу къ одной догадкѣ.

Очень можетъ быть, — Кавецкая предпочла оперетку потому, что здѣсь ей открывались наиболѣе широкія возможности для воплощенія драгоцѣнныхъ свойствъ ея природной польской талантливости. Недаромъ именно Польша только на нашихъ глазахъ дала такихъ интересныхъ опереточныхъ актрисъ какъ Кавецкая, Мессаль, Невяровская, Пюнтковская.

Есть въ этомъ жанрѣ какая-то изысканная прелесть.

Это — особый міръ, гдѣ вмѣстѣ сжились наблюдательность и беззаботность, реализмъ и романтика, гдѣ летаютъ стрѣлы остроумія, ворожить ласковая музыка, гдѣ пустыки бываютъ серьезны, серьезность — пустой, старость — неуважаема, молодость — непочтительна, любовь дерзка, сюжетъ несбыточенъ, а счастье возможно и близко. Гдѣ танцуетъ горе, поетъ убожество, гримасничаетъ каррикатурность, веселится наивность и сумасбродство, и это она, оперетта, ея веселое безстрашіе, за долго до Бернарда Шоу, скептически развѣнчала исторію, высмѣяла героевъ древности и

свела боговъ на театральную землю, чтобы и они немного пожили простой и забавной человеческой жизнью.

Оперетта требует гибкости. Ради большого голоса опера простить деревянность, даже неуклюжесть. Но оперетка требует обаянія, подвижности, искрометности. Ей дорога непринужденность и легкость исполненія. Опера должна покорять, оперетта — плѣнять. Опера — *brillant*, оперетта — *charmant*, т. е. шармъ и обвороженія. Это—польское, это—польки!

Русской сценѣ этотъ жанръ не дался. Должно быть, для этого мы немножко тяжелы. Почти всегда русская опереточная «дива» вульгаризируетъ образъ, лишаетъ его «шика», тайны и тонкости. Въ большинствѣ случаевъ наши актрисы сюда вносятъ излишество темперамента, множатъ и мельчатъ жестъ, лукавую наивность замѣняютъ простодушіемъ, вмѣсто женственности даютъ женщину, сценически договариваютъ то, что цѣнно прелестью недоговоренности, не овладѣваютъ полутонами. Иногда это выходитъ ярко, даже огненно, но въ опереттѣ нужно не сгорать, а грѣться, не хохотать, а улыбаться и дорожить не откровенностью, а намекомъ.

Конечно, я много разъ видѣлъ Кавецкую, видѣлъ стройную, высокую Мессаль (Варшава съ ласковой фамильярностью называла ее «Мессалька»), цѣнилъ Пюнтковскую, но чтобы передать вамъ коротко то основное, еле уловимое, что заключается въ польской опереточ-

ной актрисѣ, я долженъ рассказать объ одной мелочи.

Я говорю объ опереткѣ «Нитушъ», и въ ней мнѣ особенно запомнилась покойная, такъ нелѣпо и дико сгорѣвшая Невяровская. Можетъ быть, и вы помните тамъ танецъ кошекъ? Ручаюсь: ни одна изъ русскихъ актрисъ такъ передать этого не можетъ. Это не въ ихъ силахъ. Недостижимо воплощеніе этой именно кошачьей граціи, кошачьяго кокетства, кошачьихъ округленныхъ, изгибающихся линий, это соединеніе ласковости и лукавства, притяженія и отталкиванія, обманчивыхъ обнадеживаній и строгой недоступности, — кошачья грація, женское кошачье начало, пушистость и остріе когтя!

Невяровская была въ этомъ танцѣ очень хороша, ее нельзя забыть, но именно потому, что въ этотъ мигъ вскрывалась тайна польской опереточной искусности, ловкости, проникновенія въ самый духъ этого мурлыкающаго и царапающаго, ласковаго и измѣнчиваго существа, — кокетства, жалящаго сердце, покусывающаго душу, наполняющаго ее предчувствіями сладкихъ томленій, сладкихъ и несбыточныхъ.

И этимъ ароматомъ изысканной польки особенно неотвратимо завораживала Кавецкая. Сколько чудесныхъ минутъ пережили мы на ея спектакляхъ, сколько признательности хранить до сихъ поръ наша память объ этой такой чудесной, блистательной артисткѣ, милой женщинѣ, объ этомъ воспитанномъ хорошемъ человѣкѣ, незабываемой «Pani Kaweskiej».

Айседора Дунканъ.

Удивительная женщина и умерла удивительно*).

Дунканъ погибла въ автомобилѣ, но автомобиль на этотъ разъ не былъ виноватъ ни въ чемъ. Шарфъ Айседоры запутался въ колесѣ и автомобильный бѣгъ затянулъ петлю на ея шеѣ.

Она умерла той же смертью, что и Есенинъ, — смертью удавленника. Послѣдній моментъ ея жизни еще разъ вызвалъ тѣнь погибшаго поэта, загубленнаго капризнымъ неистовствомъ ея любви, и въ этомъ всеобщемъ обвиненіи Айседоры Дунканъ сыграли роль многіе мотивы. Обостренная неприязнь къ ней шла отъ различія возрастовъ, оттого, что Дунканъ

*) Въ телеграммахъ сообщалось, что Айседора Дунканъ стала жертвой несчастнаго случая въ Ниццѣ. Она купила гоночный автомобиль и рѣшила произвести пробную поѣздку. На ходу автомобиля конецъ шали, обернутой вокругъ шеи Дунканъ, попалъ въ колеса. Втягиваемая колесомъ шаль задушила Айседору и выбросила ее на ходу изъ автомобиля на мостовую. У Дунканъ оказался сломаннымъ позвоночникъ. Погибшей ганцовицѣ шель 49-ый годъ.

была гораздо старше своего возлюбленного, вліяла на него, не выпускала изъ рукъ, держала въ дурманѣ своей неотступной чувственности и соблазнахъ пьянаго угара; наконецъ, оттого, что отъ всѣхъ послѣднихъ лѣтъ ея жизни вѣяло распущенностью и нравственнымъ неряшествомъ, и еще оттого, — и это главное, — что склонъ ея дней сталъ огорчительнымъ поруганіемъ когда-то свѣтлаго образа актрисы, преданной красиво-дерзостному новаторству, сплетшей свое имя съ моментомъ крылатаго расцвѣта эстетическихъ порывовъ въ русскомъ искусствѣ, русской поэзіи, русскомъ театрѣ и танцѣ.

Ея первыя выступленія относятся къ тому времени, когда мавиль и цвѣль «Домъ пѣсни», звенѣло имя Олениной Д'Альгеймъ, окруженной музыкантами, художниками и артистами, когда въ Москвѣ пумѣль «Кружокъ эстетики», тамъ читались лекціи о поэзіи, выступали и боролись за новое искусство Бальмонтъ и Брюсовъ, а за ними молодые въ ту пору поэты, и праздновалъ свои первыя побѣды символизмъ.

Шель общій мятежъ во имя освобожденія челоуѣка, его духа, его мысли, и весь воздухъ былъ насыщенъ революціонными настроеніями. Свершалось раскрѣпощеніе рифмы въ стихѣ и тѣла въ танцѣ, и водителницей этого движенія стала Айседора Дунканъ. Своей дерзкой проповѣдью возвращенія къ античной красотѣ она породила великія волненія, споры

и даже цѣлая партія, эта босая пророчица основывала свою новую церковь, свою религію и вербовала послѣдователей, создавала своихъ апологетовъ и теоретиковъ.

Это было стремленіе воскресить античность безъ классицизма, — опасное предпріятіе, шаткое основаніе, открывавшее широкія двери диллетанству. Имѣя только одну логичную, безспорную предпосылку, — преклоненіе предъ свободой античной пластики, — дунканизмъ сталъ грѣховной колыбелью безчисленнаго стада всякихъ босоножекъ и «безножекъ». И неудивительно: модное теченіе было такъ широко разрекламировано, за него бились столь авторитетныя перья, съ нимъ связали себя такія имена, что сразу открылись всѣ пути и отменились всѣ преграды традиціи, строгости и даже вкуса.

Ни о комъ больше въ тѣ годы не было такой «литературы предмета», какъ о Дунканъ. Какъ-то естественно и быстро она стала передовой, — передовымъ застрѣльщикомъ, первымъ протестантомъ, отважнѣйшимъ повстанцемъ. Кто не писалъ о ней? Всѣ!

Мелкія газеты, но и журналы, претендовавшіе на высочайшій эстетическій авторитетъ («Вѣсы»), ей посвящали статьи балетныя критики, и имя Айседоры Дунканъ мелькаетъ въ книгахъ такихъ принципиальныхъ противниковъ, какъ Андрей Левенсонъ и Валеріанъ Свѣтловъ.

И если балетъ, никогда не враждуя съ литературой, охотно бралъ свои сюжеты и у Байрона («Корсаръ»), и у Гейне («Жизель»), и у Гюго («Эсмеральда»), то Айседора Дунканъ могла черпать свои вдохновенія изъ непосредственнаго источника, окрыляясь признаніями живого литературнаго слова, въ средѣ и осязаемой близости писателей, поэтовъ и самыхъ требовательныхъ рецензентовъ.

Пламя славы взвилось и ярко заиграло, — увы! — не надолго, и какъ-то скоро вдругъ заколебалось и стало тухнуть. Его еще можно было поддержать, если бъ сама Айседора Дунканъ горѣла искренне и свѣтло. Но ей не хватало внутренней дисциплины, сразу обнаружился недостатокъ артистической чуткости, что-то лопнуло, Айседора Дунканъ оказалась выпотрошенной, и — тоже сразу — стала ясна вся ея духовная примитивность, культурная скудость, интеллектуальная пустота.

Восторги стихли. Начался періодъ робкаго охлажденія, потомъ пришло полное разочарованіе. Образъ Дунканъ потускнѣлъ. Прошло немного времени и недавній идолъ полетѣлъ въ пропасть. Обманы не прощаются и Айседора Дунканъ, горько переживъ себя, предстала призракомъ поруганной и оскверненной мечты.

Всѣ эти годы она стояла предъ нами символомъ измѣны, — измѣны себѣ, измѣны красотѣ и элементарной морали, а ея циничная близость съ большевиками, ея оргіи и скандалы,

ея скорбныя попытки продолжать свой путь танцовщицы, вопреки логикѣ, наперекоръ вкусу, эта утрата послѣдняго чутья звучали наглымъ вызовомъ, оскорбляли, какъ поруганіе вѣры въ талантъ, были почувствованы, какъ ударъ, какъ пощечина, и эта иностранка стала для русскаго чувства и для русской совѣсти чуждой, будто врагъ, и отталкивающей, потому что вульгарной.

Ея рѣдкія выступленія производили жалкое впечатлѣніе. Располнѣвшая, отяжелѣвшая, она теперь переживала то, что Станиславскій называетъ страшнымъ для артиста словомъ — «мышечная анархія». Къ ней присоединилась другая анархія, — духовная.

Въ артистической и житейской судьбѣ Айседоры Дунканъ сказался неисцѣлимый недугъ, ужасная червоточина, имя которой: тайная безлюбовность. Теперь уже можно безъ колебаній установить печальную истину: вся революція танца, все кипѣніе борьбы у Айседоры Дунканъ исходило только изъ темперамента, и здѣсь было многое, — тщеславныя жажды, разогрѣтая чувственность, дерзость порывовъ, — и только не было одного: внутренняго сліянія съ идеей, ея тихаго святительства, не было восхищенія предъ самимъ замысломъ, отсутствовала преданность служенія, и, значить, не было подвига. А безъ подвижничества не бываетъ побѣдъ новаторства.

Айседора Дунканъ не лелѣяла того, что она хотѣла проповѣдывать. Къ своимъ созда-

ніямъ, она не была привязана по-матерински, а когда погибаетъ эта материнская связь, нераздѣлимая скрѣпленность создателя со своимъ созданіемъ, тогда возникаетъ проституціонность, торговля лаврами, продажа патента, самоувѣренное небреженіе достигнутымъ, измелъчаніе и распыленіе результатовъ и задачъ.

Невольно вспоминаются слова Аватоля Франса, изъ его «Романа актрисы»:

— Она выдвинется: она — комедіантка въ душѣ, у нея театръ въ ногахъ...

Айседорѣ Дунканъ судьба подала нарядную колесницу и женщина помчалась въ ней, оглохшая отъ восторговъ, слѣпая отъ рожденія, захмелѣвшая отъ хвалъ, безъ удержу и дорогъ, въ бездну, на вѣрную гибель. И всѣ послѣдніе годы Айседоры Дунканъ, пыльные и сумрачные, отмѣчены добровольнымъ и наиграннымъ безразсудствомъ, почти полубезуміемъ, и надо было лишиться всякаго слуха, чтобы не понять, какимъ истерическимъ воємъ они были наполнены, — воємъ одинокой волчицы, голодной отъ недостатка шума и славы, чувственныхъ наслажденій и пониманія своей распатанности и обреченности.

Влекущіеся къ мрачнымъ символамъ цѣнители мистическихъ совпаденій могутъ вспомнить вмѣстѣ съ этой гибелью Дунканъ на автомобилѣ другую близкую ей гибель, — трагическій конецъ ея дѣтей. И они нашли свою смерть въ автомобилѣ, потопившемъ ихъ въ

рѣкѣ. Финаль самой Айседоры Дунканъ знаменателенъ и во многомъ выразителенъ.

Быть можетъ, вообще, такія внезапныя, страшныя смерти приходятъ только по нашему собственному зову. Онѣ являются для того, чтобы вывести насъ изъ безысходнаго тупика. Самоубійства происходятъ не отъ револьверовъ и не отъ ядовъ, а отъ нашего тайнаго желанія конца, и Маманта Дальскаго раздавилъ трамвай, а онъ въ нихъ не ѣздилъ ни разу въ жизни, потому что суевѣрно боялся и всегда избѣгалъ. Онъ поѣхалъ въ трамваѣ тогда, когда почувствовалъ, что обреченъ, и предчувствіе его не обманывало: разстрѣль ему былъ уже приуготовленъ.

Внезапность смерти Айседоры Дунканъ только кажущаяся: свою смерть она звала и конецъ ожидала. Развѣ такъ трудно было оборвать шарфъ или мгновенно раскутаться? Но смерть ей была нужна, ибо въ жизни для Дунканъ не оставалось уже ничего.

Еще о Дунканъ.

Въ Айседорѣ Дунканъ жила не одна душа — въ ней было разноликое многодушіе. Она — вся — была спаяна въ противорѣчій, какая-то психологическая несообразность и логическая непутевость.

Восхищали ея чудесныя руки и отталкивала тяжесть, — тяжесть ея тѣла, ея чувствованій, ея толкованій и пониманія, цинизмъ формулъ. Порывы ввысь уживались съ идолопоклонными гимнами землѣ, въ самомъ настоящемъ и осязательномъ смыслѣ: именно и просто къ землѣ, по которой мы ходимъ. Въ ней чудилась мечтательная чистота и съ ней сосѣдился развратъ, плотская неумность, ненасытныя вожделѣнія.

Но самое удивительное противорѣчіе заключалось въ томъ, что она была одновременно и нѣжна и безсердечна до жестокости, до полной глухоты къ чужимъ стонамъ и слезамъ, — даже дѣтей.

И эти странности могутъ показаться выдумкой, если бы ихъ не подтверждали свидѣ-

тельства самых преданных ей людей и факты.

Всѣ вспоминатели Есенина, его друзья, будто сговорившись, и, разумѣется, не предвосхищая никакихъ выводовъ, говорятъ объ Айседорѣ Дунканъ искренне и даже восторженно, а потому особенно убійственно, невольно раскрывая всю ея внутреннюю сѹмятицу, неразбериху и чудовищную путаницу ея многихъ душъ. Отсюда и неровное, двойственное отношеніе къ ней всѣхъ знавшихъ ее, близкихъ ей, въ томъ числѣ и Есенина.

На Рюрика Ивнева она «сразу произвела чарующее впечатлѣніе»:

— Это была умная, исключительная женщина. Въ ней была необыкновенная привлекательность.

И вдругъ тутъ же:

— У Есенина намѣтился рѣзкій переломъ въ отношеніи къ ней.

Одинъ за другимъ, всѣ, слѣдившіе за этимъ громкимъ романомъ, отмѣчаютъ, какъ «Айседора искала Есенина, звонила по телефону къ общимъ знакомымъ, беспокоясь, не случилось ли чего съ нимъ».

Исполнялись всѣ его капризы. Айседора терпѣливо сносила его груость и даже побои. Ничего не стоило Есенину сразу порвать и уйти. Что же Есенинъ?

— «А Есенинъ все больше и больше начиналъ пить и буянить».

Изъ всѣхъ этихъ показаній, рассказовъ, мелкихъ штриховъ ясно одно: противорѣчивое многодушіе Айседоры Дунканъ Есенина задержало. Онъ запутался въ этой черезполосицѣ, затрепыхался въ этой паутинѣ, заметался, какъ мышь, влетѣвшая въ мышеловку и не находящая себѣ выхода. Его простая душа паренька, его нехитрая натура была ошеломлена сложностью и внутренней неразберихой этой знаменитой женщины. А она, гораздо старше его, отлично все понимавшая, никакъ не могла понять отчаяннаго перепуга своего заверченнаго, тайно озадаченнаго и растерявшагося мужа.

И тутъ — снова — ея нѣжность къ Есенину переходила въ самую безжалостную безсердечность. Сама писала отчаянные письма есенинскимъ друзьямъ, моля уберечь его отъ вина и безразсудствъ, и сама же безумно его спаивала. Мариенгофъ много разъ повторяетъ все объ одномъ и томъ-же — о томъ, какъ у Айседоры Дунканъ не сходили со стола бутылки, и на ломаномъ русскомъ языкѣ она, давно забывшая вкусъ воды, предлагала и наливала «vodka», «cognac», «champagne», какъ она преслѣдовала Есенина со свирѣпой жестокостью, чуть ли не по пятамъ, а онъ бѣгалъ, скрывался, таился: спасался отъ сумбура Дунканъ.

Точно также и нѣкій Ив. Старцевъ признаетъ, что «при всей солидности своего возраста Дунканъ сумѣла сохранить виѣшнее

обаяніе», къ Есенину была «расточительно нѣжна», иначе не называла его, какъ мой «darling»—«ангелъ», и желая однажды выразить свое чувство къ Есенину, написала въ «Стойлѣ Пегаса» губной помадой черезъ все зеркало:

«Jesenin ne chouligan, Jesenin angel. Isedora».

Этотъ свидѣтель утверждаетъ, что «между ними существовала взаимная нѣжность и привязанность», но вотъ самъ Есенинъ «свои чувства къ Айседорѣ выражалъ различно: то казался до-нельзя влюбленнымъ, не оставлялъ ея ни на минуту при людяхъ, то наединѣ подчасъ обращался съ ней тиранически грубо, вплоть до побоевъ и обзыванія самыми площадными словами». Въ чемъ дѣло? И разгадка тутъ совсѣмъ не въ томъ, что въ такія минуты пробуждался въ Есенинѣ мужикъ, и ужъ, конечно, ничего не могла бы объяснить ссылка на мнимую душевную грубость такого теленка, какъ Есенинъ. Причина все въ томъ же: въ многодушїи самой Дунканъ, рождавшемъ странную и дикую противорѣчивость отношеній Есенина къ своей роковой женѣ.

Въ этомъ смыслѣ очень характерно и многозначительно замѣчаніе, оброненное другимъ близкимъ къ Есенину человѣкомъ, Устиновымъ. Въ своихъ взглядахъ на жену у Есенина «было нѣчто крайне мучительное», но и въ этой мучительности снова играла роль психическая пестрота Дунканъ, трудно понимаемое Есенинымъ слїаніе чистой нѣжности съ распушенностью, идеализма любовныхъ формуль и по-

лового неряшества. И, когда разговоръ зашелъ на эту тему, Есенинъ сначала смутился, потомъ съ легкимъ озлобленіемъ сказалъ:

— Ничего ты не понимаешь. У нея было больше тысячи мужей, а я—последній.

Все время Есенинъ отъ Айседоры бѣжалъ, чтобъ снова къ ней прибѣжать, уходилъ и приходилъ, отъ нея отрезвлялся и ею пьянѣлъ. Онъ пугался ея, страшился, запутывался въ ней и оттого ненавидѣлъ ее вблизи и отдалялся, а, отдалившись, вдругъ загорался ласковой благодарностью, нѣжными воспоминаніями объ ея заботахъ и любви. Вотъ почему, уже разставшись, онъ, при одномъ ея имени, радостно улыбался:

— Эхъ, какъ эта старуха любила меня! — горько говорилъ онъ. — Я, вотъ, ей напишу... позову... и она прискачетъ ко мнѣ, откуда угодно...

Отношеніе Дунканъ къ Есенину окрашено глубочайшими внутренними противорѣчіями. Въ одно и то же время она хотѣла быть и была матерью своего младшаго спутника и любовницей своего молодого мужа. Умная и опытная женщина, въ этомъ противорѣчьи она хорошо и тонко разбиралась, и когда однажды Есенинъ пропалъ на цѣлыхъ три дня, загостившись у Коненкова, Дунканъ написала одному изъ его друзей тревожнѣйшее письмо, а въ немъ говорила, что видитъ Есенина съ перерѣзаннымъ горломъ, что она не спитъ третью ночь, не находитъ себѣ мѣста, и заканчивала такъ:

— Это — преданность и материнская заботливость.

Материнская—да. Но «преданность» — не точно. Тутъ была не одна преданность, а, можетъ быть, и совсѣмъ не преданность, — не даромъ въ томъ же письмѣ Дунканъ старается увѣрить своего адресата (и себя?) въ томъ, что она вовсе не «влюбленная дѣвченка». Не «дѣвченка»? Конечно. Не «влюбленная»? Неправда. Влюбленная, ревнующая, стерегущая. Вѣдь, Есенинъ былъ «послѣднимъ». Вотъ почему — по наблюденіямъ того же Старцева — у Дунканъ «поражало отсутствіе женщинъ», и «Дунканъ всегда оставалась единственной женщиной среди окружавшей ее богемы»...

Такъ шла ихъ жизнь—ея жизнь!—въ перемежающемся безпорядкѣ, въ смѣнахъ тишины и бурь, расхожденіяхъ и примиреніяхъ, чистотѣ и грязи, стремленіяхъ успокоить Есенина и скандально шумящихъ громахъ, среди поцѣлуевъ и побоевъ, глубоко коренясь въ самомъ духѣ, въ самой сущности этой женщины, издерганной, похотливой и нѣжной, небесной и земной, въ своихъ жадныхъ вожделѣніяхъ неуклюже и наивно сочетавшей материнство и любовничество, заботливость къ человѣку и глухоту къ его мукамъ, стремящейся исцѣлить его отъ вина и буйства и буйно опаивающей его водкой и шампанскимъ.

И вся эта противорѣчивость пока могла интересовать насъ, какъ любопытнѣйшій матеріалъ для изученія своеобразной психологіи

знаменитой, талантливой и очень взбалмошной женщины, съ большимъ романическимъ опытомъ, избалованной легкими побѣдами надъ мужчинами, большимъ успѣхомъ, ослѣпленной огнями славы.

Но это многодушіе Айседоры Дунканъ принимало не только любопытныя формы, — ея капризы переходили въ беззаботность, беззаботность становилась непрощаемой, отвратительной жестокостью, и эта жестокость несла на себѣ самые страшные отгѣнки послѣдняго и горчайшаго паденія, и оно настало для Дунканъ въ тотъ часъ, когда она заняла столь исключительное положеніе при большевицкой власти.

Очень трудно было точно опредѣлить ея постъ, но это былъ именно «постъ». Въ тѣ первые годы большевизма Дунканъ занимала если не должность, то положеніе настоящей комиссарши. На нее была возложена какъ бы государственная миссія. Смѣшно выговорить, но Айседора Дунканъ была призвана большевицкой властью ради удивительной и весьма трудной задачи. Дунканъ должна была внести красоту въ формы большевицкаго режима.

По мысли приблизившихъ ее къ кремлевскому дворцу, она должна была заманчиво и красиво орнаментировать фасадъ новаго коммунистическаго зданія власти, на ея темномъ пустырьѣ она должна была зажечь ослѣпительный фейерверкъ чистѣйшаго и прекраснаго искусства, грубыя формы, рѣжуція глазъ, она

должна была прикрыть цвѣтами, тяжкій воздухъ, въ которомъ такъ непріятно чувствовалась кровь, ей предстояло напоить тонкими ароматами, и рядомъ съ «желѣзнымъ шагомъ» топочущихъ ногъ новорожденной красной арміи безпумно пропелестѣть мягкими «па» воздушнаго дунканизма.

И беззаботная женщина согласилась. Задача ее не испугала.

Въ этой противорѣчивой натурѣ жила завидная способность различать самые причудливые оттѣнки французскихъ духовъ и терпѣливо обонять запахи большевицкой Россіи, кровавую прѣль этой огромной тюрьмы и казармы.

Айседора взялась за дѣло.

Съ изумительнѣйшей, рѣдчайшей безсердечностью она нагнала, въ принудительномъ порядкѣ свыше, толпы голодныхъ дѣтей, вшивыхъ и несчастныхъ, и студія Айседоры Дунканъ была открыта къ великому удовлетворенію властей.

Муштровали худосочныхъ, безкровныхъ ребятишекъ, прививали имъ приемы высокой античной пластики, и эти нищіе мальчики, эти несчастныя грязныя дѣвочки въ лохмотьяхъ и заплаткахъ цѣлыми часами были заняты выработкой изящныхъ позъ, красивыхъ жестовъ и особенно плавныхъ движеній. Эти скелеты «освобождали тѣло»: дунканизмъ, вѣдь, и есть «тѣлесное раскрыпощеніе».

И въ сознаниі великой важности дѣла большевики отвели Дунканъ цѣлый дворецъ, бывшій домъ Балашова, и подъ этими высокими сводами должно было произойти хитрое сочетаніе пустоты желудковъ и полноты эстетическихъ радостей.

Айседора Дунканъ осталась вѣрной себѣ. И на этотъ разъ сказалась—опять и вновь — ея природная, ея сокровенная сущность, ея жестокое и нехорошее многодушіе, изрывшее ее противорѣчіями, какъ оспой.

Е. М. Грановская.

Въ театрѣ все можетъ быть красиво и посредственно, прекрасно или уродливо. Театръ не знаетъ ни первыхъ ни вторыхъ амплуа, ни первыхъ ни вторыхъ жанровъ. У него есть первые и вторые актеры, и онъ различаетъ только сорта и классы.

И Грановская, безспорно, первоклассная артистка.

Надо посмотрѣть ее разъ, чтобъ запомнить навсегда: такъ она вездѣ оригинальна, своеобразна, вездѣ «своя». Кажется, будто на сценѣ она ходитъ въ какомъ-то особенномъ, своемъ собственномъ платьѣ, сидитъ на своемъ собственномъ стулѣ, смотритъ въ какую-то ею выбранную, «свою» точку. Каждая ея роль словно рождена вмѣстѣ съ ней и создана только для нея.

Грановская — большая артистическая индивидуальность. Въ этой изящной женщинѣ, легкой актрисѣ скрыта огромная сила — сила творческой, вдохновенной личности. Ея жанръ пронизанъ ароматомъ французскихъ духовъ.

Излюбленный ея образъ — *petite femme*.

Грановской чудесно разгаданы эти кукольные души, радости и печали этих игрушечных существований. Она создает ихъ, какъ шаловливый богъ, съ улыбкой снисходительнаго пониманія, позволяетъ имъ капризничать, измѣнять, безразсудствовать, тосковать, шутя надѣляетъ ихъ вѣтренностью, избалованностью, будничнымъ романтизмомъ. Типъ — одинъ, лица разные, взаимно непохожія, индивидуализированныя. Ихъ роднитъ единственно общность фамильныхъ чертъ, происхожденіе отъ одной и той же счастливой и щедрой матери и все-таки у каждой свое собственное родимое пятно.

А Грановская, въ самомъ дѣлѣ, щедра. Впрочемъ, всякій большой талантъ — мочь. Одаренность — безрасчетна. Она не знаетъ бухгалтеріи, расточительность теряетъ приходо-расходныя книги: итогъ, все равно, будетъ прекрасенъ.

И Грановская разбрасываетъ безъ числа, безъ счета, безъ мѣры эти радостныя мелочи, упоительные оттѣнки, своей золотой иглой расшиваетъ блаженные узоры.

Послѣ того, какъ опустился занавѣсъ, кончился спектакль, прошли дни, недѣли, все еще видишь этотъ образъ, слышишь этотъ голосъ — мягкій, модулирующій и гибкій. Но слуховая память особенно четко хранитъ и зумительныя акценты Грановской.

Въ созданной ею галлерей англичанки смѣняются польками, польки — итальянками, и всѣ онѣ разные — поющія, щебечущія, всегда

по своему, неуловимо и тонко схваченныя волшебными интонаціями актрисы.

Все же ея любимая героиня — французженка. Легкомысленное неистовство, веселую безшабашность, кошачью грацію, ея походку, ея акцентъ Грановская воспроизводитъ съ безупречной правдивостью, опьяняя и пронизывая духомъ Парижа, страстями его театральныхъ кулисъ.

Несомнѣнно, одно изъ опредѣленій таланта Грановской — ея музыкальность. Это чувствуется въ ея говорѣ, еще яснѣй это встаетъ въ ея пѣніи, остромъ и очаровательномъ исполненіи французскихъ шансонетокъ.

Въ душѣ этой актрисы живетъ большая чуткость. Подъ счастливой театральной звѣздой Грановская рождена съ завидными одареніями какой-то воздушной восприимчивости.

Между ней и ея героинями, ихъ психологіей, ихъ жизнью, ихъ національностью не стоитъ никакихъ преградъ, нѣтъ разстояній она и онѣ — всегда одно, неизмѣнно новыя и въ то же время нераздѣльныя.

Героини Грановской — не двойники ея, но она всегда становится двойникомъ своей героини, такъ она разнообразна въ этихъ перевоплощеніяхъ, въ измѣненіяхъ своего художественнаго лица и типа.

Это начало непосредственности сообщаетъ всей ея игрѣ характеръ волшебной беззаботности таланта. Она

играетъ, будто совсѣмъ не думая ни о сценѣ, ни о роли, ни о пьесѣ, не тревожась за себя, не беспокоясь за насъ.

И это вѣяніе беззаботности вмѣстѣ съ ея музыкальностью вдругъ дѣлаетъ ее похожей на поющую птицу. Въ самомъ дѣлѣ, Грановская несетъ въ себѣ что-то птичье — щебетъ, подвижность и легкость.

Восхищаетъ чеканная отдѣланность ея ролей, нечаянная радость мелочей и штриховъ, милое очарованіе разсыпанныхъ оттѣнковъ.

Грановская никогда не утомляетъ. Въ одной и той же роли ее можно смотрѣть подъ рядъ много разъ все съ тѣмъ же напряженнымъ вниманіемъ, съ неоскудѣвающимъ ни на минуту интересомъ.

Въ своемъ жанрѣ она—законодательница. Ея героини проходятъ по сценамъ въ одѣянiяхъ и украшенияхъ ихъ создательницы.

Пьесы Грановской можно забыть. Нельзя изгнать только одно: ея образъ. «Душа, тѣло и платье»—не театръ, не литература, даже просто чепуха. Но Лили — Грановская, ея взбалмошность, истерики, вскрики, слезы, ея пустая воробьиная душа представлены, показаны, истолкованы знатокомъ, чудеснымъ психологомъ, освѣщены искрящимся теплымъ свѣтомъ. Къ своимъ героинямъ Грановская относится, дѣйствительно, тепло. Съ ними она примиряетъ.

Эти вскинутыя головки, задорные тона, эта суетливая торопливость словъ, веселое безсмысліе, звенящій голосъ, это непониманіе, радостная безпринципность не позволяютъ ни судить, ни приговаривать.

Героиня прощена. Бѣдная пьеса ожила, зацвѣла, какъ клумба послѣ дождя, какъ паркъ въ огняхъ иллюминаціи. Впрочемъ, пьеса всегда темный домъ: онъ зажигается отъ игры актеровъ. Самыя простыя слова приобрѣтаютъ новый значительный смыслъ. Въ «Брачныхъ мосткахъ» Жакелина должна себя сознательно изуродовать. Грановская откидываетъ спину назадъ, выпячиваетъ животъ, мгновенно приобрѣтаетъ сутулость, втеченіе нѣсколькихъ минутъ подрядъ дакаетъ. На всѣ вопросы:

— Да. Да. Да. Да.

Эти «да» она произноситъ почти одинаково. Но въ каждомъ изъ нихъ таится то насмѣшка, то вызовъ, то любопытство.

Но, вотъ, спектакль оконченъ. Мы выходимъ изъ театра. Что мы видѣли? Чортъ знаетъ что. Гдѣ логика, гдѣ смыслъ? Поклонники реализма должны быть возмущены. Такъ не бываетъ. Но своеволие комедійной выдумки такъ властно, такъ дерзко, что ей, какъ прелестной женщинѣ, прощаешь все, — и это легкомысліе и это попраніе литературныхъ законовъ и, конечно, эту восхитительную ложь.

И все-таки: что-то старѣеть я здѣсь. И отсюда выпали какіе-то камни. Комедійный репертуаръ ждетъ своего обновленія. Новый вѣкъ и новый авторъ еще не заглянули въ это царство улыбокъ и смѣха. Мы наканунѣ новой комедіи и о ней надо думать и тревожиться.

Особенно теперь.

Не грѣхъ и не стыдно сознаться въ нашихъ пристрастіяхъ къ комедіи. За ней всегда останется одно великое достоинство: она искренна, всегда ясна, и среди своихъ создателей не знаетъ тѣхъ, кого Эмиль Фаге называлъ «темными писателями».

Въ нашу сумеречную эпоху, въ эти дни нашей общей привялости, комедія — прекрасный врачъ, въ нашемъ сѣромъ домѣ она милый гость, весна, ворвавшаяся въ нашъ осенній вечеръ.

Впрочемъ, объ этомъ не стоитъ разсуждать, ибо у комедіи есть высшее оправданіе — признаніе публики. Дюма утверждалъ, что публика всегда была и останется наивнымъ и упрямымъ ребенкомъ, который не хочетъ ничему учиться. Неправда. Публика была и останется умнымъ ребенкомъ. Театръ не учитъ, какъ жить и какъ думать, и какъ быть добродѣтельнымъ. Въ театрѣ учатъ только одному: какъ слѣдуетъ хорошо играть.

Грановская — одна изъ прелестныхъ русскихъ артистокъ, — интересная женщина сцены, избранница нашего благодарнаго сердца, пред-

метъ общихъ нашихъ восхищеній. Сейчасъ она — еще и наше воспоминаніе о Петербургѣ, о его театральныхъ вечерахъ, о Невскомъ, гдѣ былъ ея театръ, гдѣ она играла, волнуяще радуя, гдѣ царила она, милая королева далекой театральной земли...

Мамантъ Дальскій:

1.

Въ одинъ изъ золотыхъ и теплыхъ дней августа 1918 года въ Москвѣ погибъ Мамантъ Дальскій.

Сошелъ со сцены превосходный актеръ, шотухъ великолѣпный, неисчерпаемый темпераментъ, сникла удивительная, рѣдкая сила, блестящій талантъ, едва ли не граничившій съ гениальностью.

Русская жизнь потеряла яркаго человѣка, необыкновенно цвѣтную, горящую индивидуальность, личность-легенду, какимъ-то чудеснымъ и несообразнымъ случаемъ переброшенную изъ далекаго вѣка къ намъ: итальянская новелла, рассказанная подъ завыванье родной вьюги въ немилующій никого декабрьскій морозный вечеръ.

Да, это былъ русскій Казанова!

— Синьоръ Джіованни Джакомо Casanova!

Онъ еще любилъ прибавлять къ своему имени:

— Де Сенгальтъ!

Дворянскій титуль съ дворянскимъ «де». Дальскій тоже любилъ иногда напомнить, что онъ — «потомственный дворянинъ»:

— Нееловъ!

Сазанова, проводившій ночи безъ сна, съ милыми прелестницами, то за виномъ, то за картами, «покрытый пылью всѣхъ дорогъ», мечущійся по городамъ странникъ міра, неутомная душа, внезапный политикъ, вѣчный искатель приключеній, не думавшій о завтрашнемъ днѣ; безпечный свободолоубъ, у кого была одна система въ жизни: «слѣдовать теченію»; Казанова—фантастъ, Казанова мистификаторъ, прожигатель жизни, не считающій дней въ недѣлѣ и часовъ въ днѣ; Казанова для котораго «театръ былъ потребностью», а книга — не меньшимъ наслажденіемъ, чѣмъ вино, геніальный авантюристъ, кому судьба дала познать власть и нищету, богатство и тюремное заточеніе, любовныя побѣды и женскія горькія измѣны, и кто оставилъ, несмотря на все свое легкомысліе и всѣ безразсудства, и сейчасъ неумирающую память по себѣ, — не знакомъ ли вамъ этотъ образъ, и не узнаете ли вы въ немъ нашего соотечественника, котораго видѣлъ Парижъ и Крыжополь, Миланъ и Пермь, Лондонъ и Вознесенскъ, кѣмъ восторгался Петербургъ, и не всегда былъ доволенъ Бѣлостокомъ? Дальскій любилъ Москву, чтобъ въ ней погибнуть, а больше всего былъ преданъ Монте-Карло, хотя, случалось, ему не на что было оттуда выѣхать, и преданность Дальска-

го монахскому княжеству оказывалась двойкой: онъ бывалъ привязанъ къ нему не только сердцемъ, но и безденежьемъ и долгами, своимъ пустымъ кошелькомъ, золото котораго перекочевывало въ карманы невозмутимыхъ крупье.

2.

Насмѣшливый Вольтеръ спрашиваетъ Казанову:

— Итакъ, въ Венеціи никто не можетъ называть себя свободнымъ?

Казанова съ улыбкой пожимаетъ плечами:
— Возможно! Однако, согласитесь, что для того, чтобы быть свободнымъ, достаточно считать себя свободнымъ!

Дальскому говорятъ:

— Монархія — безсмыслица и звѣрство, она — убійца свободы. Нельзя жить въ странѣ, гдѣ никто не можетъ считать себя свободнымъ и быть увѣреннымъ въ завтрашнемъ днѣ.

Но онъ перебиваетъ:

— Хотя одного свободного человѣка я все-таки знаю...

— И этотъ человѣкъ?

— Я!

— ... Я провелъ всю ночь за картами, — рассказываетъ Казанова, — я проигралъ 500 золотыхъ въ долгъ, и на разсвѣтъ, желая немного успокоиться, я пошелъ на Эрберію...

Сколько такихъ записей могъ бы сдѣлать Дальскій въ своемъ дневникѣ, если бъ только онъ имѣлъ время его вести!

Кстати: этой мыслью о мемуарахъ онъ былъ занятъ все послѣднее время предъ смертью — цѣлыхъ три года, занятъ, искренно мечтая о нихъ и откладывая, загораясь и остывая, бралъ перо и снова клалъ.

— Да наймите же вы стенографа — совѣтовали ему — и диктуйте!

— Успѣю — отвѣчалъ онъ, и вѣрилъ, что это не уйдетъ, и всему придетъ свой чередъ, и торопиться некуда и незачѣмъ, кромѣ одного: торопиться жить.

И спѣшилъ, спѣшилъ, неизмѣнно въ горѣніи желаній, подгоняемый внезапными планами, проектами, комбинаціями. Не умѣющій рассчитывать онъ искреннѣйше былъ убѣжденъ въ математической точности своихъ вычисленій.

Человѣкъ безъ всякой системы, безъ компаса и руля, онъ платонически любилъ геометрическую законченность схемъ, считалъ себя великимъ дѣльцомъ, жизненнымъ практикомъ, увлекался бухгалтерскими терминами, съ гордостью подчеркивалъ свою мнимую освѣдомленность въ банковскихъ операціяхъ, въ конторскихъ дѣлахъ, вдругъ надѣвалъ на себя маску коммерсанта, «игралъ американца», безъ оглядки выстраивая все въ ариѳметической послѣдовательности, дѣля по рубрикамъ факты, страсти, людей, даже свою ни въ какія рамки,

вообще, не укладывающуюся жизнь и часами иногда объясняя свой методъ самопознанія.

Онъ проводилъ на бумагѣ линію — прямую линію, какъ стрѣла, и это должно было изображать жизнь: это его-то—Дальскаго! — жизнь должна была представляться той прямой линіей, которая есть «кратчайшее разстояніе между двумя точками»!

Эту линію онъ дѣлилъ на 6-7 частей, равныхъ, ибо онѣ должны были обозначать десятилѣтія, а каждое изъ нихъ — имѣть свой точный итогъ, входя въ таблицу, которую покойникъ распредѣлялъ по десяти рубрикамъ:

1) Рожденіе, ростъ и воспитаніе (1-10 лѣтъ), 2) обученіе и саморазвитіе, 3) друзья, 4) книги, 5) любовь и привязанности, 6) профессія, 7) деньги 8) несчастія, 9) болѣзни.

И, наконецъ, въ послѣдней графѣ стояло: — «Преступленія»!

Когда онъ не игралъ или бывалъ боленъ, въ небольшомъ кругу друзей, — всего чаще вдвоемъ — тетрадь въ черномъ переплетѣ лежала предъ нимъ на столѣ, и по ней онъ все вымѣривалъ свою жизнь, пеструю и неровную, бѣжавшую по косограммъ, вычисляя ее, какъ уравненіе (сколько «неизвѣстныхъ» было въ немъ!), строя кривую своихъ разбросанныхъ дней, но неизмѣнно приходя къ одному и тому же выводу о своемъ необычномъ предназначеніи, объ особой миссіи, для которой онъ посланъ въ міръ, пламенѣя негодованіемъ уже

не на отдѣльныхъ людей, мѣшавшихъ ему и стоявшихъ на его дорогѣ, а на всю «глупую» и «подлую страну» — на всю Россію!!

3.

Онъ былъ суевѣренъ.

Больше всего въ жизни онъ боялся несчастливыхъ примѣтъ. Вѣрилъ въ знаменія и заклинанія, это онъ-то, мнившій себя геометромъ и точнымъ умомъ. И мстительной утѣхой для него являлось то странное совпаденіе, что несчастья его врага — Россіи, съ которой онъ былъ въ непримиримой ссорѣ, совпадали съ его личными удачами.

Взявъ газету и вдругъ наткнувшись на извѣстіе о неурожаѣ, онъ побѣдно отшвыривалъ ее въ сторону и съ пафосомъ, никогда его не покидавшимъ, съ убѣжденностью, въ которую онъ умѣлъ играть, произносилъ почти пророческимъ тономъ:

— Вотъ! Значить, мнѣ повезеть! Разъ у «нея» — несчастье, значить, своимъ лицомъ счастье повернулось ко мнѣ...

И здѣсь онъ умѣлъ находить какую-то математическую закономерность.

Японская война, наша неудача, — и Дальскій выигрываетъ нѣсколько сотъ тысячъ. Вторая война, опять неудачная, вторая революція и опять крахъ — у Дальскаго деньги и выигрыши.

— Да, это—законъ!!

Онъ умѣлъ помнить обиды, не прощаль и не забываль оскорбленій, а въ его записной книжкѣ даже была какъ бы особая «страница проклятій», куда онъ заносилъ имена своихъ враговъ.

И когда кого-нибудь изъ нихъ постигала бѣда, тяжкая болѣзнь или смерть, онъ открываль страницу своихъ заклинаній, и на ней мы видѣли имя того, кому судьба мстила за трагическую жизнь трагика Маманта Дальскаго.

И опять: вспомните Casanova, его магическіе сеансы, его колдовскія заклинанія у Бригадина и Д'Юрфе, его, въ особенности, влюбленность въ эту театральную таинственность.

— . . . Его занимала—пишетъ о Казанова его критикъ—театральная обстановка магическихъ операцій, ихъ безудержная фантастичность.

Да, и тотъ и другой были прежде всего актеры, актеры въ жизни, какъ Дальскій былъ еще прекраснѣйшимъ актеромъ на сценѣ.

4.

Въ самомъ дѣлѣ, эта книжка заклятій Дальскому была совсѣмъ не нужна.

Его огромная память, удивлявшая всѣхъ, умѣла сторожить не только важное и главное, но и всѣ мелочи, всѣ имена и отчества, отдѣльныя выраженія, цвѣтъ бумаги когда-то, давно-давно полученнаго письма любви.

Теперь вспомните опять:

— . . . Его изумительная память бережно хранить все: имена людей, названія гостиниць, меню обѣда, цвѣтъ камзола, число проигранныхъ монеть, слова женщины, занимавшей его два дня.

О комъ это? Это, конечно, о Казанова, но, —не правда ли? — это и о другомъ, о немъ, о русскомъ двойникѣ легендарнаго венеціанца.

Тогда, въ эту сказочную и полутемную пору, неутомимый авантюристъ мечталъ «сдѣлаться великимъ визиремъ, папой», состоять при дворѣ нашей Екатерины, ея приближеннымъ и даже повѣреннымъ въ дѣлахъ, или вмѣстѣ съ гр. Алексѣемъ Орловымъ взять... Константинополь!

Его русскій двойникъ XX вѣка, отдѣленный отъ него цѣлымъ 200-лѣтіемъ, не могъ быть столь смѣлымъ въ планахъ, и вѣкъ машинъ и банковъ окрылилъ его иными заданіями: Дальскій рѣшилъ стать милліонеромъ, чтобъ... Чтобъ имѣть театръ, какого нѣтъ нигдѣ въ Европѣ—на десять тысячъ зрителей!

А если теперь нельзя мечтать о престолѣ папы, то пусть у него будетъ хоть папская библіотека!

Его романтическая голова горѣла проектами. Онъ очень мало понималъ въ такъ называемыхъ «дѣлахъ», но никогда еще я не видѣлъ человѣка, который умѣлъ бы такъ внушать вѣру въ свой коммерческій геній, какъ онъ, и это происходило не только отъ апломба, не отъ одного его побѣдимаго таланта, его

умѣнья нравиться и «обольщать», когда онъ этого хотѣлъ,—нѣтъ,—не только это создавало ему минутное довѣріе людей.

Онъ на самомъ дѣлѣ одушевлялся, работалъ, начиналъ себя знаніями того проекта, которымъ увлекался, обкладывался книгами, искалъ спеціалистовъ, и снова и опять вычислялъ, щелкалъ счетами, строилъ схемы, чертилъ фигуры, дѣлалъ выкладки, размѣрялъ балансы и горѣлъ до такой степени, что однажды, жалѣя егс, болѣя за его брошенную дорогу артиста, какой-то крупный дѣлецъ, наконецъ, не выдержалъ:

— Уйдите вы, Мамавъ Викторовичъ, въ дѣла! Заниматься съ Дальскимъ какимъ-то марганцемъ, извините, это — все равно, что топить печи розовымъ деревомъ.

5.

Ни съ чѣмъ несравнимъ былъ его романтизмъ. Онъ фантазировалъ всегда, во всемъ, все одѣвая въ раззолоченныя одежды, въ хитоны, въ камзолы, рядя порокъ въ одежду святости, принимая проходимца за героя, идеализируя сомнительныхъ людей, готовый молиться и пѣть осанну всякой удачѣ, постоянно подвластный первому впечатлѣнію, рабъ своего вѣчнаго экстаза.

— Дальскій среди парижекихъ кокотокъ— говорила одна актриса— ищетъ тургеневскихъ дѣвушекъ!..

Онъ и изъ авторовъ любилъ только Шекспира и Шиллера,—еще Карлейля: помилуйте, какъ же не любить его, если онъ создалъ цѣлую апологію героя, героизма и героическаго и проповѣдывалъ цѣлый культъ поклоненія ему и почитанія?

И странной казалась только его преданность, вѣрная преданность Пушкину, какъ уже совсѣмъ понятной была его отчужденность и даже нелюбовь къ Чехову и, разумѣется, ко всему Московскому Художественному Театру.

Былъ періодъ, когда онъ влюбился въ Бетховена.

Въ его чертахъ жизни, въ его одиночествѣ, въ его оскорбленности онъ находилъ родственную судьбу и общій рокъ. Все же главное и тутъ было въ томъ, что Дальскій находилъ общее въ чертахъ обоихъ портретовъ, — то же лицо, и тотъ же зачесъ волосъ, и тотъ же лобъ.

Свои послѣднія 15 лѣтъ Дальскій прожилъ въ щемящемъ и горькомъ сознаніи своей обманутости людьми, случаемъ, всей русской жизнью, оскорбленный и обиженный своимъ театральнымъ скитальчествомъ, измѣнами женщинъ (эти измѣны были — и не въ единственномъ числѣ!), своей общей непріюченностью и тѣмъ невольнымъ кочевничествомъ, отъ котораго временами онъ такъ сильно уставалъ. Шутя, онъ любилъ говорить:

— Пора перестать угнетать своимъ талантомъ малмыжскаго исправника!

Но когда прошелъ слухъ, что онъ подписа контрактъ къ Соловцову, и кто-то спросилъ его объ этомъ, надо было видѣть его гордую позу, надо было слышать этотъ тонъ:

— Я ушелъ изъ театра Николая Романова — такъ не для того же, чтобы поступить къ Николаю Соловцову!

6.

Не остывая и не утомляясь, онъ кипѣлъ, горѣлъ, куда-то бѣжалъ, бродяга, безпутный, влюбленный только въ процессы достиженія, будто безъ всякой цѣли, одиночествующій, драпирующійся въ плащъ презрѣнія, влюбленный въ старый стиль, въ старый сценическій классицизмъ, неутомимый въ тратѣ силъ, ищущій просторовъ и выходовъ своей неукротимой энергіи, теоретикъ, романтикъ, то умница, то дитя, смѣшавшій въ своихъ сужденіяхъ и поступкахъ высокое съ предосудительнымъ, подкупая и отталкивая людей и близкихъ, чередуя наивность съ глубиной, выдавая въ себѣ иногда элементарность, часто хаотичность, временами дикость, необузданный, широкий и вдругъ мелочный.

Кидался изъ стороны въ сторону, очаровываясь и остывая, такъ же внезапно становясь дѣльцомъ, какъ и лекторомъ и писателемъ, всегда цѣняя форму и внѣшность, гоняясь за краснымъ словомъ вмѣсто прекраснаго, и всѣ послѣдніе годы похожій на какую-то большую рвущуюся птицу съ подбигымъ

крыломъ, онъ тревожилъ, беспокоилъ, шумѣлъ, будто напрягаясь въ послѣднихъ усиліяхъ для какихъ-то послѣднихъ достиженій, настойчивый, какъ никогда, весь въ азартѣ, въ какомъ-то опьяненіи, мчавшійся вослѣдъ и около революціи, прибившійся инстинктомъ къ анархическому берегу, и этотъ анархизмъ поставившій себѣ новымъ богомъ, новой дорогой для беззапретныхъ опытовъ своихъ безудержныхъ силъ.

Это увлеченіе у него было исключительно страстнымъ.

И дѣло не въ томъ, какъ онъ понималъ и толковалъ ученіе, но онъ его чувствовалъ и въ него вживался, подобно тому, какъ вживался и входилъ въ каждую новую роль.

Здѣсь были для него дали и горизонты. Такъ казалось ему. Кромѣ того, анархизмъ былъ святъ въ его глазахъ. Онъ уравнивалъ, дарилъ величайшую свободу дѣйствій и осуществленій, благословлялъ индивидуализмъ, короновалъ личность.

Этого было достаточно, чтобъ Дальскій вошелъ въ его воды, а разъ войдя, уже не брель, а плылъ.

Это ученіе онъ проповѣдывалъ вездѣ, всѣмъ, первому встрѣчному, знакомымъ, какъ и незнакомымъ, друзьямъ, чужимъ, мужчинамъ и женщинамъ.

И однажды попробовалъ обратить въ лоно своей новой церкви даже шансонетку, и въ

то время, какъ—въ пятомъ часу утра—онъ съ пылающими глазами говорилъ ей о великомъ пробужденіи человѣчества, она тихо засыпала, и, въ отвѣтъ на призывы къ взлетамъ ввысь, клевала носомъ въ бѣлую скатерть стола, на которомъ золотились пустѣющіе бокалы шампанскаго.

7.

Но уже ясно было, что силы уходятъ.

Раскиданная жизнь, непрерывныя гастроли накладывали свой отпечатокъ и на этотъ большой талантъ. Правда, выступая — въ общемъ рѣдко — въ Петербургѣ, Дальскій какъ-то подтягивался, бралъ себя въ руки, еще умѣлъ очаровывать.

Послѣдній разъ я смотрѣлъ Дальскаго въ убѣжавшемъ изъ Петрограда «Народномъ Домѣ». Дальскій игралъ Отелло. До того я не видѣлъ его въ этой роли чуть ли не цѣлое десятилѣтіе, т. е., по нынѣшнему счету, значить вѣчность. За этотъ срокъ между мной и старымъ театромъ легла бездна. Въ нашей балованности власть Шекспира тогда казалась свергнутой, или, по крайней мѣрѣ, требующей какихъ-то новыхъ пріемовъ, новаго, другого тона. Десять лѣтъ для людей моего ровесничества достаточно большой срокъ, и особенно такіе десять лѣтъ. вмѣстѣ съ нашей мудростью мудрѣеть нашъ книжный шкапъ, и Шекспиръ представлялся матеріаломъ для какого-то новаго пре-

ображенного пониманія. Моему скептицизму былъ нанесенъ блестящій ударъ, и мое плѣненіе началось съ перваго акта, а къ третьему я уже добровольно шель въ разставленную мнѣ, ловко сплетенную золотую сѣть.

Предъ нами благородно страдалъ довѣрчивый, страстный и мужественный Отелло, утратившій за это время ту ненужную разбросанность и излишнюю раскаленность, какими надѣлялъ его Дальскій прежде. Теперешній Отелло сталъ въ его толкованіи старше, какимъ онъ и долженъ быть, и рисунокъ вышелъ четче, строже, правдивѣй и умнѣй.

Хорошо помню Дальскаго и въ «Отцѣ» Стриндберга. Были изумительныя сцены, но тотчасъ же приходилъ и срывъ.

Дальскій превосходно изображалъ моментъ ревнивой догадки у ротмистра. Эту сцену онъ проводилъ изумительно. Ротмистръ начинаетъ подозрѣвать жену. Онъ остается одинъ, онъ садится за столъ, задумывается, потомъ вдругъ, откинувшись на спинку кресла, достаетъ папиросу, беретъ ее въ ротъ. Затѣмъ зажигаетъ спичку, держитъ ее, но не поднося къ папиросѣ, тушить. Потомъ зажигаетъ вторую, опять медленно подносить и снова не закуриваетъ. Вдругъ энергично бросаетъ, идетъ по комнатѣ, весь поглощенный навязчивой мыслью, потомъ возвращается къ столу, зажигаетъ третью спичку и очень медленно подносить къ папиросѣ. Еще разъ не зажигаетъ — и кладетъ и спичку и папиросу, затѣмъ про-

должаетъ сцену. Ни слова, ни жеста, ни интонаціи, — всего три спички, — но впечатлѣніе огромное. Сразу чувствуешь всѣ сомнѣнія, всѣ переживанія, весь ужасъ растеряннаго чловѣка, видишь залохматившагося звѣря, вставшаго вдругъ въ душѣ, зажегшейся самыми черными подозрѣніями.

Но тутъ же, рядомъ, передавая свою глухую, больную тоску, Дальскій-ротмистръ вдругъ ложится на диванъ и начинаетъ пѣть русскую пѣсню: «Заунывно звенить колокольчикъ», совершаетъ явную психологическую и этнографическую бессмыслицу, и этого не чувствуетъ не понимаетъ, не слышитъ.

Да, еще не было изможденія, еще звучалъ бравурный голосъ, еще круглилась выпяченная грудь, и надменно закидывалась назадъ непокорная, прекрасная голова, но уже молодости не было, — она прошла и ушла, надорванная и обманутая, и заблестѣло серебро въ волосахъ, и на туалетномъ столикѣ появилась краска.

— Что жъ,—говорилъ Дальскій,—я не въ долгу передъ ними. Прежде они меня красили, теперь я крашу ихъ!..

Это было находчиво, остроумно, красиво —и грустно.

И отъ этого тоже вѣяло какой-то большой жизненной трагедіей, какъ трагедіей была для него, единственнаго трагического актера, русская сцена и вся его русская судьба, и его жизненный плѣнь; и, наконецъ,

эта смерть, тоже трагическая и такая бессмысленная, такая глупая — смерть отъ трамвая, въ которыхъ Дальскій никогда не ѣздилъ, въ какомъ-то странномъ предчувствіи ихъ избѣгая и боясь.

Еще одна — послѣдняя — и тоже трагическая насмѣшка. И, собственно, не все ли равно, какъ умереть!

А. И. Сумбатовъ-Южинъ.

Фигура, — внушительная и крупная, — сошла со сцены, — со сцены театральной, но и съ арены многихъ дѣлъ, съ трудной сцены русской жизни и русскаго искусства. Умеръ Александръ Ивановичъ Сумбатовъ-Южинъ, большой актеръ, цѣнный, опытный, театрально увлекательный драматургъ и общественный работникъ.

Своимъ темнымъ приходомъ смерть внезапно проливаетъ особенно ясный свѣтъ, и въ его спокойномъ сіяніи душа и дѣла человѣка встаютъ въ своей прозрачной четкости, какъ бываетъ въ лѣсу въ пору его осенняго умиранія. Смерть несетъ послѣднюю и высшую правду не только своей жертвѣ, но и всѣмъ свидѣтелямъ ея прошлаго бытія, кому дорогъ и важенъ безпристрастный судъ надъ человѣкомъ и его справедливая оцѣнка.

И въ этотъ моментъ, навсегда прощаясь съ Сумбатовымъ-Южинымъ, мы нашимъ слухомъ невольно улавливаемъ и ощущаемъ, какъ перевернулась и закрылась величественная страница исторіи театра, исторіи преданій, на-

выковъ и прекрасныхъ завѣтовъ театральнаго прошлаго.

Съ этой потерей московскій Малый Театръ сиротѣеть. У Дома Щепкина порвалась еще одна связь съ традиціей, съ предшествующимъ поколѣніемъ, съ неписаннымъ, но строго дѣйствовавшимъ уставомъ театральной игры.

Рука объ руку съ Южинымъ, на протяженіи десятилѣтій, Малый Театръ шелъ по прямому пути провѣренныхъ опытовъ, строгій и обстоятельный, вѣрный голосу и примѣру своихъ прославленныхъ предшественниковъ.

Нигдѣ больше,—ни въ какой еще исторіи,—человѣкъ не играетъ такого значенія, какъ въ театрѣ, ибо здѣсь преемственность передается только черезъ живой рассказъ, чрезъ наглядный показъ, чрезъ устное слово и продемонстрированный жестъ.

Именно словомъ былъ особенно великолѣпенъ Малый Театръ.

Безъ преувеличенія можно сказать, что только онъ,—одинъ онъ,—сохранилъ чистоту русской рѣчи, красоту языка Островскаго, говоръ и произношеніе его героевъ. Уходили поколѣнія за поколѣніями, перерождался купеческій бытъ, преображалось Замоскворѣчье, но пьесы Островскаго на сценѣ Малаго Театра попрежнему оставались молодыми, влекущими и убѣдительными.

Въ русской театральной исторіи Малый Театръ навсегда записанъ хранителемъ сокровищъ русской классики,—это театръ Гоголя, и

Грибоѣдова, Островскаго, Тургенева и Толстого.

И въ этомъ строительствѣ, въ этомъ достойномъ почитаніи и преданности традиціямъ главнымъ и центральнымъ, неустаннымъ труженникомъ все время былъ Сумбатовъ-Южинъ.

Малый Театръ, это — Домъ Щепкина, но это и Домъ Сумбатова. Ему отдалъ Южинъ 45 лѣтъ своей жизни, и если бы была такая юбилейная цифра, мы его могли поздравить съ этимъ, почти полувѣковымъ, служеніемъ, за 4 мѣсяца до его смерти. Втеченіе этихъ лѣтъ Южинымъ поставлены и пронесены цѣлые циклы классическихъ ролей и пьесъ, имъ была поднята и вознесена высокая трагедія и романтическая драма,—Гете, Шиллеръ, Гюго, особенно Шекспиръ.

Южинъ превосходный актеръ. Въ себѣ самомъ онъ несъ то, что проповѣдываль, желаль достигъ и видѣлъ въ своемъ Маломъ Театрѣ,— «силу, яркость и правду». Создатель монументальныхъ образовъ, онъ поражаль необыкновеннымъ благородствомъ игры, очаровывало сочетаніе яркости и сдержанности, въ высшей степени ему было присуще чувство мѣры.

Въ одно и то же время онъ умѣль быть искреннимъ, страстнымъ и умнымъ,— рѣдкій союзъ, гдѣ пониманіе не гасило искренней непосредственности, а внутренніе порывы не разрушали замысла.

Даже въ самыхъ страстныхъ мѣстахъ, въ самыхъ горячихъ монологахъ Южина плѣняль

благородный аристократизмъ, эта неповторимая выдержка, чувство тона, завидная дисциплина духа.

Никогда не забыть его Чацкаго. Нѣсколько разъ, подрядъ, я любовался имъ въ этой роли.

Сначала онъ меня удивилъ.

То, что я услышалъ со сцены, было неожиданно.

Въ своемъ заключительномъ монологѣ, въ томъ мѣстѣ, гдѣ все идетъ на повышение, гдѣ всѣ актеры даютъ волю и темпераменту и голосу,—это гнѣвное и оскорбленное: «спѣшилъ, летѣлъ, дрожалъ, вотъ счастье думалъ близко», — Южинъ далъ только внутреннюю страстность, не прибѣгъ ни къ одному лишнему ударенію, ни въ одномъ звукѣ не пошелъ вверхъ, и въ эту минуту Чацкій вдругъ сразу предсталъ гордымъ, оскорбленнымъ не только въ своемъ чувствѣ, но и въ своемъ пониманіи Софьи, умница, у котораго открылись глаза.

Многіе потомъ играли Чацкаго, играли хорошо, играли превосходно, блестяще ворожилъ Дальскій, но глубокой, удовлетворенной радости, подаренной мнѣ Южинымъ, я уже больше не испытывалъ никогда.

Я не спроста упоминаю о Чацкомъ. Этой ролью Южинъ дебютировалъ и на сценѣ Малаго Театра въ 1882 году. На этой сценѣ, онъ выступилъ 30 августа, предъ этимъ проведя годъ въ труппѣ Пушкинскаго театра.

Въ немъ вообще чудесно соединялась логика съ психологіей, почти всегда враждующія на сценѣ, такъ легко выпячивающей или нуто или толкованіе.

Первоклассный актеръ, онъ былъ замѣчательнымъ и цѣннымъ руководителемъ, наставникомъ и учителемъ.

Въ этомъ смыслѣ исторія Малаго Театра за его послѣдніе 18 лѣтъ совершенно не мыслится безъ Южина. Они — одно. Вотъ случай, когда можно съ полной убѣжденностью говорить о первенствующей роли личности въ историческомъ процессѣ. Южинъ занялъ этотъ трудный и отвѣтственный постъ въ тяжелыя минуты,—тогда, когда Малый Театръ заколебался, его блескъ сталъ меркнуть, лавры начали привядать, его извѣстность затмилась московскими художниками и на минуту онъ показался состарившимся и отжившимъ.

Это видѣлъ и сознавалъ самъ Южинъ, объ этомъ онъ говорилъ въ своей рѣчи актерамъ и все же согласился, взялъ на себя руководство, и съ этого момента театръ ожилъ: «1909» — не только дата начала новой дѣятельности у самого Южина, — это и дата обновленія и воскресенія Малаго Театра.

И для такой миссіи у Южина было все: огромный опытъ, подкупающая выдержка и, главное, твердость принциповъ и ясность цѣлей. Онъ умѣлъ учить и зналъ, чему учить. Его взгляды отчетливы и онъ ихъ формулируетъ просто:

— Никогда,—говорилъ онъ, обращаясь къ группѣ,—несмотря на успѣхъ, на похвалы, не удовлетворяются своимъ исполненіемъ, всегда его повышать и, главное, считать, что каждое представленіе есть первое, и каждая роль въ пьесѣ—роль главная!

Въ этой заповѣди онъ шелъ по стопамъ своего великаго предшественника, чтя не умирающіе завѣты Щепкина, учившаго, что «репетиція, лишняя для насъ, никогда не лишняя для искусства».

Въ Южинѣ вообще было крѣпко заложено чувство историзма, почтительное и благоговѣйное отношеніе къ традиціи, убѣжденіе въ томъ, что каждое актерское поколѣніе должно служить урокомъ для своихъ преемниковъ и наслѣдниковъ. И въ этомъ смыслѣ Южинъ былъ сознательнымъ носителемъ благороднаго консерватизма, въ лучшемъ смыслѣ этого слова.

Только этимъ вкоренившимся сознаниемъ, этой непоколебимой вѣрой онъ сумѣлъ побѣдить и всѣ препятствія и опасности, воздвигнутыя повѣтріями и бурей революціонныхъ новаторствъ и крушеній. Послѣ попытокъ «самоопредѣленія» плотниковъ, техниковъ и парикмахеровъ, тщившихся самостоятельно управлять театромъ, только назначеніе Южина директоромъ спасло театръ и вернуло ему новыя возможности независимаго труда и творчества.

И тутъ, и въ эту бурлящую пору Южинъ остался вѣренъ себѣ, и основнымъ принципомъ выработаннаго, при его главномъ участіи, «статута» стала все та же «охрана высшихъ достиженій русскаго драматическаго театра въ области сценическаго воплощенія».

Но и вторая, имъ формулированная задача была все той же старой, общественной задачей, которой служилъ Южинъ всю свою жизнь: просвѣщеніе массъ, «распространеніе художественныхъ достиженій и подъемъ этимъ путемъ этическихъ началъ и эстетическихъ вкусовъ въ широкихъ всенародныхъ слояхъ».

Южинъ неизмѣненъ. Всегда онъ былъ и остался единымъ и цѣльнымъ.

Онъ всегда былъ настолько дальновиденъ и выдержанъ, чтобы не зарываться, достаточно силенъ и смѣлъ, чтобы не пятиться въ испугъ назадъ, и слишкомъ талантливъ и чутокъ, чтобы не обращать традицію въ рутину.

И трогательной наградой, драгоцѣнной признательностью за его борьбу во имя театра, его вѣчныхъ истинъ, его твердыхъ основъ, его эволюціи, явились для него искреннія строки письма М. Н. Ермоловой, восхищенной и обрадованной статьями Южина, желавшей новому поколѣнію понять ихъ смыслъ и войти въ эти традиціи и душой и умомъ.

Не сейчасъ оцѣнивать совершенно исключительную роль Южина, какъ защитника и стража жизни и дѣль Малаго Театра въ пе-

ріодъ большевицкой власти, но историкъ русскаго театра отведеть этому героическому труду,—статьямъ, лекціямъ, участію въ диспутахъ, славнымъ побѣдамъ Южина почетное, завидное и заслуженное мѣсто, какъ историкъ русской драматургіи и русской театральной литературы не забудеть писателя Сумбатова, отдавшаго перу больше 60 лѣтъ своей жизни, автора четырехтомнаго сочиненія, наблюдательнаго психолога, его 16 драмъ, выдержавшихъ сотни представленій, напоенныхъ протестомъ противъ рабства, гнета и человѣческаго неравенства во имя нравственной силы и величія человѣка, его свободной жизни, свободного чувства и свершеній. Эти пьесы могутъ старѣть, иногда утомлять своей степенностью, но и по сейчасъ онѣ производять хорошее впечатлѣніе жизненностью и сценичностью. Недаромъ ихъ переводили на иностранные языки, ставили въ Берлинѣ, Парижѣ, Вѣнѣ, а въ Россіи онѣ—втеченіе только десяти лѣтъ—выдержали до 6000 представленій.

И все, что дѣлалъ Южинъ въ своемъ театрѣ, чѣмъ вдохновлялся, о чемъ писалъ,—все было рождено его кипучей, дѣятельной натурой, его безмѣрной любовью къ театру, но еще и его инстинктомъ и совѣстью общественника, передоваго русскаго человѣка, борца и проповѣдника, неизмѣнно вводившими его въ лучшіе прогрессивные круги, и съ именемъ Южина вспоминается не только прекрасный и неповторимый, давно погибшій журналъ «Артистъ»,

но и общественно-политическій авторитетный органъ,—московская «Русская Мысль», гдѣ онъ участвовалъ, сотрудничая подъ редакторствомъ В. А. Гольцева.

Остановилась большая жизнь выдающагося человѣка, театръ потерялъ одного изъ своихъ крупнѣйшихъ актеровъ, незамѣнимаго дѣятеля, глубокаго и умнаго теоретика, вѣрнаго хранителя великихъ театральныхъ завѣтовъ, драматургія лишилась интереснаго писателя, Россія утратила большую силу стойкости и благородства.

В. Н. Давыдовъ.

Видѣніе всякой смерти печально сжимаетъ сердце. Кончина великаго человѣка должна оставлять неутолимую горечь: это — уже не только личная трагедія его близкихъ, его знакомыхъ, его родныхъ. Это — общее несчастье, всенародная драма, непоправимое, неисцѣлимое потрясеніе.

Но со смертью Давыдова ушелъ не только человѣкъ, не только великій актеръ, не только превосходный учитель. За нимъ захлопнулась дверь самой исторіи.

Отошелъ въ прошлое замѣчательный періодъ русскаго театра. Ключи его тайнъ, секретъ побѣднаго генія, огромный личный опытъ унесъ съ собой въ могилу Давыдовъ.

Давыдова нѣтъ, и ни преклонность лѣтъ, ни огромность совершеннаго, ни длинный путь почетнаго, завиднаго труда, — ничто не можетъ примирить насъ съ этой исторической утратой. вмѣстѣ съ нимъ, послѣ смертей Савиной, Стрѣльской, Далматова, Варламова, погибла цѣлая эпоха, рухнулъ фундаментъ завѣтовъ,

разорвалась золотая цѣпь преданій высокой, неповторимой школы.

Дѣла этого театра, его духъ, неторопливая важность его осуществленій, его законодательная роль, стойкость, строгая преемственность были овѣяны тонкой и задумчивой красотой стариннаго аристократизма. Здѣсь выросли избранники, здѣсь короновались на царство короли сцены.

Но и среди нихъ особенно памятной фигурой стоялъ онъ, общій любимецъ, В. Н. Давыдовъ, — любимый, но и глубоко и серьезно уважаемый, чтимый «дѣдь», мудрый наставникъ, авторитетъ и большой, культурный, превосходный актеръ.

Молва давно сплела въ единый вензель имена Варламова и Давыдова. А они были разные. Варламовъ жилъ всегда въ счастливой власти своихъ внезапныхъ озареній. Это былъ геній мгновенія, баловень небесъ, шутя шалаящій со своими ролями, и съ театромъ, и съ публикой. Давыдовъ былъ обладателемъ великой тайны двухъ силъ. Онъ зналъ и онъ умѣлъ. Познавалъ и проникалъ, сдруживъ умъ съ чутьемъ, толкованіе и мудрость психолога съ нечаянной радостью чудесныхъ откровеній.

Цѣня анализъ, въ своихъ сценическихъ воплощеніяхъ онъ давалъ широчайшій, интереснѣйшій и глубокий синтезъ. Его разсудочная работа надъ ролями открывала ему вольные просторы просвѣтленныхъ далей. Онъ

зналъ великое значеніе актерскаго плана въ каждой данной роли, но цѣнилъ это только, какъ условіе своей полной и радостной свободы исполнителя.

Репетиціи ставили вѣхи, обрисовывали контуръ, основныя черты, сущность. Спектакль осуществлялъ замысль. Уже тутъ, на сценѣ, при поднятомъ занавѣсѣ, на глазахъ своего взволнованнаго и влюбленнаго зрителя, Давыдовъ волшебнo и легко раскрашивалъ, расцвѣчивалъ лицо своего героя, и образъ загорался трепетной и самой живою, убѣдительною человѣческой жизнью.

Настойчивый и вѣрный врагъ всякой ходульности, фальши, изломовъ моды, онъ весь свой вѣкъ несъ единую заповѣдь, проповѣдывалъ единую религію правды. Въ театральнoй школѣ онъ требовалъ жизненности и на сценѣ желалъ естественности и реализма.

Его театральная идеологія была четка, отчетлива и непоколебима.

За всѣ долгіе годы своего служенія театру онъ ни разу не извѣдалъ лукавой сладости новаторскихъ соблазновъ. И опредѣляющая его формула кратка: прозрачная ясность.

Въ этой ясной прозрачности встаютъ всѣ созданные имъ образы, весь рядъ его героевъ, вся галлерей его типовъ. Ихъ можно было написать новыми красками, ихъ можно было играть въ иномъ музыкальномъ ключѣ. Ихъ можно было иначе толковать. Н е л з я

было только одного: ихъ оспаривать.

Въ своей внутренней психологической послѣдовательности, въ глубочайшей, завершенной цѣльности, въ своей логичности, они были непререкаемы, убѣдительны, какъ день, какъ свѣтъ, какъ жизнь и воздухъ. Въ мелочахъ, штрихахъ, оттѣнкахъ ролей, ихъ ретушковкѣ Давыдовъ былъ неисчерпаемый, изобрѣтательнѣйшій выдумщикъ.

Но даже самый искушенный и зорчайшій изъ наблюдателей его игры не замѣчалъ этой выдумки, не обличалъ въ немъ изобрѣтателя, захваченный этой непобѣдимой властью его артистизма, его сценическихъ захватовъ, ласково-нокорящей силы его поразительной сценической правдивости.

И онъ, въ самомъ дѣлѣ, былъ ласковъ. Давыдовъ былъ умный, но и нѣжный колдунъ.

О Савиной не безъ мѣткости кто-то ска- залъ, что она играетъ зло. Давыдовъ творилъ свой мѣръ, прощая и любя. Отвращался отъ заостренности. Не вводилъ угловъ. Не подчеркивалъ колючести. Не жалъ педали. Въ его игрѣ жило необычайное благородство мягкости. Здѣсь всегда чувствовалась плавность душевныхъ движеній. Отличительной чертой его таланта была внутренняя сдержанность, вѣчный спутникъ, вѣчный признакъ воспитанности.

Духомъ беззлобія у него дышало все: его юморъ, лукавство, даже его сатира. Отъ негошло тепло. Это влекло къ нему. Онъ обладалъ еще и однимъ рѣдкимъ и плѣняющимъ даромъ, — художественной непосредственностью. Его воспріятія, его передачи были необыкновенно просты, кристально-свѣтлы, чисты въ своей отчетливости и очень искренни.

На сценѣ ему сопутствовали легчайшія окрыленія этой непосредственной вдохновенности. Зритель отдавался ему, какъ безвольная женщина, безъ спора и безъ раздумья, въ искренней вѣрѣ, что только такъ надо играть и въ жизни бываетъ только такъ.

И этому зрителю Давыдовъ являлъ чудо какихъ-то сверхестественно-естественныхъ достижений, роднилъ съ собой, будто все время убѣждалъ: «вы думаете, что это трудно? Но посмотрите, какъ это легко!»

И публика соглашалась. Она аплодировала. Она не знала, что на сценѣ легкое очень трудно. Въ эти минуты она уже не хотѣла или не умѣла примѣчать ни его актерской работы, ни его выдумокъ, ни этой орнаментовки — длинной паузы, когда Давыдовъ, сельскій попикъ въ чириковской «Марьѣ Ивановнѣ», ходитъ по городскому дому своей дочери и разсматриваетъ обстановку и картину, и дотрагивается до мелкихъ вещицъ, и удивленно произноситъ: «собака», и съ любопыт-

ствомъ надавливаешь клавиши рояля, и наивно слушаетъ раздавшійся звукъ, или, изумительный въ своей типичности, ѣсть пельмени въ «Обывателяхъ» Рышкова.

Все принималось съ вѣрой и на вѣру, съ восторгомъ и влюбленностью.

Заласканный своимъ зрителемъ, Давыдовъ былъ великимъ театральнымъ, несокрушимымъ и почитаемымъ актерскимъ авторитетомъ. Это былъ создатель образцовъ. Его Фамусовъ, его городничій, его Расплюевъ въ тысячѣ подражаній прошли по всей Россіи. Пусть ослабленные въ передачѣ преломленные въ копіяхъ, они угадывались повсюду: «давыдовскій» Фамусовъ, «давыдовскій» Расплюевъ.

И въ этой своей непререкаемости, въ огромномъ незримомъ своемъ вліяніи онъ прошелъ свой театральный путь, какъ незабвенный творецъ традиціи.

Безсознательно, безъ всякаго собственнаго желанія, онъ этимъ невольно выполнялъ и осуществлялъ свою историческую миссію.

Мало того.

Этими посѣвами онъ, невѣдомо для самого себя, проводилъ въ жизнь свое глубочайшее убѣжденіе, свою вѣру въ преемственность, въ художественную наслѣдственность и драгоцѣнную силу преданія.

Маленькое воспоминаніе.

Быль устроенъ банкетъ въ честь гастролировавшаго В. Н. Давыдова. Начались рѣчи. Говорили многіе и много. Очередь дошла до меня. Съ полной искренностью я сказалъ, что всѣ люди театра, люди, любящіе театръ, должны быть счастливы отъ сознанія считать себя современниками такого большого актера, какъ онъ, нашъ гость, В. Н. Давыдовъ.

И Давыдовъ тотчасъ же подхватилъ мою мысль. Онъ всталъ и отвѣтилъ:

— Я могу понять это чувство потому, что всю мою жизнь испытывалъ счастливое сознаніе, что въ своей молодости видѣлъ великихъ и рѣдкихъ мастеровъ сцены, что самъ вышелъ мзъ колыбели традицій такихъ незабываемыхъ актеровъ, какъ Щепкинъ... и т. д.

Давыдовъ говорилъ долго. Безспорно, его рѣчь была очень искренна. Идея преемственности была для него близкой и дорогой. Историчность для него существовала, какъ фактъ, и представлялась ему краеугольнымъ камнемъ будущаго.

По всему складу своего характера, привычкамъ, кровямъ, жизненной обстановкѣ, наконецъ, по той театральной атмосферѣ, въ которой онъ выросъ, жилъ и расцвѣлъ, онъ былъ убѣжденнѣйшимъ инстинктивнымъ врагомъ революціонизма. Его ненавидѣлъ онъ въ искусствѣ, не пускалъ на сцену, послѣдовательно оспаривалъ. Модернизация ему была

чужда. Мейерхольдовскіе опыты казались шарлатанствомъ и эстетическимъ изувѣрствомъ. Его художественное міросозерцаніе отличалось степенностью.

Помню, какъ въ Петербургѣ зимой 1915 г. волновались въ ожиданіи первой репетиціи гдѣ Давыдовъ впервые долженъ былъ выступить въ пьесѣ, режиссируемой Мейерхольдомъ. По общему мнѣнію, на сценѣ должно было произойти столкновеніе, и, когда репетиція окончилась благополучно, — газеты оповѣстили объ этой неожиданности, какъ о большемъ и счастливомъ событіи.

Умный, культурный, не приѣмлющій суеты, внутренне уравновѣшенный, пренебрежительный къ скороспѣлости, вѣрный немногимъ идейнымъ привязанностямъ, онъ плылъ всегда въ одной волнѣ, неизмѣнно чувствовалъ подъ собой твердую почву и опирался только на крѣпкіе, оправдавшіе себя сценическіе принципы.

Но никогда онъ не былъ и педантомъ. Узость не будетъ поставлена ему на счетъ. Огъ этого его оградилъ талантъ и защитила свобода творчества. Онъ никогда не грѣшилъ анализаторской мелочностью даже въ годы моднаго увлеченія аккуратностью, точностью и преданностью буквѣ и квадрату пола. Въ эту минуту мнѣ вспоминаются слова Альфонса Додэ:

— Они, актеры, — говоритъ онъ, — обыскиваютъ роль, копаются въ ней, протыкаютъ ее насквозь, выходятъ съ другой стороны и, на-

конецъ, ничего отъ нея не оставляють. Такіе актеры говорятъ обыкновенно съ важностью: «Мольера не знаютъ»... Слушая ихъ, вы поклялись, что «Мизантропъ» былъ написанъ по-маньчжурски, — на какомъ-то таинственномъ, герметически закрытомъ языкѣ.

Талантъ Давыдова былъ воленъ, прекрасенъ, глубокъ и чрезвычайно ясенъ. Его постиганія были незатруднительны. Онъ творилъ умно, серьезно и безъ напряженій, и вся его жизнь артиста, замѣчательнаго сценическаго дѣятеля, учителя, совѣтника, огромнаго таланта была свѣтла въ своихъ процессахъ, и всѣ ея осуществленія, всѣ волшебныя достиженія видѣли тоже эту свѣтлую даль.

Н. Ф. Монаховъ.

Интересная книжка талантливаго автора рассказываетъ о замѣчательномъ актерѣ. А когда рѣчь идетъ о такомъ артистѣ, какъ Н. Монаховъ, когда рѣчь ведетъ такой театраль, какъ А. Кугель, то хорошо послушать и поспорить, задуматься, и вспомнить. Придется и вспоминать.

Карьера Монахова удивительна. Впрочемъ, «удивительна»—это мало. Это исключительная карьера, можетъ быть, единственная. Свой актерскій путь онъ началъ съ самыхъ низовъ, съ подмостковъ балагана, даже не съ эстрады. На верхи театральной лѣстницы, на постъ управляющаго Большимъ Драматическимъ театромъ его вывелъ талантъ. Это тоже не правило и не законъ. Мало ли одаренныхъ актеровъ пропадаетъ въ неизвѣстности! Сколько угодно.

Тутъ нуженъ не только даръ Божій, но еще и удача, счастье, особый случай.

Путь всякаго сценическаго работника есть неразрывная и не размыкающаяся цѣпь вліяній, вдыханій, заимствованій, психологическихъ при-

мѣрокъ чужого костюма, влѣзанія въ чужую душу, пробѣ чужого амплуа.

Пожалуй, ни въ одной области нѣтъ такого стремленія все почувствовать, все познать, все извѣдать и чрезъ это расширится, какъ въ актерской. Театръ жаденъ, театр—обжора, театр—вѣчная несытость. Онъ живетъ непостоянствомъ и недовольствомъ. Это совсѣмъ не осужденіе. Наоборотъ: это очень хорошо.

Такъ случилось и съ Н. Ф. Монаховымъ.

Онъ и отъ эстрады взялъ все, что она ему могла дать, и Кугель вѣрно подмѣтилъ, что именно отсюда къ нему пришло искусство фразировки. Этому научилъ его куплетъ. А быть куплетистомъ совсѣмъ не легко. Но все это путь, какъ путь, правда, не совсѣмъ обыкновенный, даже необычайный, но когда волна выносить съ эстрады на сцену, хотя бы и опереточную, то не противится же собственному счастью! Дѣло не въ этомъ, по крайней мѣрѣ, не только въ этомъ.

Тайна успѣховъ Н. Ф. Монахова оказалась въ другомъ, — въ его дисциплинированности, выдержкѣ, серьезномъ отношеніи къ дѣлу. Но тутъ же помогла и совершенно случайная удача.

А такъ какъ господа актеры почти никогда не бываютъ довольны рецензентами, то можно (хоть разъ въ жизни!) сказать похвальное слово и объ этихъ заслугахъ. Кто знаетъ, какъ все сложилось бы въ жизни Монахова,

если бъ не произошло одно маленькое обстоятельство.

А случилось вотъ что.

Уже давно, лѣтъ 20 назадъ, въ журналъ «Театръ и Искусство» изъ Ростова пришла корреспонденція. Ее прислалъ мѣстный рецензентъ Фонштейнъ (Камневъ) и при этомъ высказывалъ просьбу ничего не измѣнять въ его отзывѣ о молодомъ актерѣ, куплетистѣ Монаховѣ. Восторженно онъ прибавлялъ:

— Это—замѣчательное дарованіе!..

Съ этого началось.

Содержатель петербургскаго «Буффа», знаменитый Тумпаковъ, весьма заинтересовался новоявленной ростовской звѣздой, и тѣмъ же лѣтомъ Монаховъ появился на столичной сценѣ,—появился, очаровалъ, молніеносно выдвинулся, заставилъ о себѣ говорить и сталъ опереточнымъ премьеромъ.

И сейчасъ я искренно радуюсь этому великолѣпному взлету, этой заслуженной славѣ, но кое-что надо все-таки воздать, какъ должное, и, вотъ, этому забытому ростовскому рецензенту, и это нужно сдѣлать хотя бы во имя простой справедливости не къ нему одному, а вообще ко всѣмъ пишущимъ о театрѣ.

Ахъ, какая это тяжкая и неблагоприятная обязанность высиживать до конца на всѣхъ спектакляхъ, хорошихъ, какъ и плохихъ, все время испытывать щемящее и нудное чувство долга, повелѣвающаго поддерживать, благоволить, мирволить, скрывать отъ публики актер-

скіе промахи — ахъ, какъ это не легко, какъ мучительно и, въ концѣ концовъ, надоѣдливо! А потомъ выслушивать упреки, ощущать чужія обиды, видѣть надутыя губы—за что? А за то, что лѣзь изъ кожи, старался, напрягалъ силы, внаудывалъ свой темпераментъ, сдерживался, чтобъ выразиться «погалантнѣй», сказать помягче, — нѣтъ!—это истинная пытка, это настоящая крестная мука.

Одинъ вѣнскій редакторъ, принимая рецензента, сказалъ ему:

— Пойдите въ самый скверный театръ и найдите тамъ что-нибудь хорошее—это будетъ вамъ экзамень.

Сказано умно, но это еще и очень мило-ство,—впрочемъ, вѣдь, то — редакторъ, а редакторъ самъ не играетъ на сценѣ,—послушали бы вы требованія актеровъ! Нѣтъ, тутъ мало найти «что-нибудь хорошее», тутъ все должно быть хорошее, превосходное и замѣчательное. Вотъ, предо мной эта послѣдняя книга А. Кугеля, а мнѣ въ эту минуту вспоминаются его «Листья съ дерева» и приведенная тамъ фраза Яворской, ея какъ бы поученіе собравшимся актерамъ:

— Господа, — объясняла она, — я не понимаю вашего волненія. Съ рецензентами бываютъ очень деликатны и любезны, — о, весьма любезны, — но ихъ презирають...

Разумѣется, маленькое утѣшеніе тутъ въ томъ, что сама Яворская была не очень талантлива. Однако, такъ ли ужъ много талантливыхъ,

это — разъ, а, во вторыхъ: почему несправедливость талантливыхъ слаще, чѣмъ неталантливыхъ?

Но ужъ если разговоръ зацѣпился за рецензентовъ и сползъ на эту вѣчно-трепетную тему, то надо сказать и о другихъ страданіяхъ этихъ мучениковъ перваго ряда. Ихъ горе происходитъ не только отъ чужой несправедливости. Это, можетъ быть, какъ разъ «посторонній» источникъ, чисто внѣшніе уколы, но есть еще и внутренніе, и они въ самой конструкціи рецензій, въ ихъ багажѣ, ихъ матеріалѣ.

И, прежде всего, въ ихъ неизбѣжной лексиконной бѣдности.

А словарь рецензентовъ воистину нищъ. Собственно говоря, всѣ рецензентскіе отзывы держатся на 6-7 словахъ («хорошъ», «пріятенъ», «талантливъ», «забавенъ», «интересенъ», «естествененъ») — очень немного. Въ концѣ концовъ, нѣтъ области болѣе узкой, ограниченной и литературно-удушливой, чѣмъ театральныи отдѣлъ. И это тоже страданіе. — источникъ самаго остраго недовольства самимъ собой. Но это кстати — и только потому, что и эта книжка о Монаховѣ принадлежитъ перу стараго, опытнаго, и талантливаго рецензента. Въ сущности, о такомъ актерѣ, какъ Монаховъ, можно было бы написать настоящую критическую поэму, — повѣсть въ стихахъ, — но если сейчасъ взять карандашъ и выписать изъ этой книжки всѣ эпитеты, всѣ характеризующія этого актера слова, то получилась бы горсточка прилага-

тельныхъ и еще меньшая горсточка существительныхъ. А, вѣдь, это—Кугель, хорошій редакторъ стараго журнала «Театръ и Искусство», авторъ театральныхъ книгъ, написавшій, по крайней мѣрѣ, нѣсколько тысячъ рецензій, не меньше тысячи театральныхъ статей, истратившій на театръ много, слишкомъ много душевнаго и сердечнаго жара.

Легко представить себѣ его волненіе, его восторги, разбуженные игрой Монахова! И на своер критика этотъ актеръ произвелъ «самое пріятное впечатлѣніе»; на сценѣ былъ «очаровательный сказитель»; Кугель почувствовалъ въ немъ сразу «виртуозное» мастерство, овладѣніе матеріаломъ, — «художество, искусство, прообразъ и отвлеченіе жизни, красоту». Такое впечатлѣніе производилъ Монаховъ въ опереткѣ.

Но онъ изумилъ своихъ зрителей въ роляхъ высокой комедіи и драмы,—изумилъ «національнымъ ликомъ актера», «національнымъ реалистическимъ ликомъ игры», и особенно рѣдкимъ тактомъ—этимъ вѣчнымъ свидѣтельствомъ «многогранной» натуры.

Тутъ мы подходимъ къ интересному мѣсту.

А, Кугель утверждаетъ, что переходу Монахова на драматическую сцену много способствовала М. Ф. Андреева, основавшая такъ называемый Большой Драматическій Театръ, и, вотъ, здѣсь хочется сдѣлать, если не поправку, то нѣкоторыя дополненія, Начать же нужно чуть-чуть издалека, а рассказъ такой.

Въ 1917 г. въ Россіи образовался театраль-
ный (шутка сказать!)... трестъ. Неудобно ли?
Основателями же этого треста были А. И.
Гришинъ и А. В. Полонскій. Кромѣ нихъ въ
это дѣло вошли Шлуглейтъ и... покойный Аркадія
Аверченко. Трестъ—хоть куда!

Этотъ трестъ охватываль Петербургъ,
Москву, Ростовъ н-Дону, Баку, и я не знаю что
еще, — словомъ, щупальцы паука — и выр-
ваться невозможно.

Между прочимъ, въ московскомъ театрѣ
«Эрмитажъ» была основана оперетка, и на нее
чающими глазами косился и заглядывался
Владимиръ Ив. Немировичъ-Данченко, и дѣй-
ствительно, съ нимъ скоро начались перего-
воры о созданіи новаго, облагороженнаго ху-
дожественнаго театра оперетки.

А въ Петербургѣ А. И. Гришинъ снялъ для
своего «треста» (на цѣлыхъ десять лѣтъ!)
бывш. Малый театръ (Суворина). Туда-то и былъ
приглашенъ Монаховъ, а если вамъ угодно
знать, на какое жалованіе, — извольте: ему
предложили 35 тысячъ рублей въ годъ, жало-
ваніе тогда вообще неплохое, а въ театрѣ не-
слыханное.

Но играть въ этомъ театрѣ не пришлось.
Вслѣдствіе разныхъ обстоятельствъ и по раз-
нымъ причинамъ, мысль объ этомъ помѣщеніи
была оставлена, и уже въ 1918 г. труппа на-
чала свои спектакли въ большомъ залѣ кон-
серваторіи, а театръ получилъ имя Государ-
ственнаго ^и Большого ^и Драматическаго. Вотъ,

туть-то и выступилъ Н. Ф. Монаховъ въ пьесѣ «Донъ Карлосъ».

Онъ игралъ Филиппа, въ роли «Донъ-Карлоса» выступалъ Максимовъ, а Поза былъ Юрьевъ, на горе и къ ужасу всего театра, вдругъ потерявшій голосъ чуть ли не въ самый день открытія, и едва незамѣненный случайнымъ молодымъ актеромъ. Дѣло происходило такъ. Впрочемъ, происходило, какъ всегда, когда взбалмошная актерская судьба вдругъ начнетъ улыбаться, посылать воздушные поцѣлуи и гладить по головкѣ. Словомъ, въ этотъ вечеръ, гдѣ-то за кулисами неслышно и скромно пребывалъ, таясь отъ свѣта лампы, молодой актеръ Геннадій М. Мичуринъ. Вотъ на него-то и налетѣлъ коршуномъ А. И. Гришинъ. Ну, какъ обыкновенно, — старая, складка сказка:

— Хотите играть Позу?

У молодого актера чуть не выпрыгнули глаза и онъ сразу потерялъ даръ рѣчи.

— Я? Поза? Мнѣ? Играть?

— Ну, да, вамъ играть, и играть завтра. А потому получите сейчасъ роль, отправляйтесь домой и начинайте зубрить. Послѣ каждаго акта вызывайте меня по телефону.

Бѣдный Мичуринъ! Онъ просидѣлъ за ролью цѣлую ночь и, наконецъ, въ шесть часовъ утра въ телефонъ увядшій голосъ сказалъ:

— Кончилъ!

Пожалѣемъ Мичурину, — впрочемъ, только на одну минуту, потому что актерская

судьба, начавъ баловать, уже не можетъ отстать отъ своего любимца, и теперь Г. М. Мичуричь отлично играетъ въ томъ самомъ Большомъ Драматическомъ Театрѣ, гдѣ ему серьезно угрожала роль Позы, и все-таки не досталась, можетъ быть, къ счастью, быть можетъ, къ несчастью, но, навѣрно, къ тайному огорченію.

Юрьева уговорили, едва не вытолкнули на сцену, онъ хрипѣлъ, но есть у актеровъ такое спасительное лѣкарство отъ всѣхъ болѣзней, — публика, идущій отъ нея подъемъ, ея аплодисменты, — все: Юрьевъ сыгралъ, Юрьевъ побѣдилъ, и «Донъ Карлосъ» пошелъ, спектакль за спектаклемъ, шума и наполняя театральнй залъ.

Сейчасъ я смотрю на фотографію Монахова въ роли Филиппа. Какое великолѣпіе! Какой превосходный и внушительный, тяжелый и выразительный гримъ! Но Монаховъ умѣлъ оживлять даже каменные лики, и Кугель записалъ маленькій, но характерный монаховскій жестъ: почесываніе бороды. Да, быть можетъ, оно было не нужно для типа тирана, но оно было необходимо и убѣдительно у живого Филиппа. А я въ эту минуту вспоминаю предупрежденіе Станиславскаго. Упрямо совѣтовалъ онъ актерамъ бояться «игры вообще».

Въ томъ-то и дѣло, что театръ — не только въ большомъ, но въ каждой детали, въ каждой мелочи, иногда въ одномъ единственномъ жестѣ. Какой смѣшной споръ: бываютъ

ли «маленькія» роли или «маленькіе» актеры? Ну, конечно, не только не бываетъ «маленькихъ» ролей, но существуютъ роли абсолютно безсловесныя, и если онѣ попадають талантливымъ, тонкимъ и умнымъ актерамъ, ихъ успѣхъ огроменъ и не забываемъ. И сколько же проваленныхъ, сколько испорченныхъ «большихъ ролей», сколько мертвыхъ масокъ и окаменѣвшихъ образовъ на сценѣ было, есть и будетъ, и это не оттого, что актеръ неряшливъ, лѣнивъ или совершенно не способенъ. Нѣтъ, это происходитъ еще и отъ стремленія къ грандіозному, отъ жажды величія и подавляющихъ эффектовъ.

Въ томъ-то и дѣло, что Монаховъ прежде всего человѣчень, и отъ него исходитъ, въ немъ звучитъ и живетъ тоже человѣчность, единственная, спасающая, благая сила на сценѣ. У Анатоля Франса одинъ изъ героевъ говорить:

— Вы знаете актеровъ: они убиваютъ себя ради эффекта, — и ни для чего больше!

Да, если для эффекта, — значитъ убиваютъ.

П. Н. Орленевъ.

Въ сгоравшихъ талантахъ Россіи, въ по-
доженной ей судьбѣ было что-то замани-
вающее и таинственное. Особенно это чув-
ствовалось въ вѣтренной актерской судьбѣ.
Тамъ эти сгорания происходили быстрѣй и
страшнѣй, — эффектнѣй.

Вотъ — сошелъ съ ума П. Н. Орленевъ.

Не было такой запрятанной русской ще-
ли, гдѣ бы не знали имя этого актера, создав-
шаго свой не совсѣмъ обычный жанръ — не
только жанръ, но и цѣлое «амплуа». Оно но-
сило клиническое наименованіе: неврастеникъ.

Случайно выпавшая на его долю роль,
внезапно полученный успѣхъ опредѣлили ор-
леневскій путь. Этимъ счастливымъ подаркомъ
его артистической судьбы сталъ Царь Фе-
доръ. Какъ часто бываетъ на сценѣ, Орле-
неву помогъ случай.

Вмѣсто заболѣвшаго актера роль пере-
дали Орленеву. Выборъ былъ сдѣланъ старя-
комъ Суворинымъ, и какимъ-то чутьемъ Орле-
невъ ухватилъ болѣзненные черты своего ге-
роя, связавшись съ нимъ тайной общностью

душевной надломленности, безвольной слабостью, растерянной безпомощностью. Вышло ново, оригинально и хорошо. Произошла неожиданность. Публика была озадачена внезапно поднесеннымъ ей театральнымъ эффектомъ. Объ Орленевѣ заговорили.

Имъ заинтересовалась театральная критика и не было недостатка въ размахѣ и страстности хвалѣ. На Орленева стали смотреть, какъ на блестящую надежду русскаго театра и тотчасъ-же сложилась красивая, дразнящая легенда.

Толпа любитъ, когда голову безумца озаряетъ счастье, и подарки судьбы ея цѣнятся больше, чѣмъ заслуги, трудъ и медленные завоеванія. Никогда никто не говорилъ о медленно скопившемся богатствѣ, но всѣхъ поражалъ выигрышъ въ 200,000. И нарядная ложь заболтала о «молодомъ» талантѣ, о «начинающемъ актерѣ», объ удачѣ, упавшей съ неба, о прозорливости Суворина, о слѣпотѣ режиссеровъ, о равнодушіи и несправедливомъ отношеніи къ расцвѣтающимъ дарованіямъ.

Словомъ, тутъ были и протесты, и радость, и упреки, и торжество, и надежды, и восхищенія, и черти и цвѣты, какъ всегда при успѣхѣ, какъ всегда при словѣ «вдругъ», когда вдругъ вѣтромъ каприза распаивается окно и въ комнату влетаетъ счастье.

Конечно, въ этихъ восторгахъ, въ этомъ бредѣ и волненіяхъ было много ошибокъ и преувеличенія, и, прежде всего, невѣрно было

то, что Орленевъ тогда, будто-бы, только что начиналъ свой артистическій путь.

Это не такъ.

Можетъ быть, вообще ничего не бываетъ сразу. Особенно на путяхъ искусства. Во всѣхъ его областяхъ требуются навыки, знаніе и опытъ. Такъ было и тутъ. На сцену Суворинскаго театра Орленевъ попалъ послѣ того, какъ прошелъ въ провинціи, и въ Москвѣ у Корпа, игралъ на клубныхъ сценахъ, а въ театрѣ Литературно-Художественнаго Общества хорошо справлялся съ ролями простачковъ и особенно нравился въ водевилѣ «Сѣмѣста въ карьерѣ».

Да и Суворинъ увидѣлъ Орленева на сценѣ дѣчнаго театра въ Озеркахъ, когда объѣзжалъ пригородные театры, разыскивая молодые, новые таланты. Они были ему нужны для открывавшагося тогда его собственнаго театра. Значить, легко опредѣлить и годъ: 1895. Въ то лѣто Орленевъ съ Домашевой выступали въ пьескахъ «Школьная пара», «Роковой дебютъ», «Предъ душистой вѣткой сирени».

Такимъ образомъ, Суворинъ два раза сыгралъ въ жизни Орленева большую роль: сначала—разыскавъ его, потомъ—открывъ этому простачку чрезъ Царя Федора широкіе пути къ петербургской, а вслѣдъ за ней и всероссійской извѣстности.

Но все это было въ порядкѣ вещей, являлось естественнымъ ходомъ развитія и потому никого не интересовало. А хотѣлось, чтобы

вдругъ просверкала молнія, упаль потолокъ, и Орленевъ поразилъ неожиданностью. Всѣ всплеснули руками, ахнули и влюбились.

Актеръ подкупаль многимъ.

Въ немъ была трогательная, даже захватывающая искренность. Въ тонахъ его игры, въ передачѣ ролей, обрисовкѣ типовъ, интонаціяхъ голоса слышалась и волновала страдальческая, трепетная лиричность. Она заражала, влекла, рождала сочувствія. Вчерашній простачекъ сталъ въ теченіе одного вечера чѣмъ-то совсѣмъ новымъ, да еще и назвался по-новому: неврастеникъ.

Это стало модой.

И потомъ въ Москвѣ на всероссійскомъ актерскомъ торжищѣ антрепренеръ обращался къ бритому человѣку среднихъ лѣтъ:

— Вы кого же играете?

— Всегда и только неврастениковъ!

Орленевъ открылъ самаго себя. Теперь всѣ прежнія роли были отброшены. Актеръ ухватился за случайно мелькнувшее предъ нимъ видѣніе, будто, наконецъ, нашель загадку своего призванія, и, разъ ставъ на эту дорогу, разслушавъ въ себѣ дрожаніе новой струны, рѣшилъ только ее одну и щипать, на ней одной разыгрывать свои мелодіи, хватавшія за душу, возбуждавшія растроганность, жалость и грусть, — благодарнѣйшіе мотивы для плѣненія зрительнаго зала.

Что-то непрочное, зыбкое, приговоренное слышалось въ рѣчахъ и признаніяхъ расша-

танныхъ и беспочвенныхъ, надломленныхъ героевъ, освѣчивало святостью надбытности, говорило о какой-то праведности, незамѣченной людьми на землѣ.

Орленевъ освѣщалъ эти образы мерцающимъ болѣзненнымъ свѣтомъ и эту недужность прививалъ всѣмъ персонажамъ своего репертуара,— было имъ создано тихое блаженство безсилія и оно казалось благодатнымъ.

Новое амплуа окрасилось истеричностью. Орленевъ ввелъ на сцену щемящій и тревожный надрывъ. Сдѣлавъ первый шагъ, почувствовавъ всю заманчивую прелесть властвованія надъ сердцами, подкупленными жалостливостью, онъ уже не сворачивалъ въ сторону, самъ все больше и больше увлекаясь паталогической стороной души, ея тихимъ, печальнымъ мученичествомъ.

Въ его исполненіе вошли и стали, какъ постоянный и неуходящій пріемъ, клиническіе эффекты.

Нормальность, здоровье, уравновѣшенность были изгнаны изъ орленевскаго репертуара: онъ искалъ «инфернальныхъ» героевъ, ему стала дорога ненормальность, и въ этомъ выборѣ, въ этихъ пристрастіяхъ Орленевъ, въ сущности, ничего себѣ не навязывалъ.

Въ немъ самомъ сидѣло многое отъ этихъ неврастеніческихъ типовъ. Подвижный, непрактичный въ жизни, колеблющійся, безвольный и слабый, очень неуравновѣшенный, онъ

долженъ былъ сродниться со своими истериками и неврастениками.

Иногда трудно было опредѣлить, гдѣ кончается Орленевъ-человѣкъ и начинается Орленевъ-актеръ.

То-ли онъ всѣ двадцать четыре часа, всю свою жизнь игралъ, — то-ли онъ почти безыскусственно жилъ на сценѣ, продолжая и тамъ свои человѣческіе дни.

Очень быстро бросивъ регулярную работу въ театрѣ, покинувъ суворинскіе подмостки, разставшись съ «Литературно - Художественнымъ Обществомъ», уѣхавъ изъ Петербурга, онъ закрутилъ, закружилъ по провинціи, мѣняеносно создавая себѣ гремящее имя гастролера.

Это было весело, легко и -- губительно.

Орленева потащили дешевые успѣхи, легкія побѣды, возможность обходиться безъ труда, работать безъ режиссера, удовлетворяться звономъ рецензентскихъ восторговъ, оглушать себя шумомъ собственнаго триумфальнаго шествія.

Какъ это всегда бываетъ съ русскими кумирами сцены, оторвавшимися отъ постоянного серьезнаго дѣла, у Орленева началось суженіе репертуара. Послѣ сорока съ лишкомъ лѣтъ у него не наберется даже десятка пьесъ. Онъ такъ и застылъ въ маленькомъ, ограниченномъ кругѣ своего полуклиническаго выбора, неизмѣнно развозя по стогнамъ и весямъ обширной Россіи «Царя Федора», неудач-

ныя передѣлки Достоевскаго («Преступленіе и наказаніе», «Братья Карамазовы»), затѣмъ «Привидѣнія» Ибсена. Игралъ онъ еще «Горезлосчастье» В. Александрова, «Евреи» Чирикова, но и это—рѣдко.

Правда, какъ-то задумавъ свои гастролы за границей, онъ приготовилъ еще Ибсеновскаго «Бранда» и роль Павла въ пьесѣ Мережковскаго. Вотъ и все.

Но изъ этого списка ходовыми и несмѣняемыми остались въ гастроляхъ Орленева Достоевскій и «Привидѣнія». Въ нихъ его увлекала романтическая загадочность, больная растревоженность, паталогическіе надрывы, и что-то тоже клиническое, явно больное терзало, бредило и швыряло изъ стороны въ сторону самага Орленева.

Когда-то онъ горѣлъ,—теперь сгоралъ.

Совсѣмъ не надо было имѣть много наблюдательности, чтобы почувствовать, какъ сникаетъ въ немъ творческая сила, блѣднѣютъ и блекнутъ порывы, измѣняетъ вдохновеніе, холодѣетъ и тухнетъ страсть, грубѣетъ непосредственность, смѣняясь и подмѣниваясь дѣланной искусственностью, холодной техничностью—вмѣсто чувства распоряжается разсудокъ.

Все увеличивалось буйное мотовство силъ, неумнѣй шла бездумная растрата дара, все бѣшенѣй и страшнѣй кружило рисующееся, позирующее удалство, вертѣлъ и шумѣлъ разгулъ, захлестывали и расшибали ночныя бдѣнія. Орленевъ оказался въ обезьяньихъ лапахъ

улещающаго, убаюкивающаго, дремотнаго недѣланія.

Онъ затоптался на мѣстѣ. Остановился и трудъ и ростъ.

На скорую руку, кое-какъ пролетали репетиціи, наступалъ вечеръ, въ зрительномъ залѣ гудѣла толпа, переполнялась касса, наконецъ, выходилъ Орленевъ, встрѣчаемый аплодисментами, оваціями, восторгами.

Но уже много лѣтъ,—и, во всякомъ случаѣ, весь послѣдній періодъ, — его слушали безъ волненія.

Похоже было на то, что актеръ только повторялъ давно знакомыя слова, не играетъ, а преподаетъ,—учить, какъ надо бы ихъ чувствовать и воспроизводить на сценѣ, если только есть внутренній огонь, искренность, захватъ образомъ.

Но у самаго Орленева ихъ уже не было. Роль его не воспаменяла. Его слушали и думали, что все это вѣрно, что именно такъ надо произносить слова, именно такой смыслъ вкладывать въ роль—все правильно, все безошибочно, все очень толково, — вотъ только нѣтъ жизни, и нѣтъ человѣка, и уже нѣтъ никакой игры,—ни подъема, ни страсти, ни вдохновенія.

Жизнь ушла и осталась схема.

Такъ было и въ послѣдній разъ, когда я его видѣлъ. Орленевъ производилъ грустное впечатлѣніе.

Были въ немъ совершенно ясны слѣды опущенности, безплодныхъ порываній, нервнаго истощенія.

Предо мной сидѣлъ какъ будто интересный человѣкъ, а говорить съ нимъ было не о чемъ. Всю жизнь онъ проговорилъ только о самомъ себѣ, но сейчасъ и объ этомъ сказать было нечего. Новаго не было, — ни новыхъ ролей, ни новыхъ опытовъ, ни свѣжихъ впечатлѣній, — ни одной художественной артистической тревоги.

Орленевъ въ этотъ прїѣздъ жилъ въ маленькомъ номерѣ ревельской гостиницы «Золотой Левъ», дергался отъ одиночества и тоски, куда-то отправлялъ одну телеграмму за другой, а въ промежуткахъ между этими метаніями по его постарѣвшему лицу пробѣгала слеза.

Уже тогда онъ казался почти ненормальнымъ. То впадалъ неожиданно въ тонъ жалующагося, къ-мъ-то обиженнаго человѣка, то спохватывался, кричалъ на прислугу, загорался злобой, и манеры были развинчены, срывался голосъ, больной человѣкъ рвался, садился и вскакивалъ.

Была уже не клиническая игра, а клиническая дѣйствительность, не драматическая сцена, а плачевный фактъ.

Можетъ быть, сказывалась старая болѣзнь.

Самъ обласканный внезапно, онъ искренно повѣрилъ въ ея силу, въ удачу разгадокъ, возможность искрометныхъ усѣховъ, и, какъ Орленева «открылъ» Суво-

ринъ, онъ самъ любилъ открывать молодые таланты, и это чрезъ него на театральные подмостки вошла сначала дочь крымскаго чиновника, тогда молоденькая барышня, Алла Назимова, теперь подвизающаяся съ успѣхомъ въ Америкѣ. За ней, спустя нѣсколько лѣтъ, Орленевъ отмѣтилъ и вытолкнулъ на сцену тоже большую удачницу, милаго человѣка, красивую и веселую Татьяну Павлову, обрѣвъ ее въ Екатеринославѣ, теперь срывающую цвѣты артистическихъ удачъ въ Италіи.

Но въ томъ-то и дѣло, въ томъ-то и горе, что въ жизни Орленева эти удачи просверкали неожиданно, прилетѣвъ нечаянной радостью, въ озареніи надеждъ и сумасшедшаго счастья, а блекли постепенно, и жизнь уходила незамѣтно, какъ вода изъ разбитаго стакана, капля по каплѣ, и, наконецъ, вмѣсто сумасшедшей радости остался сумасшедшій домъ.

Ибсенъ и русскіе актеры.

Сумрачный и торжественный гений Ибсена въ величавой распростертости своихъ темныхъ крыль, какъ сказочный орелъ надъ скалой, всталъ застывшимъ, но властнымъ призракомъ въ нашей современности, надолго зачерпнувъ потревоженные предчувствія нашихъ душъ, повергнувъ свой вѣкъ въ глубочайшія и тяжкія раздумья, прорѣзываемыя огненной стрѣлой вольнолюбивыхъ мечтаній.

Его духовная мощь, пронизательная дальнорозоркость, его кованые образы, гдѣ абсолютное нашло свои реальныя осязаемыя формы, эти характеры, напоенные желѣзной энергіей, люди дѣйствія, упорства и воли, казались рожденными «при блескѣ молній, подъ аккомпаниментъ грома».

Творчество Ибсена, исполненное массивной суровости, мощной мрачности, представало созданнымъ изъ камня,— мраморъ, отливающий тусклымъ блескомъ сѣверныхъ льдовъ, изваянье, увѣнчанное львиной головой съ копной сѣдыхъ серебряныхъ волосъ, съ поднятою ру-

кой, велятельно указующей пути, грозящей и укоряющей.

Книги Ибсена, тяжелый циклъ его пьесъ, представляются судебнымъ дѣломъ, серьезнѣйшимъ обвинительнымъ актомъ противъ челоѳчества и задавленной, присмирѣвшей челоѳческой личности.

И вся обстановка, всѣ ибсеновскіе пейзажи, его пышныя, но однообразныя декораціи рассказываютъ намъ тоже о суровости и холодѣ, о манящей и строгой странѣ, гдѣ туманы крутъ, глухіе отклики эхо, нависъ тучъ, холодъ вѣтровъ и горныя равнины. Тамъ, въ этомъ немилостивомъ царствѣ, произрастають цѣты мечты, рождаются гордые протесты, возносится душа къ великому престолу недосягаемаго и недоступнаго идеала великой и безграничной свободы.

На торжествѣ открытія памятника Бергеланду Ибсенъ произнесъ полу-шутливую рѣчь, но закончилъ ее знаменательными словами:

— Норвегія обладаетъ 99 вольностями, — но она не обладаетъ свободой, а главное-то, м. г. м. г.—свобода. Одна свобода!

Пользуясь исключительной извѣстностью, —именно славой, Ибсенъ получилъ величайшее духовное вліяніе въ Россіи. Ибсеномъ запылала и къ нему потянулася немножко надрывная и надорвавшаяся, зыбкая и блуждавшая душа-непосѣда нашей интеллигенціи. Ея сердце, умъ, ея чаянія и ихъ выраженіе — литература

и, особенно, театр—возлюбили волшебныя химеры ибсеновской сѣверной мистики.

И для этого было много причинъ и психологическихъ предпосылокъ.

Сѣверное сіяніе ибсеновской поэзіи въ своихъ полунощныхъ видѣніяхъ, предразсвѣтной туманности, манящей и тревожной неясности, символизмъ его полу-затемненныхъ образовъ должны были придтись по вкусу петербургской, а затѣмъ и вообще интеллигентской душѣ, уже вкусившей отъ древа сомнительнаго познанія символическаго добра и символическаго зла, съ ихъ «снѣжными кубками», таинственными «незнакомками», ночными «метелями», снѣжными кострами.

Символизмъ Ибсена только откликнулся нашимъ собственнымъ призывамъ.

Но власти Ибсена двери открывалъ еще одинъ ключъ,—этическая проблема, въ своихъ преломленіяхъ и преображеніяхъ становившаяся проблемой личной свободы, а это уже былъ не просто ключъ, а воистину золотой ключъ, чародѣйный, отпирающій всѣ замки, всю потаенную область нетерпѣливости, безпокойства, жадъ и протестовъ петербургскаго мечтателя и російскаго грезовидца.

Какъ ни страннымъ покажется, но именно этика, а затѣмъ уже свобода привели Ибсена къ такой неслыханной побѣдѣ, какую онъ одержалъ и потомъ долго удерживалъ въ русскомъ театрѣ.

Но тутъ сыграла роль и еще одна сила, — идеализированное отношеніе драматурга-Ибсена къ женщинѣ и ея предназначенію. Это онъ, Ибсенъ, заявилъ на празднествѣ Союза норвежскихъ женщинъ:

— Женщинѣ предстоитъ разрѣшить общечеловѣческій вопросъ!

Въ сущности, если говорить правду безъ утайки, Ибсенъ, по своему духу, былъ совсѣмъ не-близокъ русскому театру. Больше: онъ былъ совершенно ему чуждъ. Но у него нашлись столь вліятельныя, такія рѣдко талантливыя защитницы, что ибсеновскій культъ на русской сценѣ могъ расцвѣтать не только блистательно, но и почти религіозно, несмотря на то, что ни въ ширину, ни въ глубину онъ такъ и не развернулся и не проникъ.

Однимъ изъ властныхъ насадителей и проповѣдниковъ ибсеновской драматургіи былъ Московскій Художественный Театръ, поставившій цѣлый рядъ пьесъ — «Гедда Габлеръ», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Привидѣнія», «Брандтъ», «Росмергольмъ», «Перъ Гюнтъ».

Станиславскій самъ ставилъ пьесы «Врагъ народа» («Докторъ Штокманъ») и «Дикая Утка», а въ «Геддѣ Габлеръ» игралъ Эйлерта Левборга, побѣждавшаго, но не побѣдившаго своихъ собственныхъ слабостей, пробовавшаго взлетѣть на высоту и не взлетѣвшаго.

И несмотря на отличный, рѣдкій успѣхъ этой роли, — особенно въ послѣдней сценѣ

отчаянія, — Станиславскій, а вмѣстѣ съ нимъ его театръ, должны были почувствовать, какъ имъ далекъ и не родственъ Ибсенъ. Для его символизма, его импрессионистической тональности русскій актеръ не подходилъ, и Станиславскій это объяснялъ тѣмъ, что намъ все-таки навсегда останется ближе и понятнѣй колесница Иліи Пророка, чѣмъ «бѣлые кони» Росмерсгольма. Эту мысль очень хорошо выразилъ Чеховъ. Со свойственной ему слегка скептической шутливостью, вдругъ неудержимо засмѣявшись, онъ сказалъ:

— Послушайте! Не можетъ же Артемъ играть Ибсена!

Одинъ изъ режиссеровъ признавался, какъ онъ «объясняетъ» Ибсена.

Къ нему обращается актриса:

— Скажите, пожалуйста, что это за «бѣлые кони» въ Росмерсгольмѣ?

— Тогда я, — откровенно рассказывалъ режиссеръ, — презрительно фыркалъ. Я бросаю на нее сокрушающій взглядъ, — а, впрочемъ, въ душѣ сознаю: «а, чотрѣ его знаетъ, что это за кони!»

Но молчать нельзя.

— Бѣлые кони? Это — символъ рока. Понимаете, это — мистическое начало трагедіи. Въ ихъ полетѣ есть что-то отъ колесницы Гермеса, — это, такъ сказать, символическая неизбѣжность, неотвратимость... Какъ же это вы, голубчикъ, столько дней репетируете и не знаете, не понимаете, что такое «бѣлые кони»? Ну,

въ чемъ же тогда, по вашему, трагедія Росмерсгольма? Да вы почитайте Брандеса, милая, обязательно почитайте!

И посрамленная актриса отходить въ сторону, и сама себѣ удивляется: какая же я, въ самомъ дѣлѣ, дура, что сразу же не поняла, что эти кони — символъ Брандеса.

Правда, это передаетъ Г. Крыжицкій, и передаетъ о Н. Н. Евреиновѣ, и, притомъ, въ формѣ анекдота. Все же это — очень характерно. («Режиссерскіе портреты»).

Такъ кончился ибсеновскій періодъ — недолгій, но поучительный.

Но если московскіе художники, эти призванные самой судьбой искатели, могли, въ многостороннемъ испытаніи своихъ силъ, забрести и на символическій путь, а за ними и многіе другіе «по случаю моды», то гораздо менѣе объяснимы эти опыты для Московскаго Малаго Театра, этого Дома Щепкина, хранителя исконныхъ вѣковыхъ традицій.

Но таковы ужъ были вѣянія времени, таково было повѣтріе начала 900-хъ годовъ, бурнаго и тревожнаго вѣка, что и Малый Театръ искусился «Джонъ Габріель Боркманомъ» (сезонъ 1904 — 5 г. г.), черезъ годъ поставилъ «Борьбу за престолъ», а потомъ — дальше-больше — въ 1909—10 рядомъ съ «Бѣдной невѣстой», съ «Дмитріемъ Самозванцемъ и Василиемъ Шуйскимъ» представилъ «Привидѣнія», гдѣ великолѣпна была М. Н. Ермолова и большое впечатлѣніе произвелъ А. А. Остужевъ. Зана-

вѣсь опустился въ послѣдній разъ, и въ залѣ настала тробовая тишина, — на минуту (въ театрѣ это—вѣчность), и будто что-то разорвалось сверху до низу, понесясь оглушительными аплодисментами.

Потомъ въ Малый Театръ была приглашена изъ Одессы В. А. Шухмина, отличавшаяся на сценѣ нервностью и простотой, и появилась «Нора», и это было въ 1910 г. Прошло нѣсколько лѣтъ и «Гедда Габлеръ» взяла для себя Е. Т. Жихарева.

Самой же страстной и самой памятной пропагандисткой Ибсена явилась В. Ф. Ксммиссаржевская. И въ этомъ сляніи образовъ драматурга съ душой актрисы сказался особенно краснорѣчиво именно этический моментъ, и ея Нора, Гедда Габлеръ, Гильда вставали живыми воплощеніями, жертвами и героинями моральныхъ противорѣчій, этическихъ проблемъ, и это захватывало, тянуло, оставляло въ душѣ какой-то вдохновенно-свѣтлый слѣдъ, мятущіеся и очищающій порывъ.

Ужъ на что реалистичнымъ былъ театръ Суворина,—безъ притязаній, безъ исканій и мудрствованія, — жившій своей обыденной жизнью и незамысловатой публикой, но и онъ нашель и выдвинуль Орленева въ Ибсенъ, и Орленевъ понесся, какъ выпряженный конь, притомъ совсѣмъ не «бѣлый» и не ибсеновскій, по весямъ и стогнамъ Россіи, насаждая славу и все тотъ же культъ Ибсена и его «Привидѣній».

Ибсенъ звалъ, и мы не могли не откликнуться, хотя бы уже по одному тому, что этотъ зовъ шель «откуда-то» и манилъ «куда-то», а эта неясность такъ хорошо отвѣчала мечтательной русской сердечности, она сулила такую раздольную,—пусть неосязаемую и даже не представляемую!—свободу и ширь, что не только нельзя было отвергнуть,—нельзя было устоять, и «мы, мертвые», пробуждались для надеждъ и протестовъ, пока не пробудились совсѣмъ и окончательно.

Это случилось въ 1917 г., и Ибсенъ съ русскихъ сценъ исчезъ безслѣдно.

Тутъ ему больше нечего было дѣлать, потому что уже рѣшительно никто не только не мечталъ, но и не заикался ни объ этикѣ, ни о символизмѣ, а о свободѣ не смѣлъ даже помыслить во снѣ, и все было кончено.

Еще разъ предъ нашимъ взоромъ промелькнулъ Ибсенъ — тогда, когда въ пьесѣ «Дочь моря» сыграла М. Н. Германова со своей пражской группой, но это уже было не въ Россіи, а за ея предѣлами, и не для совѣтскихъ зрителей, а для насъ, старыхъ воздыхателей, свидѣтелей ушедшаго ибсенскаго властвованія.

Впрочемъ, и оно захватывало не всѣхъ,—не всѣ залы и не всѣхъ актрисъ.

Помню, какъ мнѣ года четыре тому назадъ, съ комическимъ недоумѣніемъ говорила Е. Н. Рощина-Инсарова:

— Почему Ибсенъ считаетъ, что, если кого-нибудь любишь, то надо непременно съ нимъ отправляться на гору?

Совсѣмъ отрицала символическихъ героинь М. Г. Савина. Правда, она какъ-то все собиралась сыграть фру Альвингъ въ «Привидѣнiяхъ», но такъ и не сыграла.

— Не могу,—объясняла она,— и не умѣю и не чувствую.

— Да что же тутъ мудренаго? -- возражали ей.

— Да ничего особенно мудренаго и нѣтъ, а есть туманъ какой-то,—вотъ и не умѣю.

И, дѣйствительно, для актрисы реалистическаго театра, воплотительницы жизненныхъ понятныхъ лицъ и психологiй Ибсенъ долженъ казаться и чувствоваться не роднымъ, далекимъ и холоднымъ.

Но какъ разъ въ этомъ-то и было его обаянiе, здѣсь таилась его непреклонная власть, и казалось, что въ романтическую мрачность сѣверной ночи смотрѣлась сама судьба, и темень тяжелыхъ тучъ надъ загадочными горными кручами шепчетъ о близящейся катастрофѣ, надвигающемся ужасѣ, неизбѣжной трагедiи.

Это пугало и влекло.

А. Н. Вертинскій

Онъ — дитя непростой эпохи, любопытнаго времени съ его интересными вѣяніями и лукавыми пристрастіями къ *antiquité*, музейности, — къ старой мебели, къ стариннымъ часамъ и монетамъ, къ стихамъ, кокетливымъ стилизаціямъ XVIII вѣка и старымъ мастерамъ, — эпохи жеманства, манерности, мечтательной усталости, внутренней расшатанности и балованнаго снобизма.

И самъ онъ такой же — *l'homme raffiné*, изящный—полувыдуманный, нереальный врагъ земли и земного, капризникъ, фантастъ и романтикъ, избалованный ребенокъ, полукомпозиторъ и поэтъ, талантливый, во всякомъ случаѣ «выразительный человѣкъ» сцены.

Ко всему — къ міру, къ смерти, женщинамъ, любви — онъ никогда не подходилъ прямо: всегда бокомъ.

А. Н. Вертинскій — отрицатель простоты въ жизни и поклонникъ естественности на сценѣ. Для него правда существуетъ только въ искусствѣ, и естественность ему дорога только въ театрѣ.

Его тщательный, нарядный, строгий костюмъ, его нервное лицо, манеры, жесты, сопровождающіе текстъ, говорятъ о тайной влюбленности въ наджизненность, безжизненность и внѣжизненность.

Его міръ двойственъ: сущій и постигаемый.

И предъ первымъ онъ испытываетъ боязнь и страхъ — предъ его грубостью, предъ его силой и безфлерностью, чтобъ отдать все свое колѣнопреклоненное обожаніе постигаемому, несуществующему, міру, выдуманной красоты, воспѣть его полутона и безконтурность, его ароматы, вздохи и поцѣлуи, его призрачность, случайность и непостоянство.

Отсюда — неуходящіе отсвѣты его застывшей грусти. Въ его пѣсняхъ — ласка, но не страсть, пассивность вмѣсто актуальности, разочарованность, капризы и утомленность.

И отъ этого коренного размиренія съ реальной жизнью въ немъ — вѣчная неудовлетворенность, оскорбленность убогостью и бѣдностью дней, проповѣдь украшенія міра и, конечно, скрытая колючая иронія, болѣзнь, познанная его вѣкомъ, его современниками — и Брюсовымъ, и Андреемъ Бѣлымъ, и особенно Блокомъ.

И онъ когда-то писалъ статью «Иронія», и онъ признавался:

«Что дѣлать! Извѣрившись въ счастье,
«Отъ смѣху мы сходимъ съ ума
«И, пьяные, съ улицы смотримъ,
«Какъ рушатся наши дома!

Безъ сомнѣнія, въ своей косвенной пре-
емственности Вертинскій идетъ именно отъ
Блока, отъ его печальнаго плача, его испеке-
ленности, отъ его «помертвѣлыхъ губъ» съ
«морщиной гробовою», отъ его «тоски небытія»,
его «пустой вселенной».

Точнѣе всего творчество Вертинскаго
опредѣляется однимъ словомъ: медальонъ.
Это — его самая близкая формула. Еще бы
Медальонъ, это — нѣжность. Медальонъ — тро-
гательность. Въ медальонѣ хранится локонь
волосъ, портретъ любимой, и самъ медальонъ
женственно-лириченъ. Медальонъ — всегда во-
споминаніе. Это — прошлое, ушедшее и схоро-
ненное. Въ немъ таится скромность, незамѣт-
ность и тишина, на немъ лежитъ печать задум-
чивости, сіяетъ ликъ опечаленной души. Медаль-
онъ, кромѣ того, еще и кокетливъ. Онъ самъ
по себѣ наряженность. Безъ сомнѣнія, въ
искусствѣ онъ — деталь, подробность, красно-
рѣчивый отгѣнокъ. Въ своей сущности, ме-
дальонъ — не поэма, не баллада, не ро-
манъ. Медальонъ — маленькое стихотво-
реніе. Его смыслъ не рассказываетя сра-
зу. Въ одно и то же время онъ откровененъ и
сдержанъ, открытъ и цѣломудренъ, и, конечно,
онъ не для всѣхъ, это бояливо-затаенная зо-
лотая иконка, носимая у сердца, такъ трудно

разыскиваемая въ потемнѣвшихъ углахъ храмовъ среди масляной живописи великихъ мастеровъ.

Творчество Вертинскаго — медальонно.

Свои пѣсни онъ недаромъ назвалъ печальными. Неизмѣнно онъ поетъ объ усталости. «овсѣхъ усталыхъ», объ «усталыхъ рѣсницахъ», о «послѣднемъ словѣ», видитъ «актрису съ утомленнымъ лицомъ», тревожится о томъ, кто «васъ успокоитъ безконечно усталыхъ».

Его любимый цвѣтъ — лиловый. И еще синій.

Лиловый — какъ и фиолетовый — цвѣтъ заключилъ въ себѣ алость жизни, омраченную синимъ холодомъ. Недаромъ этотъ цвѣтъ принять католической церковью во время поста, недаромъ народный языкъ его называетъ «вдовымъ».

Точно такъ же синій—bleu d'enfer—«адскій цвѣтъ», въ своихъ оттѣнкахъ всегда отмѣчающій натуру, уже отрѣшающуюся отъ реального міра, склонную къ уединенію и тайнѣ.

И у Вертинскаго — «лиловые» аббаты, «лиловый» негръ, и даже «аллилуія» — «лиловая птица смертельныхъ молитвъ», и всегда лиловая сирень, и острова сиреневыхъ птицъ, и въ синемъ океанѣ «плаваютъ въ сиреневомъ туманѣ мертвые сѣдые корабли».

Это — его царство, его печальная земля, его застывшія воды, несуществующій міръ

искусства, выдумки, фантастическая жизнь мечты, нездѣшніе дни, нездѣшнія зори.

Иногда я думаю, что ему аплодировать бы даже Оскаръ Уайльдъ. Вѣдь, это онъ проповѣдывалъ несбыточное, наши вымыслы, очаровательную ложь, эту великую силу человѣческаго взаимоотноженія, общенія, исповѣдничества; онъ короновалъ искусство, которое знаетъ цвѣты, какихъ нѣтъ въ лѣсахъ, птицъ, какихъ нѣтъ ни въ одной рощѣ, творить великолѣпныя чудеса, когда захочетъ, и по одному своему велѣнію вызываетъ изъ пучинъ морскія чудовища и миндальныя деревья заставляя цвѣсти зимой.

Вотъ почему мы аплодируемъ Вертинскому, не отпускаемъ со сцены, заставляемъ повторять и повторять такія знакомыя, вадолго запоминаемыя и простыя пѣсни.

Мода? Но мода всегда — «отрицаніе вѣчности и даже длительности». А проходятъ годы, мѣняется жизнь, а за Вертинскимъ никакъ не можетъ захлопнуться театральная дверь, и онъ все тотъ же, съ тѣмъ же хорошимъ успѣхомъ, вмѣстѣ съ нами прожившій четыре эпохи, четыре вѣка, ибо его родили довоенные годы, его не закрыла война, отъ него неотвернулись грозные часы революціи, своимъ признаніемъ его подарили и тихіе дни эмиграціи.

Нѣтъ, это — не только будуарное творчество. Это — интимныя исповѣди. Это — я, это — вы, это — мы всѣ въ нашихъ жаждахъ ухода отъ повседневнои, отъ буденъ, отъ

опрощенія жизни, и пѣсни Вертинскаго не только театрално-интересны, не только эстетически-цѣнны, но, можетъ быть, еще и общественно важны и нужны.

Въ постоянномъ союзѣ этого непостояннаго таланта съ капризной выдумкой, съ милой дерзостью вымысла Вертинскій съ годами въ своемъ сценическомъ ростѣ становится все проще, чеканнѣй и выразительнѣй, какъ-то особенно остро постигая и воспринимая новые мотивы летящей жизни, улавливаетъ все новые такты, темпы нашей современности, ея волнений, ея танцевъ, ея пристрастій, порочности и мечтаній.

Вмѣстѣ съ вырѣваніемъ онъ становится какъ-то смѣлѣй, отвѣтственнѣй, маска переходитъ въ полумаску, обнажается и раскрывается творящій человѣкъ, распятая личность. и тихо, но явно умираетъ костюмированный Пьеро, чтобы отодвинувшись, дать мѣсто автору съ нервнымъ, чуть-чуть блѣднымъ лицомъ, въ черномъ фракѣ, поющему о томъ немногомъ святомъ, что еще осталось въ дремлющей душѣ многихъ.



А. Р. Кугель.

1.

Умеръ извѣстный театральный дѣятель и критикъ Александръ Рафаиловичъ Кугель.

Не одинъ, а восемь, девять, десять некрологовъ слѣдовало бы написать о покойномъ, вспоминая и оцѣнивая его, какъ человѣка, режиссера, драматурга, театрального критика, редактора газеты «Петербургскій Голосъ», руководителя и основателя журнала «Театръ и Искусство», воздавая дань справедливости его ораторскому дарованію, его общественному темпераменту, его заслугамъ и работѣ въ театральномъ союзѣ, восхищаясь блестящимъ фелетоннымъ талантомъ Homo Novus'a.

Это была интереснѣйшая личность.

Въ Кугелѣ кипѣли какія-то неизвѣданныя силы, вдругъ возникали неожиданныя идеи, внезапно онъ открывалъ для себя новые пути, какъ-то азартно бросался въ новыя воды и плылъ въ нихъ такъ свободно, такъ привычно и всегда такъ по своему, будто въ нихъ родился, предназначенный самой судьбой тво-

рять и дѣлать въ этой нечаянно открывшейся для него области.

Похоже было на то, что Кугеля вездѣ подстерегалъ счастливый случай, а самъ онъ рѣшительно ничего не думалъ и не собирался предпринимать, будто золотой дождь идей внезапно провалился надъ этой головой со спутанной певелюрой, и тамъ сразу загорались огни вдохновенія.

Начинающимъ журналистомъ Кугель совершенно случайно сталъ буквально въ одинъ прекрасный день театральнымъ рецензентомъ. Редакторъ Авсѣенко былъ въ большомъ затрудненіи, кого послать въ театръ, — постоянный критикъ почему-то не могъ присутствовать на спектаклѣ, — и взглядъ редактора случайно упалъ на случайно оказавшагося въ редакціонной комнатѣ А. Р. Кугеля. Это и рѣшило весь его дальнѣйшій путь, приведшій его къ большой извѣстности, принесшій ему лавры, авторитетъ, даже деньги, потому что ихъ далъ ему тоже театръ и театральный журналъ — «Кривое зеркало» и «Театръ и Искусство».

И тутъ тоже все вышло совершенно случайно.

Случайно открылся литературно-артистическій клубъ — на Литейномъ, въ знаменитомъ Юсуповскомъ дворцѣ, — случайно антрепренеромъ клубнаго театра сталъ, вмѣстѣ со своей женой артисткой З. В. Холмской, Кугель, случайно попали на «Вампуку» и этимъ было

положено начало оригинальному сатирическому петербургскому театру «Кривое Зеркало».

Самъ Кугель въ своихъ воспоминаніяхъ рассказываетъ, какъ тоже случайно онъ однажды вздумалъ издавать театральнѣй журналъ и, посвистѣвъ въ пустой комнатѣ, попрыгавъ по ней на одной ножкѣ, — фамиліная привычка всѣхъ Кугелей, — подалъ прошеніе разрѣшить ему театральнѣй еженедѣльникъ. И все свершилось по мановенію чьей-то благословляющей руки. Точно такъ-же, какъ пошелъ театръ, такъ же зацвѣлъ, а потомъ и процвѣлъ журналъ.

Какъ-то случайно вышло такъ, что въ 1917 году Ф. Н. Зелигеру явилась мысль выпускать вечернюю газету «Петербургскій Голосъ», и такъ же случайно кто-то ему порекомендовалъ редакторомъ А. Р. Кугеля, и опять все пошло, заиграло, заискрилось въ рукахъ этого талантливаго удачника, завидно сочетавшаго въ себѣ еще и большое трудолюбіе

Онъ вообще много работалъ, любилъ работу, и это выходило у него какъ-то очень легко, будто невзначай приходили темы, озаряли идеи, окружали талантливые люди, и все окрылялось какимъ-то паловливымъ, неожиданнымъ и непонятнымъ успѣхомъ, впрочемъ, какъ всегда это бываетъ у дѣйствительно одаренныхъ людей.

А. Р. Кугель былъ еще и прекраснымъ, тонкимъ, остроумнымъ фельетонистомъ. Его маленькія вещицы въ «Петербургской Газетѣ»,

московскихъ «Новостяхъ Дня», въ «Руси», въ «Русскомъ Словѣ» отличались чисто французской находчивостью, воздушностью, неизмѣнно блестящія искорками истинно галльскаго остроумія, подвижныя и прелестныя въ своемъ играющемъ разнообразіи, въ мелькающей чредѣ темъ, лицъ, мѣткихъ словъ, четкихъ опредѣленій, небрежныя, будто упавшія съ неба, родившіяся сами собой, безъ труда и усилій.

Съ этими фельетонами Homo Novus'a у Кугеля могли спорить только его театральныя статьи и рецензіи. Театръ онъ любилъ, зналъ, — еще точнѣе: онъ его великолѣпно, кровно чувствовалъ. Тутъ была его настоящая жизнь, здѣсь коренились и таились всѣ его симпатіи, любовь и тревоги, и я не знаю другого критика, столь бурно волновавшагося изъ-за каждаго театральнаго пустяка, такъ горѣвшаго сценой, такъ фанатично относившагося къ театру, какъ Кугель.

Онъ отличался большимъ постоянствомъ мнѣній. Иныя изъ нихъ были ошибочны, другія просто несправедливы, но столь велика была его убѣжденность, столь искрення была его вѣра въ свою собственную правду, что казалось, будто, и въ самомъ дѣлѣ, промахи совершались другими, а истиной обладаетъ одинъ онъ. Какъ велика въ мірѣ власть темперамента, какое огромное значеніе имѣетъ горячая внутренняя настойчивость, какъ неотразимо впечатлѣніе увѣренной въ себѣ силы!

Эту черту Кугель пронесъ и чрезъ годы совѣтской жизни, и тамъ оставшись все тѣмъ же пламеннымъ и фанатичнымъ защитникомъ своихъ старыхъ принциповъ, не склонивъ головы предъ уродливыми новшествами новаго театральнаго фокусничества, не побѣжавъ пѣтушкомъ вослѣдъ громыхающей колесницѣ побѣдителя.

Не то, чтобы онъ былъ надѣленъ сильной протестующей волей, — нѣтъ, ея у него, пожалуй, не было совсѣмъ, — но внутренній инстинктъ, но художественное чутье, но неизмѣнная настойчивость Кугеля спасали и спасли его и на этотъ разъ, счастливо оставивъ ему для дѣланія все ту же область театра и его критики.

Пусть исчезъ безслѣдно его журналъ, измѣнился типъ и характеръ его «Кривого Зеркала», — самъ Кугель остался тѣмъ, чѣмъ онъ былъ всегда, потому что никакимъ другимъ онъ не могъ быть, если бы даже захотѣлъ, но онъ и не хотѣлъ.

Всѣмъ своимъ существомъ онъ зналъ и чувствовалъ, что измѣна самому себѣ для него — смерть, уступка — гибель его блеска, эстетическій компромиссъ — варывъ не только его чести и достоинства, но и всего имъ написаннаго, всего имъ заповѣданнаго, а это было дороже самой жизни и всѣхъ ея призрачныхъ и временныхъ удобствъ и обольщеній.

II

Кугель обладалъ оригинальнымъ умомъ, неглубокимъ, но яркимъ, настоящимъ умомъ талантливаго диллетанта, бросавшимъ его на рискованныя аналогіи, позволявшимъ проводить сравненія между сценой и химіей, жизнью и теоретической механикой, между психологіей и теоріей права.

Этотъ человѣкъ любилъ парадоксъ, правда, не рѣзкій, не колющій и все-таки поражающій. Кугель чуждался точности, о немъ совсѣмъ нельзя говорить, какъ о носителѣ послѣдовательной мысли, о человѣкѣ непоколебимаго міросозерцанія. Онъ жилъ не убѣжденіями, а чувствованіями, искренно и горячо загораясь вѣрой. При его страстномъ темпераментѣ, эта вѣра становилась фанатизмомъ, или, по крайней мѣрѣ, окрашивала Кугеля тонами и красками преданнаго и непримиримаго ослѣпленія.

Но въ одной области онъ несомнѣнно былъ одержимымъ: въ театрѣ.

Шла прекрасная пьеса, ее превосходно играли отличные артисты, но спектакль для меня былъ неполнымъ, если въ антрактѣ среди собравшихся въ курительной комнатѣ я не видѣлъ Александра Рафаиловича Кугеля. Нервно жестикулируя, горя мягкимъ блескомъ большихъ черныхъ глазъ, бія себя въ грудь, склоняясь то на одинъ бокъ, то на другой, дергая лысѣющей, казалось, никогда нечесанной го-

ловой, съ взъѣхавшимъ куда-то вверхъ жилетомъ, этотъ человекъ въ длинномъ черномъ сюртукѣ рвалъ и металлъ, вскрикивалъ, отходилъ и наступалъ на своихъ собесѣдниковъ, что-то упрямо отстаивая, настойчиво и дерзко доказывая, источаясь каскадами словъ. Пригаль и развязывался галстукъ — и вы слышали нервный голосъ, быструю, пѣвучую рѣчь, вы вглядывались въ этого одержимаго и узнавали А. Р. Кугеля.

Театръ его окандалилъ, его онъ оскопилъ, засадилъ въ свою тѣсную клѣтку, и заставилъ думать только о себѣ, терзаться только собой, заботиться только о себѣ, скрещивать шпаги только изъ-за своихъ—театральныхъ — дѣлъ, оцѣнокъ, суетъ и судебъ.

Будто злой и коварный волшебникъ, театр Кугеля ослѣпилъ. Его неосязаемымъ, неуловимымъ, призрачнымъ видѣніямъ Кугель отдалъ всю жизнь. Подъ ея конецъ, оглядываясь назадъ, онъ имѣлъ право вздохнуть о томъ, что «величайшая и обольстительнѣйшая суета театра держала меня въ своихъ сѣтяхъ».

Дѣйствительно, есть что-то грустное въ этомъ безслѣдномъ пыланіи, въ этомъ горѣніи и сгораніи, не оставляющемъ по себѣ даже пепла. Должно быть, нелегко сознаніе, что цѣлыя десятилѣтія трудовъ и мечтаній, вмѣстѣ съ молодостью, талантомъ и любовью, были брошены на эту крошечную пядь,—пядь театральной земли.

Конечно, Кугель это понималъ. Но ни оторваться отъ этого навожденія, ни вырваться изъ этой западни, ни бросить заклѣтое, заколдованное мѣсто онъ уже не могъ, — такъ много было отдано силъ, напряженныхъ страстей и нервного возбужденія, этой манящей, позолоченной эфемерности, въ концѣ концовъ, рождающей въ каждомъ близкомъ къ ней человѣкѣ трепетную вѣру въ господствующую власть случая.

Совсѣмъ недавно Кугель выпустилъ свои театральные рассказы: «Тѣни театра». Среди нихъ есть воспоминаніе о томъ «Какъ я сталъ рецензентомъ».

— Рецензентомъ — говоритъ Кугель, — я сталъ внезапно. Можно ли отрицать значеніе случая въ жизни?

И эта вѣра въ случай стала для него какимъ-то предчувствіемъ и закономъ удачи и счастья. Въ этомъ смыслѣ его можно назвать истиннымъ фаталистомъ. Никто такъ просто не допускалъ, что въ жизни и въ мірѣ, въ несчастьяхъ и удачахъ можетъ случиться рѣшительно все — лишь бы захотѣли судьба, или кто-то и что-то, какъ это чувствовалъ Кугель, и отсюда его тайная боязнь жизни, т. е. опять-таки случая.

Онъ былъ мягокъ и добръ, простъ и милъ, но и это исходило отъ признанія, что всѣ мы подъ Богомъ ходимъ и ничего прочнаго—тѣмъ болѣе вѣчнаго—на землѣ нѣтъ. Значитъ нѣтъ и не можетъ быть никакихъ точныхъ правилъ и законовъ,

нѣтъ и законченнаго политическаго, какъ и моральнаго, какъ и художественнаго міросозерцанія.

А если все на свѣтѣ зыбко и сокрушимо, то, можетъ быть, существуетъ только одинъ царь и законодатель и его имя — «авось». Если нѣтъ системы убѣжденій, то, слѣдовательно, существуетъ только настроеніе, художественная чуткость, ощущеніе и постиганіе, единственно отличающія красоту отъ уродства и настоящее искусство отъ его поддѣлокъ. Идя этимъ путемъ, можно уткнуться въ тупикъ, упереться въ уголь, въ послѣднюю безысходность и кончить запутанностью.

И это тоже пугало Кугеля. Поэтому онъ тщился создать въ себѣ самомъ нѣкую стройность воззрѣній, но и они часто несли на себѣ печать тоже случайности.

Кугель не былъ убѣжденнымъ импрессионистомъ, но онъ любилъ отдаться настроенію. Въ креслѣ театральнаго зала онъ сидѣлъ не только какъ наблюдательный критикъ, — онъ чувствовалъ себя и хотѣлъ чувствовать мечтателемъ.

Ему нравилась сила, онъ очень цѣнилъ талантъ, но увлекаться хотѣлъ непосредственно и непосредственностью. Искушенный театромъ, онъ желалъ грезить. Понимать въ театрѣ для него было мало. Онъ жаждалъ созерцанія, отрѣшенности отъ земли и жизни, — словомъ, сидя въ театрѣ, наблюдая актеровъ, слушая пѣвицъ, въ тайникахъ своего сердца онъ желалъ бессознательныхъ волненій жаждалъ

окрылений. Ему пріятно было улетѣть куда-то далеко, забыться и растрогаться.

Въ одной изъ своихъ статей о Надеждѣ Плевицкой,—не въ той, гдѣ онъ отмѣтилъ у нея особенно бросившуюся ему въ глаза «ноздрю»,—а въ другой, написанной, послѣ концерта этой пѣвицы въ Кисловодскѣ, Кугель искренно и откровенно признавался: «Я не люблю анализировать прекрасное. Прекрасное нужно пѣть, а не анализировать—прежде всего потому, что самый мелочный, «дотошный», фонографическій, что-ли, анализъ не дастъ вамъ, въ сущности, никакого представленія о впечатлѣніи. Впечатлѣніе есть или его нѣтъ. И впечатлѣніе надо передавать впечатлѣніемъ, импрессионистически.» Въ концѣ писалъ: «И не все ли равно, какъ почувствовать блаженство минуты—закружившись, наверху, въ эфирѣ, или упавъ прямо на грудь матери-земли?» Въ этой жаждѣ закружиться, забыться, взлетѣть мечтой и заключалось критическое исповѣданіе Кугеля, его пріятіе и постиганіе театра.

Та же мысль у него и во многихъ другихъ признаніяхъ и статьяхъ. Въ спорѣ о театрѣ съ Вл. Немировичемъ-Данченко Кугель подчеркивалъ, что «чѣмъ тоньше и изысканнѣй театръ, тѣмъ онъ хуже будетъ работать.»

— «Дегустировать» раскусывать сладкій плодъ театра теперь не время,—писалъ Кугель. —«Отъ театра требуютъ или хорошей пита-

тельности, какъ отъ хорошихъ щей съ говядиной, или хорошаго возбужденія, какъ отъ доброй рюмки водки».

Разумѣется, Кугель понималъ, что при всей своей талантливости, при всей яркости формулировки, его приговоры, продиктованные измѣненіями вкуса, буйствомъ страстей, пыломъ увлеченія, не могутъ предстать убѣдительными, не въ силахъ создать впечатлѣніе логичной и послѣдовательной закономерности, и временами онъ напряженно искалъ системы и обоснованія своихъ мнѣній и оцѣнокъ, и, не находя, упорствовалъ.

Такъ цѣлыми годами онъ снижалъ, напримеръ, Савину. Такъ на протяженіи всей дѣятельности Московскаго Художественнаго Театра Кугель его отрицалъ, разоблачалъ его «ложь», не смотря на его коренныя внутреннія измѣненія, на его несомнѣнную и нескрываемую эволюцію. Почему? Это надо было обосновать. И Кугель объяснялъ, что онъ отстаиваетъ актерское первенство, стремится къ освобожденію театра отъ литературной тирани.

Возникло его собственное «Кривое Зеркало», очень оригинальный, своеобразный, интересный театръ, но все же театръ миниатюръ, хотя бы и сатирическихъ, и снова надо было подводить какой-то теоретическій фундаментъ, защищать и оправдывать эту затѣю. Кугель нашелся и въ этомъ случаѣ. Онъ декларировалъ необходимость театральнаго преображенія, тре-

боваль разрушенія театральной рутины, заговорилъ о новыхъ формахъ, а ихъ исканіе вель черезъ раздробленіе театра на его первичные элементы. Онъ объяснялъ, что театръ слѣдуетъ сжать и конденсировать. Словомъ, теорія приходила къ Кугелю, опять-таки, по требованію господина случая.

Но, откровенно говоря, Кугелю совсѣмъ было не до теорій. Втайнѣ, онъ ихъ не цѣнилъ совсѣмъ. Можетъ быть, самое большое отвращеніе совѣтскіе театралы ему внушали именно своимъ теоретическимъ бредомъ. Вспоминая о старомъ времени и прежнихъ рецензентахъ, онъ, съ любовнымъ сожалѣніемъ объ ушедшемъ, говоритъ, что «это было эмпирическое искусство—театровѣдѣніе,» и — съ небрежной презрительностью прибавляетъ:

— Какое сравненіе съ настоящимъ! Всюду теоріи, и одна слѣпнеть смѣнить другую, давь первой полчаса... А глупостей пишутъ не меньше.

Кугель вообще горячо влекся къ театральной легкости, къ ускользящимъ театральнымъ радостямъ, и апологія «Кривого Зеркала» у него не была только эгоистичной. Своимъ изумительнымъ театральнымъ чутьемъ онъ просто понималъ прелесть сценической миниатюры, увлекательность театральной забавы, заманчивость и красоту веселаго, расцвѣтающаго въ улыбкахъ водевиля, гдѣ «слезы — намеки на слезы», «бѣдность ходить въ атласныхъ башмачкахъ и шелковыхъ юбкахъ», «нѣтъ недо-

ѣдающихъ, сплевывающихъ, потныхъ и грубыхъ мужиковъ, а пейзаже очаровательные и воздушные». Въ своемъ упоеніи театральной беззаботностью, въ преклоненіи предъ чарующей тайной этихъ милыхъ обмаховъ, Кугель воспѣвалъ незамысловатость водевильной буколической жизни, потому что «мечта, какъ сказка, должна быть наивна, проста, обращена къ природѣ, къ примитиву,» и «я хочу быть совсѣмъ наивенъ, быть, какъ дитя...» Жанетта топчетъ маленькими ножками въ атласныхъ башмачкахъ—«и вотъ я ребенокъ, я снова живу сладкой жизнью пробуждающейся весны и сѣдина исчезла, и умъ забылъ свои холодныя наблюденія, и сердце освобождено отъ горестныхъ замѣтъ.» Кугелю было радостно мечтать о томъ, что гдѣ-то плещутся молочныя рѣки о кисельные берега.

— Когда мы перестаемъ быть профессіоналами,—признается онъ,—и отдаемся потоку чувствъ,—насъ охватываетъ старый ласковый водевиль, какъ дыханіе весны: Жанно любить Жанетту, хотя она глупа... потому что она глупа. (Ст. «Дядюшка-Водевиль»).

И эти черты личности самого Кугеля, и эти черты его, критика и редактора, позволяли уживаться съ нимъ легко, не чувствовать себя стѣсненнымъ, свободно не соглашаться съ нимъ въ его же собственномъ журналѣ. Его я зналъ и помню хорошо. Въ кугелевскій «Театръ и Искусство» я былъ приглашенъ совсѣмъ молодымъ. Кугелю хотѣлось, чтобы я написалъ

тогда о Семенѣ Юшкевичѣ и я послалъ первую статью, подѣ ней стояло: «Окончаніе слѣдуетъ», но такъ его и не послѣдовало,—авторъ завертѣлся, закружился, разбросался по дѣламъ и бездѣлю, по журналамъ и газетамъ, и для всякаго другого редактора былъ бы совсѣмъ потеряннымъ. Но,—чудесный человѣкъ и ласковая душа, слабый самъ, хотя и очень трудолюбивый,—Кугель не таилъ зла, простилъ мою вѣтренность, и потомъ мы съ нимъ работали — съ перерывами — до самаго конца, до тѣхъ поръ, пока большевики не прихлопнули его журналъ—за ненадобностью. Такъ именно и сказали:

— За ненадобностью.

Однако, этотъ слабый съ виду человѣкъ пользовался совсѣмъ исключительной властью. Кугель считался и, дѣйствительно, былъ премьеромъ театральной критики. Къ его голосу «прислушивались» не только актеры, не только публика, не только ея первые ряды, не только собратья по перу, но и весьма высокопоставленные люди и въ ихъ числѣ самъ Николай II. Въ своихъ «Воспоминаніяхъ» («Листья съ дерева») Кугель рассказываетъ, какъ однажды,—во время высочайшаго доклада Витте,—Николай II, выслушавъ его соображенія о новыхъ тарифныхъ и финансовыхъ мѣропріятіяхъ, вдругъ, послѣ долгой паузы, спросилъ:

— Сергѣй Юльевичъ, знаете ли вы Кугеля?
Витте не зналъ.

Тогда Николай II сказалъ:

— Не могли бы Вы устроить, чтобы онъ не бранилъ такъ Матильду Феликсовну (Кшесинскую)? Сергѣй Михайловичъ очень нервничаетъ, что въ своемъ журналѣ Кугель ее бранить.

Конечно, лестно, но развѣ въ этомъ искать удовлетворенія? И если, по выраженію Гейне, слава актера—вздохъ верблюда въ пустынѣ, то и всѣ преданные театру, связавшіе свою жизнь съ нимъ, могли бы вспомнить вмѣстѣ съ Кугелемъ о развѣянныхъ листьяхъ съ волшебнаго дерева:—что осталось отъ всѣхъ этихъ тревогъ и волненій и битвъ? Ничего! Ужъ на что талантливъ былъ Кугель, но и онъ, театральный критикъ, блестящій фельетонистъ, остроумный драматургъ, основатель театра, боецъ, изощенный въ кипѣніи страстей, въ словесныхъ войнахъ за новый и старый театръ, за революціонизмъ и традиціи, могъ только сказать грустные слова, подвести бѣдные итоги отгорѣвшихъ дней:

— Иллюзіи, обманъ чувства, игрушки воображенія—и пыль позади...

Юрій Бѣляевъ.

Теперь, когда его давно уже нѣтъ въ живыхъ, я оборачиваюсь назадъ, воскрешаю его лицо, вспоминаю многія остывшія мелочи нашихъ бесѣдъ и встрѣчъ, и изъ всѣхъ его чертъ и опредѣленій рѣзче, прилипчивѣй всего ко мнѣ льнетъ одно прилагательное: **бархатный**.

У Юрія Бѣляева былъ бархатный голосъ и бархатные манеры, и бархатные волосы, и мягкія, тоже бархатныя, руки. И весь его стиль, и манера писать, и приемы хвалы, и выраженія восторговъ были тоже смягченные, какіе-то пушистые, чуть-чуть щекочущіе, — бархатные. Во всемъ складѣ его человѣческой и писательской фигуры, въ методѣ его критическихъ статей, въ непостоянствѣ вкуса, иногда въ случайной взбалмошности приговоровъ сквозила не совсѣмъ мужская черта каприза.

Онъ былъ прихотливъ.

И въ жизни, и въ своихъ строкахъ въ немъ не было строгости. Я, разумѣется, имѣю въ виду не катоновскую строгость кри-

тического судьи, не щепетильную придирчивость, переходящую иногда въ сознательную нетерпимость.

Нѣтъ, ему не доставало другой строгости, — заключающейся въ послѣдовательной прямотѣ, въ логической системѣ мышленія, критической выдержкѣ въ разѣ, навсегда проложенныхъ путяхъ планомѣрной и неуклонной мысли. На столѣ этого театральнаго судьи не хватало свода собственныхъ эстетическихъ законовъ, и онъ судилъ и рядилъ, руководясь неизмѣнно однимъ своимъ настроеніемъ.

Во всемъ томъ, что написано Юр. Бѣляевымъ за некороткій все-таки періодъ, совершенно нельзя встрѣтить ни единой теоретической предпосылки, рождавшей ожидаемый, естественно-необходимый выводъ.

И въ этомъ больше, чѣмъ гдѣ-либо, на Бѣляевѣ сказалось неумирающее вліяніе старика Суворина. Онъ тоже не вѣрилъ въ мысль, никогда не увлекался силою и властью логики и плохо вѣрилъ вообще не только въ ея торжество, но даже и въ ея очарованіе, даже въ ея минутную побѣду, чѣмъ такъ естественно было дорожить журналисту.

На Бѣляевѣ, вообще, суворинская рука оставила довольно яркій слѣдъ. Это слышится въ тонѣ его письма, въ отдѣлкѣ фразъ, въ нескрываемо-кропотливомъ и заботливомъ исканіи крупнаго, выпячивающагося изъ строки, ударяющаго слова, въ авторитетной небрежности внѣшняго словеснаго построенія, въ

любви къ выразительному, и непременно внезапному эффекту, въ своеволии сравненій.

Такъ или иначе, но главное въ Бѣляевѣ—какъ и у Суворина—заключалось не въ дисциплинѣ мысли, а все въ той же ея прихотливости. Но была между ними и громадная разница, и состояла она въ томъ, что учитель былъ мужественный, а ученикъ—женственный, и одинъ вліялъ, другой охотно поддавался. Настолько охотно, что, кажется, прекраснымъ и занимательнымъ рассказчикомъ, анекдотистомъ, каламбуристомъ и шутникомъ Бѣляевъ сдѣлался, цѣня и любя вкусъ старика, и его слабость именно къ этимъ пріятнымъ и легкимъ, ни къ чему не обязывающимъ сторонамъ человѣческой общительности и кабинетнаго обихода.

Знакомство съ Суворинымъ застало Бѣляева въ томъ чистомъ и прекрасномъ возрастѣ, когда все кажется легкимъ и радостнымъ, беззаботнымъ и пріятнымъ, и ему ничего не стоило, — при его несомнѣнной чуткости, — схватить тайну разговорнаго очарованія и стать въ кабинетѣ умнаго и лукаваго стараго чело­вѣка первымъ другомъ его одинокихъ и скучающихъ часовъ. И Бѣляевъ сдѣлался баловнемъ, которому прощалось все или почти все, т. е. и лѣнь, и проступающая небрежность писаній, эпикурейство, и даже обмелѣніе интереса къ тому театру, влюбленностью въ который онъ жилъ, влекъ къ себѣ симпатіи и

признанія, и чѣмъ нужно было бы дорожить паче всего на свѣтѣ.

Здѣсь какъ-то даже неловко писать объ этомъ. Похоже на то, что эти строки упрекаютъ судьбу за ея рѣдкую милость, въ концѣ концовъ, такъ скупо одѣляющую талантливыхъ людей. Въ самомъ дѣлѣ, кого же и баловать, какъ не ихъ? На кого еще любоваться, кому подъ ноги стлать коверъ изъ цвѣтовъ, какъ не имъ, кого отмѣтило божественное помазаніе?

Да, все это такъ, — только тутъ, вѣроятно, было уже не просто баловство, а началась забалованность, разбалованность, переходящая столь часто въ распущенность и размяканіе, въ какую-то неохоту жить и думать. Отъ этого и зачинается домашняя экзотика. И точно такъ же, какъ у борцовъ въ этой атмосферѣ излишняго тепла, вялости и недѣланія размягчаются и таютъ мышцы, такъ у нашего брата разсасывается упругость мысли, дряблѣетъ крѣпость и устойчивость логики, возвращается идейное безволіе, а отсюда во всѣ бездны и обрывы меньше, чѣмъ полушагъ.

И эта неряшливость, небрежность, ослабленіе легко примѣчались и въ Бѣляевѣ. Онъ все меньше и меньше горѣлъ, и свѣтилъ тоже не попрежнему, часто вызывая нехорошую досаду, а иногда и просто возмущеніе.

Обо всемъ этомъ можно говорить безъ опаски. И не только потому, что Бѣляевъ былъ, дѣйствительно, талантливый человекъ, — даже очень талантливый, — но еще и потому,

что онъ не единственный въ своей судьбѣ, а множественный въ грустномъ спискѣ такихъ же, вотъ, одаренныхъ русскихъ людей, мало думающихъ о завтрашнемъ днѣ своей жизни и своихъ уходящихъ силахъ, легко раззоряющихся, быстро проматывающихъ свои богатства, раскидывающихъ по вѣтру красу души.

Эта забалованность, капризность, непостоянство сдѣлали то, что и къ своей театрально-рецензентской работѣ Бѣляевъ самъ сталъ относиться какъ-то, надувши губы.

И нельзя было понять, въ чемъ тутъ дѣло: не то ему было мало этой популярности, так о й популярности, не то было тѣсно и узко въ этомъ мундирѣ, не то его честолюбіе, пресыщенное здѣсь льстивыми хвалами сгрудившагося и сбившагося въ толчею театрального круга, искало новыхъ удовлетвореній. Богъ его знаетъ, почему, но всѣ послѣдніе годы Бѣляевъ упрямо искалъ лавровъ драматурга и, особенно, беллетриста.

Видимо, онъ не считалъ возможнымъ отдавать свои силы одновременно тому и другому, т. е. рецензентству и писательству, и явственно ущерблялъ первое, какъ бы во имя второго, для него сберегая и копя силы и, вѣроятно, многія цвѣтныя строки.

Да, онъ, видимо, искренно думалъ, что копить и бережетъ, а со стороны казалось, что онъ ихъ не копить, а покоить, — покоить и успокаиваетъ, и онъ, тлѣющія, сладко глож-

нуція, будто покрывались мечтательнымъ налетомъ золы и пепла.

У Бѣляева это выходило даже красиво.

Этотъ полусонъ души могъ производить и, дѣйствительно, производилъ впечатлѣніе какого-то утонченнаго эстетизма, снобической созерцательности, трогаль своими осенними тонами блеклости и стараго золота. Это знали и самъ Бѣляевъ и даже примѣтно стилизовалъ и эту свою барственность съ лѣнцой, и свои увлеченія безъ страсти, и свой лиризмъ, подернутый робкимъ смѣжкомъ, — пріятный, но холодный.

Такой онъ былъ въ писаніяхъ, — такой и въ жизни.

Личное знакомство у насъ состоялось совсѣмъ незадолго до его смерти.

Судьбѣ было угодно, чтобъ мы встрѣтились не въ газетной схваткѣ, не на поляхъ журнальныхъ битвъ, — Бѣляевъ, впрочемъ, едва-ли и могъ быть борцомъ и бойцомъ за что бы то ни было, — а въ обстановкѣ «міровой» войны. Онъ жилъ тогда, — въ первый ея годъ, въ Варшавѣ, и на нѣжномъ фонѣ ея Уздовскихъ аллея продолжалъ расшивать не безъ прелести прихотливый узоръ своихъ уже не «барышень», а просто «Сестеръ Шнейдеръ» и, ксгати, нехотя и попутно писалъ въ «Новое Время» свои полувоенныя, полупанорамныя впечатлѣнія.

Въ декабрѣ 1914 года я пріѣхалъ съ фронта въ Варшаву и, къ удивленію своему,

встрѣтилъ здѣсь М. В. Дальскаго. Кажется, онъ собирался тогда гастролировать тамъ, — съ какой-то русско-польской благотворительной цѣлью.

Дальскій искренно любилъ и цѣнилъ талантъ Бѣльева, и первой же его фразой было: — Вамъ нужно познакомиться...

Въ тотъ же вечеръ мы встрѣтились съ Бѣлевымъ въ директорской ложѣ театра «Rozmaitosci».

Сидѣли, смотрѣли, не помню теперь, какую ужъ пьесу, — ихъ ставили въ тотъ вечеръ нѣсколько, — и я съ любопытствомъ слушалъ отдѣльныя бѣлевскія замѣчанія объ игрѣ, и они мнѣ показались тонкими и вѣрными, но и слегка шикарящими — рисуящимися, и какъ бы даже не безъ самолюбования.

А въ антрактахъ, не выходя изъ ложи, онъ просилъ Дальскаго читать ему Алексѣя Толстого, и Дальскій читалъ, а Бѣлевъ какъ-то сторожко и влюбленно, затаивъ дыханье, слушалъ его — и это было неподдѣльно, и могло трогать, и за эти минуты я тотчасъ же простилъ ему его короткую дѣланную позу.

Потомъ разговорились.

Такъ какъ разговоръ не могъ обойти тему войны, я вспомнилъ о Прудонѣ, о его панегирической книгѣ, посвященной идеологiи войнъ, а Бѣлевъ меня спросилъ:

— Если вы эту книгу читали по-русски, вы вспомните, кто былъ ея переводчикомъ.

Я не помнилъ, и онъ сказалъ:

— Это переводъ Бѣляева...

— ? ? ?

— Моего отца.

Это мнѣ кое-что пріоткрыло въ немъ, дышавшемъ культурой, любившемъ книгу. Да, онъ несъ въ себѣ не плохую наслѣдственность, очевидно, съ дѣтства дышалъ воздухомъ любознательности, воспитанъ былъ на уваженіи къ мысли, но больше къ парадоксу.

И также помню, какъ онъ вдругъ, и очень взволнованно, заявилъ мнѣ о томъ, что его окружаютъ очень интересные люди.

— Вотъ, напримѣръ, Маклаковъ, — живо продолжалъ онъ. — Я совсѣмъ не понимаю, какой онъ тамъ министръ внутреннихъ дѣлъ. Но это — очень умный и пріятный человѣкъ, а его отзывы о людяхъ и книгахъ всегда доставляютъ мнѣ удовольствіе...

Онъ помолчалъ, какъ бы колеблясь, и скромно сказалъ:

— Вотъ, хотя бы о моихъ «Барышняхъ Шнейдеръ»...

Мнѣ показалось неслучайнымъ это бѣляевское восхищеніе министромъ-весельчакомъ, министромъ-балагуромъ, какъ характерно бросилось въ глаза и то равнодушіе Бѣляева, отмѣтавшее всякую оцѣнку министра, — въ качествѣ именно министра.

И еще вспоминаю.

Это было уже на другой день, и я, как сейчас, слышу этот возбужденный, даже слегка негодующий голос Бѣляева:

— На западъ всякій человѣкъ думаетъ, прежде всего, о своемъ кровѣ, своемъ стулѣ, своемъ очагѣ, своей собственности. А у насъ что ни интеллигентъ — бродяга и разрушитель, отрицающій одинаково свои стѣны, какъ и всякія чужія...

И опять мнѣ показалось интереснымъ это проповѣдничество въ его устахъ, — въ устахъ человѣка, слышшаго, да и бывшаго на самомъ дѣлѣ, неразсчетливымъ, непрактичнымъ и мечтательнымъ.

Потомъ мы встрѣчались въ Петроградѣ, и всегда я чувствовалъ въ немъ какой-то внутренней разломъ, какое-то тайное чѣмъ-то недовольство.

Все, — и его манера жить, и его отзывы, и его тонъ бесѣды, и его недовольныя губы, и его рѣдко зажигавшіеся глаза, — все говорило о какой-то неизлечимой его скукѣ, о томъ, что ему все на свѣтѣ успѣло надоѣсть, приглядѣлось, примелькалось, приѣлось...

Но иногда онъ загорался, и тогда это былъ интересный собесѣдникъ, легкій сосѣдъ, человѣкъ, владѣвшій тайной *charme'a*, — онъ удачно, хоть и поверхностно, острилъ, шутилъ безъ злобы, умѣло схватывалъ характерныя черточки знакомыхъ и друзей, былъ занимателенъ и неистощимъ часами.

Вообще, въ Бѣляевѣ жило больше нѣжнаго, чѣмъ злого, онъ не любилъ грубости и отъ нея бѣжалъ, «куксился» на всякую тривиальность и неосторожность, не терпѣлъ жаргонныхъ словечекъ и во всемъ своемъ вѣшнемъ обликѣ производилъ впечатлѣніе воспитанности и порядочности, далекихъ отъ цинизма выраженій и анекдотовъ, почему-то такъ легко и охотно прощаемаго въ русскихъ холостыхъ бесѣдахъ.

Но внутри его жилъ циникъ. И Бѣляевъ былъ именно циниченъ въ неразборчивости и случайности своихъ сужденій, своихъ отношеній къ людямъ, даже неблагодарный въ воспоминаніяхъ и не всегда осторожный въ оцѣнкахъ даже тѣхъ, кому онъ могъ бы быть признателенъ.

Бѣляевъ какъ-то не понималъ, что значить противорѣчія. Онъ этого просто не сознавалъ, — не только не сознавалъ, но и не чувствовалъ. Очень можетъ быть, просто боялся, — страшился понять. Для него это было бы опасностью самоотрицанія.

Послѣдовательность — трудная штука. Чтобъ ее сохранить, нужно многое помнить, многого остерегаться, во многомъ себя ограничивать. Въ области сужденій, — въ томъ числѣ критическихъ, — послѣдовательность урѣзываетъ иныя возможности, смягчаетъ краски, суживаетъ размахъ, обязываетъ къ серьезности, а серьезность бываетъ скучна. Бѣляевъ же пуще всего боялся скуки. Онъ

искалъ разнообразія, хотѣлъ развлекаться и самъ умѣлъ развлекать. Этимъ духомъ проникнуты и всѣ его театральныя рецензіи. Въ нихъ онъ старался быть театральнымъ сказочникомъ, и потому рассказывалъ то страшныя, то наивныя сказки, часто трогательныя, иногда милыя, иногда съ претензіями на глубокомысліе, — какія угодно, лишь бы не-скучныя.

Пріѣхала въ Петербургъ японская актриса Сада-Якко, хорошая актриса съ настоящимъ драматическимъ темпераментомъ. Но Бѣляеву о ней хочется рассказать занимательно и, притомъ, кокетливо. Поэтому онъ вспоминаетъ, что «на моемъ письменномъ столѣ стоитъ фарфоровая японка, золоченая и раскрашенная», и по окончаніи спектакля онъ предчувствуетъ, какъ ему «во снѣ непремѣнно привидится фарфоровая японка и каучуковый японецъ». Изящно? Да, даже граціозно. Пожалуй, больше ничего и не требуется.

Но, вотъ, въ другой статьѣ ему понадобилось процитировать Теофиля Готье. Онъ приводитъ выдержку изъ его статьи о представленіи «*La vie de Bohème*». Ничего себѣ цитата, только Бѣляевъ сознается, что всѣ прекрасныя слова Готье онъ «перезабылъ, да и приведенный отрывокъ цитирую на память,» и тутъ же съ завиднымъ легкомысліемъ прибавляетъ: «Меня даже увѣряютъ, что я самъ сочинилъ его, — быть можетъ.» Этой небрежностью Бѣляевъ щеголялъ.

Онъ какъ бы говорилъ:

— Вы все еще вѣрите, что цитата должна быть точна? Какой предразсудокъ! Ее просто можно сочинить, — лишь бы это вышло непри-
нужденно и приятно.

Онъ искренно вѣрилъ, что все искусство, — а, значить, и театръ, — должны нести тихое успокоеніе, что «публикѣ нравятся добрыя пьесы». Отсюда выводъ являлся самъ собой: «Театръ, — писалъ Бѣляевъ, — долженъ ободрять, успокаивать и умиротворять». И эта успокоенность души, боязнь тревогъ и раздумій, эта легкость духа, отношеніе ко всему свысока, эта беззаботная небрежность у Бѣляева пріобрѣтали какой-то даже ласковый оттѣнокъ, примиряли съ нимъ. Это шло къ его лицу.

Вотъ онъ откровенно пишетъ въ своей рецензіи: «Пришелъ я къ третьей картинѣ». Какъ будто неловко публично сознаваться въ такомъ рецензентскомъ преступленіи? Но у Бѣляева и это выходило такъ умилительно просто, такъ естественно, будто вообще приходится къ началу пьесы и смотрѣть ее до конца — смѣшной и забавный предразсудокъ рецензентовъ.

Онъ умѣлъ нравиться даже своими недостатками. Впрочемъ, тутъ играла большую роль его лиричность. Въ своихъ писаніяхъ онъ былъ не только талантливъ, но еще и трогателенъ. Этому вѣрили, и когда, забкій, онъ вдругъ говорилъ въ рецензіи о томъ, что «завернули холода, стужа на улицѣ, стужа и

въ сердцѣ» — это чувство осенней непогоды передавалось и его читателю. Въ этомъ умѣньѣ быть пріятнымъ, писать пріятно и пріятно себѣ противорѣчить былъ секретъ бѣляевского дарованія и бѣляевского очарованія. Вотъ это онъ зналъ, вотъ это онъ чувствовалъ хорошо.

Рѣшаясь иногда быть теоретичнымъ, онъ, согласно духу своей газеты, отрицалъ всякій импрессионизмъ, и самъ же писалъ свои подчасъ тонкія, но всегда именно импрессионистскія театральныя рецензіи.

Эти влеченія и многообразная противорѣчивость и сдѣлала его образъ такимъ недоузданнымъ, недоконченнымъ, какимъ-то двойственнымъ, почти лукавымъ, намѣшала сюда многія никчемныя и фальшивыя краски, развинтила въ этой душѣ какіе-то винты, разбросала вокругъ талантливаго человѣка спутанную околесицу дорогъ, расшатала мысль, — красивый портретъ испортила неряшествомъ тѣней и свѣта, и на полпути блестящихъ возможностей бросила писателя недовершеннымъ и растеряннымъ.

Въ этотъ моментъ къ Бѣляеву до ужаса внезапно подкралась смерть. И въ ея безстрастномъ сіяніи мы вправѣ сказать о немъ лишь то, что онъ могъ быть выше и лучше, прекраснѣй и глубже, хотя легко могъ стать и хуже, и за то, что имъ не сталь, несмотря на всѣ свои слабости и безхарактер-

ность, забудемъ о его грѣхахъ невольныхъ,
какъ и вольныхъ, и будемъ ласково вспоми-
нать о его любви къ театру, о золотыхъ
вспышкахъ его капризнаго и капризничавшаго
таланта

А. Л. Волынский и балетъ.

Этотъ худой, изможденный человѣкъ съ большими, напряженно жадными глазами былъ очень одинокъ, держался вдали и въ сторонѣ отъ людского шума, прожилъ жизнь отшельничающимъ философомъ, и его кабинетная схема была освѣщена упрямымъ горѣніемъ аскета.

Онъ былъ въ неизмѣнной и неотступной власти теоретизма, этотъ теоретизмъ отличался упорной настойчивостью, эта настойчивость окрашивалась тяжкимъ идейнымъ деспотизмомъ, этотъ деспотизмъ становился требовательностью. А. Л. Волынский казался высокомернымъ.

Уже въ самыхъ раннихъ выступленіяхъ эта черта сквозила въ надменности его стиля, въ тонѣ полемики, въ бросаемыхъ свысока приговорахъ, въ дерзко пренебрежительныхъ отрицаніяхъ, въ категорическихъ постулатахъ.

Посвящая одну изъ своихъ молодыхъ книгъ А. Л. Волынскому, талантливая З. Н. Гиппіусъ писала: «Мы окружены врагами».

У Волынскаго ихъ было много. Въ литературномъ мірѣ онъ остался на острову. Но это еще больше взвинтило его гордость, онъ счелъ себя непонятымъ, съ высококомѣрной радостью занялъ это положеніе, и это сознаніе своего непокорнаго и несдающагося одиночества продиктовало ему извѣстный манифестъ, напечатанный въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ» 1896 года и подписанный имъ и Л. Я. Гуревичъ. Его философскія работы, пересмотръ исторіи русской критики, проповѣдь «идеализма», его работы о Достоевскомъ и Лѣсковѣ, многочисленные литературныя обзрѣнія и рецензіи, какъ и всѣ его статьи о балетѣ, изобличаютъ двѣ коренныя, интересныя черты: вкусъ къ мысли и безвкусіе стиля.

Это противорѣчіе, эта неуклюжесть были въ его литературно-критическихъ статьяхъ, это уродовало его статьи и рецензіи о балетѣ. И тутъ онъ хотѣлъ передать въ мельчайшихъ подробностяхъ свое чувствованіе, свое внутреннее горѣніе, рисовался тонкостью подмѣчаній. Балетъ имъ былъ хорошо изученъ, но писанія о немъ Волынскаго все время пестрятъ неприятными вычурами, невѣрной передачей образа, отяжелены словесной напряженностью.

Вотъ, онъ говоритъ о Жизели. Прислушайтесь къ выбору словъ: «Воля плететь кружево своихъ стремленій и доганяй безъ конца и предѣла».

И дальше: «Жизель мчится черезъ всю

сцену, вытягивая ногу назадъ ровно и прямо, какъ тетиву».

Затѣмъ онъ пишетъ объ исполненіи А. П. Павловой, и рассказываетъ, какъ она «распластывалась въ воздухѣ цѣликомъ» Увѣряетъ, что въ этомъ актѣ «требуется захватить и метнуть въ пучину».

Характеризуя участіе «кордебалетной массы», Волынской увѣряетъ, будто ея «аккомпаниментъ имѣетъ тотъ же характеръ волевыхъ символизаций».

Такъ онъ выражается всегда, въ такой же неуклюжей формѣ онъ передаетъ всѣ свои впечатлѣнія.

Поставили «Корсара», а въ немъ сдѣлали перетасовку балеринъ, и, между прочимъ, выпустили Е. А. Смирнову. Волынской описываетъ: «Танцы Смирновой шумятъ въ выраженіи и подъема». Затѣмъ онъ находитъ, что эти танцы — «шикарны и смѣлы». Указывая на изъяны и нарушенія пластики, Волынской внушаетъ: «Отрубать куски (?) пластики топоромъ (!) не приходится».

25 января 1915 г. въ балетномъ мирѣ Петербурга случилось событіе: выступила Кшесинская. Волынской написалъ чуть ли не цѣлую біографію этой балерины. Рисуя картину увлеченнаго зала, Волынской вдругъ какимъ-то образомъ разслышалъ здѣсь «раскаты веселья» и подсмотрѣлъ, какъ «экспрессія лицъ съ широко раскрытыми глазами была

почти кричащая». Описывая фюэтэ Кше-синской, онъ не нашелъ ничего лучшаго, какъ сказать, что эта замѣчательная балерина «хлещеть въ воздухѣ хореографическими молніями».

И. т. д. и. т. д.

Нельзя было издѣваться надъ критикомъ и философомъ Волынскимъ, но по праву можно было смѣяться надъ его терминологіей, надъ этими знаменитыми «бочками психологіи» и «новой мозговой линіей». И это тоже было вычурно, неудачно и—понятно.

По своей природѣ теоретическая мысль Волынскаго была всегда патетична. Его теоремы дышали пафосомъ. Работа его отвлеченнаго ума была неизмѣнно охвачена страстью. Онъ рвался, кипѣлъ, напрягался, искалъ словъ, ему не хватало выраженій, и онъ впадалъ въ безвкусную изобрѣтательность. Надо сказать правду: у Волынскаго отсутствовало словесное чутье, проникновенное чувствованіе живой рѣчи, а безъ нихъ можетъ обойтись философъ, но писатель не можетъ существовать.

И все, что оставилъ послѣ себя Волынскій, драгоцѣнно, какъ схема, какъ теоретическая постройка, предпосылка и основаніе. Тутъ онъ всегда интересенъ и даже кое въ чемъ оригиналенъ. По своимъ влеченіямъ, въ своей сокровенной сущности, по тайному призванію Волынскій былъ проповѣдникомъ и учителемъ.

Онъ умѣлъ убѣждать. Въ своихъ утверженіяхъ этотъ человекъ не зналъ ни колебаній, ни уступокъ. Онъ былъ твердъ, настойчивъ и послѣдователенъ. Это былъ холодный и умрямый всадникъ, энергично и жестоко сдерживавшій на жестокомъ поводе горячій пылъ своей мысли. Съ высотъ теоретизма временами его сводилъ на землю балетъ, но и эту воздушную, чудесную и свободную стихію онъ захотѣлъ сковать законами, догматами, новымъ требовательнымъ уставомъ.

Какъ теоретикъ танца, какъ истолкователь балета, Волынкій не можетъ быть забытъ. Его точки зрѣнія очень четки. Съ этой системой воззрѣній можно не соглашаться, но съ ней нельзя не считаться, ее надо знать и помнить.

Волынкій былъ убѣжденнымъ пропагандистомъ балетнаго классицизма. Онъ требовалъ большой и тщательной школы, желалъ и добивался «прогрессирующей техники». Онъ былъ полонъ почтительнаго чувства къ гениальнымъ созданіямъ прежняго «мастерства», отрицалъ балетное «фокусничество», осуждалъ легкомысленное новаторство и жестоко клеймилъ всякое покушеніе на цѣнные опыты прошлаго, эти попытки «выкидывать изъ постановокъ груды художественнаго золота, замѣняя ихъ трухой».

Онъ любилъ «молодые, живые, превосходно вышколенные таланты», технику исполненія,

оживленность игры, краснорѣчивую фразеологию, сложные достиженія.

Теоретикъ, деталистъ, анализирующій педантъ, поклонникъ схемы, онъ отдалъ много труда, вдумчивости, пристальной зоркости изученію классической танцовщицы, ея пластической индивидуальности, анатомическому рисунку ея личности, смѣшивая въ этихъ изслѣдованіяхъ «построеніе научной мысли съ постоянными наблюденіями надъ дѣйствительностью и ни на минуту не забывая чеканъ и культуру экзерцисной работы въ классномъ залѣ».

И въ своихъ «Теоретическихъ наброскахъ» Волинскій внимательно и прилежно слѣдитъ за каждымъ движеніемъ, за каждымъ мускуломъ тѣла, и каждымъ пальцемъ ноги, опредѣляетъ ногти и ихъ края, и ихъ стрижку, и ихъ длину, и ступню, суставы, кожу, подошву, арку, подъемъ, — всю ногу и талию, экспрессивную жизнь спины, и овальные, округленно опущенныя плечи, изучаетъ эластичность и гибкость шеи, выразительность глазъ, форму, повороты, склоны головы, свободную діафрагму, руки, всю танцовщицу съ головы до ногъ, отъ цвѣта волосъ до мизинца.

Въ недавно вышедшей книгѣ Федора Лопухова («Пути балетмейстера») нѣсколько разъ упоминается съ большой почтительностью имя Волинскаго. Въ одномъ мѣстѣ говорится объ его указаніи на то, что полное присѣданіе внизъ съ послѣдующимъ вынима-

ніемъ ноги вбокъ напоминаетъ произрастаніе природы, вызванное весеннимъ солнцемъ.

Федоръ Лопуховъ, собственно говоря, суживаетъ основную идею Волынскаго. Для него танецъ вообще носилъ растительный характеръ и отражалъ въ себѣ «царство живой Флоры съ его нѣжно-мягкими красотами и цвѣтущими прелестями». (Ст. Волынскаго «Р а с т и т е л ь н а я к р а с о т а»). Онъ видитъ это не только въ сгибаніи и разгибаніи колѣнъ, но и въ вытянутыхъ батманахъ, ибо и тутъ все то же, все тотъ же «растительный моментъ въ классномъ воспитаніи ноги», какъ бы, «первое дыханіе цвѣтка навстрѣчу солнцу, первый лепестокъ на растительномъ эмбрионѣ».

И снова: мысль—любопытна и оригинальна, точка зрѣнія отчетлива, ярка и интересна, но этотъ «растительный эмбрионъ»—уродливъ и плохъ. Сущность - увлекательна, форма — невозможна. И, можетъ быть, эта дисгармонія, это вѣчное несоотвѣтствіе между внѣшностью формы и ея внутреннимъ смысломъ, это жеманное и угловатое словесное одѣяніе мысли вызывали неизбѣжныя насмѣшки, незаслуженно оскорбляли, заставляли недооцѣнивать и большіе труды Волынскаго, и его исканія, и находки, и его большую любовь къ своимъ темамъ, къ искусству, къ философской системѣ.

Сравнительно недавно я прочелъ въ петербургской «Ж и з н и И с к у с с т в а» его горестный и возмущенный протестъ.

— «Я копаюсь,—писалъ онъ,—въ гудахъ многовѣковыхъ матеріаловъ, выискиваю блескъ и свѣтъ въ запутанной незнаемъ и невѣжествомъ терминологіи, нащупываю опорные пункты для построения хореографической науки. А рѣзвые мальчишки подбочениваются и хохочутъ».

И, въ самомъ дѣлѣ, это должно было волновать, возмущать и оскорблять. Волынской заслуживалъ болѣе серьезнаго отношенія.

Балету онъ отдалъ и свои знанія, и много труда, и нѣжную «любовь обожанія». Артистка А. Я. Ваганова свидѣтельствовала о трогательномъ фактѣ. Уже въ очень почтенномъ возрастѣ Волынской сталъ заниматься у Н. Г. Легата и проходилъ у него классическій экзерсисъ.

Вообще его отношеніе къ танцу, къ балету, къ его красотѣ и мастерству было возвышенно, дѣломудренно и священно. Его оскорбляла тривиальность, онъ щепетильно чуждался закулисныхъ сближеній, сплетенъ, вульгарности.

Не такъ давно я прочелъ его коротенькія воспоминанія о Тamarъ Карсавиной. Ею онъ восторгался. Она казалась ему волшебнымъ божествомъ. «Ореоль волосъ темнымъ дымомъ окружалъ сіяющее лицо. Красоты этого лица нельзя забыть... Она жила прелестной семейной жизнью... Предо мной была настоящая красавица, и въ быту и на сценѣ. На сценѣ Т. П. Карсавина блистала открытыми пластиче-

скими формами, выгнутымъ подъемомъ ступни и гармоническимъ рисункомъ ногъ, которыя можно назвать классическими и по самому своему типу... Отъ всей фигуры въ цѣломъ вѣяло несказанной прелестью...»

Казалось бы, такія восхищенія, это искреннее увлеченіе обезпечивали безоблачную дружбу. Но разрывъ произошелъ. Причина? Увы, все та же упрямая теоретическая настойчивость Волинскаго. Расхожденіе случилось потому, что Карсавина увлеклась новаторскими опытами Фокина, стала носителемъ его идей, «трубой его успѣха» въ публикѣ. Этого не могъ простить Волинскій. Для него фокинскія композиціи были вычурны, банальны, ходульны и могли испортить классическую танцовщицу. И Волинскій вспоминаетъ, какъ его рѣчи по этому поводу «лились потоками не только въ печати, но и въ бесѣдѣ съ артисткой», и она «реагировала на нихъ сначала съ недоумѣнной растерянностью, а потомъ съ горечью и даже со слезами...» Дружескія отношенія возобновились только тогда, когда Т. П. Карсавина, порвавъ съ Фокинымъ, вернулась на арену чистаго классическаго искусства.

Такъ случалось съ Волинскимъ не одинъ разъ. Въ немъ жилъ задоръ, и въ своихъ высокомерныхъ поведеніяхъ этотъ человѣкъ не всегда зналъ мѣру и выдержку.

Волинскому не хватало такта. Его заносчивость обличала даже какъ бы нѣкоторую невоспитанность. Онъ не умѣлъ скрывать чув-

ство и сознание своего превосходства. Если онъ что-нибудь зналъ, угадывалъ или постигалъ, въ его глазахъ это становилось исключительно личной собственностью, достояніемъ лишь одного Волынскаго. Въ годы его особенно продуктивной работы въ отдѣлахъ литературной критики онъ клеймилъ и открыто презиралъ не только всѣхъ старыхъ, даже давно умершихъ критиковъ, но и почти всѣхъ современниковъ, причемъ исключеніе дѣлалъ почему-то только для одного В. В. Чуйко.

То же самое произошло и въ балетѣ.

Правда, о представителяхъ балетной критики Волынскій писалъ все-таки сдержанно. Но в туь его не покидали полемическая задорность и все то же прежнее высокомеріе. Вездѣ чувствовалась кичливость, то полускрытая, то откровенная.

Въ презрительномъ тонѣ началъ онъ и въ журналѣ «Театръ и Искусство» серію своихъ статей «Балетная критика». Уже первая фраза не предвѣщала ничего хорошаго, дышала заносчивостью, звучала почти дерзостью. Со всѣмъ рискомъ и надменностью обличителя, Волынскій объявлялъ, что «серьезное искусство балета не имѣетъ до сихъ поръ своей критики». Онъ еще готовъ былъ допустить иныя статьи, но обрекалъ на смерть рѣшительно всѣ балетныя рецензіи. Въ нихъ «не слѣдуетъ искать слѣдовъ какихъ-либо соображеній теоретическаго свойства, продиктованныхъ вкусомъ или знаніемъ дѣла». Плохи и невѣжест-

венны рецензіи, но и «десятки лѣтъ просидѣвшіе на своихъ абонированныхъ мѣстахъ балетоманы оказываются сплошь и рядомъ профанами въ вопросахъ классической пластики». И эти люди не умѣютъ отличить глиссада отъ бѣга на пальцахъ, аттюдъ отъ арабеска. Всѣ пишущіе о балетѣ — только «газетные рекламисты». У нихъ — «трафаретныя характеристики», «мертвые комплименты», «аффектированная болтовня», «разнузданная спекуляція печатной фразой», и для этихъ людей «требуются кнуты(!) не только эстетической, но и моральной критики». («Театръ и Искусство», 1915, № 22).

Въ средѣ петербургскихъ балетомановъ хорошимъ знатокомъ считался покойный К. К. Скальковскій, авторъ многихъ книгъ («Балетъ, его исторія и мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ»; «Въ театральномъ мірѣ. Наблюденія, воспоминанія и разсужденія»). Самъ Волинскій признаетъ въ Скальковскомъ «незауряднаго цѣнителя балетнаго искусства». Но и о немъ — ничего, кромѣ упрековъ въ легкомысліи и уловленій въ заимствованіяхъ.

Тутъ и «вѣтренность» Скальковскаго, и его «экзальтація», и его подчиненность Блазису. Волинскій не характеризуетъ своего предшественника, — все время онъ обличаетъ его: собственныхъ мнѣній у Скальковскаго не было, его основныя мысли — только буквальный переводъ съ французскаго оригинала, у него отсутствуетъ аргументъ, его утвержденія

рискованы и похвалу ему можно воздать лишь очень условную и очень скупую:

— Какъ — ни какъ, — бросаетъ Волицкій, — Скальковскій онолчался на защиту искусства.

Вотъ все, что захотѣлъ подарить Волицкій памяти своего предшественника. Но и это показалось ему слишкомъ щедрымъ, и онъ торопится прибавить, что «психологическая и идейная сторона пластики была для Скальковского спрятана за семью печатями».

И это высокомеріе, упрямство, этотъ депотизмъ и теоретическая тиранія заслуживали бы серьезнаго упрека въ односторонности и жестокости, если бы они не были рождены и освящены преданностью, стойкимъ самоотреченіемъ и чистой цѣломудренностью, свѣтло пронизавшими всѣ отношенія Волицкаго къ танцу, его неземному началу, его прекрасному творчеству.

Безъ чувства уваженія нельзя читать строки его признаній, откровенное исповѣданіе его мечты о чистотѣ и цѣломудріи на балетной сценѣ.

— Я живо рисую себѣ — писалъ онъ, — въ перспективѣ ближайшихъ эпохъ, если не плеяду, то хоть нѣсколько, а если и не нѣсколько, то хоть одну настоящую весталку балета, которая бы прошла весь жизненный путь свой подвижнически, во искупленіе грѣховъ прошлаго и въ назиданіе будущему.

Вотъ эту мечту, въ самомъ дѣлѣ, нужно признать чистой, и сейчасъ эта жажда возвышеннаго служенія предстаетъ, какъ монастырское, келейное подвижничество. Въ своей жизни, идеяхъ и сужденіяхъ Волынской казался временами отшельничавшимъ фанатикомъ.

IV.

Кулисы.

Неожиданный міръ.

За кулисами совсѣмъ новое государство, свои порядки, свои боги, свои особые нравы.

Въ этомъ государствѣ есть одна замѣчательная черта. Здѣсь нѣтъ подданныхъ. Въ закулисномъ царствѣ — только короли, и каждый готовъ повторить знаменитую фразу Людовика XIV:

— *L'etat c'est moi!*

И отъ этого обилія невидимыхъ мантий, незримыхъ коронъ, гдѣ-то спрятанныхъ троновъ, отъ горделивыхъ осанокъ, отъ величественнаго тона рѣчей и словъ въ этомъ царствѣ становится немного страшно.

Но это — только сначала. Это — для новичка, для пришельца, для случайнаго гостя. Туземцы закулиснаго міра давно къ этому привыкли и чувствуютъ себя въ высшей степени удобно, спокойно и даже радостно. Это — оттого, что у нихъ давно безмолвно заключены союзы и взаимныя признанія.

Здѣсь у всякой хвалимой кукушки есть свой воснѣтый пѣтухъ, а у этого пѣтуха есть

своя славословящая кукушка. За кулисами совѣмъ нѣтъ непризнанныхъ. Въ крайнемъ случаѣ даже достаточно одного собственнаго признанія.

Правда, это немного одиноко, это очень сомнительное успокоеніе, очень бѣдное удовлетвореніе, это — холодное сиротство. Но — ничего: чѣмъ меньше одобреній и признаній, тѣмъ настойчивѣй и пламеннѣй горитъ мигающій огонь самонадѣянности, вѣры въ себя, убѣжденія въ своей обойденности, тѣмъ ярче и горделивѣй сознаніе своего одиночества, своей царственной непризнанности.

Это положеніе, кромѣ того, даетъ сладкое право не признавать другихъ. Вѣдь, здѣсь вся жизнь построена именно на суммѣ признаній, на значеніи актерской личности, а не человеческой, здѣсь «слыть» дороже, чѣмъ «быть» и казаться пріятнѣй, чѣмъ существовать.

Отсюда — вѣчная встревоженность. А отъ этой встревоженности, отъ постоянного сценическаго возбужденія — неизмѣнная экспансивность, это украшеніе сцены и проклятіе въ жизни.

Именно изъ этого корня вырастаютъ всѣ слабости и пороки закулиснаго міра. Эти короли измѣняютъ, какъ женщины. Если бѣ хоть одинъ царственный властелинъ осмѣлился такъ легко мѣнять свои политическія и личныя симпатіи, онъ не процарствовалъ бы мѣсяца. Но въ этомъ мірѣ даже сама судьба и справедливость становятся снисходительными.

Здѣсь прощается все: распатанность, невѣрность, двоедушіе, самовлюбленность. И, собственно говоря, это снисхожденіе — вполне законно. Такова почва этой загадочной страны, таковы ея воздухъ, ея легкомысленные вѣтры и легкомысленное холщевое небо.

Актерскіе гнѣвы — минутны. Ихъ солидарность — лишь видимость. Ихъ расхожденія — естественны, какъ дыханіе. Они — въ самой природѣ актеровъ. Ихъ путь — покорность, а тактика — уступчивость.

Ни у кого не вздыбаются страсти такъ легко и бѣшено, какъ у актеровъ. Ни у кого не тухнутъ онѣ такъ безрезультатно, какъ у нихъ.

Во всякомъ случаѣ, настоящую волю къ дѣйствию искать не здѣсь. Упорнаго, планомернаго здѣсь не бываетъ. Актерскіе темпераменты не знаютъ выдержки. Актерская среда никогда не дружила съ послѣдовательностью. Стихія актерской борьбы почти никогда не руководилась дальновидностью.

Кромѣ того, у актеровъ не бываетъ скрѣпы. Ихъ заговоры неизмѣнно отличаются дѣтскостью. Они распадаются раньше, чѣмъ начинаютъ осуществляться на практикѣ. Немудрено: никто такъ не измѣнчивъ въ своихъ рѣшеніяхъ, въ своихъ симпатіяхъ и враждѣ, какъ актеръ.

И отъ этихъ постоянныхъ сценическихъ перевоплощеній личность актера, его человѣ-

ческая индивидуальность распадаются, расщепляются, растрачиваются.

Въ своихъ воспоминаніяхъ Людвигъ Барнай рассказываетъ о своей артистической жизни. Его статистика заслуживаетъ вниманія.

Барнай подсчиталъ, что онъ игралъ въ 98 городахъ 3868 спектаклей. Онъ участвовалъ въ 371 пьесѣ, въ 455 различныхъ роляхъ.

На сценѣ онъ женился 1721 разъ и умеръ 1120. При этомъ естественная смерть къ нему приходила 55 разъ; отъ разрыва сердца Барнай умеръ 192 раза, кончалъ самоубійствомъ -- 314. Онъ тонулъ 22 раза и 537 разъ кончалъ свои дни насильственной смертью.

Какъ можно искать у этихъ людей выдержку, характеръ, цѣльную личность, какъ можно требовать отъ нихъ стойкости, программы и воли?

Но замѣчательно: уступчивые, ломкіе, измѣнчивые, — актеры втайнѣ необыкновенно любятъ всякаго рода заговоры, домашнія возстанія, протесты, и никогда еще и нигдѣ больше не пишется съ такимъ сладострастнымъ восторгомъ коллективное письмо въ редакцію, какъ за кулисами.

Вы думаете, — въ защиту дѣла? Далеко не всегда. Сколько такихъ посланій приходило въ редакціи съ единственной цѣлью подорвать собственный же театръ, своего же антрепренера.

Въ запискахъ П. М. Медвѣдева («60 лѣтъ на сценическихъ подмосткахъ») разсыпано довольно много интересныхъ наблюдений, любопытныхъ обобщеній, много драгоценныхъ бытсовыхъ чертъ. Между прочимъ, Медвѣдевъ отмѣчаетъ интересную черту коллективной актерской психологіи:

— Въ театральныхъ дѣтяхъ глубоко коренится инстинктъ разрушенія.

Въ другомъ мѣстѣ онъ говоритъ:

— Ни въ какомъ обществѣ людей такъ сладострастно не предчувствуется катастрофа своего дѣла, какъ въ театрѣ.

И это — вѣрно. Какъ-то мнѣ пришлось читать воспоминанія о Лентовскомъ, объ этомъ царѣ и богѣ московской театральной толпы, магѣ и волшебникѣ сцены. Это былъ кумиръ актеровъ, антрепренеръ-легенда, человекъ огромной фантазіи, большого размаха, смѣлой инициативы, отнюдь не скупой, не плохой и, во всякомъ случаѣ, очень талантливый. И что же? Когда этотъ прекрасный театральный хозяинъ чуть-чуть задержалъ какіе-то платежи по векселямъ, какъ только потянуло легкимъ запахомъ гари, — такъ сразу по всѣмъ закулиснымъ входамъ и проходамъ разлилось своеобразное сладострастіе, трепетное предчувствіе антрепренерскаго краха. Актеры радовались, какъ дѣти.

Чему?

А Богъ ихъ знаетъ. Впрочемъ, сами они едва ли знали, почему черный день Лентов-

скаго долженъ стать именинами ихъ сердца. Должно быть, каждому изъ актеровъ всегда кажется, что все на свѣтѣ идетъ къ лучшему. Но, возможно, причина лежитъ глубже, въ самомъ духѣ этой среды.

А это — анархическій духъ взрыва и разрушенія. Самое удивительное заключается въ томъ, что рядомъ съ нимъ мирно уживается искреннѣйшій консерватизмъ.

Разумѣется, и то, и другое понятіе нужно принимать совсѣмъ не въ возвышенномъ толкованіи, а въ самомъ будничномъ и простомъ, практическомъ смыслѣ этихъ словъ. Анархизмъ здѣсь становится индивидуалистическимъ, все дозволяющимъ данному лицу, данному «я», и въ то же время разрушающимъ всѣ препятствія на пути этого лица, т. е. актера, и тотъ же Медвѣдевъ, воистину, ничего въ мірѣ не знавшій и не признававшій, кромѣ сцены, и онъ долженъ былъ указать на наличность разрушительныхъ стихій въ театрѣ, слабость внутренней закулисной связи и кровавую борьбу самолюбій:

— Самая арена театральной дѣятельности, — пишетъ онъ, — какъ бы предназначенная для вѣчной, неустанной борьбы самолюбій, даетъ широкій просторъ развитію эгоизма отъ крупныхъ до самыхъ мелкихъ, низменныхъ свойствъ его проявленія. Отсюда возникло убѣжденіе, что на сценѣ нѣтъ друзей и пріятелей, что тутъ не до дружбы, тутъ каждый — спасай самъ себя. И, придя къ такому выводу,

люди ужъ не разбирають средствъ: всякое средство — хорошо, лишь бы оно отвѣчало осуществленію желанія. Къ несчастью, такъ не только думаетъ, такъ и живетъ актерское общество! Вражда, зависть, интриги — вотъ альфа и омега его существованія; другой жизни оно не знаетъ.

Такъ говоритъ старый театральный дѣятель, и ему нельзя не вѣрить.

Это постоянное исканіе успѣха заставляетъ итти на все, не брезгать никакими средствами: если не удалось подобрать ключъ къ двери, ведущей къ побѣдѣ, ее не задумаются сломать.

Нѣтъ болѣе мелочныхъ самолюбій, чѣмъ актерскія. О каждомъ изъ нихъ, даже о самыхъ знаменитыхъ, талантливыхъ, даже геніальныхъ, можно сказать то самое, что одинъ изъ энциклопедистовъ сказалъ о Вольтерѣ:

— У него славы — на 200.000 ливровъ, а ему хочется славы еще хоть на 2 су.

Вотъ почему такъ часты здѣсь столкновенія, а въ этихъ столкновеніяхъ совсѣмъ нѣтъ разборчивости, нѣтъ градацій, нѣтъ даже своей собственной театральной іерархіи, и велъ же Шаляпинъ какую-ту битву съ самыми простыми хористами.

Насколько въ общественной жизни, въ общихъ дѣлахъ актеры — анархичны, настолько въ личной, въ частной жизни они — консервативны, какъ консервативны, вообще, въ своихъ вѣрованіяхъ, привычкахъ и суевѣріяхъ. Но и тутъ эти благородные отцы,

великолѣпные любовники, прекрасные герои, вызывающіе слезы, восторги, аплодисменты, «возвышающіе душу», — всѣ они отъ перваго до послѣднаго должны помнить слова Шмаги о Миловичовѣ:

— Для сцены-то души — достаточно, а для домашняго обихода, братъ, — мало!...

Въ концѣ концовъ, для всѣхъ нихъ сцена — истребляющій огонь. Она испепеляетъ души, прожигаетъ личность, высушиваетъ сердца, умерщвляетъ искренность.

Давно подмѣчено, что въ театральномъ мірѣ почти нѣтъ театральныхъ личностей, и всѣ трафаретно походятъ другъ на друга. Душа одного здѣсь становится общей душой. Здѣсь умѣютъ наблюдать, но не умѣютъ чувствовать. Давно утеряны даже собственныя слова, лексиконъ, фраза, и въ закулисномъ мірѣ говорятъ цитатами изъ пьесъ, а молодой *jeune premier*, страстно объясняясь въ любви прелестной дурочкѣ, развѣсившей уши отъ восторга и упоенія, въ искренней самокритикѣ, долженъ бы замѣчать про себя, вспоминая источники:

— Это — у меня изъ Ростана.

— Это — изъ Шиллера.

— Это — изъ Уайльда...

На театральной землѣ, въ закулисномъ мірѣ выхаживаются странныя души, въ этомъ оранжерейномъ воздухѣ растутъ загадочные цвѣты, и всходятъ невиданные посѣвы.

Театральная тайна.

Публика всегда входила съ театрального подъезда. Артистическій — для нея былъ закрытъ, и, войдя черезъ фойе въ залъ, она разсаживалась въ партеръ, чтобы стать безмолвно восхищающеюся свидѣтельницей загадочнаго, непонятнаго и скрытаго тайнства сцены.

Что совершалось за ней, въ этихъ примолкшихъ кулисахъ, было отъ публики скрыто строгимъ запретомъ, хранящимъ странную жизнь, великіе секреты, необычныя свершенія театрального кудесничества.

Грохотали громы, ревѣлъ прибой волнь, вдали то ласково, то тревожно звучали большіе и малые колокола, вылъ вѣтеръ, пѣли птицы. Въ раззолоченныхъ, бархатныхъ одѣяніяхъ выходили короли, сверкали бриллиантовые діадемы у обольстительныхъ придворныхъ дамъ, серебряная упряжь блистала на чудесныхъ коняхъ, племы сіяли надъ толпой оруженосцевъ, рыцарей, вояновъ и принцевъ. Ласкающія и грозныя шкуры тигровъ были разбросаны у ногъ владыки и проплывали черныя венеціанскія гондолы, а изъ морскихъ

глубинъ поднимало свою свирѣпую голову невиданное желто-зеленое чудовище съ огромной, жадной и страшной пастью.

Зритель былъ заворожень. Сказка захватывала и плѣняла. Загадочный міръ влекъ, радовалъ, волновалъ, но никогда не открывалъ запертыхъ тайнъ своего страннаго, неповторимаго существованія и особенно строго хранилъ тайну своего происхожденія.

И театръ стоялъ, окутанный сладкой дымкой прекрасной тайны, какъ особый міръ сбывающихся чудесъ, какъ суровый монастырь неразгаданнаго міротворчества, допуская въ свой алтарь только посвященныхъ жрецовъ и особо приближенныхъ.

Такъ было всегда, пока публика входила черезъ широкія двери параднаго театральнаго подъѣзда.

Черезъ темный, боковой, притаившійся и незамѣтный входъ тихими вечерними тѣнями неслышно проникали только они, священнослужители этого храма, они, — вершители его судебъ, — актеры.

Но въ тотъ день все сразу замѣнилось.*)

Актеры отсутствовали. Во всемъ зданіи не было ни одного. Театръ примолкъ. Сцена опустѣла, и это случилось потому, что всѣ ея секреты, ея тайны, ея механику перенесли въ фойе и въ алтарь были допущены непосвя-

*) Писано по поводу выставки, устроенной О. К. Шоттомъ, директоромъ ревельскаго Театра.

ценные, въ скинію театральнаго священства было дозволено войти непосвященному.

И случился ужасъ. Было содѣяно великое преступленіе противъ театра, было совершенно убійство: убили тайну, убили мечту, убили вѣру въ несбыточное, эту увѣренность въ невѣроятномъ, какъ въ дѣйствительномъ.

Однимъ ударомъ безжалостно прикончили жизнь мечты.

Съ расширенными, жадными, торжествующими глазами, въ радостной ярости грѣхонѣйшаго любопытства публика кощунственно, по своему собственному капризу, своими непосвященными руками могла вызывать тѣ страшныя силы природы, земли и неба, которыми до сихъ поръ распоряжался прекрасный волшебникъ—театръ, единственный полноправный властитель, повелитель и богъ этихъ урагановъ, дождей и землетрясеній, звоновъ, пѣсенъ и бурь, звѣрей, цвѣтовъ и травъ.

Въ своей наивной простотѣ сразу были разгаданы эти силы и театральнѣйшій мифъ погибъ.

Я видѣлъ, какъ разочарованно потухаль огонь любопытства въ этихъ глазахъ случайнаго пришельца, когда онъ самъ, по собственному желанію и волѣ, вызывалъ то яростный, то медлительный и всегда зловѣщій прибой морскихъ волнъ... какъ не замысловато! Длинный деревянный ящикъ, качающійся на стержнѣ, въ немъ мелкій щебень,—все: прибой шумить.

Прощай, волшебная тайна!

По прихоти этого прохожаго поднимался страшный вѣтеръ. Но тоже не несъ ни холода, ни страха, ни жути, ибо здѣсь работаль простой деревянный валъ съ острыми планками, покрытый сѣрой парусиной.

Только всего, — прощай и ты, о, грозное вѣтрило!

Но жадный въ своемъ самоубійственномъ любопытствѣ зритель, впервые проникшій сюда черезъ артистическій подъездъ, могъ развлекаться птичьими трелями, и дѣлалъ это тоже очень просто. Онъ теръ пробкой о бутылку, — и снова я сказалъ себѣ:

— Прощайте рощи, прощай весна, прощай, воздушная пѣвунья голубыхъ небесъ!

Гремѣлъ и громъ, ибо онъ не могъ не гремѣть, когда кто-то изступленно билъ палкой въ очень высокій трехмѣрный турецкій барабанъ, и то печально и далеко, то близко и радостно гудѣли и звенѣли благовѣствующие колокола: это ударяли въ пустыя цилиндрическія трубы деревянными молотками и звенящая даль приплывала отъ ударовъ молотка, покрытаго холстомъ, а близкій звонъ рождался отъ прикосновенія голаго дерева. И въ эту минуту я простился съ воскресеннымъ на сценѣ пейзажемъ Левитана и напѣвными стихами, баюкавшими мою душу тихими воспоминаніями «Вечерняго звона».

Все сникло. Все раскрылось. Иллюзія вспорхнула и улетѣла. Осталась проза. Будни высунули свой языкъ, смолкли никогда не-

игравшія убогія театральныя модели волшебныхъ цитръ, воинственныхъ трубъ, будящихъ призывныхъ роговъ, и тупо смотрѣль, оскаливъ свои мертвые, бѣлые и черные зубы, глупый ящикъ бутафорскаго рояля, на которомъ такъ недавно съ божественнымъ вдохновеніемъ играла на сценѣ женщина, охваченная блаженной радостью нѣжной любви.

И волшебный міръ потухъ. Увяла роскошь, коленкоровые и бумажные цвѣты перестали благоухать, тяжелыя мраморныя вазы оказались поддѣлкой изъ папье-маше, разноцвѣтные, огромные абажуры — зонтиками, шкуры звѣрей — раскрашенной тканью, бархатныя и шелковыя платья герцогинь, королевъ и прекрасныхъ дамъ — простой матеріей, гдѣ вмѣсто серебряныхъ украшеній были пришиты глупыя (и очень печальныя) побрякушки, употребляющіяся при погребальныхъ процессіяхъ. Рухнули дворцы, исчезли колоннады, подъ ногами разстелились персидскими коврами вульгарно накрашенные холсты.

Все было разгадано. Шаръ лопнулъ, съежился и упалъ. Холщевое небо потускнѣло. Но зритель торжествовалъ: онъ схватилъ мечту за ногу и сталъ ее трясти, счастливый тѣмъ, что секреты жречества теперь лежали у него въ лѣвомъ боковомъ карманѣ, рядомъ съ тѣмъ бумажникомъ, куда онъ клалъ входной билетъ, никогда, однако, не пропускаяшій его чрезъ подъѣздъ артистовъ.

Все, что такъ долго пряталось, хоронилось, молчало и тайлось, внезапно, въ одно мгнове-
ніе ока, вышло на улицу, раздѣлось до нага и
крикнуло:

— Смотрите. Это я!

Но тайна сторожила этотъ міръ долго,— въ
теченіе цѣлаго вѣка,—и только теперь я уви-
дѣлъ эти старинныя монограммы 1821—22 года,
съ благоговѣніемъ взглянулъ на афишу кон-
церта Антона Рубинштейна, на нарядную, бѣ-
лую шелковую программу параднаго спектакля
1865 года, на афиши странствующихъ труппъ,
на «Фауста» съ заманивающими подзаголов-
ками, на «Графа Разовскаго» (читай: Разумов-
скаго). «Россійская Нравоучительная картина въ
4 дѣйствіяхъ, соч. Рейнбека»,—этотъ торжест-
венный спектакль шелъ въ день коронаціи Ни-
колая I,—15-го сентября 1823 года.

И не удержавшись, я вдругъ разсмѣялся.

— Боже, какъ знакомо!

И тогда, въ тѣ дальніе годы директоръ
театра Берендтъ жаловался правленію въ цѣ-
ломъ рядѣ писемъ на то, что... Ну, на что же
еще? Конечно, на равнодушіе публики! Чудес-
ный, и тоже загадочный, и тоже театральныи
эфинксъ! Публика... Кто она, что она?—«Дитя
маловѣрное, гдѣ же твой идолъ стоитъ?»

Но театральная выставка отвѣчаетъ и на
этотъ труднѣйшій изъ вопросовъ. Строгая и
никогда не лгущая статистика раскрыла и
этотъ секретъ, разгадала и эту сумбурную, пу-
танную, капризную и невѣрную душу.

Она рассказывает очень точно, очень подробно и обстоятельно о томъ, что публика, конечно, очень уважаетъ, цѣнитъ и даже любитъ классиковъ, считаетъ своимъ долгомъ посѣщать пьесы общеизвѣстныхъ и даже просто извѣстныхъ авторовъ, но искренне, но внутренне, но откровенно и полно предана легкой комедіи и фарсу, а если вы непременно хотите знать цифры, я вамъ скажу:

— Посѣщаемость легкой комедіи и фарса относится къ посѣщаемости классиковъ и общеизвѣстныхъ писателей, какъ 9 къ 5.

Затѣмъ я могу вамъ сообщить, что передъ Рождествомъ сборы всегда падаютъ, на открытіи бываютъ полными и очень зависятъ отъ... Угадайте!

Но пока вы угадываете, мои коллеги могутъ погордиться: это зависитъ отъ нихъ, отъ васъ, мои многоуважаемые и безпристрастные театральные критики, отъ васъ, мои дорогие и спѣшашіе, сильные верхнимъ нюхомъ и собачьимъ чутьемъ рецензенты. Слава намъ, горе намъ!

Все это, конечно, поучительно, разумѣется, интересно, и выставка поучительна и полна откровений.

Откровения... Откровенность... Нѣтъ, театръ не долженъ быть откровеннымъ. Это не его добродѣтель и совсѣмъ не его долгъ, и между нимъ и зрителемъ мудрой преградой всегда останется непереступаемая рампа.

Мечта разодѣтая не должна стать раздѣтой.

Циркъ.

1.

Бархатныя, малиновыя съ золотомъ занавѣси раскинулись.

Открылся цирковой коридоръ. Оттуда выходятъ трое гимнастовъ на проволоку — двѣ балерины и мужчина. Они ступаютъ по этому опасному мосту, по этой тонкой проволоку, соединяющей два возвышенія съ лѣстницами.

Балансируя, едва сохраняя равновѣсіе при помощи зеленыхъ, розовыхъ, темно-сѣрыхъ зонтовъ, они проходятъ съ одной стороны на другую, встрѣчаются, мѣняются мѣстами, качаются, — вотъ, вотъ упадутъ, — и тогда несчастье готово: искалѣченныя ноги, переломъ руки, вывихъ ключицы.

— Ст р а ш н о ?

— Очень!

У зрителя замираетъ сердце.

Наконецъ, номеръ оконченъ. Оркестръ играетъ тушь, исполнители кланяются.

Они — побѣдители. На ихъ лицахъ написано:

— Что? Т р у д н о?

И всѣ сердца, только что сжимавшіяся еладкой болью испуга и любопытства, отвѣчаютъ :

— Очень, очень т р у д н о!

И малиновый занавѣсъ скрываетъ этихъ путешественниковъ по проволокаѣ.

А на ихъ мѣсто уже стали двое. Мужъ и жена. Онъ стрѣляетъ, она держитъ бѣлый кружокъ. Онъ цѣлится. Малѣйшая невѣрность — и рука жены будетъ опалена, ранена, можетъ быть, исковеркана.

Залъ затаилъ дыханіе.

Курокъ спущенъ, бѣлый кругъ исчезъ. Рука жены — цѣла и невредима. Можно вздохнуть свободно.

— Ахъ, вы уже успокоились? Напрасно! Сейчасъ я вамъ покажу еще болѣе опасный номеръ.

И жена подходитъ къ мишени и ставитъ бѣлый кругъ себѣ на голову.

Выстрѣлъ — все опять благополучно.

Цирковая публика въ восторгѣ.

Потомъ подобныя же номера продѣлываетъ она, и опять: малѣйшая неаккуратность, незначительнѣйшая неточность, пустяковое отклоненіе — и мужъ изуродованъ.

Кончили.

Снова тупь, крики «браво», исполнители отвѣшиваютъ поклонъ, на ихъ лицахъ — побѣдное выраженіе:

— Рисканно? Страшно? Трудно? И вотъ все-таки мы преодолѣли.

И безмолвно залъ подтверждаетъ:
— Трудно, но преодолѣно.

А потому:

— Bravo, bravo, bravo!

Наконецъ, выводятъ медвѣдей. Арена обнесена круглой, вмѣстительной желѣзной стѣной ради безопасности публики.

Желѣзная клѣтка внушаетъ:

— Знайте, это — очень опасно. Только одинъ укротитель не страшится своихъ лохматыхъ актеровъ. Онъ одинъ останется вмѣстѣ съ ними въ этой металлической крѣпости.

И залъ понимаетъ:

— Боже, какъ это должно быть опасно! Какъ это трудно!

И, вотъ, медвѣди начинаютъ продѣлывать разные фокусы.

Они катаются на какомъ-то барабанѣ, потомъ на шарѣ, потомъ взбѣгаютъ на лѣстницу, спускаются съ горки, ѣдутъ въ телѣжкѣ.

Зритель удивленъ:

— Какая воля у человѣка! Такой рискъ, такая трудность — и все же побѣда!

Въ награду:

— Bravo, bravo!

И въ сопровожденіи все тѣхъ же зрительскихъ чувствованій — ужаса, трепета, изумленія — проходитъ номеръ за номеромъ, артистъ за артистомъ, отдѣленіе за отдѣленіемъ, программа за программой — всѣ эти воздушные акты, ѣзда, жонглеры, дрессированные лошади, собаки, кошки, голуби, лисицы, и все время зрителю приготовлена одна и та же эмоція, одно и то же восхищеніе:

— Ахъ, какъ это головоломно, какъ страшно!

Другими словами, каждый разъ зрительный залъ хочетъ усомниться:

— Неужели удастся?

А цирковая арена ему увѣренно заявляетъ:

— Да, удастся! И, вотъ, видите, уже удалось.

Торжество циркового искусства заключается въ одномъ: въ побѣдѣ головоломности, преодоленіи препятствій, въ достиженіи невѣроятнаго для обыкновеннаго человѣка, даже для спортсмена, даже для отличнаго наѣздника, отличнаго стрѣлка, отличнаго гимнаста, отличнаго смѣльчака, отличнаго танцора!

Цирковой зритель испытываетъ послѣдовательно четыре чувства:

1. Предвкушеніе опаснаго зрѣлища («А, ну, посмотри!»)

2. Недовѣріе къ искусству цирка («Не выйдеть!»).

3. Сладкое чувство страха, радостное созерцаніе опаснаго зрѣлища («Неужели?»).

4. Умиленіе и удовлетвореніе («Побѣдиль!»).

Самое сильное изъ нихъ — конечно, чувство страха, этотъ испугъ, это жестокое предвкусеніе трагическаго исхода. Зритель — всегда зритель, толпа — всегда толпа.

2.

И, въ самомъ дѣлѣ, когда смотришь вверхъ, подъ самый куполь, на эти розовыя трико, выдавливающія каждую округлость крѣпкихъ мускуловъ, на эти тѣла, вертящіяся, кружащіяся, порхающія на заоблачной трапеціи, шляпа съѣзжаетъ на макушку, и отъ волненія трепетно бьющагося сердца, отъ предчувствія катастрофы въ глазахъ рябитъ, а хочется крикнуть:

— Довольно!

Эти волненія не тонки. Эти переживанія отнюдь не возвышенны. Зрѣлище непрестаннаго риска утомительно.

Но это-то какъ разъ и нужно цирку.

Его задача одна — поразить. Его цѣль — ошеломить. Его вѣчное желаніе — испугать.

И все же это — настоящее искусство.

Въ циркѣ нѣтъ дилетантовъ, любительству здѣсь нѣтъ мѣста. Разгильдяйству здѣсь дѣлать нечего. И въ этомъ несомнѣнное, преимущественно арены предъ эстрадой.

Кстати сказать, всѣ эстраднаыя варьете вышли изъ цирковаго принципа, а самъ циркъ

въ своей клоунадной части рожденъ театромъ, созданъ сценическими приѣмами *commedia dell'arte*.

Но ведетъ онъ свою собственную, самостоятельную, независимую жизнь, исполненную настоящей отваги, рѣдкой смѣлости, неутомимаго спортсменства, взростивъ единственную актерскую семью, гдѣ нѣтъ ни подвоховъ, ни клеветъ, ни интригъ.

Случаи взаимнаго предательства въ цирковой средѣ почти не существуютъ. Тамъ нѣтъ ни зависти, ни конкуренціи номеровъ, ни взаимной подсижки, ни темныхъ и скверныхъ сплетенъ, ни подготовленныхъ, хитро задуманныхъ неудачъ и проваловъ.

Почему?

Но это такъ ясно.

Во - первыхъ, здѣсь каждый актеръ — мастеръ только своего дѣла. И это дѣло создано исключительно его собственнымъ умѣньемъ, типической разновидностью его спеціальности, никогда не скрещивающейся въ труппѣ съ соперникомъ, конкурентомъ и врагомъ.

Вотъ почему здѣсь легко дышется, нѣтъ ненужныхъ напряженій, ни косыхъ взглядовъ, ни шуршащаго злословія, ни ранящей клеветы, ни подлаго удара изъ-за угла. Недаромъ циркъ любили большіе люди, имъ восхищались братья Гонкуры, ему отдалъ ласковыя признанія, и теплоту дружбы, и свою писательскую влюбленность А. И. Купринъ. Это онъ увѣрялъ:

— Въ циркѣ — самые вѣрные люди! Настоящее товарищество — здѣсь.

Но есть и вторая причина этой жизни безъ лжи, безъ злобы, безъ взаимнаго подкапыванія. Въ циркѣ все спаяно кровью, рискомъ, видѣніями смерти и гибели. Во время не поданная трапеція — и увѣчье готово. Опоздавшая поддержка — и исполнителя ждетъ искалѣченность. Измѣна партнера — и все кончено.

При такихъ условіяхъ нельзя быть вѣроломнымъ. Эти измѣны не только подлы, онѣ еще и невыгодны, онѣ страшны, ибо могутъ оказаться самоубійственными: сегодня я не бросилъ этой круглой палки на веревкѣ, завтра ее не подадутъ мнѣ.

Отсюда—и вѣрность, и товарищество, и преданность, и рассчитанность приѣма, и аккуратность, и своевременная помощь, и въ свой часъ протянутая рука, и братская заботливость, и общее содружество.

3.

Но замѣтите: все, что было написано романтическаго о цирковыхъ кулисахъ, неизмѣнно освѣщено зловѣщими огнями предательства.

Понятно: здѣсь это рѣдкость, и любящихъ мрачные эффекты беллетристовъ должна была влечь и эта темная мѣсть оставленной любовницы, партнерши въ опасномъ номерѣ, и чуть-чуть подрѣзанная веревка, которая сейчасъ оборвется, и подпиленный столбъ, и развязан-

ный ремень сѣдла, развинченный аппаратъ, готовящіе трагедію и гибель.

Каждый день для романтически мрачной фантазіи беллетриста здѣсь открывается прекрасная, интригующая и заманчивая тема, и о циркѣ писали и большіе и малые — и Эдмондъ Гонкуръ, и Купринъ, и Немировичъ-Данченко, и Заринъ, и Брешковскій. Зловѣщій романтизмъ циркового міра тревожилъ великолѣпную ночную фантазію Леонида Андреева, а самъ циркъ притягивалъ воображеніе всякаго, кто въ немъ бывалъ, за этими кулисами, за этими бархатными занавѣсами, среди запаха лошадей, грима, человѣческаго пота, пыли, красокъ, сырости, среди этой тревожности, тишины, нервныхъ напряженій, трепета волненій, тяжелыхъ дыханій, которыми полны цирковые уборныя, и простѣнки, и конюшни, и закоулки, — весь этотъ таинственный, и жуткій, веселый и холодный кругъ.

Въ циркѣ не надо ходить съ какой-нибудь предвзятой тенденціей. Циркъ — простъ, ясенъ, красоченъ и бездуменъ. Не нужно ему навязывать свою собственную философію! У него есть своя. Это — философія радостнаго и счастливаго риска, философія оптимизма, философія безстрашія даже предъ лицомъ самой смерти. А это не такъ легко и совсѣмъ не глупо.

Да, эти круглыя арены видали ужасы, онѣ были смочены кровью, на этихъ покрытыхъ пылью сценахъ разыгрывались кошмары

Колизея, на нихъ кончали свои дни торреадоры Испаніи, на нихъ бились въ послѣднемъ ужасѣ гимнасты съ переломанными спинными хребтами и изувѣченными членами. И все-таки партнеры и продолжатели этихъ погибшихъ и смѣлыхъ людей на другой день безтрепетно всходили по дрожащимъ ступенямъ той же лѣстницы смерти.

Есть въ циркѣ еще два прельщенія, покоряющія души нѣжныхъ и храбрыхъ.

Это — животныя и женщины.

Ни одинъ театръ, ни одинъ домъ зрѣлищъ не знаетъ звѣрей. Они даны лишь цирку. Только онъ подъ своими сводами, въ клѣткахъ, въ стоилахъ, въ ящикахъ, въ загородкахъ хранить этотъ отдѣльный, ни на кого не похожій міръ кроликовъ, мышей, обезьянъ, псовъ, коней, медвѣдей, тигровъ, львовъ, слоновъ, никѣмъ незнаемое общество, этихъ вышколенныхъ питомцевъ, четвероногихъ актеровъ, огромную и разнообразную выставку дрессировки и ума, волшебную картину искусства и человѣческой воли, сумѣвшей въ своей мудрости покорить, побѣдить и научить звѣря.

А простая, нѣжная, сильная и грубая любовь этихъ мускулистыхъ, строгихъ, отчаянныхъ и молчаливыхъ людей вызывала не разъ слезы умиленія и склоняла головы надъ мыслью о вѣчныхъ привязанностяхъ и великомъ, горячемъ и упорномъ чувствѣ, о рѣдкихъ, памятливыхъ и благодарныхъ сердцахъ.

Здѣсь любовь, взлетѣвъ на радостныхъ крыльяхъ, забралась на самыя верхушки еле зримыхъ трапецій, заколебалась въ вышинѣ, слетѣла внизъ и, безбоязненно оттолкнувшись о земной прахъ, о тырсу, запорхала предъ глазами прекрасной амазонкой на неосѣдланной лошади.

Эта любовь кинула цвѣты въ публику, вплела ихъ въ конскія гривы, приколола къ груди наѣздицъ, заплѣла звуками вальса въ оркестрѣ, увлекла и привела сюда, подъ эти высокіе своды и андреевскаго Тота, получающаго пощечину, и богатые титулы, и готовность бросить подъ ноги красавицъ корону, имя, богатство, судьбу, и яркимъ, огненнымъ бенгальскимъ свѣтомъ зажгла пожары въ сердцахъ братьевъ Земгано, перешагнула черезъ трупы, черезъ преступленія и послѣдній кровавый рискъ.

Здѣсь любятъ такъ же, какъ и умираютъ: просто, бездумно и мужественно.

Циркъ — особый міръ, пусть примитивный, неглубокій и грубый, но въ немъ — особая жизнь и особыя переживанія, своя школа и своя гордость.

Въ горькой откровенности испанская цирковая пословица говоритъ:

— Голодъ страшнѣе, чѣмъ рога быка!

Но, кромѣ этого мотива, сюда, на эти приспособленія, лѣстницы, трапеціи, въ клѣтки звѣрей, въ этотъ заколдованный кругъ арены гонить многое: избытокъ физической силы,

красота безстрашия, вечерний блескъ, суматоха
дневныхъ репетицій, наконецъ, азартный
вызовъ самой судьбѣ.

Театръ говорить:

— Видите, какъ легка игра! Какая
она кружевная!

Формула цирка — преодоленная
трудность. Онъ вызывающе обращается къ
своему зрителю:

— Смотрите, какъ это трудно! Ува-
жайте опасность!

И въ этомъ презрѣннн къ страху, опас-
ности и риску заключемъ героическій
смысль цирка.

Надо исправить слѣдующую опечатку:

На страницѣ 51, на девятой строкѣ снизу напечатано:
„плотская неумиость“, а надо: „неуемность“.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	стр.
I.	
Душа актрисы	7
Тамара Карсавина	23
Н. В. Плевицкая	31
Викторія Кавецкая	37
Айседора Дунканъ	44
Еще о Дунканъ	51
Е. М. Грановская	60
II	
Мамантъ Дальскій	69
А. И. Сумбатовъ-Южинъ	85
В. Н. Давыдовъ	94
Н. Ф. Монаховъ	103
П. Н. Орленевъ	113
Ибсенъ и русскіе актеры	123
А. Н. Вертинскій	132
III	
А. Р. Кугель	141
Юрій Бѣляевъ	156
А. Л. Волынскій и балетъ	170
IV	
Кулисы	185
Театральная тайна	193
Циркъ	200

Портреты:

Тамара Карсавина, Е. М. Грановская, Надежда
Плевицкая, Викторія Кавецкая, В. Н. Давыдовъ,
Мамантъ Дальскій.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
„Общедоступная библиотекa“
Рига, Маріинская 6. Тел. 28245. Почт. ящ. 515

Фанни Херсть

Романъ.

Шедевръ женскаго генія!

Перезвоны любви

Книга Нобелевской преміи!

Нужно быть Фанни Херсть, чтобы столь ярко и съ болѣзненной страстностью крупнаго художника рисовать дефекты безобразія міра мѣщанскаго благополучія и уюта, міра семейныхъ дразгъ и интимныхъ подробностей.

Авторъ съ инстинктомъ замѣчательнаго художника приближается къ соціальному идеалу, рисуя переживанія героини романа Берты, живущей внутренней жизнью и не замѣчающей уродливости жизни.

Удивительно красочно выявленъ образъ Берты, ея безпредѣльная доброта и тѣ «золотые перезвоны» невоспѣтыхъ пѣсень и невысказанныхъ образовъ, которыми звучитъ тѣло Берты и которые зовутъ къ здоровой жизни и соціальной гармоніи. :

Цѣна книги въ Латвіи, Эстоніи и Литвѣ **одинъ латъ**. Въ Польшѣ— $2\frac{1}{2}$ злотыхъ. Во всѣхъ другихъ странахъ **45 ам. центовъ**.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
„Общедоступная библиотекa“
Рига, Маринская ул. № 6. Тел. 26245. Почт. ящ. № 515.

НАШИ НОВИНКИ:

М. РОЛАНЪ

Омоложенный

(Вторая молодость)

Оригинальная тема и трактовка. Злободневные вопросы придают роману исключительный интерес.

Н. ЛЕЙКИНЪ

Гдѣ апельсины зрѣютъ

Юмористическое описание путешествія купеческой четы Глафиры Семеновны и Николая Ивановича Ивановыхъ въ Италію.

Вышелъ 41 изданіемъ.

Д. БОККАЧІО

Декамеронъ

Декамеронъ принадлежитъ къ числу тѣхъ мировыхъ литературныхъ памятниковъ, знакомство съ которыми обязательно для каждаго интеллигентнаго человѣка.

КАМИЛЬ ЛЕМОНЫЕ

Какъ я была мужчихой

Психологически-тонко продуманный сенсационный романъ.

ЭМАНУЭЛЬ БУРСЬЕ

Клѣтка для женщины

Живо и занимательно описаны женскія тюрьмы во Франціи и героини громкихъ процессовъ. Знамен. писатель посвятилъ много времени для изученія своеобразнаго быта тюремъ.

ЕВГЕНІЙ ЧИРИКОВЪ

Марька изъ Ямъ

„Марька изъ Ямъ“ принадлежитъ, несомнѣнно, къ тѣмъ романамъ, которые составляютъ гордость русской литературы и читаются съ захватывающимъ интересомъ.

ОЛИВІЯ УЭДСЛИ

Ты — любовь

Романъ.

Какъ всѣ романы Уэдсли, онъ выделяется исключительно занимат. фабулой, яркимъ и красочн. языкомъ.

МОРИСЬ БЭДЕЛЬ

Графъ Молиновъ

Романъ.