Теляковский В. А. **Воспоминания** / Предисл. Д. И. Золотницкого. Л.; М.: Искусство, 1965. 481 с. (Театральные мемуары).

*Д. Золотницкий*. Об авторе этой книги 5 [Читать](#_TOC208773450)

ВОСПОМИНАНИЯ 1898 – 1917

Предисловие автора 19 [Читать](#_Toc208773452)

I. Мое поступление на службу в министерство двора 25 [Читать](#_Toc208773453)

II. Новое начальство. — Министр двора барон Фредерикс. —  
Директор императорских театров Всеволожский. 26 [Читать](#_Toc208773454)

III. Старая театральная дирекция. — Сподвижники Всеволожского Рюмин  
и Молчанов. — Великий князь Сергей Михайлович. —  
Савина и Кшесинская. — Отставка Всеволожского. 32 [Читать](#_Toc208773455)

IV. Новый директор театров князь Волконский. — Кольцо интриг. —  
Уход Волконского. 36 [Читать](#_Toc208773456)

V. Московская контора императорских театров. — Управляющий делами  
театральной дирекции Погожев. — Мои московские сослуживцы. —  
Бумажное царство. — Канцелярские поручики. 40 [Читать](#_Toc208773457)

VI. «Кабинет его величества». 46 [Читать](#_Toc208773458)

VII. Императорские театры. — Аренда Новою театра в Москве. —  
Театральные здания. 48 [Читать](#_Toc208773459)

VIII. Спектакли юбилейные и благотворительные. — «Как Варламов и  
Давыдов будут давить клопов». — Благотворительная промышленность. —  
«Патриотическая» фантазия Кшесинской. — Письмо Шаляпина. —  
Борьба с халтурой. — Грехи Тартакова и Варламова. 50 [Читать](#_Toc208773460)

IX. Церемониал эрмитажных спектаклей. — Костюмированный вечер  
в Эрмитажном театре. — Великие князья на подмостках. —  
Великая княгиня Ольга Александровна в роли кухарки. —  
Спектакли в Красносельском военном лагере. 58 [Читать](#_Toc208773461)

X. Великие князья и театральное управление. — Триумвират Бенкендорф —  
Дягилев — Крупенский. — Великокняжеское междоусобие:  
генерал-фельдцейхмейстер русской артиллерии, прима-балерина и  
президент Академии художеств. — Авантюра Круассе. 61 [Читать](#_Toc208773462)

XI. Двор. — Гофмаршал. — Придворная критика. —  
Коронованные лебеди. — Провал «Горя от ума». — Фредерикс в театре. —  
Московские придворные театралы. 65 [Читать](#_Toc208773463)

XII. Закат русской знати. — Аристократические аферы. — Москва  
четверть века назад. — Кривая театральных сборов. —  
Состав театральной публики. — Любопытствующие провинциалы. —  
Нравы московских зрителей. — Баррикада на директорском кресле. —  
Летучий студент. 70 [Читать](#_Toc208773464)

XIII. Мои первые шаги в московских театрах. — Главный режиссер Черневский. — «Культурное кресло». — Блистательная пора  
московского Малого театра и начало его падения. — Ленский. —  
Оскудение репертуара. — «Скаковой мальчик» Нелидов. —  
Учредительное собрание артистов Малого театра. —  
Федотова и Никулина. — Макароны миланез и «настоящие персоны». 81 [Читать](#_Toc208773465)

XIV. Провал «Дяди Вани» в театрально-литературном комитете. — Чехов. —  
Как мы делили власть с Савиной. — Скандал из-за «Пустоцвета». —  
Комиссаржевская. 94 [Читать](#_Toc208773466)

XV. Московский Малый театр и его традиции. — Южин. —  
Александринский театр и его быт. — Савина, Дарский и лампа, —  
Давыдов и Варламов. — Максим Горький, «Антигона» и  
департамент полиции 107 [Читать](#_Toc208773467)

XVI. Московский Большой театр. — Главный капельмейстер Альтани. —  
Корсов. — Хохлов. — Московские гастроли супругов Фигнер. —  
Появление Собинова. 115 [Читать](#_Toc208773468)

XVII. Тайные переговоры с Шаляпиным в «Славянском базаре». —  
Савва Мамонтов и его театр. — Первое выступление Шаляпина  
в Большом театре. — Письмо Шаляпина. — Шаляпин и Коровин. —  
Письма Коровина. — Шаляпин за кулисами. — Как он извинялся, —  
Шаляпин-режиссер. — Шаляпинские сборы. — Шаляпин и Собинов. —  
Нежданова. 119 [Читать](#_Toc208773469)

XVIII. Мариинский театр. — Угасающие звезды. — Направник. —  
«Кольцо Нибелунгов». — Восстановленный Глинка. —  
Молодые капельмейстеры. — Коутс. 138 [Читать](#_Toc208773470)

XIX. Московская Балетная труппа. — Кордебалет и скотоводство. —  
Возрождение московского балета. — Первое выступление «декадентов». —  
Иогансон и Петипа. — Горский. 144 [Читать](#_Toc208773471)

XX. Петербургский балетоманы. — «Танцевальный город». —  
Диктатура Кшесинской. — Аистов измеряет юбки. — Крупенский. —  
Как его «разыгрывали». — Фокин. — Половецкие пляски. —  
Молодые балерины. 151 [Читать](#_Toc208773472)

XXI. Художники и археологи. — Головин и Коровин. —  
Борьба вокруг «декадентства». — Режиссеры. — «Что это за мальчики?» —  
Мейерхольд. — «У царских врат». — «Маскарад». 160 [Читать](#_Toc208773473)

XXII. Мои отношения с артистами. —  
Письма Федотовой, Южина и Шаляпина. 171 [Читать](#_Toc208773474)

XXIII. Театральные органы. — Как я их приручил. —  
Враждебные и дружественные газеты. —  
Тайные пути газетной информации. —  
Грингмут оберегает чистоту театральных вкусов. —  
Кто писал его статьи. — Конфликт критика Флерова с Малым театром. 174 [Читать](#_Toc208773475)

XXIV. «Новое время». — Трехсотлетие Романовых, Рихард Штраус  
и мое происхождение. — Юрий Беляев. — Суворин и Савина. —  
Монополия М. М. Иванова. — «Забава Путятишна». —  
Суворин под домашней цензурой. 180 [Читать](#_Toc208773476)

XXV. «Петербургская газета». — Мои посещения частных театров. —  
Баскин. — Артиллерийская атака на Вагнера. — Постановка «Электры». —  
Рихард Штраус в Петербурге. — Накануне революции. 191 [Читать](#_Toc208773477)

XXVI. Один из шаляпинских инцидентов. — Фон Бооль и Тютюнник. —  
Шаляпин задыхается. — «Турецкие лошади!» — Шаляпин плачет. —  
Мой приезд в Москву. — Ночное объяснение с Шаляпиным. —  
Ссора Шаляпина с Зилоти. — Рахманинов. — Газетные пересуды. —  
Как заключались с Шаляпиным контракты. — Собинов-режиссер. —  
Шаляпин и Коутс. — Купер. — Последние отголоски скандала. 202 [Читать](#_Toc208773478)

ИМПЕРАТОРСКИЕ ТЕАТРЫ И 1905 ГОД

I. М. Г. Савина. — Постановка «Вишневого сада»  
в Александринском театре. — Московские впечатления. —  
Генерал-губернатор Дурново. — Сходка в консерватории. —  
Тревожные слухи. 225 [Читать](#_Toc208773480)

II. Настроение в Петербурге. — Попытка закрыть театры. —  
Прокламации. — Закрытие театров. — Сходка балетных артистов. —  
Брожение театрального училища. — Собрание александринской труппы. —  
Поездка в Петергоф. 236 [Читать](#_Toc208773481)

III. Забастовка балета. — Выступление балетного училища в «Пиковой даме». —  
Собрание в Александринском театре. — Скандалы на «Лоэнгрине»  
и в Александринском театре. — Новая попытка закрыть театры. —  
Нервное настроение артистов. — Волнения на драматических курсах. —  
Брожение хора. 248 [Читать](#_Toc208773482)

IV. Выступление Шаляпина в «Демоне». — «Жизнь за царя». —  
«Война Алой и Белой розы». — Инцидент И. Ф. Кшесинского  
с А. М. Монаховым. — М. Ф. Кшесинская. — Шаляпин и «Дубинушка». 272 [Читать](#_Toc208773483)

V. Попытка создать самоуправление в Александринском театре. —  
«Дочь моря». — «Злая сила». — Постановка «Антигоны». —  
Письмо департамента полиции о постановке «Антигоны». —  
Д. С. Мережковский. — Михайловский театр. — Модрю. —  
Балетта. — Габриель Робин. 296 [Читать](#_Toc208773484)

VI. Московские театры. — А. А. Горский. — Петиция балетной труппы. —  
С. В. Рахманинов. — С. А. Кусевицкий. — Настроение  
в московских театрах. — Д‑р Казанский. 316 [Читать](#_Toc208773485)

VII. Участие артистов императорских театров в концертах. —  
Спектакли великим постом. — Гардеровская комиссия. —  
Сокращение окладов в Малом театре. — «Новое время» и  
«Погром Малого театра». — Экипажное заведение. —  
Докладная записка о сокращении окладов. — Бюджет театров. —  
Заключение. 331 [Читать](#_Toc208773486)

МОЙ СОСЛУЖИВЕЦ ШАЛЯПИН

О дальтонизме 351 [Читать](#_Toc208773488)

Тайные переговоры. Первый выход в Большом театре 352 [Читать](#_Toc208773489)

«Сегодня поет Шаляпин» 356 [Читать](#_Toc208773490)

Впервые в Европе 358 [Читать](#_Toc208773491)

Шаляпин-режиссер 359 [Читать](#_Toc208773492)

«Calomnicz… Calomniez…» 368 [Читать](#_Toc208773493)

За кулисами 371 [Читать](#_Toc208773494)

Контракты 373 [Читать](#_Toc208773495)

Гонорар 375 [Читать](#_Toc208773496)

Летом в деревне 380 [Читать](#_Toc208773497)

Черносотенцы 383 [Читать](#_Toc208773498)

Впервые в Америке 388 [Читать](#_Toc208773499)

На коленях 393 [Читать](#_Toc208773500)

Шаляпин и Поссарт 406 [Читать](#_Toc208773501)

Шаляпин и Собинов 409 [Читать](#_Toc208773502)

БАЛЕТОМАНЫ: ИЗ ПРОШЛОГО ПЕТЕРБУРГСКОГО БАЛЕТА 413 [Читать](#_TOC208773503)

Примечания 451 [Читать](#_Toc208773505)

Указатель имен 470 [Читать](#_TOC208773504)

# **{****5}** Об авторе этой книги

В конце 1923 года Наркомпрос РСФСР назначил пожизненную персональную пенсию В. А. Теляковскому, бывшему директору императорских театров. По этому поводу собес выписал документ за номером 4766 от 15 декабря.

Случай был не совсем обычный по тем временам. Нужны были, значит, какие-то особые заслуги, какие-то действительные поступки, чтобы их с благодарностью отметил народ, строящий новую культуру. Такие заслуги и такие поступки в самом деле имелись.

Когда Теляковский умер, в газетах писали: «Это был один из крупнейших и достойнейших деятелей нашего дореволюционного театра; талант первоклассного организатора и администратора он соединил с большим вкусом, пониманием театрального искусства и стремлением к новизне, к обновлению театральных форм. Последнее предреволюционное двадцатилетие русского театра почти во всех областях связано с именем В. А. Теляковского…»

В этих словах много согласия с истиной. Можно спорить о вкусе автора книги, о глубине его понимания театра, но в общем сказанное справедливо. Теляковский сделал для русского театра немало добра, его деятельность, при неизбежных, порой горьких просчетах, была преимущественно полезной.

Владимир Аркадьевич Теляковский родился в 1860 году в семье известного теоретика фортификации А. З. Теляковского, чьи книги были переведены на многие европейские языки и чье имя почитает ныне история отечественного военного искусства. В детстве В. А. Теляковский получил разностороннее, хотя и обрывочное домашнее образование, занимался {6} языками, живописью, музыкой — последней даже с особой охотой, так что со временем выработал довольно высокую технику пианиста. Идти в жизнь все-таки предстояло по стопам отца — ему была уготована военная карьера. Двадцати лет он окончил Пажеский корпус и пошел служить в полк Конной гвардии. Прошли годы. Теляковский окончил Академию Генерального штаба. А в мае 1898 года полковник Конной гвардии Теляковский был назначен управляющим императорскими театрами Москвы — Большим и Малым. Приход в театр был неожидан и для него самого. Явный каприз судьбы.

1898 год — заметный рубеж на путях освободительного движения в России и развития русской культуры. В этом году состоялся первый съезд РСДРП. В этом году изданы первые два сборника рассказов Горького. В этом году открылся Московский Художественный театр. В этом году… но незачем продолжать перечень событий. О некоторых Теляковский и не подозревал. Другие прошли стороной. Одно во всяком случае близко к нему относилось.

Творческие идеи Художественного театра очень скоро заставили считаться с собой.

Теляковский старался не пропустить ни одной новинки Художественного театра. «Я, нет‑нет, да и забегал в театр Станиславского, — рассказывает он в своей книге, — дружил с ним и с В. И. Немировичем и много с ними говорил о театрах вообще и о драматическом в особенности. Договаривался я даже до приглашения Станиславского преподавателем в школу».

В 1915 году Теляковский пригласил Станиславского проводить занятия с оперной молодежью Большого театра; отсюда возникла со временем оперная студия, руководимая Станиславским. Ранее Теляковский пробовал сделать Станиславского преподавателем в школе при Малом театре. Благодаря Теляковскому МХТ получал для своих петербургских гастролей императорский Михайловский театр, что было беспрецедентно.

Немирович-Данченко в своей книге «Из прошлого» не без досады описывал первые шаги Теляковского — директора казенных театров Москвы: буквально под носом у не родившегося еще МХТ Теляковский занял помещение, о котором помышляли мхатовцы, и создал там филиал Малого театра — Новый театр во главе с А. П. Ленским. «Новый директор в течение одних суток сносится телеграммой с министром императорского двора, снимает лучший в Москве театр, на который и я точил зубы, и предлагает… Ленскому давать там его ученические спектакли». Для начинающего администратора интерес к делу, хватка и энергия — завидные.

И подавно никаких сравнений с предшественником Теляковского на посту управляющего московскими театрами — М. П. Пчельниковым, тупым рутинером, грубым служакой, которого ненавидели актеры и презирал Островский.

{7} Московская полоса деятельности Теляковского оказалась важна и в другом отношении: на него глубоко повлияли спектакли Русской частной игры, которую содержал тогда в Москве купец-меценат С. И. Мамонтов.

Музыку Теляковский любил и понимал, играл многое, от Баха до вальсов Штрауса, сам сочинил несколько романсов, а одно время даже всерьез выбирал между карьерой музыканта-профессионала и профессионала-военного.

Теляковский мог по праву называть себя музыкантом-любителем. Его жена Гурли Логиновна была художницей-любительницей, убежденной сторонницей Коровина, Головина и других станковистов, пришедших в театр. Многие крупные художники оформляли спектакли мамонтовской оперы, решительно реформируя театральную живопись — на зависть и удивление казенной сцене. Теляковский сделал этих художников и проведенную ими реформу достоянием императорской сцены, поначалу — московской.

Союз Теляковского с новыми живописцами повлиял на главные участки театральной жизни, хотя и не всюду реформа оказалась равно значительной.

Меньше всех был затронут новыми поисками Малый театр. Грубоватое вмешательство художественных послов Теляковского в постановку «Ромео и Джульетты», над которой работал замечательный актер и режиссер Л. П. Ленский, принудительная замена декораций вызвали резкий конфликт. Ленский считал, и небеспричинно, что режиссерский замысел должен вести за собой сценическую живопись, а не от нес зависеть. Точно так думал и Станиславский. В книге «Моя жизнь в искусстве» он специально ставил вопрос о том, можно ли было давать художникам полную самостоятельность, и отвечал, что художник театра должен быть до известной степени и режиссером.

Зато в музыкальном театре, особенно в балетном, реформа сценической живописи совершалась победоносно. Машинисту-декоратору К. Ф. Вальцу, «магу и чародею» московского Большого театра, пришлось сильно потесниться, уступая первенство Коровину.

На пост руководителя московского балета Теляковский выдвинул бывшего петербургского танцовщика А. А. Горского. Работая в тесном сообществе с Коровиным, тот, вольно или невольно, поступался музыкальной природой танцевальной образности во имя живописных решений. Конкретная изобразительная пластика теснила в хореографии Горского обобщенную выразительность классического танца. Это был отход от достижений хореографов-симфонистов М. И. Петипа и Л. И. Иванова, но это был и шаг вперед, к драматизованной балетной режиссуре, к «хореодраме».

Главной же заслугой Теляковского на первых порах его службы в Москве было приглашение в Большой театр Ф. И. Шаляпина. Не только собственный вкус, но прежде всего советы друзей-художников, особенно {8} Коровина, заставили Теляковского обратить внимание на молодого солиста мамонтовской оперы. Московский театральный директор, надо отдать ему справедливость, приложил много усилий, пошел даже на «военные» хитрости и уловки, чтобы переманить Шаляпина — хотя бы даже ценой падения мамонтовской оперы; она уже не могла оправиться после такого удара.

Смысл этой операции состоял вот в чем: Шаляпин незадолго перед тем дебютировал в Мариинском театре, служил год с небольшим и, неудовлетворенный, порвал контракт, внес неустойку и ушел к Мамонтову, где выросла его слава. И вот Теляковский завладевает Шаляпиным вновь и устраивает ему торжественную гастроль в Мариинском театре, в том самом Мариинском театре, который так не ценил раньше этого певца. С простодушной откровенностью он рассказывает в своей книге, как петербургская публика и ему, Теляковскому, сделала маленькую овацию за приглашение Шаляпина. А с июня 1901 года Теляковский полновластный директор императорских театров обеих столиц.

«В. А. Теляковский пришел к нам без громких программных речей и сразу стал применять свою московскую систему и к петербургским театрам, — вспоминал видный актер Александринской сцены Ю. М. Юрьев. — С тех пор мы перестали жить “по старинке”…»

Многое обнаруживало чуткость Теляковского к свежему, талантливому, перспективному. За это ему доставалось от защитников старого. Попадало и жене. Ветхая по своим позициям в политике и искусстве «Петербургская газета», которую издавал балетоман С. Н. Худеков, писала в 1905 году в тоне доноса, по-своему понимая свободу слова: «Хорошенькие порядки до сих пор царят в дирекции императорских театров. Супруги Теляковские устроили там какую-то опричнину… Хочешь служить в дирекции, забудь и директора и помни лишь директрису г‑жу Теляковскую, этого великого художника и насадителя на Руси всякой декадентщины».

Годы спустя, после революции, Теляковский припоминал в очерке «Балетоманы» такие же точно выкрики генерала Винтулова:

— Да скоро ли уберут Гурлю и Теляковского! Они погубят театр своими новшествами!

Совершенно естественно, что театральные староверы порицали «перемену декораций» на императорской сцене — и в буквальном, и в фигуральном смысле слова. Но что значили эти упреки в декадентщине?

Представления о декадентстве были тогда самые сбивчивые. Кого только ни относила к декадентам тогдашняя малая буржуазная пресса: и художников Серова, Коровина, Головина, и упомянутого московского балетмейстера Горского, а среди писателей — даже Горького.

Рутина цепко въелась во вкусы и привычки публики, критики, администрации. В ряде случаев Теляковский открыто признается, что он {9} и не пробовал вступать в единоборство с определенными традициями петербургской сцены, с их носителями и защитниками.

Еще у всех свежа была в памяти плачевная история ухода князя Волконского с поста директора императорских театров. Тот вынужден был подать в отставку из-за пустякового каприза М. Ф. Кшесинской. Прима-балерина опиралась на свои интимные связи с весьма высокопоставленными лицами, и Волконский тут был бессилен. Теляковский не был, конечно, бунтарем. Он имел достаточно благоразумия, чтобы примириться с наличием еще двух директоров императорских театров: М. Ф. Кшесинской — в петербургском балете и М. Г. Савиной — в петербургской драме. Может быть, поэтому он пишет о них излишне резко. Правда, ему хватило объективности признать, что актрисы это были действительно выдающиеся, но дать им сколько-нибудь полную творческую характеристику он не сумел.

А во многих других случаях Теляковский бестрепетно, не боясь упреков в кавалерийской лихости, избавлялся от маститых, популярных, иногда и не высказавшихся до конца мастеров. В первые годы его директорства покинули сцену известные оперные певцы Долина, Каменская, Фигнер, Яковлев, Морской, В балете он расстался с Мариусом Петипа, Энрико Чекетти, А. В. Ширяевым, А. Ф. Бекефи. Просчеты Теляковского были существенны. Конечно, Петипа, прославленный хореограф русской сцены, был уже очень стар. Но он мог еще работать и работать. А главное, сколько-нибудь сносной замены ему в лице Н. Г. Легата не нашлось. Снять бывает легче, чем найти преемника. Разумеется, не следовало упускать Чекетти, блестящего учителя русских балерин, чье имя затем прогремело на Западе. Да и Александр Ширяев, помощник Петипа, крупный мастер характерного танца, много сделавший как исполнитель, постановщик и систематик в этой области, был бесспорно нужен русскому балету: это подтвердилось после Октября, когда Ширяев возвратился на сцену и в балетную школу.

Вот почему «Петербургская газета» 22 августа 1911 года, в связи с десятилетием директорства Теляковского, не преминула заметить: «На Теляковского часто нападали за то, что он разгоняет старых артистов и набирает неопытную молодежь». В каждом отдельном случае, вероятно, можно было спорить с Теляковским и осуждать его действия. Но в общем его попытка обновить сцену за счет притока свежих, молодых сил была естественна и разумна.

Иногда крупные актеры сами бросали императорскую сцену, среди них и те, в ком директор видел союзников. Практически получалось так — и в этом состоял известный даже драматизм положения Теляковского, — что все равно ни ему, ни уходившим актерам не удавалось одолеть, как он пишет, «высочайше утвержденную рутину», и многие вынуждены были {10} покидать казенную службу, меняя ее на выгодные отечественные или зарубежные ангажементы. Грустно улыбаясь собственному бессилию, рассказывает Теляковский о том, как американские антрепренеры, а за ними и русские предприниматели Зимин и Аксарин и конце концов все же увели Шаляпина из Мариинского театра, в буквальном смысле слова перекупили его. От казенной рутины бежала В. Ф. Комиссаржевская, бежали С. В. Рахманинов и С. А. Кусевицкий, А. П. Павлова и В. Ф. Нижинский, прославившие русское искусство за рубежом. В объяснении причин, по которым ушли, скажем, Рахманинов и Кусевицкий, опять же сказывается известная односторонность Теляковского как администратора.

Решительно обновить казенную сцену Теляковский не мог и сознавал это. Он не препятствовал новым репертуарным и творческим поискам. Репетировали александринцы в 1903 году пьесу Горького «На дне» — Теляковский не вмешивался до той поры, пока не вмешался министр внутренних дел Плеве. Приглашенный Теляковским, пришел в Александринский театр режиссер А. А. Санин и пробовал применить опыт раннего Художественного театра, например в подробной бытовой мизансценировке массовых сцен. Но и Санин вынужден был уйти через несколько лет из-за… рутины! Да, все той же неистребимой, бессмертной рутины, мешавшей работать.

И все-таки при Теляковском александринцы взялись за «реабилитацию» чеховских пьес, — а вернее, хотели сами оправдаться после провала «Чайки», — и в общем достигли кое-каких положительных результатов. На смену Санину, погодя, пришли другие молодые режиссеры, воспитанные Художественным театром: А. Н. Лаврентьев, А. Л. Загаров, Н. В. Петров, А самой смелой единоличной акцией Теляковского явилось приглашение в 1908 году В. Э. Мейерхольда. Почти все спектакли, поставленные Мейерхольдом вместе с Головиным на Александринской и Мариинской сценах, были выдающимися событиями в искусстве накануне Октября.

В опере Мариинского театра с приходом Шаляпина, Головина, Мейерхольда обозначился заметный подъем сценической культуры. Впервые была исполнена «Хованщина», поставленная Шаляпиным. В репертуаре выделялся «Орфей» Глюка, над которым вместе работали Головин, Мейерхольд и балетмейстер Фокин.

Фокин был одним из наиболее крупных имен, выдвинувшихся в балете при Теляковском. Ему Теляковский оказал такую же прямую поддержку, как в Москве — Горскому. Директор открыл для себя Фокина вопреки наветам завистников и дал ему ход.

Итак, у директора императорских театров Теляковского имелись определенные заслуги перед отечественным искусством. Были у него и несомненные промахи, он делал глупости, ошибался. Многого он не знал, во многое глубоко не вдавался.

{11} В ряде творческих вопросов своей эпохи Теляковский так до конца и не разобрался, да и не в силах был разобраться из-за ограниченности своего кругозора — общественного и эстетического, из-за того, что понятия об истории культуры у него были достаточно поверхностные. Он добросовестно служил — в меру способностей, в меру разумения. Скорее он был ординарной, чем выдающейся личностью.

Но личные качества Теляковского-администратора занимают нас лишь до известной степени. Бывают люди, которые намного интереснее собственных книг, бывают и книги, которые по тем или другим причинам интереснее своих авторов. Бесспорно, мы имеем дело со вторым случаем. Мемуары Теляковского представляют ценность прежде всего потому, что они верны истине, почти всегда точны до мелочей и автор их с достоинством обращается к читателю. Недаром поэтому к ним широко и охотно обращаются историки русской культуры. Редкая работа советских исследователей, посвященная вопросу о воздействии первой русской революции на театр, обходится без многочисленных ссылок на достоверные свидетельства В. А. Теляковского. Мемуарист философствует мало, он предпочитает живой язык поступков, происшествий, фактов. Он пишет только о том, «чему свидетель в жизни был». Но так как волей обстоятельств он находился вблизи центральных событий своей эпохи, то и написанное им отражает эпоху во многих и разных ее показателях.

Ощущение полной достоверности рассказа не покидает читателя. И ощущение это необманчивое. Все, о чем сообщает мемуарист, в свое время было записано на страницах его объемистого дневника, который Велся почти двадцать лет подряд: от начала и до конца управления театрами. Дневник Теляковского — пятьдесят толстых переплетенных тетрадей — хранится в Москве, в Центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина и вместе с другими бумагами составляет внушительный личный архивный фонд В. А. Теляковского. Он и лег в основу мемуарных произведений Теляковского, придав документальную достоверность беседе автора с читателем.

Книга тесно населена лицами разными, непохожими. Тут и большие мастера театра: актеры, режиссеры, художники, драматурги. Тут театральная публика. Зрительные залы Москвы и Петербурга показаны в их своеобразных особенностях, преобладающих вкусах, сословных предпочтениях. Одно дело — блестящая великосветская публика французских спектаклей в Михайловском театре, и совсем другое дело — купеческая и разночинная толпа в Малом театре на представлении отечественной комедии. Одно дело — зрительный зал в парадные табельные дни, с «брильянтовым рядом» лож бельэтажа, и совсем другое дело — Тот же зал во времена грозных событий первой русской революции, когда рокочет партер и неистовствуют студенческие «верхи».

{12} Теляковскому достало такта не выдавать себя задним числом за борца с самодержавием. Он не скрывает, что его не восхищали ни митинги в зрительном зале, ни сходки забастовщиков за кулисами.

События эти изложены в очерке «Императорские театры и 1905 год» сильно отличающемся от других произведений настоящего сборника, потому что очерк этот более всех тождествен дневниковым записям, рассказ ведется день за днем, тогда как все остальное представляет собой позднейшее беллетризованное обобщение дневниковых заметок.

Далекий от понимания подлинного смысла совершающихся на его глазах событий первой русской революции, мемуарист в ряде случаев произвольно смещает пропорции. Непомерное значение он придает весьма куцей по своей программе забастовке петербургской балетной труппы, а пугающие его революционные настроения зрительного зала готов приравнять к «скандалам». Именно так рассматривает он смелое выступление Шаляпина в московском Большом театре, когда зрительный зал по призыву певца подхватил припев «Дубинушки». Мемуарист недвусмысленно признается, что больше всего стремился в те исторические дни охранять «порядок», предотвращать «беспорядки» в императорских театрах. Теляковский отложил постановку «Антигоны» Софокла в Александринском театре, опасаясь революционной демонстрации молодежи. Весть о намерении студентов устроить на одном из утренников в Александринском театре митинг с пением «Марсельезы» он комментирует в бюрократически-охранительном духе: «Насколько слух этот был верен, сказать трудно, но так как на утренниках бывает много детей, то переполох произойти может большой». Рассуждая так, Теляковский не раз обращался за помощью к полиции. «Я отправился опять, — пишет он в одном месте, — к градоначальнику генералу Дедюлину, чтобы обсудить с ним, какие меры он может предложить дирекции, чтобы оградить театры от скандалов». В этом смысле позиция Теляковского как участника описываемых событий рисуется достаточно определенно.

В ту пору Теляковский, охраняя «порядок» в театре, исповедовал глубоко неверную мысль о независимости искусства от политики, и умеренно-консервативная «культурническая» суть его социальных и эстетических позиций для нас, конечно, совершенно неприемлема. Как директор он пытался «уберечь» искусство сцены от уличных бурь. В мемуарах он подчас, вольно или невольно, порывается расчленить одно и другое. Это у него не выходило в театре и решительно не вышло в мемуарах. Независимо от авторских желаний и предрассудков, логика сообщаемых фактов лишь подтверждает нерасторжимую связь искусства с действительностью.

В самом деле, иногда и не желая того, Теляковский свидетельствует, как обветшало, износилось старое и как безнадежны были попытки осилить {13} рутину, решительно повернуть к новому. Не обвиняя и не оправдывая, он показывает, что личные усилия бывали недействительны, от них мало что зависело: все упиралось в самодержавную систему. Иронические зарисовки автора дают ощутить бег под откос этой мертвенно пустой системы лучше, чем любые восклицания.

С усмешкой пишет Теляковский о ближайших родственниках царя — «великих князьях», с головой ушедших в закулисные дрязги. Бросив дела государственные, они из-за своих пристрастий или по капризу танцовщицы-содержанки вносили в жизнь театра дух прихоти и произвола.

А то иной раз, причуды ради, какая-нибудь великая княгиня Ольга Александровна вдруг возьмется сыграть роль кухарки в водевиле «День из жизни покойника», — и тут Теляковский, не сдерживая уже улыбки, рассказывает, как сиятельная исполнительница с трудом овладевала русской речью; в прочие тайны искусства вдаваться ей уже не хватало времени.

Теляковский приходит к выводу, для него, быть может, и огорчительному, но точно отразившему реальное положение вещей. Русская аристократия, которая в старину так охотно и напоказ покровительствовала искусству, теперь, в начале XX века, проявляла почти полное равнодушие к искусству вообще, к театру в частности. Теляковский видит тут «характерную и новую черту» высшего общества, и он, разумеется, прав. В своей книге он не раз задумывался над этим обстоятельством. Он замечает, что приближенные ко двору ездят в театр только тогда, когда там бывает царь, стремятся лишний раз попасться ему на глаза. А в сущности, русские аристократы «обратились постепенно в лавочников или приказчиков разных наименований, но при этом хотели сохранить и преимущества верных, бескорыстных и почетных слуг царя и отечества».

Время формировало нравы. «Какие-то полуслова и полумысли, характерные для эпохи», пишет Теляковский, проникали и в сферу общего руководства театрами, начиная с Литературно-театрального комитета, где некогда забракован был, например, чеховский «Дядя Ваня». Управляющий репертуаром Александринского театра П. П. Гнедич и сменивший его Н. А. Котляревский ставили перед собой узкие задачи, не стремясь отразить социальные противоречия действительности. Но даже эти урезанные задачи сплошь да рядом оборачивались не практической целью, а благочестивой мечтой, поскольку вмешательство цензуры и конторы театров смешивало все карты. В той или иной степени это было всюду в казенных театрах: «полуслова и полумысли» находили там уютное убежище, и настоящему, большому национальному искусству нелегко было пробивать себе дорогу, вторгаясь туда.

Несколько риторически звучат поэтому отдельные изречения мемуариста, сами по себе верные. «Как бы хорош театр ни был, какую бы прошлую выдающуюся репутацию ни имел, но раз он чуждается современной {14} жизни, ее новых запросов, — интерес к ному несомненно должен падать, ибо зеркало, отражающее не те предметы, которые находятся перед ним, никому не нужно». Золотые слова! Но слова оставались словами, а положение вещей не могло перемениться сколько-нибудь существенно. Тут заявляла свои права система. Театры были ей подвластны.

Бессилие театральной администрации зависело от общей косности самодержавных устоев; правда, эти устои сильно пошатнулись в эпоху первой русской революции. В ту пору, по словам мемуариста, «общая растерянность, слабость, недомогание, шатание проявлялись везде и повсюду. Красной нитью эта нерешительность была заметна сверху донизу. Никто, в сущности, не знал точно, как на данный факт смотреть: надо ли скрывать истинный смысл совершающегося или смотреть открыто и за это преследовать. Не было воли ни у кого, и каждый старался принимать такое решение, от исполнения которого можно было бы отказаться во всякий любой момент, а потому и решения эти бывали неопределенные, неясные, боязливые».

Теляковский говорил о положении в театре. Но его слова полностью относятся к системе в целом. С тревогой он наблюдал, как великие князья и вообще правящие круги общества пропивали, проматывали, предавали страну. После поражения первой русской революции на страницах его дневника то и дело встает пугающий вопрос: куда тащит Россию вся эта военная, чиновная, придворная камарилья?..

Вопрос тревожил еще и оттого, что Теляковский, как-никак, вырос и существовал именно в этой, и никакой другой среде, он сам являл собой тип крупного чиновника, свысока поглядывал на иных своих подчиненных, не слишком почитал актерскую братию и в целом, и в лице некоторых ее представителей и представительниц. Даже в книге его иногда сквозит барственное высокомерие к актерам, недоверие к их гражданской сознательности, к их чувству коллективизма. «Недоброжелательство особенно характерно для артистов», — почему-то считал он, хотя читатель легко убедится, что ничуть не в меньшей мере оно, это недоброжелательство, характерно, скажем, для чиновников театральной администрации или для каких-нибудь генералов-балетоманов. Субъективность автора тут слишком очевидна, чтобы требовались опровержения по существу.

Словом, нет надобности доказывать, что Теляковский находился в стороне от подлинно революционных идейно-политических течений своей эпохи, и нет нужды изображать Теляковского более проницательным и беспристрастным, более зрелым мыслителем, более искушенным литератором, чем он сам себя представляет в своей книге.

В тексте Теляковского сохранены многие капризы стиля. Для Теляковского характерны фразы с несколько сдвинутым порядком слов, например: «Императорские театры могли гордиться такого гастролера иметь {15} в своих стенах». Подобные фразы оставлены нетронутыми, поскольку они, как раз благодаря своей «неправильности», и придают страницам книги живость неприглаженного разговора. И даже такие неловкие обороты речи, как «гамма их диапазона» или «в пятнадцатых числах февраля», оставлены в неприкосновенности не из-за особого какого-нибудь пиетета к авторскому стилю, а потому, что в таких неровностях речи и оговорках тоже по-своему проявляется духовный облик автора, особенность его литературной манеры,

Остается сказать несколько слов о том, как сложилась жизнь автора этой книги после падения самодержавия.

1 марта 1917 года Теляковский был арестован у себя на квартире эмиссарами Временного правительства и доставлен в Таврический дворец. «Театральному владычеству В. А. Теляковского — директора казенных театров — положен конец… — извещал 7 марта “Петроградский листок”. — На автомобиле под конвоем Теляковский был препровожден в Государственную думу. В итоге ареста получилось раскрепощение артистов и служащих…»

Гражданский пафос «Петроградского листка» оказался чрезмерным, потому что Теляковского очень скоро освободили и вернули на старое место для передачи дел. Оперный певец Мариинского театра В. Ф. Безпалов, назначенный Временным правительством на пост коменданта петроградских государственных (б. императорских) театров, рассказывал в своей книжке; «Театры в дни революции 1917», что возвратиться к руководству театрами «Теляковский нехотя согласился, поставив условием, что он останется не свыше месяца». Но только 6 мая 1917 года был подписан указ Временного правительства об его отставке.

Теляковский напоследок зашел к актерам попрощаться, и, по словам того же Безпалова, «это скромное, незаметное прощание очень хорошо подходило к В. А. Теляковскому и очень типично для него… Теляковский ушел из Мариинского театра под общий гул сожалений и добрых пожеланий».

Случайно встретивший его С. А. Тюфяев, бывший чиновник императорских театров, пригласил Теляковского на должность инспектора банка… при б. Николаевской железной дороге. Режиссер Н. В. Петров в своей книге «50 и 500» упоминает о том, как он в 1918 году встретился с Теляковским, «после революции работавшим кассиром на одном из ленинградских вокзалов». Теляковский ничуть не утратил предприимчивости. Его незаурядные организаторские способности проявились и тут. Работая в железнодорожном банке, он одновременно устроил при б. Николаевском вокзале мастерскую, наладил снабжение и производство, стал процветать в качестве заведующего мастерской.

{16} В это-то время он и начал писать свои мемуары, щедро черпая факты из дневника. Петроградская газета «Жизнь искусства» сообщала 30 ноября 1918 года: «Бывший директор государственных театров В. А. Теляковский, как говорят, занят составлением своих мемуаров».

Персональная пенсия, назначенная Наркомпросом, позволила Теляковскому бросить службу на железной дороге и целиком отдаться литературной и общественной деятельности.

А до того как предоставить пенсию, Теляковского пригласили на административную работу в петроградские академические театры. 18 февраля 1923 года в театральной хронике «Петроградской правды» появилась заметка «Назначение Теляковского». Там говорилось; «Бывший директор императорских театров назначается заведующим организационно-хозяйственной частью актеатров».

Подумав, Теляковский отклонил лестное предложение. Отказался он и от сходного приглашения Севзапкино. Он торопился закончить свою книгу.

В том же 1923 году петроградский еженедельник «Театр» начал печатать его первые мемуарные очерки. В марте 1924 года вышла его книга «Воспоминания 1898 – 1917».

Теляковский писал о прошлом, но живо интересовался настоящим, проблемами обновленного революцией искусства. «Он радовался всякому стыку с жизнью, ездил смотреть клубные инсценировки и работы самодеятельного театра», — писал после его смерти Е. М. Кузнецов и вспоминал одну из недавних встреч с ним, когда Теляковский «с таким увлечением заговорил о Натане Альтмане, с такой фантастической щедростью проектировал будущее балета, что становилось завидно, глядя на такую свежесть ума и такую пылкость темперамента».

Владимир Аркадьевич Теляковский умер 28 октября 1924 года в Ленинграде, на шестьдесят пятом году жизни.

*Д. Золотницкий*

# **{****17}** Воспоминания 1898 – 1917[[1]](#endnote-2)

## **{****19}** Предисловие автора

Театру две с половиной тысячи лет.

За этот срок он успел доказать, как крепко он спаян с жизнью. Сцена и кулисы, зрительный зал и улица, артисты и публика — связаны так тесно, что нельзя говорить об одних, обходя другие молчанием.

В сознании этой связи я писал свои воспоминания: я не мог ограничиться повествованием об одном только театре. Я рассказываю о театре в жизни и о жизни в театре — в этом задача моего труда.

В этом, может быть, и его оправдание. Я говорю об оправдании, ибо своей книгой я хотел бы пробудить не одно только археологическое любопытство к отжившему: я хотел бы привлечь к ней внимание и тех, кто смотрит вперед.

У театра — такова его сущность — должен быть общий язык с современностью. Революция сместила театральную жизнь со старой оси. Новая ось, новый язык еще не найдены.

Искусство не знает разрушения — оно допускает только замену. И старое в искусстве, ожидая преемника, продолжает жить. С этим считается и власть: она поощряет театральные искания и в то же время поддерживает старый театр.

Создатель нового театра, творя суд над старым, будет тем сознательнее в своих решениях, чем ближе всмотрится в историю зарождения и развития доживших до него театральных явлений. В этом отношении театральная хроника последнего {20} дореволюционного двадцатилетия особенно поучительна. Только путем знакомства с ней можно установить, с *чем* бороться и *как* бороться. Только так можно отделить разумное, истинное и живое от наносного, ложного и мертвого.

Громадная пропасть отделяет общенародный театр наших дней от его прародителя — придворного театра XVIII столетия. Но нельзя забывать, что через край этой пропасти мы переступили совсем недавно и что до самой революции наши государственные театры не переставали именоваться «императорскими». Это наименование не было ни случайно, ни ошибочно. До последних дней существования царской власти крупнейшие столичные театры продолжали входить в состав частей придворного хозяйства и испытывали на себе все те неотвратимые пестрые влияния, которые обусловлены непосредственной близостью к императорскому двору.

Чтобы точнее охарактеризовать эту особенность недавнего прошлого наших театров, я привожу в своих воспоминаниях ряд фактических данных, существенно необходимых, на мой взгляд, для правильной оценки театрального наследия, оставленного царской Россией.

Службу в театрах — на тридцать восьмом году моей жизни — мне пришлось начать сразу в роли ответственного администратора — руководителя московских бывших императорских театров. До этого времени я с театрами имел мало общего: с 1879 года я служил офицером в Конном полку, которым тогда командовал будущий министр двора барон Фредерикс; в 1888 году я окончил курс Академии Генерального штаба и в 1897 году был произведен в полковники.

Связь с искусствами вообще и страсть к старинным вещам я имел с детства, особенно же увлекался музыкой. С шестилетнего возраста я играл на рояле. В 1885 году, будучи офицером, я кончил курс по роялю в музыкальной школе Д. Бема и занимался одновременно по теории музыки и композиции у А. К. Лядова. Первыми преподавателями музыки в конце шестидесятых и начале семидесятых годов у меня были капельмейстер Александринского театра Рыбасов и арфист оркестра Мариинского театра Помазанский. Еще ребенком я в доме моего отца встречал немало художников и музыкантов. Между ними были П. И. Чайковский, оперный артист Мариинского театра Ф. П. Комиссаржевский (отец Веры Федоровны), художники {21} Бобров, Дьяконов и другие. Многие художники и артисты гостили у нас летом в имении отца. С некоторыми из них, как, например, с артистами оркестра Мариинского театра А. Вержбиловичем, Гильдебрандом, Альбрехтом, А. Морозовым и Другими, я давно был на «ты». Знал я довольно хорошо А. Г. Рубинштейна, а с братом его Николаем Григорьевичем, бывшим директором консерваторий в Москве, мне случалось играть в четыре руки и на два рояля, когда я в восьмидесятых годах бывал в Москве.

Состоя в полку, я познакомился с некоторыми офицерами, с которыми впоследствии, служа в театрах, приходилось иметь дело. К. Н. Рыдзевский, будущий управляющий кабинетом, князь Н. Оболенский, будущий управляющий контролем, А. Мосолов, будущий начальник канцелярии министерства двора, граф П. Бенкендорф, будущий гофмаршал, Д. Трепов, занимавший пост петербургского генерал-губернатора в 1905 году, В. Чертков, друг Л. Н. Толстого, — все это были мои сослуживцы и товарищи по полку, и со многими из них я был на «ты».

Я знал довольно хорошо тогдашнее петербургское общество и музыкальный мир, часто посещал театры и особенно концерты. В итальянскую оперу, бывшую тогда еще в Большом театре, и на выставки картин родители возили меня с детства.

Все эти прежние отношения и знакомства с разными представителями петербургского общества имели известное влияние как при моем поступлении, так и во время моей двадцатилетней службы в театрах. Со многими старыми знакомыми пришлось столкнуться на новом Моем служебном поприще, когда некоторые из них заняли также новые для них места в служебном мире.

Почти двадцать лет мне пришлось служить в дирекции бывших императорских театров, занимая в этом установлении самые ответственные посты.

С мая 1898 года по июнь 1901 года я управлял московскими театрами, а с июня 1901 года по май 1917 года состоял директором всех петербургских и московских театров.

Совершенно исключительная сложность управления таким обширным театральным делом, подобного которому, по размерам входящих в него составных частей, не существовало и не существует нигде в мире, побудила меня все более или менее важное, требующее памяти, ежедневно записывать[[2]](#endnote-3).

{22} В состав дирекции тогда входили: семь отдельных трупп с семью струнными и двумя духовыми оркестрами, два хора, два театральных училища с балетными отделениями и драматическими курсами, центральная музыкальная и драматическая библиотека, самостоятельная фотография, два медицинских пункта с двумя лазаретами в училищах, экипажное заведение, четыре электрических станции, редакция издания «Ежегодника»[[3]](#endnote-4), наконец, разные мастерские: костюмерные, бутафорские, декорационные и другие. Немало было и зданий, принадлежавших дирекции. Кроме больших зданий шести театров, было еще четыре специально придворных театра: Эрмитажный, Царскосельский Китайский, Петергофский и Гатчинский. Эти последние в административно-хозяйственном отношении состояли в ведении соответствующих дворцовых управлений. Кроме того, в ведении дирекции состоял старый Каменноостровский деревянный театр, все это время не функционировавший и служивший лишь местом склада декораций.

Вся эта громадная театральная организация развилась постепенно из небольшого, специально придворного Эрмитажного театра, построенного во второй половине XVIII века. Постепенно из чисто придворного театра — театра для приглашенных бесплатно — образовались императорские театры, общедоступные и платные; чисто придворные же постепенно стали все реже и реже функционировать. Театры эти были заменены для царской фамилии царскими ложами во всех театрах дирекции.

Одновременно с этой переменой произошла перемена и в субсидировании театров. Содержимым сначала исключительно на средства двора, они с 1882 года стали получать определенную субсидию из государственного казначейства, по 2 000 000 рублей в год. Субсидии этой часто не хватало на покрытие дефицитов по петербургским и московским театрам, и министерство двора продолжало оказывать театрам денежную помощь: в сущности, эта денежная помощь была как бы платой за царские ложи, которыми бесплатно пользовались в театрах как государь, так и вся царская фамилия.

Еще в Москве, со второго месяца первого сезона моего управления московскими театрами, то есть с октября 1898 года, я убедился, что ведение столь многосложного дела, с самыми разнообразными художественными, хозяйственными и административными вопросами, постоянное общение с многочисленным театральным персоналом, публикой, прессой и разными установлениями казенными, частными и общественными, требует необыкновенной {23} памяти, такой памяти, которой один человек обладать не может. Рассчитывать на других рискованно. Единственное средство, чтобы быть всегда более или менее в курсе дела, — это вести ежедневную запись хотя бы самых важных событий, требований, разговоров и распоряжений, касающихся театрального управления.

Таким образом у меня явилась мысль завести дневник, в который бы все нужное ежедневно записывалось. Никакой определенной формы для дневника мною выработано не было. Форма записей бесконечно менялась, но, однако, всегда каждый день имел, так сказать, два отдела. В первом помещались заметки о всем том, что произошло за день; во втором — о виденном вечером во время спектаклей в театрах. Записи велись непременно ежедневно — ночью, перед тем как идти спать. Часть записей делалась и днем. Так как необходимость ежедневно записывать обратилась в привычку, то записи эти велись не только в служебные и праздничные дни, но и тогда, когда я путешествовал, бывая в заграничных командировках, или отдыхал в деревне, — словом, всегда и везде.

Ведение дневника моего продолжалось до последнего дня моей службы в дирекции, то есть около двадцати лет. Записано было самого разнообразного материала около 16 000 страниц, не считая массы разных приложений: газетных и других статей, карикатур и т. п.

Дневник этот во время моей службы принес мне немало практической пользы. С уходом моим эта роль его окончилась, но остался обширный материал по истории двадцатилетней театральной эпохи. Материал этот теперь я решил использовать, приведя его в порядок.

Должен прибавить, что особое значение я всегда придавал и придаю разным мелочам театральной жизни и их особенно любовно записывал. Всякое крупное явление жизни есть результат многих, вместе сложившихся мелочей, незначительных в отдельности, но имеющих большое значение в совокупности.

Издание всего перерабатываемого мною в настоящее время дневника представляет немалые технические трудности, вследствие обширности материала. Не отдаю еще себе ясного отчета, насколько такое подробное издание покажется интересным большой публике, а потому попробую сначала познакомить читателей с кратким изложением моих театральных воспоминаний, после чего в скором времени постараюсь издать автобиографические сведения о моей жизни до моего поступления на службу {24} в театры, в связи с описанием современного русского общества последней четверти XIX века[[4]](#endnote-5).

В настоящем издании выбор приходится делать по неизбежности более или менее случайный, ибо в таком сжатом виде дать последовательную картину событий театральной жизни за двадцать лет невозможно.

В конце книги в виде образчика я поместил описание одного эпизода, со всеми подробностями, так, как это записано у меня в дневнике, для того, чтобы дать понятие, как велись в этом дневнике записи. Эпизод этот опять-таки выбран случайно и касается одного из столкновений, происшедших между Ф. Шаляпиным и капельмейстером У. Авранеком в 1910 году.

В настоящем труде моем не надо искать никакой определенной системы и никаких определенных выводов. Важны факты, их последствия и результаты. Да с некоторыми выводами надо и подождать. Этим выводам, надо надеяться, так или иначе, поможет новый театр со всеми его разновидностями и направлениями. Он, по-видимому, теперь этим занят.

Постоянная борьба нового со старым, отживающего с нарождающимся, старых, испытанных авторитетов с новыми — может быть, будущими авторитетами — красной нитью проходит через весь описываемый мною период русской театральной жизни. Между старыми авторитетами, много театру давшими, и молодыми, много сулившими, приходилось дирекции образцовых театров[[5]](#endnote-6) все время лавировать. Сам я ко всем новаторам в театре относился и отношусь с большим интересом и симпатией, как будет видно из моего изложения. За это я неоднократно был обвиняем в «декадентстве» и даже иногда в революционности по всем отделам театрального творчества, будь то драма, опера, балет, декоративная живопись, костюмы или режиссирование новых постановок.

М. Е. Дарскому, В. П. Коломийцеву и Е. М. Кузнецову[[6]](#endnote-7)считаю долгом принести мою искреннюю благодарность за советы и помощь, оказанную мне при составлении этой книги.

{25} Комедия есть зрелище ума, трагедия — зрелище сердца, а опера — зрелище чувств.

*d’Alembert*

Балет — величайшее из пластических искусств, так как работает над самим человеком.

*Скальковский*

## I Мое поступление на службу в министерство двора

Весной 1898 года я был назначен управляющим московской конторой императорских театров.

Назначен я был по личному выбору бывшего тогда министром двора барона В. Б. Фредерикса, с согласия Николая II и с извещением об этом состоявшемся уже решении директора императорских театров И. А. Всеволожского.

— Je n’ai rien contre ce garcon, il me paraît être sympathique[[7]](#footnote-2), — ответил старый опытный дипломат И. А. Всеволожский министру, когда тот объявил ему о своем намерении, уже одобренном государем.

Назначение это было крайне неожиданно для всего театрального мира и вызвало немало разговоров. Обсуждалось в обществе как петербургском, где меня знали, так и в московском, где меня совсем не знали. Артисты обеих столиц, кроме некоторых оркестровых музыкантов Мариинского театра, с которыми я был хорошо знаком, меня совершенно не знали, тем более что я последние десять лет мало посещал общество и театры.

Что будет делать полковник, да еще к тому же кавалерист (а этот сорт военных пользуется славой особенно легкомысленных людей), — была загадка!

Я и сам был немало смущен. Согласился скоро — уж очень хотелось поближе быть к искусству, — но, конечно, чувствовал, {26} что особых прав на это не имею, а вывеска моя была, как я уже говорил, самого легкомысленного свойства.

Печать отнеслась сдержанно — она только констатировала совершившийся факт. Эта седьмая часть света, как называл ее Бисмарк, не то еще видала и давно привыкла к разным неожиданностям, особенно на нашей родине, но ножи точить решила, ибо пища для критики, очевидно, предвиделась обильная.

Как ни наивен я был, я знал, что скоро подвергнусь критике и нападкам со всех сторон. Иметь дело с императорскими театрами — это значит иметь одновременно дело с артистами, публикой, двором и печатью, не считая служащих и обширного хозяйства: художественного, технического, административного и материального. Очень уж деятельность и служба эта мне казалась заманчивой и интересной после службы в полку, а знакомство с музыкой, литературой, историей и языками, любовь к искусствам вообще, казалось мне, помогут разобраться в новом деле.

Стояла весна. Надо было воспользоваться летним перерывом сезона, чтобы успеть окончить скучную процедуру перевозки всей семьи в Москву.

Вскоре ко мне на квартиру, еще в Петербурге, стали заходить авторы драматических и оперных произведений хлопотать о новых постановках и посмотреть, что это за новый управляющий конторой.

Нет лучшего времени, как начало новой, симпатичной для вас деятельности. Все кажется в розовом свете. Вы вперед предвкушаете интересную и только хорошую сторону дела. Никаких еще неприятностей и столкновений с шипами дела нет. Каждый старается установить с вами хорошие отношения, показывает вам правую сторону медали, и вам пока нет необходимости, да вы и не стараетесь заглядывать на оборотную сторону. Будет еще время и с ней познакомиться, от этого не уйдешь, и неохота забегать вперед в неприятные стороны неизвестного…

## II Новое начальство. — Министр двора барон Фредерикс. — Директор императорских театров Всеволожский.

Министром двора в это время был барон В. Б. Фредерикс, назначенный на этот пост лишь в прошлом, 1897 году, вместо ушедшего графа Воронцова-Дашкова. Директором театров был {27} И. А. Всеволожский, занимавший этот пост с 1881 года; при нем, в качестве управляющего делами дирекции, состоял В. П. Погожев. Вот то мое новое непосредственное начальство, с которым мне пришлось вести дело с первых дней моего назначения.

Кроме этого непосредственного начальства, московские театры имели дело с другими установлениями министерства: по личному составу и администрации — с канцелярией министерства двора, по вопросам денежным и хозяйственным — с кабинетом его величества, а по делам учета и наблюдения за правильностью расходования сумм и материалов — с контролем министерства двора. Но об этих установлениях, подчиненных, в свою очередь, главе министерства, я буду говорить позже, так же как и о главном хозяине Москвы — московском генерал-губернаторе, который хотя и не был прямым начальником, но как представитель высшей администрации столицы, да еще великий князь, представлял собою лицо, с которым надо было серьезно считаться и ладить. Великому князю подчинялась вся Москва до печати и полиции включительно. Он не только на все это мог влиять, но о многом непосредственно докладывал государю, следовательно, докладывал свое мнение и о московских театрах; об этих последних говорил он и министру, когда с ним встречался. Наконец он ездил в театры (в малую царскую ложу), и управляющему конторой полагалось его встречать и провожать, как в Петербурге директор встречал и провожал государя. С такими людьми театральной администрации необходимо было считаться.

Барон Фредерике знал меня давно, и я его знал хорошо, главным образом как начальника. Это был человек, отлично отдававший себе отчет в том, чего он не знал и не понимал, поэтому иметь с ним дело было легко. Директору театров он давал полную самостоятельность в вопросах художественных и, во многом не соглашаясь, своего взгляда не навязывал. Он не любил историй и недоразумений с великими князьями и всегда просил историй этих, по возможности, избегать. Положение его при дворе было хотя и прочное, но не такое, как у графа Воронцова-Дашкова, который был с Александром III на «ты». На поддержку Фредерикса можно было всегда рассчитывать, учитывая, однако, известные обстоятельства и окружающую обстановку. Требовать от него, чтобы он за вас ломал копья, было бы иногда неосторожно. Да и кто любит для вас таскать горячие каштаны из огня; это интересно лишь тем, кто их {28} намеревается и есть, — а Фредерикс чужой успех и удачу своего подчиненного себе никогда не приписывал. Он отдавал должное человеку работающему и успеху его искренне радовался. Словом, дело с ним вести было легко, и в театральных делах он допускал то, что Наполеон называл «la désobéissance sage»[[8]](#footnote-3). Барон Фредерике, как и его предшественник граф Воронцов-Дашков, имел одно качество, которое не у всех бывших министров двора и близких к театру начальников имелось, — отсутствие всяких личных, близких сердцу симпатий к артисткам театров. Достоинство это важно иметь министру. Еще важнее директору театров в этом его, министра, достоинстве быть убежденным, ибо это освобождает его от многих скучных и незаконных влияний женского театрального персонала. Греческий мудрец говорит:

— Золото пробуют огнем, женщину — золотом, а мужчину — женщиной.

Вот эту пробу барон Фредерикс выдержал с честью. Довольно уже было без него других влиятельных людей, близких к театру и пробы этой не выдерживавших и, как мы увидим дальше, обнаруживших в составе своем немало лигатуры.

И. А. Всеволожского я до поступления моего на службу знал мало, встречал его в обществе и театре, больше как отца, у которого дочь одновременно со мной выезжала в свет и на балы. Всеволожский был лет на двадцать старше меня. Ему, конечно, не было дела до какого-то молодого офицера, я же в то время мало интересовался отцами семейств, а танцевал с барышнями. Служить с Всеволожским мне пришлось недолго, ибо через полтора года моей службы в Москве он ушел, будучи назначен директором Эрмитажа, и его место занял князь С. М. Волконский, его племянник, им же рекомендованный на этот пост[[9]](#endnote-8). Всеволожского я больше узнал, когда он уже не был директором, а сделался «бывшим».

Предшественники обыкновенно ценят в своих преемниках последователей своих взглядов и способа управления, которого они сами придерживались. В этом отношении как князь С. М. Волконский, заменивший Всеволожского, так и я впоследствии оказались недостаточно солидарными с ним, чего он никогда не мог простить ни своему племяннику, ни тем паче мне. За ним, конечно, оставался большой авторитет, опытность и знание, за нами — молодость, увлечение и многие ошибки, с этими качествами сопряженные. Он открыто это высказывал {29} и не только критиковал ниши действия, но иногда нам и солил. Под старость свою он сделался, по отношению к театру, ревнивцем, известно же, что нет ревнивее любовника, любящего славу, а И. А. Всеволожский был славою своей избалован и не допускал, чтобы кто-нибудь мог его в театре заменить. Черта эта чисто артистическая и у него, может быть, явилась как следствие долгого соприкосновения с артистами, всегда, по их собственному убеждению, незаменимыми.

За И. А. Всеволожским числится много заслуг. Он для императорских театров Петербурга много сделал. Для московских он сделал гораздо меньше, ибо признавал их за провинциальные, чуть ли не сибирские театры. В Москву из Петербурга он ссылал все негодное в смысле живого и мертвого инвентаря.

И. А. Всеволожский принял императорские театры в довольно плачевном состоянии. Предшественник его — барон Кистер был помешан на экономии во всех отраслях театра. Последствия Такого управления не могли не сказаться, и И. А. Всеволожскому пришлось немало потрудиться, чтобы все привести в надлежащим вид и порядок, соответствующий исключительному положению императорских театров. Большое внимание было обращено не только на содержание артистического и технического персонала, но и на постановку и обстановку произведений, как драматических, так и оперных и особенно балетных. В отношении неизбежного дефицита образцовых театров впервые был затронут дирекцией вопрос об их назначении быть не только императорскими, но и государственными общедоступными театрами, а потому для покрытия дефицита театров такого назначения с 1882 года стали отпускать из государственного казначейства упомянутую мною выше субсидию.

Главной ошибкой И. А. Всеволожского было закрытие Большого театра, этого лучшего здания из всех петербургских императорских театров после Александринского. Большой театр требовал ремонта, который определялся в сумме около 900 000 рублей. Денег пожалели, и театр был сломан, причем стены оказались столь прочны, что взрывать их пришлось динамитом. Вместо театра построено было здание консерватории с ужасным театральным залом.

И. А. Всеволожский был человек светски образованный, неглупый, порою остроумный, хорошо владел иностранными языками, преимущественно французским, и театры любил, особенно балет и французский театр. К опере русского репертуара был {30} довольно индифферентен. Новую русскую музыку, так называемых «кучкистов», недолюбливал, а про оперы эти, начиная с опер Н. А. Римского-Корсакова, говорил, что это «щ‑моль». Курьезно, что судьба поставила его во главе оперного дела именно тогда, когда любимая его итальянская опера с итальянскими выдающимися артистами прекратила свое существование вместе с Большим театром[[10]](#endnote-9), а в Мариинском театре русская опера стала все более и более завоевывать симпатии публики. Три обстоятельства этому в особенности способствовали: прекращение итальянских спектаклей в Большом театре, появление такого популярного русского оперного композитора, как Чайковский, музыка которого нравилась всем как музыка мелодичная и легко доступная пониманию не только музыкантов, но и большой публики, и неутомимая энергия выдающегося по трудоспособности, любви к делу, серьезному и на редкость внимательному и пунктуальному к нему отношению главного капельмейстера оперы Мариинского театра Э. Ф. Направника. Ему русская опера в Петербурге обязана многим, и, что бы его противники ни говорили, капельмейстер он был выдающийся во всех отношениях. О нем более подробно я буду еще говорить. Далее много содействовала успеху русской оперы и чета Фигнеров, которые в эпоху директорства И. А. Всеволожского были в зените своей славы. Благоприятным обстоятельством была также начавшаяся тогда, со вступлением на престол Александра III, мода на все русское, а вследствие этого и на русскую оперу.

Русскую драму И. А. Всеволожский любил меньше, и Александринский театр с репертуаром Островского он, в сущности, находил вульгарным и малоинтересным. Он, как директор и бывший дипломат, избегал это говорить, но это чувствовалось. Он предпочитал репертуар гг. Крыловых, Боборыкиных и других современных русских драматургов, а также переводные французские пьесы — словом, репертуар, который так любила и, надо сознаться, отлично играла М. Г. Савина.

В обращении со служащими И. А. Всеволожский был всегда очень любезен и предупредителен, особенно с артистами. Многое обещал, еще больше не исполнял. Он как-то умел обставить отказ таким образом, что виноватым оказывался не он, а кто-нибудь или выше, или ниже его стоящий, то есть министр или управляющий делами дирекции В. П. Погожев. В отношении женского театрального персонала был всегда безупречен и честности был кристаллической. Это был настоящий барин, со {31} вкусами европейца и хитростью дипломата. Искренним, однако, он не был никогда и темпераментом не отличался, а потому он, в сущности, хоть и любил театр, но им не увлекался. Главная цель, к которой он стремился, была угодить двору и не увлекаться никакими крайностями. В театральное хозяйство вникал он мало. Всей этой частью руководил главным образом бывший у него долгое время управляющим конторой, а потом помощником управляющего делами дирекции В. П. Погожев.

И. А. Всеволожский воображал себя художником и прослыл в обществе за человека, который имеет большой вкус и фантазию. В сущности, настоящих этих качеств он не имел, художник был более чем посредственный и вкус имел дилетантский, какой имеет большинство светских людей, выросших среди красивой обстановки старинных барских домов и побывавших за границей. Он, правда, умел отличать красивую вещь от некрасивой и нехудожественной, но среди таких вещей, сорт которых он уже видел. Если же это было что-нибудь совсем новое и им невиданное, вкус его оказывался слабее. Недостатка этого сам он в себе не замечал, как и не ощущал надобности среди служащих дирекции иметь художника-консультанта.

В дирекции были художники-декораторы — специалисты только по декоративной живописи. Но не было художника по общим художественным вопросам, если не считать художника Пономарева[[11]](#endnote-10).

И. А. Всеволожский сам часто рисовал костюмы целых постановок, и критики со стороны подчиненных и окружавших его не встречал. Все они приходили даже в восторг от рисунков его высокопревосходительства. Друзья и малоизбалованная публика были также довольны, доволен был и сам Всеволожский, а когда все довольны, не придет в голову искать и ощущать необходимость дирекции иметь настоящего художника-консультанта. Склонность к рисованию карикатур, иногда удачных и остроумных, придавала таланту Всеволожского известную пикантность и репутацию в обществе выдающегося художника. После жалких, подобранных из старья постановок времен барона Кистера постановки Всеволожского стали нравиться неизбалованной публике; но постановки эти в дальнейшем оказывались все менее и менее удачными и интересными.

После ряда удачных постановок, как «Пиковая дама» и «Спящая красавица», появилась невообразимая по безвкусию постановка балета Чайковского «Щелкунчик»[[12]](#endnote-11), в последней картине которого некоторые балетные артистки были одеты {32} сдобными бриошами из булочной Филиппова. Костюмы были верны, но очень скверны. Мало ли какую форму может выдержать сдобный хлеб, но барышня, похожая на бриошку, на сцене мало привлекательна.

## III Старая театральная дирекция. — Сподвижники Всеволожского Рюмин и Молчанов. — Великий князь Сергей Михайлович. — Савина и Кшесинская. — Отставка Всеволожского.

Всеволожский был окружен людьми, об искусствах не спорящими, признававшими его за Юпитера. Кабинет его называли «Олимпом».

В этом кабинете обыкновенно сидели его помощник, управляющий делами дирекции В. П. Погожев, занятый всегда хозяйственной частью дирекции, а также разными проектами, и директор театрального училища старик Рюмин, главное занятие которого был сон и легкое храпение, как днем на кресле возле огромного письменного стола Всеволожского, так и вечером в балете на другом кресле, во втором ряду Мариинского театра. Просыпался он в кабинете при неожиданном появлении нового лица, нарушавшего его покой, а в театре — при падении его собственного бинокля на пол. Происходил некоторый чисто местный переполох, но скоро прежняя дремота восстанавливалась. Ко всему этому все давно привыкли — это была точно установленная программа дня.

Часто в кабинете Всеволожского появлялся еще заведующий постановочной частью петербургских театров А. Е. Молчанов — бывший правовед и будущий вице-президент Театрального общества.

А. Е. Молчанов всегда много ел и пил, еще больше говорил и говорил всегда горячо, с убеждением, бия себя в грудь. Он был особым поклонником русской и французской кухни, русского театра, репертуара Островского, французского шампанского и немецких, фабричного изготовления, декораций, в которых замечательно точно сходились живопись и контуры кулис с разными пристройками на сцене. Эта точность приводила его прямо в восторг, и он уверял, что таких художников, как в Германии, нигде быть не может. Если какая-нибудь кулиса повредится, достаточно сообщить номер и букву ее в Германию и немедленно будет прислана новая, точь‑в‑точь такая же. Все сделано {33} так абсолютно точно, как в шариковых подшипниках. Любил Молчанов также и женщин, но этих последних предпочитал русского производства.

Молчанов был ревностным поклонником И. А. Всеволожского, сжился с его вкусом и взглядами на театр, и когда этот последний покинул пост, А. Молчанов не счел возможным оставаться на своем посту и службу в императорских театрах тоже покинул, не переставая, однако, зорко следить за всем тем, что там происходило после его ухода.

Занимаясь очень ретиво театрами и артистами, Молчанов не менее ретиво вникал в дела Черноморского общества пароходства и торговли, в котором, как крупный акционер, был одним из директоров правления. Об этом коммерческом деле говорил он не с меньшим жаром, чем об убежище для престарелых артистов, им основанном. Убежище это — одно из самых лучших дел его жизни, и за это ему надо сказать большое спасибо. Вся его другая деятельность по театральному обществу была, в сущности, «много шума из пустяков».

Большой заслугой А. Молчанова было также издание «Ежегодника императорских театров», первым редактором которого он был. Также заслуживает внимания издание им книги о жизни и деятельности М. Г. Савиной, на которой он впоследствии женился[[13]](#endnote-12).

Молчанов покинул службу в дирекции не только оттого, что место Всеволожского в 1899 году занял молодой новатор — князь С. М. Волконский, совершенно на И. А. Всеволожского не похожий ни по вкусам, ни по взглядам на театр, а более всего потому, что Молчанову деятельность заведующего постановочной частью петербургских театров казалась уже мелка. Ему было узко в театральном озере императорских театров, он мечтал на своем челне выйти в открытое море русского провинциального театрального мира. Он принялся за основание императорского Русского театрального общества, во главе с другим русским театралом, менее его в этом деле опытным, но не менее его связанным с театром помощью любимой женщины-артистки балерины М. Кшесинской. Я говорю о великом князе Сергее Михайловиче, занимавшем совершенно исключительное положение в театральном мире в качестве великого князя и президента Русского театрального общества. Оба они имели в театре сильные ручки: А. Е. Молчанов — М. Г. Савиной, а Сергей Михайлович — М. Кшесинской.

{34} И как великому князю Сергею Михайловичу командование всей русской артиллерией не мешало в часы досуга серьезно заниматься театральным делом, так и А. Е. Молчанову ведание всем российским театральным делом не мешало в часы досуга заниматься русским обществом пароходства и торговли. Все делалось с самыми лучшими намерениями, и если, в конце концов, у нас оказалась плохая артиллерия и плохой торговый флот, зато о театре, и о балете в особенности, не может быть двух мнений, и если бы на его долю выпала судьба защитить родину, то он это выдержал бы с честью, как впоследствии и доказал в Париже[[14]](#endnote-13). Спорить можно было только о том, кто из них, то есть великий князь или Молчанов, правильнее распределяет настоящее свое дело и досуг, — только в этом и могла быть некоторая погрешность. Досуг с делом были перепутаны, и досуг сделался делом, а дело — досугом.

Но кто на этой земле без греха и ошибок? Некоторые даже утверждают, по легкомыслию конечно, что женщины были виноваты. Но я думаю, что в данном случае это едва ли верно.

М. Г. Савина отлично играла и была бесспорно прекрасная артистка.

М. Кшесинская прекрасно танцевала и была также бесспорно выдающаяся русская балерина.

Обе они свое главное дело делали хорошо, и осуждать их в театре, как артисток, не будем. Вне театра действия их нас мало касаются, мало ли кто и что вне театра делает в нашем обширном отечестве.

М. Савина любила жизнь вообще, а сцену особенно. М. Кшесинская любила балет вообще, а жизнь высочайшую особенно.

Для первой успех на сцене был главной целью, для второй успех на сцене был средством: стремления ее были более грандиозны и обширны, и роль только балерины, хотя и выдающейся, не удовлетворяла ее смолоду.

М. Савина умерла, принадлежа до последнего часа сцене — отдав сцене сорок лет жизни.

М. Кшесинская уже на тринадцатом году службы вышла по собственному желанию из состава балетной труппы. Силы свои она берегла для другой цели. М. Кшесинская была женщина бесспорно умная. Она отлично учитывала как сильные, так в особенности и слабые стороны мужчин, этих вечно ищущих Ромео, которые о женщинах говорят все, что им нравится, и из которых женщины делают все, что им, женщинам, хочется.

{35} За время моей трехлетней службы в Москве в качестве управляющего театрами служить с И. А. Всеволожским мне пришлось лишь полтора года, остальное же время я имел дело с новым директором театров князем С. М. Волконским.

Когда новый министр двора барон Фредерикс убедился, что с И. А. Всеволожским как директором театров работать ему будет трудно, он предложил этому последнему более спокойную и не менее почетную в министерстве двора должность директора Эрмитажа. Всеволожский впоследствии любил говорить, что тициановские мадонны, которыми он ведает теперь, гораздо покойнее прежних театральных: они мирно висят по стенам Эрмитажа и его не беспокоят, и, когда их надо переместить с одного места на другое, все обходится без протестов и скандалов. Сам Всеволожский чувствовал, что взгляды его на театр Фредериксом не разделяются, — конечно, не с художественной стороны дела, — об этой стороне Всеволожский мало новому министру докладывал, а этот последний еще менее расположен был об этом спорить.

Барон Фредерикс с Всеволожским расходился на другой почве. Фредерикс был человек очень богатый, но в то же время расчетливый. Он по своему характеру никогда бы не был в состоянии проживать капитал. Он не проживал даже и процентов. Дела свои частные он вел всегда в полном порядке. Так же смотрел он и на дела казенные и придерживался следующего оригинального взгляда на людей: если человек не умеет вести своих собственных, личных дел, то он сомневался, чтобы такой человек мог хорошо вести дела чужие, а тем паче дела бессловесной, доброй и богатой казны.

Всеволожский, несмотря на все достоинства свои, в глазах барона Фредерикса был плохим хозяином. Кроме того, Фредерикс не любил людей неискренних, а Всеволожского он считал человеком двуличным. Затем Фредерикс любил, чтобы к нему, как к начальнику, независимо от того, нравится он или нет, относились с известным уважением и почтением. Всеволожский же смотрел на Фредерикса как на сравнительно молодого и неопытного министра и, вероятно, не раз давал это ему чувствовать и этим Фредерикса раздражал. Всеволожский с докладом по хозяйственной и материальной части иногда посылал к Фредериксу своего помощника В. П. Погожева, многоречивые доклады которого и разные проекты Фредерикса утомляли.

Докладывая Фредериксу, Всеволожский часто ссылался на прежнего министра Воронцова-Дашкова и прибавлял фразы {36} вроде: «Так было принято в министерстве», «Так всегда полагалось» и т. п.

Фредерикс же хотел, чтобы у него было так, как он этого хочет. Всеволожский часто, не желая сам отказать в чем-нибудь артистам или другим просителям, направлял их к министру или, отказывая, говорил, что он рад бы был то или другое исполнить, но министр против. Все это в таком нервном и чутком деле, как дело театральное, понемногу испортило их взаимоотношения. Фредерикс тяготился Всеволожским и ему не доверял, а этот последний был недоволен Фредериксом. В конце концов Всеволожский довольно неожиданно для самого себя был назначен директором Эрмитажа, а на его место и по его рекомендации вскоре был назначен директором князь С. М. Волконский.

## IV Новый директор театров князь Волконский. — Кольцо интриг. — Уход Волконского.

Князь С. М. Волконский до того, как стать директором театров, нигде никогда не служил. Он довольно хорошо был знаком с театром как зрелищем; сам он не раз выступал в любительских светских спектаклях и недурно играл роль Иоанна Грозного, играл на рояле, много читал, знаком был с русской и иностранной театральной литературой, хорошо владел языками, часто бывал за границей и вообще был человеком светским, европейски образованным. Он был сравнительно молод: ему тогда было менее сорока лет. Он, как я уже говорил, знал сцену, знаком был с зрительным залом, но совершенно не предполагал того сложного, чисто административного, хозяйственного аппарата, который неумолимо действует за сценой и вне зрительного зала и способен многим самым искренним художественным стремлениям преграждать и затруднять путь. В театре, с самого начала своей деятельности, он проявил себя молодым, симпатичным, образованным светским дилетантом, как большинство директоров и раньше, в служебном же отношении даже и не дилетантом, а совсем новичком, самым зеленым.

Опытные театральные дельцы сразу учли все эти его недостатки как служащего и с первых же шагов его деятельности безжалостно принялись его «разыгрывать». В театре это любят и умеют. Из всякой маленькой мухи пустячного недоразумения вырастает слон и часто довольно внушительных размеров. Участие {37} принимают театральные силы, самые разнообразные по рангу, положению и влиянию в театре, немедленно соединяются помощью невидимых нитей с печатью, обществом, двором и прочими любителями театральных событий. События эти, по правде сказать, интересовали большинство театралов много больше самого театра, в особенности если в событиях этих так или иначе замешаны были популярные артисты. На сцене эти, артисты уже многим надоели, ибо насмотрелись на них вдоволь, видя по двадцать лет все в тех же ролях. Участие же их в громком инциденте, да еще в компании с новым директором — это интерес необыкновенный и совсем новый. Бедного, часто наивного князя Волконского за короткий промежуток его директорства доводили до такого нервного состояния, что он не мог у себя спать по ночам в спальне, — ему не хватало воздуха, и кровать свою он иногда переносил в залу, чему я сам был свидетелем.

Театр вообще вещь забавная, назидательная, часто веселая, иногда даже успокоительная для тех, кто на один вечер купил себе билет: пришел, посмотрел, повеселился или поскучал и ушел часто без всяких для себя последствий. Этот милый, добродушный зритель не прочь кое-что покритиковать, повозмущаться, например тем, что вместо семнадцатилетней молодой барышни, которую он ожидал увидеть по смыслу пьесы, на сцену вышла довольно зрелая бабушка лет на сорок с лишним, давно свою молодость позабывшая. Наивному зрителю и в голову не приходит, что директор совершенно его же мнения насчет такой несуразности. Однако директору приходится молчать и на этот компромисс соглашаться, ибо говорить с пожилой актрисой о метрике оскорбительно — это профессиональный секрет конторы. Все эти законы и обычаи закулисной жизни молодому директору были совершенно незнакомы, и на первых порах он никак не мог разобраться, где кончается правда и начинается злостная мистификация.

Ему, например, некоторые артисты серьезнейшим образом доказывали, что, по правилам драматического искусства, на сцене необходимо произносить некоторые слова совершенно особенным образом, как их нигде не произносят. Певцы доказывали, что петь надо таким образом, чтобы никак нельзя было разобрать ни одного слова: будто бы в этом заключается высшая школа пения. Артисты балета уверяли, что достоинство некоторых танцев зависит от чрезмерной высоты поднятия ног и при непременном условии, чтобы юбки тюника были достаточно {38} коротки. Костюмеры уверяли, что красота костюмов зависит от дороговизны подкладки, вшитой внутри складок, которую нельзя было никоим образом видеть. Убеждали также, что от декорационного холста, какого бы размера он ни был, остатков никогда оставаться не может, хотя бы размер самой декорации требовал лишь половины отпущенного холста, — словом, даже черный цвет подвергся сомнению, черный ли он действительно или это только кажется неопытному директору, и т. д. и т. д. Против всего этого князь Волконский осмелился с первых же дней своего назначения протестовать. Ему не без основания показалось, что его околпачивают, и он заявил протест, ибо считал, что по многим даже театральным вопросам рассудок требует определенных, а не театральных ответов. Но тут пошла невообразимая травля: побежали в редакции с жалобами на нового директора; печать приняла всех угнетенных под свою защиту, всех, кроме молодого, неопытного и самонадеянного, по мнению театральных служащих, директора, этого чиновника-бюрократа. Появились вскоре статьи во всех газетах, что директор, у которого еще молоко на губах не обсохло, начинает учить ученых артистов, техников, художников и других непогрешимых специалистов.

Пошли жалобы министру, канцелярии, обществу. В такой-то пьесе такая-то артистка отказалась играть, ибо обижена была на замечание, сделанное ей директором. М. Г. Савина на сделанное ей пустячное замечание повторила ошибку еще резче.

Н. И. Фигнер решил не петь такую-то оперу, и понадобилось вмешательство Ю. Ф. Абаза, чтобы написать трактат о примирении Н. Н. Фигнера с директором. М. Кшесинская юбки еще укоротила и т. д. Чиновник особых поручений при директоре — редактор «Ежегодника» С. Дягилев, не так давно князем Волконским приглашенный, заявил откровенно своему начальнику, что он бесхарактерен и слаб и что давно пора ему отречься от короны директора и передать полномочия свои ему, С. Дягилеву, и издаваемому им журналу «Мир искусства»; самому же князю Волконскому, если он очень того желает, можно разрешить остаться, но лишь в качестве зрителя — сохраняя при этом, однако, ответственность. Князю Волконскому такое предложение показалось неприемлемым, и он с Дягилевым разошелся.

Все, что я здесь кратко описываю, не есть плод моей фантазии и нисколько не преувеличено. Все записано было у меня по дням, и, когда обстоятельства позволят, я все эти мелочи подробно {39} опишу, разрабатывая мои дневник. Сам я в Москве вначале прошел подобную же школу, хотя в Москве гг. артисты были много скромнее и покойнее. В Петербург же, куда я был назначен после трех лет управления московскими театрами, я приехал в театральных делах несколько уже обстреленным, но и то было вначале нелегко.

После всего вышеизложенного ясно будет, почему князю Волконскому было душно спать в своей небольшой по размерам спальне. Ему вообще не спалось. Постоянные телефоны, анонимные письма, жалобы, газетные статьи — все это вместе взятое доводило его до полного отчаяния, и, после второй крупной истории с Кшесинской, ему пришлось уйти[[15]](#footnote-4).

Лично у меня о князе Волконском сохранились самые лучшие воспоминания, как о человеке любящем театр, как о чуткой, художественной натуре, свободной от всякой рутины и условности, натуре ищущей, редко удовлетворенной и всегда искренне радующейся успеху других, хотя бы это были и его конкуренты. Его отношение ко мне, сначала как к его подчиненному, потом как к его конкуренту и, наконец, как к его заместителю, было, совершенно исключительное, а так как о настоящем я привык судить по мелочам, то самое сильное впечатление на меня произвело его отношение ко мне, когда я, будучи назначен на его место, приехал к нему осматривать бывшую его и будущую мою квартиру в дирекцию. Надо иметь много такта, настоящей порядочности и благородства, чтобы так просто и приветливо принять меня, как это сделал он.

Князь Волконский всегда любил театр. Пробыв на посту директора полтора года, он, несмотря на все неприятности, театр полюбил еще больше; понравилась ему и директорская корона, положение руководителя этого коллектива искусства. Ничего в жизни своей он так не хотел, как стоять во главе театров. Уходить ему было грустно, и его самолюбие было справедливо оскорблено, ибо уходил он из-за чистой ерунды.

Совестно даже было сознаться, каков был повод ухода. Но, благодаря взбалмошности Кшесинской и поддержке ее великим князем Сергеем Михайловичем, положение Волконского стало совершенно невозможное, и как он ни надеялся на откровенное объяснение с государем, из этого объяснения ничего не вышло, и он должен был уйти.

{40} Все, что им, как директором театров, было намечено к исполнению, начиная с предположения к постановке «Ипполита» в Александринском театре и балета «Волшебное зеркало» в Мариинском, было мною точно исполнено и с особенным вниманием.

## V Московская контора императорских театров. — Управляющий делами театральной дирекции Погожев. — Мои московские сослуживцы. — Бумажное царство. — Канцелярские поручики.

Чтобы окончить характеристику лиц, стоявших во главе театров в эпоху моего пребывания в Москве на посту управляющего московскими театрами, мне остается сказать несколько слов еще об одном моем начальнике, В. П. Погожеве, состоявшем тогда помощником И. А. Всеволожского и занимавшем новый, специально для него придуманный пост управляющего делами дирекции.

Владимир Петрович Погожев долго управлял петербургской конторой императорских театров и был непосредственным помощником Всеволожского по проведению всех реформ театральной дирекции в 1882 году. В дирекции он пользовался большим влиянием. Влиял он и на самого Всеволожского во всех делах театральных, в особенности идущих по направлению от Всеволожского вниз; что касается дел в направлении от Всеволожского к министру и далее до государя, едва ли Погожев имел сильное влияние. Не будучи человеком светским, он мог быть в курсе отношений Всеволожского к министру двора и государю лишь постольку, поскольку сам Всеволожский его в эти свои дела и отношения считал нужным посвящать. Уход Всеволожского с поста директора для Погожева был совершенно неожиданным.

В 1896 году В. П. Погожев принимал участие в работах коронационной комиссии, ведавшей всеми делами по поводу торжеств. Место его как управляющего петербургской конторой театров на время занял его помощник. После окончания коронации, когда комиссия была распущена, В. П. Погожев, пробывший пятнадцать лет на месте управляющего конторой, стал изыскивать способ получить повышение, то есть место генеральское, и вот придумано было новое место управляющего делами дирекции. {41} Некоторым основанием для создания означенного места служило следующее обстоятельство.

Театральное дело в Москве, за исключением Малого театра, шло плохо. Управлявший с восьмидесятых годов московскими театрами П. М. Пчельников оказался слаб. Опера и балет окончательно падали, да и в самой конторе были непорядки. Всеволожский на старости лет по болезненному состоянию своему в Москву ездил редко. Москва требовала наблюдения. Посылать туда Погожева как наблюдающего было неудобно, ибо он по службе занимал одинаковое место с Пчельниковым, следовательно, мог появляться в Москве лишь как товарищ и советчик Пчельникова, а не как начальство. Вот и создано было новое место для Погожева. Сделавшись управляющим делами дирекции, Погожев получил и специальное поручение от директора упорядочить ведение театрального дела в Москве. Являясь теперь в Москву как управляющий делами дирекции, он уже мог Пчельникову то или другое приказывать как прямое начальство и представитель директора.

Когда я первый раз приехал к Всеволожскому как будущий управляющий московской конторой, он мне сказал, что я буду иметь дело по московским театрам главным образом с В. П. Погожевым, которому уже с некоторого времени поручено наблюдение за московскими делами.

Меня это сначала крайне удивило, ибо ни министр, ни начальник канцелярии (тогда К. Н. Рыдзевский) ничего мне об этом не говорили, и я впервые от Всеволожского узнал, что между мною и им будет стоять еще В. П. Погожев. Но, в сущности, такой оборот дела для меня, новичка в театральном деле, был даже на руку. Погожев петербургской конторой тогда уже интересовался мало, она ему, по-видимому, в достаточной мере надоела, — дело там было так или иначе налажено. Его помощник Гершельман вел контору, согласно рецепту Погожева, хорошо. Погожев весь ушел в дела московской конторы, был в курсе всех деталей тамошних порядков и непорядков, хорошо знал личный состав, административный и артистический, и театральные здания. Он в Москву ездил часто и мог мною руководить в этом сложном и для меня совершенно новом деле.

Человек он был общительный, неглупый, большой говорун, скорее доброжелательный, неутомимый работник и к тому же довольно веселый, остроумный собеседник. Театры и артистов он знал очень хорошо, имел большую практику и опыт и ко мне наружно относился хорошо. Внутренне — не знаю, но, {42} думаю, не очень плохо. Так или иначе, но считаться со мной ему было необходимо, ибо назначен я был, как уже говорил, самим министром лично, как личный его знакомый и прежний сослуживец. Кроме того, я, помимо директора, имел у министра личный доклад. Фредериксу небезынтересно было иметь сведения о театрах лично от меня, как единственного пока своего ставленника в театральном ведомстве. Мои близкие дружеские отношения к Рыдзевскому, тогда начальнику канцелярии министерства двора, бывшему моему коллеге по полку, также были известны Погожеву; следовательно, в его интересах было стать со мной в хорошие отношения как со своим подчиненным, с одной стороны, и совместным работником — с другой.

Дела в московской конторе шли плохо. Погожев наседал на своего бывшего товарища по службе Пчельникова — этот последний обижался; дело не клеилось. Погожев должен был держать себя не только как товарищ, но и как начальник Пчельникова — предъявлять ему требования, и по этому поводу происходили трения, прекратить которые министр и решил, предложив Пчельникову, через Всеволожского, подать в отставку и назначив меня на место Пчельникова.

Таковы в общих чертах были условия, при которых я был назначен в Москву, таков был состав моего прямого начальства, с которым пришлось работать в начале моей службы в театрах.

О составе служащих в конторах театров, петербургских и московских, подробно говорить не буду, назову лишь главных деятелей.

Московской конторой, как я уже говорил, управлял еще с восьмидесятых годов П. М. Пчельников. После различных недоразумений с его помощником этот последний был уволен, и помощником был туда назначен бывший около пятнадцати лет полицмейстером Мариинского театра В. П. Лаппа-Старженецкий. Назначен он был туда незадолго до моего назначения и не по выбору Пчельникова, а по желанию Всеволожского и Погожева. Он должен был, так сказать, помочь — с одной стороны, Пчельникову, а с другой стороны, самому Погожеву — привести в порядок московские театры, которыми в дирекции были недовольны, и, по всей вероятности, как Всеволожский, так и Погожев предполагали со временем Лаппу назначить заместителем Пчельникова, да и сам Лаппа, по всей вероятности, на это рассчитывал. Мое назначение несколько расстраивало планы дирекции, было для нее неожиданностью, и, когда я {43} в первый раз встретился в петербургской конторе с Лаппой, будущим моим помощником, я не мог не заметить по выражению его лица и манере говорить, что моим назначением он был обижен.

Лаппа был старше меня по службе и годами, по театру и говорить нечего. За пятнадцать лет полицмейстерства он к театрам, особенно оперному и балетному, присмотрелся. Сам был балетоманом, балетоманов знал хорошо, балетных артисток еще лучше и к ним чувствовал особое влечение. Знал и других артистов, театральную и высшую администрацию, публику, материальную и хозяйственную часть театров, специально театральные и другие интриги около театра, царскую фамилию и представителей двора, поскольку они касались театров. Словом, знал все то, что знать надлежит для того, чтобы управлять казенными театрами. С искусством он вообще ничего общего не имел, но кому это надо? Человек он был неглупый, образования среднего, как все поручики, взятые в администрацию театров И. А. Всеволожским в 1882 году. Словом, Лаппа считал себя совершенно подходящим, чтобы занять место управляющего московскими театрами, тем более что управлявший там театрами П. М. Пчельников ничуть не был лучше. Просидел Пчельников на этом посту полтора десятка лет, — правда, дело шло плохо, но театры не развалились окончательно, не развалятся, если назначат и его, Лаппу. Меня же лично он считал уже совсем не подходящим, ибо я в театрах никогда не служил, дела этого не знал, а московские театры требовали спешных преобразований: если Малый театр еще держался старой, заслуженной славой, то Большой и эту славу растерял, и о нем в дирекции были самого плохого мнения. Таков был мой новый помощник.

Сама московская контора по составу своему мало отличалась от петербургской конторы императорских театров и от всяких вообще казенных контор этой эпохи. Войдя в нее, даже трудно было определить, что это за контора — театральная, синодальная или какая другая. Те же чиновники, те же пиджаки, желтые столы, масса бумаг, закрытые и открытые шкапы, наполненные бумагами, законами; на столах окурки, стаканы с чаем и опять бумаги. На полу тоже окурки и бумажки. Спертый, душный воздух, все говорят зараз, бегают, перекладывают бумаги с одного стола на другой. Снуют сторожа и приносят еще новые бумаги. В передней и проходной комнате много народу — пришли за справками, много подрядчиков, пристающих с оплатой счетов. Все какой-то подписи не хватает; какого-то {44} начальника ждут. Некоторые чиновники заняты разговором совсем не конторским; другие ничего не говорят и все роются в своем ящике, где лежат, кроме бумаг, хлеб, какие-то пакетики и пустые коробки от папирос; каждый такой ящик имел свой специфический запах и испорченный замок, вследствие чего плотно никогда не закрывался.

Чиновники самые разнообразные, старые и опытные, седые и довольно полные, рядом молодые, худощавые, похожие на писцов, с потертыми рукавами и грязными манжетами. Изредка кто-нибудь из старших возвышает голос и кричит, что опять дали неверную справку и начальство осталось недовольно; происходит некоторый переполох; из шкапов вынимают дело в синей обложке и начинают перелистывать разные бумаги самых различных размеров, формы и цветов. Через несколько минут все опять успокаиваются. С четырех часов начинают понемногу расходиться; остаются главные чиновники и экзекутор, который едва успевает распечатывать и запечатывать бесконечное количество входящих и исходящих бумаг.

Такова была московская контора императорских театров, когда я ее в первый раз увидал весной 1898 года.

Знатоков по театральным делам там сидело немало. Некоторые из мелких чиновников сидели по тридцать-сорок лет на тех же местах.

Делопроизводители, тоже из поручиков 1882 года, когда-то взятые как новаторы для освежения состава, чтобы вдохнуть свежую новую струю, обросли за пятнадцать лет таким же мохом, и уже мало отличались освежаемые от освежающих. Казенное дело со всеми его достоинствами и недостатками их сблизило, и когда-то столичные, петербургские гвардейские поручики стали московскими, провинциальными конторскими чиновниками.

Любая контора духовной консистории мало отличалась от конторы театров, и только кабинет управляющего, неизменно украшенный знакомым по рисунку театральным ковром, и присутствие в кабинете, а особенно около него и в приемной, артистов напоминали, что вы находитесь в конторе театров.

Когда я в первый раз был в конторе, то даже приемной комнаты не существовало.

Артисты помоложе и позастенчивее сидели просто в темной передней, на старых партерных театральных креслах, а артисты посолиднее располагались у столов делопроизводителей в самой конторе и вели оживленную беседу с чиновниками, которые рады были на время бросить скучные занятия с бумагами. {45} Само помещение конторы было тесно, темно и грязно, впечатление производило удручающее. В своем воображении я театральную контору представлял совсем другой.

Самыми типичными чиновниками в московской конторе были в то время: заведующий хозяйственным отделением, с всегда бегающими глазами, носивший в боковом кармане жилета склянку с сердечными каплями, которую он неизменно нюхал при всяком неприятном для него вопросе. Одет он был в пиджак из чесучи с завернутыми трубочкой краями.

Заведующий монтировочной частью — бравый георгиевский кавалер с открытым лицом, воображавший себя художником, был большим дельцом по разным поставкам, а главным образом по закупке дров, осиновых, самого плохого качества, но, по его мнению, имеющих неоценимое достоинство не давать нагара.

Оба эти чиновника были из поручиков 1882 года.

Затем в конторе был старый педантичный бухгалтер с двумя парами очков на носу и, конечно, с немецкой фамилией. Наконец, маленький юркий чиновник из духовного звания, заведующий распорядительным отделением, очень ловкий, любезный, себе на уме, всегда чисто одетый и всегда искавший в бумагах особого, скрытого смысла.

Типичен был заикающийся экзекутор, всегда повторявший, что «деньги счет любят», и удаленный потом из конторы именно за то, что плохо считал казенные деньги и слишком хорошо свои собственные.

Первые два чиновника, как я говорил, бывшие гвардейцы, считали себя белой костью. В отличие от других, они занимали в конторе привилегированное положение, ибо по прежней службе своей были товарищами самого управляющего конторой, были вхожи к нему в дом, бывали у него запросто со своими женами и таким образом отличались от других простых, по их мнению, чинушей, специально московских.

Этим милым товарищам управляющего конторой в конце концов надоело сидеть все на одном и том же месте, тем более что ни они, ни сам управляющий не понимали, почему один из поручиков был начальником, а другие — подчиненными ему чиновниками. Они считали себя не хуже и не менее способными управлять театрами и, в конце концов, решили ценности переоценить: настоящего управляющего убрать и открыть вакансию для повышения и движения вперед по службе. Все это неоднократно у них обсуждалось, и решено, было приступить к действиям. Начал помощник управляющего. В один прекрасный {46} день он ни с того ни с сего наговорил своему начальнику крупных дерзостей в официальном кабинете на службе. Произошел скандал. Телеграфировали в Петербург. Для расследования прислан был с чрезвычайными полномочиями В. П. Погожев.

Министру наконец все это надоело — и в результате и Пчельников и его помощник были удалены: один — как учинивший скандал, другой — как допустивший. Все, казалось, совершилось, как хитро и искусно задумали чиновники, желавшие освободить вакансии, но последствия оказались неожиданные: на одну вакансию прислали из Петербурга Лаппу, а на другую назначили совершенно неожиданно меня, и вся игра чиновников оказалась впустую. Это только подтвердило общее мнение, что высшее начальство не всегда уже бывает так наивно, чтобы не замечать заговорщиков и играть им в руку[[16]](#endnote-14).

Петербургскую контору и ее состав описывать не буду, ибо за трехлетнее мое пребывание в Москве я мало имел с нею дела. Все дела велись между мною, Погожевым и Всеволожским, а по его уходе — между мною и новым директором князем С. М. Волконским. С назначением Волконского директором театров мой помощник Лаппа вскоре был переведен в Петербург и назначен управляющим петербургской конторой, в Москве же его место занял чиновник петербургской конторы В. Н. Аршеневский, который и оставался в этой должности до моего назначения директором театров. Специальностью этого нового моего помощника было пить красные вина и терять бумаги и целые дела, проделывал это он систематично, все же остальное много хуже.

## VI «Кабинет его величества».

Дирекция театров, кроме непосредственных сношений с министром и с его канцелярией, то есть с канцелярией министерства двора, имела дело еще с «кабинетом его величества» и с контролем министерства.

Начальником канцелярии в это время был К. Н. Рыдзевский, бывший правовед, а потом офицер Конного полка. Взят он был на службу в министерство двора Фредериксом.

В первые годы управления Фредериксом министерством двора Рыдзевский был главным помощником министра. Человек он был образованный, серьезный, аккуратный, исполнительный и правдивый, немного, может быть, сухой, но доступный и толковый; {47} характера был твердого и определенного, вилять не любил, отлично знал Фредерикса, его сильные и слабые стороны, во многом с ним не соглашался, но пользовался полным его доверием, особенно в первые годы, пока около Фредерикса не завелись советчики, старавшиеся его восстановить против Рыдзевского.

Рыдзевский оставался во главе канцелярии около трех лет, а потом был назначен управляющим кабинетом, место же его занял А. А. Мосолов, который и оставался на этом посту почти до самой революции. Управлял кабинетом Рыдзевский до 1905 года, потом его сменил князь Н. Д. Оболенский, заведовавший до этого контролем министерства; князя Оболенского заменил Е. Н. Волков, остававшийся на этом месте до революции.

Контролем министерства при моем поступлении ведал Мерцалов, затем князь Оболенский и, наконец, В. С. Федоров, остававшийся до революции. Кабинет его величества был, так сказать, министерством финансов в министерстве двора. Помещался он в здании, принадлежащем Аничкину дворцу; в этом же здании, в нижнем этаже, помещался контроль.

Кабинет ведал всеми расходами и приходами по императорским театрам. Он же получал и субсидии для этих театров из государственного казначейства. Все, что по расходной смете не покрывалось доходами и этой субсидией, доплачивал кабинет. Кабинет рассматривал ежегодно смету доходов и расходов по театрам петербургским и московским. Все крупные ремонты, новые постройки и перестройки производились в дирекции также под наблюдением кабинета.

Всякие экстраординарные спектакли, начиная со спектаклей-гала[[17]](#endnote-15) и кончая спектаклями эрмитажными, оплачивались кабинетом особо. С кабинетом дирекция имела постоянные дела и переписку. Всякий новый расход, не предвиденный сметой, проходил обязательно через кабинет, и если докладывался непосредственно директором министру, то этот последний препровождал его всегда на заключение кабинета. Кабинет же разрешал выдачу разных авансов и особых пособий или ссуд артистам и служащим театров. Из всего этого видно, какую важную роль в хозяйстве театров играл кабинет. Он же ведал и выдачей высочайших подарков и других ценных наград по театрам.

Министерство двора имело забронированный бюджет и не подвергалось общегосударственному контролю, а имело контроль собственный. Заведующий контролем министерства двора был непосредственно подчинен министру и имел у него самостоятельный {48} доклад по контролю всех установлений министерства. Контроль также постоянно имел дела с петербургскими и московскими театрами, наблюдая за точным исполнением сметы и правильным расходованием денег по их прямому назначению, и потому принимал участие в разных комиссиях, до театра касающихся.

Начальник канцелярии министерства, управляющий кабинетом его величества и заведующий контролем министерства имели во всех императорских театрах казенное кресло во втором ряду, чтобы иметь возможность фактически наблюдать за наличным составом артистов и материальной частью театров, на покрытие расходов которых отпущены были по смете деньги. Немаловажную роль играли отношения, существующие между директором театров и начальниками этих установлений, имеющих, с одной стороны, непосредственные сношения с дирекцией, а с другой — являющихся докладчиками министру. Любовь и интерес этих лиц к театру имели важное значение в смысле облегчения директору разных финансовых вопросов, по которым ему приходилось к ним обращаться.

Все мною переименованные лица, не говоря о хорошем ко мне лично отношении, интересовались театрами, радовались успеху и удаче и старались по большей части облегчить мне многие трудные положения, в которые мне невольно приходилось попадать. Один только из них, а именно начальник канцелярии министерства А. А. Мосолов, слишком любил театр, а когда слишком, это всегда нехорошо и для театра, и для дела, и для директора. Мосолов долее всех других занимал одно из важных мест в министерстве двора. Он и более всех других имел дела с министром, имея у него ежедневные доклады по два‑три часа. Барон Фредерикс к нему особенно привык, Мосолов сопровождал министра во всех поездках, как в Москву, так и в Крым, в Беловеж, в провинцию и за границу, когда ездил государь. На министра Мосолов имел большое влияние…

## VII Императорские театры. — Аренда Новою театра в Москве. — Театральные здания.

В описываемую мною эпоху в ведении дирекции находились следующие театры.

В Петербурге: Мариинский — для оперы и балета; Александринский — для русской драмы; Михайловский — для французской {49} и русской драмы; Эрмитажный — для представлений придворных: оперы, драмы и балета; Китайский театр в Царском Селе — для особых представлений, назначаемых государем по различным случаям; Петергофский театр — для летних спектаклей; Гатчинский дворцовый театр, в котором только раз за эти двадцать лет назначен был спектакль в 1901 году по случаю свадьбы великой княжны Ольги Александровны (спектакль, однако, так и не состоялся по причине траура); наконец Каменноостровский деревянный театр. Эрмитажный, Китайский, Петергофский и Гатчинский театры как здания находились в ведении соответствующих дворцовых управлений, но оборудование сцены и подготовка к спектаклям делались дирекцией.

В Москве было три театра: Большой — для оперы и балета, Малый — для русской драмы и Новый, арендованный в год моего назначения в Москву, то есть в 1898 году, — для представлений русской молодой драматической труппы, а также оперы и балета. Новым театром дирекция пользовалась для своих представлений лишь девять лет. В 1907 году представления там были прекращены, и он был сдан в аренду купцу Зимину, который давал там оперные представления вплоть до революции.

Аренда Нового театра, бывшего Шелапутинского, помещающегося на площади Большого и Малого театра, была решена до моего назначения в Москву. Задумана была эта аренда с самыми благими намерениями, но без всякого определенного плана, без репертуара и без самостоятельной труппы, и менее всего при создании этого театра принято было во внимание современное состояние Малого театра, который после славного периода не только застыл, но подавал уже признаки падения.

Главными мотивами аренды Нового театра выставлялось переполнение труппы Малого театра. Но переполнена-то она была количественно, а не качественно. Против этого можно было применить способ более простой и рациональный — просто освободиться от ненужного балласта. Труппа для Малого театра была велика, а для двух театров недостаточно сильна, и в конце концов оказалось, что Малый театр не может вести репертуар без артистов Нового, а этот последний не может работать самостоятельно одними своими силами, которые нуждаются в сдабривании силами Малого театра.

С самого начала он выступил с негодными средствами, так, наобум: может быть, возьмет. Да брать-то было нечем. Публика сразу не пошла, и театр стал метаться из стороны в сторону. Пробовали ставить мелодрамы, сказки вроде «Разрыв-трава», {50} различные переделки, например, «Вий» Гоголя и т. п., посылали в Малый театр за знаменитой старухой Медведевой, посылали и за талантливой Лешковской и за другими артистами Малого театра, с целью поднять сборы.

Играли в Новом театре иногда хорошо, но все же в Малом еще лучше, и публика предпочитала идти на старое место, в Малый театр. Выходило, что открыт был не Новый театр, а старый, но второго сорта, похуже Малого. Натурально, что когда публике предлагали на выбор два драматических императорских театра, она выбирала лучший.

Кроме театров, дирекция имела в своем ведении и другие здания. В Петербурге: большое здание дирекции, в котором помещались петербургская контора, театральное училище и центральная музыкальная и драматическая библиотека; затем на Вознесенском проспекте — здание экипажного заведения; в Тюремном переулке — здание главного гардероба и бутафории и на Алексеевской улице — декорационный зал.

В Москве: здание конторы на Большой Дмитровке, здание театрального училища на Неглинной, декорационный склад, электрическая станция и пассаж в одном здании с Малым театром.

## VIII Спектакли юбилейные и благотворительные. — «Как Варламов и Давыдов будут давить клопов». — Благотворительная промышленность. — «Патриотическая» фантазия Кшесинской. — Письмо Шаляпина. — Борьба с халтурой. — Грехи Тартакова и Варламова.

Чтобы дать полную картину различного рода спектаклей в императорских театрах, надо упомянуть о спектаклях юбилейных и благотворительных, к разряду которых надо отнести и спектакли Театрального общества — в пользу убежища престарелых артистов и Иверской общины в Москве…

Юбилейные спектакли бывали, например, по случаю двухсотлетия основания Петербурга — весной 1903 года; столетия Пажеского корпуса — 6 декабря 1902 года; столетия Александровского лицея — в 1911 году и другие.

Все этого рода спектакли не были спектаклями-гала и мало отличались от обыкновенных. Лишь программа спектакля была приноровлена к данному празднику, и выпускалась особая афиша, специально для этого Случая заказанная. Никакого убранства {51} в театре и угощения не полагалось. Билеты раздавались даром тем учреждениям, праздник которых справлялся…

Благотворительные спектакли давались или самой дирекцией со своим составом артистов, или благотворителям давался только театр, с правом приглашения по своему выбору и усмотрению артистов императорских театров или частных. Распределением и продажей билетов, равно расходами по спектаклю и назначением цен за места ведали сами общества.

Благотворительные концерты и спектакли в виде любительских, артистических или смешанных устраивались уже давно в Петербурге и Москве в частных и казенных помещениях.

В начале своего появления спектакли эти носили исключительно благотворительный характер. Участвующие играли даром, так что все деньги, вырученные от продажи билетов, за исключением необходимых сумм на покрытие расходов, поступали на благотворительные цели. Такие, например, вечера устраивались ежегодно в казенной квартире министра иностранных дел Гирса. Концерты и спектакли эти устраивала также госпожа Гамбургер — и пользу Александровской общины Красного Креста. Устраивались подобные спектакли и в квартире Жербина на Михайловской площади, и в других домах. Спектакли и концерты эти привлекали массу самой «избранной» публики, начиная с великих князей и дипломатов и кончая высшим светом и другим обществом Петербурга. Затем спектакли эти не стали довольствоваться обыкновенными казенными и частными залами, а понемногу стали перебираться в театры частные и императорские.

Самые грандиозные по размерам спектакли, а также и маскарады, стало устраивать вновь возникшее тогда Русское театральное общество[[18]](#endnote-16). Спектакли эти устраивал А. Е. Молчанов при большом содействии М. Г. Савиной, деятельнейшего члена этого общества. Для этой цели давали обществу Мариинский театр в Петербурге и Большой в Москве, в свободные от спектаклей дни, по субботам, — раз или два в году.

В спектаклях этих артисты участвовали безвозмездно. Спектакли преследовали и коммерческую и художественную цели; но вскоре увлеклись исключительно целью коммерческой, цель же художественная мало-помалу отодвинулась на второй план, и в скором времени дело дошло до самых вульгарных, невероятных, балаганных представлений. Пример этот, в котором цель, по словам А. Е. Молчанова, оправдывала средства, не остался без подражания, и с этого легкого почина императорские театры {52} увидели ряд самых невозможных в художественном отношении спектаклей на своих сценах.

На одном из представлений Театрального общества в Мариинском театре был, например, номер, обозначенный в афишах таким образом: «Как В. Н. Давыдов и К. А. Варламов будут давить клопов» и т. п. С легкой руки Театрального общества шансонетки, канкан, кекуок, неприличные танцы и т. п. аттракционы стали постепенно входить в программы благотворительных спектаклей.

Авторы драматических, музыкальных и балетных произведений, которые по тем или другим причинам не были допущены дирекцией к представлению на императорской сцене, бежали предлагать свои услуги благотворительным обществам и под их фирмой проводили свои произведения на сцену императорского театра.

Непринятые или удаленные по разным причинам артисты являлись на этих спектаклях желанными исполнителями нежелательных для дирекции представлений. Вакханалия благотворительных спектаклей на этом не остановилась. Пренебрегая сначала художественной стороной, она постепенно стала пренебрегать и главной целью этих спектаклей — коммерческой, как это ни странно покажется по смыслу.

Спектакли эти стали эксплуатировать особые элементы петербургского общества, для которых важно было не количество денег, собранных для благотворительности, а известная иная выгода, от них получаемая ими самими. Таким образом, некоторые спектакли давали не прибыль, но убыток. Конечно, не надо думать, чтобы все были в убытке. Напротив, кто-то наживал, только, конечно, не то общество, которое давало спектакль, а те устроители, которые брались спектакль этот устраивать.

Размер настоящего издания не позволяет мне перечислить примеры подобной неблаготворительной благотворительности. Бывали случаи, когда после такого благотворительного спектакля в Мариинском театре благотворительное общество платило из своей личной кассы дефицит по спектаклю, давшему около десяти тысяч валового сбора, а артистка, его устраивавшая, возвращалась домой с костюмами и туалетами, оплаченными из сбора, как вечеровой расход, около 3 000 рублей, несмотря на то что ее участие было самое любезное благотворительное и пела она даром.

Мне пришлось немало повозиться с этого рода благотворителями, я почти двадцать лет с ними имел дело; в течение двадцати {53} лет писал об этой язве длинные доклады, старался изгнать эту промышленность и спекуляцию из зданий императорских театров, ибо, кроме вреда, забот, недоразумений и неприятностей театрам ничего спектакли эти не давали и могли существовать и процветать лишь около казенного пирога.

До каких грандиозных планов доходили иногда «господа благотворители», видно, например, из следующего факта.

Во время японской войны М. Кшесинская задумала везти императорский балет во главе с ней, с благотворительной целью, в Париж и другие города Европы. Она должна была там дать ряд спектаклей, чистая прибыль от которых должна была идти на русский флот!!! Что она, артистка, это придумала — полбеды. Мало ли что женщина, да еще артистка, может придумать. Недаром еще Людовик IX говорил: «Если вы дадите женщине свободу говорить вам о важных делах, невозможно, чтобы она не довела вас до греха». И вот в течение почти двух месяцев вопрос о поездке Кшесинской серьезно разбирался. Идею Кшесинской поддерживал великий князь Сергей Михайлович и убеждал министра двора, барона Фредерикса, и государя дать на это свое согласие. Сколько докладов устных и письменных было по этому поводу, сколько переписки и сколько потрачено времени, чтобы доказать всю несуразность и неблаговидность подобной поездки! Только благодаря вмешательству молодой императрицы поездка эта не состоялась, несмотря на то, что переговоры великого князя Сергея Михайловича с одним из парижских театров были к тому времени уже закончены.

Благотворительная вакханалия развилась особенно в начале девятисотых годов, достигнув небывалых размеров в 1903 году, но в этом же году, однако, дирекции удалось после ряда просьб, докладов и ходатайств добиться запрещения сдачи императорских театров под благотворительные спектакли (за некоторыми исключениями для известных благотворительных обществ). Запрещено было и артистам императорских театров во время сезона принимать участие, без особого каждый раз разрешения, в частных благотворительных и иных спектаклях в Петербурге и его окрестностях.

Запрещения эти объявлялись уже несколько раз, но, несмотря на это, артисты под тем или другим предлогом участие принимали. Наконец было приказано режиссерам отобрать у артистов соответствующие подписки.

Начавшаяся, однако, в 1904 году война с Японией вызвала к деятельности общественную благотворительность на помощь {54} Красному Кресту, раненым, семьям убитых и т. п. Опять начался нескончаемый ряд спектаклей, концертов, вечеров и т. п. увеселений. Благотворители старались, конечно, представлять разные доводы о необходимости допущения благотворительных спектаклей, и чем больше воевали, тем более веселились. Так продолжалось до 1906 года.

Потом дирекция опять возобновила хлопоты о том, чтобы театров не сдавали благотворительным обществам. Деятельность их в некоторой степени сократилась, когда дирекция добилась разрешения не прерывать сезона на время великого поста.

Начавшаяся в 1914 году война опять повлекла за собой небывалое количество разных благотворительных спектаклей и концертов, и эта вакханалия продолжалась вплоть до революции уже без всякого удержу и, в конце концов, обратилась в настоящую спекуляцию. Право на театр, полученное разными благотворительными обществами, прямо продавалось темным спекулянтам-антрепренерам, и не было никакой возможности уследить за этими аферами…

Во время моего управления театрами концерты, самостоятельно устраиваемые обществом, прекратились. Взамен их на дирекцию была возложена обязанность давать время от времени выдающиеся спектакли по повышенным ценам, с тем чтобы разница в сборе поступала в пользу общества. Так, например, в 1903 году была поставлена опера «Мефистофель» с Шаляпиным, которая дала Патриотическому обществу, без всяких хлопот, около 6 000 рублей. Между прочим, на этом спектакле имел место следующий случай: когда Шаляпину не прислали обещанных двух кресел, несмотря на двукратное обращение к устроителю спектакля, он написал и послал письмо следующего содержания: «Гг. чиновники, если вы мне немедленно не пришлете просимые мною два кресла, о чем я уже прошу два дня, я сегодня петь “Мефистофеля” не буду, а с удовольствием приеду слушать, как вы будете эту роль исполнять». Через час билеты были у него на квартире с извинением за невнимание к его троекратной просьбе.

Кроме борьбы с благотворительными спектаклями, которые намного сократились, после того как постом театры стали играть свой собственный репертуар, самая ожесточенная борьба шла против участия артистов императорских театров в разных частных театрах, клубах, сценах в частных домах; хотя спектакли эти часто были совсем не благотворительные, им давали только фирму благотворительности, отчисляя на эту цель минимальный {55} процент сбора. С этим злом бороться было еще труднее. Уследить за этими выступлениями артистов было очень трудно. Никакие запрещения и угрозы не помогали, а между тем эти выступления часто отражались на репертуаре и сборах, когда кто-нибудь заболевал и его надо было заменить дублером. Дублера, обыкновенно, не находили дома; по словам прислуги, всегда оказывалось, что он только что ушел к дальним родственникам на Охту или Выборгскую сторону, обещал скоро вернуться, но точный адрес был неизвестен. Между тем артист этот где-нибудь играл в частном театре или клубе.

Часто министр и я получали от услужливых приятелей или провинциальных конкурентов-артистов анонимные жалобы или прямо присылались программы в доказательство того, что артисты императорских театров не повинуются запрещению дирекции и продолжают своими выступлениями отбивать хлеб от безработных артистов, не имеющих ангажементов[[19]](#footnote-5). Наблюдение за тем, чтобы артисты без разрешения не участвовали в благотворительных и других спектаклях и концертах, было возложено на управляющих труппами и главных режиссеров.

Недавно, после смерти заслуженного артиста И. В. Тартакова, в одной из петербургских газет был описан анекдот, происшедший между ним и дирекцией в 1908 году. Анекдот этот довольно типичный, однако передан был не совсем верно. Вследствие многих жалоб, полученных министром и мною по поводу участия артистов императорских театров в концертах без разрешения дирекции, я вызвал к себе И. В. Тартакова, в то время состоявшего главным режиссером Мариинского театра, чтобы приказать принять самые энергичные меры против подобных выступлений. Тартаков мне объяснил, что он уже прилагает все зависящие от него меры, даже сам иногда ездит по концертам, получив сведения об ожидаемом выступлении артистов, чтобы проверить, но ничего не помогает. Тогда я, смеясь, спросил его:

— А вы сами, Иоаким Викторович, ездя по концертам проверять, не поете?

— За кого вы меня считаете? — ответил серьезно Тартаков.

— Как за кого? За баритона Тартакова, который вчера пел благотворительном концерте в Петровском училище.

— Охота вам слушать сплетни и наветы моих врагов! — Продолжал Тартаков.

{56} — Не наветы я слушал, а вас вчера и совершенно случайно. Я отправился, по совету Ирецкой, слушать новую дебютантку, но опоздал и как раз попал на ваш номер. Но так как вас я приглашать в оперу певцом не собирался, ибо вы и так в труппе состоите, и даже главным режиссером, то я сейчас же и уехал, но вы уже свой номер начали, и начало я слышал.

— Да, это правда, — ответил Тартаков. — Но меня прямо вынудили принять участие, и я не мог отказаться.

Мы оба рассмеялись. При этом я Тартакову сказал:

— Ведь, в сущности, дирекции было бы все равно, если бы свободные артисты, в особенности получающие маленькое содержание, прирабатывали на стороне, но дело в том, что этими незаконными гастролями занимаетесь именно вы, артисты, получающие большой гонорар. Это вредит нашим сборам, во-первых, а во-вторых, мешает правильной работе. На днях в Александринском театре был отменен спектакль Островского «Горячее сердце» из-за болезни Варламова, а оказалось, что «больной» играл в Кронштадте, и я об этом узнал совершенно случайно на следующий день.

Выходя, как всегда, утром гулять, я около 11 часов встретил на Загородном Варламова. Он ехал в санях, в шубе с поднятым воротником. Поравнявшись со мной, он отвернулся, но я громко крикнул:

— Здравствуйте, Константин Александрович! Как здоровье ваше?

Варламов обернулся и, остановив извозчика, поздоровался со мной и сказал:

— Да как здоровье… Неважно: еду от доктора. — Ну, что же доктор сказал? — продолжал я.

— Переутомление и нервы — рекомендовал покой.

— Вот видите, — возразил я, — вам доктор рекомендует покой, вам и лучше было бы вчера играть «Горячее сердце» в Петербурге, а вы беспокоите себя поездкой на гастроль в Кронштадт и теперь, вероятно, плохо выспались, возвращаетесь рано домой. Едва ли ваш доктор поведение ваше одобрит.

Варламов стал смеяться. А кто знает, как мог смеяться Варламов, тот может представить себе и происходившую сцену. Смеялся я, смеялся извозчик, остановилось и несколько человек прохожих, узнавших Варламова, — а кто его в Петербурге не знал? Затем Варламов продолжал:

— Ах, Владимир Аркадьевич, кабы вы знали, какие назойливые люди эти благотворители, — ведь звонки в квартире {57} прямо оборвали. Я действительно больной уже человек, и меня прямо с кровати стащили, да еще вперед двести рублей в руку суют, ну, и соблазнился… Долго ли слабому человеку, артисту, до греха, — уговорили. Я прямо буду просить мне в квартиру какого-нибудь сторожа поставить, чтобы не пускал ко мне.

— Нет, уж этого я не сделаю, — ответил я. — Вы и сторожа нашего в Кронштадт увезете на гастроли. А помните, Константин Александрович, надпись на серебряной дощечке слона, которого вы мне подарили: «Печальнику и заботнику о нас, доброму Владимиру Аркадьевичу признательный К. Варламов», — как же мне после этого не заботиться о вас? Да еще при этом добавили: «Вы слишком добры: с нами, с артистами, надо покруче».

Все, что написано было мною про различного рода спектакли, даваемые в петербургских императорских театрах, касается одинаково и Москвы…

Благотворительные спектакли в Москве никогда не достигали такой вакханалии, как в Петербурге: их бывало гораздо меньше.

Участие московских артистов в частных благотворительных спектаклях и концертах было также значительно меньше. Во-первых, московские артисты были не так храбры нарушать постановления петербургского начальства… Начальство, особенно высокое, чем дальше и чем меньше его видно, тем оно кажется крупнее и страшнее. Недаром говорил Наполеон, что пред камердинером нет царя. Во-вторых, при всех недостатках Малого театра, артисты его, особенно заслуженные, были в этом отношении гораздо больше дисциплинированы и придерживались старого порядка; петербургская цивилизация еще не проникла в Москву достаточно, и в Малом театре были артисты, которые вообще никогда, ни на каких частных сценах, ни по каким случаям, не выступали, — как, например, М. Н. Ермолова, А. П. Ленский и другие[[20]](#endnote-17).

Благотворительные спектакли в Москве так сильно не развились и потому, что высокие влиятельные покровители разных крупных благотворительных обществ жили и действовали в царской резиденции, там, где были и великие князья, и великие княгини, и министры, и придворные влиятельные особы. Благодаря именно им и их настойчивым ходатайствам и получались разрешения на спектакли…

Императорские театры иногда сдавались, как исключение, В аренду. Так, постом, когда еще не было спектаклей, Большой театр в Москве сдавался антрепренеру Угетти под итальянскую {58} оперу. Однако последний раз, в 1900 году, итальянская опера, несмотря на недурной состав исполнителей, успеха в Москве не имела, и это была в Москве последняя попытка восстановить итальянскую оперу.

В Петербурге Михайловский театр с 1907 года стал весной сдаваться за самую минимальную плату Художественному театру Станиславского, как театру выдающемуся в смысле серьезного отношения к русскому искусству…

## IX Церемониал эрмитажных спектаклей. — Костюмированный вечер в Эрмитажном театре. — Великие князья на подмостках. — Великая княгиня Ольга Александровна в роли кухарки. — Спектакли в Красносельском военном лагере.

Эрмитажный театр — самый старый императорский театр в Петербурге. Построен он был при Екатерине II, и с тех пор в нем время от времени давались спектакли. Он стоял на месте старого Зимнего дворца, где скончался Петр Великий. Строил его знаменитый архитектор Кваренги в 1783 – 1787 годах.

Чаще всего спектакли в Эрмитажном театре давались при Александре I, по три раза в неделю. С постройкой со временем трех отдельных императорских театров роль Эрмитажного театра значительно сократилась, и спектакли давались там в эпоху балов, то есть в середине зимы, по нескольку раз в году. Зрительный зал этого театра состоял из скамеек, расположенных полукругом, амфитеатром, с проходом в середине и по бокам. Вмещал он около трехсот человек зрителей.

За несколько дней до назначения в Эрмитажном театре спектакля посылались приглашенным именные, не нумерованные билеты. Места разбирались приглашенными по своему усмотрению, причем скамейки первых рядов занимались по преимуществу дамами, а верхние — мужчинами. Всего было шесть рядов скамеек. Позади скамеек оставался еще довольно широкий проход вокруг всего полукруга амфитеатра, на котором помещались отдельные легкие золоченые стулья, в два ряда. Тут места занимала молодежь, а если приглашенных было очень много, приходилось некоторым и стоять…

Спектакли начинались обыкновенно в 9 часов вечера и имели два‑три антракта. Давались: один акт оперный, один — драматический {59} и один — балетный. В редких случаях давали одно целое произведение, преимущественно драматическое. Оперы и балеты целиком не ставились. Оркестр играл придворный со своим капельмейстером, и только балетный акт дирижировал балетный капельмейстер Дриго…

По окончании эрмитажного спектакля для артистов сервировался особый ужин в комнатах, прилегающих к уборным, и артисты, переодевшись, собирались в этих комнатах за несколькими столами. Представителем гофмаршала на этих ужинах бывал обыкновенно один из его помощников по хозяйственной части. К нему обращались артисты и с жалобами, если что-нибудь было не так подано и в недостаточном количестве. Этот ужин был проще того, который подавали в залах Эрмитажа, но тем не менее в большинстве случаев весьма порядочный, не менее трех блюд. Вино подавалось красное и мадера, а также шампанское; это последнее отпускалось в более умеренном количестве, по бокалу на человека, но от любезности заменяющего гофмаршала зависело прибавить еще несколько бутылок из запасных.

По окончании ужина, если мне самому не удавалось посетить артистов, заменяющий гофмаршала заходил в эрмитажный зал И сообщал мне, что ужином артисты остались довольны или что они предъявляли такие-то и такие-то претензии. Если жалобы оказывались основательными, то доводилось до сведения министра. Иногда директор приходил посидеть за ужином к артистам, если их ужин затягивался вследствие переодевания.

В 1903 году на одном из эрмитажных спектаклей всем приглашенным предложено было явиться костюмированными в русских нарядах. Зрительный зал представлял редкую картину, особенно заинтересовавшую артистов, участвовавших в спектакле этого вечера. Через дырочки занавеса они внимательно разглядывали всех костюмированных и делились своими замечаниями по поводу манеры и умения приглашенных носить столь необычное для них и столь обычное для артистов платье. Особенно шутили они, когда на сцене появлялся директор, одетый вместо вицмундирного чиновничьего фрака в русский кафтан.

Торжественные спектакли происходили также в Петергофе и в Царском Селе по различным случаям — например, при свадьбе в царской семье или по случаю приезда правителей различных стран. Спектакли в Петергофе давались иногда на островах, под открытым небом, буфеты устраивались в павильонах Ольгина острова. Острова были иллюминованы. Эти загородные {60} спектакли состояли, большею частью, из балетных представлений.

Кроме спектаклей, на которых играли артисты, бывали также в высочайшем присутствии во дворцах спектакли, в которых исполнителями являлись любители, иногда и великие князья и княгини. Так, например, в Эрмитажном театре в 1890 году была поставлена драма А. Толстого «Борис Годунов»[[21]](#endnote-18). Участие в ней принимали великие князья и светские любители. Позднее шла в Эрмитаже пьеса К. Р.[[22]](#endnote-19) «Царь Иудейский», также исполнявшаяся великими князьями, любителями и артистами.

Бывали спектакли у великой княгини Ольги Александровны в ее дворце на Сергиевской, причем участие в спектаклях принимали она сама, великий князь Михаил Александрович и офицеры Преображенского полка. Великая княгиня Ольга Александровна сама играла роль кухарки в пьесе Шевлякова «День из жизни покойника». Спектакль этот ставил и режиссировал один из помощников режиссера Александринского театра Панчин. Стараясь придать игре великой княгини бытовой тон, режиссер научил ее вытирать рукой нос и сморкаться в передник. Ольга Александровна не только точно выполняла указания режиссера, но старалась движения эти проделывать через меру, а так как говорила она по-русски с английским акцентом, то это сочетание русского бытового с английским выходило крайне комично…

Константин Константинович очень любил сам играть. Он был основателем кружка любителей в Измайловском полку, где довольно часто ставились драматические спектакли. Общество это, состоявшее из офицеров полка, носило название «Измайловский досуг». В спектаклях этих женские роли исполняли артистки Александринского театра.

Во время лагерного сбора в Красном Селе государь посещал Красносельский театр[[23]](#endnote-20). Театр этот, как театр военный, находился в ведении штаба Петербургского военного округа и был непосредственно подчинен командующему войсками округа, в каковой должности долгое время состоял великий князь Владимир Александрович…

Билеты продавались главным образом военным, но приезжали гости и из Петербурга. Спектакли начинались в июле и кончались в начале августа. Государь посещал этот театр в конце лагерного сбора. Играли, по большей части, артисты императорских театров — драматические и балетные, и очень редко оперные. Приглашались артисты и московских императорских театров, в особенности московские балерины.

{61} В дни спектаклей из Петербурга в Красное ходили специальные поезда, с которыми приезжали как артисты, так и публика из Петербурга. В поездах этих в вагонах царило особое оживление, ибо артисты и публика ехали вместе, как на «partie de plaisir»[[24]](#footnote-6). После спектакля в ресторане около театра устраивались веселые ужины, особенно среди балетоманов. Ужинали и на вокзале, большими компаниями и парами. В 2 часа ночи отправлялся обратно специально театральный поезд. Артисты, кроме установленного гонорара, получали в конце летнего сезона подарки в виде серебра разного назначения и цены. Подарками этими ведал управляющий Красносельским театром, в должности которого довольно долго находился полковник, а потом генерал Княжевич. Из‑за раздачи подарков выходили часто недоразумения. Всегда оказывалось немало недовольных и обиженных. Приходили нередко жаловаться и ко мне. Но дирекция, в сущности, до этих спектаклей прямого касательства не имела. Дирекция только давала своих артистов, рабочих, технический персонал, костюмы, бутафории и кареты для отвоза и привоза с вокзала в Красном Селе артистов.

Иногда же дирекции приходилось брать на себя заботы и о всей постановке спектакля целиком, особенно в тех случаях, когда во время пребывания государя в Красном Селе представление посещали иностранные коронованные особы.

Театр этот иногда выписывал на гастроли частную оперетку из петербургских театров. Оркестр составлялся из музыкантов императорских театров.

Парадным считался спектакль, даваемый в день объезда государем лагеря, и начинался после так называемой «зори с церемонией». Затем вскоре начиналось время маневров, и театр закрывался.

## X Великие князья и театральное управление. — Триумвират Бенкендорф — Дягилев — Крупенский. — Великокняжеское междоусобие: генерал-фельдцейхмейстер русской артиллерии, прима-балерина и президент Академии художеств. — Авантюра Круассе.

Из числа членов императорской фамилии серьезно вмешивались в дела дирекции двое: великий князь Сергей Михайлович и великая княгиня Мария Павловна. Первый вмешивался ввиду {62} своей дружбы с М. Кшесинской и в своих вмешательствах руководился главным образом целями, которые преследовала она. Великая же княгиня Мария Павловна вмешивалась благодаря влиянию, оказываемому на нее М. Бенкендорфом, преследовавшим свои личные цели.

М. Бенкендорф давно считался другом великих князей Владимира Александровича и Алексея Александровича, вернее же сказать — был не другом, а шутом при дворах этих великих князей. Сам он считал себя большим знатоком не только театра, но и всех вопросов, касающихся искусства вообще, мечтал о посте директора театров и был очень обижен, что его на этот пост не назначали. Он был в близких приятельских отношениях с двумя лицами, тесно соприкасавшимися с театральной жизнью, — С. Дягилевым и А. Крупенским[[25]](#endnote-21). Каждый из этих последних также, в свою очередь, тайно лелеял мечту о директорском месте. Все трое, по мере того как их вожделения становились все менее и менее осуществимыми, начали проявлять ко мне явную неприязнь и даже враждебность, принимавшую активный характер[[26]](#endnote-22).

Интриги и истории, ими создаваемые, были самого разнообразного и каверзного свойства и часто ставили меня в чрезвычайно затруднительное положение, особенно щекотливое потому, что враждебная мне тройка неизменно опиралась на авторитет великой княгини Марии Павловны. Положение осложнялось еще тем, что нередко в возникшей истории великий князь Сергей Михайлович становился, со всем своим влиянием, в оппозицию к Марии Павловне и выдвигал какие-нибудь свои требования. Бенкендорф, Дягилев и Крупенский, бывавшие то в ссоре, то в дружбе с Кшесинской, не всегда знали, куда пристать, когда поднятая ими история начинала принимать слишком серьезный характер. Точно так же и великий князь Андрей Владимирович, бывший в дружбе с Кшесинской, часто колебался, какого лагеря держаться — Сергея Михайловича или Марии Павловны. Словом, путаница поднималась невообразимая.

В 1909 году, когда великая княгиня взяла под свое покровительство антрепризу С. Дягилева в Париже, Сергей Михайлович, обидевшись на С. Дягилева за то, что этот последний не пригласил Кшесинскую участвовать в парижских спектаклях, написал министру двора письмо, в котором обрушивался на антрепризу Дягилева, называл ее шантажной и советовал принять меры, «дабы прекратить наживу под флагом императорских театров». Для итого, по мнению великого князя, существовало {63} только одно средство — это, чтобы дирекция сама, на свой счет, послала балетную труппу императорских театров в Париж во главе с Кшесинской. При этом в письме своем великий князь негодовал, что Мария Павловна позволила С. Дягилеву заручиться ее покровительством и, вероятно, не без участия в этом деле М. Бенкендорфа.

Письмо было написано спешно, и место отправления обозначено — «Москва-вокзал»: он уезжал на Кавказ охотиться и не хотел откладывать это важное дело до своего возвращения. Он обещал по возвращении более подробно переговорить с министром о своем проекте.

Делом этим очень интересовался и великий князь Андрей Владимирович. 17 сентября он мне телефонировал, чтобы узнать, в каком положении обстоит дело Дягилева и правда ли, что его мать, великая княгиня, поддерживает антрепризу Дягилева и тем мешает осуществлению проекта Сергея Михайловича и Кшесинской.

Министру двора пришлось разбираться в домогательствах как Марии Павловны, так и Сергея Михайловича, причем удовлетворение желания одного нарушало возможность удовлетворить желание другого. Назревал неразрешимый высочайший конфликт — и писалось немало по этому поводу бумаг и писем, не говоря уже о разговорах.

В конфликте замешаны были и президент Академии художеств, и прима-балерина, и генерал-фельдцейхмейстер всей русской артиллерии, он же президент Театрального общества. Великому князю, кроме многосложных обязанностей по всей артиллерии и по всем театрам необъятной России, надо было успеть еще поохотиться и в России и на Кавказе; затем необходимо было успеть заехать в Крым, куда министр двора сопровождал государя и где вопрос о русском балете в Париже должен был окончательно выясниться. Понятно, что голова кругом пойдет, и письма об этом важном деле приходилось писать в пути, на вокзале в Москве. К тому же, в данном случае обнаружился еще раскол среди членов самой царской фамилии, и чью сторону принять — для министра была задача не из легких. Вопрос о необходимости показать Кшесинскую в Париже во главе нашей несравненной балетной труппы поднимался уже неоднократно по разным поводам. Надо же было наконец решить, необходимо это или нет.

Самой крупной интригой за двадцать лет моего управления театрами было вмешательство великой княгини Марии Павловны {64} в дела Михайловского французского театра в 1913 году. Вмешательство это было вызвано советом М. Бенкендорфа и осуществлено при ближайшем содействии моего помощника, тогда управлявшего петербургской конторой императорских театров А. Крупенского.

Задумано было так.

Для улучшения дел Михайловского театра нужно пригласить на будущий сезон, в качестве главного режиссера, французского драматурга Ф. Круассе. Режиссера этого надо сделать самостоятельным директором Михайловского театра. Крупенскому — занять мое место директора, а меня убрать.

Все это было обдумано и решено помимо меня — за моей спиной — и с весны 1913 года приступлено к действиям. Осуществление всего этого проекта взяла на себя великая княгиня Мария Павловна. Однако, несмотря на хитро обдуманный план, затея эта потерпела фиаско в тот самый момент, когда, казалось, все благоприятствовало ее осуществлению.

Режиссер Ф. Круассе, приехав в Петербург, остановился во дворце Марии Павловны, писал мне письма на бумаге с бланком дворца и катался по городу в придворной карете с лакеем в красной ливрее. В такой карете этот француз приехал и ко мне в дирекцию. Я, будучи директором театров, ездил в простой карете, а он, режиссер, — в придворной.

Режиссера Ф. Круассе, до того как он женился на богатой француженке, мало знали не только в Петербурге, но и в Париже. Когда же он стал богат, то начал в Париже давать лукулловские обеды, ужины, вечера и различные праздники. Многие из членов императорской фамилии, во главе с Марией Павловной, стали посещать в Париже дом молодых Круассе, приятелем которых оказался М. Бенкендорф, а потом и А. Крупенский.

Круассе был очень польщен видеть в своем доме русских высочайших особ. Скромное положение в парижском высшем обществе его не удовлетворяло, и он задумал сделать блестящую карьеру в нашей северной столице, причем рассчитывал получить и придворное звание. Вероятно, многое за стаканом вина было ему обещано, и он захотел испытать счастье. Французы хотя и республиканцы, но очень ценят и любят монархическую знать и для почета не пожалеют и денег, но только, конечно, не очень больших, ибо они на этот счет скуповаты. Ф. Круассе обещал сначала должность режиссера исполнять даром, но при {65} первом же серьезном разговоре запросил 30 000 франков. Вскоре его убрали[[27]](#endnote-23).

Кроме указанных мною выше членов императорской фамилии, все другие мало и редко вмешивались в дела дирекции. Вмешательство их, в сущности, мало отличалось от вмешательства вообще всех других влиятельных и высокопоставленных лиц и, по большей части, выражалось в различных просьбах о принятии артистов и других лиц на службу в театры, об устройстве благотворительных спектаклей, о награждении ценимых ими артистов и т. п.

## XI Двор. — Гофмаршал. — Придворная критика. — Коронованные лебеди. — Провал «Горя от ума». — Фредерикс в театре. — Московские придворные театралы.

Двор сам по себе имел мало отношения к императорским театрам.

Чаще всего дирекция соприкасалась с гофмаршалом и гофмаршальской частью, с его помощниками и с заведующими управлениями тех дворцов, которые имели в своем ведении придворные театры.

Всякий парадный, торжественный спектакль или спектакль-гала после выяснения даты его назначения обсуждался директором театра с гофмаршалом, начиная с установления часа спектакля, количества антрактов, длительности их и всего спектакля. От всех этих условий зависели распоряжения по ужину, буфету и другие подробности. Также выяснялось количество приглашенных, число мест в театре, количество потребных программ и число участвующих артистов (для соображения об ужине); затем обсуждалось убранство царского фойе, которое также осуществлялось при содействии дирекции и театрального художника-консультанта. Словом, тут был полный контакт между гофмаршалом и директором.

На всяких спектаклях-гала, будь они в Мариинском, Большом или в загородных театрах, в царской ложе, кроме членов царской фамилии, полагалось присутствовать министру двора, гофмаршалу и директору театров.

С заведующими дворцовыми управлениями дирекции приходилось иметь дело, когда в театрах этих дворцов давались спектакли. Касалось это ремонта сцены, уборных, украшения фойе и внутреннего распорядка как в театре, так и на сцене.

{66} Среди лиц самого двора, как в царствование Александра III, так и при Николае II, было мало любителей и ценителей театра. Интересовались они не столько театральным представлением, сколько высочайшим присутствием, а потому и мнение их о том или другом представлении зависело от того, какое было впечатление от спектакля у высочайших особ. Парадные спектакли и особенно спектакли-гала не всегда удавались в смысле исполнения. По большей части исполнение было хуже, чем на генеральной репетиции. Особая обстановка этих спектаклей, непривычная артистам, сильно их волновала; волновался и технический персонал. Волнению этому особенно подвергались оперные артисты, затем драматические, меньше других балетные; на удачу балетных актов можно было всегда более рассчитывать.

Ко всякого рода обстановке спектаклей артистам надо было привыкнуть, а потому даже такие небольшие спектакли, как эрмитажные, шли лучше последующие, чем первый. Артисты отлично сознавали, что публика парадных спектаклей — судья не строгий. Среди этой публики гораздо меньше настоящих знатоков музыки, драмы и балета, чем среди публики обыкновенных спектаклей; но тем не менее праздничная, нарядная зала, долгие приготовления, ранний приезд, чтобы не опоздать, волнение начальствующего персонала — все это невольно передавалось и артистам. Особенно плохо действовало на настроение участвующих, как я уже говорил, отсутствие или малое количество аплодисментов. В начале спектакля это производило удручающее впечатление. Самые выдающиеся, опытные и верные артисты, особенно оперные, на которых можно было смело рассчитывать, на торжественных спектаклях терялись, детонировали и даже срывались.

Среди придворных лиц были такие, которые имели привычку всякий парадный или торжественный спектакль критиковать в смысле и выбора репертуара, и выбора артистов, и исполнения, и рисунков программы и т. п. Снисходительнее относилась царская фамилия, особенно государь; чем дальше от него — тем критика была строже. Самым строгим судьей в мое время был бывший директор И. Всеволожский.

Особенно сурово критиковались всякие новшества, про которые говорили, что их еще можно допускать в обыкновенных спектаклях, но никак не на торжественных, на которых все должно быть строго согласовано с традициями. Тем не менее парадный спектакль, данный в Китайском театре в 1902 году по случаю приезда президента Французской Республики Лубе, {67} имел выдающийся успех[[28]](#endnote-24). Постановка балетмейстера Горского, декорации и костюмы новых тогда художников Коровина и Головина очень понравились французам, и Лубе заявил государю, что подобной постановки он никогда и нигде не видел и в Париже она особенно понравилась бы. После этого и все стали спектакль хвалить, а недовольные молчали. На одном из эрмитажных спектаклей в 1902 году особой критике некоторых придворных подвергся рисунок программы, сделанный художником А. Я. Головиным. Давали акт «Лоэнгрина». На программе были, между прочим, нарисованы три лебедя с коронами на головах. И вот стали отыскивать глубокий смысл в этом рисунке, смысл, о котором совсем и не думал Головин. Решили, что тут скрыт намек на трех коронованных особ, а именно: на Николая II и на двух императриц; пошли шушуканье, разные рассказы и предположения. Спрашивали меня, почему три лебедя и почему над головами их короны. Стали говорить, что государь недоволен. Заволновался и министр. Но потом оказалось, что государь никакого внимания на этот рисунок не обратил и был очень удивлен, когда до него дошла эта сплетня.

Подобное же событие произошло, когда в Эрмитажном театре давали «Горе от ума» и «Волки и овцы». Некоторые придворные находили, что «Горе от ума» не подходит к придворному спектаклю, ибо там высмеивается двор: «Был высочайшею пожалован улыбкой, изволили смеяться», «Кто слышит при дворе приветливое слово? Максим Петрович!» и т. д. Слова эти в устах артиста, игравшего Фамусова, считали неподходящими на сцене Эрмитажного театра.

Про «Волки и овцы» Островского, замечательно хорошо разыгранные артистами Малого театра на Эрмитажном театре в 1913 году, говорили, что пьеса и исполнение ее вульгарно и не подходит к придворному театру. Подобных мнений высказывалось немало.

Меньше всего критики со стороны придворных вызывали балетные акты, особенно с цирковой старой музыкой Пуни, Минкуса и других композиторов. Глазунова находили скучным; из опер наибольший успех имели «Сказки Гофмана» и т. п.

На эрмитажных спектаклях менее всего смущались французские артисты. Им безразлично было играть в Михайловском театре или в Эрмитажном. Спектакли эти они очень любили и находили их «très amusants et curieux»[[29]](#footnote-7).

{68} Вообще же отношение двора к театру и дирекции ограничивалось главным образом различного рода просьбами за разных артистов и служащих в театрах. Близкие ко двору люди имели столь большой интерес к самому двору и ко всем мелочам, присущим придворной жизни, что все их внимание было сосредоточено там. Там шла постоянная борьба за свое положение и влияние, все другие интересы отходили на второй план.

В театр двор ездил не потому, что желал то или другое в театре посмотреть, а потому, что ездил государь, императрицы и великие князья. Ездили придворные в те дни, когда в театре бывал государь, и наблюдали не столько за тем, что происходило на сцене, сколько за тем, что происходило в царской ложе: доволен ли государь спектаклем, как аплодировал, кто с ним сидел и т. п. Ложи и места старались брать такие, чтобы была непременно видна царская ложа. Наиболее приближенные любили ездить в театр на места почетные и даровые, как, например, в ложу министра двора, директора или в среднюю царскую, считая лишним тратить деньги на то удовольствие, которое можно, благодаря своему положению, не только получить даром, но еще своим присутствием осчастливить приглашающих. Министерская ложа часто украшалась этими важными представителями русской придворной аристократии.

Малый интерес, проявляемый высшим русским обществом описываемой мною эпохи к искусствам вообще и к театру в частности, был довольно характерной и новой чертой этого общества, отличавшей его от старой русской аристократии, чрезвычайно интересовавшейся искусством и театрами в особенности.

Насколько мне удалось заметить, определенного вкуса к тем или другим представлениям люди эти не имели. Совершенно не известно, отчего одно нравилось, другое нет. Иногда вдруг нравились новаторские постановки, в другой раз приходили в восторг от самых шаблонных, антихудожественных, ошибочно принимая их за самое новое в искусстве.

Когда я заходил в министерскую ложу, присутствующие часто задавали мне самые неожиданные вопросы, доказывавшие, что история и искусство были им совершенно чужды. Даже в сюжетах опер, кроме самых общеизвестных, вроде «Фауста», «Кармен» и тому подобных, великосветская публика разбиралась плохо; любили «Евгения Онегина», «Пиковую даму», в более же сложной музыке, например Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, — не разбирались совершенно.

{69} Представления Вагнера посещали; на эти оперы была мода, хотя находили их очень скучными. Больше нравился балет и французский театр и менее всего Александринский, хотя к этому драматическому театру за последнее время отношение высшего общества несколько изменилось — Александринку стали больше посещать. Вообще же интересовались не столько спектаклями, сколько артистами с именем и ужасно любили выслушивать различные анекдоты о модных артистах, особенно о Кшесинской, Шаляпине, Собинове, Кузнецовой, Липковской, Савиной и других.

Барон Фредерикс и его жена к театру были доброжелательны, старались представление хвалить и директору сказать любезность. Если появлялось на сцене что-нибудь новое, в смысле произведения или способа постановки, то подробно расспрашивали, а если что казалось непонятным, то говорили, что им лично это не нравится, хотя, может быть, это и имеет свои достоинства.

В антрактах Фредерикс любил, чтобы директор заходил к нему в ложу поговорить по поводу спектакля. Ездил он в театр довольно часто и один, причем больше любил сидеть в партере на своем кресле. Когда удачно проходил какой-нибудь парадный спектакль, спектакль-гала или эрмитажный, министр бывал особенно доволен. Очень хвалил, благодарил и часто на первом после этого докладе у себя, встречая директора, целовал и говорил, что он очень счастлив поздравить еще раз с успехом, потому что знает, как этот успех трудно достигается и сколько надо для этого поработать и поволноваться, просил от своего имени поблагодарить непременно всех участвовавших артистов и служащих.

Если спектакль почему-нибудь не удавался, министр старался ободрить дирекцию, убеждая не придавать значения случайной неудаче, которая может произойти и не по вине дирекции.

Вообще за все двадцать лет службы в театре я ни разу не слышал от Фредерикса какого-нибудь резкого замечания, хотя, повторяю, не все ему в деятельности театров нравилось, ибо человек он был старого времени и прежних вкусов.

При московском дворе великого князя Сергея Александровича были настоящие любители театра, посещавшие его не только в дни присутствия в театре великого князя. Самым ярым театралом был адъютант Сергея Александровича А. Стахович, который впоследствии так увлекся театром Станиславского, что {70} вышел в отставку и сделался сам актером этого театра[[30]](#endnote-25). Театр также любили и часто посещали два других адъютанта великого князя — граф Игнатьев и В. Ф. Джунковский, впоследствии московский губернатор.

Все эти лица, как и секретарь великой княгини Н. Жедринский, охотно посещали все театры, как императорские, так и Художественный; были в курсе всего в театрах происходящего, знали почти всех артистов, художников и других ответственных служащих, тем более что имели разрешение посещать сцену. Бывали даже в уборных артистов и притом отличались особым качеством: не ухаживали специально ни за одной из артисток, вследствие чего и не разводили сплетен и дамских историй, а всегда держали себя вполне корректно.

Ко всему новому, вводимому в театрах, эти придворные московские театралы относились доброжелательно, старались приглядеться и очень ценили вновь приглашенных молодых новаторов и художников — К. Коровина, А. Головина, балетмейстера Горского и других.

## XII Закат русской знати. — Аристократические аферы. — Москва четверть века назад. — Кривая театральных сборов. — Состав театральной публики. — Любопытствующие провинциалы. — Нравы московских зрителей. — Баррикада на директорском кресле. — Летучий студент.

При вступлении моем в должность управляющего московской конторой императорских театров мне пришлось познакомиться с московским обществом и с театральной публикой, которую я совсем мало знал. Будучи назначен затем директором театров в Петербург, я столкнулся с обществом петербургским, с которым со времени моей женитьбы, то есть с 1890 года, потерял близкую связь, ибо почти никуда не ездил.

Я буду говорить главным образом об обществе и публике, посещавшей театр или имевшей к нему какое-нибудь отношение.

Аристократия, столь покровительствовавшая в эпохи Екатерины II и Александра I искусствам и театру, с эпохи Николая I и особенно последующих царствований Александра II и Александра III стала все менее и менее этим интересоваться. На артистов, художников и музыкантов начали смотреть как на докторов, священников, инженеров или начальников станций, которые {71} случайно могут быть иногда и полезны, но по миновании в этих лицах надобности и уплаты соответствующего гонорара двери знатных домов для них остаются закрытыми. Причины этого явления были самые разнообразные, и их следовало искать не только в оскудении средств русской аристократии.

Средства некоторые родовитые фамилии еще сохранили, и довольно большие, но дома именно этих фамилий оказались особенно чуждыми театру и искусствам вообще.

Исключение представляли только граф А. Д. Шереметев, содержавший свой собственный оркестр и дававший концерты не только для себя и своих знакомых, но и для широкой публики, и принц А. П. Ольденбургский, основавший в Петербурге Народный дом. Оба не жалели на эти дела собственных средств.

В Москве покровителями искусств и театра, вместо прежней русской родовой знати, постепенно сделались московские купцы: Мамонтов, Станиславский, Третьяковы, Морозов, Остроухов, Бахрушин и другие.

В большинстве старинных домов нашей аристократии находящиеся в них картины, старинная бронза, скульптура, фарфор, гобелены, мебель и т. п. предметы искусства были получены по наследству. Вновь приобреталось мало, а что и приобреталось, было по большей части, за редкими исключениями, плохого качества и вкуса.

Довольно указать хотя бы на некоторые новые дворцы и дома последней эпохи, например на дворец президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича или на новый дом графа А. Д. Шереметева на набережной, в особенности если сравнить этот последний со старым домом его брата графа С. Д. Шереметева на Фонтанке или с дворцом бывшей когда-то также президентом Академии художеств великой княгини Марии Николаевны на Большой Морской (так называемым Мариинским дворцом).

Но если русская аристократия чуждалась театра и искусств, то зато все больше и больше стала интересоваться финансовыми и коммерческими делами. Министр финансов — вот кто особенно стал интересовать нашу родовитую знать…

Стремление к аферам, финансовым и коммерческим комбинациям особенно ярко обнаружилось в царствование Николая II. Начались хитрые заклады и перезаклады имений в различных банках, носивших названия дворянских, крестьянских, земельных и вовсе безземельных, а просто услужливых и приветливых. Проводились через имения не столь стратегические, сколь {72} одному владетелю имения выгодные, а всем другим совершенно не нужные железнодорожные ветви. Получались различные темные концессии.

Именитые титулованные аристократы стали занимать места членов правлений разных международных и русских, учетных и ссудных, внешних и внутренних, торговых и совсем не торговых банков, страховых обществ, с самыми разнообразными наименованиями, до «Саламандры» включительно.

Японская война была вызвана главным образом участием в разработке лесных богатств в Восточной Сибири представителей нашей высшей аристократии — их и туда, даже на Дальний Восток, потянуло…

В сущности, некоторые представители русской родовой аристократии обратились постепенно в лавочников или приказчиков разных наименований, но при этом хотели сохранить и преимущества верных, бескорыстных и почетных слуг царя и отечества.

Многие из них даже совсем не служили — эта прежняя основная привычка дворянства казалась им устаревшей и ненужной: она слишком много отнимала у них дорогого времени, с пользой употребляемого на личные дела. Тем не менее они получали придворные звания, чины и ордена за особые, выдающиеся услуги, состоя в должностях разных опекунов, попечителей, руководителей и прямо благотворителей различных обществ красного, синего, белого, зеленого креста и т. п. учреждений, действительное существование которых вызывало зачастую большое сомнение. В важных случаях они, однако, не оставляли высшее правительство без мудрых советов, и им часто удавалось спихнуть, так или иначе, настоящих честных и бескорыстных правительственных слуг, занимавших самые ответственные посты. В исключительно важное время они даже сами выставляли свои кандидатуры на посты спасителей отчизны.

Самопожертвование, способность открыто высказывать свое мнение, неугодное монарху, совсем почти вышли из привычки сих гордых, самоуверенных аристократов. Личные дела и выгоды, извлекаемые из своего исключительного положения, — вот что особенно стало цениться и что стало особенно заметным во второй половине царствования Николая II. Интерес к деньгам, к рублю отодвинул на задний план все другие интересы.

Какой при этом может быть интерес к искусствам и театру, которые не только не дают денег, но их еще требуют?

Поверхностно Москву я знал давно, наезжая туда время от времени, еще с восьмидесятых годов, когда был молодым офицером {73} и когда московским генерал-губернатором состоял еще князь Долгоруков.

С тех пор в Москве произошли некоторые перемены вследствие пребывания в первопрестольной великокняжеского двора: исчезла известная патриархальность и появились новые для Москвы придворные интересы. Высшее общество разделилось на лиц более и менее *близких* ко двору; пошли интриги, сплетни, происки и прочие спутники придворного режима.

Московское купечество также изменилось, и в то время как дворянство беднело и разорялось, купечество богатело, все чаще ездило за границу, интересовалось новыми веяниями в искусстве, закупало картины новой французской школы и строило дома в самом модном — декадентском — стиле. Московское купечество делилось на старое и новое, не столько по фамилиям, сколько по возрасту, вкусам и приверженству к старине или к новому. Значительно увеличилась колония иностранного купечества и коммерческого мира.

Чиновники и административный мир мало изменились: как и раньше, высшее начальство по преимуществу было временное, посланное из Петербурга на крупные посты; низшее по преимуществу состояло из природных москвичей.

Изменилась и толпа, как на улице, так и в театрах, изменилась и манера одеваться.

Элегантной молодежи — офицерства в Москве всегда было немного. Этого рода молодежь стремилась в Петербург, даже и та природная московская, которая провела там детство и школьные годы. Отсутствие офицеров всегда особенно замечалось на балетных спектаклях и на балах.

Москва стала много чище с внешней стороны со времени пребывания там великого князя.

Полиция стала походить на полицию петербургскую, была чисто одета и относительно вежлива.

Лучшие клубы — Английский на Тверской и Купеческий на Большой Дмитровке — мало изменились как по внешнему виду, так и по составу членов.

О таком фешенебельном клубе, как Яхт-клуб в Петербурге, и помину не было. В Английском клубе членами состояли некоторые артисты Малого театра, что было также новостью.

Открылся новый Художественный клуб, преследующий разные, не всегда художественные цели, несмотря на театральный зал, в нем помещавшийся. Возник он почти одновременно с Художественным театром.

{74} Многие московские трактиры обратились в рестораны, и только присутствие машин (органов) и прислуги, одетой банщиками, напоминало, что вы в Москве. Изменился и наружный вид магазинов, хотя одновременно продолжали существовать разные рыбные, грибные и т. п. ряды, сохранившие свой особый запах и московский отпечаток большого, оптового торгового центра.

Императорские театры посещались плохо, особенно Большой, а в этом последнем — особенно балет. Сборы падали в опере до 600 – 700 рублей, а балетные представления видали и по 350 – 500 рублей сбору, что составляло едва четверть полного. Малый театр начинал сдавать, и хотя еще оставалось довольно много у него поклонников и свидетелей его недавней славы, но Художественный театр уже являлся серьезным и не безуспешным его конкурентом.

В него двинулась самая разнообразная публика, начиная с высшего московского общества, купечества и кончая учащейся молодежью и интеллигенцией вообще; появились и изменники из публики Малого театра, старательно посещавшие театр Станиславского.

Мамонтовская опера, столь одно время в Москве нашумевшая, переживала в это время серьезный кризис после ареста самого Мамонтова, этого выдающегося оперного деятеля, совсем в этом деле хотя и не специалиста, но сыгравшего важную роль в истории русской оперы, благодаря выдающимся художественным силам, умело им собранным в театре. Некоторое время она еще боролась за существование, кое-как цеплялась за Шаляпина, но с уходом его в Большой театр потеряла весь свой былой престиж и интерес[[31]](#endnote-26).

Знаменитый театр Корша[[32]](#endnote-27) изменился мало и продолжал давать каждую неделю по новой постановке иногда более, иногда менее удачных пьес русских и переводных.

Публика, посещавшая императорские театры, была самая разнообразная. Завсегдатаи были среди публики Малого театра, особенно на премьерах, и отчасти в балете, но в ограниченном числе. Судя по сборам, можно видеть, что балетоманов было мало, в особенности когда балет шел по средам. Большинство публики было случайное. То же самое можно сказать в значительной мере и об опере. С 1898 года, с моего приезда в Москву, на оперные представления Большого театра были открыты два абонемента, которые вначале были объявлены на двадцать представлений. Разбирались они довольно туго, но с следующего {75} года, в особенности со времени поступления в труппу Шаляпина, абонементы стали заполняться, и вскоре пришлось увеличить не только количество абонементов, но и уменьшить число представлений до десяти, чтобы удовлетворить по возможности желающих абонироваться.

То же самое произошло и с балетом, на представления которого был открыт сначала один абонемент, а потом вскоре два.

Вообще за три года моего пребывания в Москве в качестве управляющего театрами картина оперных и балетных спектаклей совершенно изменилась.

В опере и балете завелась своя специальная публика абонентов, которая стала посещать театры и вне абонементов. Сборы по опере, давшие в 1897 году 232 125 рублей, дали уже в 1899 году 319 002 рубля, а балет с 50 999 рублей поднялся на 87 733 рубля, не считая еще 45 011 рублей, которые дала касса предварительной продажи. Средний сбор за балетный спектакль поднялся с 1 062 рублей на 1 655 рублей. В 1913 году опера выручала уже 533 830 рублей, а балет — 156 273 рубля, при среднем сборе за спектакль около 3 000 рублей.

Цифры эти красноречиво говорят, насколько интерес к Большому театру возрос, как не менее ясно совершенно другое говорят цифры сбора по отношению к Малому театру. Интерес неизменно падал, и хотя сборы, давшие в 1897 году 196968 рублей, поднялись в 1913 году до 279 162 рублей, но средний сбор за спектакль опустился с 1 791 рубля до 1 172 рублей.

Если сопоставить цифры выручки Большого театра с Малым, то есть их отношение, то выходит, что в 1897 году Малый театр при общем сборе всех императорских театров в Москве в 470 000 рублей выручал 197 000 рублей, то есть около половины, а в 1913 году при общем сборе в 969 000 рублей выручал 279 000 рублей, то есть немного больше четверти.

Я не имею под руками цифр сборов Художественного театра и Мамонтовского оперного театра, но думаю, что если бы принять их во внимание, то оказалось бы, что в кассу Художественного театра, кроме денег, вносимых новой театральной публикой, специально образовавшейся в этом театре, пошли деньги бывшей публики Малого театра; и, наоборот, часть денег, вносимых в кассу бывшего оперного театра Мамонтова, пошла на увеличение сборов кассы Большого театра.

Часть этой публики перетащил с собой Ф. Шаляпин. Конечно, одни его сборы не могли бы иметь крупного значения для общего бюджета московских императорских театров; не {76} одно его имя стало собирать публику, а поднялся, с приходом его и художников К. Коровина и А. Головина и других, общий уровень художественных представлений, поднялся, несомненно, и интерес.

Если взять петербургские императорские театры за этот период времени, то картина получается несколько иная — в особенности в Александринском театре: он, как театр наиболее косный из петербургских, хотя и отстал от оперы и в особенности балета, но значительно меньше Малого театра, и если сравнить Мариинский театр и Александринский, как мы сравнивали Большой и Малый, то получится, что при общем сборе петербургских театров в 1897 году 842 000 рублей — Александринский выработал 277 000 рублей, то есть около трети всего сбора, а в 1913 году, при общей сумме выручки по Мариинскому и Александринскому театрам 1 249 000 рублей, на долю Александринского приходилось 361 000 рублей, то есть несколько менее трети, но много больше четверти всего сбора. И только сравнивая средние сборы со спектаклей Александринского театра и балета, получаешь большую разницу в сторону сборов балетных. Сборы балета с 1897 года к 1913 году поднялись вдвое — с 2 343 рублей на 4 535 рублей, а по Александринскому с 1 155 рублей в 1897 году на 1283 рубля в 1913 году, то есть едва на десять процентов.

Из всего этого можно вывести следующее заключение: балетные труппы ранее других отказались от царившей рутины, пошли навстречу новым веяниям и запросам, прислушивались к мнению художников и балетных новаторов и в значительной мере заинтересовали публику. Балет стал посещаться не только балетоманами, этими охранителями старых традиций, но появилась и новая публика, до того не посещавшая балета.

Более всего придерживался старых традиций и рутины Малый театр в Москве, на все новое шел неохотно, оставался позади всех и часть своей публики растерял; напротив. Александринский театр, хотя и имел много общего с Малым театром, но был гораздо податливее и гибче и рядом с постановками прежнего порядка стал прислушиваться и к новым веяниям, и хотя несколько отстал от оперы и балета, но все же не только не растерял свою публику, но приобрел новую, до тех пор мало его посещавшую. И как в Москве у балета и оперы не было конкурентов, не было их и у Александринского театра в Петербурге, ибо Литературно-художественный театр Суворина нельзя было считать серьезным конкурентом[[33]](#endnote-28). Меньше всего он был художественным. {77} Остальные драматические театры так же скоро пропадали, как и возникали. В Москве же у Малого театра возник серьезный конкурент — театр Станиславского.

Как бы хорош театр ни был, какую бы прошлую выдающуюся репутацию ни имел, но раз он чуждается современной жизни, ее новых запросов, — интерес к нему несомненно должен падать, ибо зеркало, отражающее не те предметы, которые находятся перед ним, никому не нужно.

Как я уже говорил, менее всего Императорские театры, как в Москве, так и в Петербурге, посещались высшим обществом, то есть аристократией; она как-то оказалась в стороне от искусства и из прежней покровительницы искусств обратилась в общество, к искусствам довольно индифферентное, очутившееся как-то в стороне и от народа и от науки. Гораздо более за последнее время его стали занимать денежные аферы всяких сортов.

Следует, однако, отметить, что петербургская аристократия все же была несколько прогрессивнее московской, более восприимчива к вопросам искусства, и Александринский театр охотнее посещался высшим обществом, нежели Малый в Москве.

В Петербурге серьезными театралами нередко делались именно вновь народившиеся аристократы из купеческого и промышленного мира и связавшие себя браком с представителями русской родовитой знати, денежные дела которой нуждались в подкреплении извне.

Московская же старая аристократия меньше шла на эти комбинации. Да и траты ее были относительно скромнее, ибо двор московский был беднее петербургского по составу, положению и значению. Во главе его стоял не монарх, а великий князь.

Большинство публики, посещавшей императорские театры в Москве и Петербурге, состояло из дворянства среднего достатка, интеллигенции, чиновничьего мира, купечества и учащейся молодежи. Простого народа и рабочих в театрах бывало мало даже в Александринском, не говоря о других. От рабочих я иногда получал письма с просьбами оставить верхние места в Мариинском театре; просьбы эти обычно исполнялись по отношению к внеабонементным спектаклям. Мариинский театр в значительной степени был забит абонементами. В Михайловском по большей части шли французские спектакли.

Купечество московское и петербургское играло значительную; роль в смысле влияния на сборы императорских театров. Роль {78} московского купечества была, однако, гораздо больше петербургского. Во-первых, самого купечества было в Москве больше, и интерес его к театру был значительнее. Кроме того, оно часто было связано с театрами не только узами ухаживания за артистками, но и узами брака с некоторыми из них. К тому же московское передовое купечество, как уже говорилось, вообще более интересовалось всем новым, вводимым в театре, начиная с художников, которых хорошо знало, и кончая всякими новаторствами в деле постановок.

Купечество это было русское, коренное, московское. Иностранное московское купечество держалось замкнуто, отдельно и было менее театрально.

В Петербурге, наоборот, театры посещало больше иностранное купечество, и преимущественно балет, французский театр и оперу.

Сравнительно видное место в Петербурге среди посетителей Мариинского и Михайловского театров следовало отвести и членам дипломатического корпуса с их штатом посольств. Таких лиц в Петербурге было немало, в Москве же лишь одни консулы.

Такова в общих чертах характеристика публики, посещавшей императорские театры Москвы и Петербурга в описываемую мною эпоху.

Надо еще сказать несколько слов об особой публике, наезжавшей в Москву и Петербург случайно.

Приезжая осенняя публика, наполнявшая обе столицы во второй половине августа и сентябре месяце, состояла преимущественно из родителей, привезших своих детей для определения в многочисленные учебные заведения этих городов. Она старалась за время пребывания в столицах побывать непременно в императорских театрах; и в то время как коренные обитатели столиц еще не съехались, задерживаясь в деревне и за границей, эта случайная публика заполняла театры, заменяя собою постоянный зимний состав посетителей. То же явление, но в значительно меньшей степени, наблюдалось и весною, когда детей увозили на каникулярное время. Этого рода публика была совершенно одинакова для Петербурга и Москвы. Что же касается сезонного времени, то приезжая публика Москвы и Петербурга отличалась одна от другой. Москва была центром торговым, Петербург — административным, и наезжавшая в обе столицы публика соответственно была разная.

{79} Люди коммерческие, приезжавшие в Москву заключать крупные сделки, приезжали и уезжали с деньгами. Люди же административные, приезжавшие в Петербург, приезжали и уезжали с полными портфелями, но набитыми не деньгами, а бумагами и разными переписками. Для торговых людей заплатить между прочими расходами дорогую цену за билет барышнику было безразлично, а уехать из Москвы, не посмотрев Шаляпина, Ермолову, Собинова или других московских знаменитостей, было невозможно.

Бывали курьезы. Один купец, окончив свои дела, вероятно, не без посещения ресторана «Эрмитаж» или Большого Московского трактира, купил билет на балет «Дон Кихот». В то время Шаляпин пел в Москве оперу Массне того же названия. Купец был уверен, что услышит «Дон Кихота» с Шаляпиным. Просидев первое действие балета в первом ряду и немного отрезвясь, он стал беспокоиться, что все Шаляпин не появляется. Тогда он сначала строго запросил капельдинера, а потом пошел делать скандал у кассы, что его надули. Дело это пришлось разбирать полицмейстеру театров Переяславцеву, ибо купец ссылался на кассиршу, которая будто бы сказала ему, что Шаляпин поет. Оказалось, что билет у него куплен был не в кассе, а у барышника, который, вероятно, учел его ненормальное состояние и на вопрос, поет ли в балете Шаляпин, ответил, что, конечно, поет, и получил баснословные деньги за кресло.

В московских императорских театрах вообще появлялись иногда довольно курьезные посетители. Когда я, придя в первый раз на представление в Большой театр, захотел сесть на мое казенное кресло, то к изумлению моему заметил, что ручки кресла соединены медной палочкой, которую шедший за мной капельдинер стал удалять. На вопрос мой, зачем кресла запирают, полицмейстер театра объяснил, что такой порядок в Москве уже давно заведен для всех административных кресел, ибо часто москвичи не любят разбираться в номерах и садятся на казенные кресла, и если такой москвич хорошо выпил, то уж своего места никак не оставит иначе как со скандалом на весь театр.

Бывали случаи, что даже и на запертые таким медным прутом кресла садились и старались прут согнуть ногами, чтобы не мешал сидеть.

Таковы уж своевольные москвичи, и с такого рода озорством приходилось считаться. Всякий скандал мог окончиться {80} буйством, избиением капельдинера и составлением протокола за нарушение тишины и спокойствия в общественном месте.

Для цивилизованного Петербурга это было малопонятным; но мало ли что в Петербурге, этом окне в Европу, иначе понимается — на то он и иностранный город и с иностранным именем. В Петербурге вообще мало принято было ездить в театр выпивши, а в Москве — состояние это в подобном случае не считалось неприличным: таковы уж были издавна обычаи в первопрестольной.

Вообще в этих столицах на многое вкусы были различные.

В Москве публика и аплодирует своеобразно, особенно если поет «милашка тенор» или танцует излюбленная балерина. Махали не только платками, но и простынями и дамскими накидками в верхних ярусах, и если в 1850 году известный тогда редактор «Московских ведомостей», чиновник канцелярии московского губернатора Хлопов после представления балета «Эсмеральда» сидел вместо кучера в карете, увозившей из Большого театра знаменитую балерину Фанни Эльслер (за что, правда, и был уволен и место свое по редактированию «Московских ведомостей» был принужден уступить известному Каткову), то пятьдесят лет спустя один из студентов Московского университета в Большом театре, увлекшись аплодисментами и маханием дамской кофтой балерине Рославлевой, упал из ложи второго яруса в партер, причем сломал по дороге бронзовое бра и кресло. Но этому счастливцу-энтузиасту, тоже московского производства, подвезло в конце того же века больше, чем Хлопову: он ниоткуда уволен не был и остался жив и здоров. Когда прибежали взволнованные полицмейстер и доктор, то, к удивлению своему, констатировали только факт разрушения казенного имущества; что касается студента, то он, отделавшись сравнительно легкими ушибами, хладнокровно заявил о своем желании снова вернуться наверх, на свое место, дабы продолжать смотреть следующий акт балета, обещая быть в дальнейшем более осторожным с казенной бронзой и мебелью.

Я уже говорил, что в Петербург многие приезжали как в административный центр. Эти приезжие были и беднее и скупее торговых гостей, наезжавших в Москву. Театр они в Петербурге посещали меньше, и их присутствие мало отражалось на сборах.

## **{****81}** XIII Мои первые шаги в московских театрах. — Главный режиссер Черневский. — «Культурное кресло». — Блистательная пора московского Малого театра и начало его падения. — Ленский. — Оскудение репертуара. — «Скаковой мальчик» Нелидов. — Учредительное собрание артистов Малого театра. — Федотова и Никулина. — Макароны миланез и «настоящие персоны».

Весной 1898 года, когда я в первый раз приехал в Москву в качестве управляющего московской конторой, театральный сезон уже кончился. Поэтому познакомиться с художественным составом театров мне удалось только самым поверхностным образом. Пришлось на первых порах заняться хозяйственными и административными вопросами. Знакомил меня с составом московского управления управляющий делами дирекции В. П. Погожев, приехавший со мной.

Предварительно, еще в Петербурге, он меня начинил всякого рода сведениями, касающимися московских императорских театров, где предполагались некоторые нововведения, а именно: открытие с осени вновь арендованного Нового театра, о котором Я уже говорил, и затем учреждение оперного класса при опере Большого театра для подготовки к сцене молодых певцов и певиц. Кроме того, намечались разные реформы в театральном училище с совершенным упразднением в нем мужского интерната. Наконец, предполагалось в опере открытие абонементов, до тех пор не существовавших.

Летом театры, как всегда, были закрыты, контора работала только четыре дня в неделю. Суббота и понедельник в течение всего лета считались льготными днями, и большинство служащих разъезжалось по окрестным дачам.

За лето я ознакомился с административными и хозяйственными работами конторы, а также с театральным училищем. Артисты стали съезжаться во второй половине августа. Вновь назначенный помощник мой Лаппа-Старженецкий, о котором Я уже говорил, все лето проболел, так что работать мне пришлось одному среди совершенно незнакомых мне людей. С сентября я взял на службу нового чиновника Н. К. фон Бооля на должность помощника заведующего постановками. Бооль впоследствии, когда я был в 1901 году назначен директором театров, занял в Москве мое место.

{82} Главным режиссером Малого театра был старик С. А. Черневский, служивший уже сорок седьмой год в театре[[34]](#endnote-29), а вторым режиссером состоял А. Кондратьев, служивший с 1862 года. Черневский был современником знаменитых артистов Малого театра: П. Мочалова, М. Щепкина, П. Садовского, Н. Медведевой и других. Все выдающиеся артисты Малого театра второй половины XIX века, а их было немало, выросли на глазах этого убеленного сединами старца.

Какой это был режиссер, сказать затруднительно. Если на него смотреть, как теперь принято смотреть на режиссера, то он был никакой режиссер. Когда надо было просить бутафора дать кресло из «Макбета» (кстати сказать, кресло это было обито зеленым трипом с бахромой в виде помпончиков), то он кричал бутафору:

— Дайте сюда культурное кресло!

Вероятно, это обозначало курульное кресло, хотя, когда оно появлялось, угадать столь пышное назначение было довольно мудрено, ибо оно совсем на курульное кресло не походило. В то время на точность обстановки сцены внимания обращали мало, а когда пробовали обратить больше внимания, тогда выходило еще курьезнее. Так, например, в Большом театре в постановке машиниста-декоратора К. Вальца в опере «Руслан и Людмила» в гроте Финна стоял глобус, и на мой вопрос — почему глобус? — отвечали:

— Как же, Финн — ученый, астроном, как же у него не быть глобусу? У Фауста тоже глобус, и ходит тот же самый.

Спорить было бесполезно, тем более что Финна пел тенор Барцал, он же главный режиссер оперы, и, несмотря на то что карьеру свою он уже заканчивал, он пел отлично, как никто после него не пел эту партию. Глобус был, по моему приказанию, изъят из грота Финна, и все со стороны археологии было приведено в надлежащий вид.

В театре наблюдается странное явление, всегда повторяющееся, когда имеется выдающийся артист, будь то Финн или Отелло: все детали и верность постановки отодвигаются невольно на второй план, ее не замечают и о ней не говорят; когда же Отелло или Финн плохи, всякая мелочь в постановке, кажется, способствует неуспеху представления. Конечно, самое лучшее, когда все хорошо: и артисты, и режиссер, и постановка, и самое произведение, — но бывает это редко.

Так было и с Малым театром в Москве. Я еще застал некоторые представления в Малом театре, которых нельзя забыть. {83} Одно из них была выдающаяся пьеса Островского «Волки и овцы», другое — произведение В. И. Немировича-Данченко «Цена жизни». Эти оба совершенно различные произведения были разыграны артистами Малого театра удивительно, так, как ни одна труппа в мире в то время разыграть бы не могла.

В пьесах этих играли лучшие силы труппы Малого театра, и трудно было сказать даже, кто играл лучше, ибо блеск, сила, сочность и искусство исполнения совсем не зависели от величины и значения в пьесе ролей. Все роли оказывались главными и важными. В пьесе «Волки и овцы» роль Вукола Наумовича игралась по очереди Н. Музилем и О. Правдиным, и кто из них лучше исполнял роль, зависело от случая: иногда один, иногда другой — оба были лучше. Не буду перечислять других исполнителей: А. Ленский, Е. Лешковская, Г. Федотова, О. Садовская, М. Садовский, А. Южин и другие были неподражаемы, и для оценки игры каждого из них потребовались бы целые страницы.

В пьесе «Цена жизни» принимали участие М. Н. Ермолова, А. П. Ленский, Е. Лешковская, А. Южин, О. Садовская и другие. Несмотря на некоторые недостатки самой пьесы, впечатление она производила сильнейшее благодаря необыкновенной игре артистов.

17 апреля 1900 года в Малом театре давали «Отелло» с Сальвини в главной роли. Антураж был посредственный, про обстановку и говорить нечего; сам Сальвини был одет не то черногорцем из балета «Корсар», не то румыном; говорил он по-итальянски, другие по-русски. Несмотря на все это, играл Сальвини так, что все остальное забывалось, и, когда он был на сцене, все внимание так на нем сосредоточивалось, что вам и в голову не приходило обращать внимание на обстановку, режиссерство, костюмы и т. п.

Все это происходило в то время, когда главным режиссером, как сказано, состоял Черневский. Но если бы в те времена спросить, кто действительно режиссирует пьесы в Малом театре, то ответить было бы трудно, — да никто, в сущности, этим и не интересовался, и такого вопроса не пришло бы в голову задать. Что С. Черневский и А. Кондратьев были режиссерами Малого театра все знали и смотрели на них, с одной стороны, как на администраторов, с другой — как на людей, имеющих большое влияние среди труппы Малого театра по части всего распорядка в театре, отношений между артистами, подготовки спектакля, распределения ролей, выбора пьес, назначения времени {84} сезонных постановок, возобновлений, очередных бенефисов и т. д. Главный режиссер, кроме того, был непосредственным связующим звеном между труппою и конторою и докладчиком по всему касающемуся труппы управляющему конторой.

Никто из артистов не ходил говорить непосредственно с управляющим конторой, не поставив об этом в известность главного режиссера, который, в сущности, был и управляющим или заведующим труппой. Режиссировали же пьесу сами артисты сообща, и режиссеру оставалось только всю их общую работу зафиксировать, высказывая иногда и свое мнение.

Проработав около полувека с труппою Малого театра, переполненной талантами, особенно в шестидесятых годах, когда в числе труппы были такие выдающиеся артистки, как Е. Васильева, Кавалерова, Львова-Синецкая, Никулина-Косицкая, сестры Бороздины, Колосова, Медведева, Акимова, Рыкалова и артисты Щепкин, Садовский, Шумский, Самарин, Живокини, Никифоров, Дмитревский, Ленский, Степанов и другие, — С. Черневский, очевидно, многое видел и, будучи, кроме того, сам женат на внучке знаменитого Щепкина, он как бы сам принадлежал к этой артистической семье.

Лессинг в своей «Гамбургской драматургии» говорит, что если в драматической труппе есть четверо актеров, которые превосходно играют, а остальные только хорошо, то труппа может считаться образцовой. В Малом же театре в эти времена были десятки выдающихся артистов. К этому списку артисток и артистов надо еще прибавить список тех, которые с шестидесятых годов пришли им на смену и которых еще я застал в 1898 году, а именно: Федотова, Ермолова, Садовская, Лешковская, Музиль, Садовский, Макшеев, Ленский, Правдин, Рыбаков, Южин и другие.

Вся эта блестящая эра Малого театра протекла на глазах главного режиссера С. Черневского. Не знаю, насколько жена его, А. Щепкина, имела значение в труппе, во всяком случае она должна была быть посвящена во все артистические дела Малого театра, ибо всегда сидела, поджав ноги, на большом бархатном диване в уголке маленькой режиссерской комнатки Малого театра. Когда бы ни прийти в эту комнатку, за письменным столом неизменно сидел С. Черневский, а на диване его жена, которая была лет на двадцать пять моложе его. Все разговоры с артистами происходили в ее присутствии.

С. Черневский пользовался в труппе большим уважением и весом. Для него даже старые члены труппы были по большей {85} части молодежью, и сверстницей была лишь Н. Медведева. Любили ли его артисты — сказать затрудняюсь, но одно констатировать могу, что с ним все артисты считались, особенно во времена управления театрами моего предшественника П. Пчельникова, который артистов принимал у себя в кабинете редко, и все переговоры велись обыкновенно через С. Черневского. Я застал его в 1898 году уже в преклонном возрасте — он часто стал болеть и, конечно, от полувековой работы немало утомился.

В эти годы только что начинал выдвигаться на очередь новый совершенно вопрос для драматического театра — вопрос режиссерский. До этого времени о режиссерах как постановщиках пьес никто не говорил и этим не интересовался — интересовались исключительно артистами и отчасти пьесами, но только отчасти. Важно было не что играют, а кто и как играет. Режиссерский вопрос был главным образом выдвинут Художественным театром.

В описываемое мною время Малый театр, достигнув зенита славы, стал уже на путь падения, но он этого не замечал или, вернее сказать, не хотел заметить.

Причины начинавшегося падения Малого театра были, с одной стороны, довольно сложны, а с другой — очень просты и понятны. После шестидесятых годов Малый театр уже начинал переживать некоторый артистический кризис. Знаменитый артистический персонал начинал стариться — особенно в женской своей половине. Но пробел этот постепенно пополнялся именами особо выдающихся артистов, которых я еще застал в Малом театре в 1898 году. Состав этот, относительно новый, теперь начинал уже подходить к очень зрелому для сцены возрасту. Требовалось освежение, это сознавали и сами артисты и администрация. Некоторые меры были приняты, надеялись на вновь открытые драматические курсы при театральном училище. Но меры эти, способствовавшие пополнению молодыми артистами труппы Малого театра, не только не помогли наступавшему кризису, но еще его осложнили. Было принято на первых порах много молодежи с драматических курсов училища, со старинными громкими театральными фамилиями, могущими украсить именами любую афишу, но одного в них недоставало и самого главного — талантов!

Труппа в 1898 году была и молода и велика, но молодая ее часть была слаба. Многочисленность труппы при условиях казенной службы окончательно закупорила свободный доступ новым силам. Среди молодежи было немало родственников старых {86} талантливых артистов — закупорка была прочная и надолго, и с большим трудом можно было рассчитывать на новый прием хотя бы и талантливых артистов. Пропало и желание искать новых, тем более что спайка состава была крепкая. Открытием вновь арендованного Нового театра думали — в особенности В. П. Погожев — дело поправить, давая практику молодежи, но от этого дело еще ухудшилось, ибо с закрытием столь легкомысленно затеянного Нового театра вся эта двойная труппа, да еще с некоторыми добавками, наводнила собою Малый театр. Кто из молодых артистов ждал ролей, кто на это уже махнул рукой и ждал пенсии за двадцать лет, а кто и ничего не ждал, а просто прозябал — немым зрителем того, как играли более счастливые, хотя и не более талантливые.

С. Черневский после моего поступления недолго оставался главным режиссером[[35]](#footnote-8).

Черневского заменил А. Кондратьев — режиссер старого режима, состоявший с 1862 года на службе[[36]](#endnote-30). Человек он был бесспорно достойный, безусловно честный, прямой, неглупый, доброжелательный, опытный в обращении с артистами, пользовавшийся любовью и уважением в труппе и не враг даже известных новшеств, — но что он мог сделать? Известным авторитетом он пользовался, но по образованию и развитию своему не мог быть на высоте современных требований. А. Кондратьев с открытием Нового театра ведал больше спектаклями этого театра, репертуар которого, по первоначальному плану В. П. Погожева, должен был состоять из пьес, специально исполняемых молодежью (эти спектакли режиссировал артист А. П. Ленский), и пьес, по составу исполнителей, смешанных — из молодежи и из других артистов Малого театра. Этим репертуаром ведал А. Кондратьев, работая с увлечением.

Таким образом, драматическая московская труппа, с открытием Нового театра, разделилась на три состава: труппа Малого театра и две труппы Нового театра — молодая и смешанная. В сущности же, никаких трех трупп не было, даже и двух-то не было, оставалась все одна труппа Малого театра. Две других были всегда по составу своему случайные.

Впоследствии оказалось, что и одна молодежь в Новом театре играть не может. Разница между этими театрами была {87} только та, что Малый театр артистов Нового всегда брал, а Новому театру Малый своих артистов иногда только уступал. Все это оказалось весьма и весьма сложным.

Л. П. Ленский, бесспорно один из самых выдающихся артистов Малого театра, когда-то игравший амплуа молодых любовников, а потом постепенно перешедший на другие роли, во всех был выдающимся исполнителем, а в роли Фамусова мог с кем угодно поспорить. Был он в то же время и старшим преподавателем на драматических курсах училища, режиссером молодой труппы в Новом театре и артистом Малого театра. Будучи художником, он делал макеты для декораций, занимался скульптурой, рисовал эскизы декораций — и всеми этими делами горел. Он был занят целыми днями и вечерами, не знал отдыха и весь был поглощен театром. Никогда нигде в частном театре он не играл и был примерным служакой. Главным недостатком его были кратковременные и сильные увлечения, сменявшиеся вдруг столь же быстро полным охлаждением, что особенно часто испытывали на себе его ученики на драматических курсах, а впоследствии молодые артисты на сцене.

Кроме того, он был очень самоуверен и не выносил оппозиции, и, когда с мнением его не соглашались и увлечения его не разделяли, он переставал слушать, жаловался на головную боль и тер себе виски мигренштифтом. В такие минуты нельзя было с ним ни о чем спорить. Как режиссер он был также не без таланта, иногда хорошо задумывал постановку, но рядом с этим не обладал тонким вкусом, не брезговал макетами из кондитерской Конради с самыми дешевыми, сладкими, банальными эффектами. И в квартире у него рядом с красивыми вещами можно было встретить бархатный столик с саблями в виде ножек. В театральном деле, затрагивающем столько специальностей, вести работу с таким режиссером было очень трудно и утомительно.

Часто после каких-либо недоразумений в театре Ленский уходил обиженным и, придя домой, принимался писать длинное письмо в контору театров — с не менее длинными объяснениями, прося уволить его как человека, неподходящего для обязанностей режиссера, и т. д. Когда с приездом моим в Москву к участию в работах театра были приглашены новые, молодые талантливые художники К. Коровин, А. Головин и другие, А. Ленский стал их врагом на почве понимания задач художника в театре. Особенно не ладил он с художником {88} Досекиным, и немало было у него с ним историй при постановке «Ромео и Джульетты»[[37]](#footnote-9).

Как я уже говорил, в это время начинал приобретать все больший и больший успех театр Станиславского. Все говорили о режиссерах, в новом смысле. Малый театр Художественного не признавал, считал его театром любителей, новаторов, дилетантов, имеющих целью поражать публику разными мелочами постановки, чтобы скрыть слабые силы своего артистического персонала[[38]](#endnote-31). В таком смысле описывали мне этот театр артисты Малого театра до того, как я с этим театром познакомился лично.

Когда я в первый раз приехал в Москву весной 1898 года с Погожевым, он у себя на казенной квартире (квартире из трех комнат, предназначенной для приездов в Москву директора), в здании конторы театров, принимал режиссеров, капельмейстеров, балетмейстеров, декораторов и других служащих московских театров по вопросам о подготовке будущего сезона.

Наскоро обсуждались вопросы новых постановок и возобновлений, приносились в его кабинет различные эскизы, макеты и рисунки. В то время в Москве было немало декораторов, но очень мало художников-декораторов. Декораторов числилось двое и восемь помощников, которым иногда поручались и самостоятельные работы. Таким образом, было десять декораторов, а, в сущности, был всего один — Гельцер, декорации которого могли нравиться или нет, но это был декоратор опытный и знающий свое дело. Другим декоратором считался главный машинист Большого театра Вальц, который в своем деле был опытным и энергичным работником, но собственно декоратором в настоящем смысле этого слова никогда не был, а был как бы подрядчиком, сдававшим работы совершенно не известным случайным мастерам. Декорации его если и бывали иногда сносны, то зато другой раз напоминали постановки прежних балаганов Малафеева или Берга. Такой, например, постановкой был балет «Звезды»[[39]](#endnote-32), приводивший в восторг москвичей, особенно тем, что в последнем акте вертелось громадное колесо с разноцветными электрическими лампочками.

Когда в 1898 году в дирекции решено было улучшить дела московских театров и поднять к ним интерес публики, вопрос {89} этот решен был скоро и просто. Арендовали Новый театр, роздали молодежи главные роли, выработали репертуар, начинив его всем возможным, начиная от мелодрамы до разных переделок сказок и феерий, всех помощников декораторов сделали декораторами — и работа закипела. В. П. Погожев прямо не успевал пересмотреть всего бесчисленного количества эскизов, которые ему десятками приносили.

Не лучше было с репертуаром Малого театра. Рядом с произведениями классической литературы, русской и иностранной, обязательными пьесами репертуара были не только пьесы Шпажинского, Невежина, Крылова и других, но также пьесы их жен, законных и незаконных. Эти последние если и не делались отечественными оригинальными авторами, то занимались переводами иностранных драматических произведений. Поставляли современные пьесы и артисты, до суфлеров включительно. Одна из таких пьес, под названием «Пикник» суфлера Малого театра Жданова, была такой пикник, что я, увидав ее, попросил главного режиссера С. Черневского больше пьеску эту не показывать, настолько она была вульгарна[[40]](#endnote-33). Чтобы составить себе приблизительное понятие, насколько работа по драматической русской литературе была производительна, достаточно упомянуть, что в сезон Малого и Нового театра ставилось до сотни различных произведений, начиная от трагедий, комедий, драм и мелодрам до водевилей с пением и без оного и различных переделок прозы, сказок и т. п. Некоторым авторам из числа выше мною названных давались в репертуаре вперед, заблаговременно места, когда пьесы у них еще и не были написаны, так что принимались как бы пьесы еще не существующие, все было основано на доверии, а то, что пьеса, может быть, окажется неудачной, никого не смущало.

Водевили особенно любила жена С. Черневского А. Щепкина.

Весь этот материал благополучно проходил чистилище театрально-литературного комитета, и лишь бедному Антону Павловичу Чехову не повезло с его пьесой «Дядя Ваня», которая была забракована, однако с любезным условием пропустить ее и будущем, если автор согласится свою пьесу переделать по рецепту ученых мужей комитета. Комитет не отрицал, впрочем, и некоторых достоинств в «Дяде Ване». Пьеса эта оказалась не столь высокого качества, сколь другие, пропущенные комитетом в 1899 году, но все же была признана достойной вторичного рассмотрения.

{90} Членами театрально-литературного комитета в этом году были: проф. Н. Стороженко (председатель), знаменитый академик А. Н. Веселовский[[41]](#endnote-34), И. Иванов и Влад. Немирович-Данченко. Последний на заседание, которое должно было решить участь «Дяди Вани», не явился (было даже предположение, что он не явился умышленно, ибо, если бы пришел, пьеса бы прошла, а в то время Художественный театр хотел получить эту пьесу, И Немировичу было на руку, чтобы пьесу комитет забраковал). Главное, что смутило гг. профессоров, членов комитета, — это выстрел дяди Вани. Надо отдать справедливость, что мнение это было только мнением гг. профессоров; артисты же Малого театра, читая эту пьесу при мне, в моем кабинете, ее одобрили и желали включить в репертуар будущего сезона.

Я был очень зол на В. И. Немировича-Данченко, что он на заседание комитета не явился, и мы с ним после этого расстались. Он подал прошение об увольнении его из членов комитета, и на место его вступил А. И. Южин, который и оставался членом театрально-литературного комитета до революции.

Подробнее об этом курьезном случае рассказано ниже. Что дела Малого театра неблагополучны, было ясно даже и мне, новичку в театральном деле. Пробовал я по этому поводу говорить и с Черневским, и с членами театрально-литературного комитета, и с В. А. Нелидовым, молодым чиновником особых поручений при конторе.

Об этом последнем необходимо сказать несколько слов. Одно время он пользовался моим доверием как человек хотя и молодой и неопытный, но театр и артистов хорошо знавший. Под описанный тип чиновников московской конторы он не подходил.

Сын бывшего нашего посла в Константинополе, он был светским молодым человеком. Любил он не только самый театр, но и всю театральную кухню. Предпочитал театр драматический, ухаживал же за артистками балета, хотя в конце концов женился на артистке драматической, О. Гзовской, после чего вскоре я с ним должен был расстаться. Не обладая средствами и получая в конторе скудный оклад, он прирабатывал на стороне, состоя казначеем скакового общества, что придавало ему легкомысленную вывеску, и артисты называли его «скаковым мальчиком». Вскоре после моего вступления в должность я назначил его заведующим репертуаром драматических театров.

Всерьез его никто не принимал — ни контора, ни артисты Малого театра в особенности, для них он всегда оставался мальчиком. Но мне лично он оказался весьма полезным.

{91} В. А. Нелидов был человек неглупый, хорошо знал драматическую литературу, русскую и иностранную, знал и артистов, не только русских, но и выдающихся европейских. Почти каждый вечер после спектакля он приходил ко мне, так же как и старший врач конторы Л. Казанский, которого художник Коровин называл «тенью Мафусаила», потому что он по вечерам появлялся вдруг и, нося сапоги без каблуков, неслышно вырастал в дверях. Оба они, то есть Нелидов и Казанский, много мне помогли в начале моей деятельности в Москве разобраться в существовавших театральных, новых для меня порядках и обычаях.

Засиживались они у меня нередко до двух — трех часов ночи; по вечерам, кроме них, бывали часто также К. Коровин, А. Головин, В. Сизов и иногда Ф. И. Шаляпин.

Когда меня особенно стало озабочивать положение Малого театра, который давно пользовался в Москве особым успехом, я много на эту тему говорил и с В. А. Нелидовым. О том, что надо сейчас делать, он высказывался не совсем ясно, но советовал ничего не предпринимать, раньше чем выслушать самих премьеров труппы. Я решил поговорить сначала с некоторыми из них наедине, а потом собрать всех и обсудить совместно те меры, которые необходимо принять.

Первого я вызвал А. П. Ленского, потом М. Садовского и Г. Федотову, а 6 февраля 1899 года состоялось общее совещание, на котором присутствовали: Федотова, Ермолова, Никулина, Лешковская, Садовский, Рыбаков, Ленский, Южин, Правдин, Музиль, Кондратьев, Нелидов и мой помощник по управлению конторой Лаппа-Старженецкий.

Совещание это происходило в конторе и продолжалось около трех часов. Мнения высказывались самые разнообразные, но в общем было ясно, что ведением дела в Малом театре артисты были недовольны и сознавали, что необходимо принять какие-то меры, дабы восстановить былой интерес публики к Малому театру, интерес, которым все они были в свое время избалованы. Обвиняли главным образом контору, театральное начальство и считали, что единственным выходом из создавшегося положения было бы непосредственное привлечение их самих, премьеров труппы, к составлению репертуара и к распределению ролей, с тем чтобы постановочное отделение конторы ограничило свою деятельность выполнением готовых требований относительно новых пьес. На все это я согласился в виде опыта, предоставляя, таким образом, Малому театру полную автономию.

{92} Споров было немало. Много говорила Г. Н. Федотова, артистка выдающаяся и по уму, и по таланту, и по многолетней опытности. От нее немало, между прочим, доставалось артистке Н. Никулиной, которая, будучи также талантливой, в подобных сложных вопросах разбиралась плохо, но говорить любила много и громко. Г. Н. Федотова своим властным голосом часто ее останавливала, упрекая в том, что «Надя сначала говорит, а потом думает», а надо наоборот.

М. Ермолова и Е. Лешковская говорили мало, в особенности первая.

Много говорили и спорили старик Садовский, Ленский и Южин. Садовский говорил, как всегда, остроумно, но малопрактично. Ленский увлекался, говорил горячо, закатывал глаза, волновался и много спорил с Правдиным. Говорил он как преподаватель драматических курсов, как режиссер молодежи и как увлекающийся артист, считающий себя в то же время и выдающимся художником, знатоком декоративной живописи.

Дельнее всех говорил самый младший — А. И. Южин, старавшийся добиться в конце концов определенных практических результатов от всей этой многогласной говорильни. Будучи не только артистом, но, кроме того, и драматическим писателем, он был вместе с тем умен, образован, не лишен некоторой грузинской хитрости и отлично знал достоинства и недостатки своих коллег по труппе — людей бесспорно талантливых, но малопрактичных. Все эти артисты гораздо лучше могли играть на сцене, чем руководить театром. Многое, о чем они теперь говорили и мечтали, потом, когда коснулось дела самоуправления, вышло иначе и совсем для них же самих неожиданно, — особенно, когда началось распределение ролей между своими родственниками, а репертуара — между знакомыми авторами.

Как бы то ни было, но совещание это было крайне интересным, необыкновенным, для меня особенно полезным и поучительным, ибо многое представилось мне не в том освещении, в каком представлялось при отдельных предварительных разговорах с артистами.

После этого в своем роде исторического совещания всем участвовавшим на заседании артистам мною предложен был скромный ужин на моей квартире.

Официальные деловые разговоры окончились. О важном событии — о нарождении театра Станиславского почти не упоминалось. В успех этого театра никто не верил.

{93} За столом очутились все свои, — лишь я и моя жена были посторонние. За стаканом вина развязались языки — начались рассказы о прошлых временах: старые, славные воспоминания, шутки, смех обратились в общую непринужденную беседу, длившуюся до третьего часа ночи.

В этот вечер я с артистами познакомился лучше, чем за те полгода, что имел с ними дело в официальном кабинете наедине. Я чувствовал, что предполагаемый опыт автономии лучше и нагляднее всяких разговоров и убеждений докажет артистам, что кругом появились новые запросы и требования, и старые, хотя и испытанные рецепты, делу не помогут, а преследуемые каждым из артистов личные цели, при данной им власти, приведут к совершенно неожиданным результатам.

Это было двадцать пять лет тому назад.

За этим памятным мне ужином не обошлось без курьеза.

Некоторые артисты почему-то долго не приступали к еде и, по-видимому, чего-то на столе искали, а между тем на столе как будто все было: и закуска, и блюда, и вино, и фрукты. Правда, не было одного — водки. В. А. Нелидов объяснил мне, в чем дело. На грех, водки у меня не оказалось, ибо крепкие вина, как херес и мадеру, я любил, а водку у нас не подавали.

Выручил, однако, мой буфетчик Михайло, который также без водки не садился за стол, и одолжил бутылку — к немалой радости любителей.

Ужин прошел очень весело и оживленно, в особенности к концу. Особым успехом пользовались за ужином макароны миланез, к большому удивлению того же буфетчика, который, когда я заказывал ужин, уверял меня, что блюдо это для артистов не подходит, ибо требует «особого понятия». Артистам, по его мнению, были необходимы блюда рыбные и мясные исключительно. Что подразумевал буфетчик под выражением «особое понятие», объяснить трудно. Когда ужин окончился, он мне сказал:

— Вот не ожидал, что на макароны так налягут; а насчет вина я вам ведь верно говорил, что порядочный артист, если он настоящая персона, без водки ужинать не станет, хотя бы и у начальства, и все эти мадеры и хереса не могут заменить нищего настоящего русского вина. Это так, одна канитель. Хорошо, что у меня нашлась водка, а то конфузно было бы для первого вашего угощения артистов.

У Михайлы гости делились на два разряда: персоны и просто гости, О персонах надо было повара предупреждать, {94} сколько их будет к столу, а о гостях не стоило. Так, например, доктора Казанского и художника Коровина он считал за гостей:

— Много ли они съедят? Не стоит и считать! А Нелидов и артисты — это были, по его мнению, персоны.

## XIV Провал «Дяди Вани» в театрально-литературном комитете. — Чехов. — Как мы делили власть с Савиной. — Скандал из-за «Пустоцвета». — Комиссаржевская.

С началом великого поста артисты-премьеры стали собираться у меня в кабинете для чтения и обсуждения новых пьес, и вот 1 марта 1899 года в том же приблизительно составе, как на совещании, собрались мы, чтобы прочесть новую пьесу А. Чехова «Дядя Ваня».

Пьеса понравилась, и решено было включить ее в репертуар будущего года, предварительно направив ее на рассмотрение, согласно правилам, в театрально-литературный комитет.

8 апреля 1899 года пьеса была комитетом рассмотрена и забракована, о чем и составлен протокол, копия с которого была вручена автору. А. П. Чехов, по моей просьбе, подарил мне этот любопытный документ в полную собственность, со своими пометками.

Вот точная выписка из этого протокола:

Настоящая пьеса отличается обычными у автора литературными достоинствами, живым языком, меткими чертами характеристики, мастерским воспроизведением психологических моментов, но сценическая ее сторона представляет известные неровности и пробелы. До третьего акта дядя Ваня и Астров как бы сливаются в один тип неудачника, лишнего человека, Который вообще удачно обрисовывается в произведениях г. Чехова. Ничто не подготовляет нас к тому сильному взрыву страсти, который происходит во время разговора с Еленой (тут рукой А. П. Чехова красным карандашом помечено: «У кого?»): только что подробно объяснял он ей свою картограмму, замечая при этом, что это изложение мало ее интересует, потом выслушал ходатайство за Соню и мгновенно понесся в вихрь страсти.

Быть может, автор ожидает, что и во время сухого делового разговора исполнитель роли Астрова своей мимикой и выражением глаз даст понять зрителям, что в нем происходит, но ставить объяснение душевного состояния действующего лица в зависимость от актерского усмотрения неосторожно (последняя фраза эта от слов «но ставить объяснение» Чеховым {95} подчеркнута красным карандашом и после слова «неосторожно» поставлен вопросительный знак). Несколькими подготовительными штрихами можно было бы отнять у признания Астрова слишком резкую внезапность.

Но вообще это чуть ли не лучшее действующее лицо пьесы. Заглавная в ней роль принадлежит дяде Ване; но в обрисовке его представляются вот какие недоумения. Ему сорок семь лет; по его словам, он уже двадцать пять лет как живет в имении и хозяйничает; школьное его время могло закончиться, стало быть, в раннем, двадцатидвухлетнем возрасте. Развиваться широко он не мог в своей глуши, между тем в его отношениях к Серебрякову почему-то произошла резкая перемена.

Тот, которого он прежде «обожал», научной славой которого гордился, показался ему ничтожеством, после которого «не останется ни одной страницы труда», каким-то мыльным пузырем. Что Войницкий мог невзлюбить профессора как мужа Елены — понятно; что его поступки и мораль его раздражают, также естественно (эти две последние строки сбоку отмечены А. Чеховым синим карандашом с вопросительным знаком и двумя чертами), но разочарование в научном величии Серебрякова, к тому же именно историка искусства, несколько странно. Но пусть он узнал ему настоящую цену, пусть во время семейного совета он раздражается бесцеремонностью старика, — это еще не повод к тому, чтобы преследовать его пистолетными выстрелами, гоняться за ним в настоящей невменяемости. Если зритель свяжет это состояние с тем похмельем, в котором автор почему-то слишком часто показывает и дядю Ваню и Астрова, неприятное и неожиданное введение этих двух выстрелов в ходе пьесы получит совсем особую и неосмотрительную окраску.

Характер Елены нуждался бы в несколько большем уяснении; хотел ли автор показать, что в том состоянии апатии и подавленности, в котором находились Войницкий и Астров, всякое молодое и красивое существо, появившееся в их захолустье, должно было вскружить им головы? Как будто такова была его мысль, потому что он наделил Елену в достаточном количестве душевным холодком и бесцветностью, которую она сама в себе признает; единственное исключение — это ее слова в конце второго акта, где она с неожиданной теплотой говорит о трудном и гуманном поприще Астрова, как доктора; на короткое лишь время раскрылась было ее натура, под наплывом любви Астрова, и опять стала сдержанной и непроницаемой. На сцене, быть может, главное женское лицо, причина стольких тревог и драм, наделенное «нудным» характером, не вызовет интереса в зрителе.

В пьесе встречаются длинноты: в литературном отношении это часто очень тонко выполненные детали, на сцене же они затянут действие без пользы для него. Таково, например, в первом действии пространное, распределенное между Соней и Астровым, восхваление лесов и объяснение {96} астровской теории лесоразведения, таково объяснение картограммы, таково даже прекрасно придуманное изображение затишья после отъезда Елены с мужем в конце пьесы и последние мечтания Сони (слово «мечтания» подчеркнуто А. Чеховым синим карандашом и поставлен вопросительный знак). В этой заключительной сцене, наступающей после того как главный драматический интерес исчерпан, контраст следовало бы свести к краткому, существенно необходимому и оттого еще сильнее действующему размеру. Купюры подобного рода могли бы быть предоставлены режиссеру, но, конечно, никто, кроме автора, не может провести их с гонким чувством меры.

С некоторыми изменениями и сокращениями, выше указанными, пьеса Чехова будет желанным явлением в репертуаре императорских театров; отделение комитета признает поэтому настоящую пьесу достойной постановки при условии изменений и вторичного представления в комитет.

10 апреля 1899 г., № 23.

Протокол подписан был Стороженко (председателем) и членами Веселовским и Ивановым. Третий член, В. И. Немирович-Данченко, на заседание не явился.

Это было мое первое знакомство с А. П. Чеховым. Мне было и обидно, что пьесу его забраковали, и совестно перед ним.

Мне представилось необходимым переговорить с Чеховым о том, как поступить дальше: поднимать ли историю и жаловаться на комитет директору или ставить пьесу помимо комитета с разрешения директора. Надо было знать взгляд самого автора на этот неприятный инцидент.

Чехова уже играл Александринский театр, причем «Иванов» был разыгран с блестящим успехом. Подъем и восторг публики на первом представлении «Иванова» были выдающиеся. Другую же его пьесу, «Чайку», с не меньшим успехом провалил тот же Александринский театр, несмотря на участие В. Ф. Комиссаржевской, — это я знал.

Я попросил Чехова ко мне зайти, и мы стали обсуждать создавшееся положение.

С первых же слов он меня обворожил. Он понял то глупое положение, в какое я попал в самом начале моего управления московскими театрами. Я обрисовал ему общую картину; долго говорил с ним о Малом театре, артистов которого он очень ценил. В конце концов он стал меня же успокаивать и просил только одного — никакой истории не поднимать, ибо она будет ему неприятна; обещал даже написать новую пьесу специально для артистов Малого театра, и такую, которая не оскорбила бы гг. профессоров театрально-литературного комитета.

{97} Затем он задал мне такой вопрос:

— Можно ли быть уверенным в том, что если «Дядя Ваня» будет поставлен в Малом театре, то пьеса эта будет иметь успех и будет должным образом режиссирована?

После некоторого обсуждения мы оба пришли к заключению, что это сомнительно, а в таком случае лучше и не рисковать, ибо пьеса эта требует особого настроения. В том, что некоторые роли будут прекрасно исполнены выдающимися артистами Малого театра, Чехов не сомневался, но удастся ли вся пьеса, в этом мы оба сомневались. Может быть, для самой пьесы даже лучше, если ее попробует разыграть Художественный театр, с которым автор уже вел переговоры. На этом мы и расстались.

Думаю, что Чехов был прав. Может быть, для «Дяди Вани» и лучше было попасть на сцену Художественного театра. Там для этой пьесы был специальный режиссер Станиславский, и, конечно, не С. Черневскому надо было пьесу эту ставить.

Вопрос режиссерский артисты Малого театра на первых порах предполагали разрешить так: попробовать привлечь к этой работе самих же премьеров труппы в качестве очередных режиссеров. Многие из них в поездках режиссировали, и для некоторых дело это было не новое. Мера эта, однако, дала мало нового. Правда, режиссируя одну-две пьесы в сезон, артист-режиссер, казалось бы, мог более подробно обдумать план постановки, чем режиссер, обязанный ставить десятки пьес в течение сезона, но тем не менее на деле это нововведение ничего нового и интересного не дало. Потом последовала проба учреждения репертуарного совета. Главный режиссер Черневский не шел против новых порядков, но в глубине души был убежден, что из всех этих затей, при данных условиях состава труппы, традиций, обычаев и привычек, ничего не выйдет, особенно если всю власть передать самим артистам. Так оно и случилось.

Начался ряд недоразумений, как с репертуаром, так и с распределением ролей. И сами же артисты пришли к заключению, что управлять самостоятельно театром не могут.

То же самое испробовано было и в Петербурге, когда я был назначен в 1901 году директором, с тою, однако, разницей, что Александринский театр все эти фазы прошел гораздо быстрее. Артисты Александринского театра несколько иначе относились ко всем реформам вообще — они занимались не одним Александринским театром. В опеке их было много разных других сцен петербургских театров и загородных — везде надо было поспеть сыграть и заработать. Почтительно поблагодарив {98} дирекцию за выраженное им доверие, выразившееся в учреждении репертуарного совета и в передаче им права выбирать пьесы для репертуара и распределять роли между собою, артисты Александринского театра уже со второго заседания стали манкировать посещением репертуарных совещаний, а после двух-трех заседаний и совсем перестали приходить, найдя, что вообще игра не стоит свеч. На первое же заседание не явился В. Н. Давыдов, а М. Г. Савина заявила, что выбывает из членов репертуарного совета.

Чтобы уяснить себе истинные причины такого поведения М. Г. Савиной, надо знать следующее: собственно говоря, в Александринском театре уже давно существовало два директора, причем один из них назывался директором императорских театров и тайным советником — и он был действительно весьма тайным советником, — другим же директором была умная женщина, совсем не тайная, а явная советница М. Г. Савина. При этом первый директор был фиктивным директором, а вторая — настоящим, значительно более первого опытным, с характером и определенным планом и воззрениями, отлично изучившим как петербургскую публику, так и всю окружающую обстановку, до печати включительно. Первый директор имел право *говорить* все, что заблагорассудится, вторая, без всякого права, *делала* все, что хотела.

К этому все давно привыкли и ненатуральным этого не находили, ибо директор за Савину играть не мог, а она за директора играла роль не хуже других своих ролей и по праву считалась незаменимой. Правда, деятельность М. Г. Савиной была более компактна и сосредоточенна: интересовалась она не всеми театрами и даже не всем Александринским, а исключительно только теми пьесами, в которых сама выступала, только теми артистами, которые с ней играли, и только теми артистками, которые могли быть ее конкурентками. Остальное было ей довольно безразлично, и если бы это от нее зависело, она разрешила бы ставить не только пьесы Софокла и Еврипида, но даже драматургов времен фараонов или таких совсем новых драматургов, которые еще находились в утробах матерей своих. Одно она преследовала строго, чтобы все это, слишком старое или слишком новое, хотя и очень умное, талантливое и даже полезное для воспитанников приготовительных классов, не мешало бы ее главному делу, ее собственному репертуару и чтобы ее не заставляли всю эту, по ее мнению, дребедень играть. Конечно, как умная женщина она для некоторых пьес и авторов делала {99} исключение: ценила и играла Гоголя, Грибоедова, Тургенева, Островского и других, что же касается Шекспира, Шиллера, не говоря уже об Ибсене, Метерлинке, Гауптмане и русских новейших драматургах, то их она хотя и очень уважала, но играть уклонялась.

Коньком ее были пьесы и переделки Крылова, Шпажинского и других подобных авторов, не исключая и современных авторов-женщин. В этих пьесах она плавала, как рыба в воде, и, надо отдать ей полную справедливость, действительно долгие годы была незаменима. Иной пустяк так умела поднести, что у публики текли слюнки, и овациям не было конца.

В этом репертуаре она всегда была полным победителем, победителей же не судят, а строят им триумфальные арки. Она, может быть, была даже и права; весь вопрос в том, как смотреть на образцовый театр и на цели, им преследуемые. На ее веку переменилось много директоров. Всякий смотрел по-своему, а другой так и совсем на Александринский театр не смотрел, а главным делом образцовых театров считал балет и французский театр. Александринский театр работает больше для серой, малокультурной и мало кому нужной публики, — не все ли равно, что ей там дают? Да и двор в Александринку мало ездит. И действительно, если элегантная публика в то время и посещала Александринку, то по преимуществу те спектакли, в которых выступала несравненная М. Г. Савина с ее излюбленным репертуаром, — следовательно, она дело свое вела прекрасно.

В первый же год моего назначения директором театров мне однажды понадобилось несколько изменить предполагаемый репертуар. Послал я за ним в Александринский театр. Случайно Гнедича в театре не было, а кто-то из помощников его неосторожно проболтался, что репертуара нет, ибо режиссер Корнев повез его на заключение и утверждение М. Г. Савиной. Сначала она должна его утвердить, а потом он может быть мне показан; пока же это секрет — так всегда делалось, и иначе быть не может. Утверждает Савина — директор только подписывает, и подпись его — чистая формальность, едва ли необходимая. Я вызвал П. П. Гнедича, заведовавшего труппой, и из его слов понял, что это не анекдот, а быль, и что я напрасно считаю себя одного директором Александринского театра. Если репертуар он, Гнедич, составит, а я утвержу без предварительного разрешения М. Г. Савиной, — она подобный репертуар так исковеркает, что ни одна пьеса не останется на своем {100} месте; и если ее не послушать, она за полчаса до спектакля заболеет и спектакль со своим участием сорвет, — а с этим бороться никому не под силу.

К тому же М. Г. Савина была, так сказать, коренная монархистка в лучшем смысле этого слова. Она и в театре признавала только единую власть директора. Никаких коллегиальных учреждений она не допускала, считая, что они умаляют значение центральной власти. Ей казалось достаточным иметь дело с одним директором, и потому репертуарный совет, как учреждение коллегиальное, ей не понравился. На первом же заседании этого совета у меня в приемном зале она, выслушав мнения разных премьеров труппы, которые собрались, чтобы выбрать пьесы репертуара будущего сезона и распределить роли, торжественно заявила:

— Я ухожу из состава совета, ибо не считаю возможным лишать дирекцию власти распоряжаться по-своему репертуаром, который отныне как бы во власти артистов. Я привыкла слушать приказания начальства, этим только приказаниям и повинуюсь и на ограничение власти дирекции и ее неограниченной монархии не пойду.

После этого она встала и ушла.

Присутствовавшие артисты молча переглянулись. Варламов первый нарушил молчание, сказав:

— Ох, Марья, Марья, хитрая баба!

После этого заседания несколько артистов: Жулева, Далматов, Варламов и другие подошли ко мне и благодарили за выказанное им, артистам, доверие.

Но, конечно, после этого Варламов уже больше совсем не посещал собраний, предпочитая свободное время употреблять на гастроли в Петербурге и его окрестностях. Другие артисты стали также все чаще манкировать. Многие из них даже несколько своеобразно поняли цель учреждения этого совета. Они полагали, что репертуарный совет будет главным образом заниматься раздачею ролей между членами совета и постановкой пьес, в которых специально для них будут выдающиеся роли. Но так как среди членов этого совета оказались и такие наивные идеалисты, как В. Далматов, Аполлонский и другие, которые захотели преследовать не только свои личные цели, но и пользу дела, то артисты в этом учреждении разочаровались и совершенно перестали им интересоваться, и репертуарный совет так же скоро пропал, как и возник. М. Г. Савина торжествовала и повторяла:

{101} — Я вам говорила, что из всей этой затеи ничего не выйдет.

Позвала она рецензента Юрия Беляева и приказала ему написать в «Новом времени» юмористическую статью под названием «Александринская говорильня». Тем дело и кончилось. Это было в 1903 году.

Не лишен интереса эпизод, происшедший с М. Г. Савиной в начале сезона 1903/04 года, сезона, план которого, впервые разрабатывал репертуарный совет. Эпизод этот показывает, как покорно исполняла Савина приказания дирекции.

Некая авторша, и даже в своем роде не бездарная, написала пустенькую пьесу под названием «Пустоцвет» с выдающейся, во вкусе М. Г. Савиной, главной ролью. В сущности, вся пьеса сводилась к одной роли Савиной. Так как репертуарный совет был учрежден с целью очистить репертуар Александринского театра от подобного рода никому не нужной литературы, то, конечно, совет пьесу эту забраковал, несмотря на то, что театрально-литературным комитетом (тем, который браковал Чехова) пьеса эта, как и многие другие в этом роде, была одобрена. Зная М. Г. Савину и ее настойчивость, я рекомендовал совету отложить свое окончательное решение по этому вопросу до полного выяснения картины репертуара и буде картина эта хороша, может быть, уступить настойчивому желанию М. Г. Савиной. Пускай немного побалуется, тем более что, сделав ей эту уступку, можно будет, обязать ее этой ценой сыграть какую-нибудь серьезную пьесу нового репертуара (тогда шла речь о постановке пьес Ибсена «Женщина с моря» и «Привидения»). Многие из членов совета, особенно Далматов, принимавший искреннее участие в заседаниях комитета, протестовали, и вопрос этот в конце концов в репертуарном совете разрешился не в пользу «Пустоцвета».

С наступлением осени 1903 года М. Г. Савина возобновила свои просьбы по поводу постановки «Пустоцвета» и жаловалась на то, что дала уже авторше слово играть пьесу. При этом Мария Гавриловна не только обещала мне больше с авторшами не говорить, но соглашалась даже играть Ибсена — только бы ей поставили «Пустоцвет». После долгих колебаний я уступил, ибо видел, что вопрос этот для нее был важен, а с ней необходимо было считаться — иначе весь сезон она бы мстила дирекции.

Печать, зорко следившая за действиями дирекции, не замедлила отметить, что после всех разговоров о репертуаре Александринского театра первый же сезон открывается «Пустоцветом». Обратились за разъяснениями к членам репертуарного совета. {102} Эти последние объяснили, что пьеса эта репертуарным советом забракована, и если пойдет, то исключительно по настоянию М. Г. Савиной, которая членом совета не состоит. Савина, конечно, все это отлично знала. Играть пьесу ей хотелось, но признаться в том, что это ее выбор, она не желала, ибо понимала, что ей подобный выбор поставят в упрек. Она стала распространять слух, что играть «Пустоцвет» ее заставляет дирекция против ее воли, но так как она артистка дисциплинированная и не такая, как другие члены репертуарного парламента, то она обязана приказание дирекции исполнить. Это ее заявление случайно услыхал рецензент «Петербургской газеты» Розенберг. Розенберг, человек опытный и бывалый, зная от некоторых артистов суть дела, возмутился столь явной ложью и тиснул в «Петербургской газете» (9 сентября 1903 года) следующую заметку:

Многим, вероятно, покажется странным, что, наряду с такими пьесами, как «Венецианский купец», «Эдип в Колоне», «Отец» Стриндберга, «Дочь моря» Ибсена и т. д., на Александринской сцене могут идти какие-то «Пустоцветы», принадлежащие перу разных г‑ж Персияниновых. Мы, однако, узнали, что дирекция здесь совершенно ни при чем. «Пустоцветы» обязаны своим появлением на репертуаре «образцовой» сцены одной из местных премьерш, и дирекция якобы «нарочно» не противилась желанию артистки. «Нарочно» в том смысле, чтобы публика сама оценила вкус премьерши. Какая, однако, тонкая дипломатия!

Последнее замечание по поводу дирекции было, однако, преждевременно. Дирекция в то время никакой дипломатией не занималась. Дипломатия началась, как мы увидим, потом.

С этой вырезкой в руках ко мне явилась М. Г. Савина, а так как тогда она была уже на ножах с одним из администраторов Александринского театра, заведующим труппой П. П. Гнедичем, ею же не так давно рекомендованным (на место ненавистного за свое расположение к Комиссаржевской Карпова), то Савина, показывая мне эту заметку, страшно расстроенная и взволнованная, объявила, что заметка эта напечатана, по ее убеждению, со слов П. П. Гнедича корреспондентом газеты Розенбергом, который часто бывает в Александринском театре, где она его неоднократно встречала. Савина при этом добавила, что подобного к себе отношения допустить не может и требует, чтобы дирекция напечатала опровержение, заявив, что «Пустоцвет» ставится по желанию дирекции. Выходило, что дирекция, прикрывая тонкий {103} вкус Савиной, должна была напечатать явную ложь и признать, что она сочувствует именно тому репертуару, против которого начала борьбу.

Но Савина не просила, а требовала и угрожала отставкой. Мне в конце концов все это надоело. Если бы я мог серьезно думать, что Александринский театр лишится такой выдающейся артистки, я, конечно, согласился бы на напечатание опровержения, тем более что шила в мешке не утаишь, все равно никто подобному опровержению не поверит. Однако с печатанием опровержения я решил выждать. Ясно было, что чем позже оно появится, тем менее будут ему верить. Начались нескончаемые телефоны, переговоры, газетные статьи, заметки и письма. Все они у меня сохранились.

Наконец 13 сентября я получил от Савиной письмо следующего содержания:

Милостивый государь,

Владимир Аркадьевич.

После поданного мною Вам вчера заявления об отставке и окончив мои обязательства вчерашним спектаклем, я не считаю себя более на службе. Если же Вы признаете необходимым иметь какие-либо объяснения со мною, то я покорнейше прошу Ваше превосходительство назначить мне время, когда Вам угодно будет посетить меня.

*М. Савина*

Непосредственно за этим Юрий Беляев написал свою знаменитую статью в «Новом времени» под названием «Она в отставке», в которой, между прочим, писал, что можно Александринский театр от Савиной отставить, но не Савину от Александринки, а далее и все газеты, одна за другой, принялись писать о Савиной — кто за, кто против.

Не на шутку перепугался и П. П. Гнедич: он стал получать анонимы с угрозами, что при выходе из театра, как виновник инцидента, будет *убит*.

Ясно было, что Савина зарвалась. Положение ее после подачи в отставку становилось день ото дня все более глупым и безвыходным, потому что уходить-то она совсем не собиралась. Питая к ней глубокое уважение не только как к выдающейся артистке, но и как к доброй, в сущности, хоть и взбалмошной женщине, я решил помочь ей выйти из создавшегося положения, и хотя сам в Каноссу по ее призыву не пошел[[42]](#endnote-35), но послал к ней управляющего конторой Г. И. Вуича с заявлением, что дирекция сдается на ее милость и усмотрение и готова написать {104} любое опровержение, даже больше, чем она требует, лишь бы только не терять ее из состава труппы.

16 сентября появилось в «Петербургской газете» опровержение дирекции. С Савиной состоялось сердечное примирение. Конечно, никто не поверил этому опровержению, даже больше того — все обиделись! Обиделись члены репертуарного совета и все артисты за появление статьи Ю. Беляева «Она в отставке». Пошли суды, пересуды и различные интервью по поводу инцидента. Этого только и ждала печать. Корреспонденты с жадностью ловили каждое слово, и этот глупый инцидент раздували вовсю. Более двух десятков статей появилось по поводу Савиной. Ей все припомнили, за всю ее службу: и Стрепетову, и Комиссаржевскую, и крыловский репертуар, и всякие недоразумения, о которых большинство давно уже забыло. Появилась целая литература о Савиной. Особенно доставалось Савиной по поводу ухода В. Комиссаржевской со сцены Александринского театра. Публика была убеждена, что в этом уходе большую роль играла Мария Гавриловна.

В этом есть доля правды, но только доля.

К Комиссаржевской особенно хорошо относился бывший главный режиссер Карпов, и за это его недолюбливала Савина, много способствовавшая приглашению в Александринский театр П. П. Гнедича. Этот последний, в свою очередь, стал относиться к Комиссаржевской так же хорошо, и это М. Г. Савиной не нравилось. Никаких, однако, явных недоразумений между этими двумя выдающимися артистками не происходило.

Я был назначен директором в 1901 году и служил с Комиссаржевской менее года. Играла она в этом сезоне репертуар, составленный еще князем Волконским, и, по правде сказать, репертуар для Комиссаржевской не из особенно удачных. Чаще других пьес шли: «Лишенный прав» Потапенко, «Мишура» Потехина и «В ответе» Боборыкина. Конечно, это не репертуар для такой выдающейся артистки, ищущей к тому же новых путей.

Более интересными для нее постановками были: «Огни Ивановой ночи» Зудермана и «Фауст» Гете. Первая пьеса была уже не новинкой; публика посещала ее вяло, особенно когда она шла на замену спектаклей, сорванных Савиной.

Постановка «Фауста» была сама по себе неудачна. Аполлонский ни с какой стороны к Фаусту не подходил, да и сама В. Комиссаржевская справлялась с ролью Маргариты не вполне успешно. Вообще сезон проходил для нее вяло, и это ее угнетало.

{105} Лично меня В. Комиссаржевская не знала и, разочаровавшись в князе Волконском, мало верила и в мою поддержку. Говорил я с ней два раза довольно долго, предлагая поставить на будущий сезон то, что она сама выберет, но она плохо верила, что Александринский театр будет играть настоящий художественный репертуар. Очень настаивала, между прочим, на постановке «Орлеанской девы», но не Шиллера, а Анненковой-Бернар, — это единственный вопрос, на котором мы расходились. Я стоял за оригинал, а не за переделку. Она уже тогда стала мечтать о создании своего собственного театра. На нее не знаю кто, по-видимому, имел в эту эпоху большое влияние. Тем не менее о будущем сезоне 1902/03 года мы сговорились.

Весной до меня дошли слухи, что она бесповоротно решила покинуть Александринский театр. По поводу оставления В. Комиссаржевской императорской сцены появилось очень много не лишенных интереса газетных статей.

В любезном и милом письме ко мне от 6 июня 1902 года В. Ф. Комиссаржевская, между прочим, пишет:

Вы спрашиваете меня о причинах моего ухода и выражаете надежду на то, что, переговорив, мы могли бы, может быть, устранить влияние этих причин. Причина только одна — я хочу работать. Оставаться там, где почему бы то ни было мои силы не утилизируются, я не нахожу для себя возможным. В продолжение тех шести лет, которые я провела в Александринском театре, благодаря целому ряду наблюдений я утратила бесповоротно веру в то, что может наступить положение вещей, в эстетическом отношении для меня желательное.

Оканчивается письмо следующими словами:

Не могу не выразить Вам искреннего сожаления, что при начале Вашей трудной деятельности причиняю Вам невольно огорчение, но поступить иначе не могу, так как исполнить требование своей артистической личности я считаю первым и главным долгом своей жизни.

Характерно и письмо П. П. Гнедича от 28 июля ко мне по поводу ухода Комиссаржевской. Он пишет:

Неблаговидно то, что, помимо неприличного тона «заявления», у нее (то есть Комиссаржевской) достало смелости получить за все лето жалованье и потом перед самым сезоном внезапно уйти, Не предупредив заранее ни одним словом о своем намерении и зная, что в семи пьесах ей предназначены главные роли.

Письмо заканчивается словами, что «в сущности, первые два месяца она должна была мало играть, и без нее легко {106} обойдемся, а потом надо снять с репертуара лишь “Фауста” и “Огни Ивановой ночи” — и дело устроится». Далее Гнедич спрашивает — не перевести ли из Москвы кого-нибудь на ее место!!!

Мне говорили, будто Комиссаржевская была недовольна отношением к ней П. П. Гнедича, — я этому мало доверяю. Говорили также, что она была недовольна управляющим конторой Лаппой. В моем дневнике все подробности ее ухода приведены полностью, пока же должен ограничиться только немногими вышеприведенными фактами.

На почве «Пустоцвета» произошло первое и, в сущности, единственное серьезное мое столкновение с М. Г. Савиной, если вообще можно считать его серьезным. С этого времени и до конца ее жизни мы жили в мире и согласии. Когда мы одновременно лечились от болезни печени в Карлсбаде, то я ей подносил букеты роз, а она по утрам заносила ко мне в гостиницу «Post-Hotel» букеты красных маков, которые я так любил. По возвращении в Петербург в 1910 году она мне подарила подушку с собственноручно вышитыми на ней цветами красного мака. К моему великому огорчению, подушка эта погибла, но у меня цела препроводительная карточка, на которой также нарисованы красные маки. Раз подарила она мне свою фотографию, подписанную «вахмистр Александринского полка». В Карлсбаде у нас было с Савиной условие о театре не говорить. Писем М. Г. Савиной сохранилось у меня множество, и, когда время и объем издания позволят, я их напечатаю[[43]](#endnote-36). Говорил я с ней много и часто. Разговоры эти и письма не лишены интереса, ибо Мария Гавриловна была не только выдающаяся артистка, но и чрезвычайно умная женщина. Ко всем нововведениям в Александринском театре М. Г. Савина относилась отрицательно, но не враждебно. Особенно недолюбливала вновь приглашаемых режиссеров, и, когда их собралось много, называла их «анонимным бельгийским обществом»[[44]](#endnote-37).

В Александринском театре с 1902 по 1917 год перебывало немало режиссеров. Не считая двух помощников Панчина и Полякова, служивших с 1880 года, а также заведующих труппами или репертуаром П. П. Гнедича до 1909 года и Котляревского после 1909 года, режиссеров состояло около десяти человек, причем большинство из них числилось и артистами. Кроме Корнева, считавшегося более административным режиссером и служившего с 1884 года, режиссерами были Дарский и Санин с 1902 года, Озаровский с 1892 года, Петровский с 1904 года, Долинов и Мейерхольд с 1908 года, Лаврентьев и Н. Петров {107} с 1910 года и Загаров и Ракитин с 1911 года. Режиссировали они и в Александринском и в Михайловском театрах.

Самым крупным новатором, конечно, был Мейерхольд. К решению пригласить его в Александринский театр привели постоянные опыты над новыми способами постановки и то значение, которое приобрело вообще режиссерство со времени открытия Художественного театра.

Дарский, Санин и Лаврентьев служили раньше в Художественном театре. Артисты Александринского театра, придерживаясь старых традиций, были гораздо податливее на новшества, нежели артисты московского Малого театра. Театр Александринский вообще во многом отличался от театра Малого и гораздо больше, чем Мариинский от Большого, чему было много самых разнообразных причин. Многие недостатки Александринского театра оказались, в конце концов, достоинствами, а многие достоинства Малого театра оказались недостатками в деле дальнейшего поступательного движения театров в связи с современными запросами публики.

## XV Московский Малый театр и его традиции. — Южин. — Александринский театр и его быт. — Савина, Дарский и лампа, — Давыдов и Варламов. — Максим Горький, «Антигона» и департамент полиции

В Малом театре не было Савиной, там вообще не было ни артистки, ни артиста, имеющих личное непосредственное влияние на репертуар театра, на администрацию и на высшее начальство. Савину там заменял целый коллектив премьеров, которые очень дружно жили вместе и оберегали старые традиции театра. Всякие недоразумения и столкновения между собой премьеров театра носили, по большей части, чисто семейный характер. Когда дело шло о самом театре и об его традициях, все премьеры были заодно, это была одна большая московская театральная семья, связанная дружескими и часто родственными отношениями. Дети некоторых премьеров и их родственники служили в том же театре, браками породнились и, таким образом, слились еще плотнее. Театр, его прошлую и настоящую славу они искренне любили, ею гордились и не подавали вида, что сознают начинавшееся падение интереса к нему публики. Не сознавать этого премьеры не могли, ибо, как ни люби своих родственников, все же видно было, что подрастающая молодежь, {108} по отсутствию настоящих талантов, заменить прежних артистов не может. Тем не менее артисты Малого театра невольно закрывали себе глаза и старались уверить как себя, так и других, что у них все обстоит благополучно, а если что и не так, то виновата контора и высшее управление, а также публика, начинающая им изменять и гоняться за дешевым новаторством других драматических театров. Обвиняли они и прессу, которая, вместо того чтобы их поддерживать, от них отвернулась и стала критиковать когда-то единственный образцовый драматический театр в России.

Таково было первое мое впечатление, вынесенное после неоднократных разговоров с артистами Малого театра.

Дисциплина в Малом театре была строгая, старинная; на репетицию опоздать было немыслимо. К главному режиссеру Черневскому, а также к режиссеру Кондратьеву артисты относились почтительно и с уважением, как в глаза, так и за глаза. Так же корректно они относились и к начальству административному. Отхожим промыслом, то есть гастролями на стороне, занимались они гораздо меньше, чем артисты Александринского театра, а если и делали это, то в строжайшем секрете. Были и такие артисты-премьеры, которые никогда и нигде не гастролировали, например, М. Ермолова, А. Ленский и другие. Никогда премьеры Малого театра не обращались с просьбами о пособиях, беспроцентных ссудах и тому подобных вспомоществованиях. О прибавках, достигнув высшего оклада, тоже не говорили. Фиктивными болезнями не страдали, спектаклей не срывали и роли всегда знали отлично. С молодежью держали себя товарищами, но фамильярными не были. На все собрания являлись вовремя, репертуарные совещания посещали и старались репертуар будущего сезона разработать, и вообще верили, что дело Малого театра в состоянии без посторонней помощи сами наладить. По газетам и редакциям не бегали и сора из избы не выносили на улицу. К театру Станиславского относились с презрением, особенно в первые годы его существования, считая его собранием дилетантов и модным, временным увлечением[[45]](#endnote-38). Когда на второй год моего управления московскими театрами в виде опыта стали применять систему очередных режиссерств, большинство премьеров пошли этому нововведению навстречу и охотно безвозмездно долгое время режиссировали пьесы.

Таковы в общих чертах положительные качества этого старого, благородного театра.

{109} Репертуар Малого театра составлялся заблаговременно, и сезон проходил, за редкими исключениями, планомерно, не в пример Александринскому театру, где, за редкими исключениями, сезон складывался совсем не так, как был задуман.

Главным недостатком Малого театра была замкнутость труппы. Попасть в нее было трудно, еще труднее удержаться. Прямого враждебного отношения не было, но чувствовалось неуверенное положение новичка. Те скромные попытки, которые делала дирекция, чтобы впустить в этот театр новых артистов и в особенности артисток, оканчивались неудачей. Так было с Селивановой, Рощиной, Гзовской, Жихаревой и другими. О режиссерах и говорить нечего. Новых режиссеров, особенно новаторов, Малый театр боялся — не только их появления, но даже разговора о них. На смену старевших премьеров из года в год подвигались их младшие товарищи по старшинству лет службы и постепенно автоматически занимали первое положение, вне зависимости от таланта и даже успеха. Для талантливого провинциального артиста или артиста частного московского театра в труппе Малого театра редко оказывалось место.

В этом отношении Малый театр не походил на Александринский, который за последние пятнадцать лет перед революцией из частных театров принял Каширина, Шувалова, Петровского, Уралова, Горин-Горяинова, Лерского, К. Яковлева, Шаровьеву, Рощину, Ведринскую, Самойлова, Корчагину-Александровскую и других, не говоря о молодежи с драматических курсов. И почти все, кроме первых двух, на сцене удержались.

С 1909 года управляющим драматической труппой московского Малого театра сделался заслуженный артист А. И. Южин, при котором в качестве главного режиссера состоял артист Платон.

Из новых режиссеров в Малом театре недолго работали Н. Попов, Броневский и Комиссаржевский, не оказавшие, за кратковременностью своего пребывания, влияния в художественном отношении.

А. Южин был одновременно и премьером и управляющим труппой. С другими премьерами он был связан тесными дружескими отношениями, в театре поддерживал строгую дисциплину, был добр, общителен и искренне любил Малый театр.

За работу А. Южин принялся энергично и с самого начала стал подробно разрабатывать репертуар, не только в смысле выбора пьес и распределения ролей, но и в смысле сроков новых постановок, до репетиций простых и генеральных включительно. {110} Он следил за тем, чтобы по возможности правильно распределить работу между артистами, никого не обижая ролями. На все это составлялись особые таблицы и расписания еще весной[[46]](#endnote-39). Доклады его бывали самые обстоятельные и обоснованные. Но все это было, в конце концов, только перестановкой все тех же шашек.

Малый театр, по правде сказать, был благодаря стараниям Южина действительно в стройном порядке. Постановки следовали в определенной, строго установленной последовательности, все было на месте, добросовестно обставлено, отлично срепетовано, но вместе с тем в театре царила казенная, академическая скука, и это всеми чувствовалось.

Мне иногда казалось, что в Малом театре недоставало озорства, и я в беседах с Южиным пугал его присылкой из Петербурга какого-нибудь озорного режиссера. Этого Южин особенно боялся, но, как ни странно, приезжая в Петербург и бывая на представлениях в Александринском театре, многое новое одобрял, находил, что Александринка омолодела и стала восприимчивее к новым запросам и веяниям, а Малый театр отстает.

Южин, как и многие другие премьеры Малого театра, любил, кроме игры на сцене, и игру за зеленым столом. Он состоял членом Английского клуба. А так как служака он был добросовестный, то для игры в карты употреблял свободное время, то есть во время сезона — ночи. Игра эта, однако, на службу влияния не имела, и, если нужно было его видеть по делу, стоило только телефонировать поздно вечером в один из клубов, и он моментально игру бросал и приезжал. А. И. Южин посещал иногда Монте-Карло и одно время выдумал замечательную систему выигрыша наверняка. О системе этой он мне с большим энтузиазмом рассказывал, докладывая ночью о бюджете труппы. Однако, когда вернулся из Монте-Карло, оказалось, что в системе его чего-то недоставало, кажется, счастья. Александр Иванович проиграл на этот раз больше еще, чем когда играл без системы.

Такую же систему когда-то изобрел министр двора барон Фредерикс, и, как ни странно, результат оказался тот же, что и у Южина. Верная система, оказывается, существует только у содержателей этого старого игорного дома, и он всегда бывает в выигрыше, с какими бы системами наши соотечественники туда ни приезжали. По-видимому, народ там хитрее.

{111} Нередко случалось мне в Москве вызывать Южина в час, в два часа ночи, чтобы поговорить спокойно о Малом театре, и он просиживал у меня часов до трех.

Южин, как человек добрый, не в силах был отказывать в прибавках мало получающим молодым артистам. Тем более неспособен он был увольнять ненужных. Обыкновенно Александр Иванович составлял списки артистов с предполагаемым бюджетом на несколько лет вперед и обещал, что в таком-то году освободятся оклады таких-то пенсионеров за их увольнением; но когда эти годы увольнения наступали, оказывалось, что предполагаемые свободные деньги давно уже вперед розданы в виде прибавок, а все пенсионеры оставались на службе, и опять дело откладывалось. Положение А. И. Южина, благодаря его хорошим отношениям со всей труппой, было трудное, добрый же нрав его был, конечно, товарищами по сцене учтен.

Рассчитывал одно время Южин на поддержку прессы, стал представителей ее приглашать на генеральные репетиции, с ними говорил, искал справедливого сочувствия, но из этого ровно ничего не вышло — соловья баснями не кормят. Да и что могла сделать пресса? Факты были налицо.

Между тем только что народившийся Художественный театр заинтересовывал и переманивал к себе остатки прежних верных посетителей Малого театра. Новый же императорский театр, как я уже говорил, результатов дал мало, хотя в нем бывали и удачные постановки с молодыми силами, и постановка, например, «Снегурочки» Островского, сделанная А. П. Ленским, по сравнению с постановкой Художественного театра оказалась даже лучшей. Но все это было случайно, иногда хорошо, иногда плохо, и в Новый театр московская публика не верила, а в Малый веру начинала терять. В Художественный же театр она поверила.

С назначением А. И. Южина управляющим драматической труппой Малого театра, и особенно с 1910 года, показалось, что театр, сойдя с мертвой точки, начинает подавать надежды на серьезный шаг вперед, и некоторое время надежду эту он поддерживал, что отметила и печать, но состав труппы постепенно продолжал терять многих выдающихся своих артистов. Сошла со сцены одна из самых умных артисток Г. Н. Федотова. Похоронили Макшеева, М. Садовского, Н. Музиля. Стала хворать единственная настоящая, сильная русская драматическая артистка описываемой эпохи М. Н. Ермолова, а также Н. Никулина и, наконец, Е. Лешковская.

{112} Говорить о М. Н. Ермоловой — это значит повторять то, что десятками лет о ней говорилось и писалось, — кто в России не знаком с этим именем? О ней написаны целые книги; исключительный успех всего Малого театра связан с именем М. Н. Ермоловой, артистки исключительно громадного таланта и редкой скромности.

И. Никулину я застал на склоне ее карьеры. Амплуа ее было уже занято тоже талантливой Е. К. Лешковской, которая в начале моей службы в театре была в расцвете своего дарования: между прочим, она замечательно играла Глафиру в «Волках и овцах», не совсем так, как роль эту исполняла когда-то Савина, но не менее хорошо в своем роде. Умела она разыграть и пустенькую пьесу не хуже М. Г. Савиной, и злосчастный «Пустоцвет» Персияниновой исполняла поразительно, заставляя забывать о всех недостатках этой пьесы, столь нашумевшей в свое время в Петербурге из-за савинского инцидента.

Я часто говорил А. И. Южину:

— Скучно у вас в Малом театре, а скуку публика не переносит и не прощает. У нас в Александринском театре много недостатков, но бывает часто оживленно. Другой раз все переругаются, подают в отставку, друг с другом не здороваются, приходят ко мне жаловаться: кто на режиссеров, кто на управляющего труппой, кто на премьеров, кто на чиновников конторы. Поминутно инциденты, но жизнь бьет ключом.

А инцидентов в Александринском театре происходило немало.

Мне припоминается, например, как Дарский, выведенный из терпения придирками и капризами Савиной, на одной из репетиций швырнул в ее сторону столом с горящей лампой и крикнул при этом:

— Тридцать лет театр жил под юбкой, и не нашлось ни одного порядочного человека, чтобы возмутиться этим! А в кулисах кто-то громко прибавил:

— Давно бы так!

Савина так была этим поражена, что даже не жаловалась.

Юрьев и археолог Чичагов подавали в отставку из-за эполет Фердинанда в пьесе «Коварство и любовь».

Корвин-Круковский одной из наших премьерш сказал, что она ворона в павлиньих перьях.

П. П. Гнедича одна из поклонниц Савиной, как я уже рассказывал, обещала убить и отчего-то по выходе его из театра, а не при входе, и т. д. и т. д.

{113} В Александринском театре не хватало времени скучать!.. Рядом с самой левой постановкой Мейерхольда «У царских врат» Кнута Гамсуна, в которой все актеры играли по-новому, Давыдов и Варламов прекрасно играли «Горячее сердце» Островского и совсем по-старому, несмотря на то что постановка была новатора Санина. В Александринском театре всем было место, и новым и старым, одни другим не мешали, а спорили с пеной у рта, и хоть в отставку подавали, но все оставались на местах.

В Александринском театре была всесильная М. Г. Савина, но труппа не была замкнута кольцом. П. П. Гнедич, Н. А. Котляревский, большинство режиссеров были людьми пришлыми, ничем с труппой не связанными. Премьеры между собой были в хороших отношениях, но особой дружбы и родства между ними не было. Держались премьеры Александринского театра друг от друга особняком и на многое имели разные взгляды. Давыдов, Варламов, Далматов, Аполлонский во многом друг от друга отличались. То же самое наблюдалось и в женском персонале. Жулева и Стрельская были самыми старыми артистками в труппе, Мичурина и Потоцкая — самыми молодыми, а между ними были Левкеева и Савина.

Многие из артистов Александринского театра, поступившие на сцену более или менее уже опытными артистами, выросли помимо традиций Александринского театра и этим отличались от премьеров Малого театра, многие из которых были воспитанниками театрального училища, как, например, Г. Федотова, М. Ермолова, Н. Никулина. Вот почему труппа Александринского театра была разнообразнее и совсем замкнутостью не отличалась. В нее вливались постепенно новые силы, более молодые, и не только из училища и с драматических курсов, но и из провинции и из частных театров.

Эти новые силы благополучно уживались, постепенно растворяясь в общей массе труппы. Друг на друга артистам этим случалось и злословить — и в театре и на стороне, но влияния большого это на их отношения друг к другу не имело, и в общем они жили довольно мирно. Более других страдали иногда конкурентки М. Г. Савиной — этим жилось хуже. Что же касается других премьеров, то такие, как В. Н. Давыдов и К. Л. Варламов, конкурентов не боялись и к вновь поступающим артистам относились вполне беспристрастно, да это было и не мудрено, ибо самое мудреное было бы их переиграть,

{114} Бесспорно, что самыми талантливыми артистами вышеописанной эпохи, не считая Савиной, в Александринском театре были В. Н. Давыдов и К. А. Варламов. Они оба могли быть до слез трогательны и до слез комичны: гамма их диапазона не имела предела; почтенные года и чрезмерно тучные фигуры ничуть не стесняли этих изумительных артистов в искусстве перевоплощения в самые разнообразные типы. В некоторых пьесах, как, например, в «Ревизоре», «Свадьбе Кречинского», «Волках и овцах», оба были неподражаемо хороши, а уж, кажется, фигура Давыдова мало подходила к типу Расплюева, еще того менее непомерная толщина Варламова — к внешнему облику Осипа, но, когда на них смотрели, казалось, что такими именно они и должны были быть в действительности. Такова была сила их таланта.

Кто был талантливее — Давыдов или Варламов?

Давыдов, бывало, говаривал:

— Если бы мне Костин талант, я бы показал!.. А Варламов про Давыдова говорил:

— Хорошо ему, Володьке, с его памятью, когда каждое слово в роли знает назубок.

Сам Варламов придерживался больше суфлеров и ругал их, когда ему плохо подавали.

На артистов Александринского театра имела влияние французская труппа Михайловского театра — в особенности на некоторых из них, театр этот посещавших, Такая артистка, как В. Мичурина, в последние годы достигла большого мастерства в исполнении комедийных ролей и в этом отношении сделалась выдающейся. Она смотрела не только игру артистов Михайловского театра, но посещала и парижские театры и прекрасно исполняла переводные пьесы французской комедии.

Перебирая в памяти прошлое наших драматических театров, я припоминаю эпизод, вызванный постановкой трагедии Софокла «Антигона» на Александринской сцене.

Это было в 1905 году.

Департамент полиции, как это неожиданно выяснилось, не на шутку перепугался оглашения со сцены мыслей гениального автора, записанных 2 400 лет тому назад.

Директор департамента полиции Лопухин направил 3 февраля 1905 года отношение товарищу министра внутренних дел К. Н. Рыдзевскому, пересланное этим последним в дирекцию[[47]](#endnote-40)…

Рыдзевский, препроводив мне заявление Лопухина, сказал, {115} что особой важности этому заявлению он не придает, но советовал переговорить лично с Лопухиным и поставить в известность министра. Когда я 12 февраля говорил с Лопухиным, то этот последний остался при убеждении об опасности давать «Антигону», причем добавил, что у одного из студентов есть экземпляр трагедии, где упомянутые в бумаге его фразы отчеркнуты самим Горьким.

Значит, трагедия Софокла еще не устарела, если через 2 400 лет по ее появлении на свет она могла признаваться опасной.

## XVI Московский Большой театр. — Главный капельмейстер Альтани. — Корсов. — Хохлов. — Московские гастроли супругов Фигнер. — Появление Собинова.

Московский Большой театр имел много общего с Мариинским театром в Петербурге.

В обоих театрах по воскресеньям и через среду давались балеты, в остальные дни оперы (оперные спектакли давались и в новом театре, а балет в этом театре не привился: балетная публика совершенно в этот театр не пошла).

Опорный репертуар Большого театра имел много общего с репертуаром Мариинского. Главное влияние в московской опере имел в то время, когда я был назначен в Москву, И. К. Альтани, главный капельмейстер. Главным режиссером был бывший тенор А. И. Барцал, а главным хормейстером — У. О. Авранек.

Оркестр и хор были прекрасные.

Сама оперная труппа имела мало выдающихся артистов. Большие надежды подавал недавно поступивший в труппу Л. В. Собинов, впервые выступивший в сезон 1897/98 года. Хорошим голосом обладали сопрано А. М. Маркова, контральто Л. Звягина и Е. Збруева, колоратурное сопрано Фострем, тенор Л. Донской и бас С. Власов. Все остальное было довольно посредственно, причем в труппе были и такие старики, как баритон Б. Корсов и меццо-сопрано А. Крутикова, служившая на сцене уже около тридцати лет.

Опера Большого театра вообще успеха имела мало. Дирекция не рисковала даже открывать там абонементов, и только к сезоне 1898/99 года предполагалось как новшество попробовать {116} ввести два абонемента по двадцать представлений. Частная опера Мамонтова, находившаяся в здании Солодовниковского театра на Большой Дмитровке, недалеко от Большого театра, успешно конкурировала с этим последним не только артистическими силами, среди которых, между прочим, был и Ф. И. Шаляпин, но и — что еще страннее — самыми постановками, и в то время как в Большом театре декорации писал машинист Вальц, о котором я уже упоминал, у Мамонтова в театре работали художники Врубель, Коровин, Головин, Васнецов, Поленов, Малютин и другие.

Когда я приехал в Москву в 1898 году и посетил художников Васнецова и Поленова, оба высказались очень пессимистично по поводу художественного состояния Большого театра. Они перестали совсем его посещать.

В опере Большого театра было скучно. Правда, Альтани как главный капельмейстер имел много достоинств. Он создал в Москве прекрасный оркестр, не уступавший оркестру Мариинского театра. Оркестрами и хорами оба эти театра могли похвастать во всем мире.

Альтани был хорошим музыкантом, но не очень даровитым дирижером. Темпераментом он не отличался, хотя некоторые оперы, особенно иностранного репертуара, дирижировал хорошо. Он страдал боязнью пространства: он не мог сидеть на возвышении в оркестре иначе, как с обтянутыми материей перилами. Был он небольшого роста, держался немного сгорбленно и обладал плохим зрением.

В оркестре при нем была строгая дисциплина. Про него, а также про главного режиссера Барцала ходила молва, что оба они будто бы брали взятки, но я убежден, что это были злые наветы. Я за этим наблюдал, и все, что можно было констатировать, ограничивалось кое-какими незначительными подарками, ничего общего с взятками не имеющими. Умер Альтани почти нищим; выйдя в отставку, он жил исключительно на пенсию. Я его незадолго до смерти посетил, передав назначенное ему министром пособие в 1 000 рублей на лечение. На меня он произвел тогда самое жалкое впечатление. Работник он был безусловно хороший.

То же самое можно сказать и о А. Барцале, который любил, когда артисты его угощали пивом в трактире около Большого театра «Alpenrose». Брал он иногда по 25 рублей в долг у артистов, — может быть, кое-когда и не отдавал, но в старости, покинув службу, тоже нуждался.

{117} В оркестре Большого театра был старец концертмейстер Кламрот, пятьдесят лет отсидевший в оркестре, всегда неизменно первым туда приходивший и последним уходивший. Когда он перед отъездом своим на родину в Германию в 1901 году играл последний раз solo на скрипке в опере «Травиата», весь театр как один человек устроил ему грандиозную овацию. Было много трогательного в этом прощании навсегда со стариком, прожившим полвека на чужбине.

В московском оркестре было много хороших, даже выдающихся солистов, хотя бы С. Кусевицкий — знаменитый контрабасист и впоследствии капельмейстер. Были хорошие голоса и в хоре, пополнявшие иногда оперную труппу. Как руководитель оперным делом Альтани был значительно слабее, чем как главный капельмейстер.

Так как сам Пчельников, управлявший до 1898 года московскими театрами, в музыке понимал мало, то естественно, что центр управления лежал на Альтани и Барцале, которые всегда к тому же были в контрах, особенно наружных при начальстве это уже была такая манера, своего рода трюк, на который я с самого обращал внимание, но потом сведущие люди мне объяснили, что вражда эта бутафорская. Я их перестал мирить, а им надоело при мне ссориться.

У Альтани и Барцала среди оперных артистов были любимчики и часто не по артистическим достоинствам. Но у кого их не бывает? Альтани довольно медленно разучивал с оркестром новые оперы и требовал всегда много репетиций — оркестр излишне утомлял, но к генеральной репетиции все у него всегда шло гладко. Вообще капельмейстер он был опытный и верный, хотя от критика Кашкина ему и много доставалось на страницах «Московских ведомостей». Кашкин был критик, с которым можно и полезно было говорить, ибо человек он был музыкально образованный и доброжелательный, но Альтани его всегда сторонился и недолюбливал.

Очень хорошим хормейстером был У. Авранек.

Некоторым влиянием в опере пользовался одно время старик Б. Б. Корсов. Служил он с 1869 года, красил себе волосы в черный как смоль цвет и, страдая на руках экземой, всегда носил перчатки. Человек он был образованный, хорошо владел иностранными языками, много бывал за границей и был опытным артистом-певцом старого времени. Никогда и раньше не обладая красивым голосом, он теперь совсем его потерял, но продолжал считать себя выдающимся певцом, каковую {118} репутацию когда-то — неизвестно почему — имел. Он умел ладить с прессой, был очень самоуверен, груб и необыкновенно нахален. Ему случалось бивать портных, чуть не до полусмерти. Характера он был несносного и был заклятым врагом всего нового; особенно не переносил он новых художников, которых называл «бездарными декадентами». Сам он вкусом не обладал и в опере «Гугеноты» выходил петь в светлоголубом трико на старых своих ногах.

Когда раз он критиковал в присутствии Коровина декорации Головина, называя последнего бездарным художником, Коровин не выдержал и, обратившись к нему, сказал:

— Когда носят голубое трико в «Гугенотах», тогда о художестве говорить не приходится! Вы в живописи ровно ничего не понимаете и понимать никогда не будете!

Застал я еще последние годы другого московского баритона, моложе Корсова, но также заканчивавшего, к несчастью для оперы, карьеру: я говорю об одном из лучших русских баритонов, лучшем Онегине и Демоне, — П. А. Хохлове, который составлял совершенную противоположность Корсову.

Это был замечательно симпатичный, добрый и скромный артист — образованный, изящный, обладавший необыкновенным, на редкость красивым голосом. Он отлично держался на сцене, был высокого роста и очень элегантен. Громадный когда-то успех совершенно его не избаловал, он всегда был скромен и прост, приветлив и доброжелателен. Потерял он голос рано, до выслуги еще пенсии, и потерял оттого, что был слабохарактерен и не умел отказаться от веселой компании московских купцов, носивших его на руках, и, конечно, не без вливания в его золотое горло изрядного количества вина. Прощальный бенефис его в 1900 году был трогателен. Он навсегда покинул сцену и поехал к себе в имение, где был выбран уездным предводителем дворянства Спасского уезда Тамбовской губернии. Память о нем долго будет жить в стенах Большого театра. Такого Онегина после него не было, и такой Демон по голосу едва ли скоро будет. Зрительный зал дрожал от рукоплесканий, когда он кончал петь.

Дирекция, озабочиваясь поднять в Москве оперу Большого театра, придав ей художественный интерес, решила с 1898 года командировать в Москву на гастроли выдающихся певцов Мариинского театра. Намечены были чета Фигнеров и меццо-сопрано Фриде, но, конечно, мера эта не могла иметь серьезного успеха. Н. Н. Фигнер был уже на склоне своей карьеры, и публика {119} к нему стала относиться много сдержаннее. Громкая еще недавно слава этого выдающегося русского тенора постепенно, но неуклонно закатывалась. Н. Фриде — певица хорошая, но холодная, без темперамента, и никогда большого успеха не имела; оставалась одна Медея, еще в полном расцвете своего таланта и голоса. Это была выдающаяся, музыкальная певица, с большим темпераментом, красивая, талантливая артистка или, как она себя называла, «русска артиста».

Н. Н. Фигнера уже тогда, в первом же сезоне его появления на сцене Большого театра в «Евгении Онегине» и в «Фаусте», с успехом мог заменить только что появившийся на сцене Л. Собинов, этот прирожденный Ромео, которого сейчас же окружила толпа поклонниц и поклонников, ярых собинисток и собинистов. Дирекции оставалось только приготовлять деньги для возобновления скромного и краткого первого контракта Собинова, ибо было ясно; что этот молодой певец является особо ценным приобретением для московской и вообще русской оперы. Это сознавал и Н. Фигнер, хотя о Собинове говорил сдержанно, повторяя, что тот, мол, еще зелен.

## XVII Тайные переговоры с Шаляпиным в «Славянском базаре». — Савва Мамонтов и его театр. — Первое выступление Шаляпина в Большом театре. — Письмо Шаляпина. — Шаляпин и Коровин. — Письма Коровина. — Шаляпин за кулисами. — Как он извинялся, — Шаляпин-режиссер. — Шаляпинские сборы. — Шаляпин и Собинов. — Нежданова.

Большим событием в опере Большого театра было поступление в 1899 году в труппу Ф. И. Шаляпина. Событие это — большого значения не только для Большого, театра, но и для всех императорских театров Москвы и Петербурга вообще, ибо смотреть и слушать Шаляпина ходила не только публика, но и все артисты оперы, драмы и балета, до французских артистов Михайловского театра включительно.

Существуют люди, одно появление которых сразу понижает настроение собравшейся компании; пошлость вступает в свои права, и все присутствующие невольно заражаются этим настроением вновь появившегося. Бывает и наоборот: появление {120} выдающегося человека заставляет иногда замолчать расходившихся брехунов, и все начинают прислушиваться к тому, что скажет вновь появившийся.

Так было с московскими театрами, когда среди них появился Шаляпин. К нему сразу стали прислушиваться и артисты, и оркестр, и хор, и художники, и режиссеры, и другие служащие в театрах. Он стал влиять на всех окружающих не только как талантливый певец и артист, но и как человек с художественным чутьем, любящий и понимающий все художественные вопросы, театра касающиеся.

Его можно любить или не любить, ему можно завидовать, его можно критиковать, но не обращать на него внимания и не говорить о нем было одинаково невозможно как поклонникам, так и врагам.

Когда я впервые услыхал Шаляпина в опере Мамонтова, мне сразу стало ясно, что его немедленно надо пригласить в императорскую оперу. Затем, однако, я выяснил, что он уже пел в Мариинском театре, пел на маленьком содержании и не был признан за выдающегося певца. По контракту ему платили всего 3 600 рублей в год. У Мамонтова же он получал 6 000 рублей. Значит, к нам если пойдет, то за гораздо большее вознаграждение. Хотя я и был управляющим конторой московских театров, но у меня были еще две инстанции начальства, помимо министра: директор театров И. А. Всеволожский и управляющий делами дирекции В. П. Погожев, особенно вникавший тогда в московские дела. Заключить крупный долголетний контракт, да еще с певцом, не признанным моим же начальством в Петербурге, было рискованно. Мамонтов Шаляпина ценил и любил — и я понимал, что без боя он его не уступит.

Говорить с Шаляпиным надо было секретно, не доводя этого и до сведения дирекции. Взвесив все это и обсудив с В. А. Нелидовым создавшееся положение, я решил действовать помимо дирекции, а главное, скоро, оправдываясь, если это надо будет, своей неопытностью.

Дипломатическая секретная миссия переговоров с Шаляпиным относительно его приглашения обратно на императорскую, на этот раз московскую сцену была поручена мною дипломату по рождению В. А. Нелидову, который, как я уже говорил, в это время состоял моим чиновником особых поручений. Он к тому же был большим поклонником Шаляпина.

Я ему объяснил всю важность возлагаемого на него поручения, просил миссию эту держать в строжайшем секрете, к Шаляпину {121} на квартиру не ездить, а, случайно уговорившись, встретиться с ним в ресторане «Славянского базара», угостить соответственным завтраком и оттуда прямо приехать ко мне на квартиру, когда разойдутся служащие в театральной конторе чиновники.

12 декабря 1898 года Шаляпин с Нелидовым, после соответствующего завтрака с вином, явились ко мне в кабинет, и после долгих переговоров Шаляпин наконец подписал контракт на три года, на сумму в 9, 10 и 11 тысяч в год. 24 декабря контракт этот был утвержден директором Всеволожским, причем мне было сказано, что «нельзя басу платить такое большое содержание», на что я ответил, что пригласили мы не баса, а выдающегося артиста.

В дирекции приглашением Шаляпина остались недовольны, это было ясно. Но не все ли равно, контракт нельзя было не утвердить, ибо я тогда обратился бы к министру, который несомненно бы меня поддержал. Это в дирекции знали, контракт с Шаляпиным был директором утвержден немедленно.

Шаляпин продолжил петь в опере Мамонтова: в Большом театре он выступил лишь и конце сентября 1899 года в «Фаусте». Его контракт с оперой Мамонтова кончался 23 сентября 1899 года.

В это время в организации мамонтовского театра происходили серьезные изменения — дело переводилось на товарищеские начала. Одним из деятельных членов этого товарищества был С. С. Карзинкин, московский купец, который не дурак был выпить, любил театр и постоянно носил с собой склянку с каплями, которые поминутно пускал себе в глаз, — это был особый род лечения, мало, однако, я думаю, помогавший, ибо доктора одновременно с этим рецептом прописали и воздержание от шампанского, но добрейший Сергей Сергеевич признавал только первый рецепт.

Когда осенью 1899 года С. С. Карзинкину стало известно, что Шаляпин собирается выступить в Большом театре вследствие заключенного им с большой неустойкой контракта, он стал Шаляпина уговаривать остаться в опере Мамонтова.

Сам Мамонтов уже был в это время арестован. Эта непонятная трагедия ареста Мамонтова была вызвана каким-то столкновением между министром финансов Витте и еще другим, не помню которым, кажется, министром юстиции Муравьевым.

{122} Мамонтов был крупным железнодорожным дельцом. Он, между прочим, строил Московско-Ярославскую дорогу, одновременно украшая вокзалы картинами северных видов кисти К. Коровина. Его пристрастие к театру многие объясняли его близкими отношениями с певицей Любатович, ради которой он создал свой оперный театр, но в конце концов не все ли равно, по каким причинам развивается в стране настоящее искусство. А театр Мамонтова, что бы о нем ни говорили, сыграл важную и исключительную роль в русском оперном деле этой эпохи.

Искусство всегда и прежде всего требует денег. У Мамонтова же, этого крупного финансового деятеля, нашлись не только деньги, но и выдающийся организаторский талант и художественное чутье. Он сумел объединить в своем купеческом театре выдающиеся художественные силы, смело отошел от царившей тогда в оперном деле рутины и показал небывалые до того русские постановки, без декораций немецкого фабричного производства и без аляповатой стряпни наших казенных машинистов, этих поставщиков эпохи упадка декоративной живописи в России. У Мамонтова впервые стали работать русские талантливые настоящие художники, ничего общего с декораторами-специалистами не имеющие. Правда, в начале своей деятельности они еще были малоопытны, но зато не имели и никакой высочайше утвержденной рутины.

Имена этих художников, о которых я уже выше говорил, через несколько лет борьбы стали известны не только в России, но и во всем мире, как новаторов и художников настоящих, могущих писать не только декорации отдельных актов, но и целые постановки, включая рисунки костюмов и бутафории. Это была новая эра в декоративной живописи в России, во многом связанная и с именем Ф. И. Шаляпина, большого приятеля всех этих художников. Они много дали ему, немало и он дал им в совместной работе.

С. Мамонтов был арестован за то, что переводил каким-то незаконным образом деньги с одного предприятия на другое. И после того как многие финансовые тузы по часам дожидались у него в передней благосклонного приема, его повели для большего назидания православных москвичей по улицам Москвы под конвоем, как арестанта-преступника. Не могу себе представить Савву Ивановича Мамонтова в роли уголовного преступника. Потом он, правда, был освобожден, но совершенно разорился и доживал под Москвой свою старость, занимаясь небольшим керамиковым заводиком. Человек он был очень интересный. Тратил {123} он денег много, немало их попало и артистам И художникам — этим представителям не только цивилизации, но и культуры, а потому и помянуть его надо добрым и благодарным словом. С. Мамонтова русский театр, а особенно оперный, долго не забудет.

Но возвращаюсь к С. С. Карзинкину и Ф. И. Шаляпину. Осенью 1899 года Ф. И. Шаляпин пришел ко мне с просьбой освободить его от заключенного контракта, говоря, что ему жаль бросить частную оперу, которая в нем в настоящее время особенно нуждается. Я, конечно, отказал.

С арестом самого Мамонтова опере его все равно угрожала гибель, и Шаляпин едва ли мог бы ее спасти. Он артист, а не администратор. Шаляпин ушел; а на следующий день Карзинкин предложил ему вексель на 15 000 рублей для уплаты части неустойки, но Шаляпин требовал всех денег, их надо было для уплаты неустойки 35 000 рублей, и обещал еще раз со мной переговорить. Я ему категорически заявил, что дирекция примет самые энергичные меры, если он, Шаляпин, будет продолжать выступать в частной опере после 23 сентября — даты начала его нового контракта с дирекцией. 21 сентября Шаляпин снова заходил с режиссером мамонтовского театра Мельниковым. До этого он ездил в Петербург и хлопотал у директора, которым тогда был князь С. М. Волконский, об оказании содействия частной опере. Шаляпину я подтвердил то же, что и раньше, и объявил, что сообщил еще градоначальнику и что все равно ему петь в частном театре не позволят. Тогда он обратился к Мельникову и сказал:

— Видишь, Петруша, я тебе говорил, что ничего не выйдет.

И, сказав почему-то «au revoir»[[48]](#footnote-10), ушел.

24 сентября состоялся первый спектакль с участием Шаляпина в опере «Фауст». Фауста пел Донской, Маргариту — Маркова. 27 сентября «Фауст» был повторен, с Шаляпиным и Собиновым.

Успех Шаляпина превзошел всякие ожидания. Съехалась, как говорится, вся Москва. У всех было радостное и приподнятое настроение. Грустил один Власов — артист, исполнявший не без успеха роль Мефистофеля многие годы и еще так недавно говоривший о Шаляпине:

— Ну, еще посмотрим, как у него хватит голоса для Большого театра; это не Солодовниковский театр, тут надо знать {124} акустику и те места на сцене, где стоять, а у Шаляпина голос невелик.

Так говорил бас Власов. Но оказалось, что где бы Шаляпин на сцене ни стоял, как бы мало ни знал акустику Большого театра, но стоило ему появиться на сцене, как все про Власова и его пение и знание сцены Большого театра сразу и навсегда забыли, и бывшие его поклонники и поклонницы ему изменили и кричали только:

— Шаляпина, Шаляпина!!!

С этих пор, то есть с конца сентября, Шаляпин стал ко мне заходить и днем, и вечером, и после театра. Видал я его часто в течение всей восемнадцатилетней моей службы. Приезжал он и летом ко мне в имение и вместе с К. Коровиным гостил по нескольку дней; видал я его и за границей во время его гастролей в Милане и Париже. Говорили мы с ним немало и об опере, и о театре, и об искусстве вообще. Все эти разговоры имели важные для театра последствия, ибо Шаляпин был не только талантливым артистом, но и умным человеком.

Познакомил он меня с С. Рахманиновым, с М. Горьким, с Л. Андреевым и со многими другими выдающимися людьми, интересующимися театром.

С Ф. Шаляпиным у меня была очень интересная переписка, вся сохранившаяся[[49]](#endnote-41). О ней я в свое время еще буду говорить. Писал он мне по большей части, когда бывал за границей. Писал о современном положении оперного дела, о своих впечатлениях и наблюдениях, о театрах и царивших в них взглядах, об администрации, об артистах, музыкантах, художниках, а также и о публике, посещающей театры, об ее вкусах, впечатлениях и отношениях лично к нему и к театру. Все это было крайне интересно и поучительно, ибо касалось и Франции, и Англии, и Германии, и Италии, и Северной и Южной Америки.

Привожу как образчик одно из писем Шаляпина, полученное мною в апреле 1904 года из Милана, где он в это время пел и режиссировал «Фауста». Эскизы декораций были написаны К. Коровиным, эскизы костюмов — А. Головиным и моей женой.

3 апреля 1904 г. Милан

Дорогой Владимир Аркадьевич.

Чувствую вину свою, что до сих пор не написал Вам письма, и очень извиняюсь. То лень, а то и житейские мелочи тормозили сделать сию благородную работу.

{125} Однако, мучимый совестью, черчу Вам эти несколько строк и прошу принять мои самые искренние пожелания здоровья и счастья Вам и дорогой семье Вашей, а также кричу Вам из далеких стран «Христос воскресе» и крепко, как люблю, обнимаю.

Сегодня здесь пасха, и так как итальянцы не особенно чтут этот праздник (во всяком случае, не то, что у нас), то день воскресения Христова проходит довольно скучновато вообще, а для меня в особенности… Да, скучно, скучно, всегда одно и то же, серо, пошло и лживо, мало людей, то есть «человеков». Людей много, а «человека» между ними едва-едва отыщешь. В тот же день, как я приехал в Милан, я уже был огорчен тем обстоятельством, что костюмов, как я желал, к «Фаусту» приготовить по нашим рисункам не могли, отговорившись тем, что не было достаточно времени и что я рисунки прислал поздно. Несколько дней меня успокаивали тем, что костюмы в «Фаусте» все равно будут верны эпохе и сделаны художественно. Когда же пришло время репетиции и поставили на сцене декорации, то я вытянул лицо мое на манер шпагоглотателя — декорации были олеографического стиля по тонам и письму. Когда же я, возмущенный до глубины души, стал говорить им, что я ими обманут, и что не к чему было приглашать меня ставить оперу, и что с этого момента я отказываюсь ставить мое имя как режиссера, то сконфуженный директор Скала Гатти Казацца начал извинительного тона речь о том, что декораторы-художники театра Скала — народ в высшей степени ревнивый и что когда он, директор, предложил им написать декорации по предложенным эскизам, то они обиделись и на директора и на меня так сильно, что хотели отказываться от службы, говоря, что «мы, мол, видали виды и писали декорации в самых лучших театрах Европы». Бедняки, жалкие маленькие мещанишки, верующие, что уж если все театры Европы, значит не может быть ничего лучше. — Что делать? Пришлось петь в «конфетках». Но если бы Вы и милый Саша Головин посмотрели на сцену, каким резким пятном осталась бы в Вашей памяти моя фигура, одетая положительно в блестящий костюм. Как глубоко благодарен я и Вам и моему симпатичному и любимому Александру Яковлевичу Головину. — Мне страшно досадно, что я не мог показать здесь публике нашего милого Костю Коровина, а как бы было нужно, как нужно! Актеров и хористов я, как мог, помуштровал, так что все-таки «Фауст» в смысле движений был очень хорош. От итальянских оперных артистов трудно ждать чего-нибудь глубокого, так как народ в высшей степени легкомысленный. Я глубоко уверен, что все персонажи, поющие со мной «Фауста», едва даже слышали об имени Гете, а что касается того, читали ли, и речи быть не может. Но все люди, обладающие более или менее голосами, но и не более; разумеется поэтому, какой огромный успех выпал на мою долю. Италия слышала очень много Мефистофелей, но все так привыкли, что на сцене мечется чертенок с бородой и усами {126} (употребляющий усатин), и так все были уверены, что в сцене с крестами Мефистофель будет глотать шпагу, что, конечно, были поражены моей мимическою сценой с крестом, и театр, как один, загоготал «браво». Признаюсь, это «браво» за мимическую сцену меня очень удовлетворило, ибо за тринадцать лет, что я пою Мефистофеля, оно было первое и, думается мне, самое верное.

Успех, конечно, я имел огромный и им очень доволен. Завтра пою девятый спектакль «Фауста». Опера вышла гвоздем сезона. Театр в этот вечер всегда полон. Некоторые артисты, как то; Маргарита, Фауст и Валентин, — недурны и поют прекрасно. 17 здешнего апреля еду в Рим. Меня пригласили для спектакля «гала» в честь президента Лубе. Пойдет «Фауст» Гуно. — Спектакль этот предполагается 24 апреля, а затем поеду в Сальца Маджиоре лечиться от ужасно надоевшего мне и мешающего иногда петь (бронхита) трахеита. В мае возвращаюсь в Россию и поеду ловить рыбу к Костиньке Коровину.

Обнимаю Вас, дорогой Владимир Аркадьевич, и шлю искренний привет мой глубокоуважаемой Гурли Логиновне, а также прошу передать привет мой Вуичу, Крупенскому, Сюленьке[[50]](#footnote-11), Головину и Косте Коровину. Искренне преданный и всегда готовый служить вам *Федор Шаляпин*.

P. S. Газеты послал Вам, но в них нет совершенно серьезной критики. Странно — или здесь не понимают, или нет серьезных критиков.

Ф. Шаляпин давно и хорошо знал художников К. Коровина и А. Головина, так много мне помогавших в художественных вопросах. Это были, так сказать, люди свои, друг друга очень ценившие и способные часами спорить о всякой мелочи, касающейся театров. Особенно близок к Ф. Шаляпину был К. Коровин, человек умный, наблюдательный, чуткий, с необыкновенно тонким, чисто русским юмором.

Шаляпин часто бывал у Коровина, и этот последний — у него. Летом, в свободное от гастролей время, Шаляпин часто гостил в имении К. Коровина около станции Итларь по Ярославской железной дороге. Имение это Коровин купил на скромные свои сбережения, построил себе там небольшой домик и занимался живописью и рыбной ловлей, которую обожал, и часами мог сидеть с удочкой. Впоследствии имение это Ф. Шаляпин, когда стал много зарабатывать, у Коровина купил, выстроил по плану и рисунку Коровина большой деревянный дом в русском вкусе и прикупил еще участок земли с лесом. Коровин же выговорил себе условие пожизненно пользоваться своим маленьким {127} деревянным домиком, ибо к месту этому привык, его очень любил и не хотел с ним расставаться.

Бывали там, в имении, самые разнообразные гости, начиная с М. Горького, В. Серова и кончая секретарем великой княгини Елизаветы Федоровны И. Жедринским. Бывали и разные местные земские начальники, о которых немало Коровин и Шаляпин рассказывали анекдотов, бывало много и москвичей, по преимуществу из художественного и театрального мира или людей, к этим мирам близких. Впоследствии Шаляпин присмотрел и купил еще имение на Волге около Плеса. Сам Шаляпин в этих имениях жил мало, особенно когда стал много летом гастролировать за границей.

Отношения Ф. Шаляпина С К. Коровиным были совсем особенные.

Оба друг друга часто язвили и друг над другом подсмеивались. Шаляпин обычно звал Коровина «Костя», а Коровин Шаляпина «Федя». Когда же в спорах они бывали друг другом недовольны, то обращение переходило на «вы», «Костя» сменялся «Константином», а «Федя» — «Федором».

Недоразумения чаще всего происходили при покупках или продажах коровинских картин или других каких-нибудь вещей, причем обыкновенно покупателем являлся Шаляпин, а продавцом Коровин. Шаляпин на покупки вообще был скуповат и старался купить дешево, особенно когда это было за наличные деньги. Коровин же всегда в деньгах нуждался — даже тогда, когда относительно много зарабатывал. Человек он был мало расчетливый, добрый и довольно безалаберный в тратах. Когда денег бывало много, покупал все, совершенно неизвестно для чего. Когда же приходило время безденежья, все опять спускалось за гроши.

Одно время, когда Коровин стал принимать большие заказы на постановки в московских и петербургских театрах, он завел у себя целый штат помощников всякого сорта; платил им месячное жалованье, иногда сдельно. Деньги брались, конечно, вперед, потом начинались сложные расчеты. Он даже пробовал заводить у себя специального личного секретаря, ибо всегда беспокоился о конечном расчете с дирекцией за выданный авансом на декорации в большом количестве холст. Эти расчеты его особенно угнетали, когда контора театров объявляла, что за ним числится несколько сот, а иногда и тысяч аршин холста. Он все старался объяснить, что не в силах сторожить холст и не может отвечать за сторожей декорационных мастерских.

{128} Когда у Коровина вдруг появлялось какое-нибудь интересное кольцо или камень, случайно купленный на Кавказе или в провинции, и вещь эта нравилась Ф. Шаляпину, начинался длинный разговор о продаже, причем если вещь эта Шаляпину очень нравилась, он сначала просил ее продать, а потом требовал и настаивал. Если Коровин ее не уступал, Шаляпин начинал сердиться и говорить ему колкости. Коровин за словом в карман не лез, и сцены обыкновенно происходили следующего рода:

— Вы, Константин, — говорил Шаляпин, — купили эту вещь дешево и теперь хотите на мне нажить много.

— Кажется, не родился человек, который бы от вас что-нибудь нажил, — отвечал Коровин; — вы ведь жох и хотите все получить задаром.

— Ну уж, это извините, я вам даю настоящую цену, но вы не отдаете оттого, что видите, что мне вещь эта очень нравится, и хотите этим воспользоваться.

— Чем же я когда от вас пользовался? — И затем шел перечень картин, эскизов и других вещей, дешево, по мнению Коровина, проданных когда-то Шаляпину.

— Вы мне никогда дешево не продавали, а если и продали, то такие картины, за которые вам ничего не давали, ибо лучшие вы продаете не мне, а вашим друзьям — московским купцам.

Потом разговор переходил на имение, очень дешево, по мнению Коровина, проданное, вспоминались случаи, когда Коровин, купив случайно на рынке портреты работы Тропинина и Боровиковского, дешево их продал Шаляпину. Затем, однако, оказывалось, что это были копии, и Шаляпин их Коровину возвратил, причем сказал, что портреты эти дрянь, а не оригиналы, Коровин же обиделся и сказал Шаляпину:

— Если бы картины эти были дрянь, я бы их сам не купил. Я их покупал себе, а вы ко мне пристали их продать, я продал их дешево, а вы хотите купить Рафаэля за сто рублей. Я тоже не дурак, чтобы терпеть из-за вас убыток.

Но в конце концов все оканчивалось благополучно — оба успокаивались, и вещь, понравившаяся Шаляпину, после долгих споров и разговоров переходила наконец к нему, картины же, забракованные Шаляпиным, возвращались обратно Коровину. Когда этого последнего спрашивали, зачем он уступает Шаляпину, он говорил:

— Не могу же я с Федором ругаться; ведь он серьезно стал на меня сердиться и обижаться — бог с ним.

{129} Вообще же отношения их были всегда хорошие и дружеские. Шаляпин про Коровина иногда говорил:

— Вы не думайте, ведь Константин очень хитер, это он только на вид простоватый.

То же самое Коровин говорил про Шаляпина:

— Знаю я Федю, хитер тоже: представляться любит простоватым, широкой натурой, а он просто жмот и норовит меня провести.

Передо мною два письма Коровина, написанные им в 1916 году моему сыну Всеволоду. Они очень характерны и вполне рисуют этого выдающегося русского художника, наблюдательного, умного и чуткого. Привожу их почти целиком.

Письмо от 9 января 1916 года начинается так:

Милый друг Всеволод!

Когда в Москве я лежал очень больным и потом мне доктор Щуровский (знаменитость, как и Захарьин) позволил немного сидеть на постели, я просил мои картины написанные летом, поставить около себя, чтобы смотреть; когда пришел через день Щуровский, то, входя в комнату, сказал: «Ого! ишь, сколько накатал!» Здесь, в Севастополе, доктор другой. Я стал писать из окна. Мне видна гавань и корабли. Я и написал этот вид. Когда доктор пришел и увидал, что написана картина, то сначала спросил: «Что это?» Я сказал, что вид из окна. Он опрометью стал бросаться от одного окна к другому, странно беспокоясь: «Позвольте мне сравнить, да неужели это отсюда вы рисуете?» Он был до того сосредоточен и нашел, что не готово, и столбов трамвайных еще нет, а потом сразу все беспокойство бросил или, вернее, все же нашел, что не все готово, и успокоился, успокоился окончательно и стал меня спрашивать о болезни. Это хороший доктор. Московские, те каждый по картине спрашивает. А Щуровский так 50 рублей визит и картины отдельно, и доктора и еще их ассистенты — те тоже по картине в надбавку. Шаляпин лучше — он покупает, и если не отдаешь уж очень дешево — сердится, ссорится, говорит неприятности, вроде Ноздрева, а доктора прямо берут — потому кадеты, взгляды светлые.

За мной ухаживает сестра милосердия «Голубого Креста», общины. Утром говорит: «Полощите рот, у вас в роте хорошо будет», «*лекарствы у вас* много, *ишь* сколько ей, а вы все хвораете». Странная штука. Сначала она была фельдшерица-сестра, потому она получает 150 рублей в месяц. Присмотр нужен был серьезный, так как уколы морфия, камфары; потом эта сестра оказалась не фельдшерица, а просто сестра; потом сиделка; {130} потом в конце горничная из лечебницы Постникова. Но почему же «Голубой Крест», община и 150 рублей!

А знаешь ли, мне запретили в Севастополе заниматься живописью, не доктора, нет, а просто я спросил позволения писать, а мне ответили — нельзя, честное слово. А мне так нравится — строго у нас! хорошо… я теперь больше ничего не буду спрашивать — уж очень все строго. И писать больше не буду картин, — ну их к черту! И кто вскоре мне достал разрешение, кто бы ты думал, — еврей Якобсон, музыкант, пианист, ныне солдат вольноопределяющийся. «Вам, господин Коровин, разрешение сделаю — завтра будет!» И действительно я получил его. И потом все хлопал меня по плечу и говорил: «Ничего, мы устроим, вы же знаменитый художник, но они же ничего не понимают». Но мне все же странно. Правда, в чем же дело, Севастополь — огромный город, масса евреев, греков, татар, поляков, разных племен. Получает разрешение художник Ганзен. Разве нужно носить обязательно немецкую фамилию, чтобы получить разрешение? Наконец, подумай: у меня аттестация начальника военного Московского округа и министерства двора. Живопись — моя профессия, я учился в государственных учреждениях. Вот я просил у твоего отца, дайте мне генерала для Крыма. — «Молоды вы», — говорит. Вот я помираю не генералом — досадно. Нет правды на земле. — А все же странная штука — и краски у меня лежат на столе, кисти, палитра, холст; а попробуй-ка пописать — запрещено! Но ведь я академик, старший профессор школы!!! вот только фамилия, к сожалению, русская.

Проездом здесь меня навестил профессор Прахов. Собственно, чему он профессор? Кажется, археологии или церкововедению, если такая профессура есть. У него есть сын «Кока», у которого, по рассказу отца, сразу «открылось» и «полилось» — талант. «Приехал я и вижу — орнаменты лежат на столе!! открылось сразу, — папаша развел по воздуху руками. — Он теперь у меня — моя правая рука, — говорил профессор, — и уже делает две церкви». Выгодно!

Здесь один очень симпатичный человек, начальник корабля, крейсера, у него в доме показывал мне картины и фарфор. Показывая картину «Море», он говорил: «Ткаченко», другую тоже: «Ткаченко» и третью:

«Ткаченко». Я сказал, что Ткаченко был не очень художник. «Совсем бездарный», — сказал хозяин. Зачем же он мне их показывал, зачем они у него висят, и зачем их писал Ткаченко? Но мало того, эти картины Ткаченко дарил в музеи и европейским государственным людям. Разве море и корабли обязательно так плохи и несчастны, что их нужно писать плохим и бездарным господам! Бедные корабли и горькая участь стихии!..

Гостиница Кист в Севастополе, где я живу, содержится немкой, бывшей ранее булочницей; цены произвольные: молочник молока 30 копеек, хлеб к чаю 30 копеек; кипяток самовар 90 копеек, освещение комнаты 90 копеек, {131} спички 40 копеек, чернила 400 рублей, Перо 40 000 рублей и т. д. Настроение сего милого Мезона — упоение фатерляндом[[51]](#endnote-42).

Приветствую и кланяюсь.

*Твой Коровин*

9 января 1916 г.

Другое письмо написано в начале июня 1916 года:

Милый Всеволод!

Еду я сейчас в Крым, в Гурзуф по делу в суд. По милому делу отнятия у меня земли, которую я купил, называется оно — гражданское дело, говорят, что оно пройдет тридцать лет все инстанции, будет исписано столько бумаги, что можно выстроить бумажный дом или издать большую газету. Сколько людей будет занято, мучеников судей и адвокатов; суд правый, скорый и милостивый, а по правде нигде и не могло начаться такое дело, и мне кажется в последнее время вообще, что мной распоряжаются обезьяны и черти. Еду в первом классе, вагон-ресторан до Харькова, потому что пассажиры до Харькова люди порядочные, едят, а после Харькова они же непорядочные и им не надо есть следующие сутки до Крыма; ясно, что пассажиры портятся в течение суток. Или до Харькова едут те, которые вообще едят, а после Харькова — которые не едят; это ново! А превесело это все у нас! Главное, что весело, и для всех есть занятие поделиться друг с другом, что нашли, о чем поговорить друг с другом: «Сапоги-то сорок пять рублей!» — «Что сапоги, я вчера за яйца…» и т. д. Поезд наш в Харькове остановился на четыре часа. Поехал в город, хитрецы архитектора все дома настроили и строят в финтифлюшках, очевидно, на них влияют бисквитные пироги или они не в меру влюблены в дам, те любят финтифлюшки до безумия. Я до того несчастлив в жизни, что не понимаю финтифлюшек. Александр Яковлевич Головин с финтифлюшкой и потому счастлив. Если б даже француженка в Париже при мне завила бы себе голову бумажными финтифлюшками, — подрался бы с ней, несмотря на то, что я, в сущности, влюбленный араб, во мне ведь есть арабская кровь, этого еще не знает «папа», оттого я честен и глуп. Когда я скоро умру, а ты будешь миллионер, будешь кушать финики, не поленись послать косточку от них посадить на мою могилу: вырастет пальма — для араба приятно. Перед этим спроси Челнокова, вырастет ли.

Странное дело, клозеты первого класса так же воняют, как в третьем. Я спросил инженера, который сидит в купе по соседству, он мне ничего не ответил, боюсь, что обиделся, — странный разговор для начала. Благодаря дерзости языка своего, я остаюсь одиноким стариком. Даже «папа», милый Владимир Аркадьевич, непутем кричит на меня в последнее время, и так кричит, как будто я поднял цены на все товары; ну, погодите же! {132} скоро я приеду к Вам военным в генеральской форме со шпагой; одно меня беспокоит: изучаю, но плохо, эполеты, могу отдать честь швейцару. Мое письмо оттого не светского тона, что я много был с актерами, а у них все шутки. Надеюсь, ты меня простишь. Отнюдь не читай письма «мама».

В живописи мне надоели мазки и какая-то корявость — края форм. У стариков не было краев и мазков. Копия натуры имеет в себе какую-то мерзость, ограниченный тупик. Потом, все мы пишем, как надо, — может быть, надо — как не надо?

Напиши мне, как здоровье Владимира Аркадьевича и что Вячеслав.

Поклон моей дорогой Гурли Логиновне и Владимиру Аркадьевичу.

Твой любящий тебя

*Коровин*

Гурзуф

В этих двух письмах весь Коровин, в этом роде он всегда говорил.

Начал я писать о Ф. И. Шаляпине и невольно перешел к К. А. Коровину. Но дело в том, что работа в театре так была связана с Ф. И. Шаляпиным, К. А. Коровиным и А. Я. Головиным, что говорить об одном из них, не касаясь невольно других, почти невозможно.

Когда я был назначен директором театров и с 1901 года переехал в Петербург, в моей казенной квартире одна комната предназначена была для Коровина. В ней он постоянно останавливался, приезжая в Петербург. Случалось же это почти ежемесячно. Оставался он три-четыре дня. Почти весь день проводил у меня. Выезжал он только по вечерам, когда я бывал в театре. В театр К. Коровин вообще не ходил ни в Петербурге, ни в Москве. Он, как ни странно, любя театр, не любил представлений, и на них заманить его было трудно, а если он и приходил, то оставался на сцене или в режиссерской комнате. Мне он часто говорил:

— Я не понимаю, как вам до сих пор еще не надоел театр и как вы можете ездить каждый день смотреть представления.

Шаляпин также в театр ходил редко.

Как известно, немало инцидентов и разного рода историй происходило у Шаляпина на репетициях и спектаклях. Истории эти бывали с капельмейстерами, режиссерами и артистами, но почти всегда на художественной почве. Доходило иногда до того, что он не хотел одеваться, чтобы петь спектакль; бывали случаи, что раздевался во время спектакля, не желая его продолжать, {133} а раз даже в Москве, во время оперы «Русалка», повздорив с капельмейстером У. Авранеком, уехал домой с половины спектакля, и с большими усилиями удалось привезти его обратно, чтобы докончить оперу.

Единственным капельмейстером, с которым у него никогда не было никаких столкновений и с которым он серьезно считался, был в Петербурге Э. Направник, а в Москве — С. Рахманинов. С последним он даже был в особо дружеских отношениях одно время.

После инцидентов с артистами, хором или кордебалетом он охотно соглашался извиняться, но допускать это было крайне рискованно, ибо объяснение начиналось очень хорошо и мирно, но потом он старался объяснить, почему вышло столкновение, и, увлекшись, наговаривал еще больше, чем то, что вызвало инцидент. После этого положение еще обострялось, и поэтому, когда он выражал готовность извиниться, надо было его отговаривать и давать ему известное время на успокоение.

Нередко и мне приходилось принимать участие в улаживании инцидентов. Когда с Шаляпиным что-нибудь происходило в Мариинском театре, мне немедленно телефонировал Тартаков, и я отправлялся в театр.

На Шаляпина очень успокоительно действовал старый режиссер А. Морозов, служивший уже около пятидесяти лет в Мариинском театре. В опере его звали «дядя Саша». Обыкновенно к нему первому и обращались. Приезжая в Мариинский театр в подобных случаях, я нередко заставал у дверей уборной Шаляпина режиссеров и чиновников конторы, обсуждавших вопрос, входить или нет к нему в уборную, ибо по имеющимся сведениям он нынче свирепо настроен; стояли они в нерешительности, как перед клеткой льва; советовали и мне обождать входить, пока Шаляпин немного не остынет. Они боялись, что при появлении нового лица он снова начнет волноваться, а между тем только что выходивший из уборной парикмахер таинственно говорил:

— Федор Иванович успокоились и стали шутить.

Иногда Шаляпин во время представления оставался недоволен публикой, особенно часто абонементной, недостаточно тепло его принимавшей. Отказывался выходить на вызовы. Клялся больше не петь в этом театре и т. д. Но в конце концов все оканчивалось благополучно.

В последние годы он больше любил петь в Петербурге и в Мариинском театре всегда был как-то покойнее. Режиссерская {134} и постановочная часть в этом театре как-то более умели к нему примениться.

Когда в его уборной заводили какое-нибудь усовершенствование в виде особого зеркала, хорошей мебели или ковра, он это внимание очень ценил. В уборной его толкалось всегда много народу, самого разнообразного, до артисток французского Михайловского театра включительно. Тут им самим и присутствовавшими рассказывались разные истории, анекдоты, стоял говор и смех несмолкаемый. То же самое происходило в конце спектакля, когда он после долгих вызовов разгримировывался. Часто в уборной его сидел карикатурист Щербов. Уезжал Федор Иванович обыкновенно позже всех.

Перед первым выходом, в начале оперы, Шаляпин обыкновенно волновался.

Режиссер он был отличный, имел особую способность все просто, толково и логично не только объяснить, но каждому показать, как именно надо делать. Конечно, режиссирование его не обходилось без инцидентов. Он изводился, когда его не понимали. Во время режиссирования им «Хованщины» немало доставалось, например, Е. Збруевой. Бывали и слезы; но она сама говорила, что никто не принес ей столько пользы при прохождении с ней роли, как Шаляпин.

Над рутиной и «вампукой» Шаляпин смеялся не менее, чем над комическими выдумками новых, иногда бездарных режиссеров. В особую ярость он приходил от некоторых новшеств, вводимых передовыми оперными режиссерами, стремившимися в опере к никому не нужным реалистическим деталям, вроде, например, таскания мешков муки около мельницы в «Русалке» или поливания Маргаритой цветов из лейки в «Фаусте».

Его постановки были всегда очень просты. Недаром один из служащих Мариинского театра, критикуя Шаляпина как режиссера, сказал:

— Какой же он режиссер? Он просто хорошо ставит. Он даже ничего особенного не придумывает; это так всякий может поставить.

Со вступлением Шаляпина в оперную труппу Большого театра сразу к опере проявился особый интерес как публики, так и артистов, что, естественно, отразилось с первых же годов и на сборах, и уже на второй год абонементы были разобраны. Количество абонементов потом было увеличено, и Большой театр по сборам оперы стал подходить к сборам оперы в Мариинском театре. Перемена эта в опере Большого театра особенно наглядна, {135} если сравнить средний сбор оперного спектакля в этом театре в 1897 и 1913 годах. В 1897 году средний сбор по московской опере от спектакля был 1 902 рубля 67 копеек, а в 1913 году — 3 050 рублей 45 копеек. Увеличение это в процентном отношении было значительно больше, чем за тот же период в Мариинском театре, в котором средний сбор за оперный спектакль в 1897 году 3 276 рублей. 28 копеек, а в 1913 году — 3 889 рублей 04 копейки. Таким образом, сбор по опере Большого театра увеличился на 1 147 рублей 78 копеек, а в Мариинском — лишь на 612 рублей 76 копеек.

К этому надо еще прибавить, что сборам в Мариинском театре помогали гастроли московских артистов Шаляпина и Собинова, что для петербургской оперы было явлением совершенно новым. Москва в прежнее время была местом ссылки для петербургских оперных артистов; теперь же она являлась поставщицей оперных артистов для Петербурга. Именоваться оперным артистом Большого театра стало одинаково почетно, как и именоваться артистом Мариинского театра.

Конечно, успеху своей оперы Большой театр обязан не одному Ф. Шаляпину — большую роль в этом деле сыграли и другие выдающиеся оперные артисты, из которых первое место принадлежит, конечно, Л. В. Собинову и А. В. Неждановой, а затем Д. Смирнову и другим.

Л. В. Собинов сразу, с первого же года своего поступления, благодаря чарующему голосу своему и благородной манере держаться на сцене, при хороших внешних данных, завоевал симпатии публики, которые неизменно росли с каждым появлением его в новой опере. Успех его шел параллельно успеху Ф. Шаляпина, и время окончания его контракта всегда вызывало беспокойство дирекции. Будучи от природы человеком добрым и совсем не алчным, он тем не менее в условиях требуемого гонорара был не очень податлив, и разговоры о возобновлении нового контракта были не из легких. Им руководило не столько желание сорвать побольше денег, сколько вопрос самолюбия. Высшего оклада против всех других артистов оперных Петербурга и Москвы он достиг довольно скоро: только Ф. Шаляпин получал больше, и этот вопрос его волновал. И если А. Собинов следил за возрастающим окладом Шаляпина, то и этот последний, в свою очередь, очень интересовался окладом Собинова, и сколько бы ни прибавлять Собинову, — Шаляпин неизменно просил больше. Потерять же того или другого артиста было невозможно. Оставалось изыскивать способы обоих удовлетворять, {136} но, однако, ни тот, ни другой вполне довольны своими окладами не были никогда и немалые суммы зарабатывали на стороне. В особенности много стал последнее время зарабатывать Шаляпин за границей.

Об успехах Ф. Шаляпина и Л. Собинова в Москве скоро стало известно в Петербурге, и уже в первом году контракта Ф. Шаляпин был приглашен на гастроли в Мариинский театр, в тот самый, где еще недавно о нем не только никто не говорил, но который не удержал его в своей труппе, отпустив за ненадобностью в оперу Мамонтова.

20 декабря 1899 года состоялась первая его гастроль в Мариинском театре в опере «Фауст». Успех был необычайный. Я приехал из Москвы, чтобы присутствовать на первом его выходе. Когда после первого действия я появился в зрительном зале, была сделана овация и мне, как виновнику приглашения Ф. Шаляпина обратно на императорскую сцену.

Директором в то время был князь С. М. Волконский. Когда публика меня поздравляла с успехом Шаляпина, я шутя говорил, что очень благодарен Петербургу за то, что он отпустил в Москву Шаляпина за ненадобностью. Москва же теперь, за большой в нем надобностью, иногда спектакля на два, на три будет его отпускать в Петербург.

Когда же присутствовавший на спектакле министр поднял вопрос о переводе Шаляпина в Мариинский театр, я ему сказал, что петербургский климат ему не подходит, и он уже раз из Петербурга бежал, но, к счастью, недалеко, в Москву, и мне удалось его перехватить. Боюсь, чтобы второй раз он не убежал много дальше, ибо певец он будет, очень скоро, европейский. Пока он у меня на службе — думаю, что не сбежит, ибо я такое особое московское слово знаю.

12 апреля 1900 года, во время пребывания в Москве государя, в Большом театре дана была опера «Лакме» с участием Шаляпина, Собинова и двух колоратурных сопрано сестер Кристман, только что приглашенных в состав труппы Большого театра. Кроме государя и императрицы, в театре на спектакле присутствовал двор и довольно много приезжих из Петербурга. Государь, императрица и другие приехавшие слышали и Шаляпина и Собинова в первый раз. Спектакль имел выдающийся успех во всех отношениях. Петербуржцы не ожидали слышать в Москве подобное исполнение. Недоумевали, как это московская опера, о которой еще недавно никто и не говорил в Петербурге (упоминали всегда лишь достоинства труппы Малого театра), {137} вдруг стала показывать такие выдающиеся силы. 22 апреля вечером, накануне отъезда государя из Москвы и после небольшого семейного обеда у великого князя Сергея Александровича, Шаляпин и Собинов были приглашены петь, и с ними познакомился государь.

Таково было начало карьеры этих двух выдающихся московских артистов.

Сестер Кристман, обладавших красивыми голосами и необыкновенной колоратурной техникой, скоро заменила будущая московская любимица А. Нежданова, поступившая на сцену уже не молодой в 1900 году. Г. Кристман, имевшая тогда относительно хороший успех, была очень возмущена, когда в «Риголетто» в партии Джильды была выпущена А. Нежданова, принятая на самый маленький оклад — 1 200 рублей в год (Г. Кристман получала тогда 10 000 рублей). Она окончательно обиделась и заявила, что ее не ценят, и просила, чтобы, в доказательство противного, ей бы еще прибавили содержание по контракту. Но я решил выждать, ибо Нежданова, несомненно, много обещала в будущем как конкурентка Г. Кристман; тогда эта последняя решила Большой театр покинуть. Сестра ее Э. Кристман, вышедши замуж за богатого москвича, тоже покинула сцену.

Нежданова же быстро стала завоевывать симпатии московской публики и, в конце концов, сделалась московским кумиром.

Это была необыкновенно милая, талантливая, скромная певица с замечательным по тембру голосом. Она много работала, была чрезвычайно музыкальна и год от году совершенствовалась. Артистка она была не выдающаяся, но певица была удивительная. Ее любили и композиторы, и режиссеры, и товарищи, и администрация, не говоря уже о публике. Скромна она была необычайно. Мне пришлось даже спросить ее однажды, отчего она не просит побольше содержания, пускай настаивает у управляющего конторой, пора уже не просить, а требовать. Впоследствии она стала получать наивысший оклад певицы, когда-либо в Москве получавшийся.

С этого приблизительно времени начались постоянные гастроли московских оперных артистов на Мариинской сцене. Ф. Шаляпин, Л. Собинов, Д. Смирнов, А. Нежданова и другие стали появляться на Мариинской сцене ежегодно, особенно первые три. Впоследствии посылала и петербургская опера своих артистов в Большой театр, но значительно реже.

## **{****138}** XVIII Мариинский театр. — Угасающие звезды. — Направник. — «Кольцо Нибелунгов». — Восстановленный Глинка. — Молодые капельмейстеры. — Коутс.

Опера Мариинского театра в начале 1900‑х годов переживала кризис: не было крупных артистов. Состав оперной труппы в общем был, однако, довольно сильный, но отдельные звезды начинали несколько блекнуть, и недавно еще пользовавшиеся исключительным успехом артисты Н. Фигнер, Л. Яковлев, И. Тартаков начинали сдавать, не говоря уже об артистах семидесятых годов, всем известных своею популярностью: Мельникове, Стравинском, Мравиной, М. Славиной и М. Каменской. Недавно приглашенная в состав оперной труппы А. Больска и сохранившая еще вполне свой голос М. Фигнер пользовались успехом. Правда, были и сравнительно молодые артисты девяностых годов: И. Ершов, В. Касторский, В. Шаронов, Г. Морской, А. Смирнов и Е. Куза, но это были хотя и очень хорошие артисты, однако менее выдающиеся. Одни, обладая большим голосом, были менее интересны как артисты, другие, наоборот, были хорошими артистами, но не обладали голосами, а потому и крупного успеха иметь не могли. Затем были артисты и артистки только что поступившие, как А. Давыдов, И. Алчевский, М. Черкасская, М. Маркович и Н. Ермоленко, еще определенно не выяснившиеся; из них готовым и хорошим артистом, в особенности на некоторые роли, был лишь тенор А. Давыдов.

Потом, когда широко открылись двери Мариинского театра для пробы голосов и дебютов, приняты были в труппу М. Кузнецова, Л. Липковская, Е. Петренко, М. Коваленко, Е. Бронская, П. Андреев, Г. Боссе и Пиотровский, а также переведенная из московской оперы Е. Збруева.

Главным капельмейстером оперы все время оставался Э. Ф. Направник, который был бесспорно выдающимся главным капельмейстером и, можно сказать, создателем русской оперы в Петербурге. Это был неутомимый труженик, отличный музыкант, прекрасный, справедливый и добрый человек, близко принимавший к сердцу все, что касалось русской оперы. Хранитель старых традиций, он в то же время был не рутинером. Это был человек верный и без интриг. В скором времени он начал уже уставать и болеть, прослужив около пятидесяти лет[[52]](#endnote-43).

{139} Главным режиссером был Г. Монахов, а потом, с 1909 года, И. Тартаков. Учителем сцены был О. Палечек, пользовавшийся влиянием в опере и всегда враждовавший с главными режиссерами, особенно с Г. Монаховым. Вообще члены режиссерского управления оперы Мариинского театра жили не особенно дружно; друг на друга часто жаловались, а на них на всех жаловался мне Э. Ф. Направник, который был человек порядка и нелицеприятный, а режиссеры этими качествами не отличались.

Бывали нередко столкновения и на почве учеников и учениц, ибо и О. Палечек и И. Тартаков давали уроки артистам.

Тем не менее за И. Тартаковым надо признать немало хороших качеств оперного режиссера. Он был отличный певец школы знаменитого Эверарди и хороший музыкант. Терпеливый и тактичный администратор, с уравновешенным характером, он с артистами ладить умел, а это непросто. Кроме того, у него было качество, никогда и нигде не мешающее: он был неглупый человек и очень в делах оперы опытный и сведущий. Новому не очень сочувствовал, но против него не шел, и когда что удавалось, искренне радовался. Жалобы на него часто бывали несправедливы.

Лично я с: оперой Мариинского театра познакомился близко начиная с сезона 1901/02 года. Опера в это время не лишена была известной скуки. Все было на вид хорошо, об оркестре и говорить нечего: лучший оркестр и лучший хор иметь трудно. Было немало и хороших артистов среди труппы, но недоставало того интереса и того оживления, которое недавно еще царило в Мариинском театре в эпоху расцвета таланта Мельникова, Стравинского, Фигнера, Яковлева и других. В сущности, главным образом недоставало настоящего Ромео и настоящей Джульетты. Но понемногу опера стала оживляться и скука пропадать.

Большим событием оперной деятельности Мариинского театра была постановка «Кольца Нибелунгов» Вагнера[[53]](#endnote-44). Оперы эти нашли достойных исполнителей среди труппы Мариинского театра, причем некоторые из артистов особенно к исполнению этих опер подошли. На первом месте, конечно, надо считать талантливого тенора Ершова, обладавшего и достаточно сильным голосом для партий Зигмунда и Зигфрида, и темпераментом, и большой музыкальностью. Прекрасным и неизменным Вотаном был Касторский, с поразительно красивым голосом, чуть ли не лучшим из всех до того слышанных певучих басов. Как артист он не выдавался, но Вотаном был отличным, ибо в этой партии {140} не требуется особой игры, держался же он на сцене хорошо. Прекрасной Зиглиндой была Больска и хорошими Брунгильдами — М. Фигнер, Куза и Ермоленко, которые не без успеха конкурировали с выдающейся Брунгильдой — Ф. Литвин, специально для того приглашавшейся на гастроли. Вообще и другие артисты, принимавшие участие в «Кольце Нибелунгов», заслуживали полного одобрения. А. Давыдов очень хорошо исполнял партии Зигмунда, Миме и Логе, Славина и Маркович — Фрики, А. Смирнов — Гунтера и Альбериха, И. Тартаков — Альбериха, Чупрынников — Миме и т. д.

Постановка этих труднейших опер, — в особенности, когда великим постом открыты были абонементы на все «Кольцо Нибелунгов» и оно давалось целиком, — обратила на себя внимание музыкального мира не только России, но и всей Европы, ибо подобные представления мог себе позволить лишь образцовый оперный театр. Публика, еще так недавно не признававшая этих опер гениального новатора Вагнера, теперь заполняла театр с таким одушевлением, что лишь с большим трудом можно было достать на них абонемент. Много молодежи посещало эти спектакли, и в антрактах в коридорах можно было слышать, как напевали излюбленные места этих опер, сделавшихся вскоре очень популярными.

Большая в этом заслуга принадлежит опять-таки капельмейстеру Э. Ф. Направнику с его оркестром. Направник вначале недружелюбно относился к этой затее, но потом, особенно после отлично продирижированной им оперы «Гибель богов», стал сторонником постановки «Кольца Нибелунгов». Э. Ф. Направник всегда находил достаточно мужества, чтобы признаться в изменениях, происшедших в его вкусах и взглядах на вещи.

Крупным событием было также коренное возобновление оперы «Руслан и Людмила» в 1904 году. К обсуждению этого вопроса в 1903 году были привлечены все выдающиеся музыкальные и художественные авторитеты, начиная с Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, К. Коровина, А. Головина и кончая В. Стасовым, московским критиком профессором Кашкиным и всеми капельмейстерами во главе с Э. Направником. Первое заседание этой комиссии подробно было описано Кашкиным в «Московских ведомостях». Заседание это он назвал историческим и небывалым в истории русской оперы.

В русском оперном деле, — писал Кашкин, — заседание 18 февраля было, если не ошибаемся, первым опытом совместного обсуждения художественных {141} вопросов, и притом опытом, по нашему мнению, весьма удавшимся… Восстановление обеих опер Глинки во всей их чистоте и неприкосновенности будет незабвенной исторической заслугой, могущей увековечить имя инициатора этого подвига.

Затем в эту эпоху было поставлено около пятидесяти опер, в том числе почти все оперы Римского-Корсакова и обе оперы Мусоргского, не считая возобновленных, и, наконец, из новейших — «Электра» Рихарда Штрауса, лично им самим на одной из репетиций дирижированная.

Все это события крупного значения, говорить о которых я буду со временем подробно, ибо детали этих событий крайне интересны для истории русской оперы данной эпохи.

При появлении молодых талантливых певиц М. Кузнецовой, Л. Липковской и Вронской, а также теноров Д. Смирнова, И. Алчевского и Пиотровского ожил лирический оперный старый и новый репертуар, имевший также выдающийся успех у публики. Громоздкий репертуар, в то время сложившийся из больших опер Римского-Корсакова, Мусоргского, Глинки, Вагнера и других, длившихся по четыре с лишком часа, был весьма утомителен для оркестра, хоров и артистов, а потому легкий лирический репертуар сделался особенно необходимым, как некоторый отдых и передышка, и когда явились достойные исполнители, опера Мариинского театра могла достойно гордиться самым разнообразным репертуаром. Если к этому всему добавить гастроли Шаляпина и Собинова, станет понятным, почему так добивалась публика попасть в Мариинский театр и почему позабыта была прежняя скука, однообразие и монотонность. Давались образцовые произведения с выдающимися оперными силами, давались хотя и без выдающихся звезд, но, по большей части, с хорошим ансамблем. Каждый мог выбирать себе по вкусу более подходящую оперу.

Я несколько более подробно остановился на описании оперы Мариинского театра, ибо как директор, живущий в Петербурге, был к ней ближе с 1901 по 1917 год. В Москву я лишь наезжал на три-четыре дня в месяц.

Управление Москвой осуществлялось по телефону, которым я пользовался почти ежедневно после часу ночи. В это время разговор гораздо яснее слышен, никто не прерывает, нет того шума; соединяли меня с московской конторой телефонные барышни моментально, ибо их баловала и московская и петербургская конторы театральными билетами. Если управляющий {142} московскою конторою не бывал дома, то телефонные барышни его отыскивали в городе, где бы он ни был; в конторе всегда знали номер телефона, где управляющий находился.

Московская опера была мне ближе за период моего управления московской конторой, то есть с 1898 по 1901 год, — именно в период крупных там преобразований и организации как репертуара, так и самой труппы. Все крупные перемены были сделаны за эти три года; потом новое управление старалось поддерживать уже заведенный порядок, а потому и репертуар Большого театра очень походил на репертуар Мариинского театра, и говорить о нем значит повторять сказанное о Петербурге. Хотя в Москве даны были и такие оперы, которые в Петербурге не шли, как, например, «Троянцы в Карфагене» Берлиоза, «Добрыня Никитич» Гречанинова, «Наль и Дамаянти» Аренского, «Скупой рыцарь» Рахманинова, «Ледяной дом» Корещенко, «Песнь торжествующей любви» Симона и другие.

Вагнеровский репертуар и в Москве нашел достойных исполнителей. Одна опера «Кольца Нибелунгов» — «Зигфрид» — была поставлена в Москве еще до моего назначения, но на оперу эту там смотрели как на какое-то заморское чудище. Годами покойный Альтани ее разучивал. Мучил оркестр десятками репетиций. Обвиняли дирекцию в убийстве теноров, исполняющих партию Зигфрида. Раза два дали оперу и сняли, а для роли Зигфрида держали годами наготове тенора Кошица, потом действительно потерявшего голос, но уже независимо от Зигфрида, которого он почти и не пел. Партию эту старались особенно кричать — глаза наполнялись кровью, так старались; все говорили, что тот, кто поет Вагнера, непременно должен потерять голос — и навсегда. Но все это было в прошлом. Когда же артисты Мариинского театра запели «Кольцо», оказалось, что уж не так страшен и этот репертуар, никто голоса не терял. Терял только тот, кто его на самом деле не имел или петь не умел. Все оказалось возможным, а раз возможно в Петербурге, возможно и в Москве. Только за Зигфрида тенора по контракту стали просить прибавку и также ставили условием одновременно, то есть на следующий день или накануне, не петь «Риголетто», как это проделывал московский тенор Клементьев. Конечно, просьбы эти удовлетворялись, ибо подобные никому не нужные фокусы — одно озорство.

Пошли «Нибелунги» и в Большом театре, и явились исполнители Брунгильды — Дейша-Сионицкая, Ермоленко и Балановская. Зигфрида, кроме Кошица, пели Клементьев и Боначич. {143} Замечательный был в Москве исполнитель Партий Миме — старик, главный режиссер А. Барцал; это был лучший Миме в России, у него и фигура к этой роли замечательно подходила. Успех Вагнер в Москве тоже имел; особенно «Валькирия» и «Гибель богов», но все же не такой, как в Петербурге, и исполнение было не столь ровное и уверенное.

Кроме капельмейстеров московской и петербургской оперы, о которых я говорил, за этот последний период времени немало было попыток привлечь и совсем свежие силы со стороны. В Москве в 1902 году был приглашен капельмейстер из Байрейта[[54]](#endnote-45), женатый на одной из дочерей Вагнера, Зиглинде, Ф. Байдлер, пробывший в Москве до 1905 года. Затем — выдающийся музыкант-композитор С. В. Рахманинов, поступивший в 1904 году, но, к несчастью, недолго остававшийся на службе. Это был не только выдающийся капельмейстер, талантливый пианист и композитор, но и интересный и оригинальный человек. Сразу, однако, стало видно, что капельмейстером оперы он долго не останется: был он требовательный, и очень много у него брала эта обязанность времени и нервов. Затем в 1906 году поступил В. Сук, очень опытный и известный по своей деятельности в Киеве, и, наконец, в 1910 году — Купер, которого я в первый раз услышал в оперном театре Зимина, когда он дирижировал «Гугенотами». В этот же вечер, познакомившись с ним, я обещал пригласить его в Большой театр.

В Петербурге, кроме состоявших уже на службе капельмейстеров Крушевского и Блуменфельда, были приглашены Малько, Похитонов и, наконец, А. Коутс. Молодой, малоопытный, но выдающийся капельмейстер этот сразу завоевал расположение как артистов, так и публики. Наружности он был замечательно интересной и обладал молодостью, темпераментом и всегда хорошим расположением духа, напоминая Зигфрида. Оперой он искренне увлекался. Он был учеником известного дрезденского оперного капельмейстера старика Шуха. Увлечение свое он невольно передавал как оркестру и артистам, так и публике, и в короткое время сделался общим любимцем. Покинул он русскую оперу с большим сожалением в 1918 году. В настоящее время он состоит главным капельмейстером в лондонском театре Ковент-Гарден. По происхождению он англичанин, но в детском возрасте жил в Петербурге и готовился сначала в конторские служащие[[55]](#endnote-46).

## **{****144}** XIX Московская Балетная труппа. — Кордебалет и скотоводство. — Возрождение московского балета. — Первое выступление «декадентов». — Иогансон и Петипа. — Горский.

Балет издавна славился в России, а петербургский балет считался даже «несравненным», хотя, по правде сказать, его и сравнивать было не с чем, ибо таких театров, где бы, подобно Мариинскому и Большому, давались специально балетные представления, заполняющие весь спектакль, нигде в мире не существует. В парижской Grand-Opéra, имеющей самостоятельную балетную труппу, балетные спектакли даются как дополнение к оперным. В Милане же дают по большей части не балеты, а феерии, так что настоящего балета, как у нас, нет нигде.

Но если петербургский балет нельзя сравнивать с балетами других стран, то с московским балетом сравнивать его можно и должно, и если московский балет Большого театра одно время не пользовался выдающейся славой, то это происходило исключительно благодаря тому, что балету этому не уделяли достаточного внимания и забот. Когда с 1898 года подобающее внимание было на него обращено, он достиг высокого совершенства и через два‑три года удивил петербургских балетоманов, показав своих выдающихся балерин, имевших исключительный художественный успех.

Я говорю о балеринах Рославлевой и Гельцер, гастролировавших в Петербурге в сезоне 1901/02 года. Балетоманы смотрели московских балерин не только в Мариинском театре, они начали специально ездить ради них в Москву. Московский балет имел все данные, чтобы сделаться образцовым балетом, подобно петербургскому, иначе, конечно, он не мог бы показать так скоро столь блестящие результаты. Балет в два‑три года не создается.

Когда бывший директор театров И. А. Всеволожский встречал знакомых, направлявшихся в Москву и желавших посетить императорские театры, он им советовал непременно побывать в Малом, а в Большой не ходить, ибо опера и балет там слабы и неинтересны.

Когда я знакомился с московским балетом в 1898 году, мне, между прочим, пришлось видеть два балета: один в старой, поношенной, убогой постановке — «Конек-горбунок», другой новый, в роскошной, дорогой постановке — «Звезды». Трудно сказать, {145} какое впечатление было хуже: от старого убогого или от нового аляповатого; одно было утешительно, что самые танцы были вполне удовлетворительны. Балеринами тогда были Рославлева, Джури и Гельцер. Балетмейстером был Хлюстин. Главным режиссером — старик Гельцер, отец балерины и сам выдающийся мимист. Кроме балерин, в балетной труппе было немало очень хороших танцовщиц и танцовщиков. В театральном училище были хорошие преподаватели танцев: В. Тихомиров, Н. Домашев, И. Хлюстин, В. Гельцер. В труппе числилось около двухсот артисток и артистов. Словом, были все данные, чтобы давать хорошие спектакли, если бы балетмейстер имел больше таланта и фантазии и если бы администрация театров давала ему возможность хорошо обставлять балетные спектакли.

Довольно интересные данные о прошлом московского балета были приведены в «Московских ведомостях» от 18 ноября 1900 года неким любителем балета Д. И. Мухиным. В статье этой, между прочим, говорится о времени процветания и упадка московского балета. Процветал балет до семидесятых годов; с этого времени он стал падать вследствие невероятной экономии, царившей во времена директорства барона Кистера. С эпохи директора И. А. Всеволожского, то есть после 1882 года, московский балет продолжал падать вследствие бездарного руководства Богдановым, постановки которого А. Островский называл «представлениями балаганными»[[56]](#endnote-47). Лучшие мимические артисты были уволены. Труппа значительно сокращена. Мимика исчезла. Школа опустилась. Неудачным оказался и вновь приглашенный в 1889 году новый балетмейстер Мендес. Количество балетов сократилось, и из тридцати — тридцати пяти балетов в репертуаре в 1895 году их оказалось всего пять (причем, по курьезной случайности, все пять имели название на букву К: «Конек-горбунок», «Коппелия», «Кипрская статуя», «Корсар» и «Катарина»). Обстановкой же балетов в декорационном, музыкальном, костюмном и аксессуарном отношениях распоряжались лица, заведовавшие разнообразными отделами сценических приспособлений и ничего не имевшие общего с искусством.

В 1899 году все переменилось; нашлись отличные танцовщицы и танцовщики, талантливый балетмейстер, музыкальный капельмейстер, хорошие декораторы. Московская публика стала охотно посещать балетные спектакли.

Все это произошло оттого, что к балету дирекция отнеслась внимательно, — заканчивает свою статью Д. И. Мухин.

{146} Жизнь балетных артистов в Москве была патриархальная. В труппе было немало замужних артисток, причем, ввиду крайне скудного содержания, кордебалетные танцовщицы, не имевшие заработка в виде уроков танцев, занимались разными хозяйственными операциями, до содержания коров и торговли молоком включительно. Помню, раз я спросил об одной отсутствующей танцовщице П., которую звали уменьшительным именем «Тавочка». Мне сказали, что она отсутствует на репетиции по болезни, а когда я поинтересовался узнать, какая же у нее болезнь, то оказалось, что больна не она, а у одной из ее коров ожидалось прибавление семейства, и она должна была остаться дома.

Флирт с балетными танцовщицами и Москве обыкновенно оканчивался стоянием в церкви на розовом атласе, причем балетная артистка старалась первая поставить ножку на атлас. Немало танцовщиц выходило замуж за московских богатых купцов и оказывалось примерными женами и матерями, чему нисколько не мешала общепринятая манера ездить по воскресеньям после спектакля ужинать в один из известных в Москве ресторанов в общую залу, предаваясь воспоминаниям о прошлом.

Вообще балет жил тихо и мирно: он слегка дремал в этой патриархальной обстановке. Не слышно было никаких особых волнений, скандалов и инцидентов, даже за места в балете мало воевали, так как народ в балете был милый, симпатичный и скромный. Таких, как в Петербурге, экспансивных и шумливых балетоманов в Москве как будто бы не было.

Репертуар первого года моего назначения в Москву был уже составлен до моего приезда весной 1898 года. Работы были распределены. Эскизы, декорации и костюмы заказаны. Все это было уже санкционировано В. П. Погожевым и перешло в ведение заведующего монтировочной частью. Конечно, ничего нельзя уже было менять, да и не до того было. Надо было еще ко многому сначала приглядеться и изучить самые элементы театрального дела. А потому в сезоне 1898/99 года приходилось быть больше зрителем и наблюдающим за исполнением чужой программы.

В этом сезоне были приглашены в дирекцию в качестве художников-декораторов и консультантов К. Коровин, А. Головин и потом Досекин, а также археолог В. Сизов, читавший в театральном училище бытовую историю.

Балетная труппа была относительно молодая, стариков имела в своем составе мало. Традиции в отношении балетного искусства {147} были прекрасные. Выдающимся молодым дарованиям давали соответствующие их способностям места. Рутина сказывалась главным образом в скучной старой манере постановки с непременной симметрией танцев ровными группами, парами, непременно одинаково одетыми. Все ставилось как будто бы по раз выработанному шаблону, причем если балет был петербургской постановки, то непременно точно скопированный. Сама балетная труппа, очень не избалованная успехом, весьма чутко относилась ко всякому вниманию, оказываемому ей публикой или администрацией, и малейшая забота, обращенная на улучшение костюма, вызывала большую радость и интерес. Многие из артистов очень внимательно выслушивали мнения художников, охотно с ними беседовали, шутили, смеялись над их иногда остроумными замечаниями и на них не обижались, а, напротив, упрашивали посещать репетиции, мечтая о новых красивых постановках.

Вновь назначенного новатора балетмейстера Горского встретили приветливо. Перемена главного режиссера и капельмейстера также никаких историй не вызвала — словом, все шло благополучно.

Успех в первом же сезоне 1898/99 года балета Чайковского «Спящая красавица» окрылил труппу надеждами на будущее. Балет этот поставлен был как почти точная копия петербургской постановки. Было много дефектов, и, за исключением декорации панорамы работы декоратора Гельцера, все остальное было хотя и богато, но плохого вкуса, особенно некоторые костюмы. Тем не менее постановка эта все же была несравненно лучше балета «Звезды» или затрепанного «Конька-горбунка».

И вот, учитывая относительную податливость и эластичность балетной труппы по сравнению с другими, на основании всего вышеизложенного, решено было первую настоящую пробу новаторских постановок сделать именно в балете. Выбор пал на балет «Дон Кихот». При постановке его в 1900 году применено было много совсем нового и до того времени в балете небывалого, до танцев серпантин включительно[[57]](#endnote-48). Ставящему балет новому молодому балетмейстеру была дана полная свобода выдумывать и применять все, что он найдет нужным, лишь бы все эти новшества не выходили из пределов художественного.

В помощь Горскому, кроме специалистов, даны были при постановке «Дон Кихота» художники К. Коровин, А. Головин, Досекин и археолог Сизов — это было совсем новое явление.

{148} Весьма интересно было бы описать последовательно всю эту необычайную новую работу, все малейшие характерные мелочи, недоразумения и неприятности, сопровождавшие смелый новый шаг молодого балетмейстера. Надо при этом добавить, что бывший балетмейстер Хлюстин еще состоял на службе, но в это время болел. Одни новому радовались и интересовались, другие, наоборот, принялись дискредитировать новый почин всеми имеющимися в их распоряжении средствами. Словом, началась борьба отживающего старого с нарождающимся новым, борьба не на жизнь, а на смерть. Балетная труппа в большинстве своем была на стороне Горского. Театральная администрация — явно против[[58]](#endnote-49). На генеральную репетицию 5 декабря собрались в зрительный зал артисты всех трупп, а также немало московских театралов, балетоманов и представителей прессы. Все с нетерпением ожидали, что им покажут так называемые «декаденты-новаторы».

Успех генеральной репетиции превзошел всякие ожидания — восхищались искренне почти все присутствующие. Особый успех выпал на долю балерины Рославлевой и заменившей внезапно заболевшую Е. Гельцер молодой, до того никому не известной, талантливой артистки Федоровой 2‑й. Замена произошла внезапно, и артистка получила самую короткую репетицию на сцене, за несколько минут до появления своего перед зрителями. С этого момента и началась ее выдающаяся карьера танцовщицы на характерные танцы. Она была сестрой впоследствии переведенной на Мариинскую сцену известной характерной танцовщицы Федоровой 3‑й, пользовавшейся также большим успехом в Петербурге[[59]](#endnote-50).

Словом, победа в балете была полная. Пресса сначала отнеслась довольно сдержанно: она просто недоумевала по поводу совсем нового явления в балетном мире. Публика, начиная с молодежи и кончая московским купечеством, великим князем Сергеем Александровичем и его женой, была этим представлением чрезвычайно заинтересована. Балет стал сразу репертуарным, и билеты продавались нарасхват.

Постановка эта отмечает начало новой эры в балетных постановках вообще, выразившихся главным образом в совместной работе балетмейстера с художниками. В это время в Петербурге еще давали балет «Щелкунчик» Чайковского с балетными артистами, одетыми в виде сдобных бриошей.

Когда в 1901 году я очутился в Петербурге в качестве директора театров и мне предстояло, между прочим, решать и вопрос {149} о новых постановках балетов, я, зная уже по опыту, как трудно что-нибудь новое сразу ввести и сколько времени опять пойдет на эту борьбу, которая в Петербурге будет еще труднее, решил показать на Мариинской сцене московскую постановку целиком, несмотря на некоторые ее недостатки.

«Дон Кихот» был выписан из Москвы целиком и 20 января 1902 года показан петербургской публике в день прощального бенефиса самого выдающегося преподавателя балетных танцев Х. П. Иогансона, глубокого старца, недостаточно по заслугам своим оцененного.

Всегда много говорят о выдающемся балетмейстере М. Петипа и его заслугах перед балетом, но мало говорят о Х. П. Иогансоне[[60]](#endnote-51). Балетные постановки М. Петипа уже много изменились и будут меняться коренным образом в будущем.

Классическая же школа Иогансона, этого скромного, выдающегося преподавателя, как основа надолго сохранится. В московском балете М. Петипа имел мало влияния, школа же Иогансона проникла и туда. Известная балерина Е. Гельцер была ученицей Иогансона и время от времени ездила к нему за советами и руководством. Я не могу умалять несомненных заслуг М. Петипа — заслуги его перед петербургским балетом велики и неоспоримы, но у нас принято всегда говорить: «Наш петербургский несравненный русский балет, благодаря М. Петипа»… и т. д., а московский — разве он не образцовый и не такой же, как петербургский? А ведь Петипа там не было[[61]](#endnote-52).

Бывали и в московском балете годы упадка, а разве таких периодов не было в петербургском балете во времена того же М. Петипа? И разве не было годов, когда для поддержания сборов требовалось этому образцовому балету с выдающейся школой и труппой в двести человек выписывать заграничных балерин, для поддержания интереса публики и сборов, которые падали, несмотря на все благоприятные условия любимого двором балета? За пятьдесят лет пребывания у власти М. Петипа не появилось ни одного талантливого балетмейстера, да и по явиться не могло, ибо признанные всеми авторитеты иностранного происхождения все русское, в сущности, презирают и хода молодому русскому таланту не дадут[[62]](#endnote-53).

Горский мог себя проявить только потому, что был из Петербурга переведен в Москву. Фокин появился не без борьбы и приобрел авторитет потому, что М. Петипа, по старости своей, уже не мог бороться против нового и был бессилен против Фокина, которому явно не сочувствовал. Он бы и его не признал[[63]](#endnote-54). {150} М. Петипа нравился балетмейстер Иванов, беспрекословно исполнявший то, что он, М. Петипа, одобрял. Людей таких, каким был Э. Ф. Направник, в театре мало. С Направником мог работать любой молодой конкурент. Для него всегда сначала была русская опера Мариинского театра, а потом он сам — и если ему хотелось иногда подирижировать «Дубровским» или поставить «Франческу да Римини», то ему это в укор ставить нельзя; во всем другом он был чист, как стеклышко, и в нем и тени не было зависти, рекламы, хвастовства и желания пользоваться своим исключительным положением для каких бы то ни было личных целей. При нем возможна была всякая эволюция в опере, лишь бы это было талантливо и достойно внимания. С ним можно было говорить и спорить. Он был и настоящий мастер и настоящий человек.

Когда в Петербурге поднят был вопрос о перевозе «Дон Кихота» из Москвы, мною был послан балет этот посмотреть М. Петипа. Он остался очень недоволен Горским, — жаловался, что этот последний испортил бывшую когда-то его, Петипа, постановку, и, конечно, был против этой новой затеи. Тем не менее я решил балет этот показать и в Петербурге, где он имел столь большой успех, что остался в столице надолго. Москва же заказала себе новую постановку «Дон Кихота». Декорации написаны были К. Коровиным и А. Головиным. В этом новом балете тогда особое на себя внимание стали обращать в танцах первого действия будущие балерины Павлова 2‑я, Трефилова и Седова. Насколько чутки были московские балетные артистки к новым красивым костюмам, свидетельствуют благодарственные письма, написанные Рославлевой и Джури после генеральной репетиции, в которых они пишут, что не могли удержаться от письменного выражения восторга по поводу новой для них прекрасной обстановки, декораций и костюмов; танцевать в этой обстановке неудержимо хочется, — писали они.

После этой новой постановки пошел целый ряд новых оригинальных и интересных постановок московского юного балетмейстера. Была, между прочим, и оригинальная постановка балета «Эсмеральда» в виде мимодрамы, с новой музыкой Симона[[64]](#endnote-55). Поставлен был целый ряд больших и малых балетов, совсем новых и по сюжету и по музыке; появились также по-новому возобновленные старые, излюбленные публикой балеты. Каждый из них составлял в балетном мире событие и собирал значительно увеличившееся в Москве количество балетных любителей.

{151} Насколько постоянно возрастающий успех балета отразился на сборах, видно из прилагаемых цифр среднего сбора от балетных спектаклей в Большом театре с 1897 года по 1913 год.

В 1897 г. средний сбор был 1 062 руб. 49 коп. за спектакль

В 1898 – 1436 руб. 74 коп.

В 1899 – 1655 руб. 33 коп.

В 1901 – 2016 руб. 75 коп.

В 1913 – 3005 руб. 24 коп.

Общий же сбор с балетных спектаклей поднялся с 50 999 рублей 60 копеек в 1897 году до 172 207 рублей 10 копеек в 1913 году, то есть более, чем в три раза.

Сборы балетных спектаклей по Мариинскому театру изменились в меньшей степени, чем московские. Они в общем поднялись вдвое и с 110 146 рублей 42 копеек в 1897 году достигли в 1913 году 213 187 рублей 70 копеек. То же самое можно сказать и о среднем сборе, который с 2 343 рублей 54 копеек в 1897 году в 1913 году достиг 4 535 рублей 91 копейки.

## XX Петербургский балетоманы. — «Танцевальный город». — Диктатура Кшесинской. — Аистов измеряет юбки. — Крупенский. — Как его «разыгрывали». — Фокин. — Половецкие пляски. — Молодые балерины.

Все же петербургский балет собирал больше денег, и причина этого явления ясна. Помимо выдающихся качеств петербургской балетной труппы, опытного балетмейстера М. Петипа, на петербургский балет дирекция денег не жалела, и как бы в художественном отношении некоторые балеты ни были поставлены неудовлетворительно, все же обставлены они были роскошно и нарядно, и каждая новая постановка возбуждала прежде всего интерес, как новая. В Петербурге гораздо больше было любителей балета. В Петербурге была высшая власть, двор, многочисленное аристократическое и чиновничье общество. Балету особенно покровительствовала и дирекция, ибо связь его с влиятельными мира сего была довольно тесная: с этим надо было считаться и часто думать не столько об успехах искусства, сколько об угождении не всегда художественным вкусам влиятельных людей и их близких. Словом, тут обстановка была совершенно другая, чем в Москве. Здесь, в Петербурге, балет {152} не спал. Он работал и на сцене и вне ее. И, конечно, балетоманские ужины по воскресеньям у Кюба не особенно походили на скромные ужины замужних балетных артисток в ресторанах Эрмитажа или Метрополя.

В Петербурге была вся гвардия, в самых разнообразных и красивых мундирах, и хотя, может быть, не было таких денег, как в Москве, но зато были связи и титулы, чины и придворные звания и другие блага мира сего, — тут и дипломаты самой высокой марки, не чета московским иностранным консулам — словом, Петербург был расположен у подножия Олимпа. Один московский купец, Р[одион] В[остряков], говорил Коровину, характеризуя Петербург:

— Правда, ведь Петербург танцевальный город? А вот они, — указывал он на соседей, — со мной спорят.

Когда московский балетоман попадал в воскресенье на балетный спектакль в Мариинский театр, он и фрачный жилет надевал не иначе как парижский; облекался в узкие сапоги, заезжал по дороге на Морской к парикмахеру и, окончательно поставленный этим последним в точный курс политики и последних событий, появлялся довольно робко в зрительном зале. За билет охотно платил барышнику московскую порцию.

Прежде всего его поражала зрительная зала. Это не как в Москве, где публика в платочках и пиджаках. Здесь все во фраках, офицеры со шпорами и с особыми усами, дамы с обнаженной, белой как снег грудью — бриллианты, духи, кружева… Здесь и без балета есть на что поглядеть. Царская ложа не пустая, как часто бывает в Москве. Все на своих местах сидят. Ну как не сказать, что «город танцевальный»? Кроме того, тут все знакомы, все друг другу кланяются, все свои. А капельдинеры как вежливы и как хорошо одеты — в Москве часто ливреи мешками сидят, а здесь как будто на каждого сделаны по мерке.

В Петербурге в то время был один абонемент на сорок представлений, а так как всех их было около пятидесяти, то, значит, все представления были заняты одними и теми же посетителями. Была, так сказать, одна большая балетная семья со всеми достоинствами и недостатками семейной обстановки. На первый взгляд странно, как это — правительственный театр, а пользоваться билетами могут только абонированные и почти весь сезон?

Но мало ли что в петербургском балете казалось на первый взгляд странным. Взять хотя бы самый репертуар. Казалось бы, {153} балерина, служа в дирекции, должна принадлежать репертуару, а тут оказывалось, что репертуар принадлежит М. Кшесинской, и как из пятидесяти представлений сорок принадлежат балетоманам, так и в репертуаре — из всех балетов более половины лучших принадлежат балерине Кшесинской. Она считала их своею собственностью и могла дать или не дать их танцевать другим.

Бывали случаи, что выписывали из-за границы балерину. В контракте у нее были обусловлены для гастролей балеты. Так было с балериной Гримальди, приглашенной в 1900 году. Но когда она вздумала один балет, обозначенный в контракте, репетировать (балет этот был «Тщетная предосторожность»), Кшесинская заявила:

— Не дам, это мой балет.

Начались телефоны, разговоры, телеграммы. Бедный директор метался туда, сюда. Наконец шлет министру шифрованную телеграмму в Данию, где тот в это время находился при государе. Дело было секретное, особой государственной важности. И что же? Получает такой ответ: «Так как балет этот Кшесинской, то за ней его и оставить».

Все детали этой эпопеи поразительно интересны, — но об этом когда-нибудь[[65]](#endnote-56).

Раз один наивный человек меня спросил:

— Да что же это, наконец? В Александринском театре — Савина, в Мариинском — Кшесинская распоряжается, — а вы кто же?

Я отвечал:

— Директор.

Да какой же вы после этого директор?

— Самый, — я говорю, — настоящий, и советник тайный, а распоряжаются явные директора, но в списке администрации они, как лица женского пола, по недоразумению не записаны.

И действительно: как в Александринском театре репертуар возили на предварительное утверждение М. Г. Савиной, точно также в балете поступали по отношению к Кшесинской. Тут дело даже было проще, балетный репертуар короткий: один-два в неделю; и вот перед выходом этого репертуара в дирекцию являлся главный режиссер балета Аистов. Он был такой большой и солидный мужчина, говорил громко и басом:

Кшесинская прислала мне сказать, что тогда-то она будет танцевать такой-то балет, о чем и считаю долгом поставить ваше превосходительство в известность.

{154} — Что же, хорошо, — отвечал директор. — Пускай танцует. А я думал было дать балет другой, и такой-то танцовщице… Ну, все равно, я повременю, отложим до следующего раза.

— Конечно, — отвечал режиссер. — С Кшесинской все равно ничего не сделаешь, такой уж порядок еще при ваших предшественниках был заведен.

Все это не анекдоты, а истинная быль.

Когда я впервые, в 1901 году, познакомился с петербургским балетом, я встретил из рук вон плохое режиссерское управление. Только что за взятки был уволен режиссер Л[ангаммер], но от этого стало только немногим лучше. Конечно, дело не в галстуках или булавках, за поднесение которых можно было получить лучшее место в кордебалете, а дело в той распущенности, историях, сплетнях и постоянных жалобах, с которыми артистки и артисты были вынуждены обращаться в контору.

Петипа достиг уже серьезного возраста, многое забывал, жаловался на главного режиссера Аистова; этот последний жаловался, в свою очередь, на Петипа, и каждый день из-за всяких пустяков происходили столкновения. На Петипа еще влияла преподавательница танцев артисток — «classe de perfection»[[66]](#footnote-12) Е. П. Соколова, бывшая балерина, желавшая протежировать тех, которые занимались у нее. Другие, в том числе М. Кшесинская, занимались у Н. Легата, который был также хорошим преподавателем.

Легат называл Кшесинскую «Маля», а она его «Колинька».

В распределение балетных мест вмешивались еще некоторые балетоманы, особенно некий Безобразов[[67]](#endnote-57). С балетоманами дружил и М. Петипа, дружил он и с редактором-издателем «Петербургской газеты» стариком Худековым. Некоторые балетоманы, с его разрешения, посещали не только сцену, уборные артисток и репетиции, но и репетиции в театральном училище, причем иногда садились у зеркала в репетиционном зале рядом с М. Петипа и вместе с ним выбирали танцовщиц для того или другого места.

Петипа преследовал свои цели, режиссер Аистов свои, помощники режиссеров тоже свои, а балетные артисты в уборных играли в азартные игры.

Словом, был невероятный кавардак, и когда режиссеру Аистову делались указания на то, что иногда в первой линии кордебалета танцуют неподходящие по физическим данным {155} и годам танцовщицы, он со свойственной ему бестактностью объявлял громогласно этим танцовщицам, что «директор приказал старых уродов убрать, а в том числе и вас». Когда ему было указано на слишком короткие юбки некоторых танцовщиц, он всех танцовщиц стал обходить с аршином, измеряя длину юбки и ног. Все это нарочно делалось грубо, под предлогом приказания строгого, требовательного и бессердечного начальства. Происходили истерики, обиды. Разводились бесконечные истории, и чуть не полдня управляющему конторой приходилось заниматься разборкой этих бесконечных дел. Настоящего управления в балете не было, и все, кроме особо привилегированных, были недовольны. В этом отношении разница с патриархальным московским балетом была большая.

Была у петербургского балетного управления другая скверная черта: оно не давало хода молодым силам, оканчивавшим училище чуть ли не с полным баллом; если эти молодые артистки не имели особой протекции, они должны были годами танцевать у воды[[68]](#endnote-58), дожидаясь ухода старых на пенсию. Конечно, при подобном положении дела и потеряв всякую надежду на получение лучшего места, молодые танцовщицы переставали заниматься усовершенствованием. Особенно трудно было молодым танцовщицам, добившись сольных номеров, получить главную роль хотя бы в одноактном балете, в виде дебюта или пробы. Можно было легко в опере заменить в случае болезни Фигнера, Шаляпина, в драме Давыдова, но нельзя было и думать вице-балериной заменить балерину. Помню еще по Москве, как В. П. Погожев на мое решение дать Е. Гельцер попробовать протанцевать главную роль в балете сказал, что «немыслимо это сделать без решения директора» (тогда Всеволожского). Благодаря этому в Петербурге долгое время была лишь одна балерина Кшесинская, а Преображенская лишь на двенадцатом году службы удостоилась этого звания и то благодаря тому, что за нее хлопотал брат тогдашнего директора князь Волконский.

Многие талантливые балетные артистки так и не могли до старости испытать свои силы в первых ролях. Например, танцовщицу Рыхлякову захотели пробовать, когда у нее уже не было ни молодости, ни энергии, — а танцовщица она была выдающаяся.

Все это требовало внимательного наблюдения, а главное, доверенных людей, ибо уследить за труппой в двести человек было трудно. Невольно многое приходилось основывать на доверии к мнению, высказанному Петипа или главным балетным {156} режиссером, а в данном случае часто говорили они совершенно противоположное, и не только в вопросах художественных, но и в чисто служебных. М. Петипа часто говорил, что режиссер Аистов врет, а этот последний говорил то же самое про М. Петипа, прибавляя, что он уже давно выжил из памяти. И действительно, от старца на девятом десятке лет трудно было многого требовать. Режиссерское управление нуждалось в коренной реорганизации.

Сменивший в 1903 году Аистова режиссер Н. Г. Сергеев оказался очень подходящим для этой цели администратором. Он был немного грубоват в обращении, но был безусловно честен, энергичен и правдив. Он одинаково спорил как с артистами, так и с директором. Ему это было безразлично. Приходилось ему нередко уступать, ибо говорил он всегда основательно. Любовью особенной он не пользовался, но его уважали, и чем дальше, тем больше. Конечно, ему одному трудно было бы сладить, особенно вначале, но его очень поддерживал А. Д. Крупенский, в то время чиновник особых поручений при директоре театров, будущий управляющий конторой, назначенный незадолго до Сергеева наблюдающим за балетной труппой,

А. Д. Крупенский, еще молодой тогда человек, взял на себя трудную обязанность привести в порядок управление балетом, и порядок этот, вместе с Сергеевым, несомненно завел, но стоило это немало сил, энергии, времени и работы. Чего-чего тут не было! Можно исписать сотни страниц самых трагических, комических и самых разнообразных историй как с артистами, так и с их родственниками, друзьями, публикой, прессой, администрацией, установлениями министерств, великими князьями, сановниками, балетоманами — словом, всеми, имеющими то или другое касательство к балету. А кто в Петербурге не был так или иначе близок к балету — сам или через родственников или знакомых? Подавал А. Д. Крупенский несколько раз и в отставку, вызывали его и на дуэль, устраивали и кошачьи концерты, обещали и просто убить; влюблялись в него, его ненавидели, и обожали, и ругали, и хвалили, обманывали и чествовали, уважали и презирали. Словом, всего тут было вдоволь. Он и радовался, и отчаивался, и ругал балет, но, в конце концов, так всю эту кухню полюбил, что, сделавшись управляющим конторою, не мог забыть, что он больше не управляющий балетом. Так он с ним связался, не будучи ни с кем в связи.

Человек он был неглупый, с темпераментом южанина-бессарабца, {157} очень красив и виден, дипломат и несдержанный, балованный барчонок, очень себе на уме. Хорошо владел иностранными языками, кое-что читал, любил почет и важность, не прочь был популярничать с низшими; умел вникать в мелочи жизни маленьких людей, ненавидел докторов, полицмейстеров, вахтеров, обожал сплетни и доносы. За версту чуял воровство и любил все это обнаруживать и разбирать в подробностях, и служба для него была вся жизнь. Работать мог по восемнадцать часов в сутки. Женщин, в частности артисток, боялся, как огня, и особенно когда они с ним становились приветливы или любезны. В художестве понимал мало. Художников не любил за их независимость и за то, что декорации были готовы не к сроку и много истрачено казенного холста.

В балете, особенно в начале его деятельности, артистки пробовали Крупенского «разыгрывать». Режиссер Сергеев раз чуть не упал в обморок, когда, открыв дверь в репетиционный зал театрального училища, застал балетную артистку В. на коленях перед Крупенским. Крупенский, растерявшийся от неожиданности признания в любви, пытался коленопреклоненную артистку поднять, объясняя Сергееву, что она случайно поскользнулась.

Через несколько часов уже вся труппа об этом знала, а на следующим день балетоман Б., живший С этой артисткой, стал требовать от Крупенского объяснений. Поднялась целая история, которую с трудом удалось замять.

Одна бойкая молодая оперная артистка, М. Н. Кузнецова, взялась на пари смутить Крупенского на сцене.

Обратившись к нему с какой-то несуразной просьбой и получив отказ, она громко сказала:

— Да ты что, Саша, представляешься, будто не живешь со мной?

Можно себе представить, как важный Крупенский смутился, ибо слышали это несколько человек артистов и служащих, находившихся тут же на сцене. Я только рассмеялся, когда он с ужасом мне это рассказывал.

С М. Петипа Крупенский старался ладить, шутил с ним, много болтая по-французски, и первое время они действительно жили дружно. Потом, однако, они друг друга стали подводить, и некоторые неприятные распоряжения для артистов Петипа сваливал на Крупенского, а этот последний, наоборот, старался все валить на Петипа и часто с доказательствами в руках.

После смерти М. Петипа балетмейстером был Н. Легат, ничем особенным себя на этом поприще не проявивший. Это {158} был просто хороший танцовщик и преподаватель. Балеты ставил скучно и однообразно[[69]](#endnote-59).

Так продолжалось до появления первых блестящих постановок молодого талантливого балетмейстера Фокина. Особое внимание обратила на себя его постановка танцев в опере «Игорь» Бородина. Таких оригинально поставленных танцев никогда еще на императорской сцене не видали. Не было сомнения, что Фокин обладал исключительным талантом постановок и верным пониманием того, что требует музыка. Красочная музыка этих танцев, после постановки их Фокиным, была в первый раз достойно оценена публикой. Успех их был совершенно исключительный. Фокина вызывали по окончании акта, и ему сделана была грандиозная овация. Овация эта повторялась на нескольких первых представлениях «Игоря». Многие стали ездить на «Игоря» только для того, чтобы посмотреть пресловутые «половецкие пляски». Спустя некоторое время танцы эти были показаны С. Дягилевым в Париже и имели там не менее выдающийся успех[[70]](#endnote-60).

Кроме ряда отдельных небольших балетов, Фокин принимал участие в постановке танцев и в других операх. Интересны в смысле новизны были группы, поставленные им в опере Глюка «Орфей».

Фокин стал также ставить танцы на известные произведения Шопена, Шумана, Листа, Глинки и других. Это тоже было новшеством.

М. Петипа окончил свою деятельность постановкой балета «Волшебное зеркало», балета, наделавшего столько шума и вызвавшего ожесточенную борьбу балетоманов против «декадентской» обстановки балета. Эти последние, с ведома самого Петипа, устроили грандиозный скандал на первом представлении балета в присутствии государя в 1903 году.

После этого сезона здоровье Петипа стало резко ухудшаться, и он уже мало принимал участия в жизни балета, надолго, однако, оставив память своей блестящей полувековой деятельностью. Умер он 2 июля 1910 года — восьмидесяти восьми лет от роду. После М. Петипа, в сущности, настоящего постоянного балетмейстера в Мариинском театре больше уже не было.

Широкий доступ, открытый дирекцией для испытания молодых артисток на роли балерин, дал хорошие результаты, и за эту эпоху, кроме бывших уже балеринами М. Кшесинской и О. Преображенской, появилась целая плеяда блестящих молодых балерин, первое место среди которых заняла Павлова 2‑я, {159} затем Трефилова, Карсавина, Егорова, Седова, Смирнова, Ваганова и другие.

В числе выдающихся танцовщиков надо отметить, кроме Н. Легата и старого П. Гердта, Андрианова, В. Нижинского, Фокина, А. Ширяева, Владимирова, Г. Кякшта, Л. Леонтьева, М. Обухова, Стуколкина, Солянникова, А. Больма и других.

Были и среди танцовщиц, не балерин, выдающиеся артистки, как Л. Кякшт, Е. Гердт, О. Спесивцева, Э. Виль, Федорова 3‑я, Е. Люком, Е. Эдуардова, Е. Лопухова, Е. Полякова, Е. Офицерова и другие. Некоторые из них впоследствии сделались балеринами. Особые надежды подавали Е. Гердт и Люком, а также совсем еще молодая, замечательно изящная О. Спесивцева.

Вообще труппа петербургского балета была сильна по составу талантливых артисток и артистов. Не только в Европе, но и во всем мире она, как и московская труппа, достигла в этот период небывалой славы, и если прежде необходимость придать интерес русскому балету заставляла выписывать в Россию иностранных балерин, то в настоящую эпоху уже русских балетных артисток и артистов стали выписывать за границу. Но сколько бы русских балерин ни смотрели за границей, все же иностранцы, не бывавшие в Петербурге и Москве, настоящего русского балета оценить в достаточной мере не могли, ибо сила его была не только в выдающихся артистах, но и в стройном, сильном и действительно единственном в мире кордебалете.

Сила нашего балета заключалась главным образом в правильно и давно поставленной школе, добросовестно подготовлявшей балетных артистов. Школа эта, опираясь на традиции, не чужда была и известной постепенной эволюции, применяясь к современным требованиям и избрав нечто среднее между французской и итальянской школами, этими родоначальницами балета.

Единственной слабой стороной как петербургской, так и московской школы была мимика. Не находилось настоящих преподавателей мимического искусства, и в этом была слабая сторона нашего балета. Единственным хорошим мимистом-преподавателем в эту эпоху был бывший главный режиссер московского балета В. Гельцер, но он уже заканчивал свою преподавательскую деятельность.

В сущности, балетная школа была единственная правильно поставленная школа в дирекции. Проба оперной школы, в виде оперных классов, кончилась неудачно. Драматическая школа, в виде драматических курсов, еще не вполне создалась, {160} и каждый преподаватель имел свою школу, если это преподавание можно было назвать школой. И как ни странно, но лучших драматических артисток семидесятых и восьмидесятых годов в Москве — М. Н. Ермолову, Г. Н. Федотову, Н. Никулину и других дала балетная школа, то есть та школа, которая драматическому искусству не учила[[71]](#endnote-61). Краткость настоящего издания не позволяет, говоря о балете, описать важную роль балетного училища как питомника балета. Петербургскому балетному училищу надо пожелать на долгие годы еще иметь во главе женского отделения совершенно исключительную по своим качествам инспектрису В. Лихошерстову, находящуюся и поныне на службе[[72]](#endnote-62), женщину умную, тактичную, знающую и тонко наблюдательную: она принесла немало пользы петербургскому балету за тридцать лет своей службы.

Однако и в эту блестящую эпоху дирекция иногда выписывала иностранных балерин на несколько гастролей; так, танцевали за это время на Мариинской сцене Замбелли, Ферерро и Гримальди, но это делалось уже не вследствие необходимости поднять сборы, а единственно с целью показать публике и нашим танцовщицам некоторые индивидуальные, особо интересные достоинства выписанных балерин. Ни одна из них не была безупречна, но каждая в отдельности отличалась тем или другим выдающимся характерным свойством: Замбелли — грацией, Ферерро — элевацией, а Гримальди — мимикой, хотя и далекой от мимики Цукки.

## XXI Художники и археологи. — Головин и Коровин. — Борьба вокруг «декадентства». — Режиссеры. — «Что это за мальчики?» — Мейерхольд. — «У царских врат». — «Маскарад».

Говоря о деятельности театров в начале двадцатого столетия, необходимо сказать отдельно несколько слов о художниках, режиссерах и археологах, сыгравших выдающуюся роль в тех художественных достижениях, которыми эта эпоха ознаменована.

Художники не только писали декорации и делали эскизы костюмов и бутафории: К. Коровин в Москве и А. Головин в Петербурге были вместе с тем и консультантами по всем художественным вопросам, касающимся театров, вплоть до оценки внешних данных вновь принимаемых артистов. Они привлекались даже к выбору тона окраски зданий дирекции. А. Головин, {161} кроме того, сопровождал меня почти во всех моих командировках за границу. Такая тесная и постоянная связь дирекции с художниками-консультантами представлялась по тому времени неслыханным новшеством.

Кроме художников-консультантов, при петербургских и московских театрах состояли также как новость и консультанты по вопросам археологии. Археологом-консультантом в Москве довольно долго состоял В. И. Сизов, помощник известного Забелина, в Петербурге же — К. Д. Чичагов, рекомендованный археологом Кондаковым. Эти почтенные и скромные ученые немало оказали пользы не только своими прямыми познаниями, но также и тем отрезвляющим влиянием, которое они, как люди серьезные, люди науки, оказывали на всегда увлекающихся и витающих в мире фантазии художников. При этом, конечно, не обходилось и без разных столкновений, иногда комичных. Такими, между прочим, бывали споры в Москве К. Коровина с В. Сизовым. Последний приходил в ужас, когда К. Коровин по-своему переделывал переданные ему Сизовым тщательно вырисованные рисунки костюмов, обводя обмокнутою в чернила спичкой контуры рисунков и уверяя смущенного Сизова, что у художников свои законы, археологам малопонятные.

Археолог К. Чичагов не раз подавал прошения об отставке, когда художники и артисты, запросив сначала его мнение, поступали потом по-своему или, как Чичагов выражался, «посылали археологию к черту», объясняя в свое оправдание, что театр не музей, а они не манекены.

Привлечение художников и археологов к театральной работе имело своим последствием повышение интереса публики к новым постановкам, а также поднятие самого престижа театра как учреждения, в котором можно смотреть не только выдающуюся игру артистов, но и художественно, исторически правильно воспроизведенную обстановку данной эпохи.

С этого времени эскизы декораций и костюмов стали появляться на выставках Академии художеств и других. Об одной из новых московских постановок оперы Берлиоза «Троянцы в Карфагене» профессор Прахов, читая лекции в Петербургском университете, отозвался с большой похвалой, рекомендуя слушателям посмотреть эту постановку для удовлетворения не только художественного, но и научного интереса.

До этой эпохи в театре не было консультантов по художественной части. Существовали только художники-декораторы, причем и декораторы эти еще делились на декораторов {162} специалистов по писанию архитектурных, лесных, морских и других декораций; рисунков костюмов и бутафории эти декораторы совсем не делали. Правда, во времена Всеволожского в дирекции был художник Пономарев. Он в себе совмещал художника с археологом, не будучи настоящим специалистом ни того, ни другого дела. Пономарев подбирал также материалы для рисунков самого Всеволожского, который любил рисовать костюмы.

Когда ставилась новая постановка, на генеральную репетицию собирались акты декораций, написанные разными декораторами, костюмы и бутафорские вещи, сделанные по рисункам Пономарева, самого Всеволожского и других. Манера письма, тона, краски — все это по актам было разное, часто друг к другу совершенно не подходившее, и нельзя было получить от всей постановки цельного впечатления. Постановка, сделанная одним художником, была в дирекции явлением новым и небывалым.

Первая такая постановка осуществлена была А. Я. Головиным в Москве в сезон 1900/01 года в опере «Ледяной дом», и с этих пор как К. Коровин, так А. Головин и все другие вновь приглашавшиеся в дирекцию молодые художники обязательно брали на себя и декорации, и рисунки костюмов, и бутафории, вследствие чего новейшие постановки стали отличаться однородностью и цельностью производимого впечатления. Художник обязательно должен был подробно знать то произведение, обстановку для которого создавал. В то же время при изготовлении рисунков костюмов принимались во внимание не только все археологические данные соответствующей эпохи, но также индивидуальные внешние особенности артиста-исполнителя. Последнее обстоятельство сблизило художников-декораторов с артистами и особенно с артистками, часто капризничавшими в деле костюмов. На этой почве происходило немало столкновений, споров, обид и жалоб. Конечно, такая сложная и ответственная работа требовала и особо талантливых художников, роль которых уже не ограничивалась одной или двумя декорациями, а [определялась] созданием целой постановки. И прежние декораторы-художники должны были постепенно уступить свои места художникам-декораторам новым. Некоторые опытные декораторы, как, например, Ламбин и Аллегри в Петербурге и Лавдовский в Москве, работать в дирекции продолжали на старых основаниях.

Были приглашаемы к работе в дирекции иногда такие художники, которые давали лишь одни свои эскизы, как, например, А. Васнецов и В. Серов. Работали также А. Бенуа, {163} Л. Бакст, барон Клодт, Стеллецкий, князь Шервашидзе, Анисфельд и другие. К. Коровин и А. Головин с течением времени подготовили себе немало помощников, которые, в свою очередь, начали самостоятельно писать декорации под наблюдением своих патронов. Такими молодыми художниками были Внуков, Голов, Зандин, Альмединген и другие.

Нельзя, конечно, не упомянуть и той важной художественной роли, которую в театрах стали играть художники по окраске костюмов — Сальников и Дьячков, а по бутафории — Евсеев, люди исключительно талантливые и работой своей тесно связанные с творчеством вновь приглашенных в дирекцию художников-декораторов. Сальников в Москве, под непосредственным наблюдением А. Головина, выработал новый способ окраски материи. В деле этом он достиг большого совершенства. Впоследствии он был переведен в Петербург, где также основательно поставил это новое дело, оставив в Москве своего помощника Дьячкова. Эти скромные помощники А. Головина и К. Коровина дали возможность последним не стесняться выбором самых разнообразных тонов окраски костюмов и тканей, а также пользоваться художественной бутафорией, исполненной по самым сложным рисункам.

Значение художников в театре возросло отчасти еще и потому, что и К. Коровин и А. Головин были непосредственно близкими моими помощниками и часто бывали у меня не только как служащие, но и как близкие знакомые и друзья, посвященные во все детали театральной кухни. Это знали все артисты и служащие в театре, с этим считались, и потому положение в дирекции художников-консультантов было прочное. Да без этого и нельзя было бы достигнуть значительных результатов.

Против всего нового немало восставали театральные деятели старого времени и приверженцы прежних привычек, обычаев и воззрений. Борьба велась и внутренняя, и в прессе, и в обществе. Велась настойчиво, разными средствами и способами, причем все новое называлось общим именем «декадентство», которое должно окончательно погубить когда-то образцовый театр.

Вторым крупным явлением в театре, и особенно в драматическом, явилось приглашение ряда режиссеров, особого значения которым до сего времени не придавалось.

До моего назначения директором театров в Александринском театре был один главный режиссер, сначала Е. П. Карпов, потом заведовавший труппой П. П. Гнедич, и в их распоряжении два режиссера — Н. А. Корнев и М. Е. Евгеньев. Кроме того, были {164} три старых «вечных» помощника режиссера: Панчин, Поляков и Руднев.

Режиссер Н. А. Корнев, как и в Мариинском театре режиссер Монахов, был из бывших суфлеров; М. Е. Евгеньев, как мне говорила В. Ф. Комиссаржевская, — из ламповщиков. Режиссерское дело считалось нехитрым. Да оно, вероятно, и не было хитрым в прежнее время. Трудно только разобрать, почему одних режиссеров звали режиссерами, а других помощниками, и почему эти помощники не делались режиссерами, а этих последних пополняли из суфлеров и ламповщиков, тем более что названные мною помощники были весьма полезные, опытные и толковые люди и оставались на этих местах во все время моего управления театрами.

И вот эти два режиссера, из которых один еще был одновременно и администратором, ставили в год по Александринскому и Михайловскому театрам штук десять-двенадцать новых пьес, не меньшее количество возобновляли и, кроме того, вели пятьдесят-шестьдесят пьес, а всего, значит, восемьдесят-девяносто пьес. Летом они отправлялись еще иногда на гастроли.

Конечно, хорошо поставить такое количество пьес и их прорежиссировать было невозможно. Вскоре после моего назначения ушел режиссер Евгеньев, а вновь был приглашен целый ряд новых режиссеров в виде опыта, причем все вновь приглашенные режиссеры зачислялись одновременно и как артисты. Они и были, в сущности, артистами. В то время тип режиссера как режиссера-специалиста еще не был выработан.

Начался ряд испытаний, причем задавались сначала самыми скромными требованиями — видеть на сцене внимательно поставленную, хорошо срепетованную и удовлетворительно обставленную пьесу. Кроме того, рекомендовалось при использовании сил труппы руководствоваться тем, чтобы за болезнью какого-нибудь артиста не приходилось бы пьесу снимать и объявлять перемену, вывешивая столь ненавистный публике и убыточный для дирекции «красный фонарь» — знак перемены спектакля. Желательно было также, кроме управляющего драматической труппой или репертуаром, иметь несколько режиссеров, знакомых с русской и иностранной литературой, с которыми можно было бы беседовать и обсуждать репертуар будущего сезона, выслушивая их мнение при выборе дирекцией тех или других произведений.

Со старым драматическим театром в конце XIX столетия несомненно что-то случилось.

{165} Одни находили необходимыми коренные реформы и говорили, что настала пора крупных перемен в драматическом театре, ибо все в нем устарело: и репертуар, и способ постановок, и сама игра — все это не соответствует современным запросам и интересам.

Другие, наоборот, с негодованием отзывались о появляющихся новаторах и призывали к усиленной борьбе с разными совершенно не театральными шарлатанами, за последнее время начавшими наводнять сцену. И говорили это не только про драму, говорили и про оперу, и про балет, и даже в цирке стали заниматься не только лошадьми, свиньями и петухами, а еще и феериями.

В Москве, этом передовом городе по части искусств и театров, за последнее время уже нарождался класс прогрессивного купечества. В первопрестольной отлично уживались новаторы К. Станиславский и С. Мамонтов — с Омоном и Лентовским, и разные камерные театры и студии исканий — с расстегаями, новейшими европейскими гостиницами и Большим Московским и Тестовским трактирами с машинами. По правде сказать, и я был немножко отравлен, пробыв в Москве три года, и театром Станиславского, и оперой Мамонтова, то есть театрами любителей новизны. Малый же театр к этим новым влияниям отнесся просто. Он вставил еще третью зимнюю раму в окно, дверь запер на прочный замок, сел, как на востоке называют, «в бест» и решил сторожить десятками лет накопленные художественные ценности: там, мол, видно будет, кто прав, — ввести новое успеем. Мамонтовская опера скоро закрылась, лучшие ее силы перекочевали в Большой театр. Театр же Станиславского не только не закрылся, но стал приобретать все больше и больше почитателей.

Этот смелый театр не только давал одну за другой новые и интересные постановки, придерживаясь в выборе произведений строго литературного и художественного вкуса, но заговорил и о школе драматического искусства — монополии, издавна принадлежавшей казенным театрам. Шутка сказать, кто были главными преподавателями на драматических курсах театральных училищ в Петербурге и Москве? Самые выдающиеся в то время и уже бесспорно всеми признанные, исключительно талантливые и в высокой степени авторитетные артисты: в Петербурге — В. Н. Давыдов, а в Москве — А. П. Ленский. Это уже бесспорно авторитеты, и авторитеты крупные, со славным прошлым и настоящим. Этого никто отрицать не мог, как никто {166} не отрицал авторитета в балете М. И. Петипа, а в опере Э. Ф. Направника. Все это были авторитеты, с которыми мне как директору театров пришлось начать работу и к мнению которых надлежало прислушиваться. Надо сознаться, что я далеко не всегда встречал сочувствие у моих авторитетных советчиков. Когда я говорил, что в театре хорошо и достойно, но скучно, мне отвечали:

— Как скучно, когда до вас было весело? Чего вам недостает? Возобновите «Орлеанскую деву» Шиллера, «Кориолана» Шекспира, «Руслана и Людмилу» Глинки, наконец, «Фиделио» Бетховена или балеты «Весталку», «Зорайю» или «Царя Кандавла» — и будет весело. Ведь это же образцовые, испытанные произведения.

Многое я слушал, многое пробовал. Однако «червь сомнения» не унимался, ибо скука, этот неумолимый бич всякого театра, оставалась, и я, нет‑нет, да и забегал в театр Станиславского, дружил и с ним и с В. И. Немировичем и много с ними говорил о театрах вообще и о драматическом в особенности. Договаривался я даже до приглашения Станиславского преподавателем в школу, чем смертельно напугал Малый театр[[73]](#endnote-63).

К слову сказать, Александринский театр мне показался с самого начала не таким пугливым. Мой коллега по власти, директор М. Г. Савина, как я уже говорил, главным образом интересовалась своим репертуаром и своими ролями, и дай ей «Пустоцвет» разыграть, ее можно было уговорить играть и Ибсена. В. Н. Давыдов относился ко всем реформам довольно добродушно, лишь бы только его не заставляли ломаться по системе новаторов. Милейший К. А. Варламов был крайне добродушен и придерживался пословицы: «Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало». Он охотно играл и Шекспира в чьей угодно постановке, и «Льва Гурыча Синичкина» в своей собственной постановке и всегда был изумительно талантлив и всегда был Варламовым: его никто, ни даже Мейерхольд, не мог бы переделать. Он был плотно скроен, и сам Мейерхольд говорил, ставя «Дон Жуана» в Александринском театре:

— Надо Варламова предоставить самому себе; он сделает по-своему, но хорошо, нечего беспокоиться.

Кроме того, в труппе Александринского театра не только талантливая молодежь, но и артисты зрелого возраста были не прочь попробовать и новое.

И вот начался ряд приглашений новых режиссеров: М. Дарского, управляющего драматическим театром в Ярославле, где {167} постановки его я сам видел; Озаровского[[74]](#endnote-64), не без смелости выступавшего на драматических курсах против своего учителя В. Н. Давыдова и много читавшего по драматическому искусству, но часто применявшего не то, что надо; затем Санина из самого Художественного театра, много там поработавшего[[75]](#endnote-65); далее провинциального талантливого артиста Петровского[[76]](#endnote-66), Загарова[[77]](#endnote-67) и Лаврентьева[[78]](#endnote-68) из Художественного театра, Н. Петрова[[79]](#endnote-69), Ракитина[[80]](#endnote-70) и бывшего артиста Александринского театра Долинова[[81]](#endnote-71). Этого последнего рекомендовала сама Савина, проникнувшись идеями новаторства!!! Она в труппе Долинова гастролировала в Одессе и была особенно к нему расположена, так что одно время его даже называли «флигель-адъютантом» несравненной М. Г. Савиной. Возвратившись из Одессы, она рекомендовала мне его как новатора. Конечно, никаким новатором он не был, а был просто довольно опытным провинциальным режиссером.

Вообще все эти режиссеры, в сущности, мало подходили под тип настоящих новаторов, но все же это были режиссеры образованные и не похожие на прежних. Более других новатором был Н. Петров, про которого М. Г. Савина, увидав его в первый раз на сцене, спросила:

— Что это за мальчики у нас по сцене теперь ходят? Встречают меня, протягивают руку и говорят: здравствуйте! Это все из анонимного бельгийского общества? Да сколько же их, наконец, тут развелось[[82]](#endnote-72)?

Все эти режиссеры, несомненно, принесли Александринскому театру большую или меньшую пользу и дали ряд недурных, интересных постановок, хорошо обдуманных и тщательно срепетованных. С ними можно было обсуждать современное положение драматического театра, говорить о репертуаре и спорить о новых веяниях и запросах; и если не всегда им все удавалось, то все же в театре бывало нескучно. Чего-то искали, и всякая новая постановка возбуждала новый интерес.

Когда Мейерхольд ушел от Комиссаржевской, я набрался храбрости и, на этот раз ни с кем не посоветовавшись, сразу его пригласил. Произошел в театре некоторый переполох. Тут уже не на шутку некоторые из артистов, публики и прессы стали опасаться за устои Александринского театра, стали меня спрашивать:

— Что вас побудило на такой рискованный и необдуманный поступок?

{168} Но я интересовался будущими результатами, а пока волновавшихся успокаивал тем, что до приглашения Мейерхольда устои Александринского театра освидетельствовал: они оказались вполне прочными, и смею думать, что из приглашения Мейерхольда ничего не произойдет разрушительного, а несомненно получится что-нибудь интересное и новое, и скучать не будем.

В. Э. Мейерхольд еще не работал в казенном театре с выдающимися артистами; интересно было, как это новое, может быть, даже и озорное, покажется при новой обстановке. Мейерхольду в сотрудники был дан исключительно талантливый художник-новатор А. Я. Головин, значение и талант которого для казенных театров в то время уже вполне определились целым рядом постановок и в опере и в балете. Мало работал он только в драме, где у него не могли наладиться отношения с режиссерами. Мейерхольдом же он заинтересовался. Этот последний умел его завлечь и говорил и спорил с ним не так, как другие. Кроме того, как человек энергичный и с характером, Мейерхольд сумел насесть на слабовольного А. Головина[[83]](#endnote-73). Впрочем, о слабоволии Головина я говорю в отношении житейском. В вопросах же искусства его воззрения были стойки и непоколебимы. Он за свои взгляды в художестве боролся годами, не уступая ничего требованиям недовольной его произведениями толпы.

А. Головин был слабохарактерен, относительно сроков работы был кунктатором, и если к нему не приставать, за работою его не следить, он любую постановку лет двадцать пять бы проработал. Ему все казалось, что еще не готово, можно бы еще лучше написать и еще детальнее разработать вновь найденные материалы.

В. Мейерхольд ходил за Головиным по пятам, навещал его в мастерской, у него на дому, следил постоянно за его работами, старался его заинтересовать. Впоследствии из драмы с ним вместе Мейерхольд перекинулся в Мариинский театр на постановку опер[[84]](#endnote-74). Головин сопровождал Мейерхольда и Мейерхольд Головина, и, конечно, эта пара стала интересовать артистов и публику. Стали даже одно время серьезно опасаться влияния Мейерхольда на Головина, приписывая этому влиянию некоторые неизбежные шероховатости в отношениях, наблюдавшиеся между лицами, занятыми в постановках. Например, при постановке оперы «Орфей» столкнулись Фокин, Мейерхольд, Головин, режиссеры Мельников и Тартаков, Направник и Собинов, {169} каждый со своими требованиями[[85]](#endnote-75). Немало было споров, готовили оперу годами, но в конце концов постановка оказалась исключительно интересной и всеми была отмечена как событие выдающегося значения[[86]](#endnote-76).

Первой постановкой Мейерхольда в Александринском театре была пьеса Кнута Гамсуна «У царских врат», разыгранная 30 сентября 1908 года. Прекрасные декорации были написаны Головиным. Сам Мейерхольд исполнял одну из главных ролей. Состав исполнителей был самый разнообразный, играли премьеры и молодежь. Постановка была встречена печатью, что называется, в ножи. Отзывы были самого малоделикатного свойства. «Петербургская газета» в статье от 1 октября 1908 года писала про самого Мейерхольда: «А настоящее “чучело” ходило по сцене и портило и пьесу, и спектакль…»

У нас пишут просто, деликатно и всегда крайне доброжелательно, особенно о новом. В этой же газете было помещено и интервью Мейерхольда. Вот главные выдержки из него:

Могу сообщить вам кратко лишь некоторые мысли, высказанные мною артистам, занятым в пьесе Гамсуна.

Во-первых, режиссер, стремящийся творчество свое не закреплять в полосе одной найденной манеры, а подчинять его закону постоянной эволюции, «credo» свое не должен и не может объявлять на продолжительный период времени. И, может быть, даже не «credo» свое должен он объявлять, а знакомить своих товарищей лишь с теми переживаниями данного времени (в полосе отношения своего к искусству), какие определяют его вкус, художественное стремление, манеру инсценировки и т. д.

Во-вторых, опыт показал, что «большой театр» (так условимся называть театр для широкой публики) не может стать театром «исканий», и попытки поместить под одной крышей завершенный театр для широкой публики и театр-студию должны терпеть фиаско.

«Театры исканий» должны стоять обособленно. И у них такая задача: все в эмбриональном состоянии — драматург, актер, режиссер, декоратор, бутафор и другие лица, создающие коллектив театра. Всему дан толчок, и рукой вождя (директор студии, режиссер, первый актер труппы) коллективное творчество всех элементов театра ведется к пышному расцвету… Отсюда в конечном счете новый театр с новым драматургом, новым актером, новым режиссером и новым декоратором.

«Большой театр» должен учесть характер творческих сил своей труппы, и как «ядро» ее в так называемом «классическом» репертуаре кажется необходимым поставить основной задачей — неустанное воскрешение старинного репертуара…

{170} Постановка пьесы Гамсуна, благодаря изумительному таланту А. Я. Головина, вполне реалистична, но вместе с тем в той мере неореалистична, что нет в ней пресловутой условности, определяющей «вневременное» и «внепространственное» (сукон, полотен и т. п.), нет в ней и тех мелочей, которые могли бы сделать «интерьер» взятым напрокат у натуралистического театра…

Услыхав все это, артисты Александринского театра прореагировали различно: одни заинтересовались и слушали внимательно, другие ухмыльнулись и вечерком съездили сыграть — кто в Ораниенбаум, кто в один из клубов, а третьи всплеснули руками и с грустью сказали:

— Пропало наше дело, шабаш! Артистов больше не надо, да и драматургов тоже — все пойдет к черту!

Последняя постановка В. Мейерхольда, и опять с А. Я. Головиным, была через десять лет: «Маскарад» Лермонтова.

25 февраля 1917 года у меня в дневнике записано:

Сегодня присутствовал на первом представлении «Маскарада» и на 25‑летнем юбилее Юрьева. Зал, несмотря на тревожное время, был переполнен, а генеральная репетиция — платная, шедшая 24 февраля днем, накануне, в пользу режиссеров, суфлеров, помощников режиссера и других, дала чистого сбора 5 000 рублей.

Печати в те дни было не до маскарадов.

Вскоре «Маскарад» был снят с репертуара, потом, через несколько лет, снова появился и по сие время делает исключительные сборы[[87]](#endnote-77).

О красоте декораций и обстановки, сделанной А. Я. Головиным, не может быть, мне кажется, спора, также не может быть спора и о том, что «Маскарад» плохо исполняется, как и о том, что постановка эта пользуется особым успехом. Нельзя также не согласиться, что это произведение Лермонтова не сценично и никогда нигде не имело успеха. Это первая попытка заставить ходить публику на представление этой пьесы, и попытка исключительно в этом отношении удачная.

Не менее Мейерхольда балет в эту эпоху напугали новаторы М. Фокин и А. Горский. Их особенно испугались сберегатели балетных традиций, обратившихся просто в рутину, и как М. Г. Савина после первого представления пьесы «У царских врат» собиралась с одним из премьеров труппы прийти ко мне, чтобы просить пьесу эту с репертуара снять, находя ее зловредной, {171} так накануне первого представления оперы «Князь Игорь» с танцами, поставленными М. Фокиным, режиссер Н. Сергеев уверял меня, что это совсем не танцы и он очень опасается за результат нашего новшества.

Перечислять постановки В. Мейерхольда и М. Фокина я не буду, ибо их было много и говорить о них в двух словах не стоит, а подробно не позволяют размеры настоящего издания.

## XXII Мои отношения с артистами. — Письма Федотовой, Южина и Шаляпина.

Несмотря на мое стремление к новому репертуару и к новаторству вообще, отношения мои с артистами — премьерами театров — установились с самого начала моего управления театрами хорошие и таковыми оставались все время. Иногда, когда я очень уж нападал на приверженность Малого театра к старине, премьеры обижались, но вскоре все это успокаивалось, и некоторые из них, как, например, Г. Н. Федотова и А. И. Южин, с которыми я был в переписке, всегда высказывались одобрительно о моей деятельности в театрах, хотя со многим и не совсем соглашались.

Когда в 1901 году я был назначен директором театров, от многих московских артистов я получил приветственные телеграммы и письма.

Шаляпин телеграфировал из Самары 13 июня 1901 года:

От души приветствую дорогого Владимира Аркадьевича на новом посту. Дай бог, чтобы русское искусство улыбнулось, почувствовав доброго, любящего его папашу.

Г. Н. Федотова заканчивает поздравительное письмо словами:

Мне так бы хотелось видеть Вас, хотя несколько минут — я так давно Вас не видала, а главное, так давно не слыхала Ваших добрых, полезных и серьезных речей.

А. И. Южин 14 июня 1901 года писал:

Высокоуважаемый Владимир Аркадьевич!

Не могу высказать Вам всей глубины моей радости, прямо — счастья, охватившего меня при получении сегодня известия о Вашем назначении {172} директором театров. С Вашим умением различать людей Вы не припишете этих строк каким-либо личным побуждениям с моей стороны. Я надеюсь, что те три года, которые я служил под Вашим начальством, не могли не убедить Вас, как я далек от этих побуждений. Но я до того счастлив за театр, которому я отдал все свои силы и всю жизнь, что не могу Вам не выразить моего счастья. Я просто себя не помню от радости. Мне рисуется будущность нашей сцены в таких радужных красках, что я точно помолодел на двадцать лет.

Дай Вам бог сил — а все остальное у Вас есть.

Письмо оканчивается следующей фразой:

Я боюсь, однако, что бездна дел и Петербурге оторвет Вас от Москвы, и меня утешают лишь Ваши слова 11 мая, когда мы были приняты Вами с нашим проектом сезона.

Дело в том, что в мае месяце уже ходили определенные слухи об уходе князя Волконского с поста директора и распространился слух, что великий князь Сергей Михайлович будет назначен президентом императорских театров, а А. Е. Молчанов — его помощником, управляющим театрами.

Премьеры Малого театра заволновались.

Г. Н. Федотова, отведя меня в сторону, заявила, что, если все это случится и я уйду из дирекции, она в императорских театрах не останется. Я всех премьеров успокоил и сказал, что, как мне известно, ничто еще не решено. Во всяком случае, я сам не уйду, меня могут уволить, но это едва ли случится, ибо я уверен, что министр двора этого не допустит. В июне месяце все эти слухи о великом князе и Молчанове утихли, и меня не только не уволили, а назначили директором театров.

Если взять письма Г. Н. Федотовой, А. И. Южина или Шаляпина через восемь, десять, двадцать лет, до текущего года включительно, видно, что отношения их ко мне неизменно оставались дружественными и ровными.

9 июля 1908 года, когда исполнилось десять лет моей службы в театрах, Южин писал мне, между прочим, следующее:

Мне неудержимо хочется сказать Вам несколько слов высокого уважения и горячей любви, которые я испытываю к Вашей деятельности и к Вашей личности, полных напряженной энергии, смелой инициативы, горячей веры в значение театра и незнанием устали в работе на его пользу.

Самое трудное время выпало на Вашу долю. Под давлением озлобленной критики валились с прежней высоты не только отжившие начала {173} искусства, но и то, что всегда будет составлять его силу и гордость. От Ваших предшественников Вы наследовали ряд тяжелых наследств, тормозивших Вас на каждом шагу, ввиду ничтожного репертуара и ничтожных деятелей театра, подавлявших его своей массой. Отдельные крупные силы естественным ходом времени отодвигались в тень, и замена им не была приготовлена. Энергия конкурирующих театров, завоевавших прессу и не разбиравших средств в борьбе с «казенным театром», оглушивших и ослепивших публику треском литературных ракет, была целиком направлена против императорских сцен. Из десяти лет Вашего управления в первую половину готовилась, а во вторую — разразилась жгучая и непримиримая борьба со всем, что носило на себе официальный характер.

Найтись и провести театр в такое время, суметь среди бури не только чинить, а переделывать огромные, важнейшие, части шести колоссальных кораблей, которые были Вам вверены, и зачастую проводить эту работу под глухой ропот недовольных ближайших ваших помощников — для этого нужно такое душевное напряжение и такая вера в дело, которые вызывают самое искреннее и полное уважение и горячее чувство удивления и любви.

Позвольте же вместе с этим чувством принести Вам и мою горячую благодарность за то дорогое мне невыразимое доверие, которое привязало меня к Вам неизменно и на всю жизнь.

Еще через одиннадцать лет, в июле 1919 года, А. И. Южин пишет мне между прочим:

Так много прожито за двадцать один год совместной работы под Вашим руководством в дорогом нам обоим театре, так искренне и неизменно мое высокое уважение и горячая симпатия к Вашей крупной и светлой работе и к Вашей неутомимой энергии в деле ведения наших театров в самые трудные и сложные их эпохи, что я буквально ни одной меры не принимаю по вопросам Малого театра, не справляясь со своими воспоминаниями о Вас, не проверяя каждого своего решения внутренним вопросом: как бы поступил в том или ином случае Владимир Аркадьевич, как бы он разрешил тот или иной конфликт?

27 августа 1923 года Г. Н. Федотова в ответ на мое письмо, в котором я ей напоминал о первой нашей встрече в Москве в 1898 году, пишет мне, между прочим, следующее:

Вы пишете, что, когда Вас назначили в Москву управлять театрами, Федотова смотрела на вас бегающими глазами с иронической улыбкой. Прежде всего, я не знала, что Вы полковник, да и «не мастерица я полки-то {174} разбирать», а вижу только перед собой молодого офицера (Вы, вдобавок, еще очень моложавы, — думаю, я лет на двадцать Вас старше — мне семьдесят семь, а Вам едва ли шестьдесят) и, разумеется, была поражена, как такой молодой справится с таким трудным делом, как управление театром и всеми нами. Но потом, когда я Вас узнала, я полюбила Вас, как брата, как друга, как товарища, и серьезно и сознательно уважала Вашу энергию, Вашу беспристрастную деятельность, и моя любовь до сих пор сохранилась неизменной; это такая любовь, о которой можно хоть на площади кричать: «Ах, вон идет В. А. Т.! Ах, как я его люблю!», и это не может никого ни огорчить, ни оскорбить… И с этой любовью я сойду в могилу. А теперь я очень грущу, что не услышу, как В. А. играет страусовские вальсы. Мне часто приходит в голову, как авторитет Теляковского необходим многим деятелям…

Вспоминайте иногда преданную и бесконечно любящую

*Гликерию Федотову*

Такими были всегда и такими остались мои отношения с московскими артистами, и в особенности с артистами Малого театра. И если мой ум, интересы и новые искания были в Петербурге, в Александринском театре, более податливом и гибком на все новое, то сердце застряло в московском Малом — этом необыкновенно красивом, благородном, убеленном сединами старце, все еще стоящем в ожидании…

## XXIII Театральные органы. — Как я их приручил. — Враждебные и дружественные газеты. — Тайные пути газетной информации. — Грингмут оберегает чистоту театральных вкусов. — Кто писал его статьи. — Конфликт критика Флерова с Малым театром.

Мне хочется помянуть театральную печать.

В смысле отношения к театру петербургские газеты мало чем отличались от московских.

Кажется, никогда в обществе и в печати не было такого повышенного интереса к театру, как в описываемую мною эпоху. Не говоря о специально театральных органах, не было почти ни одной газеты, которая не печатала бы пространных статей и рецензий о театрах.

Специально театральных органов появилось несколько. Два из них — в Петербурге «Обозрение театров», издаваемое {175} И. Абельсоном, а в Москве «Новости сезона», издаваемые Кугульским, — особенно подробно следили за всем происходившим в жизни и деятельности казенных театров. Оба издателя этих театральных обозрений сначала писали в различных газетах заметки и рецензии и нередко нападали на дирекцию. Впоследствии, познакомившись со мной, они просили разрешения время от времени заходить ко мне, чтобы проверять сведения о казенных театрах, получаемые ими из различных источников и, конечно, главным образом от артистов и служащих театров. Я стал их принимать, и они с первых же шагов убедились, как часто получаемые ими сведения о разных закулисных историях и действиях администрации были искажены, если не совершенно вымышлены. А так как в министерстве двора было не принято помещать в газетах опровержения и вообще вступать в какую бы то ни было полемику с рецензентами, то напечатанные выдумки оставались неисправленными, и публика вводилась в полное заблуждение.

Результатом наладившихся отношений Абельсона и Кугульского с дирекцией явилась более справедливая оценка в печати деятельности казенных театров.

С другой стороны, и публика и артисты начали относиться с доверием к этим изданиям, отлично зная, из какого источника они получают осведомление. «Обозрение театров» и «Новости сезона» широкой публикой принимались даже за официозные органы дирекции, и существовали предположения, что оба журнала субсидируются казной. Последнее, разумеется, совершенно не отвечало действительности.

Единственное, что дирекция для этих газет делала, было разрешение редакторам-издателям заходить в контору и в режиссерские комнаты театров за получением и проверкой сведений и пользоваться бесплатно свободным местом в партере всех театров, а если такового не было, то стоять в проходе. Кроме того, дирекция не отгоняла от театральных подъездов агентов, торгующих этими газетами, запрещая им, однако, проникать в вестибюль. Последнее запрещение делалось ввиду требования типографии императорских театров, которая имела монополию на печатание и продажу программ спектаклей в зданиях театров.

Критические статьи и оценка исполнения пьес, опер и балетов в обоих журналах этих часто бывали довольно поверхностными. Серьезные критики в этих газетах не писали. Но различные данные фактического характера приводились обыкновенно верно, и если не отличались иногда достаточной полнотой или {176} совсем умалчивали о каком-нибудь важном событии, то это происходило в большинстве случаев согласно указанию дирекции, которой разглашение иных фактов почему-либо представлялось нежелательным.

Оба издателя за все время своего существования вели себя по отношению к дирекции совершенно корректно. С обоими можно было откровенно говорить и о высших администраторах, и об артистах, и о дворе, и о великих князьях, предупредив только, что данный разговор и сведения не подлежат оглашению. Иногда, когда дирекция подвергалась явно несправедливым нападкам со стороны общества или печати, издатели эти, проверив факты, от себя писали опровержение и изобличали вымысел. Все это делалось всегда совершенно безвозмездно.

Как «Театральное обозрение», так и «Новости сезона» в первое время своего существования имели небольшой тираж, но вскоре дела их стали заметно поправляться. Тираж быстро возрос, и я полагаю, что оба издателя в конце концов имели порядочный доход. Между прочим, эти газетки первые стали помещать краткое содержание театральных представлений, что особенно ценила публика, часто незнакомая с содержанием многих опер и балетов. Для придания еще большего интереса обе газетки в конце концов завели отдел с биржевой котировкой и разными сведениями о бумагах и акциях, что было очень кстати, так как в эту эпоху была очень развита биржевая игра не только среди публики, но и среди артистов и артисток.

Из крупных газет много писалось о театрах: в Петербурге в «Новом времени», в «Петербургской газете», в «Петербургском листке», в «Биржевых ведомостях», в журналах «Театр и искусство», «Мир искусства» и других. В Москве — в «Московских ведомостях», в «Слове», в «Новостях», в «Московском листке», в «Русских ведомостях» и т. д.

Особенно интересовалась дирекцией «Петербургская газета», и редкая неделя проходила без карикатур на меня — во всяких видах, однако особенно неприязненного отношения к дирекции «Петербургская газета» не проявляла. Многое зависело от того, кто писал. Определенно недружелюбно относились ко мне и дирекции «Новое время» и «Русское знамя», и определенно хорошо «С.‑Петербургские ведомости» — остальные, как придется.

В то время театром так интересовались, что даже такая чисто военная газета, как «Русский инвалид», завела у себя театральный отдел. Редактором его был тогда А. А. Поливанов, {177} будущий военный министр, который был моим товарищем по Академии Генерального штаба. Он часто просил разрешения присутствовать на генеральных репетициях, чтобы быть в курсе театральных представлений.

На генеральных репетициях неоднократно присутствовал и князь Ухтомский, редактор «С.‑Петербургских ведомостей», когда-то сопровождавший Николая II в его кругосветном путешествии. Одно время князь Ухтомский был близок к царю и много рассказывал интересного о происходящем вокруг него. Потом он стал видеть его все меньше и меньше, в особенности когда вошел в силу князь Мещерский, редактор «Гражданина». Впоследствии князь Ухтомский совсем отошел от царя.

Большое участие в печати принимали артисты и служащие самих театров, и главные сведения, в особенности о внутренней, закулисной жизни театров, корреспонденты почерпали от них непосредственно, причем, естественно, сведения эти грешили тенденциозностью в пользу передававших их. Эта беготня артистов в редакции и беготня корреспондентов к артистам и служащим была одинаково развита как в Москве, так и в Петербурге. Несколько менее активную деятельность в этом направлении принимал московский Малый театр, где артисты старались по возможности не выносить сора из избы. Зато московская контора была особенно близка с печатью. Корреспонденты поминутно шныряли в конторе, и приходилось принимать против этого самые энергичные меры, ибо малейшее распоряжение администрации моментально делалось известным газетам. Надо сознаться, что меры эти, однако, не были очень действительны, так как, если корреспондентов не пускали в контору, служащие находили другой способ и место сообщаться с печатью.

Это сообщение было особенно сильно в первые годы моей службы в Москве, когда начались реформы художественной части и реформы эти стали неугодны по разным причинам (конечно, не художественным, а материальным) некоторым служащим. Они открыто, совершенно не стесняясь, вели против них агитацию.

Когда, например, издано было распоряжение о пользовании для шитья новых костюмов старыми, неходовыми костюмами и вследствие этого значительно уменьшился расход на покупку нового материала (для некоторых выгодную), появились статьи о будто бы имевших место случаях заразы артистов от старых материалов, годами лежавших; в гардеробе.

{178} Когда стали применять новые способы окраски костюмов, писались различные небылицы относительно разрушительного действия краски на материю и о больших будто бы в связи с этим убытках дирекции.

Все это, конечно, шло из театра.

Особенно сильная агитация в печати была направлена против вновь приглашенных художников К. Коровина и А. Головина. Старались упрекать их не только в бездарности и декадентстве, но и в больших гонорарах, будто бы ими получаемых, обременяющих средства казны. В этом отношении особенно старались «Московские ведомости», причем участие принимали не только мелкие корреспонденты, которые в театральной администрации начинялись различными сведениями, но и сам известный тогда редактор газеты Грингмут — елейный монархист, сберегатель истинных устоев старины, не выносивший ничего нового, молодого и свежего. Нападкам своим на театральные новшества он старался придать политическую окраску и лил крокодиловы слезы за бедную русскую казну. Газета была субсидируема правительством, и потому нападки ее имели известное значение в правительственных сферах, хотя вообще московская публика мало с ней считалась.

7 марта 1901 года в «Московских ведомостях» была напечатана самим Грингмутом знаменитая статья под названием «Декадентство и невежество на образцовой сцене». В статье этой автор обрушивается на дирекцию или, вернее сказать, на меня и на московскую контору за приглашение Ф. Шаляпина и художников К. Коровина и А. Головина, зловредных декадентов и новаторов. Приводить эту статью целиком, конечно, не стоит: она длинна, тенденциозна и лжива.

Сообщу лишь некоторые фразы:

У московского Большого театра существует целая традиция, полная славы, и все это рискует пропасть бесследно, вследствие систематически насаждаемого за казенный счет ложного направления.

Не знаем, чем объяснить это невежество со стороны театральных заправил.

Мы не посвящены в тайны театральной администрации и не знаем, кому принадлежит инициатива этого печального регресса в деле декорационной живописи, чье имя будет занесено в летопись русского искусства с пометкой: «В начале XX столетия господину NN удалось затормозить постепенное развитие живописи на московских казенных сценах…»

Дирекция развращает вкус публики и т. д.

{179} Вся почти статья написана была каким-то театральным служащим, причем я случайно от одного из них слышал о ней уже за несколько дней до появления в печати.

В качестве образцового по таланту декоратора московских театров Грингмут отмечает имя машиниста Вальца, который никогда художником не был, а был подрядчиком по декорациям.

Статья эта произвела удручающее впечатление на Коровина и на Головина: работали они в театре не первый год и были уже достаточно известны в Москве. К ним благосклонно относилась великая княгиня Елизавета Федоровна. Но работали оба они теперь в казенном театре; тут другая атмосфера, тут у правительства ярый защитник и искренний патриот Грингмут, старавшийся приносить пользу отечеству.

Злее всего газета нападала на всякую попытку нового, в каком бы театре она ни производилась; и странно, что в этой же газете некоторые серьезные критические статьи были написаны иногда хотя и резко, но хорошими и достойными критиками. Таковы Флеров, писавший о Малом театре, и Кашкин, писавший об опере и иногда о балете, причем оба они нападали на рутину, царившую в драме и опере.

О критике Кашкине я уже упоминал. Этот сведущий музыкант, профессор консерватории, в оценке декораций Коровина и Головина совершенно расходился с Грингмутом — об этом он мне заявил лично и писал, признавая, однако, что он, как музыкант, не считает себя специалистом по живописи и пишет о ней только попутно, когда разбирает постановку.

Конечно, и Грингмут не был специалистом; его статьи писали наши же театральные служащие, но так как подписываться им было неудобно, то Грингмут одолжал им свое веское имя — на благо родине.

Флеров о Малом театре писал много правды, но форма его писаний часто бывала резкая, для театра обидная, и, вместо того чтобы служить на пользу дела, статьи его озлобляли и приносили только вред.

Насколько в отношении Кашкина оказалось возможным не только пользоваться его советами в делах оперы, но и приглашать его в качестве консультанта по разным музыкальным вопросам, настолько же не могло быть и речи о том, чтобы завязать подобные отношения с Флеровым, ибо артисты Малого театра относились к нему враждебно. Одна из его статей носила название «Итоги и мысли». До появления этой статьи отношении между Флеровым и этими же артистами были весьма {180} недурные. Флеров хорошо их знал, часто посещал Малый театр и в течение тридцати лет писал о нем. Пользовался он уважением и авторитетом как критик во всей Москве. Артисты уважали в нем старого театрала, знатока и почитателя Малого театра, компетентного судью в театральных вопросах.

В названной статье, появившейся в «Московских ведомостях» 15 января 1901 года, Флеров говорил о прошлом и настоящем Малого театра, о Художественном театре и об их взаимоотношениях, причем затронул вопрос о литературном образовании художественной дирекции и художественной режиссуры Малого театра и подверг всех артистов подробному и резкому разбору.

Артисты Малого театра обиделись не на шутку. А. Ленский и А. Федотов напечатали ответное письмо довольно оскорбительного содержания, уподобляя Флерова шуту Фальстафу. Вся печать всполошилась на защиту своего коллеги. История эта дошла и до петербургских газет. Появилась статья в «Новом времени», причем газета подчеркивала, что артисты Малого театра позволили себе глумиться над физической старостью Флерова, который как раз в это время был болен.

«Подобная антикритика, — заканчивало “Новое время”, — со стороны служителей сцены для Москвы — явление небывалое».

Флеров тоже не унимался, и 19 февраля появилось продолжение первой статьи. Доставалось тут артистам Малого театра и за толщину, и за самоуверенность, и за непонимание современного положения театра, и за ненависть к молодому театру Станиславского. Заканчивалась статья тем, что знаменитая когда-то труппа Малого театра превратилась из оркестра симфонического в оркестр военный — духовой.

Резкость Флерова оправдывалась отчасти его старостью и болезненным состоянием, отчасти же обидой в связи с неприглашением его в Малый театр на пост заведующего репертуаром.

## XXIV «Новое время». — Трехсотлетие Романовых, Рихард Штраус и мое происхождение. — Юрий Беляев. — Суворин и Савина. — Монополия М. М. Иванова. — «Забава Путятишна». — Суворин под домашней цензурой.

В «Новом времени» долгие годы про оперные спектакли писал главным образом М. М. Иванов, а про Александринский театр — Ю. Беляев. Писал иногда и сам Суворин — в чрезвычайных случаях.

{181} «Новое время» в Петербурге, подобно «Московским ведомостям» и Москве, оберегало устои Российского государства, но по сравнению с московским органом считалось более передовой газетой. Нет‑нет, да и лягнет правительство, чем-нибудь вдруг не на шутку возмутится. Хотя против газеты князя Мещерского «Гражданин» или дубровинского «Русского знамени» «Новое время» никогда угодить и не могло, но тем не менее тискало замечательные статейки, никакими намеками не стесняясь.

В 1913 году, в год празднования 300‑летия дома Романовых, в репертуаре Мариинского театра стояла опера «Электра» архиноватора Рихарда Штрауса. 18 февраля было дано первое представление этой оперы.

19 февраля в «Новом времени» напечатано было письмо в редакцию, подписанное «Русский», следующего содержания:

М. г. С большим удовлетворением прочел сегодня заметку вашего талантливого сотрудника Нерихарда о генеральной репетиции новой музыкальной ерунды «Электры» самого заурядного немца-музыканта Рихарда Штрауса, второе представление которой г. Теляковский в Мариинском театре осмелился назначить на 23 февраля, то есть в один из тех дней, когда вся Россия празднует трехсотлетний юбилей дома Романовых и когда даже все честные серьезные театры ставят патриотические пьесы. Бедные же артисты Мариинского театра, в угоду своему злополучному, полному невежде в искусстве, но всесильному директору, должны выделывать нечеловеческую и нелепую с вывернутыми руками немецкую пляску, сопровождающуюся рядом убийств, которые красной нитью проходят по всей, не менее нелепой, фабуле «Электры» под ужасающую музыку, вернее, какофонию. Неужели же начальство г. Теляковского, хотя бы в переживаемые нами, русскими, эти дорогие дни, не посоветует ему стать немного русским и забыть свое польское происхождение и не глумиться над патриотическими чувствами не только бедных артистов, но и публики Мариинского театра? Когда же наконец власть имущие признают всю неуместность нахождения г. Теляковского во главе наших, давно осиротелых императорских театров, призванных покровительствовать нашему родному искусству и талантливым служителям его, над которыми г. Теляковский так беззастенчиво и безнаказанно и так давно уже глумится.

Хорошенькая статейка и не без доноса! И пишет это один на самых крупных петербургских органов печати. Тут не упущено и происхождение мое, но отчего-то Пошехонский уезд Ярославской губернии переехал в Польшу.

{182} В этом году на меня было почему-то особенное гонение и поминутно появлялись известия в печати о моем уходе из директоров театра. Конечно, на это был ряд причин, но их столько, и так они запутаны и многосложны, что говорить о них буду впоследствии, когда-нибудь, а в трех словах объяснить трудно.

Как ни привыкли к патриотическим и иным выходкам «Нового времени», тем не менее на эту статью многие обратили внимание — и не только люди, ко мне расположенные, но и мне совершенно посторонние. В разных органах печати появились по этому поводу статьи — уж очень выходка «Нового времени» показалась мерзкой, ибо походила не на газетную статью, а на донос и на открытую инсинуацию. Привожу для примера выдержку из статьи Д. Философова («Речь», 21 февраля 1913 года):

Приходится и любовь к доносам причислить к числу признаков «национальной идеи».

Кажется, на всех, раз навсегда, донесли. Но профессионалы-доносчики не могут успокоиться. Привычка — вторая натура. Доносить стало не на что, поэтому они выдумывают невероятно нелепые поводы для упражнения своих милых профессиональных способностей.

«Кавалер Кадош» помещает в «Новом времени» фельетон в пятьсот строк на тему «донос вообще», а какой-то «Русский», в том же номере почтенной газеты, доносит, как бы вы думали на кого? На второго чина двора В. А. Теляковского!

Этот идиотский донос написан по всем правилам техники.

Сначала проявление собственного патриотизма, затем благородное возмущение непатриотизмом дирекции театра, которая назначила на ближайшую субботу второе представление «Электры», и, наконец, сакраментальные слова: слово и дело!..

Можно ли придумать что-нибудь пошлее и глупее? И до чего, значит, дурно пахнет в редакции «Нового времени», что она не чувствует даже запаха сернистого водорода, исходящего из подобных прежде всего бесполезных доносительств?..

Благодаря своему высокому положению В. А. Теляковский, вероятно, мнил себя недосягаемым для подобных доносов.

Но, как оказывается, при русской конституции в эти «дорогие для нас дни» даже вторые чины двора от доносов не обеспечены. Очень характерная черточка современного умонастроения. Очередь доходит и до первых чинов, до особ второго класса. Может быть, и они наконец, несмотря на свой преклонный возраст, почувствуют невероятный смрад той атмосферы, в которой мы живем?

{183} Статья эта частью была перепечатана в «Обозрении театров», в № 2006, причем И. Осипов (Абельсон), издатель и редактор этой газеты, добавляет:

Надо заметить, что в репертуаре императорских театров для юбилейных дней значатся четыре представления оперы «Жизнь за царя» и пять представлений юбилейной пьесы «Восшествие на престол царя Михаила Федоровича».

Таков репертуар «поляка» В. А. Теляковского.

Что же делают «русские» директора нововременского театра (Плющик-Плющевский)?

Каков «юбилейный», «патриотический» репертуар их собственного театра?..

Сегодня юбилей ими уже забыт, и в то время, когда в Мариинском театре дан будет парадный спектакль, в театре «Нового времени» на Фонтанке дана будет пьеса… «Чертова кукла».

Не правда ли, очень мило?

А назавтра 23 февраля, когда в Мариинском театре дана будет инкриминируемая В. А. Теляковскому «Электра», которую тот «осмелился назначить» «в один из тех дней» и т. д. — в Малом театре даны будут даны пьеса «Танцовщица» и… *маскарад*.

Да какой еще маскарад!

Тут и «Балаганы Марсова поля», и «Чудо авиации», и «Перелет оркестра через зрительный зал», и «Ха‑ха‑ха», и прочее в этом роде.

Какой «инородец» так подвел «Новое время» этим «патриотическим» репертуаром?

«Новое время» вообще могло печатать, что ему заблагорассудится. Газета, когда нужно, печатала заведомую ложь, и притом такую, которую не могла себе позволить ни одна газета в России.

Нападать на Александринский театр «Новому времени» было особенно выгодно, ибо Суворин имел свой собственный театр, конкурировавший с Александринским.

Про постановки Александринского театра писал, по большей части, Ю. Беляев, иногда Буренин и редко другие. Ю. Беляев был человек малообразованный, но неглупый, весьма способный и писать хлестко напрактиковался с юных лет. Любил он поесть и попить и за словом в карман не лез. Ухаживал за одной из молодых артисток Александринского театра и был большим поклонником М. Г. Савиной и даже большим ее другом. Он часто бывал у нее, и у А. Е. Молчанова, который хотя в газетах и не {184} писал, но за театрами императорскими, особенно за Александринским, следил по старой памяти и по дружбе с Савиной. А. Е. Молчанов, как я уже говорил, имел в театральном мире особое положение, как вице-президент Театрального общества, и считал себя большим знатоком театрального дела вообще. Он был ярым поклонником репертуара Островского и репертуара М. Г. Савиной — этой последней он был не только поклонником, но с 1909 года и мужем и, конечно, имел влияние и на Ю. Беляева. Когда М. Г. Савиной надо было что-нибудь разделать в «Новом времени», вызывался Ю. Беляев и получал приказание то или другое в газете раскатать, и он это беспрекословно исполнял. В таланте Ю. Беляеву нельзя, однако, отказать, кроме того, у него было известное художественное чутье и он способен был оценить выдающуюся постановку, но серьезным критиком он не мог быть. Позднее у него обнаружился талант драматического автора, а это для театрального критика особенный клад. Как-никак, с этими людьми театру приходится считаться.

Буренин был также автором некоторых переводов, а Суворин — тот был и автором драматическим, и критиком, и издателем самой большой газеты, и хозяином-директором драматического театра, и министром внутренних и иностранных дел без портфеля — словом, у него были все театральные и другие чины, и, мало того, он еще был другом-приятелем и неизменным поклонником моего коллеги по управлению Александринским театром М. Г. Савиной, и в довершение всего — начальником всех бывших, настоящих и будущих нововременских критиков, армия которых была многочисленна, разнообразна, сильна, в делах опытна и хотя во взглядах и разнообразна, но умелой и властной рукой направлялась к одной неуклонной цели — ко благу дорогого отечества.

После всего вышеизложенного понятна и та свобода, мощь и сила, которыми «Новое время» располагало, и та безответственность, которая позволяла этой газете в критике своей не стесняться. Как я уже говорил, отношения между Сувориным и Савиной были, по-видимому, самые дружественные и близкие, тем не менее Марья Гавриловна всегда соблюдала известную политику по отношению к могущественному старику, старательно избегая поводов для какого бы то ни было недоразумения.

Вспоминаю следующий факт.

В сезон 1903/04 года Савина неоднократно исполняла в Александринском театре главную роль в пьесе Суворина «Вопрос». {185} Пожелав в силу каких-то причин в дальнейшем от этой роли отказаться, она не только не посмела об этом сообщить откровенно Суворину, но, получив от меня разрешение роль свою передать Потоцкой, сообщила Суворину, который в это время был в Крыму, что роль у нее дирекция отобрала и она в отчаянии. История эта разыграна была с таким удивительным мастерством и знанием театрального дела, что, несмотря на все неприятности, привела меня в полный восторг.

Я не сердился, а воздавал честь и хвалу необыкновенному таланту моего коллеги и утешал совершенно расстроенного П. П. Гнедича. Если бы по следам этой истории пустить самую опытную полицейскую собаку, то и она бы след, несомненно, потеряла, и только благодаря моей привычке все записывать, что говорят артисты, для меня все было ясно и понятно. В этой истории замешаны были Гнедич, я, доктор Бертенсон, Потоцкая, Стравинская, Давыдов, Жулева, сам Суворин и его жена. В будущем этот забавный инцидент опишу подробно.

Оперные рецензии в «Новом времени» писал известный критик, автор многих музыкальных произведений М. М. Иванов. Писал давно, много, скучно, тенденциозно и бездарно, писал об одном и том же по нескольку раз. Сначала в виде краткой рецензии, потом средней и, наконец, длинной. Когда несколько таких ценных вкладов в музыкальную литературу было напечатано порознь, тогда все они собирались воедино и опять печатались в виде уже целого отдела. Здесь история начиналась с Адама: как первый человек играл на свирели и как играли в разных странах, и что от этого произошло, и что могло бы произойти, если бы всего этого не происходило. Все эти длинные статьи получали название «Музыкальных набросков», и строк в них было немало. Надо признаться, что попадались иногда и ценные данные исторические и другие, ибо автору в музыкальном образовании отказать было нельзя, да и трудолюбив он был бесспорно. Давал М. М. Иванов и немало советов, самых искренних и национальных — очень уж ценил он русскую и особенно свою музыку. Советы давал и Римскому-Корсакову, как бы ему еще лучше написать уже написанную оперу.

Кроме того, М. М. Иванов был замечательно, не в меру плодовитый автор всякого сорта музыкальных произведений. Писал он и без повода и по случаю разных торжеств, не стесняясь размерами оркестров; способен был писать торжественные патриотически-национальные кантаты на оркестр в тысячу человек и более.

{186} Не знаю определенно, какого сорта музыкальные произведения ему менее удавались. Кажется, оперы. Ясно видя недостатки других русских и иностранных авторов в композициях опер и отлично умея их в критических статьях своих указывать, он свои оперы задумывал хорошо, но писал плохо. Неизвестно, почему это происходило. Многие объясняли это отсутствием таланта.

До моего поступления в театр я М. М. Иванова не знал, то есть не знал лично. Вообще не знать его нельзя было для человека, посещающего оперы и концерты. Эти последние без него не могли обойтись, как не может обойтись концертный зал вечером без освещения. К тому же он был такой большой, длинный, рыжий, в очках и всегда очень сосредоточенный и озабоченный, что нельзя было его не заметить.

Я с ним познакомился, когда только что был назначен управляющим московской конторой императорских театров. Через несколько дней он у меня в кабинете уже играл на рояле свое новое замечательное произведение — оперу «Забава Путятишна», причем, играя на рояле, голосовые партии пел козлиным голосом, необыкновенно вытягивая шею и кокетливо склоняя вбок голову. В то время в дирекции существовал обычай — все для петербургских театров неподходящее отправлять на расстояние 600 верст от черты города в Москву, где все может сойти и без всяких последствий. Отправляли в Москву и безголосых артистов, и оперы, и другие произведения, Петербургу ненужные. Конечно, от этого театральное дело в Москве не улучшалось, но зато Петербург от разного негодного хлама освободился, а это главное.

Когда я прослушал оперу Иванова, эту первую ласточку будущего сезона в Москве, меня взяло большое сомнение насчет ее достоинств. Но что мог я сказать, имея к тому же столь легкомысленную вывеску кавалерийского офицера! Я сразу очутился в роли судьи перед таким музыкальным специалистом-автором, да еще критиком. Он и так уже косо смотрел на меня и на мои шпоры.

Отправился я к своему новому начальству. Сначала к В. П. Погожеву, потом к директору И. А. Всеволожскому. Выразил свои сомнения, просил хотя с самого начала моей деятельности пощадить меня и не заставлять дебютировать такими новыми постановками, да еще во вновь открываемом Новом театре. Но, к моему крайнему удивлению, мне самым обстоятельным образом объяснили — сначала Погожев, а потом и Всеволожский, — {187} что для этого-то Новый театр и арендован. Дирекция предполагает в этом театре пропагандировать все новое, свежее и молодое, особенно русского производства. Кроме того, М. М. Иванову дано уже дирекцией слово: не в Петербурге же ставить эту ерунду. Мне указали при этом, что я очень неопытен, если думаю, что можно мне, кавалерийскому офицеру, начать карьеру в театре, отвергнув произведение критика, да еще такого органа, как всемогущее «Новое время».

— Вы только подумайте о последствиях — ведь от М. М. Иванова зависит составить вам имя в печати и положение в музыкальном мире. Нельзя же начинать свою деятельность разрывом с М. М. Ивановым. Поставьте оперу получше, и вам будет лучше!

И действительно: в первый раз, когда М. М. Иванов приехал в Москву на репетиции своей оперы, он был со мной крайне любезен. Хвалил московскую оперу, исполнителей и постановки Большого театра, жаловался на Мариинский театр, — мне даже показалось, что он и меня стал хвалить и примирился с моими шпорами. А когда приблизилось время первого представления, невольно чувствовался трепет ожидания выдающегося события.

2 января состоялась генеральная репетиция. Не менее М. М. Иванова волновался его большой приятель, оперный артист баритон Б. Б. Корсов — друг печати, «Нового времени» и Михаила Михайловича в особенности. Корсов принимал самое деятельное участие в исполнении оперы, от чего она все же мало выигрывала. Он так искренне был предан М. М. Иванову, что предложил петь оперу даром, то есть не получать разовых, на которых он теперь, за старостью лет и потерей голоса, служил.

На генеральной репетиции присутствовал, между прочим, и Н. А. Римский-Корсаков, случайно в это время приехавший в Москву на постановку своей оперы «Ночь перед Рождеством» в Большом театре. Он из любопытства пришел послушать произведение своего коллеги.

Первое представление превзошло самые смелые ожидания. Успех был полный, автора много вызывали, еще больше он сам выходил, и все венки, венки и венки, и не только лавровые, но и серебряные. Все больше от петербургских поклонников, оперы не слышавших, но веривших в ее достоинства на слово. Немало венков было и от оперных артистов. Выходы автора на вызовы публики были прямо трогательны, и он сам даже как будто смущался таким выдающимся успехом.

{188} Вскоре он уехал из Москвы, увезя с собой серебряные венки. Лавровые он, вероятно, оставил Корсову, который очень любил венки, и часто один и тот же венок ему подносили несколько раз. По крайней мере, так мне рассказывал полицмейстер Большого театра полковник Переяславцев, раз для проверки сделавший на одном из венков заметку.

В сущности, оперу от полного провала спас Собинов, отлично исполнивший свою партию, и молодая певица Цыбущенко, очень недурно спевшая единственную сносную арию в лодке.

После четвертого представления, при довольно пустом театре, оперу «Забаву» пришлось снять…

Курьезно, что вскоре после этой новинки давали в Большом театре в первый раз оперу Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством». Этот автор получил лишь один венок и то лавровый. Когда я спросил Николая Андреевича, почему же М. М. Иванов получил десять венков, он мне, улыбаясь, ответил, как всегда, немного в нос:

— На то он и критик.

Конечно, на следующий же день после первого представления «Забавы Путятишны» Петербург был завален телеграммами, сообщавшими — особенно в редакцию «Нового времени» — о выдающемся успехе оперы М. М. Иванова в Москве. Так пишется история!..

Но слова В. П. Погожева и И. А. Всеволожского не оправдались. Оперу М. М. Иванова я поставил; меня за нее в Москве выругали, а расположения автора я не приобрел. Он захотел, чтобы я еще раз попробовал давать его произведения, а так как я, наученный горьким опытом, на это не пошел, то он меня уже окончательно невзлюбил и, по всем признакам, навсегда.

Я его и на генеральные репетиции опер приглашал, и старался особенно быть любезным при встречах, но ничего не брало — хоть плачь. Очевидно, в искренность мою он перестал верить и все требовал доказательств моего к нему расположения. Для пробы предлагал поставить «Каширскую старину», «Горе от ума» и другие свои произведения, находя, что они будут интереснее на Мариинской сцене, нежели бездарные оперы Вагнера.

Не было ни одного оперного предприятия в Петербурге, в котором бы М. М. Иванов не принимал участия. Открытию оперного предприятия предшествовали всегда его патриотические статьи о русской национальной музыке, о необходимости давать {189} только русские оперы, а в объявленных репертуарах непременно красовались его произведения. Но антрепризы эти обычно проваливались, ранее чем очередь доходила до его опер.

Конечно, дирекция могла, пожалуй, и не считаться с М. М. Ивановым, но оперным артистам, за исключением разве такой величины, как Ф. И. Шаляпин, игнорировать привилегированного критика было невозможно. Непременным же условием сохранения с ним добрые отношений было исполнение его произведений в концертах; это было обязательно также и для всех приезжающих иностранных знаменитостей. На такой порядок вещей мне неоднократно жаловались артисты, но поделать ничего не могли. Некоторые из них произведения Иванова усиленно пропагандировали. Этим особенно отличалась оперная артистка Михайлова и еще того больше Долина, имевшая выдающийся голос и все данные прекрасной концертной певицы, много, однако, терявшая как оперная певица, благодаря отсутствию внешних данных и драматического таланта. Она и ее муж, жандармский полковник Горленко, были особенно дружны с М. М. Ивановым. Долина пропагандировала в России и за границей специально русскую музыку, в том числе и музыку М. М. Иванова. Умелая и искусно полковником Горленко веденная реклама доставляла Долиной немало успеха[[88]](#footnote-13).

Э. Ф. Направник очень не любил М. М. Иванова и со своим независимым характером, совершенно чуждым всякой тени рекламы, с Ивановым совершенно не считался[[89]](#endnote-78). А в то же время такой богатый и знатный меценат, как граф А. Д. Шереметев, устраивавший со своим оркестром концерты, очень с Ивановым считался.

Чтобы перечислить хотя бы вкратце явно тенденциозные, лживые и несправедливые статьи М. М. Иванова, надо исписать сотни страниц. Особенно презирал он все мало-мальски даровитое и выдающееся, в частности не переносил и Шаляпина. В рецензии своей о концерте его в ноябре 1903 года он писал: «Шаляпину вообще мало удается кантилена; приобрел Шаляпин известность более в ролях иронического характера».

Отсюда надо, вероятно, заключить, что роли Шаляпина в операх «Юдифь», «Борис Годунов», «Русалка», «Псковитянка», {190} «Хованщина», «Жизнь за царя», «Лакме», «Мефистофель», «Фауст», — а это его лучшие роли, — иронического характера. И это пишет музыкальный, оперный критик.

В рецензии о Рахманинове, дирижировавшем по моему приглашению «Пиковую даму» в феврале 1912 года в Мариинском театре, М. М. Иванов говорит, что Рахманинов самый заурядный дирижер, каких много, и если бы не возвышенные цены, никто бы и не заметил, что в оркестре сидит Рахманинов, которого вообще-то хватило лишь на первые две картины оперы, затем уже пошло серое исполнение. В этом роде написана вся рецензия.

Но, кроме всего этого, была и более сочная черта у нововременского критика, черта, о которой писал Д. Философов, а именно — донос.

Иванов пишет: «Удивляюсь, как В. А. Теляковский решился допустить гастроли г. Рахманинова, когда этот последний в год освободительного движения подписал требование автономии императорских театров». Это уже пахнет жандармом.

В заключение по поводу критиков «Нового времени» скажу, что сам Суворин иногда был способен написать и похвалу художественной постановке в императорских театрах, если он ее видел. Такова была его заметка после посещения генеральной репетиции «Псковитянки» с Шаляпиным.

Правда, о генеральных репетициях писать вообще не полагалось — это знали все приглашаемые. Суворину же так эта постановка понравилась, что он захотел написать заметку. Желая быть относительно дирекции корректным, он телеграфировал о своем намерении Гнедичу, прося его испросить у меня разрешение. Я, конечно, разрешил, и 27 октября 1903 года в «Новом времени» появилась статья, в которой, между прочим, говорится:

Вообще опера поставлена с таким умением, вниманием и роскошью, что лучшего и не надо… По постановке «Псковитянки» (Римского-Корсакова) можно судить, что может сделать дирекция императорских театров для оперы Глинки, для этого драгоценного перла русской музыки, имея в своем распоряжении все средства материальные и художественные. По этой постановке видно, что дирекция стремится к постановкам действительно художественным.

Далее Суворин иронизирует относительно деталей прежних постановок опер в Мариинском театре, ссылаясь главным образом на постановки опер Глинки.

{191} Написать Суворину такую статью было, однако, не так-то легко. 9 ноября ко мне случайно зашел А. А. Поливанов, редактировавший тогда «Русский инвалид». Он мне рассказал о схватке, которая произошла в редакции «Нового времени», когда Суворин объявил свое намерение напечатать упомянутую заметку. Сначала сотрудники, а потом и сыновья Суворина пришли в полное негодование. В особенности не хотели допустить похвал по адресу художника Головина и критику прежних постановок Мариинского театра. Поднялся невероятный спор. Старика Суворина обвиняли в предательстве, в поощрении «декадентства», в отступничестве от старого верного взгляда на истинное искусство и т. д. Словом, поднялась целая буря в стакане мутной нововременской воды. Пробовали даже доказать старику Суворину, что он по старости выжил из ума. Но старик не сдался и единственное, на что согласился, — это не упоминать в статье фамилии А. Головина, хваля его декорации. Так он и сделал: в упомянутой статье имя Головина отсутствовало.

Я не раз слышал от многих, что последние годы старик Суворин был в руках своих сотрудников, особенно долго в редакции работавших. Он иногда бранился и спорил, но был уже слаб, долго эту борьбу не выдерживал и сдавался. Сам он мне раз в разговоре сказал о Ю. Беляеве:

— Да охота вам на него обращать внимание, — он человек не без таланта, но может написать иногда черт знает что; вообще за ними за всеми не усмотреть, их ведь у меня немало.

Но каков бы ни был Ю. Беляев, ему до М. М. Иванова было далеко.

## XXV «Петербургская газета». — Мои посещения частных театров. — Баскин. — Артиллерийская атака на Вагнера. — Постановка «Электры». — Рихард Штраус в Петербурге. — Накануне революции.

Что сказать про другие петербургские газеты?

Их было много, и писали в них люди разные и случайные.

Одну газету надо выделить по театральному отделу — это «С.‑Петербургские ведомости», где долгое время писал Старк (Зигфрид). Статьи его могли нравиться или нет, но все были написаны с явным желанием помочь театрам и артистам разобраться в том, что хорошо и что плохо. Никаких тенденций и {192} лицеприятия в статьях Зигфрида не было. Это был явный и откровенный поклонник движения вперед. Он первый стал открыто восхищаться А. Головиным и К. Коровиным как художниками, всегда одобрял серьезный и литературный репертуар, издевался над рутиной, с артистами не дружил, и они за ним не бегали. Порой и поругивал кой-кого, но всегда в корректной форме.

В «Петербургском листке» и «Петербургской газете» писались всякие статьи — и за и против дирекции, и за и против артистов. Писали рецензенты слабые, писали иногда и талантливые. Критика балета была в руках знающих балетоманов и довольно правильная. Чаще других писали балетоманы Плещеев и Светлов.

«Петербургская газета» следила за каждым шагом дирекции и, помимо статей критического содержания по поводу постановок, исполнения, репертуара, помещала и разные слухи, сплетни и интервью с артистами. Но доносами, подобно «Новому времени», в этой газете не занимались. Помещались карикатуры на артистов, режиссеров и чиновников дирекции. Карикатуры эти иногда были остроумны и забавны, причем я всегда изображался в вицмундирном фраке, с большими шпорами и с высоким крахмальным воротничком. Многие из этих карикатур у меня сохранились по настоящее время и представляют известный интерес как документы на злобы дня того времени.

«Петербургская газета» чрезвычайно интересовалась всеми подробностями моей жизни.

Каждая моя поездка в Москву, провинцию или за границу была обыкновенно описана в «Петербургской газете», «Обозрении театров» или «Новостях сезона».

Если я бывал в одном из частных театров, то на следующий же день это делалось известным в печати. После такого моего посещения ко мне нередко являлись сотрудники газет узнать о моем впечатлении от виденного спектакля и от игры артистов. Все высказанное мною сотруднику немедленно оглашалось в газетах.

Посещать частные театры мне приходилось не только для того, чтобы посмотреть какую-нибудь новую пьесу, но иногда и с целью пригласить на казенную сцену одного из исполнителей этой пьесы. В этом последнем случае, не желая преждевременно поднимать разговоров о переманивании артиста, я старался посетить театр инкогнито. Для этого я иногда покупал место на галерке, но сохранить свое инкогнито во время всего спектакля {193} редко удавалось. Обыкновенно после первого или второго акта на сцене узнавали о моем присутствии в театре и кто-нибудь из администраторов театра, отыскав меня, любезно предлагал пересесть в партер на одно из казенных мест в первых рядах кресел. Это ставило меня иногда в неловкое положение, ибо всегда считали, что я пришел с целью кого-нибудь из артистов переманить. Чаще других частных театров я посещал в Москве Художественный театр. Там меня особенно интересовали новые постановки, и я старался не пропускать ни одной из них. Присутствие свое в Художественном театре скрывать мне не было надобности — я раз навсегда уговорился с Станиславским и Немировичем друг у друга артистов не переманивать, а если кому-нибудь из нас необходим был тот или иной артист, мы об этом сговаривались предварительно между собой.

В Художественном театре, надо отдать справедливость и К. С. Станиславскому и В. И. Немировичу-Данченко, были со мной всегда крайне любезны. Считали меня поклонником и другом театра. В особенности отношение это укрепилось, когда Художественный театр стал нашим постоянным гастролером в Михайловском театре и когда императорские театры могли гордиться такого гастролера иметь в своих стенах. Артисты Малого театра даже одно время косились на меня за эту дружбу, но потом все к этому привыкли. Александринский театр на это мало обращал внимания.

Бывая в Художественном театре, я очень любил в антрактах ходить среди публики и слушать разговоры по поводу пьесы и ее исполнения. Обыкновенно ко мне подходил вскоре один из рецензентов газет с целью узнать мое мнение.

Немало бесед с Вл. И. Немировичем-Данченко и Станиславским происходило в театре, в их служебном кабинете во время антрактов. Говорили и об их театре, и о наших, как драматических, так и других, ибо художественной постановкой оперы и балета они оба очень интересовались и на выдающихся представлениях обыкновенно бывали.

В «Петербургской газете» был еще один музыкальный критик Баскин, который писал удивительные рецензии. Некоторые из них не уступали по отрицательным достоинствам статьям М. М. Иванова, и если М. М. Иванову нельзя было отказать в образовании, то Баскин и этим не мог похвастать. Он, не стесняясь, ругал и оперы Римского-Корсакова, и оперы Вагнера, и другие выдающиеся произведения: ему было вообще море по колено.

{194} В заметках своих от 17 декабря 1903 года и 15 февраля 1904 года этот доблестный муж обрушивается на дирекцию, во-первых, за допущение на Мариинской сцене гастролей Шаляпина, Собинова, Литвин и Тревиль[[90]](#endnote-79), во-вторых, за репертуар и за то, что оперу Серова «Юдифь» Шаляпин будто бы требовал ставить в новой постановке, находя старую плохой. Вследствие этого требования Шаляпина опера была отложена, что и вызвало недовольство Баскина. Говоря о репертуаре Мариинского театра, Баскин утверждает, что совершенно случайно в репертуар текущего сезона попали такие оперы, как «Псковитянка», «Игорь», «Русалка», «Валькирия», «Зигфрид», «Мефистофель», «Ромео» и «Лакме». Единственные возобновления, которые у критика «Петербургской газеты» в этот список не попали, были оперы Рубинштейна «Фераморс» и Кюи «Сарацин», так что только эти две оперы не были, по мнению критика, «случайно» попавшими и явились избранными согласно определенному или, как он и М. М. Иванов любили выражаться, «идейному» плану репертуара русской национальной оперной сцены. Но, как ни странно, именно эти две последние оперы, как оказалось, не имели никакого успеха.

Оперу «Фераморс» пришлось снять с репертуара; что же касается «Сарацина», то на первом представлении она собрала лишь треть залы, и потому, несмотря на мое личное расположение к автору «Сарацина» и на особое мое уважение к нему как к бывшему моему профессору фортификации, я не решился дать эту оперу второй раз, и единственное, что я мог сделать для моего бывшего профессора, — это угостить его произведением всех абонентов. Это смелое решение я мог принять без особого риска исключительно из-за того, что деньги доверчивой публикой были внесены вперед, товар уже, так сказать, был оплачен, оставалось дирекции товар этот только сдать. За эту сдачу мне досталось немало. Когда я в антрактах в театре или где-либо в другом месте встречал абонентов, мне надо было стараться проходить незамеченным, потому что за этот «идейный, национальный, русский репертуар» меня ругали вовсю, чуть не упрекая в недобросовестном отношении к терпению и выносливости публики, которая, по словам трактирного слуги в «Ревизоре», платя деньги, получать должна бы семгу и котлеты, а не суп с перьями. В сущности, публика упрекала меня так, как упрекал и сам Ц. Кюи, когда сидел на казенном кресле и слушал Вагнера; но он сидел даром, а потому я мог не так уже обращать внимание на его претензии, которые он мне высказывал по поводу {195} «Кольца Нибелунгов», находя, что это не музыка, а звуки, от которых спать хочется. Да и сон-то, по мнению Кюи, был непокойный, ибо когда великан Фафнер обижался на карлика Миме, то так орал, что всякий сон нарушался.

Затем вдруг 17 декабря 1903 года Баскин в той же «Петербургской газете» совершенно неожиданно написал: «Несмотря на то что сезон близится к концу, дирекция угощает публику все какими-то “Сарацинами” да “Псковитянками”».

Вот и поймите этого поборника идеи национальной русской музыки!

В этой же заметке Баскин обвинял Ф. Шаляпина в том, что из-за него пришлось слушать в исключительно художественной новой постановке Головина «какую-то “Псковитянку”» и из-за капризов того же Шаляпина в том же сезоне не пришлось увидать в старой плохой обстановке оперу Серова «Юдифь».

Интересно также самое объяснение Баскина, в чем, по его мнению, состоял каприз Шаляпина:

Московский гастролер будто бы заявил дирекции, что до тех пор не будет петь на Мариинской сцене Олоферна, пока для оперы Серова не будет сделана новая обстановка, ибо теперешние декорации не соответствуют его гриму в этой опере и вообще его воззрениям на данный стиль (!!!)…

Думаем, что дирекция не должна в этом отношении потакать капризам гг. артистов, ибо в конце концов ведь не оперы существуют для артистов, а артисты для опер. Во всяком случае будем знать, что не кому другому, как г. Шаляпину мы обязаны тем, что одна из лучших русских опер отсутствует в репертуаре Мариинского театра.

Итак, подсудимый — Шаляпин, пособник — дирекция, обвинитель — Баскин. Думаю, что если бы в присяжные заседатели были бы приглашены папуасы и готентоты, то и они вынесли бы Шаляпину без участия адвоката оправдательный приговор. Дирекции как пособнику, ввиду смягчающих обстоятельств, в деле обнаруженных, приговор был бы смягчен.

Критик не в силах был даже разобраться с вопросом самого театра, о котором писал. Дело не в том — артисты для театра или театр для артистов. Самое важное, что и театр и артисты для публики, и раз это так, то и театр и артисты с администрацией вместе должны стремиться к тому, чтобы давать публике достойные художественные представления, и каждый из них друг от друга этого должен добиваться тем или иным путем. {196} Называть это требование можно капризом, несговорчивостью, упрямством и т. п. — это безразлично, но если целью этих капризов является требование дать наилучшее во всех отношениях представление, не только по исполнению, но и по обстановке, то это настоящее дело, за которое надо виновника благодарить и уважать. Баскин не разделял мнения одного из крупных театральных критиков, К., говорившего однажды М. Е. Дарскому:

— Чем хуже идет дело в императорских театрах, тем лучше, и потому всякий, который старается дело это поднять, приносит несомненный вред искусству, ибо идея императорских театров есть вообще идея отжившая[[91]](#endnote-80).

Говорил он это не в смысле театров именно императорских, а вообще субсидируемых, и добавил, что, по его мнению, все субсидируемые театры — абсурд. Конечно, об этом можно долго и много спорить — мысль эта еще должна быть подтверждена примерами. Пока же нам только одно известно, что в тех странах, где субсидируемых правительством театров нет, театры в плохом состоянии.

Что Шаляпин был прав, требуя для оперы «Юдифь» новую постановку, мы могли впоследствии убедиться, ибо «Юдифь», поставленная вновь при участии сына композитора Серова, художника В. Серова, представила особый художественный интерес. Она была поставлена не торопясь и как следует. Эскизы писал В. Серов, а декорации по ним — К. Коровин.

Кажется на первый взгляд совершенно нелепым, чтобы печать старалась хвалить дурное и непременно все хорошее порицать. А между тем мы видим по театрам, что это часто было так.

Театральная печать, по большей части, начинала хвалить хорошее только тогда, когда мнение ее уже никому не было нужно, то есть когда уже сама публика в данном вопросе разобралась и приговор свой произнесла. На помощь печати никто и не рассчитывал, она, большей частью, никому не помогала: ни театру, ни артистам, ни администрации, ни публике.

Любопытны нападки Баскина на Вагнера. В рецензии о «Валькирии» он, между прочим, писал:

Наши исполнители вагнеровских героев стараются придать им какие-то фигуры, награждают их нервами, темпераментом, отступая от требуемого Вагнером. Немцы же изображают их полнейшими идиотами, и такими они должны быть.

{197} Отличился однажды в печати и наш симпатичный и бесспорно хороший певец и музыкант И. Тартаков, будущий главный режиссер. «Петербургская газета» привела его мнение по поводу репертуара, о котором он говорит, что, изучив вкус нашей публики, он высказывается за оперы маленькие и мелодичные, как, например, «Паяцы», «Фра Дьяволо», «Риголетто» и другие. Но ему это извинительно, он только артист и, конечно, говорил о своих ролях.

Но в том, что это был действительно вкус большой публики, он был отчасти прав. Через несколько дней я в этом имел случай ясно убедиться. 9 января 1904 года ко мне в качестве делегата от абонементной публики приехал генерал Л. И. Дитерихс — член совета министра финансов. Извиняясь за причиняемое беспокойство, он спросил:

— А что, на будущий год дирекция тоже намерена давать абонентам какие-то музыкальные драмы вместо опер?

Я поинтересовался узнать, что его превосходительство подразумевает под «какими-то музыкальными драмами». Воззрения его на этот сорт музыки скоро выяснились, ибо он только что слышал «Псковитянку» с Шаляпиным, остался представлением этим недоволен и причислил и эту оперу по ее характеру, как и многие другие русские оперы, к «Нибелунгам» Вагнера. Генерал добавил, что он сам абонент и, как таковой, может заявить от имени многих своих коллег по абонементу, что все они очень огорчены настоящим репертуаром Мариинского театра. Меня он заинтересовал, и я терпеливо выслушал его мнение.

Оказалось, что «настоящими» операми он считал главным образом оперы итальянские, признавал Гуно, Бизе, Обера, Мейербера и других иностранцев, а из русских Глинку находил немного скучным и устаревшим; любил «Пиковую даму» и «Онегина», оперы Даргомыжского, все же другие русские оперы — Римского-Корсакова, Бородина и в особенности Мусоргского — он относил к разряду ненавистных ему музыкальных драм. Кюи же, по мнению генерала, оказался просто фортификатором, а не композитором.

После долгого разговора я заявил генералу, что должен его огорчить, и хотя лично очень люблю итальянские оперы, особенно Верди и особенно тогда, когда есть для них настоящие исполнители, но полагаю, что времена итальянского репертуара для русской казенной оперы прошли, и дирекция, не исключая их из репертуара, тем не менее должна и будет продолжать ставить русские и иностранные оперы, отнесенные им к разряду {198} музыкальных драм, ибо обязанность образцового правительственного театра — не идти за вкусом современной публики, а стараться вкус этот развивать. При этом, так как генерал был генералом артиллерийским, я ему сказал:

— Ведь вот в артиллерии были пушки-единороги, митральезы и другие очень уважаемые в свое время орудия для метания смертоносных ядер и других снарядов. Но теперь появляются все новые и новые образцы милой европейской цивилизации — почему же останавливать поступательное движение искусств? Это последнее содействует не только пресловутой цивилизации, но и культуре. Отчего же оперному театру надо застыть на временах единорогов — я совершенно не вижу мотивов. Дирекция не исключает итальянский репертуар, и как артиллерия лучшие образцы орудий сохраняет в музеях, точно так же дирекция сохранит и выдающиеся оперы итальянского репертуара в образцовом академическом театре, но давать им преимущество перед новейшими операми не может и не будет. Репертуар итальянский когда-то процветал в бывшем Большом театре в Петербурге, но эти времена безвозвратно прошли, и не только от того, что больше нет Большого театра… Если бы даже он теперь существовал, то все же дирекция старалась бы давать русские оперы, по преимуществу новейших выдающихся композиторов, а также и иностранные, если они отвечают современным требованиям и запросам публики XX века.

Генерал остался моей беседой с ним не очень доволен, но расстались мы мирно. Абонироваться он продолжал, а через несколько лет я узнал случайно, что с некоторыми операми, называемыми им музыкальными драмами, он примирился под влиянием молодых членов своей семьи.

Если Вагнера в Петербурге оценили, то той печати, о которой я говорил, в сущности, публика мало обязана, за некоторыми исключениями. Обязана она артистам, их исполнению, в значительной степени прекрасному оркестру с Направником во главе и настойчивости дирекции в доведении всей постановки до конца, ибо особый успех «Кольцо Нибелунгов» получило тогда, когда его стали давать целиком.

Существовало множество критиков, корреспондентов, рецензентов и репортеров, ежедневно писавших в газетах разные заметки и критические статьи о театрах, настоящих же, серьезных критических статей о театре появлялось мало. Лучшими нашими критиками, серьезно относившимися к задачам театра, ненормальное состояние театральной критики сознавалось уже {199} давно, и они всемерно старались повлиять своим авторитетом на вкус и развитие читающей публики. С появлением вновь народившихся в это время прогрессивных органов печати, не следовавших по стопам «Нового времени», «Петербургской газеты», «Петербургского листка» и т. п., стали появляться и серьезные критические статьи о театре в таких газетах, как «Речь», «Русь», «День», «Русское слово», «Русские ведомости», «С.‑Петербургские ведомости» и другие[[92]](#endnote-81). Народились и основательные критики, как то: Коломийцев, Оссовский, Кугель, Старк, Эфрос, Кругликов, Кашкин, И. Иванов и другие. Они старались объединиться, чтобы бороться против уличной прессы и против некоторых крупных органов печати. Они часто критиковали императорские театры, но критика их была содержательна, грамотна и справедлива, и из их статей театр и читающая публика могли часто почерпнуть полезные сведения. Но, повторяю, таких критиков было сравнительно мало, и большая публика, жадная до сплетен, бросалась главным образом на чтение таких театральных заметок, которые занимались описанием закулисной жизни.

Недаром Оскар Уайльд говорил:

«У публики всегда было ненасытное любопытство знать все, кроме лишь того, что действительно знать стоит. Пресса, зная это и обладая свойством торговца, удовлетворяет ее спрос».

Когда дирекция решилась поставить оперу Рихарда Штрауса «Электра», печать и критика, за очень малыми исключениями, обрушилась на дирекцию, не желая даже разобраться в этом выдающемся в оперном деле явлении.

Совершенно несомненно, что после Вагнера на оперной сцене единственными крупными явлениями были оперы «Пеллеас»[[93]](#endnote-82) Дебюсси и «Электра» Штрауса.

Оркестр во главе с капельмейстером Коутсом (которого после постановки «Электры» стали шутя звать Альберт Электрович), артисты, художник Головин и режиссер Мейерхольд употребили необычайные усилия, чтобы показать это оригинальное и интересное произведение на Мариинской сцене. Однако они не только не услышали слов благодарности, но над всей этой постановкой — и печать в первую голову — издевались и глумились.

Конечно, написать серьезную статью об «Электре» не так просто. Лучшая рецензия была напечатана в «Речи» Каратыгиным. Большинство же газет подхватило отдельные мнения некоторых авторитетов, Р. Штрауса за серьезного музыканта не почитавших, и пошли писать.

{200} Каратыгин, придавая особое значение появлению оперы Р. Штрауса на Мариинской сцене, указывал, что своим появлением она знакомила публику впервые не с каким-нибудь захудалым, третьестепенным продуктом западноевропейского сочинительства, а с одним из самых выдающихся музыкальных произведений послевагнеровской эпохи.

Остальная печать с жадностью подхватила крылатое выражение А. К. Глазунова об «Электре», что это «птичий двор», и это выражение стало ходить из уст в уста.

Дирекция предполагала поставить еще одну из опер Р. Штрауса, более легкую для понимания, а именно «Кавалер роз», которую я вместе с А. Головиным видел в Берлине и которая на нас обоих произвела прекрасное впечатление своей необычайной оригинальностью как по сюжету, так и по музыке. Но начавшаяся в 1914 году война нарушила все планы.

В том, что «Электру» Штрауса встретит печать недружелюбно, я не сомневался, о чем даже предупреждал и самого Р. Штрауса.

Р. Штраус приезжал в Петербург, когда оперу его репетировали в Мариинском театре. Он очень одобрил нашего, тогда еще совсем молодого, капельмейстера Коутса, которому поручено было разучивать оперу. Придя на одну из репетиций, Р. Штраус по просьбе Коутса, сняв пиджак, сам стал дирижировать репетицию и делал некоторые указания. От оркестра нашего он пришел в восторг.

После репетиции я предложил Штраусу приехать ко мне в ложу вечером посмотреть балет «Дон Кихот». Меня интересовало, что этот крайний новатор скажет про исполнение балета под самую банальную старую балетную музыку, начиненную, вдобавок, музыкой, взятой и из других старых балетов.

Однако на Штрауса «Дон Кихот» произвел хорошее впечатление — он одобрил необыкновенный, по его мнению, ритм и стройность исполнения и прекрасную художественную обстановку балета и очень благодарил меня за доставленное ему этим спектаклем удовольствие. Такого балетного представления, по его словам, он еще никогда не видал. Прощаясь со мной, он меня спросил, почему, в сущности, я из его опер для начала выбрал самую трудную — «Электру». На это я ответил, что, может быть, это была и ошибка с моей стороны, но сделал я это умышленно.

На успех постановки его опер я сразу не рассчитывал. Все равно, какую из его опер ни поставить, я уверен, что и печать {201} и многие музыканты, не говоря уже о публике, обрушатся на дирекцию, услыхав столь необычайную новую музыку. Мне, однако, казалось, что если, несмотря на неуспех «Электры», потом поставить другую его оперу — «Кавалера роз», то эта последняя может особенно выиграть: публика придет ее слушать, уже несколько знакомая с музыкой автора, и, убедившись, что «Кавалер роз» более легок для понимания, отнесется к нему доброжелательно. Если же начать с «Кавалера роз», и опера эта пройдет без успеха, об «Электре» и думать не придется.

Штраус несколько мгновений промолчал, потом сказал:

— А знаете, мне кажется, вы, может быть, и правы.

Интересно при этом вспомнить, что когда-то и про А. Глазунова, этого выдающегося композитора эволюциониста, говорили: «Глазунов, а уху дик». То же в свое время говорили о Глюке, Вагнере, Мусоргском и еще недавно о Стравинском. Всех их считали неприемлемыми и чудовищными, а потом признали — думаю, что и с Р. Штраусом, этим оперным Аистом, будет то же самое.

Печать за двадцать лет моей службы в театрах ни разу не изменила своему правилу недружелюбно встречать все новое, особенно выдающееся и талантливое.

Программа нападок на новшества, или, как тогда называли, на «декадентство» была строго выработана. Этих нападок не избегли ни художники К. Коровин и А. Головин, ни балетмейстеры А. Горский и М. Фокин, ни режиссеры во главе с В. Мейерхольдом, ни авторы Л. Андреев, Горький, Ф. Сологуб, Мережковский, З. Гиппиус и другие, ни Рахманинов, ни Коутс, ни даже сам Шаляпин. Но все это не мешало дирекции внимательно прислушиваться ко всему новому в театральной области и давать место в стенах театров произведениям новейшей школы одновременно со старым и испытанным[[94]](#endnote-83).

И если печать в целом театру не помогала, а, напротив, всякий молодой порыв критиковала и осмеивала, то отдельные образованные критики, искренне любящие театр и искусство, своими советами, указаниями и статьями в некоторых газетах стремление дирекции к новому и талантливому нередко поддерживали. О некоторых таких критиках я уже говорил, но, повторяю, их, сравнительно со всеми другими, о театре писавшими, было мало.

Начавшаяся в 1914 году европейская война отодвинула сразу на второй план все театральные вопросы, но все же императорские театры продолжали работать,

{202} 30 января 1917 года я совместно с Головиным и Коутсом решал детали постановки оперы Прокофьева на либретто «Игрока» Достоевского, а в Александринском театре в это время происходили последние репетиции «Маскарада» Лермонтова, первое представление которого состоялось 25 февраля 1917 года.

Последний до революции спектакль состоялся в императорских театрах 26 февраля.

## XXVI Один из шаляпинских инцидентов. — Фон Бооль и Тютюнник. — Шаляпин задыхается. — «Турецкие лошади!» — Шаляпин плачет. — Мой приезд в Москву. — Ночное объяснение с Шаляпиным. — Ссора Шаляпина с Зилоти. — Рахманинов. — Газетные пересуды. — Как заключались с Шаляпиным контракты. — Собинов-режиссер. — Шаляпин и Коутс. — Купер. — Последние отголоски скандала.

Выше я упомянул вкратце о столкновении Шаляпина с капельмейстером Авранеком, имевшем место в 1910 году.

Так как в настоящей работе моей я задался целью по возможности полнее охватить почти двадцатилетнюю эпоху театральной жизни, то, естественно, я вынужден воздерживаться от особенно детального изложения событий. А вместе с тем иногда именно эти мелочи и являются особо ценными как для обрисовки отдельных лиц, так и для выявления наиболее характерных черт быта того времени. С этой стороны мне казалось бы небезынтересным остановиться на инциденте Шаляпин — Авранек со всеми теми подробностями, которые занесены у меня в дневнике. Кстати, это даст читателю и более ясное представление о содержании этого дневника.

Если бы администрация и режиссеры Большого театра ограничивали свои работы одной художественной стороною представления и в отношениях своих к артистам руководились только этим, а не личными целями, то всего этого скандала и не произошло бы. Но, как ни странно, администрации Большого театра всякий скандал с Шаляпиным был на руку. Выдающиеся таланты всегда неугодны администрации, ибо они требовательны и несговорчивы. Биллиардные, круглые, одинакового размера и достоинства шары лучше и ровнее укладываются в административную коробку.

{203} Московской конторой управлял в то время Н. К. фон Бооль, настоящий чиновник, со всеми хорошими и дурными качествами, званию этому присущими. Такого же чиновника-службиста выбрал он себе в качестве помощника по опере, назначив главным режиссером артиста Тютюнника. Главной заботой Тютюнника был порядок, строгая письменная отчетность, расписание очередей, дисциплина и т. п. Все это у него было налажено, как на железной дороге. С огромным портфелем, наполненным бумагами, являлся Тютюнник с докладом в контору к своему патрону. Целый график аккуратно составлен для точного выполнения репертуара оперы. Все подобрано, как говорится, — горошина к горошине, и все сходится на бумаге замечательно. Оставалось только свистнуть и отправлять поезда.

Шаляпин в эти графики не укладывался. Да у кого из выдающихся людей, особенно артистов, покладистый характер? Такие артисты, как знаменитая М. Н. Ермолова или баритон Хохлов, во всем мире наперечет.

Шаляпин все эти списки и всю эту бухгалтерию нередко путал и был бельмом на глазу у Бооля и Тютюнника. Отвязаться от Шаляпина было трудно; нельзя было не сознавать, что он выдающийся артист, с которым необходимо ладить. Надо было попробовать сыграть на характере: сегодня скандал, завтра скандал — может быть, он в конце концов и уйдет, и оперный репертуар пойдет гладко. Необходимо, однако, было так действовать, чтобы ссорились с Шаляпиным другие. Самим же администраторам желательно было оставаться в стороне, тем более что они знали о расположении к Шаляпину дирекции.

И вот они старались при всяком удобном случае раздражать Шаляпина, выводить из себя; дальше он уже сам разделает и постарается доказать, какой он неподходящий служака для казенного учреждения. При этом чем больше народу будет замешано в истории, тем лучше.

Пресловутый скандал Шаляпина с Авранеком начался таким образом.

На представлении оперы «Русалка» молодая певица Балановская затянула темп. Капельмейстер Авранек не поправил ее, а затянул темп и Шаляпину, который, задыхаясь, стал ногой отбивать капельмейстеру такт.

По окончании акта, встретив в кулисах Тютюнника, Шаляпин обратился к нему и, желая в своем поступке оправдаться, сказал:

{204} — Правда, ведь я прав был? Это не темп! Я не могу так петь!

Он в эту минуту был настроен еще довольно мирно, хотя и взволнован, и этого волнения Тютюнник не мог не заметить.

И вот, вместо того чтобы его успокоить и отложить разбор инцидента до окончания спектакля, Тютюнник нарочно ничего не ответил, посмотрел на рядом стоящего Авранека, улыбнулся и, махнув рукой, отошел, оставив Шаляпина одного объясняться с Авранеком.

Шаляпин вспылил и крикнул вслед уходившему Тютюннику:

— Да вы, господа, не режиссеры, а турецкие лошади!..

Фраза эта, слышанная несколькими присутствовавшими, имела большой успех. Все были в восторге — опять с Шаляпиным инцидент!

После бурного объяснения Шаляпин заявил, что больше петь в Большом театре никогда не будет, разделся и уехал домой.

Это было 6 октября, а 9‑го ему предстояло по репертуару петь «Фауста».

О происшедшем С. Обухов сообщил мне немедленно по телефону в Петербург.

Я приказал сейчас же послать к Шаляпину режиссера Шкафера и чиновника Нелидова, людей к нему расположенных, с целью немедленно уговорить его приехать обратно в театр, чтобы докончить оперу, а пока, на всякий случай, приказал одеть дублера, который мог бы его заменить. Артист Осипов приготовился заменить Шаляпина.

Когда Шкафер и Нелидов приехали на квартиру к Шаляпину, этот грозный скандалист сидел у себя на диване и… плакал!!!

После некоторых уговоров и передачи ему моего приказания он возвратился в театр и оперу докончил.

Но этим дело не завершилось. Шаляпин еще раз заявил, что споет еще назначенный на 9 октября спектакль и затем навсегда уедет за границу. Капельмейстеры же Большого театра, желая выразить свою солидарность с Авранеком, заявили, что они отказываются дирижировать операми, в которых участвовать будет Шаляпин.

Явилось новое осложнение.

7 октября Коровин телефонировал мне из Москвы, что Шаляпин находится в очень нервном состоянии и возможно, что он действительно бросит императорскую сцену. О решении капельмейстеров {205} не дирижировать операми, в которых он поет, Шаляпин еще не знает, а потому необходимо мне самому приехать в Москву, чтобы инцидент этот уладить, ибо администрация едва ли капельмейстерский вопрос ликвидирует. Все это необходимо сделать до 9 октября, чтобы обеспечить участие Шаляпина в «Фаусте».

8 октября я решил выехать в Москву, послав туда накануне молодого вновь недавно поступившего капельмейстера Коутса, который должен был продирижировать 9 октября «Фаустом», пока я не улажу московский капельмейстерский вопрос на месте.

Коутс согласился. 8 октября состоялась репетиция «Фауста» с Шаляпиным и вновь приехавшим капельмейстером.

Когда 9 октября я приехал в Москву, прибежал взволнованный Коутс. Он получил телеграмму от Зилоти, выражавшего свое недоумение, как Коутс мог решиться дирижировать оперой с участием Шаляпина, когда коллеги его в Москве дирижировать отказались. Это было, по мнению Зилоти, нетактично со стороны молодого капельмейстера, только что начинающего службу в дирекции. Я уговорил Коутса не обращать на это внимания, поручившись, что инцидент с капельмейстерами будет мною улажен. Вместе с тем я высказал уверенность, что Шаляпин не откажется после моего с ним разговора извиниться перед Авранеком.

Как только я приехал в Москву, Шаляпин мне телефонировал, что желает со мной переговорить. Я назначил ему приехать после «Фауста», вечером, не желая вступать в разговоры до представления, чтобы в день выхода его не волновать.

За день 9 октября я расспросил всех, кого мог, про этот инцидент и выяснил поведение всех присутствовавших на сцене Большого театра в день представления «Русалки». Поведение режиссера Тютюнника показалось мне странным и нетактичным. Обухов рассказал мне, что вчера во время репетиции «Фауста» с Коутсом и Шаляпиным Тютюнник продолжал вести себя демонстративно по отношению к Шаляпину, и, после того, как Обухов сделал ему по этому поводу замечание, Тютюнник не менее демонстративно покинул театр. Это мне показалось уже совершенно недопустимым. Обязанность главного режиссера — умиротворять артистов, а не возбуждать, а потому я просил Обухова сообщить Тютюннику, что его отъезд с репетиции я считаю выраженным им желанием больше за оперу не отвечать и, следовательно, не занимать места главного режиссера, а потому я буду ждать от него прошения об отставке. {206} Оставаться в опере он может только как артист. Обухов Тютюнника вызвал, и этот последний сейчас же подал рапорт об освобождении его от обязанностей режиссера.

Между тем уже 9 октября в газетах появились по поводу этого инцидента статьи. Появилась статья в «Новостях сезона» по случаю моего приезда в Москву. Вот что было в ней написано:

Сегодня экстренно и неожиданно приезжает в Москву директор императорских театров В. А. Теляковский. Его приезд вызван инцидентом с Шаляпиным. И директор несомненно его уладит — и потому, что он имеет на Шаляпина большое влияние, и потому, что он знает, что такое Шаляпин и что такого артиста нельзя терять императорскому театру, а главное, директор относится не бюрократически к живому делу театра… Предшественники В. А. Теляковского при таких же обстоятельствах, вероятно, сносились бы с Москвой бумажными предписаниями и, в лучшем случае, по телефону. Но В. А. оценивает важность момента, интересы публики, престиж театра и приехал лично улаживать инцидент. Нельзя не приветствовать такое отношение к делу со стороны человека, занимающего в бюрократической иерархии место особы третьего класса… Может быть, пример В. А. послужит в назидание и для представителей других наших ведомств…

В. А. Теляковский еще до прибытия в Москву сделал распоряжение, свидетельствующее, что, пока во главе театров стоит В. А. Теляковский, императорский театр не может быть поставлен в безвыходное положение. Гг. Сук и Федоров не желают дирижировать, когда поет Шаляпин, без всякого основания. Старик Авранек не хочет дирижировать потому, что он действительно обижен Шаляпиным. Неужели императорский театр, находящийся во всеоружии средств, может отменять спектакли? И немедленно созрело решение послать в Москву блестящего молодого дирижера Коутса, стяжавшего уже успех в Петербурге. Коутс уже вчера приехал и репетировал «Фауста». Новый дирижер — лишний интерес для публики; для дирекции — возможность показать нового дирижера и Москве, а гг. Суку, Авранеку, Федорову — достойный урок. Дирекция им кланяться не может и не будет. Они могут под флагом болезни не исполнять своих обязанностей, но театр они в затруднительное положение не поставят и спектакля не сорвут… Когда они убедятся, что можно всегда вызвать дирижера из Петербурга, и еще более интересного, чем они, наши перестанут капризничать и привередничать.

Сегодня Шаляпин будет петь под дирижерством Коутса. Хотя на будущей неделе гастроли Шаляпина не объявлены и в предположенные для него дни в репертуаре значится — «опера», мы можем с полной уверенностью {207} сказать, что директор, умеющий ладить и разговаривать с Шаляпиным, к которому Шаляпин питает и дружбу и уважение, — уладит дело. И Шаляпин будет петь. Он расстроен екатеринодарским инцидентом, газетной травлей. Он нервничает, но он сам не хочет уходить из императорского театра. Шаляпин понимает, что у него есть обязанности перед Россией, перед русским обществом и что настоящее искусство только в императорском театре. Шаляпин понимает, что гастрольное скитание по всему миру не даст удовлетворения. Но Шаляпин — большой талант и вместе капризен, как малое дитя. Шаляпин — один на всю Россию, может быть на весь мир. И с ним надо уметь разговаривать. И это доказали своим дипломатическим тактом те, которые уговорили его в среду вернуться в театр.

Эта статья лежала уже у меня в кабинете на письменном столе, когда я приехал в Москву.

Большая публика часто готова Шаляпина ругать, возмущаться его несдержанным поведением и выходками, готова даже кричать, что пора положить предел этому озорству строгими мерами, вплоть до увольнения. Но попробуйте этому поверить и действительно с ним расстаться — дирекцию же и обвинят в неумении сохранить на сцене выдающийся талант, и только некоторые заинтересованные именно в отсутствии на сцене выдающихся артистов останутся довольны уходом Шаляпина.

Надо еще прибавить, что, когда я приехал 9 октября в Москву, мне сообщили, что капельмейстер Авранек так потрясен происшедшим с Шаляпиным инцидентом, что опасно заболел нервным расстройством. Я немедленно распорядился послать моего чиновника особых поручений князя Козловского узнать о состоянии здоровья Авранека, выразив ему мое самое горячее соболезнование по случаю постигшего его недуга. Авранек был выдающимся хормейстером (много лучшим, чем капельмейстер), и потому я его очень ценил и хотел это подчеркнуть.

Козловский вернулся вскоре и сообщил мне, что, по-видимому, всякая опасность болезни Авранека миновала. Застал он его не в кровати, как мне говорили, а в кабинете. Он был очень тронут проявленным вниманием и просил меня сердечно благодарить.

Это было хорошее начало для разбора инцидента.

Спектакль 9 октября прошел в Большом театре с необыкновенным успехом при переполненном зрительном зале. Публика все время устраивала Шаляпину шумные овации. В конце {208} спектакля ему бросали на сцену букетики цветов с лентами, на которых были надписи:

«Не уходите, пресса подкуплена».

«Трудно художнику служить с сапожниками».

«Не покидайте нас».

«От благодарной публики» и т. п.

Шум и аплодисменты были так сильны, что Шаляпину пришлось бисировать все номера. В антрактах публика стремительно бежала к барьеру, чтобы его вызвать. В этой толпе масса было молодежи с галерки.

Вот приблизительно все то, что произошло, перед тем как в 12 1/2 часов ночи, после спектакля, явился ко мне на квартиру Шаляпин, чтобы дать объяснение по поводу случившегося.

За эти три дня страсти несколько поулеглись. Нам вообще все скоро надоедает, а в театре в особенности, и любой необычайный инцидент по истечении нескольких дней считается устаревшим, ждут нового. Даже про фразу Шаляпина, что режиссеры Большого театра похожи «на турецких лошадей», говорить перестали.

Изменилась и сама обстановка. Авранек оказался на пути к полному выздоровлению. Сам Шаляпин имел только что в «Фаусте» выдающийся успех и был доволен, в духе. Теперь он мог убедиться, как к нему относится большая публика и как ей безразличны все эти кажущиеся для настоящих театралов важными театральные инциденты. Убедился в этом также и я.

Шаляпин рассказал мне подробно весь инцидент. Детали мне уже были известны. Рассказ его близко подходил к тому, что мне удалось узнать до него. Что он, Шаляпин, был неправ, отбивая такт ногою в «Русалке», он сам сознавал; в том, что погорячился в разговорах с Авранеком и назвал режиссеров «турецкими лошадьми», признал себя виновным, но оправдывался тем, что темп, взятый Авранеком, его душил и испортил ему его номер, а режиссер Тютюнник, вместо того чтобы его успокоить, его раздражал.

Тогда я усадил Шаляпина за мой письменный стол и вместо предложенного им личного извинения перед Авранеком за несдержанность (а этих личных объяснений я боялся, как огня) предложил ему немедленно написать Авранеку извинительное письмо. При этом Шаляпин сейчас же мне объяснил, что против Авранека лично ничего не имеет, его уважает и считает отличным и полезным для театра хормейстером. О Тютюннике {209} мы не говорили, ибо он уже был уволен еще днем от обязанностей режиссера.

В письме этом Шаляпин написал, что признает себя виновным в горячности и несдержанности и повторяет, что совершенно не имел в виду Авранека обижать, ибо против него лично ничего не имеет.

После этого Шаляпин, решил реагировать на телеграмму Зилоти Коутсу и написал ему в юмористическом тоне следующую депешу:

Бойкот дирижеров против Шаляпина уже разрастается. Примкнули Париж, Вена, Берлин, Кобелянск. Положение Америки не выяснено — упорно молчит. Телеграфируйте им о согласии Шаляпина.

На телеграмму эту Зилоти обиделся и на следующий день прислал Шаляпину ответ, в котором писал, что если это шутка, то она неостроумна, а если это серьезно, то он считает Шаляпина не компетентным в вопросах этики.

На этот ответ, в свою очередь, обиделся Шаляпин и решил больше не петь в концертах Зилоти. Нужно сказать, что до этого времени он исключительно в симфонических концертах Зилоти выступал, а потому особенно был недоволен, когда Зилоти вмешался в его историю с капельмейстерами. Я убеждал Шаляпина не обижаться на Зилоти, обратить все дело в шутку и не придавать серьезного значения, ибо, как-никак, а Шаляпин в своей телеграмме поднимал Зилоти на смех.

В ноябре месяце всю эту историю между Шаляпиным и Зилоти мне же пришлось разбирать и искать путей к примирению. Я с Зилоти был всегда в хороших отношениях и очень ценил его концерты, всегда убыточные для него самого, но столь интересные для музыкальной части населения обеих столиц.

Было уже около трех часов ночи, когда мы с Шаляпиным, после написания им письма Авранеку, перешли к обсуждению режиссерского вопроса на оперных сценах императорских театров.

Вопрос касался не режиссеров-администраторов, а режиссеров-художников, которые ставят оперы. Шаляпин всегда почти был недоволен, как оперы режиссировались. В конце концов мне удалось его убедить, что его ни один режиссер не удовлетворит, а потому самое лучшее будет, если он возьмет на себя режиссирование тех опер, в которых участвует. Он согласился.

В половине пятого мы с Шаляпиным расстались, выпив чуть не целый самовар.

{210} Письмо его рано утром было отправлено Авранеку, и инцидент был окончательно ликвидирован.

Теперь настало время обсуждения всего этого в печати, и написано было по этому поводу немало самых разнообразных статей.

Небезынтересно было мнение о Шаляпине как о «скандалисте», высказанное почти в это самое время С. Рахманиновым в Вене. 2 ноября в газете «Раннее утро» было помещено интервью под заголовком «Рахманинов в Вене и его отзывы о Москве».

В это время Рахманинов давал концерты в Вене и пользовался огромным успехом не только как выдающийся композитор, но и как исключительно сильный пианист. Рахманинов был приятелем Шаляпина, очень его ценил и уважал.

В бытность Рахманинова капельмейстером Большого театра Шаляпин очень с ним считался и такт отбивать ногой себе не позволил бы. Да оно, вероятно, едва ли бы и могло понадобиться. Приходя на репетиции в Большой театр, Рахманинов обыкновенно осведомлялся:

— А что, «дуролом» здесь?

«Дуроломом» именовался Шаляпин, который на рахманиновские репетиции приходил, однако, вовремя.

В то время, к которому относится упомянутое интервью, в венской опере поговаривали о приглашении на гастроли известного дирижера Малера, и не его одного, а и некоторых других.

— Вот бы и нам для Большого театра то же самое, — сказал Рахманинов в беседе с корреспондентом.

Корреспондент, зная, что я уже несколько раз безуспешно заговаривал на эту тему с Рахманиновым, повторил тот же вопрос, на что Рахманинов ответил:

— Никогда не пойду в Большой театр, даже если предложат мне большие деньги. Им не такой человек нужен, как я. Все вот обвиняют Федю, кричат: «Шаляпин — скандалист». Это верно, — Федор скандалист. Они там его «духа» боятся. Вдруг крикнет, а то и ударит! А кулак у Феди могучий… И за себя он постоит. Но как прикажете иначе? Ведь у нас за сценой точно трактир. Орут, пьют, ругаются последними словами. Где же тут творчество и возможность работать? Им нужен «скандалист» Шаляпин, от которого все прячутся в углы, чтобы избежать скандала. Но ведь это не работа, а вечное раздражение и враждебное отношение подчиненных к своему шефу. {211} При таких условиях ничего не создать. А между тем создать многое можно…

Большинство выдающихся людей в России считалось скандалистами: одни — общественными, другие — правительственными, третьи — церковными. Одних убивало общество, как Лермонтова и Пушкина, других ссылало правительство, как Достоевского и Герцена, третьих церковь отлучала, как Толстого. Четвертые, менее скандальные, как Мечников и другие, просто вовремя уезжали сами, покидали родину, признав серьезную работу у себя дома, при существовавших тогда условиях, непосильной, ибо главная работа и силы идут на борьбу, а не на дело. Все выдающиеся люди оказывались виноватыми, всем они мешали и никому не были нужны.

Когда статья о Рахманинове в Вене появилась в московских газетах, Обухов, приехав в Петербург 3 ноября, сообщил мне, что артисты Большого театра очень обижены на Рахманинова за высказанное им мнение и просили разрешения собраться вместе и обсудить вопрос о том, действительно ли Рахманинов мог все это сказать. Я ответил Обухову, что ничего не имею против этого собрании, но не понимаю его цели. А если окажется, что Рахманинов все это сказал, что тогда? На всякий случай, разрешая собрание, я просил предупредить артистов, что я разбирать этот новый инцидент в Вену не поеду, мне довольно Москвы и Петербурга. Все равно истории со «скандалистом» Шаляпиным не окончатся. Но он, по-моему, очень хорошо поет, и из-за этого я его и пригласил на императорскую сцену, считая, что это главное. Если кто из собравшихся артистов может его вполне заменить, я даже разрешаю такому, если он пожелает, «скандалить» и, с своей стороны, согласен инциденты с ним разбирать. Если же петь они будут по-прежнему плохо, то пускай хоть инцидентов не разводят.

Несмотря на общее в те дни раздражение против «скандалиста» Шаляпина, большинство печати высказалось в том же смысле, как и Рахманинов.

Общий смысл всех статей о Шаляпине был такой: виновен, достоин или недостоин снисхождения, но на сцене его удержать необходимо, — это говорили и друзья и враги. Некоторые из них давали советы, как бы Шаляпина переделать, чтобы вышел певец талантливый, дешевый, мирный, услужливый и тихий, как кролик, но верного рецепта никто не приложил. Рецепты все были сомнительные, хотя замечательно мудрые, как, например, сбавить содержание, платить подешевле, чтобы не {212} зазнавался, ставить оперы не те, которые он просит, а, наоборот, с публики брать подешевле за места, когда поет Шаляпин, — словом, сделать его общедоступным и совсем ручным; чтобы каждый вечер он пел бы даром благотворительные концерты, как те из артистов, которых за деньги никто не слушает, а главное, держать впроголодь и в терроре.

Все советы прессы, общества и начальства я принял во внимание, но при заключении нового контракта с Шаляпиным, посмотрев на таблицу его сборов, решил все же прибавить ему содержание.

17 октября в «Новостях сезона» появилась следующая заметка:

Шаляпин получил анонимку, что его отравят. Это, конечно, шутка, мистификация — злая, нехорошая, но считаться с ней серьезно не приходится. Кому нужно отравлять Шаляпина? Какое это было бы бессознательное злодейство!.. Но на Шаляпина и его ближних, при настоящем их нервном настроении, эта глупая шутка, конечно, повлияла… Он, говорят, завел себе телохранителя, который пробует все блюда раньше него… Совсем как какой-нибудь восточный тиран!

К. Коровин в письме от 16 октября писал мне, между прочим:

Шаляпин вчера мне показывал письмо, которое хочет напечатать в газете для объяснения происшедшего инцидента. Ну и здоров же Федя писать! Я ему посоветовал лучше ничего не объяснять. Письмо он изорвал. Он поет исправно, в духе и хочет работать. В Большом театре все Вам благодарны за реформу. Но как газетный писака — Федя слаб.

В «С.‑Петербургских ведомостях» от 13 октября 1910 года некий Вель написал о шаляпинском инциденте следующую статью под названием «Отголоски»:

Шаляпинский инцидент!.. В сущности, в нем нет ничего нового. Балерин он называл тирольскими коровами, так что в Москве уже подумывают о переделке Большого театра в хорошую мызу…

Г‑же Балановской, выступавшей вместе с ним в злополучный вечер, он иссинил руку. Она замедляла темпы, а знаменитый бас будто давил и щипал певицу, чтобы придать ей скорости. Такой прием, положим, применяется… но главным образом с лошадьми.

Затем артист уехал и три картины просидел дома. Судьба, сострадательная к бедным людям, желающим послушать несравненного баса, устроила {213} так, что Шаляпин отсутствовал как раз тогда, когда он все равно просидел бы в уборной. Но протестующая публика уверяет, что артист, даже самый гениальный, не имеет права так распоряжаться со слушателями.

— Заплатили последние рубли, стояли на морозе, ждали, теряли время — и в заключение скандал, и все настроение испорчено!..

Претензия основательная?

Вообще великий артист тяжеловат и характером и на руку.

Помните: со Смирновым… неприятность; с Касторским… драка; с екатеринодарскими адвокатами — драка… Говорят, что за границей Шаляпин тише воды… Неправда! В Египте однажды он озадачил целую колонию англичан. Положим, он там и поразил всех так, что многие не могут об этом случае вспоминать иначе, как со слезами восторга.

Заехал однажды Шаляпин в Египет отдыхать. Ходил в косоворотке и вел себя так, что чопорные англичане взбесились и решили не замечать русской группы.

Тогда Шаляпин устроил нечто сверхшаляпинское. Среди очень чинного обеда, когда английская колония с ледяным торжеством священнодействовала за табльдотом, Шаляпин вдруг схватил с ближайшего стола скатерть, накинул ее на себя, уселся за стол, мгновенно задрапировался и… и продолжаю словами рассказчика:

— Все мы в одно мгновение увидели перед собой нечто непередаваемое. Шаляпин исчез!.. На столе, с вытянутыми вперед лапами, с каменной, мертвой, обвеянной веками и обожженной солнцем головою сидел сфинкс. Иллюзия была так велика, что мы окаменели. Большего сходства представить нельзя. Камень, гранит, страшная тяжесть и какое-то непостижимое величие… Англичане забыли обед, чопорность как рукой сняло. Мистеры и леди помчались за кодаками. Все снимали Шаляпина. Я готов был стать перед ним на колени.

А на другой день… Ну, об этом лучше не вспоминать. Кто может объяснить, почему в Шаляпине господствует такой хаос гениальности и невоздержанности?

Для него нужны исключительные условия. И я очень рад, что директор императорских театров нашел простой, удивительно тактичный и необычайно полезный для дела выход: г. Теляковский распорядился, чтобы Шаляпин сам режиссировал те оперы, где он выступает.

Просто и мудро, по-соломоновски!

Московская газета «Театр», между прочим, писала:

Внезапно приехавший вчера в Москву, по поводу шаляпинско-дирижерского инцидента директор императорских театров В. А. Теляковский {214} с присущим ему тактом разрешил грозивший разрастись конфликт. Можно с уверенностью сказать, что вся «история» исчерпана.

Далекий от бюрократической медлительности, человек дела, любящий театр и отдающий ему все силы и энергию, В. А. при первом же известии о недоразумении между гг. Шаляпиным и Авранеком оценил всю важность факта и принял меры к улажению инцидента…

Чутко стоя на страже интересов вверенных его управлению театров, В. А. Теляковский еще раз доказал, что во главе казенной сцены — представитель власти, умеющий разбираться в атмосфере, которая создается неизбежной коллизией артистического самолюбия, повышенной нервности и впечатлительности.

Пышный талант Ф. И. Шаляпина, приглашенного в Большую оперу тем же В. А. Теляковским, окреп и расцвел на казенной сцене, и сколько раз В. А. нивелировал всевозможные капризы знаменитого певца, по праву гордясь, что сумел удержать красу русского вокального искусства в стенах казенного театра.

Газета «Русское слово» от 10 октября напечатала две заметки. В одной из них она, подробно разбирая выходки и скандалы Шаляпина, говорит, что хотелось бы, чтобы он стоял перед публикой не в качестве идола, а в качестве кумира. Автор заметки Яблоновский обвиняет Шаляпина за то, что скандал во время оперы «Русалка» происходил на сцене, а не за кулисами.

«Петербургская газета» произвела анкету среди петербургских артистов по поводу шаляпинского инцидента. Вот выдержки[[95]](#endnote-84):

М. Н. Кузнецова, Н. Н. Фигнер, А. М. Давыдов более или менее мягко осуждают Шаляпина. За границей он пел в худших условиях, но подчинялся, потому что там нельзя безнаказанно оскорблять публику. Г‑жа Кузнецова находит, что с дирижером можно объясниться на другой день, а допеть спектакль необходимо. Гг. Фигнер и Давыдов, однако ж, находят, что Авранек — только хороший хормейстер, и сам Фигнер на него часто жаловался как на дирижера. Г. Давыдов находит извинение Шаляпину только в том, что он к своей картине вернулся в театр.

Злобно ополчается на Шаляпина Адам Дидур, который в прошлом году собирался затмить Шаляпина и сыграл синицу, хвалившуюся море зажечь… Дидур передает разные сплетни о том, как дирижер Тосканини делал Шаляпину замечания, как Шаляпин не имел-де успеха в Буэнос-Айресе, как он заискивал в критике, который его ругал.

Шаляпин взял лист бумаги и сделал карандашом палочки: одну большую, другую — маленькую.

{215} — Что это значит? — спросил критик.

— Это графическое изображение моей величины в русском и итальянском репертуаре. В русском репертуаре я велик, в итальянском — мал.

Критику понравилась эта славянская откровенность, и с тех пор он перестал отзываться о Шаляпине плохо.

Шаляпин, по словам Дидура, так дерзок только в России. За границей его‑де не считают великим артистом, и он скромен…

Вообще статей об этом инциденте было немало, — я привел лишь некоторые, но для полноты картины надо еще упомянуть о статьях, относящихся к этому же инциденту, но говорящих о режиссере Тютюннике и о капельмейстерах.

Тютюнника как главного режиссера артисты не любили, и не столь за отрицательные качества его, сколь за положительные. Он был, как и Бооль, сторонником порядка, пунктуальности и известной точности. А качества эти; особенно нам, русским, ненавистны, артистам же — наипаче. Излишним формализмом он окончательно всех против себя восстановил, и, когда он был отчислен от должности режиссера, все артисты оперы были довольны, а раз довольны артисты — довольна была и пресса, ибо пресса была осведомлена о всем происходившем в театре главным образом через артистов.

По поводу Авранека и капельмейстеров вообще общественное мнение, мнение артистов и прессы разделилось. Одни приняли сторону Авранека в инциденте с Шаляпиным, другие были не только против него, но и против всех вообще капельмейстеров Большого театра, находя, что эти последние мало считаются с интересами артистов и хорошо, что хоть Шаляпин возвысил свой голос и благодаря происшедшему инциденту заставил дирекцию обратить внимание на капельмейстерский вопрос.

Сторону Авранека, между прочим, приняли «Московские ведомости» в статье своей от 9 октября под заголовком «Большой театр». Статья начиналась так:

Большой театр — в волнении, а вместе с ним волнуется и публика: чем разрешится новая «история» с потерявшим власть над собой артистом? Уйдет г. Шаляпин или не уйдет из Большого театра? Или дирекция императорских театров принесет в жертву гипертрофированному самомнению Г. Шаляпина ни в чем не повинного г. Авранека и этим уладит инцидент?

Наряду с этим в петербургском журнале «Театр и спорт» было высказано совершенно противоположное мнение. В этой {216} заметке, между прочим, автор дает несколько картинок дирижерского насилия над артистами, особенно над второстепенными. Действительно, даже такие выдающиеся капельмейстеры, как Э. Ф. Направник и В. Сук, не избегли нареканий в этом смысле, а в опытности их и умении дирижировать никто не сомневался. Что Авранек в описываемом мною инциденте был виноват, это несомненно, но виноват неумышленно, Тютюнник же — умышленно, а потому и пострадать пришлось не Шаляпину и не Авранеку, а главному режиссеру Тютюннику, — и это удовлетворило всех: и артистов, и публику, и печать.

Таковы были скандалы Ф. Шаляпина. Так как происходили они, по большей части, не на личной почве, а на художественной, то имели своим положительным результатом то обстоятельство, что при ликвидации их приходилось попутно вскрывать и излечивать язвы театрального дела: разбирались отношения артистов между собой, выяснялось поведение администрации, режиссерского управления, капельмейстеров — словом, выводилось наружу все до той поры скрытое и подвергалось всесторонней критике. Высказывались артисты, публика, пресса, служащие. Намечались перемены, предпринимались попытки улучшить положение работников сцены. Все это было интересно, поучительно и для театра несомненно полезно. Происходили ошибки, недоразумения и скандалы — и пускай. Лишь бы в самодовольстве театр не засыпал. Споры, постоянная переоценка, борьба — это-то и есть настоящая продуктивная и вечно новая работа театра.

Курьезно еще заметить, что, когда Ф. Шаляпин в начале инцидента собирался сгоряча уходить со службы на казенной сцене, он написал целый список требований и ультиматумов администрации. Собрал к себе юристов для обсуждения условий разрыва контракта с дирекцией. Когда все собрались у него на квартире, оказалось, что самого-то главного, с чего надо было начать дело, — а именно контракта с дирекцией у него не нашлось. Перерыл он весь дом, ругался, но так контракта и не нашел, и юристы, выпив вина и закурив сигары, стали болтать совсем о другом. Шаляпин скоро даже забыл, зачем всех пригласил, но приглашенные не особенно этому удивлялись, вероятно, это было уже не первое совещание. Контракта Шаляпин не потому не нашел, что он затерялся, а потому, что контракта этого вообще не было.

Дело в том, что контракт я с ним заключал обыкновенно сам, лично. Это была продолжительная комедия.

{217} Разговоры заводились чуть ли не за год. Наконец, когда уже подходил последний срок, он приезжал ко мне и начинал выдумывать разные дополнительные пункты, вроде, например, дарового кресла жене на спектакли с его участием, права оставлять определенное количество мест для знакомых, разрешения пользоваться казенными костюмами на гастролях, выдачи особых прогонных денег сопровождающему его портному, предоставления ему права уезжать когда захочется во время сезона в отпуск и т. д. и т. д.

Во время этих переговоров с Шаляпиным не надо было спорить, а все серьезно записывать. После двух-трех часов беседы он хватался за часы и говорил, что куда-то обещал поехать и предлагал отложить окончание переговоров до следующего раза. Я на все соглашался, только убеждал его сейчас, пока подписать черновой контракт, а потом уже дома с юристами подробно обсудить и еще добавить десятка два‑три особых пунктов. Шаляпин соглашался; вычисляли мы лишь общую сумму гонорара и ставили ее на чистый бланк контракта, который он и подписывал; а с собой Шаляпин брал чистые же бланки, чтобы через несколько дней привезти их заполненными.

Я знал наперед, что никаких бланков он не вернет. Раз, например, все эти бланки остались в кабинете «Аквариума», и Шаляпин о них совсем забыл. Я же не мог представлять в контору оригинальный контракт с тридцатью пунктами дополнений самого курьезного содержания и просто хранил его у себя, проставив лишь в бюджет труппы общую сумму, Шаляпиным получаемую.

Так, в сущности, без настоящего контракта, он и пел. Потом вдруг, через год или два, вспоминал (контракты были на три-четыре года), что у него нет копии контракта. Обращался в контору, там говорили, что контракт у меня, я ссылался на контору, и так дело ничем и не кончалось.

Раз он хотел, чтобы в контракте помещен был пункт, что он поет только до тех пор, пока я состою директором, а в случае моего ухода контракт нарушается. Конечно, таких контрактов нельзя было заключать.

Вообще же контрактная эпопея с Шаляпиным была сложная. Всегда он жаловался, что прогадал, но тем не менее условия контракта всегда исполнял, а о всех дополнительных пунктах забывали и я и он, и так продолжалось все девятнадцать лет. То он объявит, что больше не будет петь в Москве, а только в Петербурге, то будет петь только в Москве. Я на все {218} соглашался, его успокаивал, а потом просто по телефону вызывал, чтобы спросить, когда он думает петь в том или другом городе.

Ко всему этому я скоро привык, и мы отлично ладили. В общем, в Петербурге он себя лучше чувствовал и часто жаловался на московскую администрацию. Он любил, когда ему незаметно угождали, но когда он неудачно пел, то не терпел, чтобы его хвалили из угождения; неискренность и фальшь он отлично чувствовал. С ним надо было спорить, он это любил, и мнение, высказанное откровенно, ценил, хотя бы оно было и не в его пользу. Перед первым выходом на сцену всегда волновался и в это время был нервен и в себе неуверен. После же первого успеха, когда чувствовал, что пост хорошо, приходил в хорошее настроение и совершенно успокаивался.

Новаторам-режиссерам от него немало доставалось, и он их не щадил. Хорошими костюмами мог долго восторгаться, ценил и искренне благодарил всех виновников этого создания. Особенно любил превосходные, для него сделанные костюмы для Бориса Годунова и с ними не расставался, где бы оперу эту ни пел.

Когда Собинову стало известно, что Шаляпин будет режиссировать, он заявил, что тоже хочет режиссировать, и просил дать ему для режиссирования оперу «Богема». Было это в тот же мой приезд в Москву по злополучному шаляпинскому скандалу. Конечно, я согласился предоставить Л. Собинову те же права, что и Шаляпину, по части режиссирования опер, в которых он участвует, причем только просил об одном — избегать всяких столкновений на репетициях с капельмейстерами, особенно в присутствии оркестра, хора и артистов, ибо подчинение капельмейстера режиссеру, хотя и главному, считаю совершенно невозможным. С капельмейстером режиссеру необходимо на репетиции быть одного мнения, а в случае крупного недоразумения обращаться непосредственно в контору.

Я мало рассчитывал на режиссерство как Шаляпина, так, в особенности, Собинова. Шаляпин прошел еще известную школу по режиссерству опер, служил много в провинции, много видел в России и за границей, особенно, служа в опере Мамонтова, много общался с выдающимися художниками, был и сам с ними в дружбе. Он невольно давно уже в режиссерстве принимал некоторое участие в тех операх, в которых сам пел, а, кроме того, у него к этому делу несомненно был врожденный талант, как и громадный авторитет среди артистов, хора, оркестра, публики {219} и прессы. Да и терпения достаточно для этого было, если только он постановкой заинтересуется. Весь вопрос был только в его характере, а главное, надолго ли этого хватит.

Собинов, в свою очередь, человек был бесспорно образованный, интеллигентный, в прекрасных со всеми отношениях и любим артистами и публикой как прекрасный, чарующий певец. Но Собинов был тенор, Ромео, со всеми положительными и отрицательными качествами этого амплуа. О режиссировании до этого скандала с Шаляпиным он никогда и не думал, вопросом этим мало интересовался и, конечно, захотел режиссировать лишь оттого, что режиссировать стал Шаляпин. Оперные режиссеры, когда узнали о намерении Собинова, обещали ему всякое содействие, и он для первого своего дебюта выбрал оперу «Богема».

Уже 13 октября сведения о его режиссерстве появились в печати, в «Новостях сезона», а 15 октября редактор этой газеты получил курьезное анонимное письмо за подписью «студент». В письме этом автор нападал на газету за выраженное ею желание защищать Шаляпина в известном инциденте; а затем, ни с того ни с сею, прибавлял следующее:

Собинову незачем быть Шаляпиным. Ему довольно быть Собиновым, и его известность не уступает шаляпинской; конечно, в области скандалов он должен пальму первенства уступить знаменитому басу, ибо, насколько известно, за Собиновым таких историй не водится. Собинов, да будет вам известно, не «разлетался» к начальству с просьбой о назначении его режиссером, а дело было так. На репетицию «Лоэнгрина» явился Шаляпин и стал делать Собинову свои указания. Последний был вынужден постараться оградить себя от вмешательства подобных субъектов.

К этому письму, напечатанному в «Новостях сезона», редактор-издатель газеты присоединил следующее пояснение:

Я очень благодарен анонимному автору за разъяснение: я уважаю и ценю не меньше его прекрасный талант Собинова, но оставляю за собою право говорить о маленьких человеческих слабостях Собинова, как и Шаляпина, независимо от обаяния их таланта, и думаю, что Собинов не нуждается в адвокатах-добровольцах, скрывающихся за псевдонимом. За Собинова публика. Думаю, что не Собинов рассказал анонимному автору эти подробности, потому что Собинов такого вздора и говорить не мог: Шаляпин не мог давать указаний Собинову в «Лоэнгрине», потому что Шаляпину предложено режиссировать только оперы с его участием, {220} а в «Лоэнгрине», как известно, Шаляпин не участвует… Очевидно, этого не могло быть. А если Собинов, в чем я глубоко убежден, такой чепухи не рассказывал, где же черпает анонимный автор столь точные сведения? Собинов, как большой артист, имеет несомненное право режиссировать, если он чувствует к этому призвание, я же только отметил комизм этого стремительного желания режиссировать только потому, что этого добился Шаляпин. Но, узнав о процитированном письме анонима, он воскликнет: «Боже, избавь меня от друзей, а от врагов я себя сам избавлю», и не раз вспомнит мораль крыловской басни о «Пустыннике и медведе».

В этот приезд капельмейстера Коутса в Москву он впервые познакомился с Шаляпиным. На Шаляпина он сразу произвел самое хорошее впечатление. Во время репетиций «Фауста» Шаляпин сказал, что жалеет о том, что у него губы слишком коротки, чтобы расцеловать Коутса со сцены. На Коутса Шаляпин произвел также сильное впечатление; он о нем мне восторженно отзывался, прибавив, что говорит Шаляпин как настоящий художник, и его часами можно слушать. Аккомпанировать Шаляпину, однако, не так просто, по мнению Коутса, ибо поет он нервно и очень своеобразно, но всегда замечательно вкусно и музыкально.

Впоследствии Шаляпин отчего-то стал Коутса недолюбливать как дирижера, что, в сущности, было очень жалко и что немало огорчало самого Коутса, искренне ценившего Шаляпина.

Конечно, Коутс вообще был тогда еще очень молодой и малоопытный капельмейстер, но, без сомнения, был выдающимся музыкантом и оперным деятелем, безумно полюбившим русскую оперу и всю обстановку, в которой работал.

Всегда веселый, с открытым лицом, с приветливой улыбкой, красивый, элегантный, с молодым горячим темпераментом, он отличался от всех тогда бывших капельмейстеров жизнерадостным, здоровым настроением и доброжелательностью. Чуждый всякой фальши, закулисных интриг, угодливости кому-нибудь, он поднимал общее настроение, когда появлялся, охотно шутил, заразительно смеялся и, говоря плохо по-русски, совершенно этим не стеснялся, откалывая иногда прекомичные фразы. Он очень любил говорить «черт побери», но вместо этого произносил «шорт подери» или «шорт раздери». И когда Шаляпин хорошо пел, он часто повторял:

— Шорт подери, какой артист удивительный!

— Шорт знает, как это у него замечательно выходит!

Впоследствии Шаляпин мне часто говорил:

{221} — Я не понимаю, что вы особенного видите в Коутсе?

Как и многие выдающиеся артисты, Шаляпин не особенно любил успех других.

Со времени последнего инцидента с Авранеком Шаляпин стал особенно расположен к только что вступившему тогда в Большой театр капельмейстеру Э. Куперу. 11 октября Купер в первый раз дирижировал репетицией «Фауста» в Большом театре, а Шаляпин режиссировал. На этой репетиции я присутствовал. Инцидент с Шаляпиным был уже совершенно ликвидирован, и тревожное состояние в опере улеглось.

Для публики был новый интерес: в первый раз дирижировал Купер, в первый раз режиссировал Шаляпин. Опера прошла с большим успехом. Я на представлении не присутствовал. Покончив 11 числа с инцидентом Шаляпин — Авранек, я уехал из Москвы и уже в Петербурге, через три дня, прочел заметку по поводу этого спектакля в газетах.

В «Новостях сезона» от 14 октября, между прочим, писалось следующее:

Шаляпин, если кого полюбит, не знает меры внимания. Теперь его фаворит Купер. И он его чрезвычайно рекламировал по вторник, подчеркивая публике, что весь успех «Фауста» принадлежит Куперу. Он не только пожелал разделить аплодисменты с Купером и вызвал его на сцену, но все время подчеркивал, что в Купере вся сила, выдвигая его впереди себя на авансцену для раскланивания с публикой и пожимая ему руки… Шаляпин, конечно, косвенно сводил тут счеты и с Суком и с Авранеком, показывая, что вот, мол, только Купер — настоящий дирижер. Но для Купера это колоссальная реклама, упрочивающая его положение. Рекомендация Шаляпина не только для дирекции, но и для массы — все.

Это были последние газетные заметки по поводу описываемого мною инцидента.

Заговорили скоро о новых событиях, новых инцидентах.

Появился даже слух, что я оставляю пост директора театров. В «Новостях сезона» 29 октября было напечатано об этом, причем прибавлялось, что причина распространения подобного слуха — недовольство мною в высших сферах за то, что в известном мною описанном инциденте я слишком будто бы ухаживал за Шаляпиным, а подобное отношение директора подрывает престиж власти.

29 октября в «Петербургской газете» появилась статья под названием «Поход правых против русского театра (Из беседы {222} с членом Государственной думы Пуришкевичем)». Я оказался виновником в распространении пьес революционного характера. А 8 ноября меня обвинили за предположение дать в утренний спектакль учащейся молодежи «безнравственную» оперу «Майская ночь» Римского-Корсакова. Некоторые директрисы институтов заявили, что «Майская ночь» даже в чтении запрещена воспитанницам, о чем приезжал мне сообщить чиновник, посланный по поручению князя Голицына, главного управляющего ведомством императрицы Марии. Но обо всем этом — потом.

# **{****223}** Императорские театры и 1905 год[[96]](#endnote-85)

## **{****225}** I М. Г. Савина. — Постановка «Вишневого сада» в Александринском театре. — Московские впечатления. — Генерал-губернатор Дурново. — Сходка в консерватории. — Тревожные слухи.

Не успел еще начаться сезон, как уже начались недоразумения с М. Г. Савиной!..

1 сентября она заявила Гнедичу, заведующему русской драматической труппой, что хочет выступить «в настоящей и интересной роли». Пьесы, назначенные ей дирекцией, она для начала сезона считает неподходящими. «Сердце не камень» Островского — пьеса старая, а «Призраки» Ибсена и «Измена» Сумбатова, по ее мнению, «вовсе не пьесы». Являлся вопрос, какую же вообще пьесу Марья Гавриловна считает для себя интересной, но это был ее личный секрет, и пьесу она не называла, — по-видимому, надо было дирекции самой угадать!..

Все это, конечно, было нестерпимо…

Савина старилась, успеха прежнего и помину не было, а капризы не только не уменьшались, но с годами увеличивались. Прошлый сезон, пока она гастролировала в Одессе, до декабря не было никаких недоразумений в последовательности репертуара, — спектакли не срывались, и можно было вперед распределять время репетиций и премьер. В этом сезоне уже в самом начале Савина за несколько дней до своего первого выхода известила письмом Гнедича, что она заболела и первого своего выхода играть не может.

{226} 6 сентября М. Г. Савина явилась ко мне и опять повторила, что пьесы, ей назначенные по репертуару, — не пьесы, ибо какие же это роли в пьесах Островского, Ибсена и Сумбатова… Нельзя в таких ролях выступать в начале сезона!.. Она решила ждать новой пьесы Трахтенберга и с нее думает начать сезон. Пьесой этой, как мы дальше увидим, оказалась «Фимка». Казалось бы, не стоило такой пьесы ждать до средины сезона, но с М. Г. Савиной спорить было трудно и бесполезно, кроме того, она еще заявила, что «Измену» играть не будет, если не переменят режиссера, которому была поручена постановка. Пока же, не желая ставить дирекцию в необходимость давать новинки без нее, премьерши, Мария Гавриловна хочет выступить в старой пьесе Зудермана «Отчий дом».

Драматический сезон Александринского театра был открыт 30 августа возобновлением пьесы Островского «Не все коту масленица», генеральная репетиция которой состоялась накануне вечером. М. А. Потоцкая, игравшая одну из главных ролей в пьесе, несмотря на то, что я как директор присутствовал в театре, уехала, не докончив репетиции. Она заявила режиссеру А. А. Санину, ставившему пьесу, что ей по ее частным делам необходимо ехать в Петергоф с поездом 10.45, — и она уедет, не дождавшись конца репетиции. Санин протестовал, но безуспешно. Потоцкая считала, что по занимаемому ею исключительному положению в труппе она подобные штуки выкидывать может. В это время, как я уже говорил, она особенно занята была предоставлением свободных мест в театре раненым офицерам, — так сказать, протежировала военным. Все к этому, в общем, привыкли, и мне оставалось махнуть рукой — все равно не исправишь!..

8 сентября состоялся первый в этом сезоне выход «несравненной» М. Г. Савиной в старой пьесе Зудермана «Отчий дом».

Представление оказалось весьма неудачным. Все, не исключая и Савиной, играли слабо. В сильных трагических местах Савина прямо вызывала смех. Она для этой роли состарилась, ничего не выходило — у нее сегодня и выражение лица было какое-то неподвижное и злое, и, несмотря на присутствие многих ее поклонников, успеха она положительно не имела.

Неудачу спектакля и Савиной отметила пресса.

В «С.‑Петербургских ведомостях» (10 сентября) критик Зигфрид (Эдуард Старк) писал:

{227} В четверг в Александринском театре начались гастроли М. Г. Савиной…

Не могу подобрать другого выражения, которое более удачно характеризовало бы совершившееся событие…

Для своего первого выхода перед петербургской публикой высокоталантливая гастролерша выбрала драму Зудермана «Отчий дом».

Можно бы дальше и не писать!..

Далее автор говорит, что «Отчий дом» Зудермана в настоящее время — нестерпимо фальшивая пьеса и что ее мораль потеряла всякое значение. Остается интерес роли Магды, но роль эта потеряла свою жизненную силу и затрепана русскими и иностранными гастролершами.

Александринская сцена, — продолжает критик, — занята делом: через неделю должен пойти «Вишневый сад», затем готовятся «Сердце не камень», «Призраки», «Измена»… Во всех этих трех пьесах занята Савина. Казалось бы, чего еще? Нет, всего этого мало!.. Все назначенные на ближайший репертуар пьесы должны посторониться и дать дорогу… «Отчему дому», произведению выдохшемуся, утратившему всякое художественное и общественное значение.

Почему это? Отчего почтеннейшая Мэрия Гавриловна Савина, провозгласившая: «сцена — моя жизнь», так упорно отстаивает свое право водворять в репертуаре Александринского театра и всякую ненужность? Почему она не хочет так же царить в новом репертуаре, как до сих пор царила в старом?.. Сложите на полку все эти «Отчие дома» и им подобную труху, потому что в них нет более никакой пищи: дайте нам что-нибудь более содержательное, более отвечающее повысившимся требованиям, — дайте нам такое искусство, которое волновало бы нас, трогало, задевало за самые чувствительные струны…

Но критик вскоре мог убедиться, насколько сочувствовала его горячим порывам несравненная Марья Гавриловна: она вскоре же провела на сцену Александринского театра новую посредственнейшую пьесу Трахтенберга «Фимка» и упорно отказывалась играть ибсеновские «Призраки», говоря, что пьеса эта давно всем уже наскучила, и не может же она ее играть только потому, что А. Я. Головин приготовил декорации!.. Вот ответ, по крайней мере, ясный, логичный и умный! А то всё наивные критики хотят сбить М. Г. Савину с ее верного взгляда и пути. Нет, шалишь. Сама Марья Гавриловна десятки лет наблюдала и знает, что публике и образцовому театру нужно, чтобы в нем царствовать десятки лет, — а все эти философы со своими советами чем искреннее, тем М. Г. Савиной кажутся глупее… У Марьи Гавриловны припасен настоящий критик — {228} Ю. Беляев, он весь этот пресловутый репертуар, рекомендуемый наивным Зигфридом, разделывает в «Новом времени» под орех, да еще, того гляди, сам напишет пьесу для образцовых театров…

И так шло из году в год с М. Г. Савиной. Про репертуар Александринского театра серьезные критики старались писать, ломали копья, а Марья Гавриловна, как кот Васька, «слушает, да ест» и спокойно продолжает играть «Чародеек», «Фимок», «Пустоцветов» и тому подобные произведения, иногда вспоминая и пьесы А. Суворина.

И напрасно иные критики думали сделать из М. Г. Савиной другую актрису!.. Свой репертуар она играла прекрасно, и никто из русских актрис этот репертуар так играть не мог, а для нового репертуара и серьезных пьес она была не годна, за редкими исключениями, — и это отлично сознавала.

Ее главная вина была та, что часто она из-за своего личного репертуара мешала другим, а затем немилосердно лгала и интриговала. Этим она приносила подчас большой и длительный вред Александринскому театру.

Первой новинкой сезона была постановка «Вишневого сада» Чехова.

3 сентября я присутствовал в Александринском театре на репетиции «Вишневого сада». Пьесу ставил Ю. Э. Озаровский. Озаровский задался целью ставить «Вишневый сад», не копируя постановки Московского Художественного театра, а иначе, однако старался непременно придумать побольше разных уверток и кунштюков — своих собственных. К. А. Коровин, присутствовавший на репетициях, смеялся над Озаровским, который от удовольствия своей изобретательностью все закатывал глаза.

Накануне генеральной репетиции «Вишневого сада» Гнедич получил оригинальное и в то же время историческое письмо от председателя театрально-литературного комитета Вейнберга. Последний писал, что как председатель комитета он обижен, что дирекция… ставит пьесу Чехова «Вишневый сад», не дав ее предварительно на рассмотрение комитета, дабы запросить его мнение. Вот до чего додумались наши ученые старцы!.. Конечно, не думаю, чтобы петербургский театрально-литературный комитет серьезно считал, будто он может решать, годны ли пьесы Чехова к постановке!.. Тут цель, по-видимому, была более прозаическая — получить поактные за рассмотрение «Вишневого сада», тем более что, вероятно, пьесу эту комитет и не зачитывал бы, она уже всем была достаточно известна!..

{229} Премьера «Вишневого сада» состоялась 23 сентября. Конечно, зрительный зал был переполнен публикой. Многие посетители Александринского театра ждали этого представления и, конечно, сравнили исполнение пьесы с исполнением у Станиславского.

Печать отнеслась недружелюбно. Сравнивая постановку с постановкой Московского Художественного театра, печать находила ее гораздо слабее, выделяя только несколько ролей, отлично переданных нашими первачами.

В общем, впечатление от спектакля получилось не особенно яркое, и было видно, что боевой пьесой сезона «Вишневый сад» не будет. С третьего же представления сборы начали падать, и хотя пьеса и прошла за сезон тринадцать раз, но далеко не на полных сборах.

24 сентября я выехал в Москву. Со мной ехали туда же управляющий московской конторой императорских театров Н. К. фон Бооль и художник К. Коровин.

Бооль приезжал в Петербург по вопросу о прибавках рабочим и оркестрантам. В Москве в это время уже начиналось сильное брожение, почему я и торопился с прибавками рабочим, на которых, конечно, влияли разные агитаторы, подбивая их сделать забастовку на почве недовольства содержанием. Было брожение, по полученным мною сведениям, и среди оркестра, тоже способного забастовать. Капельмейстер Большого театра С. В. Рахманинов был из тех людей, на которого нельзя было рассчитывать как на человека, способного забастовку не допустить: напротив, он сейчас бы стал на сторону недовольных — он и так уже неоднократно высказывал мнение, что музыкантам мало платят.

Ехавши в поезде, мы по вечерним газетам узнали, что в Москве неспокойно, а когда приехали в Москву, — беспорядки уже начались. Ни одна газета не вышла. В 12 часов дня я лично убедился в состоянии, царившем в Москве, ибо, желая повидать московского генерал-губернатора Дурново, я к нему не мог добраться, ибо на Тверской улице стояла толпа народа, и казаки, окружавшие эту толпу, никого не пропускали. Пришлось вернуться.

Около 5 часов ко мне зашли Ф. Шаляпин, К. Коровин и Н. А. Римский-Корсаков. Собрались они у меня, чтобы обсудить вместе предполагаемую в Москве новую постановку оперы «Садко». Коровин предлагал поставить оперу более сказочно, совсем не руководствуясь историческими данными. {230} Н. А. Римский-Корсаков этому сочувствовал, но говорил, что раз есть упоминание о Новгороде и Ильмень-озере — совершенно отрешиться от истории невозможно.

Затем начался разговор о современном положении в России вообще и в Москве в частности. Все ждали событий. Говорили и о новом московском генерал-губернаторе, большом балетомане, но едва ли подходящем в качестве администратора: доверия он, внушал мало, хотя люди, которые его видели, и говорили, что держит он себя просто и приветливо, но пока он получил известность только как страстный любитель балета.

Бооль мне рассказывал, что генерал Дурново уже два раза был в балете и раз в моей директорской ложе. В аванложу к себе он призывал свою «пташку», балетную петербургскую артистку [Бакеркину], которая после беседы с ним вышла прямо из ложи на сцену, чем среди москвичей балетной труппы произвела сенсацию. Ее уже называют в Москве генерал-губернаторшей!..

Сам Дурново для степенного генерал-губернатора странно вел себя в балете: высовывался из ложи, наклонялся в соседнюю ложу № 1, занимаемую другим московским балетоманом, Родей Востряковым, и с этим представителем московских балетоманов делился впечатлениями спектакля. Для московской публики это было явлением необычным. Балетоманы радовались и гордились своим новым коллегой, но на остальных эта развязность представителя власти не произвела положительного впечатления.

Вечером 25‑го я посетил все три императорских московских театра. В театрах все было спокойно и благополучно. В Большом давали злополучное «Волшебное зеркало» Корещенко, балет, столь много наделавший шума и скандала в Петербурге[[97]](#endnote-86) и принимаемый здесь с большим успехом. На этот раз, однако, генерал-губернатор-балетоман отсутствовал. Стрельба на улицах вывела его из беззаботного настроения веселого балетомана. Он, по-видимому, совсем не ожидал встретиться в Москве с такими неприятностями. Москва, по-видимому, не успокаивалась.

На следующий день настроение в Москве сделалось еще более угнетенным. Беспорядки в различных частях города не только не прекратились, но продолжались беспрерывно, и не видать было конца им. По городу ходили разные тревожные слухи. Так, профессор Снегирев рассказывал, будто стало известным, что революционеры назначили к взрыву три здания: Успенский собор, Государственный банк и отчего-то еще Большой театр.

Вечером был в Малом театре на представлении пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Разыграна {231} была пьеса замечательно. Ленская, Лешковская, Правдин и старуха Никулина играли как по нотам.

С распределением ролей в этой пьесе в московском Малом театре произошло недоразумение; обиделся старик Музиль, что роль Крутицкого передана была Рыбакову. Музиль роль эту наследовал непосредственно от Шумского, первого исполнителя этой роли при постановке пьесы в 1868 году.

Музиль роль эту играл уже двадцать лет, и, в сущности, она никогда ему не подходила: при всем его большом таланте, для этой роли он был слишком мягок. Это сознавали все премьеры Малого театра. Когда шесть лет назад поднимался вопрос о возобновлении этой пьесы, вновь тогда учрежденный репертуарный совет Малого театра высказался за то, что при возобновлении роль Крутицкого должна быть передана Рыбакову и Правдину. Музиль для этой роли сделался уже окончательно стар, у него стал слаб голос, а эта роль требует энергичного исполнителя, да и срок для исполнения роли двадцать лет — достаточный. Когда-нибудь надо же и менять!.. В прежнее время распределение ролей зависело от начальства, но на это начальство и его несправедливости артисты жаловались, теперь же власть распределять роли дана была лично самим артистам, но когда кому-нибудь из них распределение ролей не нравилось, то жаловаться они бежали… ко мне. Так на этот раз пришел и старик Музиль жаловаться, что его обидели, передав другому его роль. Пришлось выслушать его и напомнить ему, что он был одним из участников исторического собрания в 1899 году у меня в Москве, когда артисты пожелали взять на себя обязанность составления репертуара и распределения ролей. Теперь он уже жалуется мне на своих товарищей! Такой жалобы я принять не могу, ибо тогда, защищая его, я обижу уже весь состав репертуарного совета, который ничего неблаговидного не сделал и имел полное основание распределение ролей, сделанное двадцать лет тому назад, изменить сообразно времени и годам участвующих, ибо каждому из них прибавилось по двадцать лишних лет.

27 сентября я наконец добрался до генерал-губернатора Дурново. По Тверской улице народу было в этот день много, но беспорядков с утра не наблюдалось. Ходили все небольшими кучками. Много народу толпилось около булочной-кофейни Филиппова.

{232} Генерала Дурново я застал в тревожном настроении. Встретил он меня, как всегда, любезно, рассказывал о беспорядках этих дней, и, конечно, в конце концов разговор перешел на балет, эту ахиллесову пяту всех балетоманов, причем генерал-губернатор, оценивая достоинства московских балетных звезд, излагал свои взгляды и соображения, какую бы из виденных им пташек он предпочел бы взять себе на содержание и которую, несмотря на все кажущиеся достоинства, не взял бы.

Жаловался его высокопревосходительство на то, что со времени получения столь важного и видного поста ему приходится все сидеть дома как арестованному. К этому он совсем не привык; он любитель свободы во всех отношениях, а теперь ее совершенно лишен. Никуда не может выехать, все за ним следят, и настоящий-то веселый ужин ему только раз устроил купец С. Карзинкин, акционер Большого Московского трактира.

Во время столь серьезного разговора о балете его высокопревосходительство поминутно подзывали к телефону и отвлекали разными несерьезными сообщениями. Сообщили, что на Долгоруковской улице убили околоточного, в другом месте где-то ранили двух городовых, зашибли камнями казаков и т. п. Раз как-то, подойдя во время разговора к окну, из которого видна была булочная Филиппова, генерал заметил собиравшуюся толпу. Он засуетился и стал телефонировать больному градоначальнику барону Медему, почему полиция не принимает мер, чтобы разогнать толпу, которая имеет нахальство собираться чуть не под самыми окнами кабинета генерал-губернатора!..

Вскоре я заметил толпившихся из-под ворот соседнего дома городовых, которые очень вежливо и деликатно стали просить публику расходиться, но их мало слушали, и толпа, разойдясь в одном месте, скоро собиралась в другом.

Генерал-губернатор жаловался мне, что в его распоряжении для войны с мирными жителями слишком мало войск, всего что-то около десяти-пятнадцати тысяч… Рот будто бы много, но по двадцать восемь рядов в роте, казачьих полков только два, из которых один послан в окрестности Москвы, где тоже начинается война. Конечно, нельзя было не согласиться с представителем высшей московской власти, что при таком количестве войск войну вести трудно, а ему ездить в балет и на ужин балерин небезопасно.

Мы с генералом распрощались, — он просил меня заезжать к нему поболтать о балете, а то действительно скучно сидеть одному взаперти!.. Я ему сказал, что вполне соболезную его {233} одиночеству, но, к несчастью, большие и высокие посты часто сопряжены с подобными неприятностями. Я, напротив, очень бы хотел иногда посидеть дома один, но моя служба имеет другой недостаток — весь день приходится быть на людях, но мое дело маленькое, чисто театральное и не столь серьезное, что же насчет дам — то от этих милых и капризных существ не знаешь, куда спрятаться, ужинать же с ними ездить я боюсь: я не такой храбрый, как генерал-губернатор!..

Вернувшись в Петербург, я доложил министру двора барону Фредериксу мое впечатление о Москве, причем особенно стал настаивать на прибавках оркестрантам и театральным рабочим, ибо в воздухе уже носились признаки забастовки.

9 октября состоялась в Петербургской консерватории сходка учащихся, собравшая около четырехсот человек, на которой разбирался вопрос о «демократизации императорских театров» и была вынесена следующая резолюция:

Принимая во внимание, что императорские театры, созданные и поддерживаемые на народные средства, должны быть доступны широким слоям общества, мы считаем необходимым: устранение бюрократического управления театрами, уничтожение абонементов, удешевление платы за места до возможного предела и прекращение французских спектаклей в Михайловском театре, как не отвечающих ни задачам искусства, ни нуждам народа; в целях процветания искусства на службу в императорские, театры должны приниматься лица без различия вероисповедания. По этим вопросам мы апеллируем к обществу.

По поводу этого постановления 6 декабря 1905 года в «Петербургской газете» появилась статья под названием «О “недоступности” казенной сцены». Вот она:

Сходка учащихся в консерватории, как известно, затронула вопрос о казенных театрах.

Было высказано пожелание об уничтожении абонементной системы, об удешевлении платы за места, о приеме артистов на сцену без различия вероисповеданий и т. д…

Лицо, близко стоящее к режиссерскому управлению Мариинского театра, заявило:

— Резолюция консерваторской сходки основана на не совсем точных данных… Начать с того, что Мариинский театр нельзя считать недоступным в смысле цен…

Вечеровой сбор в Мариинском театре равняется всего 3 600 рублям, а на утренних спектаклях он понижается до 2 400 рублей.

{234} Сумма эта вовсе не такая крупная, и… ошибаются, говоря, что за границей театры дешевле.

Я бывал за границей не раз и могу засвидетельствовать, что театры там много дороже нашего…

Но если даже признать, что Мариинский театр недоступен по ценам, то при всем желании дирекция не может удешевить цен…

Ибо, если удешевить их, допустим, вдвое, то обязательно придется и все расходы по театру сократить вдвое…

А это поведет к тому, что труппа ухудшится, будет далеко не та, что теперь, что обстановка тоже будет значительно хуже и т. д.

От участия в труппе лучших артистов придется непременно отказаться, потому что артистический труд теперь оплачивается очень крупными цифрами…

Положение Мариинского театра как «образцовой» сцены не допускает, чтобы в труппе были «какие-нибудь» артисты или чтобы обстановка была «какая-нибудь»…

Абонементные спектакли существуют во всех театрах мира, ибо абонемент — главная сила, поддерживающая спектакли…

Практика говорит, что вне абонемента публика очень лениво посещает театр…

В этом году, в виде опыта, мы ввели через вторник шестой абонемент, пустив в абонементную продажу только половину театра.

То, что абонировано, — занято, что нет — пустует…

Упразднение абонемента повело бы к тому, что театр пришлось бы закрыть…

Кстати, о дорогих ценах.

Почему находят невозможным мириться с ценами Мариинского театра, где спектакли идут с прекрасным ансамблем, и платят по 15 рублей за кресло итальянцам, которые, за исключением двух-трех певцов, обставляют спектакли самым невозможным образом.

— Что вы скажете по поводу резолюции о веротерпимости?

— Скажу, что гг. учащиеся консерватории опоздали с этой резолюцией. Еще со времени нахождения во главе дирекции князя Волконского доступ на казенную сцену иноверцам широко открыт.

Возьмемте труппу Мариинского театра…

Г‑жа Будкевич, гг. Тартаков, Давыдов, Брагин — евреи…

Г‑жа Больска — полька…

Возьмем оркестр: начиная с Вальтера, Вольф-Израэля, Келлера, Гербека, почти весь оркестр состоит из не русских, большей частью чехов, немцев и евреев…

А Направник, а Палечек, а Дриго, а Кабелла?

То же самое в Москве.

{235} Вечером 10 октября ко мне прибежал встревоженный инспектор театрального училища Мысовский. Он мне объявил, что забастовала Николаевская железная дорога, министр путей сообщения Хилков застрял в Твери, рабочие разбирают рельсы и т. п. Предсказывают в Петербурге голод; городской телефон перестал работать. Мысовский просил моего разрешения сделать запасы провизии для театрального училища. Часть сообщенных им слухов оказалась правдой.

Во всяком случае, тревога в Петербурге была в это время большая. Забастовали все железные дороги, прилегающие к Москве, хотя о подготовке этой забастовки правительству было известно уже три недели тому назад.

11 октября мне телефонировал из Москвы Бооль, сообщивший, что в Москве очень тревожно, особенно на окраинах города и у вокзалов. Говорят, что революционеры угрожают оставить Москву без воды и освещения. Мытищенская водокачка хотя и оберегается войсками, но боятся, что революционеры повредят трубу[[98]](#endnote-87).

Кто-то, не называя своей фамилии, вызвал Бооля в Москве к телефону и сказал ему, что, если в театрах не прекращены будут спектакли, театры будут взорваны. Я рекомендовал Боолю съездить переговорить с генерал-губернатором от моего имени, а в дальнейшем действовать по своему усмотрению, ибо мне из Петербурга в такое тревожное время трудно руководить московскими театрами — в особенности по вопросам, требующим быстрого решения.

Шаляпин просил отпустить его в отпуск на юг России по болезни и совету врачей. По наведенным справкам оказалось, что Шаляпина очень пугают получаемыми им анонимными письмами, в которых ему советуют не петь, в противном случае обещают убить.

На следующий день, то есть 12 октября, я получил от Бооля тревожную телеграмму, в которой он умолял, чтобы немедленно было разрешено прибавить рабочим — это единственное средство не допустить беспорядков. Уже и так, в сущности, дирекция запоздала — надо давать раньше, чем просят, хуже, когда просят, и плохо и бесцельно, когда требуют. Три месяца я об этом тщетно прошу!.. Телеграмму, полученную мною от Бооля, я немедленно послал в контроль министерства двора с просьбой доложить об этом князю Оболенскому и разрешить вопрос сейчас же.

{236} Днем дежурный чиновник при министерстве двора мне телефонировал, что в пятницу обычного моего доклада у Фредерикса не будет, ибо он в этот день… уезжает с государем на охоту.

По поводу вопроса о прибавках оркестру я распорядился созвать комиссию Гардера по пересмотру штатов на завтра, но оказалось, что барон Штакельберг, начальник придворного оркестра, который разрабатывал проект штатов в связи со штатами придворного оркестра, уехал гостить к своим родственникам и увез оба проекта. Тогда мною было предложено комиссии высказаться, не принимая во внимание проекта барона Штакельберга, ибо ждать больше невозможно. Все эти комиссии и проекты при обыкновенном течении жизни и при нормальных условиях могут тянуться месяцами и годами, но теперь времена не такие и в случае каких-либо недоразумений отвечать будут не комиссии, а лично я один как директор.

Заседание комиссии было довольно бурное; между Направником, поддерживавшим мою точку зрения, и председателем комиссии Гардером произошло столкновение, и окончилось оно благополучно лишь благодаря тому, что я объявил Гардеру, что не только сочувствую всему тому, что Направник заявил, но и буду считать дальнейшее мое и Направника присутствие в комиссии излишним, если он, председатель, не будет внимательно относиться к нашим заявлениям.

Большинство членов, однако, не решилось вопрос об оркестре решить, не выслушав мнения барона Штакельберга, тоже в этом постановлении заинтересованного, и просили собраться еще раз после приезда из отпуска барона Штакельберга.

Таким образом, опять произошла задержка, и вопрос о прибавках остался в прежнем положении.

## II Настроение в Петербурге. — Попытка закрыть театры. — Прокламации. — Закрытие театров. — Сходка балетных артистов. — Брожение театрального училища. — Собрание александринской труппы. — Поездка в Петергоф.

13 октября в Петербурге было уже днем очень тревожным. По городу ходили разные толки и рассказы. На Васильевском острове уже с утра были закрыты лавки. Один из рынков, говорят, даже был разграблен. К 2 часам дня весь Гостиный двор {237} был закрыт и стали закрывать лавки по Невскому. Все бросились закупать провизию в ожидании голода.

Около 12 часов ко мне пришел управляющий балетной труппой А. Крупенский объявить, что балетные артисты и артистки отказываются репетировать ввиду крайне тревожного состояния в городе. Оставив свои семьи далеко на Васильевском острове или Петербургской стороне, они за них беспокоятся и просят их отпустить домой. Я посоветовал режиссеру балета Н. Г. Сергееву попробовать их уговорить репетировать, но, если это не поможет, — распустить.

После 12 часов я поехал к начальнику канцелярии министерства двора генералу Мосолову, чтобы на всякий случай он предупредил министра, что, может быть, сегодня артисты не соберутся вечером на спектакли, и я опасаюсь, что таковые не состоятся.

Мосолов, однако, старался меня успокоить и говорил, что, по его сведениям, в городе все спокойно, а генерал-губернатор Трепов говорил, что он «за спокойствие отвечает». Тем не менее я продолжал настаивать, чтобы министр был предупрежден. Как меру заставить ходить в театр мелких служащих я предложил, ввиду железнодорожной забастовки и поднятия цен на продукты, уплачивать низшим служащим по 50 копеек за спектакль, а оркестру, хору и выходным артистам по 1 рублю в день.

В 4 часа дня Крупенский объявил, что мастеровые и мастерицы костюмерных мастерских просят их также отпустить пораньше домой ввиду тревожного состояния. Я отпустить их, конечно, разрешил.

Около 5 часов я решил сам поехать к министру. Министр показался мне совершенно спокойным. Он недавно вернулся от государя из Петергофа. Государь этот год оставался долго в Петергофе, именно ввиду ожидания железнодорожной забастовки. Петергоф представлял ту выгоду, что, кроме железнодорожного сообщения, имел еще сообщение морем. Министр сказал, что он даже не понимает, почему все так беспокоятся и волнуются, на что я ему ответил, что этой фразой, им сказанной, он меня еще больше беспокоит, ибо, видимо, он, а значит, и в Петергофе — совсем не в курсе общего настроения, а это доказывает, что есть о чем нам всем беспокоиться. Однако, когда во время моего доклада ему подали срочную телеграмму из Петергофа, где он только два часа тому назад был, он заволновался. Оказалось, однако, что телеграмма была не такая важная, как он предполагал: телеграфировала ему обер-гофмейстерина княгиня {238} Голицына, что она собирается ехать в Петербург и умоляет его сделать распоряжение, чтобы придворная карета, которая за ней выедет, не была с кучером в красной придворной ливрее, ибо княгиня Голицына опасается обращать на себя внимание толпы…

Министр просил меня принять меры, чтобы театры действовали нормально, и советовал съездить к Трепову переговорить относительно усиленного наряда полиции.

Я советовал министру театры временно закрыть, но Фредерикс не согласился.

От министра я проехал к градоначальнику В. Дедюлину, где говорил, что, по-моему, ввиду особо нервного состояния публики, было бы целесообразным временно, на несколько дней, закрыть театры, но что министр не считает возможным это сделать, так как боится, что закрытие это произведет на население Петербурга удручающее впечатление, — а, по-моему, присутствие на улицах войск и прибытие в Петербург еще новых формирований из окрестностей уже так публику напугало, что закрытие театров особенного влияния иметь не может. Если же в закрытии театров инициативу возьмет сама публика и произойдет это не без скандала, — будет много хуже и опаснее. Дедюлин ничего определенного не высказал и начал меня так успокаивать, что я действительно стал уже беспокоиться.

Вечером я посетил и Александринский и Мариинский театры. В Мариинском театре, как театре оперном, где все время играет оркестр, было довольно покойно, ни артисты, ни публика не нервничали. Шел «Лоэнгрин» — театр был почти полон, что, конечно, надо объяснить абонементным днем. За места было уплачено вперед, надо было билеты использовать! В Александринском театре, наоборот, артисты очень нервничали; публики было мало, и у входа в театр многие, взявшие билеты раньше, перепродавали их с большой скидкой. Шла пьеса Гнедича «Зима».

Ночью говорил по телефону с Треповым, но разговор окончился полным разногласием. Трепов настаивал, чтобы императорские театры не закрывались, и был совершенно солидарен с мнением министра.

Следующий день, 14 октября, настроение в городе продолжало быть тревожным. Еще до завтрака управляющий балетной труппой А. Д. Крупенский сообщил мне письмом из Мариинского театра, что в начале оркестровой репетиции его окружили на сцене все балетные мужчины и просили разрешения устроить сходку в репетиционном зале для выяснения «вопроса о прибавках {239} и своих нуждах». Крупенский ответил, что должен об этом сообщить сперва мне, и сейчас в письме просил меня лично приехать.

Я немедленно поехал в Мариинский театр и приказал вызвать ко мне двенадцать человек артистов, которым объявил, что общей сходки разрешить не могу, но могу позволить перед репетицией балетной труппы собраться и закрытой баллотировкой выбрать из среды своей десять человек, которые, обсудив нужды балета, пришлют для переговоров со мной трех человек.

Общее нервное расстройство обуяло сегодня особенно артистов Александринского театра. В. Н. Давыдов еще днем заявил, что играть «Сердце не камень» вечером не может. Я приказал пьесу эту заменить дежурной пьесой Островского «Лес». Пьеса эта всегда должна была быть готовой, на роли было несколько дублеров и декорации всегда находились наготове в Александринском театре.

Незадолго до начала спектакля в Александринский театр явился какой-то неизвестный, принесший с собой целый пук прокламаций, а так как по этой части главным старостой считался артист Ходотов, то прокламации эти ему и были переданы для раздачи желающим. Надо заметить, что от охранного отделения на сцене Александринского театра всегда присутствовало два агента полиции для наблюдения за политической благонадежностью артистов императорских театров. Один из этих агентов был старичок, больше любивший драматическое искусство, чем наблюдение, которое ему было поручено. Его Ходотов иногда пугал бомбами и разными рассказами о митингах революционеров, но так как все это рассказывалось зачастую под пьяную руку, то и к бомбам Ходотова все уже привыкли, и между Ходотовым и агентами полиции установились прекрасные отношения людей, хотя и не единомышленников, но товарищей по службе в Александринском театре. Словом, все были довольны — и наблюдавшие, и наблюдаемые…

В принесенных прокламациях революционеры обращались к артистам, убеждая их, как настоящих, сознательных граждан, не участвовать в спектаклях. Прокламация эта была почти точной копией прокламаций 9 января и оканчивалась словами:

Пусть закроют театры в такую минуту последней революционной борьбы за народную свободу! Надо ее теперь добиться, и когда истинно русские граждане ее завоюют, они снова придут вас приветствовать как апостолов свободного слова — товарищей своих по борьбе за свободу народа!..

{240} Прокламации эти на многих артистов подействовали, и они стали бояться выступать.

Артист Ленский, которого известили, что вечером пойдет в Александринском театре «Лес» с его участием, в театр приехал, но нервно заболел, — так напуган был прокламациями, — так что выпускать его на сцену было прямо рискованно.

Артистка Немирова-Ральф упала в истерике в уборной. Я ходил ее уговаривать не терять самообладания и попробовать играть, но она плакала и уверяла, что у ней на сцене отнимется язык, а когда наконец немного успокоилась и играть согласилась, то вдруг стала говорить несуразную чепуху… Так, например, она просила, нельзя ли переставить в пьесе «Лес» акты и начать играть со второго, а потом уже первый. Дело в том, что во втором акте она была не занята и хотела, таким образом, оттянуть время своего выхода.

Все мои попытки наладить спектакль рушились одна за другой, и я ничего не мог добиться.

Между тем публика, собравшаяся в зрительном зале, правда, в небольшом количестве, шумела и требовала начала. Было уже 8 1/2 часов, когда Гнедич мне доложил, что Ленский играть положительно не в состоянии и уезжает. Оставалось театр закрыть, что я и приказал сделать. Когда публике об этом объявили, вместо шума и свиста, как в таких случаях обыкновенно полагается, раздались дружные аплодисменты, и через пять минут в театре не осталось ни одного человека, кроме служащих. Все спешили домой и все рады были освободиться пораньше.

Закрыв Александринский театр, я проехал посмотреть, что делается в Мариинском.

Там совершенно спокойно шел спектакль — опера «Дубровский». Артистов много вызывали, никаких недоразумений не было, хотя настроение было довольно угнетенное.

Из Мариинского театра я проехал к министру, чтобы ему доложить, что в Александринском театре спектакля наладить я не мог. Сообщил я ему также, что говорил с генерал-губернатором Треповым, который настаивает на продолжении спектаклей. Министр был того же мнения и сказал мне:

— Ведь видите, в Мариинском спектакль шел благополучно, в Михайловском «Жанина» тоже прошла благополучно, хотя и дала менее трехсот рублей сбору… Будем же пробовать продолжать!

{241} Я на это ответил, что могу его уверить, что и в других театрах кончится скандалами, но он мне сказал:

— Когда скандал будет, тогда и закроем — это уже не наша будет инициатива!

15 октября, согласно моего разрешения, балетная труппа собралась к 11 часам в репетиционный зал. Репетиция предполагалась с 12 1/2 часов. Вместо того чтобы, как я разрешил, выбрать десять человек закрытой баллотировкой, заправилы собрания посмотрели на него как на разрешенную, будто бы, сходку. На собрание явилась далеко не вся труппа. Режиссерское управление присутствовало. Собрание началось с предложения заправил выбрать председателя. Таковым был вскоре выбран «гребловец»[[99]](#endnote-88) Михайлов 2‑й, который — с готовым в руке звонком — сразу же вошел в роль местного балетного Робеспьера.

Он обратился к собранию с речью, поставив на очередь для обсуждения разные вопросы.

Предварительно на чистом листе бумаги были отобраны подписи у всех присутствующих, которым было объяснено, что подписи их необходимы как доказательство их присутствия на данном собрании.

Аистом этим с подписями заправилы собрания решили вперед воспользоваться, чтобы в него вписать свои требования, предъявляемые дирекции, и, таким образом, иметь уже готовое коллективное прошение.

Когда начались прения и речи, режиссер Сергеев заявил, что дирекцией разрешен был всего лишь выбор десяти представителей, а не обсуждение вопросов целым собранием, но его не послушали, а М. Фокин громогласно заявил, что надо еще обсудить раньше вопрос, как им, балетным артистам, поступить с присутствующими среди них «сыщиками дирекции», очевидно намекая на Сергеева как режиссера и его помощников. После такого заявления обиженный Сергеев и его помощники сочли невозможным оставаться в зале собрания и удалились.

Сергеев пришел немедленно ко мне обо всем случившемся доложить. Я ему приказал вернуться в репетиционный зал и повторить собравшейся балетной труппе, что собрание мною разрешено лишь для выбора десяти представителей — никаких вопросов разбирать в составе всей труппы я не разрешаю, ибо {242} считаю это непрактичным, когда говорить будут все; десять человек доверенных и выбранных труппою совершенно достаточно, чтобы предложенные собранием вопросы обсудить, Однако Сергеева и переданного им моего приказания балетное собрание послушать не захотело. Сергеев удалился под шум, свист и разные возгласы, а собрание, совершенно забыв о назначенной в 12 1/2 часов репетиции, продолжало обсуждение вопросов, предложенных председателем Михайловым 2‑м. Конечно, никакой репетиции сделать не удалось, и балеты, назначенные по репертуару («Жизель» и «Голубая георгина»), не были к спектаклю приготовлены.

Балетное собрание-митинг продолжалось до 6 часов вечера. О чем на собрании было говорено, мне не было точно известно; знал я только, что говорили не об одних экономических вопросах, но и о других, — так, по крайней мере, передавали Крупенскому и Вуичу некоторые артисты.

После окончания собрания был составлен протокол, в котором было, между прочим, пять требований к дирекции со стороны лиц, принимавших участие в собрании: 1) возвращение М. Петипа (которого, к слову сказать, дирекция и не удаляла[[100]](#endnote-89)); 2) возвращение балетмейстера Ширяева (который сам ушел и получил уже прощальный бенефис, — ушел, ибо сам пришел к заключению о неспособности своей быть балетмейстером[[101]](#endnote-90)), о возвращении также балетного артиста Бекефи, тоже уже получившего прощальный бенефис и который был уволен после выслуги двадцатилетней пенсии, как артист уже в годах; 3) разрешение труппе выбирать по своему собственному усмотрению режиссера, его помощников и вообще весь административный состав режиссерского управления; 4) самой труппе распределять бюджет и прибавки, причем для ведения всех дел по балету выбрать бюро из тринадцати человек; 5) потребовать один свободный день в неделю, кроме субботы.

Если требования эти дирекция не исполнит, то употребить все меры к тому, чтобы ее понудить предъявленные требования исполнить, не исключая и объявления забастовки.

За забастовку, между прочим, особенно горячо говорил брат М. Кшесинской — И. Кшесинский[[102]](#endnote-91). Говорили даже, что у него «революционность» наследственная, перешедшая от отца именно к нему, минуя его сестер. Отец Кшесинского будто участвовал в польском восстании 1863 года и хранил шапку-конфедератку!! И вот теперь И. Кшесинский мстил дирекции за угнетение в русском императорском балете семьи Кшесинских!!!

{243} Трибуна на собрании устроена была из табуреток, и на нее последовательно всходили ораторы. Много, между прочим, ораторствовала артистка Локтионова, сравнительно молодая, шесть лет как выпущенная из училища, бездарная танцовщица, но опытная в делах политики, ибо давно уже стала посещать сходки в университете. В балете она этот сезон за весь год участвовала с 30 августа 1905 года по 1 мая 1906 года два раза, один раз в опере и раз в балете. Иностранец Бекефи, родом итальянец[[103]](#endnote-92), благодарил русских коллег своих за участие и заботу о нем в русском балете — было это, конечно, весьма трогательно и умилительно.

Затем приступлено было к разбору всех начальствующих лиц и их оценке. Про меня лично особенно плохого не говорилось, но мне ставилось в упрек, что я имел богатое имение на Волге (имение у меня было в 300 десятин и приносило 1 000 рублей убытку), напрасно служу, для меня это только средство получать чины, ордена и звания. То же самое говорилось о Вуиче и Крупенском.

После собрания ко мне должна была отправиться депутация с вручением ультиматума. Но почему-то депутация не появилась, а пришел лишь один уполномоченный Аслин, балетный артист, которого я сейчас же и принял. На вопрос мой, почему он явился один, он ответил, что другие еще не собрались и прислали его просить назначить им час, когда они могли бы быть мною приняты. Я назначил на завтра, 16 октября, в 11 1/2 часов утра. Между прочим, на этом же собрании было решено, чтобы постановление собрания было оглашено в газетах.

Как увидим из дальнейшего изложения, мне, однако, не пришлось депутацию эту принять 16 октября, ибо я по служебным театральным делам должен был с утра уехать к министру с докладом в Петергоф, где он в этот день находился. Депутацию принять я поручил Вуичу. Вот так началась буря в стакане балетной воды…

Днем ко мне пришел инспектор театрального училища и заявил, что ученики и ученицы драматических курсов просили разрешения собраться им вместе для обсуждения своих нужд. Я разрешил это сделать, но с тем, чтобы никто из посторонних на это собрание не был допущен. Собрание это состоялось и прошло довольно невинно. Курсисты просили у меня разрешения не посещать эту неделю лекций ввиду общего нервного {244} состояния, а также и манкировки лекций самими профессорами, которые последнее время стали ходить так плохо, что похоже это на забастовку с их стороны. Я разрешил и был рад, что пока требования учеников драматических курсов были невелики.

Огорошили меня и дети — мальчики балетного отделения. Инспектор мне доложил, что воспитанники младших классов, наслышавшись о различных собраниях и митингах, тоже, но уже без разрешения, собрались обсуждать свои нужды. И вот с чем они, по зрелом обсуждении своих нужд, обратились к инспектору: 1) обучать их гриму, 2) побольше обучать балетным танцам, 3) отменить раскладку на них испорченных ими вещей казенного имущества, ручаясь, что они сами будут следить за шалостями товарищей и доносить начальству, кто сломал, разбил или испортил какую-нибудь вещь!..

Собирались в этот же день, 15 октября, и драматические артисты Александринского театра, собирались с моего разрешения, чтобы поговорить о настоящем положении их относительно продолжения в это нервное и тревожное время спектаклей. Гнедич пришел ко мне от их имени просить, чтобы я сам пришел на собрание. Просьбу их я исполнил и немедленно с П. П. Гнедичем отправился в Александринский театр. Там в это время собралось около пятнадцати человек, по преимуществу артистов, — артистки отсутствовали. Все собравшиеся умоляли меня просить министра на некоторое время закрыть театр, ибо все артисты находятся в таком нервном состоянии, что положительно не могут играть.

Я рассказал артистам мои последние разговоры с министром, генерал-губернатором Треповым и градоначальником и объяснил, что лично я сам за закрытие театров, но министр до сих пор настаивает, чтобы театры были открыты, и потому единственное, что я могу сделать, это еще раз об этом доложить министру, но для этого я прошу их собраться всей труппой сегодня же, вопрос этот обсудить совместно и постановление собрания мне послать в Михайловский театр, где я вечером буду присутствовать.

В 7 часов артисты собрались, а в 10 часов Гнедич мне привез постановление собрания артистов, в котором они заявляли, что «при современном состоянии умов» они не в силах настоящим образом, как того требует их художественное понимание, исполнять роли, а потому очень просят, чтобы дирекция вошла {245} в их положение и временно спектакли прекратила. Заявление это было подписано уполномоченными от труппы В. Н. Давыдовым и М. Г. Савиной. Я просил Гнедича сообщить артистам, что о просьбе их доложу министру, пока же прошу их относиться ко всему происходящему более хладнокровно и не прекращать спектаклей до получения ответа.

В течение дня я по поводу закрытия театров говорил с градоначальником. Дедюлин уже перешел на мою сторону и сказал мне, что он не понимает, почему Д. Трепов настаивает на продолжении спектаклей в императорских театрах, раз уже все частные театры спектакли давать перестали и публика по вечерам неохотно выходит. Говорил я также с управляющим кабинетом его императорского величества князем Оболенским. Он тоже находил целесообразнее театры временно закрыть, но когда я опять спросил Трепова, он мне сказал:

— Если артисты играть не хотят — заставь их.

Когда же я объяснил, что никакие уговоры не помогают, Трепов добавил:

— Возьми в руки револьвер, тогда слушать будут!..

Конечно, после подобного ответа дальнейшие разговоры были излишни, и я решил на следующий день ехать к министру, чтобы уговорить его не обострять вопроса и временно спектакли прекратить.

Настроение города вечером было очень приподнятое, хотя электричество стало опять на Невском гореть, но разных тревожных слухов носилось много.

Так как 15 октября была суббота, то все театры, кроме французского Михайловского театра, были закрыты. В Михайловском же театре представление шло нормально, дебютировала вновь приглашенная молодая артистка M. Robinne, которая публике очень понравилась, ибо, кроме известного таланта и молодости, обладала очень красивой наружностью и заставила о себе много говорить как о ценном новом приобретении французской труппы. Партер был полон, ложи, однако, пустовали, но настроение в театре было самое покойное.

В Михайловском театре я встретил Мосолова, которому сообщил о собрании балетных артистов и о результатах их совещания, причем он тоже посоветовал мне повидать министра и доложить ему как о балетной труппе, так и о просьбе драматических артистов.

{246} 16 октября я в 9 1/2 часов на военном пароходе «Онега» выехал в Петергоф. Кроме меня, ехало еще несколько человек, которым необходимо было повидать министра, между ними был и Мосолов. В 11 часов пароход пришел в Петергоф. У пристани стояло несколько придворных экипажей для развоза приехавших. Когда я подъехал к подъезду флигеля, где помещался министр, швейцар сообщил, что только несколько минут тому назад министр выехал в Александрию, то есть дворец, где жил государь. Уехал министр к обедне, а потом, вероятно, останется там завтракать и будет иметь доклад — домой вернется не ранее как через два‑три часа. Прождав около двух часов, я просил дежурного при министре чиновника справиться по телефону, когда можно приблизительно ожидать возвращения министра. Было в это время около двух часов дня. Через несколько минут чиновник мне сообщил, что ничего положительного узнать не удалось. Министр в эту минуту находился в кабинете у государя, — там же присутствуют Горемыкин, Будберг и князь В. Орлов. Предполагали, что в это время обсуждался вопрос о кабинете министров.

Около двух часов гофмаршал граф Бенкендорф пригласил меня к завтраку за так называемый «гофмаршальский стол». Кроме меня, завтракали граф Бенкендорф, шталмейстер Гринвальд, дежурный генерал-адъютант князь Н. Долгорукий и генерал Мосолов. За завтраком шел оживленный разговор по поводу современных событий. Говорили на французском языке, чтобы не понимала подававшая завтрак придворная прислуга, хотя, в сущности, эти маленькие сравнительно люди были совсем в курсе всего происходящего. Через них подавались телеграммы, часто они принимали разговоры по телефону, отлично знали, кого, когда и зачем вызвали, сколько времени и кто был в кабинете у государя. Они же болтали с разными мелкими чиновниками и отлично научились улавливать значение не только полуслов и намеков, но и французские некоторые слова понимали, ибо слышали произнесение фамилий тех, о которых говорили. Весь придворный обиход, вся эта кухня варилась у них же на глазах. Они видели и отлично понимали настроение данного момента, особенно когда все были расстроены и растеряны.

За завтраком, однако, несмотря на общее возбуждение и озабоченность, много ели и пили и, говоря о современных событиях и настроении, были того мнения, что хотя строгими и осмотрительными быть необходимо, но время требует дать крупные реформы — {247} это единственный способ сохранить положение монархии.

Завтрак уже кончался, пили кофе, когда князь Долгорукий просил, чтобы дали знать по телефону на военную пристань, что он и генерал-адъютант Гринвальд с пароходом «Онега» поедут в Петербург, а потому, если они опоздают минут на десять-пятнадцать, чтобы пароход задержали. Все это было довольно характерно — ни у того, ни у другого не было никакого дела, которое их в данном случае задерживало бы в Петергофе, казенный пароход должен был отходить в назначенное время, и вот они из-за того, что еще не кончили пить кофе после завтрака, посылали сказать, чтобы пароход их ждал! Эта мелочь для избалованных придворных людей очень характерна — им дела нет, что, вероятно, многие отправляющиеся с этим единственным пароходом торопились в Петербург, они-то должны допить кофе, как же без этого уезжать!..

В общем, на меня настроение в Петергофском дворце произвело впечатление растерянности, и, когда кончился завтрак, я, в сущности, не знал, что мне делать; было уже около 4 часов, министр не возвращался, и не было никаких данных ожидать скорого возвращения его.

Театры я оставил в довольно тревожном настроении. Балетные артисты после собрания своего были очень возбуждены, а сегодня, в воскресенье утром, в Мариинском театре должна была идти «Пиковая дама», в которой занят балет. Александринские артисты с нетерпением ждут ответа на их просьбу прекратить спектакли, — с этими вопросами я и поехал, чтобы получить санкцию министра, но, не увидев его, остался без ответа. Если ждать министра, то приехать придется в Петербург так поздно, когда ответ этот может оказаться уже ненужным, ибо вопрос об открытии театров решат, меня не дождавшись, а потому я решил с четырехчасовым пароходом уехать и уже распоряжаться на свой страх, тем более что, по последним сведениям, совещание у государя продолжалось, и уже около трех часов никто из кабинета не выходил. Я уехал в отвратительном настроении духа. На пристани мне сказали, что есть слух из Петербурга, будто улицы сегодня не будут освещены и ожидают вечером беспорядков. Тут уже я стал беспокоиться и о своей семье.

Со страхом подъезжал я к Петербургу, но уже издали было видно, что город освещен. Было около 6 часов вечера, когда я приехал в город.

## **{****248}** III Забастовка балета. — Выступление балетного училища в «Пиковой даме». — Собрание в Александринском театре. — Скандалы на «Лоэнгрине» и в Александринском театре. — Новая попытка закрыть театры. — Нервное настроение артистов. — Волнения на драматических курсах. — Брожение хора.

За этот день без меня в дирекции уже произошло немало событий, и только что я вошел к себе в кабинет, как прибежал Вуич, очень взволнованный и расстроенный, и качались рассказы. Поутру около 11 часов к Вуичу явилась депутация от балета, которую я предполагал принять и за отъездом моим поручил принять Вуичу.

Депутация эта подала бумагу со следующей резолюцией собрания:

Мы, артисты и артистки императорских театров балетной труппы, в заседании 15 октября 1905 года постановили следующее: в целях нашего объединения для достижения свободной корпорации сценических деятелей, в целях поднятия искусства на должную высоту, в целях экономического улучшения нашей жизни мы требуем, чтобы по отношению наших периодических собраний не принималось никаких репрессивных мер: чтобы личности ораторов, членов свободно избранного нами бюро и вообще артистов были неприкосновенны; чтобы они были ограждены от каких бы то ни было посягательств со стороны администрации, а также доверяем нашему бюро вести все дела для создания свободной корпорации сценических деятелей. Если бы последовало какое-нибудь репрессивное отношение к нашим постановлениям со стороны администрации, то у нас имеются в виду способы и средства борьбы с этим произволом.

На листе этом, однако, подписей не было. Подписи были приложены в виде отдельного листа, на котором, как я уже говорил раньше, расписывались балетные артисты вперед, прибывшие на собрание и не знавшие еще ничего о впоследствии вынесенном постановлении.

Вуич мне доложил, что на утреннем представлении оперы «Пиковая дама» балет учинил насильственную забастовку. Произошло это таким образом: в то время как большинство артистов и артисток балета одевались для участия в танцах оперы «Пиковая дама» и некоторые были уже одеты, чтобы выходить, несколько человек из руководителей забастовки бегали по уборным {249} с криками раздеваться и не выходить на сцену. Между этими последними были, между прочим, Пресняков, Михайлов, Карсавина и М. Фокин.

Некоторые молодые танцовщицы перепугались, падали в обморок, начались истерики, поднялся невероятный сумбур и руготня между теми, которые хотели выходить на сцену, и теми, которые мешали им. Слышны были и смех, и угрозы, и слезы, и ругань, но в конце концов никто из балетных артистов на сцену не вышел, пришлось все танцы в опере пропустить, выкинув почти всю картину бала, в которой коз-какие танцы исполняли хористы. Публика к этому импровизованному скандалу отнеслась довольно благодушно и снисходительно, и спектакль удалось довести до конца благополучно.

Оперные и драматические артисты были, однако, возмущены поведением балета, стали балетных артистов и артисток ругать, и даже дошло до того, что некоторых облили водой…

Вечером должно было состояться балетное представление, но ввиду всего происшедшего Вуич, не дожидаясь моего возвращения из Петергофа, вечерний балетный спектакль отменил. Однако среди балетной труппы сейчас же обнаружился раскол, и многие, даже большинство, забастовке не сочувствовали и стали агитировать за серьезное расследование дела, ибо находили совершенно несвоевременным и необоснованным бастовать одному балету.

Спектакль в Александринском театре Вуич тоже еще до моего возвращения отменил. Днем к Вуичу явился Далматов, который всегда с нынешней дирекцией был в самых хороших и корректных отношениях, — он убедил Вуича, что открывать Александринский театр сегодня вечером рискованно, ибо настроение как в городе, так и артистов изменилось еще к худшему.

Таким образом, когда я вернулся из Петергофа, то спектакли уже в двух театрах были отменены, без моего ведома и разрешения министра, — оставался один Михайловский театр, где сбор на сегодня оказался очень маленьким, и я решил и в нем спектакль отменить. При закрытии всех трех театров забастовка балета теряла свою остроту.

Между тем еще до моего возвращения из Петергофа несколько балетных артистов из забастовщиков, пройдя через помещение театрального училища, позвонили у двери квартиры Крупенского, выходящей в училище. Когда человек его дверь открыл, стоявшие у двери артисты лакея Крупенского оттолкнули и силой вошли в квартиру, чтобы через нее пройти на {250} площадку моей лестницы и просить меня их принять. Они, по-видимому, не поверили, что меня не было в городе, но курьер мой им сказал, что я дал знать по телефону из Петергофа, что вернусь в город не ранее седьмого часа.

Артисты эти отправились тогда в училище и просили, чтобы для вновь собираемой ими сходки им открыли репетиционный зал. Когда же явился смотритель здания полковник Быков и заявил, что такого разрешения он дать не может, балетный артист Кякшт объявил, что они выломают дверь в зал, на что Быков ему возразил, что если гг. артисты употребят насилие, то будет сообщено немедленно в полицию.

Не получив в распоряжение репетиционного зала, артисты собрались на сходку во дворе дирекции, и Кшесинский стал произносить речи. Тогда полковник Быков обратился в участок, откуда послан был немедленно околоточный с двумя городовыми, которые и очистили двор от артистов.

Тогда толпа балетных артистов явилась ко мне на подъезд и требовала, чтобы я их принял. Но я приказал им передать, что сегодня вечером принять их не могу, а предлагаю явиться завтра днем в служебное время. Тогда толпа эта направилась в Александринский театр. В это время в театре находился П. П. Гнедич, который отказался им дать разрешение собраться в здании театра, а когда они продолжали настаивать, он объявил, что немедленно электричество будет потушено.

В то же время другая часть труппы, не сочувствовавшая забастовщикам, заявила, что «гребловцы» их обманули. Послали они в дирекцию несколько писем, покрытых многими подписями, в которых заявляли, что группа, поддерживающая «гребловцев», действует самовольно, без их на то согласия, и они просят дирекцию весь этот обман выяснить, опросив всю труппу. Среди артисток-забастовщиц указывали все время на Карсавину и Локтионову.

Между тем, уезжая в 4 часа из Петергофа, я условился с Мосоловым, что он, дождавшись министра, доложит ему о цели моей к нему поездки, выяснит окончательно вопрос о закрытии театров и расскажет про сходку, которую вчера устроила балетная труппа. Вечером, возвратившись в город, Мосолов обещал, хотя и поздно, но побывать у меня. Но он ко мне вечером не заехал. В 7 часов я телефонировал Мосолову, чтобы он сообщил министру, что сегодня представлений в театрах не будет вследствие забастовки балета и общего настроения в труппах.

{251} Через полчаса после этого мне подали телеграмму от министра, посланную еще до моего сообщения по телефону. В телеграмме этой министр мне приказывал театры не закрывать и при этом прибавлял, что он надеется, что артисты императорских театров исполнят свой долг и будут содействовать успокоению столицы. Конечно, все это было поздно, да и что я мог сделать!.. События развивались по-своему, — какие приказания могло давать правительство, когда все шло помимо [него] и оно уже выпустило из своих рук инициативу. И это ощущалось везде, не только в театрах.

17 октября — на следующий день — я поехал в канцелярию министерства повидать Мосолова, чтобы узнать, почему он вчера вечером ко мне не заехал. Оказалось, что Мосолов почти до 5 часов ночи разъезжал по городу. С министром он вернулся в 12 часов ночи, и ездили они к Витте, у которого долго сидели. К Витте министра посылал государь. В 9 часов утра сегодня министр опять уехал в Петергоф, и когда вернется — неизвестно. Так я ничего и не мог узнать. Во всяком случае, я решил подождать что-нибудь предпринимать с балетом, пока вполне не выяснится отношение друг к другу всей труппы и не определится, какая часть в количественном и качественном отношении находится на стороне «гребловцев».

В час дня в конторе театров состоялся молебен, обычно служившийся 17 октября по случаю так называемого «чудесного избавления царской семьи во время крушения поезда около станции Борки в 1893 году». На молебне присутствовали чиновники конторы и несколько артистов: М. Г. Савина, Корвин-Круковский, Гердт, Обухов и другие. Вообще народу было мало. Молебен этот стал уже совсем выходить из моды. Савина была сегодня очень взволнована; просила меня ее принять, ей, кажется, неприятно, что она вместе с Давыдовым подписала в качестве уполномоченных бумагу с обращением ко мне о закрытии Александринского театра. Она что-то недоговаривала, хотела объяснить, что она и за закрытие театра и в то же время против. Я даже не понял, что она хотела мне объяснить В конце концов она мне сказала, что если другие играют — и она не может не играть!.. Недаром К. Варламов говорил о М. Г. Савиной: «Ох, Марья, Марья, хитра баба!» Вообще ясно было, что М. Г. Савина не знала, что лучше — быть на стороне тех, кто был за временное закрытие театра, или на стороне тех, которые исполняли желание министра, чтобы театры были открыты.

{252} Вследствие полученной мною вчера вечером телеграммы министра с приказанием театры не закрывать, я сегодня собрал после молебна полицмейстеров театров и объявил им, что сегодня театры должны быть открыты. В Мариинском пойдет «Евгений Онегин», а в Александринском «Лес». В Михайловском русского спектакля не назначили, а полицмейстера с капельдинерами я просил присутствовать на сцене Мариинского театра, чтобы усилить наблюдение за порядком. Ввиду брожения в балетной труппе и вчерашней забастовки в утреннем спектакле «Пиковой дамы», я решил балетные номера в опере «Евгений Онегин» предоставить исполнять воспитанницам и воспитанникам театрального училища, которые были в восторге выступить в спектакле в качестве артистов. Никого из балетной труппы пускать на сцену, во избежание недоразумений, я не разрешил. До выяснения настоящей картины балетной истории я решил совершенно труппу балетную игнорировать и вести репертуар Мариинского театра без балета.

Однако такое решение дирекции очень не понравилось «гребловцам». Они уже совсем приготовлялись к сражению, к кровопролитному бою, и вдруг со стороны дирекции — молчание и совершенная неизвестность, что дирекция предпринимает, и не только их не уговаривает принять участие в танцах и забастовку прекратить, но даже совсем их на сцену не пускает и обходится без балета. Кроме того, этим выступлением школы заинтересовалась публика, балетоманы постарались достать себе места в оперу, чтобы посмотреть на новых, молодых исполнителей, первый раз выступающих в качестве артистов. Представители «гребловцев» Пресняков, Михайлов, Черноруцкая и Локтионова пробовали во время представления проникнуть на сцену, когда давали 17 октября «Онегина», но не были допущены.

Когда ко мне днем явились представители театрально-балетного «бюро» с просьбой их принять, я просил Вуича им передать, что, ввиду того что, как выяснилось, они, еще не получив никакого ответа дирекции, уже приступили к активным действиям и вчера устроили в театре скандал и мешали своим товарищам выйти танцевать в «Пиковой даме», — я их принять не могу, не переговорив об их поступке раньше с министром.

Между тем возбуждение других трупп против поведения балетной труппы росло. Некоторые артисты решили не подавать забастовщикам руки. Балетный артист Стуколкин приходил жаловаться Крупенскому, что тетка его, старуха Стрельская, выгнала {253} его из своего дома, когда он к ней явился. Она сказала ему, что забастовщиков не принимает. В труппе балетной стал ходить лист с протестом против обмана, учиненного «гребловцами»; лист этот покрыт был уже более ста пятьюдесятью подписями. «Гребловцы» остались в значительном меньшинстве, и их другие страшно ругали. Особенно всех беспокоило, что балет не пускают в Мариинский театр. Обнаружено было также, что «гребловцы» давно уже собирались на совещания у артиста Преснякова. Теперь совещания продолжались на квартире артиста Кякшта.

В 2 1/2 часа дня 17 октября ко мне пришло несколько человек из драматической труппы Александринского театра, прося переговорить со мной по поводу их отношения к драматическим артистам провинциальных и частных театров, которые теперь бастуют. Сначала по этому поводу говорили со мной Гнедич, Озаровский и Санин, а потом Аполлонский, Юрьев, Петровский и Петров. К ним, артистам, обратился «Союз союзов»[[104]](#endnote-93). Артисты Александринского театра просили разрешения собраться всей труппе в театре, чтобы некоторые связанные с этим вопросом ответы их обсудить и послать своих делегатов, чтобы от имени труппы высказаться. Все, что ими будет выработано, они предварительно обещали мне сообщить, и, признавая необходимость дальнейшего движения вперед театр? как учреждения, близко связанного с нарождающимися новыми запросами, тем не менее не забывают, что они не только артисты театра, но и артисты императорского театра, а вследствие этого несут особую ответственность, ибо сами по своему положению принадлежат к артистам привилегированным, пользуясь исключительным положением и милостями министерства двора.

Вечером в этот день я присутствовал в Мариинском театре на опере «Евгений Онегин». Опера прошла вполне благополучно. Особенный интерес возбуждали воспитанницы и воспитанники театрального училища в ролях балетных артистов.

В Александринском театре давали дежурную пьесу «Лес»; сбору было всего около 300 рублей. Когда я из Мариинского театра возвращался домой, на улицах кричали «ура» по случаю вышедшего манифеста о «думе» и образовании кабинета министров…

Про театры, несмотря на мои доводы, министр сказал, что требует, чтобы они были открыты, на этом настаивает генерал-губернатор Трепов.

{254} 18 октября, на следующий день, около 2 часов в Александринском театре собралась драматическая труппа. После обсуждения некоторых вопросов, как то выражения верноподданнических чувств государю за манифест 17 октября, отчисления известной части жалованья в пользу провинциальных артистов, почтения памяти недавно скончавшегося артиста драматической труппы Писарева, труппа пожелала выразить мне благодарность за доверие, которое я ей выказывал всегда и в особенности эти последние дни. Прислали они за мной П. П. Гнедича — просить, чтобы я пришел на их собрание. Я немедленно отправился и, когда появился на сцене, был встречен громом аплодисментов и криками «ура».

Санин, выбранный на это собрание председателем, обратился ко мне с благодарственной речью, на которую я отвечал, тоже благодаря артистов Александринского театра за их спокойное и корректное отношение как к текущим серьезным событиям, так и к дирекции и ко мне. Просил их и в дальнейшем относиться обдуманно, серьезно и спокойно ко всему совершающемуся, ибо все это еще только начало переоценки старого. Много еще тревожных минут им придется переживать в будущем. Главная их обязанность служить чистому искусству и поменьше, если возможно, заниматься политикой — на это много любителей и таких же знатоков в этом деле, как они — в искусстве драматическом.

После этого сцена опять огласилась криками «ура». Ко мне стали подходить отдельные артисты, жали мне руку, целовали меня и старались вообще выразить особое расположение. В конце раздались крики с предложением меня проводить по площади домой. Я, однако, просил этого не делать — и так уже на улицах довольно разных манифестаций…

23 октября в «Петербургской газете» появилась краткая заметка по поводу отношения ко мне труппы Александринского театра.

Вот что в этой заметке сообщалось:

Труппа Александринского театра, как говорят, встретила В. А. Теляковского аплодисментами при его появлении на сцене во время последних событий.

Такая встреча объясняется крайне корректным поведением г. директора во время инцидента с забастовкой.

В ответ на приветствие труппы г. Теляковский, между прочим, сказал, что он уж давно дал Александринской труппе автономию, предоставив артистам {255} самим составлять репертуар и самим распределять роли, но почему-то артисты сами не пожелали осуществить автономию на деле, уклонившись от посещения заседаний «репертуарного совета».

Вечером сегодня — то есть 18 октября — совершенно неожиданно произошел скандал на представлении «Лоэнгрина» в Мариинском театре, а также в Александринском театре на представлении «Не все коту масленица». В Александринском театре спектакль все же доиграть с трудом удалось, а в Мариинском пришлось прекратить и публике возвратить деньги. Я оказался прав, предупреждая об этом несколько раз министра, — да и не надо было быть пророком, чтобы предсказывать, — общее настроение столицы ясно говорило, что не время теперь ходить в театр!..

В Мариинском театре представление «Лоэнгрина» началось нормально. По требованию публики три раза был исполнен гимн по случаю нового манифеста. Во время второго акта Вуич был вызван в полицмейстерскую комнату Мариинского театра. Туда явилась делегация из двух представителей от сходки в консерватории. Делегация эта, на основании постановления сходки, требовала прекращения спектакля и закрытия театра. Вуич объявил, что прекратить спектакль и закрыть театр он не имеет права, что представления даются на основании недавно подтвержденного приказания министра двора и генерал-губернатора, а потому и закрыть театр только в его, министра, власти. Делегация продолжала требовать и, не получив удовлетворительного ответа, удалилась, сообщив, что будет действовать по-своему.

В антракте после второго действия начался скандал. Все это произошло вдруг, внезапно, но быстро перекинулось в публику, нервно настроенную. Кто-то крикнул сверху «долой самодержавие». Поднялся невероятный переполох. Стали бежать к выходу, в толпе перепрыгивали из одного ряда кресел в другой. Офицеры, воинственно настроенные, в ожидании сражения обнажили шашки, мирные, не военные зрители от такой угрозы дрогнули, ибо сражения принимать не предполагали, они просто хотели маленько и свободно поскандалить, но, когда из лож в виде гранат и бомб посыпались в партер стулья, произошел окончательный переполох. Артисты оркестра, сидя в своем «ящике» в виде траншеи с двумя только выходами, особенно перепугались: их не блиндированное помещение показалось им особенно опасным. Оркестр моментально разбежался во главе с самим стариком Э. Направником, который не особенно любил {256} такие проявления оживления в зрительном зале. Некоторые оркестровые музыканты бежали на сцену, другие же, накинув на плечи пальто, уже бежали по площади театра домой.

Все это произошло вдруг, совершенно неожиданно и без всякого особенного видимого повода, и все сражение продолжалось не более пяти минут.

Но сейчас же стало заметно разделение зрительного зала на две партии — правых и левых. Нападать начали левые, но потом правые перешли в контратаку, и стулья-то уже стали бросать самые, по их мнению, благонадежные.

Так, на одной из площадок лестницы бельэтажа воинственную позицию занял какой-то купец, маленько выпивший, громадного размера, рыжий; засучив рукава, он держал в одной руке стул и кричал:

— Ну‑ка, вы, революционеры, подойдите ко мне, я вас в щепки превращу!.. Разве дозволено скандалить в императорском театре, когда теперь везде дана полная свобода! Вот, право, свиньи неблагодарные!

При этом он махал стулом, как перышком, и не пропускал по лестнице публику, бежавшую вниз из верхних ярусов, так что сзади него образовалась целая толпа, не смевшая подойти к нему.

Когда пришел полицмейстер уговорить этого купца покинуть театр, он и ему сказал:

— Неблагодарные! Ведь вам же я помогаю против хулиганов! Я и сидя в ложе публику успокаивал, а вы, вместо того чтобы меня благодарить за поддержку администрации театра, меня же гоните!

В конце концов при помощи нескольких капельдинеров купца удалось из театра удалить, и то только потому, что и сражаться уже было не с кем.

После происшедшего скандала, который, как я уже говорил, продолжался всего несколько минут, большая часть публики разъехалась, другая же начала возвращаться в зрительный зал, думая, что спектакль будет продолжаться. Артисты оперные были сравнительно покойны, и спектакль, когда все успокоилось, можно бы было продолжать, но со многими хористками случились обмороки и истерики, а главное, разбежался оркестр. В театре оставалось не более двадцати пяти человек, и, конечно, при таких условиях продолжать «Лоэнгрина» было немыслимо. Оставшаяся публика потребовала гимн. Артисты во главе с молодой, недавно тогда принятой в оперную труппу М. Н. Кузнецовой-Бенуа {257} вышли на сцену, и гимн был исполнен три раза. После этого вышел режиссер и объявил, что спектакль продолжаться не может, и театр около 10 1/2 час. закрыли.

В Александринском театре спектакль также начался нормально, хотя публики вообще было мало. После третьего акта потребовали гимн, и сыгран он был три раза. Когда же начали играть следующий акт, кто-то крикнул: «Долой самодержавие!» Из публики послышались крики: «Перестаньте скандалить и кричать!» Пошла перебранка и шум. Артисты перестали играть. Артистка Шмитова-Козловская побледнела, потеряла всякую память и, вытаращив глаза, застыла как бы в столбняке и совсем не могла говорить. Гнедич прибежал ко мне в ложу просить разрешения дать занавес, но я просил его немного выждать. Через несколько минут все успокоилось, и мы доиграли до конца.

Так закончился первый день свободы.

19 октября с утра в городе было неспокойно. Ходили слухи о беспорядках и митингах в разных частях города В 11 часов утра мне доложили, что брат Н. Легата, Сергей Легат, — зарезался. Жил он в то время с М. М. Петипа. Он был моложе ее лет на двадцать. Видевшие его вчера еще говорили, что он находится в особенно нервном состоянии. Ходил весь день в толпе, на улице кричал и вообще производил впечатление ненормально расстроенного человека. Вечером, чтобы его успокоить, его повезли в Михайловский театр. Когда он вернулся домой, М. М. Петипа, не желая его выпускать из дому, заперла его в комнату, где он бритвой перерезал себе сонную артерию, и когда послали за доктором, то оказалось, что он истек кровью, и доктору оставалось только констатировать самоубийство.

Одновременно мне сообщили, что другой балетный артист, Киселев, обнаруживает ясные признаки умопомешательства под впечатлением общего нервного состояния балетной труппы. Между прочим, он, говорили, разбил бюст государя. Все эти слухи, конечно, произвели большое впечатление среди артистов балета и вызвали различные комментарии самого неосновательного и преувеличенного свойства.

Вчерашний скандал в Мариинском театре вызвал в городе протесты публики, нападавшей на дирекцию за то, что она продолжает давать спектакли в то время, когда сама не может {258} гарантировать в театре спокойствие. Около 12 часов дня ко мне явился «представитель от публики», какой-то действительный статский советник Щегловитов. Он мне заявил, что приехал от имени целой группы вчерашних посетителей и свидетелей скандала на опере «Лоэнгрин». Публика поражена, что театры стали местом скандалов, и находит, кроме того, что вчера администрация театра недостаточно энергично действовала, чтобы скандала не допустить, и спокойно смотрела, как бросали стулья Щегловитов как раз очутился в толпе, которую не пропускал рыжий купец, ставший на площадке лестницы бельэтажа и размахивавший креслом. Я постарался объяснить все затруднительное положение дирекции, не располагающей достаточным персоналом служащих для водворения порядка и принятия фактических мер при насилии публики. Сам я давно стою за закрытие театров на некоторое время, но мне сделать это не разрешают свыше, и я даже был бы очень благодарен ему, представителю от публики, если бы он письменно обратился с жалобой на дирекцию министру, подписав эту жалобу за себя и часть публики, его пославшей ко мне. Подобная жалоба, может быть, доказала бы министру, что я не без основания прошу театры временно закрыть.

В этот же день, узнав о происходящем в труппе расколе, «выборное организационное бюро балетной труппы» разослало артистам приглашения на сходку, которая, по слухам, состоялась у артистки Потапенко. Того же 19 октября я получил сообщение, в котором сказано, что делегаты балетной труппы слагают с себя полномочия.

В час дня я отправился опять к градоначальнику генералу Дедюлину, чтобы обсудить с ним, какие меры он может предложить дирекции, чтобы оградить театры от скандалов. Дедюлин мне ответил совершенно определенно, что он положительно не в состоянии театры от скандалов оберечь, об этом неоднократно уже заявлял и генерал-губернатору Трепову. По его мнению, всякие сборища публики теперь несвоевременны. Он в качестве градоначальника много раз об этом говорил, но Трепов упрям и все стоит на своем — что театры должны быть открыты. Ему, Трепову, это представляется необходимым для наружного спокойствия столицы, и он на закрытие императорских театров ни за что не согласится, что бы ему ни доказывать.

По телефону я объяснил Мосолову, чтобы он передал министру, что я еще раз прошу разрешить на время прекратить спектакли, {259} ибо подвергаюсь нападкам со всех сторон — и от артистов, и от публики, и от политических и общественных деятелей, как правых, так и левых. Артисты изнервничались, и им надо дать время немного успокоиться. Публика жалуется, что, идя в театр, она не гарантирована от присутствия на скандалах и вместо представления видит демонстрации. Революционно настроенная публика заявляет, что в настоящую минуту веселиться в театре — это значит глумиться над серьезным моментом, теперь переживаемым Россией, — словом, недовольны все, и, конечно, в открытии театров в это время обвиняют меня одного. Мне это надоело, и я сам начинаю нервничать, ибо ничего сам предпринять не могу и на обращение мое за содействием полиции получаю от градоначальника полный отказ, ибо и он сам за закрытие театров.

На это Мосолов мне ответил, что министр все же остается при убеждении, что театры должны быть открыты, и мне это опять сейчас подтверждает.

Тогда я просил Мосолова передать министру, что я всякую ответственность с себя слагаю, и если что произойдет в театре во время представления — я напомню, что об этом неоднократно предупреждал. Я как администратор должен обо всем этом начальника своего предупредить по долгу службы. На это Мосолов мне уже в повышенном и раздраженном тоне сказал, что как товарищ советует мне таких заявлений министру не делать, ибо подобное заявление о сложении с себя всякой ответственности может иметь для меня самые печальные последствия. Такой оборот разговора вывел меня окончательно из терпения, и я сказал Мосолову, чтобы он меня не пугал никакими последствиями, ибо я их совсем не боюсь, включительно до моего увольнения с поста директора; довольно всех этих историй и недоразумений — я тоже имею нервы, которые могут иметь предел напряжения, и если бы не считал нечестным в такую трудную минуту покинуть пост, то давно бы сам это сделал. Я привык служить добросовестно и говорить правду. Успокаивать и докладывать, что все хорошо и благополучно, может быть, и приятнее, чем расстраивать начальство, рисуя картину настоящего в настоящих же красках, но я привык начальство не убаюкивать, а говорить то, что есть. Генерал-губернатор Д. Трепов тоже все успокаивает жителей столицы, что все благополучно, но, когда на улицах публику лупят хулиганы и высаживают с извозчиков женщин, едва ли успокоениям Трепова будут верить! Я свою театральную публику успокаивать не буду, ибо {260} отлично знаю, что спокойствие ей в театре гарантировать не могу.

Впоследствии оказалось, что весь мой разговор с Мосоловым у отводной трубки телефона слушал министр, и, убедившись, что я был расстроен (а ко мне он лично всегда был расположен и мне верил), министр решил сам еще раз переговорить с Треповым по поводу закрытия театров. Результат его разговора, однако, был все тот же: Трепов настаивал на необходимости иметь театры открытыми, обещая гарантировать спокойствие и публике и артистам.

Через несколько минут мне об этом сообщил Мосолов, и, таким образом, театры снова не закрыли. Я собрал режиссеров и им об этом объявил.

Вечером я присутствовал в Мариинском театре на опере Бетховена «Фиделио», которая прошла благополучно, как и представление «Сердце не камень» в Александринском театре. В одном из антрактов оперы я ходил в курилку оркестра, чтобы успокоить напуганных вчерашним скандалом оркестровых музыкантов. Я их убеждал к демонстрациям относиться хладнокровно и спокойно. Вероятно, повторяться они некоторое время будут — этого избежать трудно.

Вечером после театра говорил по телефону с управляющим московской конторой Боолем. Он мне сообщил, что Москва на вид будто несколько успокоилась, некоторые поезда начали ходить, но все же общее настроение остается тревожным и настоящего успокоения ждать трудно. Вышедший 17 октября манифест успокоил публику лишь на один день. Потом манифест этот подвергся критике и совершенно оказался неудовлетворительным.

Поздно вечером я получил срочную телеграмму от артистов балетной московской труппы. Они просили у меня разрешения собраться, чтобы обсудить свои нужды.

На следующий день, 20 октября, я по этому поводу говорил по телефону с Боолем. Он мне сказал, что, по его сведениям, артисты московского балета все равно соберутся, разрешат им или нет, ибо, если им не разрешат собрание в казенном здании, они решили собраться в Художественном клубе. По всей вероятности, московская балетная труппа находится в контакте с петербургской. Я собраться им разрешил.

{261} Сегодня, 20 октября, по словам Бооля, в Москве стало опять тревожнее. Манифестанты ходят по улицам и поют «Марсельезу». Императорские московские театры, закрывшиеся еще с 14 октября, все еще не играют, и московский генерал-губернатор Дурново открывать их в скором времени не думает. Солодовниковский театр попробовали открыть, но был совершенно пуст. Публика в театры идти не расположена.

20 октября я пошел около 4 часов в репетиционный зал, чтобы говорить с балетной труппой. Говорил я с ней недолго и сказал, что не допускаю мысли, чтобы артисты императорской балетной труппы могли бастовать. Крайне огорчен, что доверие мое, выказанное труппе в разрешении собраться 15 октября, то есть еще до появления манифеста, завершилось в конце концов отказом в воскресенье, 16 октября, принять участие в танцах оперы «Пиковая дама». Выражая балетной труппе мое порицание, главным образом агитаторам, мешавшим другим артистам выходить, я надеюсь, что благоразумная часть труппы отнесется отрицательно к поступку тех балетных артистов, которые мешали балету исполнять свой служебный долг. Прошу труппу успокоиться и приступить немедленно к репетиции балета, назначенного на будущее воскресенье. Кому же порядки и требования дирекции не нравятся, я прошу службу в балете покинуть — мы таких задерживать не будем.

Я уже повернулся, чтобы уходить, когда обратил внимание, что артистка Черноруцкая все толкала Фокина подойти ко мне. Я немного задержался.

Фокин тогда мне заявил, что никакой забастовки в воскресенье не было — в забастовке виновата сама администрация, ибо управляющий конторой Вуич, бывший в театре свидетелем общего нервного настроения труппы, разрешил некоторым артистам не выходить на сцену, что и было понято как разрешение всем артистам балета не танцевать. Фокина поддержала Павлова 2‑я.

Я на это ответил, что все им, Фокиным, сказанное неверно, я в курсе всего этого дела и знаю, что Вуич разрешил не выходить той маленькой группе артистов, которая была одета, но не могла танцевать, ибо их было лишь несколько человек. Все другие бастовали и были раздеты.

После моего ухода «гребловцы» со своей компанией набросились на режиссера Сергеева с угрозами, что он виновник всего происшедшего инцидента. Сергеев после этого пришел ко мне и умолял освободить его от обязанностей режиссера, ибо {262} режиссерство при таких обстоятельствах невозможно. Я его успокоил и сказал, что теперь всем работать трудно, надо не терять хладнокровия, исполнять свой долг. Его как режиссера я поддержу, он на это может вполне рассчитывать, а потому нечего малодушничать.

На следующий день Вуич поехал на панихиду по зарезавшемуся С. Легату. На панихиде было довольно много как балетных артистов, так и других. Среди венков был один красный, ленты которого все прятали и подсовывали, а Павлова 2‑я старалась, напротив, их раскладывать виднее. На лентах была довольно-таки бессмысленная тенденциозная надпись: «Вновь объединенная балетная труппа — первой жертве на заре свободы искусства». При чем «заря свободы искусства» с самоубийством С. Легата, жившего со старухой М. М. Петипа, — неизвестно. Был и еще один венок в этом роде. «Гребловцы», очевидно, решили на самоубийстве С. Легата построить какое-то обвинение дирекции, с которой, однако, С. Легат, а равно и М. М. Петипа, были в отличных отношениях. Очевидно, все это было подстроено и, по словам О. Преображенской, в этой акции будто с политической точки зрения действовала семья М. Петипа, его жена, дочери Надежда и Вера, а главным образом уволенная учительница танцев Соколова. О. Преображенская была накануне вечером у старика М. Петипа, и этот последний даже несколько раз говорил своей семье и Соколовой, чтобы они молчали и не говорили вздору: при чем дирекция в самоубийства Легата! Но его, старика, не слушали, находя, что он ничего не понимает… По словам Преображенской, на похоронах С. Легата «гребловцы» собираются говорить зажигательные речи и устроить особую манифестацию против дирекции…

Когда 21 октября в Мариинский театр на оперу «Фауст» явились для исполнения танцев балетные артисты, их на смех подняли хористы, называя их «балетными забастовщиками». Мне казалось, что после нескольких общений балетной труппы с другими труппами и артистами острота их настроения должна пройти, надо только выждать время.

Вообще день 21 октября проходил несколько покойнее. Лавки с утра были открыты. Забастовки, говорили, уничтожаются. Типографщики с 4 часов дня приступили к работе, и, если им не помешают, завтра можно ожидать выхода газет.

Днем я получил встревоженное письмо от Гнедича. Оказывается, что союз артистов бойкотировал драматическую труппу {263} Александринского театра после того, как узнали о том, что она собирается по случаю вышедшего манифеста поднести адрес государю. Артисты очень взволновались и ждут сегодня враждебной им демонстрации на спектакле, почему П. Гнедич просил меня присутствовать при начале, когда будут исполнять гимн. Он думал, что будут протесты. Страхи его оказались напрасными: и гимн и представление прошли благополучно как в Мариинском, так и в Александринском театрах.

Днем ко мне приходил заведующий делами оркестров Кучера, чтобы доложить о собрании оркестровых музыкантов, мною на днях разрешенном. Заседание, оказывается, прошло довольно бурно, но порядок нарушен не был и кое до чего в конце концов договорились. Главным образом все свелось к вопросу об увеличении содержания. Представителями оркестра ко мне явилось двое: Вальтер и Пунк. Они прочли мне протокол совещания и при нем передали мне десять приложений по разным вопросам. Вели себя крайне сдержанно и корректно и прибавили в конце, что они понимают трудное положение дирекции. Всех удовлетворить! Конечно, это весьма трудно. Они меня просят сначала исполнить хотя часть их требований. Я им на это ответил, что мое искреннее желание — сделать все возможное, дабы положение оркестровых музыкантов улучшить, но они должны понять, что просимое ими вызывает крупный расход, особенно затруднительный теперь, когда еще не окончена война, столь много поглощающая денег, а потому обещать очень много боюсь.

22 октября первый раз выпущены были газеты без цензуры. Конечно, подобных номеров в России еще не видали! Главным образом ругали Д. Трепова в отдельности и правительство вообще. На самом видном месте помещено было объявление о похоронах жертв борьбы за свободу, которые были убиты при столкновении с войсками. Объявление это встревожило не только наших возбужденных артистов, но и более умеренных французских актеров. Режиссер французской труппы Михайловского театра Модрю по просьбе артистов отменил на завтра репетицию, то же самое сделал Гнедич в Александринском театре. Опасаются, что нам завтра не дадут играть ни днем, ни вечером. Утренние спектакли поэтому мною были отменены. Вечером 22 октября, так как день был субботний (остальные театры по субботам были закрыты), спектакль назначен был только французский, и прошел он благополучно. Публики было довольно много.

{264} Режиссер Модрю сообщил мне, что от артистки Балетта получена телеграмма, в которой она сообщает, что не может выехать из Парижа.

В воскресенье, 23 октября, балетный спектакль в Мариинском театре не смог состояться. Танцевать главную партию должна была Анна Павлова, но накануне спектакля она в настойчивой форме сообщила мне, что, будучи очень расстроена событиями последних дней, она не в силах выступить. Дабы не усложнять отношений с балетной труппой, я решил балетный спектакль отменить и, вопреки обыкновению, дать в воскресенье оперу.

Первый балетный спектакль после скандалов в балетной труппе состоялся 26 октября. Давали «Коппелию». Балет прошел благополучно, а кордебалету публика устроила овацию. Особенно старались балетоманы.

На наших драматических курсах тоже началось брожение. Ученицы и ученики посещают сходки, порицают поведение драматической труппы Александринского театра, а у себя на курсах решили бойкотировать преподавателя Гущина.

24 октября ученики драматических курсов театрального училища подали мне коллективное прошение, в котором заявляли, что окончательно изверились в преподавателе училища Гущине и просят, чтобы их от него избавили.

Я вызвал Гущина. Он по-прежнему с убеждением и горячо говорил, будто достиг поразительных результатов, но что никто из режиссеров и преподавателей курсов не хочет этого признавать.

На следующий день ко мне пришли два депутата от второго курса Гущина. От имени своих товарищей они заявили, что совершенно изверились в системе преподавания Гущина, в особенности после последнего ученического спектакля, на котором разыграны были «Сказки» Шницлера. Никто ролей им не объясняет, никто с ними о них не говорит, пьес не разбирают и при постановках чувствуют себя, как в лесу, и теряют напрасно время.

26 октября явились представители третьего курса Гущина. Они нападали главным образом не на систему и способ обучения Гущина, а на его поведение как человека — на систему доносов, шпионства и разных сплетен, которые разведены были на курсах. Гущин, желая держать класс в руках, старался учеников {265} и учениц друг с другом ссорить и говорил им сам, что у него на курсах есть доверенные шпионы. Вообще, когда ученики собрались вместе и стали рассказывать друг другу про разные истории Гущина, о которых до сих пор молчали, получилась очень некрасивая картина отношения Гущина к ученикам.

В общем, эти беседы произвели на меня такое впечатление, что кое-что из рассказанного учениками было верно. Разбирать все это для Гущина же может быть рискованно, тем более что говорили тут уже не его враги, а ученики, и между ними были и его недавние поклонники. В такое тревожное время, когда отовсюду сыпятся разные прошения, истории, забастовки, бойкоты и т. п., разбирать инциденты с Гущиным, против которого и так многие предубеждены, казалось не время. Я один уже не мог его поддерживать, а потому я вызвал к себе инспектора и просил его предложить Гущину, ввиду таких неприязненных отношений к нему молодежи, подать самому прошение об отставке.

На следующий день инспектор театрального училища Мысовский принес мне письмо Гущина и его помощника Броневского-Боянуса, в которых они просили об увольнении их от преподавания. Оба обращались с просьбой выхлопотать им по полугодовому окладу жалованья, мотивируя это тем, что они лишаются работы в средине сезона. Таким образом, бойкот Гущина благополучно был ликвидирован, и оставалось подыскать преподавателей драматического искусства, чтобы им передать второй и третий курсы Гущина. Третий курс я передал М. Е. Дарскому, а второй В. Н. Давыдову.

Вечером приходит П. П. Гнедич, сообщивший, что капельмейстер Александринского театра Галкин заявил ему, что он слышал от учеников консерватории, будто они собираются на утреннем ученическом спектакле в Александринском театре устроить демонстрацию, требовать «Марсельезу», а если ее не будут играть, то мешать продолжению спектакля, причем из зрительного зала собираются устроить залу для сходки и доведут дело до того, чтобы в театр потребовали войска. На случай, если потушено будет электричество, они с собой захватят свечи. Насколько слух этот был верен, сказать трудно, но так как на утренниках бывает много детей, то переполох произойти может большой.

От графа Протасова-Бахметева, главноуправляющего ведомством императрицы Марии, я получил сообщение, что на бесплатные спектакли 14 ноября он не может отпустить подведомственные ему учебные заведения. Вследствие этого мною были {266} отменены обычные даровые спектакли, дававшиеся 14 ноября, 6 и 25 декабря для воспитанников учреждений ведомства императрицы Марии.

3 ноября во время представления в Александринский театр пришла депутация от союза рабочих и предъявила бланк, по которому она уполномочивалась союзом закрыть театр. Пришедшие сказали, что такие же депутации отправлены и в другие театры. Полицмейстер театров разговаривал с явившимися в присутствии помощника пристава и жандармского офицера. Полицмейстер заявил, что не в его власти театр закрыть, и рабочая депутация удалилась.

Не успели еще улечься волнения на драматических курсах театрального училища, как под влиянием общих событий началось недовольство и брожение в хоре Мариинского театра.

В то время вообще непрерывно приходилось разбирать всякие конфликты, которым невольно придавалась политическая окраска. Возникали они, как вообще все важное и значительное, с сущих пустяков, но в общей напряженной атмосфере быстро расцветали пышным цветом.

В двадцатых числах октября мужской хор Мариинского театра подал мне пространную петицию, в которой выставлял ряд требований морального и материального характера.

Ближайшей, непосредственной причиной этого выступления, как мне кажется, явилось недовольство хора учителем сцены Мариинского театра О. О. Палечеком и одним из хормейстеров — Помазанским.

В своей петиции хор указывал на «отсталое, беспорядочное ведение хоровых спевок хормейстером Помазанским», режим которого «напрасно утомляет голоса и нервы». Палечеку хор ставил в вину вечную раздраженность, обострявшуюся еще от скверного владения русским языком (О. О. Палечек родом был чех), и особенно подчеркивал некоторый фаворитизм своего «учителя сцены». Так, в петиции указывалось, что Палечек присвоил себе чуть ли не монополию поставки артистов на Мариинскую сцену и что, не взявши предварительно у него несколько уроков, имеешь мало шансов попасть в императорскую оперу.

Недоволен был хор также помощником режиссера и «надзирателем над хором», причем здесь недовольство направлено было не персонально против кого-нибудь, а принципиально {267} против самих этих должностей, против самих этих амплуа. Хористы указывали, что они не нуждаются в институте «надзирателей», которые, по современным оценкам, являются для них даже чем-то оскорбительным. Оскорбительной, по словам петиции, становилась также обязанность надевать в придворных и парадных концертах казенные форменные фраки, подобно «камер-лакеям». Восставал также хор против ежегодных поверок, устраивавшихся, по моему распоряжению, весною по окончании сезона для определения дальнейшей пригодности хористов к службе в императорской опере.

Но особенно подчеркивали хористы то обстоятельство, что, согласно требованиям современного передового театра, их роль уже не ограничивается одним лишь пассивным пением, что современный театр требует от них осмысленной игры, что он относится к хору как к действующему лицу, что новые требования должны обеспечить им и новое положение, а именно (здесь следовало самое главное): при увольнении в отставку за выслугой лет хористы должны быть предварительно переведены в артисты третьего разряда, а частично даже и второго разряда, что обеспечило бы им гораздо большую пенсию.

Здесь я должен сказать, что по выслуге двадцати лет на сцене артисты императорских театров получали пенсию, зависящую от того разряда, в котором они оканчивали службу. Хористы оперы обыкновенно увольнялись на пенсию в 300 рублей в год. Конечно, с течением времени и общим вздорожанием жизни пенсия эта никак не могла обеспечить уволенных. Но изменить размер пенсии было не так-то просто, ибо для этого предварительно требовалось изменение самого закона о пенсиях.

После долгого обсуждения этого вопроса, идя навстречу просьбам хора, я как раз незадолго перед этим нашел способ обходить закон о пенсиях, начав за год, за два до увольнения переводить увольняемых хористов в артисты третьего разряда. Конечно, на первых порах это применялось не ко всем. Кандидаты в отставку исполняли два‑три раза какую-нибудь маленькую сольную партию и благодаря этому выходили на пенсию в 500 рублей в год.

Этим и решил воспользоваться хор, думая не только закрепить найденную лазейку в качестве твердого правила, но добиться перевода уже и во второй разряд, что было совершенно невозможно, как по соображениям бюджетным, так и потому, что несомненно натолкнулось бы на противодействие контроля министерства двора.

{268} Подав мне петицию, хористы одновременно обратились к видному музыкальному критику того времени В. П. Коломийцеву, добиваясь его поддержки в печати. Разумеется, они далеко не правильно информировали Коломийцева, и последний поместил в газете «Русь» от 1 ноября 1905 года громовую статью в их защиту под названием «Горькая жалоба хора императорской русской оперы».

Через несколько недель, ознакомившись с детальнейшими документами дирекции по этому поводу, Коломийцев сам забил в печати отбой, напечатав в той же «Руси» статью, в которой признавал чрезмерное сгущение красок своего первого фельетона, основанного на односторонней информации хористов[[105]](#endnote-94).

Но я возвращаюсь к жалобе хора.

Я отлично отдавал себе отчет, в чем тут, в сущности, было дело. Все жалобы на Палечека, Помазанского, помощников режиссеров и форменные фраки с голубыми кантами не составляли сути спора.

Суть же заключалась в том, что произошла колоссальнейшая перемена между положением хористов в девяностых годах и новым положением, определившимся к началу девятисотых годов.

С той поры как новая театральная школа (оперное предприятие С. И. Мамонтова, отчасти тенденции театра Станиславского) стала требовать от хора осмысленной игры на сцене, с тех пор как в Мариинском театре с хором стал заниматься по тому времени новатор, учитель сцены, заслуженный артист и профессор консерватории О. О. Палечек, культура и ответственность хористов значительно поднялись.

Новые сценические задания, начавшийся перевод на сольные партии перед увольнением — все это создало у хористов такое впечатление, что они являются, пусть маленькими, но индивидуальными и самостоятельными артистами, быт и положение которых, разумеется, теперь должны измениться. Самая кличка хористов, насколько я мог наблюдать, стала им казаться теперь обидной. Случайно совпавший довольно быстрый перевод ряда хористов в артисты (В. С. Шаронов, А. М. Лавинский, В. И. Касторский и другие) еще более поддерживал любезную их сердцу иллюзию, будто и они могут считать себя артистами Я знаю, что к этому времени многие хористы и на самое пребывание в хоре смотрели уже как на промежуточную инстанцию до положения «солиста императорских театров».

Отсюда, думается мне, все эти недовольства, вроде, например, пустячного, но крайне показательного протеста против {269} обязательных казенных форменных фраков, надевавшихся хором для придворных концертов, и т. д.

Прежнее звание простого певчего уже никак не удовлетворяло хористов, и они хотели, чтобы дирекция сравняла их по положению, по меньшей мере, с оркестровыми музыкантами, о чем неоднократно и намекали в разговорах со мной. Я же лично был против этого, находя подобное уравнение несправедливым. Слов нет, состав хора стал теперь более интеллигентным, нежели прежде, особенно состав хора женского, но тем не менее права и положение оркестровых музыкантов, как мне казалось, должны быть большими. Оркестр наш в подавляющей части состоит из артистов, кончивших консерваторию, а многие из них носят звание профессоров консерватории и серьезных музыкальных школ. Состав оркестра, по моим наблюдениям, в ту эпоху в общем был даже культурнее состава певцов и солистов, где обладание одним лишь голосом подчас обеспечивало видное положение. Уравнять в правах хор и оркестр было бы несправедливым, а именно этого-то, в сущности, и добивались хористы в своих репетициях.

Таким образом, здесь вопрос был глубже, и уладить его было не так-то легко.

Поэтому прямых выводов из напряженного отношения с хором я здесь не делаю, так как эта борьба растянулась на очень долгий промежуток времени и, начавшись в 1905 году, продолжалась вплоть до самой революции 1917 года, когда в пятнадцатых числах февраля, то есть за две недели до революции, хор вышел, но не стал петь на представлении «Майской ночи».

Кроме коллективного прошения, поданного мужским хором, несколько дней спустя подала прошение также и женская часть хора.

Они просили не только об увеличении пенсии, но и о сравнении получаемых ими окладов с окладами мужского хора, причем заявляли, что по многим вопросам с заявлением мужского хора они не солидарны. Я старался объяснить, что в настоящее время приходится быть особенно осмотрительным с расходами по бюджетам императорских театров, ибо с прохождением бюджета через Государственную думу субсидия наша, по всей вероятности, не только не будет увеличена, но, вернее всего, будет урезана. Носятся уже слухи, что в Государственной думе будет поставлен вопрос о передаче императорских театров, как некоего пережитка дворцового быта, в частные руки. Поэтому обещать улучшения материального состояния в такую {270} минуту я решительно не могу — могу только обещать сделать все от меня зависящее.

8 ноября я принял представителей мужского хора. Вели они себя скромно и корректно, хотя и предлагали некоторые довольно нахальные вопросы. Так, например, спрашивали, зачем дирекция держит на службе таких-то и таких-то артистов и артисток, когда деньги, им уплачиваемые, могли бы идти на увеличение содержания хора. На это мне пришлось им заметить, что при составлении оперного бюджета о каждом артисте вопрос разбирается, и нет ни одного, которого бы дирекция держала зря, секрета в делах дирекции никакого нет, и я с удовольствием объяснил бы им причины, поименно назвав артистов, но сейчас это отняло бы у нас много времени и отдалило бы от главного предмета нашего разговора. Затем прочитаны были отдельно по пунктам все заявления хора в прошении, причем предварительно я спросил хористов, являются ли они действительно представителями и уполномоченными хора и могу ли я быть уверенным в том, что они не допустят своих товарищей до каких-нибудь демонстраций и забастовок, ибо только при таких условиях я согласен просьбы их рассматривать. Они все мне заявили, что за полное спокойствие хора отвечают, и если бы кто-нибудь заявил мне противное, чтобы я не верил этому.

В общем, от разговора с хором я вынес убеждение более благоприятное, чем ожидал, причем предо мною ясно развернулась картина некоторого произвола режиссерского управления, которую от меня тщательно скрывали режиссеры. Что хористы в некоторых своих домоганиях были неправы, это тоже было ясно, но неправ во многом был и О. О. Палечек, поведение которого не соответствовало ни изменившимся условиям, ни современному настроению: что сходило десять лет тому назад, теперь решительно не подходило. Давать уроки тем из служащих, которые от него зависят, разумеется, неправильно, на что я уже неоднократно обращал внимание как О. О. Палечека, так и Э. Ф. Направника.

Вечером в тот же день в Мариинском театре давали оперу Римского-Корсакова «Снегурочка» в ужасной старой постановке, сделанной при И. А. Всеволожском, — постановке, совершенно правильно раскритикованной А. В. Оссовским[[106]](#endnote-95). Некоторые декорации совсем бы годились для балаганов Малафеева. Публики было немного, но она особенно чествовала присутствовавшего на представлении Н. А. Римского-Корсакова, теперь {271} уже бывшего профессора консерватории, объявленного генерал-губернатором Треповым «опасным революционером»[[107]](#endnote-96).

На следующий день, 9 ноября, состоялась репетиция оперы Массне «Эсклармонда». Ввиду натянутых отношений хора с Палечеком и Помазанским, репетицию эту я поручил делать Крушевскому[[108]](#endnote-97). Когда хор собрался и главный режиссер Монахов объявил, что репетировать с ним будет Крушевский, хористы покрыли это известие громом аплодисментов, что, конечно, опять же носило характер демонстрации, но имело ту пользу, что подбодрило Крушевского, сконфуженного в новой роли «учителя сцены».

14 ноября у меня собрались оперные режиссеры и капельмейстеры: Направник, Блуменфельд, Крушевский, Палечек, Монахов и Морозов. Прочли мы вслух записку, представленную хором, и постепенно обсудили их требования. Сначала Направник и Палечек стояли за репрессивные меры, но я сказал, что теперь принятие таких мер несвоевременно и не отвечает общему настроению как служащих, так и общества вообще. Из этих мер выйдет не успокоение, а дальнейшее раздражение, а нам важно теперь же обеспечить спокойный ход спектаклей. В общем, было решено немедленно передать копию прошения хористов в работавшую в то время комиссию по пересмотру штатов императорских театров, которая единственно была в состоянии при установлении новых штатов улучшить материальное положение хора, и настаивать перед комиссией о некоторых послаблениях. Дабы не обострять отношений с хором, я просил режиссерское управление на хоровые репетиции назначать хормейстера Казаченко и Крушевского и всячески избегать назначения на репетиции и спевки Палечека и Помазанского.

С этого времени депутации хористов стали являться ко мне чуть ли не ежедневно. Приходили справляться, просить, требовать и ловили меня с этими же вопросами при каждом возможном случае.

Наконец 25 ноября явившаяся ко мне очередная депутация от хора принесла с собой прошение на высочайшее имя, прося передать его министру двора. В прошении этом они между прочим просили в качестве правила переводить увольняемых хористов не в третий разряд из четвертого, а прямо во второй!

Таким образом хористы уже всецело хотели сравнять себя с артистами.

Когда прошение это я показал министру, он мог только улыбнуться. Разумеется, оно было невыполнимо. Однако {272} хористы не оставили мысли провести его и носились с ним вплоть до самой революции 1917 года.

Последствия недоразумений с хором стали вскоре же довольно ясно сказываться: хористы стали плохо держать себя на сцене, разговаривали друг с другом, выходили незагримированными, не все пели — словом, стали держать себя крайне распущенно.

## IV Выступление Шаляпина в «Демоне». — «Жизнь за царя». — «Война Алой и Белой розы». — Инцидент И. Ф. Кшесинского с А. М. Монаховым. — М. Ф. Кшесинская. — Шаляпин и «Дубинушка».

30 декабря состоялось самое выдающееся событие оперного сезона этого года: для своего бенефиса Ф. И. Шаляпин выступил в «Демоне».

29 декабря, накануне, на репетиции «Демона» у Шаляпина вышло столкновение с капельмейстером Крушевским. Шаляпин был недоволен дирижированием Крушевского и заявил ему, что он, дирижируя, не чувствует пения Шаляпина. После этого, обидевшись, Шаляпин ушел к себе в уборную. Потом появился вдруг в режиссерской комнате и стал головой бить об дверь, говоря, что не в силах больше продолжать репетировать, а потом с отчаяния стал горько плакать.

Послали за мной.

Я увел его к себе в ложу и стал уговаривать возвратиться на сцену и продолжать репетировать. Времени терять нельзя, ибо это последняя репетиция перед его бенефисом. После долгих уговоров мне наконец удалось его убедить, и он кое-как репетицию докончил.

Трудно было Крушевскому ладить с Шаляпиным, но жалко было смотреть и на Шаляпина. Он был расстроен, как ребенок. Завтрашний спектакль рисовался ему неудачным, а между тем он столько вкладывает сердца в исполнение этой трудной для него по голосу партии. А что, если у него завтра «Демон» не выйдет? Однако страхи Шаляпина оказались напрасными. На следующий день опера прошла отлично во всех отношениях.

В день бенефиса Шаляпина оказалось, что много дорогих лож остались нераспроданными. Весь сбор должен был составить 15 000 рублей, а между тем в кассе было выручено лишь {273} около 10 000. Я утром вызвал к себе приятеля Шаляпина, барона Стюарта, чтобы переговорить относительно пустых лож. Я советовал часть их пустить в продажу по купонам, а часть раздать даром среди артистов. За последнее время среди артистов театра чувствовалось враждебное по отношению к Шаляпину брожение, и мне казалось, ему бы следовало сделать артистам любезность, пригласив их на свободные места в своем бенефисе.

Опера в день бенефиса шла хорошо. Собравшаяся публика, затаившись, внимательно следила за каждым движением и за каждой нотой столь редкого исполнителя партии Демона.

Шаляпин был в голосе и в вокальном отношении провел эту трудную для него партию прекрасно. Об игре его и передаче самой роли и образа Демона и говорить нечего — игра его была не только оригинальна, но тонко продумана в разных мелочах, с большим подъемом в сильных местах, и держал он себя с большим достоинством и величием. Публика принимала его хорошо, заставляя все, что только было возможно, бисировать. Особые восторги были выказаны присутствовавшими к концу, когда Шаляпин стал на вызовы выходить один.

Между прочим, на бенефисе Шаляпина в царской ложе присутствовал великий князь Петр Николаевич с супругой своей Милицей Николаевной. Во время одного из антрактов я пошел в царскую ложу, чтобы убедиться, какое впечатление произвел Шаляпин своим пением. Каково же было мое удивление, когда я увидел великого князя, генерал-инспектора по инженерной части, с оренбургским платком на плечах и сильно запыхавшимся от только что оконченных танцев. На мой вопрос, как нравится Шаляпин — Демон, он мне ответил:

— Вот видите, под впечатлением лезгинки я ее все танцевал, но она у меня не выходит, — и при этом стал странным образом улыбаться.

Оказалось, что до моего прихода он перед женой своей танцевал в аванложе лезгинку.

В этот же день в режиссерском управлении оперы происходили дебаты о том, какие меры принять по отношению к хору. Направник высказался за необходимость реабилитировать Палечека. Теперь кое-что в общем настроении переменилось, и потому, по мнению совещания, можно было приступить и к репрессивным мерам. Выслушав мнение всех, я высказался в том смысле, что лучше дело о Палечеке снова не возбуждать, ибо во многом Палечек сам виноват. Пока же необходимо {274} пересмотреть правила для хористов и точно определить как порядок их службы, так и степень подчинения их как главному режиссеру, так и учителям сцены и хормейстерам. В самом хоре в это время уже обнаружился раскол. Женский хор совсем от мужского отделился, и о какой-нибудь общей забастовке не могло быть и речи.

Между прочим, весь этот сезон оперу «Жизнь за царя» мы не давали[[109]](#endnote-98). Ею только открыли сезоны в Петербурге и Москве. По царившему тогда настроению ставить ее боялись, боялись каких-нибудь выпадов и протестов публики, ибо в единственных ее представлениях при пении фразы «Лягу за царя и за Русь» — раздавались отдельные шиканья. Опера не шла и в Москве, где петь ее опасался Шаляпин и под разными предлогами старался от участия в ней уклониться, ибо получал анонимные письма с угрозами. Наконец на отсутствие этой оперы в репертуаре стали в столицах обращать внимание, и я, в свою очередь, стал получать письма с упреками в игнорировании такого выдающегося автора, как Глинка. Но давать ее без Шаляпина также возбудило бы разговоры, что именно он не хочет ее петь. Наконец на масленой неделе я решил оперу эту дать как в Петербурге, так и в Москве. Шаляпин в это время уже уехал в отпуск. В Петербурге репертуар на масленицу был уже составлен, и надо было какую-нибудь из намеченных опер заменить. Предполагали «Жизнь за царя» поставить вместо «Дубровского», но главный режиссер оперы Монахов уговорил меня этого не делать, ибо боялся неприятностей с Направником, получавшим от каждого представления своих произведений авторский гонорар. Поэтому решили ее поставить в воскресенье утром 12 февраля для детей. В Москве же поставить «Жизнь за царя» решили 7 февраля вечером. Оба представления прошли благополучно, но на эти представления были присланы усиленные наряды полиции на всякий случай.

Но я возвращаюсь к балетной эпопее.

1 ноября ко мне явилась группа балетных артистов, представителей образовавшегося так называемого «выборного бюро балетной труппы». В состав этого бюро входили Рутковская, Черноруцкая, Локтионова, Карсавина, оба Михайлова, оба Преснякова, Титов, Кшесинский и Фокин. Они пришли мне заявить, {275} что, чувствуя себя в невозможном положении относительно всей труппы, которая относится к ним недоброжелательно, они просят разрешения снова собраться в репетиционном зале для того, чтобы выяснить все происшедшее после собрания 15 октября. Я им сказал, что собрание это без разрешения министра назначить не могу, ибо не имею на это права. Манифестом собрания вообще разрешены, но помещение дирекции можно дать лишь с ведома министра. Мне в особенности сделать это теперь невозможно, после того как так неудачно окончилось собрание 15 октября.

Между прочим, из разговора с пришедшими мне стало ясно, что члены этого самозванного «выборного бюро» имели в виду, если бы их затея удалась, самолично управлять балетной труппой, присвоив себе функции балетной администрации.

Между тем другая часть балетной труппы, не примыкавшая к группе «выборного бюро», просила разрешения прийти ко мне, чтобы, с одной стороны, поблагодарить за то, что инцидент 16 октября был благополучно ликвидирован, а с другой стороны, чтобы заявить, что они, большинство труппы, не солидарны с мнением меньшинства и с теми, что подписали резолюцию 15 октября. Собраться они должны были у меня в приемном зале 3 ноября.

Репетиция около двух часов дня была в этот день прекращена, и артисты стали собираться в конторе. Другая же часть труппы во главе с забастовщиками, узнав об этом, бросилась бежать боковым ходом ко мне на площадку квартиры и прямо безо всякого доклада входит ко мне в приемный зал.

Мой чиновник особых поручений Вильер, знавший, что должны прийти артисты балетной труппы, но не будучи в курсе борьбы «Алой и Белой розы»[[110]](#endnote-99) и точно не знавший разделения труппы, вошел ко мне в кабинет, чтобы доложить, что артисты балета собрались.

Выйдя в зал, я неожиданно для себя оказался окруженным тридцатью с лишком артистами, принадлежавшими к партии «Алой розы».

Когда я убедился, что все собравшиеся у меня в зале совсем не те, которым был назначен прием, то понял, что званые гости в это время были еще в конторе; тут балетный артист Михайлов обратился ко мне с заявлением претензии, что в репетиционном зале внезапно почему-то прекратили репетицию балета. Его поддержали Н. Петипа и многие другие, говоря, что было крайне неделикатно со стороны их товарищей не посвятить и {276} их в причину прекращения репетиции. Почему и им не сообщено было о предполагавшемся собрании балетной труппы у меня в зале? На это я возразил, что о прекращении репетиции мне доложили сейчас, ввиду того, что часть труппы просила у меня приема, и я не имел основания в этом отказать, так же как не отказался принять и их депутацию. Что же касается собрания всей труппы у меня и устройства сходки с дебатами, то такое собрание я не разрешал, и оно без ведома министра разрешено быть не может. Затем я их спросил, не имеют ли они еще какого-либо заявления ко мне, и, получив отрицательный ответ, предложил им покинуть зал и не мешать мне принимать других артистов. Артисты удалились, но заняли площадку лестницы и самую лестницу, чтобы не пропустить ко мне другую часть труппы, собравшуюся в конторе. Надо было употребить немало усилий, чтобы упросить их покинуть площадку лестницы, ибо, кроме непристойности такого поведения, они, занимая прихожую и площадку лестницы, разобщали мою квартиру, так как, чтобы пройти из одной половины моей квартиры в другую, необходимо было проходить по площадке. После некоторого промежутка времени они все же удалились — оставался лишь один М. М. Фокин, который заявил, что ему необходимо видеть меня отдельно и он просит меня его принять.

Тогда в залу вошла другая часть труппы, в которой было около семидесяти пяти — восьмидесяти человек и которая все это время ждала в конторе. Они выразили мне благодарность за благополучное окончание инцидента с забастовкой 16 октября и объявили, что не солидарны с воззрениями и действиями меньшинства балетной труппы, общего собрания не просят, ибо убеждены, что никакого толка из такого балетного митинга не выйдет, а потому просят лично меня этим делом заняться, увеличив по возможности их содержание.

Кавалеры «Алой розы» поступили с ними на собрании 15 октября некорректно: они на собрание это пришли исключительно, чтобы выбрать комиссию из двенадцати человек. Только такая комиссия может заняться фактически разбором нужд балета, а не собрание в сто пятьдесят — двести человек.

На это я ответил, что на меня они могут всегда рассчитывать как на начальника, внимательно относящегося к их нуждам. Прошу их, однако, иметь известное терпение. Теперь все со всех сторон подают просьбы об увеличении содержания. Удовлетворить всех скоро, да еще во время продолжающейся войны, не так просто и легко. Я лично прошу их быть спокойными, {277} не нервничать, не вздорить друг с другом и в настоящую минуту поменьше спорить. Теперь все возбуждены, и споры будут приводить лишь к бесцельным столкновениям, — время возьмет свое, и надеюсь, что рознь в балетной труппе прекратится.

Около 372 часов все балетные артисты разошлись, отняв у меня немало времени и нервов. На следующий день, 4 ноября, у меня состоялся доклад у министра. Я ему подробно рассказал все происшедшее у меня накануне с балетной труппой. Кажется, еще такого рода осады квартиры директора балетной труппой в истории императорских театров не происходило!.. Говорил я министру, что за это время очень устал и с удовольствием бы покинул пост директора.

8 ноября выяснилось, что на завтрашний день балет снова предполагает выкинуть какую-то историю. Как выяснилось, предположено было сорвать балетный спектакль. Многие артисты из партии «Алой розы» должны были внезапно прислать записки о заболевании, в том числе и Анна Павлова, которая должна была исполнять главную роль в балете «Жизель». На всякий случай было сообщено О. О. Преображенской, чтобы она была готова, в случае нужды, заменить балерину Павлову.

Однако балетный спектакль 9 ноября прошел благополучно. Павлова прекрасно танцевала «Жизель», а публика разно относилась к той и другой партии балетных артистов: одним аплодировали больше военные, другим статские; было это очень характерно и нельзя было на это не обратить внимания лицам, посвященным в борьбу «Алой и Белой розы». Вообще несомненно, что публика о предполагаемой забастовке знала и была очень нервно настроена.

11 ноября я был на докладе у министра и прочел ему памятную записку о балетных событиях. Министр мне сказал, что я напрасно разрешил первое собрание 15 октября, на что я ему напомнил, что собрание это было мною разрешено лишь для выбора уполномоченных, никаких вопросов на нем не должно было разбираться, а потому я и не видел причины отказать. Такие собрания я разрешал и другим труппам, и оркестру, и хору. Затем, разбирая вопрос о дальнейшем поведении дирекции, я сказал, что думаю пока никакого разбора не делать, ибо считаю это не подходящим ни по времени, ни по настроению. Всякая мера, принятая дирекцией, будет обсуждаться в прессе и обществе, и пойдут недоразумения, которые будут мешать спокойной работе. Надо дать всему этому отстояться.

{278} 15 ноября ко мне явились артисты балета Печатников, Пономарев 1‑й, Монахов, Лобойко и Эрлер 1‑й с просьбой разрешить им представить список материальных нужд артистов балетной труппы. Желая, чтобы подобная просьба была легальна, они спрашивают, какие именно просьбы могут быть выставлены ими и о чем просить теперь я считаю несвоевременным.

Я им ответил, что вопросы экономические могут поднимать, какие найдут нужным, — я их рассмотрю и те, которые можно будет удовлетворить, представлю министру.

21 ноября во время выборов уполномоченных в балетную комиссию произошел новый инцидент между И. Ф. Кшесинским и артистом А. М. Монаховым. Началось это с того, что Анна Павлова стала выговаривать Монахову, зачем он отказался от своей подписи на собрании 15 октября. Монахов ответил, что его надули и что кучка артистов воспользовалась собранием для своих целей.

В разговор вмешался Кшесинский, который резко обругал Монахова. Монахов, разумеется, ему ответил, а Кшесинский в ответ дал ему пощечину. Рознь в балетной труппе разгоралась все сильнее…

Вот как этот инцидент описан был в «Петербургской газете» 27 ноября 1905 года:

В балете еще с октября месяца, когда труппа стала устраивать собрания и подавать дирекции «петиции», образовались две враждующие партии…

Курьезно, что как та, так и другая партия называли друг друга «черносотенцами».

История с дракой произошла во время выбора уполномоченных в балетную комиссию… Каждая партия хотела провести в комиссию своих, и на этой почве разыгрались страсти.

Г. Монахов, перед тем как подраться с г. Кшесинским, имел сцену с г‑жой Павловой 2‑й.

Последняя, возмущенная его поведением, назвала его «подлецом»…

Г. Монахов съел «подлеца», удовлетворившись, очевидно, тем, что довел г‑жу Павлову 2‑ю до слез…

Расстроенная балерина поднялась затем наверх и села разговаривать с г. Кшесинским…

Тут опять появился возле нее г. Монахов и стал вмешиваться в ее разговор с г. Кшесинским…

{279} Последний, а также и другие товарищи просили г. Монахова удалиться…

— Подлец, наушник! — раздалось по его адресу…

— Господа, — сказал г. Кшесинский. — Оставим разговор, кто подлец. Это выяснится потом.

Тогда г. Монахов, отойдя на приличнее расстояние, как и подобает театральному «герою», закричал г. Кшесинскому:

— Подлец — вы, Кшесинский!..

Г. Кшесинский мигом подскочил к своему оскорбителю и потребовал повторить сказанное…

Тот повторил и в тот же момент получил увесистую пощечину…

На следующий же день ко мне явилась группа балетных артистов в количестве двадцати пяти человек с заявлением, что они считают невозможным служить вместе с Кшесинским, который позволяет себе оскорблять действием своего же товарища. Я сказал, что инцидент этот будет немедленно расследован, и если Кшесинский виноват, то будет из труппы удален.

Оказалось, что после вчерашней выходки Кшесинский сегодня на репетиции вел себя крайне вызывающе и вместе с Павловой сказал Монахову, чтобы он старался вчерашний инцидент потушить, иначе будет плохо и ему и дирекции. Тут уже стало ясно, что надо применить строгую репрессию и Кшесинского для примера удалить.

Вечером я заезжал к министру, чтобы ему доложить, что «война Алой и Белой розы» продолжается, и так как на этот раз произошло уже мордобитие, то, несмотря на мое желание репрессивных мер не принимать, принять их придется.

Не будучи в состоянии протестовать против моего решения уволить Кшесинского, барон Фредерикс решение это одобрил, но посоветовал мне для смягчения формы предложить Кшесинскому самому подать в отставку.

На следующий день я вызвал к себе Кшесинского и ему объявил, что до сих пор я никаких репрессий по отношению к балетным артистам не принимал, несмотря на неподходящее поведение многих из них, но теперь, ввиду его непозволительной выходки и допущенной драки, я должен удалить его со службы как виновника оскорбления действием товарища. Принимая, однако, во внимание общее нервное состояние, я предлагаю ему самому подать в отставку и даю ему срок до 5 часов дня сегодня, причем обещаю ему даже хлопотать о пенсии за прежнюю его службу. Если же прошения он не подаст, то уволен {280} будет без прошения и со всеми последствиями такого увольнения, и, конечно, ни о какой пенсии тогда уже не может быть и речи.

Кшесинский стал всячески оправдываться, но, видя, что ничего не помогает, просил во всяком случае отсрочить время подачи им прошения до завтрашнего дня, ибо он должен предварительно переговорить со своим адвокатом; кроме того, у него есть одно лицо, которое о его деле переговорит с министром двора.

— Я не сомневаюсь, — ответил я Кшесинскому, — что вы, как настоящий революционер, имеете дружеские связи с министром двора. Но я лично думаю, что в настоящую минуту это мало поможет, ибо я не допущу вмешательства в принятое мною решение. Нельзя же одновременно быть и революционером и пользоваться самой что ни на есть монархической протекцией — это уже непоследовательно.

Вообще я советовал ему поскорее подать в отставку, хотя продлить срок до завтра, до 12 часов дня, я согласился. Разговор наш длился около часу. Кшесинский был туг на ухо и, когда надо было, многое не слышал.

Ввиду того что опять ходили слухи о возможности недоразумений на сегодняшнем вечернем представлении балета «Корсар», я приказал подготовить на всякий случай балет «Щелкунчик» с Преображенской. Но «Корсар» прошел благополучно. Пришлось только выпустить сцену с кораблем, ибо из-за общественных волнений морское ведомство не отпустило нам матросов, которые в сцене этой были заняты как специалисты морского дела.

24 ноября, на следующий день, ко мне явился Кшесинский и объявил, что подать прошение об увольнении он окончательно отказывается, ибо виноватым себя в мордобитии не признает. Подать прошение он согласен только в том случае, если за свой поступок будет награжден не только обыкновенной пенсией, которой еще не выслужил, но усиленной — и, кроме того, еще прощальным бенефисом и разрешением дослужить этот сезон до весны. Теперь же он единственно на что согласен — это подать прошение о двухмесячном отпуске с сохранением содержания. В противном случае он предпочитает, чтобы его уволили без прошения, ибо, имея связи среди менее революционного общества, он найдет способ жаловаться на произвол дирекции и подаст прошение на высочайшее имя, не сомневаясь, что его в высших сферах поддержат, — ибо там семья Кшесинских оценена {281} не так легкомысленно, как в дирекции, не отдающей себе отчета, с кем она имеет дело и каковы заслуги Кшесинских перед царем и отечеством.

Говорил я с Кшесинским битый час, но он свою позицию не сдавал, не сдавал и я, несмотря на все его угрозы. Я еще был очень молод, наивен и неопытен в делах государственных, несмотря на то что служил в театрах восьмой год.

Я дословно передал барону Фредериксу мой разговор с Кшесинским, чтобы еще раз убедиться, останется ли Фредерикс при своем прежнем мнении. Наученный горьким опытом, я знал, что высказанное министром решение под влиянием разных обстоятельств могло за день уже перемениться. На этот раз надо было решиться вступить в бой с семьей Кшесинских, — а это не какие-нибудь буры или турки: они настойчивостью и силой своей не уступали японцам, ибо в числе своих друзей и союзников числили немало влиятельных лиц. Надо было быть осмотрительным, чтобы самому не очутиться в глупом положении. Я предупредил министра, что за Кшесинского вступятся и правые и левые и ему еще придется выдержать немало атак с разных сторон, но что я лично своей позиции не сдам и с ним говорю последний раз, ибо завтра же об увольнении Кшесинского будет напечатано в журнале распоряжений, и тогда пути к отступлению будут отрезаны.

Но Фредерикс на этот раз оставался стойким и подтвердил, что Кшесинский должен быть уволен. На этом мы расстались, и, приехав домой, я приказал назавтра отдать в журнале распоряжение об увольнении Кшесинского.

В 4 часа дня ко мне явилась депутация от балета в составе Легата, Трефиловой и Васильевой. Они просили, чтобы я приказал официально и гласно разобрать дело Кшесинского и, если бы возможно было, его простил и дал бы возможность ему, Кшесинскому, с Монаховым помириться.

На следующий день, 25 ноября, у меня опять состоялся доклад у министра. Барон Фредерикс мне сказал, что к нему приезжал Кшесинский, но он его не принял. Затем прибыла депутация от балетной труппы с Анной Павловой во главе. Барон объяснил ей, что на службе в балетной труппе императорских театров не могут быть терпимы артисты, позволяющие себе кулачную расправу с товарищами. На просьбу же артистов дело это официально расследовать министр сказал, что он согласен и поручает расследовать начальнику канцелярии министерства двора генералу Мосолову, как постороннему к театру человеку. {282} На следующий день, 26 ноября, я получил следующую официальную бумагу из канцелярии министерства:

Министр императорского двора возложил на меня, при содействии чиновника особых поручений IV класса при министерстве действительного статского советника Гардера, расследование причин, вызвавших столкновение между артистами балетной труппы Кшесинским и Монаховым, и, попутно с сим, всестороннее ознакомление со всеми обстоятельствами бывших в последнее время недоразумений среди артистов балетной труппы.

*Мосолов*.

Началось серьезное дело за номером…

Вечером я присутствовал на балетном спектакле «Пахита». Театр был переполнен. Павлова танцевала отлично. Многие ожидали протестов по поводу отсутствия Кшесинского, который был заменен балетным артистом Булгаковым, очень недурно справившимся с новой для него ролью. В антрактах раздавались жидкие возгласы «Кшесинского!..» — но публика криков этих не поддерживала, а из оркестра кто-то громко крикнул:

— Вызывают тень покойника!

После повторных вызовов Кшесинского в партере стали шикать. Спектакль прошел благополучно.

Группа артистов, приходившая справляться ко мне о возможности тех или иных экономических требований, представила мне постановление, подписанное восьмьюдесятью двумя человеками, со списком их желаний.

Некоторые пункты не лишены были известной пикантности. Так, например, содержание должно было быть увеличено вдвое, выборная балетная комиссия должна была заведовать не только распределением окладов между артистами, но и повышениями по службе и приглашением иностранных балерин и балетмейстеров. Словом, дирекции ничего не оставалось делать, кроме уборки театров и передачи денег образовавшейся так называемой «балетной комиссии» из казначейства и кабинета.

Я все-таки не полагал, что восемьдесят два человека могут до этого додуматься, и им об этом сказал. По их расчету выходило, что на балетную труппу надо отпускать не 220 тысяч, как теперь делалось, а более 400 тысяч. Кто же эти деньги, и в особенности теперь, на балет ассигнует?!.

29 ноября я встретил Мосолова, погруженного теперь в балетные дела. Он уже вызывал к себе в канцелярию балетных артистов, чтобы начать опрос и следствие. Вызывал он по пятнадцать {283} человек зараз и был в отчаянии по поводу их показаний. Говорили об одном и том же совершенно противоположное, причем и те и другие готовы были справедливость высказанного подтвердить присягой. Особенно смущали Мосолова дамы. Я ему пожелал всякого благополучия в начатом им деле. Он был любителем дамских бесед — пускай же познакомится хорошенько и с деловой стороной дамских разговоров!

2 декабря барон Фредерикс сказал мне, что великий князь Сергей Михайлович возмущен удалением Кшесинского. Он находит, что, раз выгнали Кшесинского, надо было удалить и Монахова. При этом великий князь еще добавил, что если Кшесинский не будет возвращен в балет, балетная труппа забастует. Несомненно, что все это говорилось великим князем со слов И. Кшесинского и под влиянием М. Кшесинской. На это я сказал министру, что великие князья меня положительно поражают. Неужели они недостаточно уже вмешивались в театральные дела!.. Мало у нас историй с самой Кшесинской — так нет: теперь еще начинаются истории и с ее родственниками. Я, в сущности, не понимаю, что великий князь думает, когда старается поддерживать Кшесинского. Может быть, он сам стоит за революцию, но тогда нельзя же оставаться великим князем — ведь это революционное движение против них-то и направлено отчасти. Они уже довольно принесли вреда России, пора это понять, и, если мы станем допускать послабления гг. Кшесинским, ввиду того что они родственники дам сердца великих князей, тогда-то и можно ждать недовольства в труппе, которая будет воочию видеть, что есть люди, которым при настоящем правительстве все дозволено, а другим ничего, и почему же Михайлов 2‑й и компания считаются неблагонадежными, а их сторонник Кшесинский и великий князь Сергей Михайлович — благонадежными! Ведь все же это странное подразделение!..

Между тем Мосолов, производя следствие, вызывал к себе артистов целыми группами, следствие вел бестолково и много говорил артистам и в особенности артисткам лишнего. Все это они друг другу пересказывали, и многое из сказанного Мосоловым дискредитировало режиссера Сергеева, что в данное время было особенно бестактным. Однако Мосолов, вникая понемногу в события, происшедшие в балете, стал понимать, что дело было более серьезно и сложно, чем ему казалось раньше. Особенно его поразило показание балетного артиста Терпиловского, который дал ему некоторые сведения о Михайлове 2‑м.

{284} 5 декабря Мосолов переслал мне текст своего дознания. Оно было изложено не только осторожно, но даже трусливо: наиболее нежелательные моменты, как, например, забастовка балетных артистов на утреннем представлении «Пиковой дамы», обходились молчанием, выводы были недоговоренные и нерешительные. Все какие-то полуслова и полумысли, характерные для эпохи.

10 декабря совместно с Мосоловым у меня был доклад у министра по поводу произведенного расследования. Министр снова стал колебаться в выводах, в частности в отношении к Кшесинскому, думая, по-видимому, найти ему какое-нибудь оправдание и его простить.

Около двух часов труда стоило мне убедить министра написать на мосоловском дознании следующую резолюцию:

Наложенное на Кшесинского взыскание оставить в силе. Артисту Монахову, за несдержанное его поведение, сделать от моего имени строгий выговор, а артистке Павловой 2‑й поставить на вид ее резкое обращение, проявленное ею по отношению к Монахову…

Прискорбно, что среди артистов императорских театров существует такая рознь. Надеюсь, что все артисты балетной труппы приложат совместно с дирекцией все свои старания к умиротворению существующей розни, объединившись общим стремлением исключительно к служению искусству. Только при таком условии я признаю возможным удержать балет императорских театров на той высоте, которая создала ему всемирную известность.

Само расследование должно быть отпечатано в нескольких экземплярах, объявлено в приказе по министерству и разослано по труппам для всеобщего сведения.

Дирекция лично никакого участия непосредственно в этом деле не принимает, посылать же эти печатанные сведения будет само министерство.

Общая растерянность, слабость, недомогание, шатание проявлялись везде и повсюду. Красной нитью эта нерешительность была заметна сверху донизу. Никто, в сущности, не знал точно, как на данный факт смотреть: надо ли скрывать истинный смысл совершающегося или смотреть открыто и за это преследовать. Не было воли ни у кого, и каждый старался принимать такое решение, от исполнения которого можно было бы отказаться во всякий любой момент, а потому и решения эти бывали неопределенные, неясные, боязливые…

{285} Я был рад, что удалось настоять на решении удалить Кшесинского — и то досталось не без труда, — и я ждал еще, что будет предпринимать М. Ф. Кшесинская, которой об удалении ее брата несомненно написал великий князь Сергей Михайлович. Я был убежден, что предстоит борьба и с ней, и, конечно, не ошибся.

Но как же ей, М. Ф. Кшесинской, вмешаться в это щекотливое дело? Нельзя же открыто взять сторону брата-революционера — это было бы черной неблагодарностью за пятнадцатилетние милости к ней русского двора. Не к лицу же ей открыто сочувствовать смутьянам!.. Как же быть?!.

Я не заставил М. Ф. Кшесинскую долго ждать и вскоре же предоставил ей превосходный предлог для выступлений.

Дело в том, что в прошлом сезоне Кшесинская официально ушла в отставку, получив 4 февраля 1904 года прощальный бенефис. Тогда же она обусловила себе несколько гастролей в сезоне 1905/06 года, причем должна была выступить в балетах «Дочь фараона», «Эсмеральда» и «Тщетная предосторожность», которые в силу традиций или, лучше сказать, инерции были как бы закреплены за ней и считались ее монополией.

Однако ввиду неожиданных событий в России наша несравненная прима-балерина сочла за благо покинуть хмурый, неприветливый Петербург и спокойно и весело провести смутное время на берегах теплого Средиземного моря. Несмотря на всю любовь свою к сцене, прима-балерина благоразумно решила удержаться от неуместного шага и от предположительно назначенных гастролей своих отказалась, по-видимому, отнюдь не собираясь показаться в Петербурге в столь рискованный час.

Несмотря на то что она уже была балериной в отставке, три ходовых балета, а именно: «Дочь фараона», «Эсмеральду» и «Тщетную предосторожность» М. Ф. Кшесинская как бы считала своей собственностью и зорко следила из-за границы, чтобы никто этих балетов не смел танцевать. По тому исключительному положению, которое она занимала, Кшесинская решила, что хотя она и в отставке, хотя она и за границей, но коронные ее балеты танцевать никто не смеет. О них публика может сожалеть, может их оплакивать, но в то же время должна понимать, что без нее, Кшесинской, эти балеты даваться не могут. Она, прима-балерина, настолько связана с ними воспоминаниями, что дать их без нее — несправедливость и преступление. Балеты эти должны быть под ключом, пока она {286} сама не смилуется и не захочет в них выступить в качестве драгоценной гастролерши. Как все это хорошо было устроено!..

Все это мне, однако, порядком надоело, и в начале декабря я приказал возобновить закрепощенные балеты — в «Тщетной предосторожности» назначив репетировать О. О. Преображенскую, а в «Дочери фараона» А. П. Павлову.

Разумеется, агентура Кшесинской мигом донесла ей об этом, и вот в начале января, пока балеты еще не были возобновлены, я получил от Кшесинской следующее письмо из Канн:

Многоуважаемый Владимир Аркадьевич!

Обращаюсь к Вам с маленькой просьбой, надеясь, что после того удара, который был нанесен нашей семье, Вы не откажете исполнить мою ничтожную просьбу. Перед отъездом за границу я обращалась к г. Крупенскому с просьбой сохранить для меня три балета: «Фараон», «Эсмеральда», «Тщетная предосторожность» и первое действие балета «Фиаметта». Мне это обещали. Конечно, я не предполагала пробыть так долго за границей, но выступить на сцене в настоящее время мне неудобно, однако я не теряю надежды, что явится возможность выступить мне, если не в конце зимнего сезона, то весной. Теперь, мне известно, г. Крупенский предложил сам Бекефи просить Вас дать один из этих балетов для его бенефиса. Не желая обращаться к г. Крупенскому, который слишком большое зло сделал нашей семье и главным образом мне, вероятно, из благодарности за то, что я так часто за него заступалась, — и которого, конечно, я лично поблагодарю по возвращении, — я обращаюсь к Вам, Владимир Аркадьевич, с просьбой сохранить эти балеты для меня.

«Тщетная предосторожность» — балет, который всегда давали редко, «Эсмеральда» — тоже, «Фараон» в прошлом году успели дать всего один раз, потому я и прошу сохранить [их] за мной, тем более что в этом сезоне много пропускали балетных спектаклей, вернули «Дон Кихот», следовательно, можно обойтись и без этих балетов.

Я не хочу верить, что это Ваше желание было поступить так с моим братом, и рада, если мне придется в этом убедиться. Не хочу верить, потому что Вы всегда уважали моего покойного отца и всегда были внимательны ко мне, хочу думать, что Вас заставили так поступить и не дали Вам подумать. Я Вас прошу, Владимир Аркадьевич, дать мне ответ, за что буду глубоко благодарна.

Искренне преданная Вам

*М. Кшесинская*

{287} Хитро подвела сюда Кшесинская дело своего брата! А так как ссориться с министром и со мной ей казалось невыгодным, то в увольнении она решила обвинить не нас, а стрелочника Крупенского, — так ведь всегда лучше…

Конечно, на подобное письмо я ничего не ответил. Самое лучшее в таких случаях — молчать.

А. Д. Крупенскому я с особым чувством прочел то место, где Кшесинская обещает лично его отблагодарить; он принял это сообщение спокойно, ибо расстояние до Канн — около 3 000 верст.

Дня через два после получения письма мне пришлось говорить об этом деле с великим князем Сергеем Михайловичем. Великий князь мне объявил, что Кшесинская будет очень обижена, если я дам танцевать другим балеринам ее балеты — «Дочь фараона» и «Тщетную предосторожность», тем более что, по его сведениям, Кшесинская собирается еще в этом сезоне танцевать их, если не в самом конце зимнего, то в начале весеннего сезона. Я ответил, что, не давая танцевать другим балетов Кшесинской, мы лишаем репертуар ходовых спектаклей и возбуждаем о Кшесинской лишние разговоры, столь несвоевременные именно теперь. Но великий князь об этом не хотел и слушать и все повторял, что мы Кшесинскую обижаем. Уж действительно обидишь этого Тит Титыча!..

Затем я сказал великому князю, что на его бы месте вообще бы отсоветовал Кшесинской выступать в этом сезоне: не по времени это. Но разговор наш ничем не кончился. Каждый остался при своем мнении.

15 января в балете состоялось первое освобождение от крепостной зависимости — была поставлена «Тщетная предосторожность» с балериной О. О. Преображенской.

Еще накануне спектакля стали ходить слухи, что на нем что-нибудь непременно должно произойти. Преображенская узнала, что в наказание за исполнение монопольного балета Кшесинской должен произойти какой-то трюк с живыми курицами, которые по ходу действия должны находиться на сцене в особой клетке. Взволнованная Преображенская накануне пришла просить, чтобы в курятнике поместили не живых кур, а бутафорские чучела.

Я не придал этому значения, но на всякий случай просил Крупенского сделать до спектакля соответствующее внушение бутафору Мариинского театра Иману.

Однако инцидент с курицами все же произошел.

{288} Во время представления не то из-за неисправности задвижки, не то еще почему-то, но только куры неожиданно вспорхнули в курятнике, вылетели — и, к общей радости хорошо настроенной публики, стали метаться по сцене, не зная куда бежать.

При общем смехе публики куры эти окончательно смутили балерину Преображенскую, которая, дабы о них не споткнуться, должна была соображать свои движения с неопределенной программой танцев резвившихся пернатых.

На следующий день в газете появилась заметка «Крупенский и две курицы» следующего содержания:

Вчера в балете «Тщетная предосторожность» произошел любопытный случай с курицами. В первом действии в находящемся на сцене, по ходу действия, курятнике провалилась крышка, вследствие чего две курицы вылетели на сцену, соперничая в грации с балериной Преображенской. Г‑н Крупенский нашел в этом инциденте невнимательное отношение к своим обязанностям бутафора Мариинского театра Имана и наложил на него штраф в 20 рублей.

Все это становилось в конце концов уже просто невыносимым…

Печать в большей части одобряла начавшееся раскрепощение балетов от оков, наложенных Кшесинской.

Однако 18 января я уже получил от великого князя Сергея Михайловича гневное письмо следующего содержания:

Многоуважаемый Владимир Аркадьевич!

Так как Вы в настоящее время в Москве, а я сегодня уезжаю за границу, то я не мог Вас повидать, а потому и пишу. Когда в последний раз мы с Вами виделись, то Вы говорили, что вынуждены отдать Преображенской и Павловой балеты Матильды Феликсовны для ограждения ее от излишних нападок. Оказалось как раз наоборот: именно теперь, когда узнали, что Вы уступили просьбам врагов ее, в печати началась травля. Началось это на другой же день, что у меня был с Вами разговор. Думаю, что многое тут творится не без участия некоторых из Ваших подчиненных. Таким образом, вышло наоборот, вместо ограждения — отдача на съедение врагам и завистникам.

Вы неоднократно говорили, что с Матильдой Феликсовной так приятно служить и что Вы с ней так хорошо ладите. Действительно, среди всех Ваших врагов в театре она была одна, которая Вас защищала и была Вашим другом. Вчера получил я от нее письмо, в котором [она] просит Вам {289} передать, что теперь, когда ее без всякого повода так глубоко оскорбили, Вы лишаетесь и этого друга. Вы сами знаете, как ей было тяжело служить на сцене до Вас, а теперь, после всех обид, которые ей нанесены и лично и в лице ее брата, ее положение будет невыносимое. Уважающий Вас

*Сергей Михайлович*

После этого письма, мне, конечно, оставалось одно — посыпать пеплом голову и скорбеть, ибо, оказывается, я потерял единственного и последнего друга… Кругом оставались одни враги — одни крокодилы… Ангел-хранитель и защитник улетел безвозвратно!.. Но, конечно, не так уже страшен черт, как его малюют. Это было мое единственное утешение, и я, забрав эти замечательные по откровенности письма, отправился к министру двора, чтобы и его посвятить в дела балетные.

Как ни опытен в житейском мире был министр, но письмам этим он все же немало подивился. Несомненно, что контакт между М. Ф. Кшесинской и великим князем Сергеем Михайловичем был полный и взгляды их сходились. На вопрос его — что я на письма эти ответил, я сказал министру, что ничего, ибо, по-моему, отвечать нечего. В самом деле, я приговорен, и мне остается только безропотно подчиниться справедливому приговору. Посмотрим, что будет дальше.

29 января для прощального бенефиса Бекефи в первый раз без Кшесинской шла «Дочь фараона» с участием А. П. Павловой в роли Аспиччии. Несмотря на большие цены, театр был совершенно полон. Монопольный балет Кшесинской, годами никем не исполняемый, возбуждал особый интерес публики и особенно балетоманов. Праздновали окончательное освобождение закрепощенных властной балериной любимых балетов.

В начале марта Кшесинская наконец вернулась из-за границы.

Не зайдя даже в дирекцию и никого не предупредив, она стала приезжать в наш репетиционный зал и упражняться в танцах. В репетиционном зале она громко ругала дирекцию и повторяла, что пускай не забывают — она еще не умерла и добьется того, чего хочет, и брат ее, столь несправедливо удаленный из труппы, еще в этом сезоне выступит на императорской сцене и даже получит прощальный бенефис. Теперь вся забота Кшесинской заключалась в том, чтобы под каким-нибудь предлогом выступить еще этой весной в Мариинском театре и суметь вывести здесь же своего уволенного брата.

{290} Наиболее верный способ — это устроить благотворительный спектакль, ибо чего нельзя провести под фиговым листком филантропии?! При благотворительных спектаклях дирекция предоставляет только помещение — состав же участвующих, по правилам, приглашался самими благотворителями. Первого, кого пригласят, это И. Ф. Кшесинского, М. Ф. Кшесинская искусно подготовит ему овации, и тогда, очевидно, станет вопрос о его возвращении обратно в труппу, как несправедливо удаленного.

Для дирекции же выступление И. Ф. Кшесинского на сцене Мариинского театра было бы не только нежелательным, но могло бы быть чревато последствиями, ибо партия «Белой розы», враждебно к нему настроенная, может отказаться от участия в балете и начавшаяся было успокаиваться «война Алой и Белой розы» может снова вспыхнуть.

Разумеется, как и следовало ожидать, ход был найден через благотворителей. Несравненная прима-балерина любезно и безвозмездно согласилась выступить в благотворительном спектакле «Санкт-Петербургского общества призрения неимущих детей».

15 апреля в Мариинском театре в благотворительном спектакле этого «Общества» и состоялся первый выход неувядающей М. Ф. Кшесинской. Шла «Тщетная предосторожность». Вопреки ожиданиям, сбора Кшесинская на этот раз не сделала, несмотря на то, что она танцевала в первый раз в сезоне. Великие князья Сергей Михайлович и Андрей Владимирович, весь год не ездившие в балет, на этот раз, конечно, появились и обратили на себя особое внимание публики подобным подчеркиванием своих отношений к Кшесинской. Все это делалось с поразительной бестактностью и, разумеется, вызывало немало разговоров, особенно когда Кшесинская, улыбаясь, подчеркнуто низко кланялась по направлению к царской ложе.

Следующая лазейка была найдена в лице «Санкт-Петербургского общества попечения о душевнобольных», которое схлопотало себе благотворительный балетный спектакль в Мариинском театре. Должна была идти «Эсмеральда», на этот раз не только с участием М. Ф. Кшесинской, но и с участием уволенного нами И. Ф. Кшесинского. Разумеется, выступление Кшесинского являлось замаскированной целью всего этого благотворительного вечера. Вот в какое иногда положение ставили дирекцию благотворители, благодаря праву приглашать самим участников балетных спектаклей!..

{291} Артисты, стоявшие на стороне обиженного Кшесинским артиста Монахова, отказали М. Ф. Кшесинской в участии в устраиваемом ею спектакле, что, конечно, было довольно натурально.

19 апреля деятель «Общества попечения о душевнобольных» лейб-хирург Гирш телеграфировал мне, что до него дошли слухи, будто дирекция запрещает кордебалету участвовать в этом спектакле (так, вероятно, сообщила Гиршу Кшесинская, не желавшая сказать правду). Гирш просил, чтобы я снял это запрещение ввиду благотворительной цели спектакля. Я телеграфировал Гиршу, что всякое участие артистов в благотворительном спектакле предоставлено их собственному желанию. Дирекция никакого участия в разрешении не принимает, а потому я тут совершенно ни при чем. После этого со мной говорила дочь Гирша, которой я все это объяснил на словах. Она, однако, знала настоящую причину отказа и мне об этом сказала. Я ей снова подтвердил раньше сказанное. На это дочь Гирша просила, чтобы я все же оказал содействие от себя лично. Выходило так, что я, уволивший Кшесинского за скандал, сам же должен помогать его появлению на императорской сцене. Нет уж, увольте!..

Разумеется, единодушие среди балетных артистов, вначале горячо протестовавших против участия Кшесинского, продолжалось недолго, и одна из главных противниц Кшесинского — балерина Преображенская — вскоре же сдалась уговорам Кшесинской и согласилась танцевать в ее спектакле.

Но все же балетная репетиция благотворительной «Эсмеральды», назначенная Кшесинской, не состоялась. Была назначена другая, но и на нее не явилось пятьдесят пять артистов, категорически отказавшихся участвовать. Пришлось перестроить балет на уменьшенный состав исполнителей. О. О. Преображенская, П. А. Гердт, Н. Г. Легат и другие, несмотря на свой протест, в конце концов не решились открыто выступить против властной балерины, участвовать согласились, но в разговорах со своими вчерашними единомышленниками как бы извинялись за свое участие, стараясь объяснить это каким-то безвыходным положением.

Так или иначе, но спектакль «Эсмеральда» состоялся 22 апреля. На этом спектакле Кшесинская вывела своего брата. Ему готовились овации, был заранее приготовлен венок с трогательной надписью: «От публики». Разумеется, никакая публика в этом не участвовала, ибо мужским балетным персоналом {292} вообще публика и балетоманы мало интересуются, — а таким незначительным артистом, как Кшесинский, в особенности. Венок, очевидно, был поднесен самой Кшесинской. Сам балет прошел не очень удачно. Театр оказался наполовину пустым. Готовившаяся демонстрация при выходе Кшесинского не удалась, и появление его на сцене было встречено немногочисленными аплодисментами. Да и какой мог быть к нему интерес, кроме как к брату знаменитой русской прима-балерины!..

Курьезно, что на этот спектакль приехали великие князья и семья министра двора. Это отсутствие солидарности между дирекцией и высшими сферами обратило внимание как публики, так и артистов. Было непонятно, как примирить удаление артиста, игравшего роль агитатора против дирекции, с интересом, проявляемым к нему двором и семьей министра, который его удалил.

Между тем рознь балетной труппы, обнаруживавшаяся в связи с общеполитическими событиями в октябрьские дни 1905 года, не прекращалась.

Можно сказать, что до самого почти закрытия театра весной сезон этот в балете прошел под знаком инцидентов, скандалов, недовольств, жалоб и волнений, подчас мелких, но тем не менее чувствительных, нити которых неизменно сходились к осенним событиям 1905 года.

«Война Алой и Белой розы» была еще в самом разгаре, и Мосолов вел свое следствие, когда ко всем историям добавилась еще одна и, пожалуй, самая громкая: в Москве, на концерте в императорском Большом театре, Ф. И. Шаляпин спел «Дубинушку», о чем сам же, приехав из Москвы 1 декабря, мне и доложил.

Новая забота…

Что было делать?..

Я, конечно, принял грозный вид, выругал его и сказал, что для начала объявляю строгий выговор, — а там видно будет.

Перед этим я получил следующее письмо от управляющего московской конторой Н. К. фон Бооля:

Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич.

Пишу Вам под сильнейшим по своей тяжести впечатлением от вчерашнего концерта в Большом театре в пользу убежища для престарелых артистов. Концерт этот по программе обещал быть очень интересным. В конце {293} второго отделения значился и Шаляпин. Когда он исполнил свой номер, публика по обыкновению шумно требовала повторения. С верхов громко кричали «Блоху» и «Дубинушку». Шаляпин, выходя на вызовы, обратился к публике и сказал, что «Дубинушка» — песня хоровая и что поэтому он спеть ее не может, если ему не будут подпевать. Раздался взрыв аплодисментов, и Шаляпин начал «Дубинушку». Припев подхватили в зале — очень дружно и даже стройно. Верхи ликовали, но из лож некоторые вышли и оставались в фойе, пока Шаляпин совсем не кончил. В антракте (перед третьим отделением) среди публики много говорилось не в пользу Шаляпина; некоторые были положительно возмущены его выходкой и уехали с концерта после второго же отделения.

Конечно, об этом случае много говорят теперь в городе, как и о том, что он то же самое проделал в ресторане «Метрополь»[[111]](#endnote-100). «Но то, говорят, было в ресторане, где он мог позволить себе все, что хотел, — но как же позволить себе сделать то же самое в императорском театре, где он служит и, следовательно, должен сам знать, что можно и чего нельзя? Неужели это ему сойдет?»

Спешу, глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич, сообщить Вам обо всем этом и прошу Ваших указаний: не должен ли я донести об этом случае рапортом?

Простите, что беспокою, и примите уверения в самом глубоком уважении и преданности Вашего покорного слуги

*Н. фон Бооль*

27 ноября 1905 г.

Таким образом, прибавилась еще новая история с Шаляпиным, о которой заговорили не только в Москве, но и в Петербурге.

Шаляпин мне объяснил, что спел «Дубинушку» вследствие настояния публики и общего приподнятого настроения, дарившего в этот вечер в Большом театре. Сам Шаляпин был расстроен. На него очень влияло большое количество анонимных угрожающих писем, которые он получал от революционно настроенной молодежи[[112]](#endnote-101). Его обещали не только бить, но и убить за то, что он мало себя проявляет в освободительном движении. После же этого инцидента он стал получать подобные письма еще и от людей противоположного лагеря. Бойкотировали его и с той и с другой стороны.

2 декабря у меня был доклад у министра, которому я сообщил о шаляпинском выступлении.

{294} Барон Фредерикс был очень взволнован и встревожен, когда меня выслушал. Под впечатлением минуты он мне сказал, что с Шаляпиным необходимо контракт нарушить, и прибавил, что напрасно я не приехал немедленно обо всем этом доложить. Я на это ответил, что я и теперь еще не совсем в курсе этого дела. Надо разобрать подробности, узнать, какие слова Шаляпин пел[[113]](#endnote-102), какая была обстановка и насколько пение это было вынуждено, ибо часто артисты перед толпой бывают поставлены в такое исключительно трудное положение, что обвинять их надо осторожно. Удалять Шаляпина теперь, не разобрав дела, я считал бы крайне нетактичным. Лучше, если возможно, историю эту свести на нет и смотреть на поступок Шаляпина как на нарушение правил цензуры, не придавая этому инциденту политического значения. Если же прогнать Шаляпина, это придаст ему ореол мученика, что крайне нежелательно. Во время нашего разговора приехал с докладом князь Н. Д. Оболенский, управляющий кабинетом, который был одинакового мнения со мной, — и решили пока ничего не предпринимать до получения точных справок о словах «Дубинушки», спетых Шаляпиным. Министр согласился, и на этом мы расстались.

На следующий день вечером я был в Михайловском театре, и ко мне в ложу пришел Мосолов. Он мне сообщил, что государь, оказывается, очень возмущен поступком Шаляпина и спросил министра:

— Как, неужели до сих пор еще не уволили ни Шаляпина, ни Бооля?

При этом разговоре присутствовала императрица Александра Федоровна, которая, однако, не разделяла мнения государя. Она находила, что Шаляпин прежде всего артист, и это надо принимать во внимание при суждении о его поступке, а не делать из него опасного революционера, умышленно и сгоряча. Но некоторые оставались при своем крайнем мнении и считали, что Шаляпина для примера другим необходимо уволить.

— До чего же мы дойдем, если в императорских театрах будут петь «Дубинушку»!..

Я настаивал на моем предложении — сделать Шаляпину официальный выговор или оштрафовать, но не больше.

Министр был также в Михайловском театре, и я отправился к нему в ложу убеждать его. Я сказал барону Фредериксу, что удаление Шаляпина может произвести гораздо больший переполох, чем они думают. Партии революционеров будет очень приятно иметь в своих рядах выдающегося артиста и певца, {295} к тому же еще певца из крестьян. В тюрьму Шаляпина не упрячешь, он имеет большое имя не только в России, но и во всем мире. Петь ему запретить нельзя. Он будет продолжать петь не только в провинции, но и во всем свете — и «Дубинушку» услышат не одни москвичи и петербуржцы. Он наэлектризует публику настолько, что полиции останется только закрывать один театр за другим, а его высылать из одного города в другой. Все это в России еще возможно, за границей же все будут его встречать с распростертыми объятиями, как пострадавшего за свободу. Дружба Шаляпина с Горьким станет еще теснее и придаст ему особый ореол.

Кроме того, Шаляпин в скором времени должен спеть четыре бенефиса, два для музыкантов и два для хоров — московского и петербургского. Эти скромные труженики давно уже рассчитывают получить хорошие сборы от своих бенефисов, и если в бенефисах этих Шаляпин не будет участвовать, им не собрать и половины сбора. Весь этот элемент, пока спокойный, будет недоволен и, конечно, станет на сторону Шаляпина, как невинно пострадавшего.

На это Мосолов возразил, что даже артисты, товарищи Шаляпина по сцене, возмущены его поведением, на что я прибавил, что особенно возмущены бездарные и безголосые — это понятно, но вот на это-то и не надо обращать внимания, это счеты личные, зависть и вообще недоброжелательство к выдающимся людям. Недоброжелательство особенно характерно для артистов вообще и русских в особенности. И как раз в этом отношении я не ошибся. Мосолов мне рассказывал, что особенно волновался и ругал Шаляпина Н. Н. Фигнер, уже совсем потерявший голос. Он, оказывается, из Москвы прислал в министерство письмо, в котором выражал свое негодование по поводу поступка Шаляпина. Фигнер писал, что, присутствуя на этом концерте, он так был возмущен выходкой Шаляпина, что демонстративно ушел со сцены, когда Шаляпин начал петь «Дубинушку». Выдающийся талант всегда был и будет бельмом на глазу большинства, и при малейшем промахе все положительные стороны забываются, а отрицательными начинают особенно ретиво заниматься.

Что же касается управляющего конторой Бооля, то, конечно, он-то тут был ни при чем. Что Бооль мог сделать? Ложа его находилась в бельэтаже, около средней царской. Сцена была далеко от него, и, конечно, пока он успел бы прибежать на сцену, можно было вполне «Дубинушку» спеть. Думали один {296} момент опустить занавес, но этот шаг мог бы быть рискованным. Революционно настроенная толпа могла бы устроить грандиозный скандал, и если бы ей удалось после этого пропеть «Дубинушку», было бы значительно хуже, и кто знает, чем бы скандал этот кончился. Бооль поэтому поступил правильно, не вмешавшись в пение «Дубинушки», когда половина ее была уже пропета.

Министр ничего определенного не решил, но я видел по выражению его лица, что все мною сказанное произвело на него известное впечатление.

Я повторил министру, что покину пост директора, если решено будет удалить Шаляпина, и делаю я это совершенно не из-за моих симпатий к Шаляпину, а предвидя осложнения, которые буду не в силах отвратить.

Подробности шаляпинского инцидента мне рассказывал Бооль в очередной приезд свой в Петербург. Когда Шаляпин начал петь, Бооль находился в фойе. Ему дали знать, что Шаляпин поет «Дубинушку», и он немедленно отправился на сцену. Шаляпин допевал уже последний куплет. Опустить занавес было невозможно, ибо Шаляпин стоял на авансцене почти у самой рампы, и если бы занавес опустить, он очутился бы перед ним. Когда Шаляпин окончил петь, к нему подошел Н. Н. Фигнер и на виду у всех и в присутствии Бооля обнял и поцеловал Шаляпина, а потом преспокойно донес об этом инциденте в Петербург. Велика у нас, русских, злоба к выдающимся людям.

Но, говоря с министром, я все же добился своего: на время шаляпинский инцидент получил отсрочку, а когда острота момента миновала, мое предложение, встретившее сочувствие и поддержку при дворе, было принято, и «преступление» Шаляпина было ему прощено.

## V Попытка создать самоуправление в Александринском театре. — «Дочь моря». — «Злая сила». — Постановка «Антигоны». — Письмо департамента полиции о постановке «Антигоны». — Д. С. Мережковский. — Михайловский театр. — Модрю. — Балетта. — Габриель Робин.

Я перехожу к краткой летописи Александринского театра в этом сезоне.

Под влиянием общественных тенденций этого времени даже артисты Александринского театра подняли вопрос о той или {297} иной форме участия в управлении театром, в частности же о создании выборного репертуарного совета из членов труппы.

15 декабря 1905 года в моем дневнике записано следующее:

Несмотря на то что два месяца уже прошло с тех пор, как я предложил драматической труппе выбрать репертуарный совет, но до сих пор таковой не выбран. По свойственной всем русским лени все откладывают и все собираются. Радовались и благодарили за самоуправление, а теперь сами же от этого уходят. Все это показывает отношение артистов к своему делу и долгу.

Под датой 17 декабря 1905 года в моем дневнике следующая запись:

Драматическая труппа все не может окончить с выборами представителей, и идут среди артистов разногласия. Конечно, главная причина в том, что нет общей цели…

Дело в том, что тенденции самоуправления споткнулись о противодействие наших первачей, которым они, разумеется, отнюдь не были на руку, а также об общую инертность и косность труппы.

Заседания сменялись заседаниями, произносились зажигательные речи, плелись интриги, но ни о чем александринцы договориться не могли — ни о формах самоуправления, ни о его масштабе, ни даже о ближайшей поставленной мною цели — о выборах своего репертуарного совета.

В «Петербургской газете» от 1 декабря 1905 года была помещена по этому поводу следующая заметка:

Теперь уже ясно, что среди александринских артистов имеются свои реакционеры, добивающиеся уничтожения «конституции», милостиво дарованной Александринскому театру В. А. Теляковским… Противниками «самоуправления» являются главным образом «старики», или если не «старики», то «первачи». И это естественно.

«Самоуправление», судя по первому собранию александринской труппы, главным образом должно выразиться в учреждении режиссерского совета из актеров и равномерном распределении труда между членами труппы.

Нужно ли говорить, что это означает?

Означает это то, что роли должны распределяться уже не между одними «заслуженными» артистами или любимцами режиссеров, а между всеми товарищами, поскольку, конечно, они им подходят.

{298} Масса актрис и актеров сидит в Александринском театре по целым месяцам без ролей, потому что «первачи» забирают себе все роли, и вот для них-то учреждение «самоуправления» имеет огромное значение.

Весь вопрос в том, какая из двух партий сильнее.

От этого зависит участь «конституции» и всех тех реформ, которые так много обещают маленьким актерам и так неприятны премьерам.

На 23 декабря было назначено чуть ли не седьмое или восьмое по счету собрание артистов Александринского театра, посвященное этим вопросам.

В этот день «Петербургская газета» поместила следующее сообщение:

Труппа Александринского театра сегодня опять собирается на заседание. На этот раз предстоит окончательно выработать пресловутые корпоративные принципы, дабы представить проект корпорации на утверждение В. А. Теляковского.

Произойдет, очевидно, «генеральное сражение» между «правой» и «левой» александринской труппы.

По-видимому, корпорация будет принята узкая, в смысле учреждения товарищеского суда, совещательного режиссерского совета и т. д., хотя и по этим, в сущности, невинным вопросам в труппе царит сильное разногласие.

Противником товарищеского суда является, между прочим, В. П. Далматов.

Товарищеский суд, как говорят, будет вправе даже исключать артистов из труппы, и это, по мнению г. Далматова, рискует привести к очень печальным результатам.

Ибо судьи должны быть одинаково беспристрастны как в отношении второстепенной артистки, так и Савиной, а увольнять такую артистку, как Савина, было бы, конечно, безумием, и ничья судейская рука не подписала бы такого решения.

Пока что александринские артисты ссорятся уже из-за пустяков. Мы не говорим о крупном инциденте между гг. Юрьевым и Аполлонским, разыгравшемся на одном из заседаний, но даже в комиссии, избранной для распределения какой-то тысячи рублей между провинциальными актерами, тоже происходят несогласия.

Назначенное собрание состоялось, но о нем газета смогла сообщить лишь в трех строках («Петербургская газета», 25 декабря 1905 года):

{299} На состоявшемся 23 декабря собрании артистов Александринского театра для решения вопроса о корпорации вновь ни к каким определенным решениям труппа не пришла. Многие артисты даже не явились на собрание.

27 декабря ко мне приходил Г. Г. Ге, чтобы посвятить меня в курс того, что обсуждалось на собрании труппы Александринского театра по поводу выборов советов. Оказывается, по словам Ге, что ни на одно еще собрание труппа не явилась в полном своем составе. Последний раз присутствовало лишь сорок человек, тогда как в труппе около девяноста. Упорно не ходят на собрание М. Г. Савина, К. А. Варламов и В. Н. Давыдов. Ге доказывал мне, что невозможно ограничиться одним лишь выборным репертуарным советом. Необходимо не менее трех советов: «репертуарный» — для репертуара, «распорядительный комитет» — для распределения ролей и «суд чести» — для разбора инцидентов с артистами. О том, будет ли дан этим советам решающий голос, Ге мне не говорил, но сказал, что М. Г. Савина решительно объявила, что выдвинет свою кандидатуру лишь при том условии, если ее голос будет признан решающим.

Конечно, М. Г. Савина отлично знала, что дирекция на подобные условия не согласится, ибо в таком случае ей придется, не распоряжаясь делом, нести только ответственность за чужие решения. А потому наша несравненная Марья Гавриловна на этом именно настаивала, зная, что этим она проваливает дело. Ей только этого и нужно было!

После Ге приходил П. П. Гнедич. Я ему пояснил, какую власть я могу предоставить выборному репертуарному совету. Дело в том, что полной, решающей власти я дать не могу, ибо давать можно только то, что сам имеешь. А относительно репертуара я сам власти этой не имею, ибо, помимо общей цензуры, связан еще цензурой министерства двора и различными приказаниями свыше поставить такую пьесу, которую ни я, ни репертуарный совет не одобрит, и, наоборот, иногда мне могут запретить такую пьесу, которую я и репертуарный совет выберем. Право решающего голоса совету я могу дать условное. Таким, например, правом пользуется репертуарный совет Малого московского театра, и я за три года ни разу не менял репертуара, выработанного этим советом, хотя официально у него и нет решающего голоса. Все это я разъяснил также П. Д. Ленскому, пришедшему ко мне, чтобы от меня лично услышать, на что может рассчитывать выборный репертуарный совет.

{300} Ленский подтвердил, что главным образом на решающем голосе совета настаивала М. Г. Савина, и цель, с которой она это делает, для всех ясна. Она и прежде была против совета, остается против него и теперь.

3 января явился П. П. Гнедич, прося, чтобы я лично посетил собрание драматических артистов. Почти три месяца тянутся эти собрания, и ни к какому еще результату труппа не пришла. Главное дело в том, что ни разу не собралась не только вся труппа, но даже и половина ее, и единственная надежда труппу собрать — это объявить, что я сам буду. Кроме того, многие хотели бы выслушать от меня самого, какие права я обещаю дать этому совету. М. Г. Савина нарочно распространяет слух, будто я против совета и никогда не дам ему власти — а следовательно, и огород городить не из-за чего. Вторично мною был вызван председатель собрания Ленский, которому я сказал, что нерешительность артистов меня уже беспокоит. Сейчас январь, надо вырабатывать репертуар, а совет еще не выбран. Ленский мне сказал, что многие артисты ведут агитацию против режиссеров. Это течение возглавляется М. Г. Савиной и В. Н. Давыдовым. Они, в сущности, хотят не нового, а возвращения к старому порядку — новых режиссеров не признают и хотели бы, чтобы режиссировал по-прежнему Е. П. Карпов, а из новых А. А. Санин, который умеет хитро ладить с первачами.

Только 6 января Гнедич сообщил мне о состоявшемся наконец окончательном постановлении драматической труппы. Результат оказался самым неожиданным. Общее собрание, вместо того чтобы, по меньшей мере, выбрать репертуарную комиссию или совет, постановило образовать временную комиссию в составе тех самых лиц, которые три года тому назад были мною назначены и которые еще тогда, после нескольких заседаний, вообще перестали на них ходить, так как видели крайне пассивное отношение всей труппы к репертуарному совету и его работе.

Вот чем и на этот раз кончилось александринское самоуправление.

Собирались, говорили, спорили, ссорились — и ничего не в состоянии были выработать…

Получив это известие, я просил Гнедича передать труппе, что отныне этот же самый репертуарный совет буду считать как выборный, а не как мною назначенный, хотя уверен, что от этого будет такой же толк, как и три года назад. Так оно и вышло…

{301} В тот же день в «Петербургской газете» появилась характерная заметка под названием «По выбору артистов»:

В. А. Теляковский отдал александринской труппе театр для целого ряда субботних спектаклей в пользу их провинциальных товарищей.

Выбор пьес тоже предоставлен на усмотрение труппы.

Казалось бы: вот прекрасный случай артистам, жалующимся вечно, что им не дают заведовать репертуаром, показать свой вкус… И что же?

Комиссия, избранная труппой для постановки благотворительных спектаклей, ставит «Тетеньку», «Вторую молодость» и «Чародейку»[[114]](#endnote-103).

Выбор, не рекомендующий вкуса комиссии.

Так окончилось самоуправление и выборный репертуарный совет наших александринцев.

Кроме постановки «Вишневого сада», отмеченной мною раньше, в Александринском театре в этом сезоне последовательно прошли следующие постановки и возобновления: 11 ноября состоялось первое представление новой пьесы А. И. Южина «Невод», 21 ноября в Михайловском театре впервые прошла «Дочь моря» Генриха Ибсена, 1 декабря в Александринском прошла премьера «Божьего цветка» А. И. Косоротова, 8 декабря — премьера «Злой силы» Т. Майской, 22 декабря — «Фимка» В. Трахтенберга, 24 января состоялся первый долгожданный спектакль софокловской «Антигоны» и 30 января прошел «День денщика Душкина» Рышкова.

Наибольший успех выпал на пьесу Южина «Невод», прошедшую двадцать четыре раза, наименьшее же количество представлений выдержала софокловская «Антигона», прошедшая всего пять раз.

Я остановлюсь несколько детальнее на постановке «Дочери моря», ибо постановка эта была как бы пробой поставить спектакль без премьеров Александринского театра, которые, будучи прекрасными и опытными исполнителями как русского классического репертуара, так и долго царившего на сцене репертуара крыловско-савинского, к новейшим драматургам относились, однако, крайне недружелюбно.

Поэтому и была сделана попытка дать играть Ибсена молодым артистам, чуждым всякого шаблона и рутины. Были надежды показать ибсеновскую пьесу с новыми, хотя и неопытными исполнителями, но искренне заинтересовавшимися пьесой.

{302} Опыт оказался неудачным. Причин тут было немало: и публика и печать слишком были требовательны к этому опыту и, вполне сознавая трудность такой смелой постановки, тем не менее судили о ней, как о всякой другой постановке, предъявляя неисполнимые требования и забывая, что это только проба и опыт.

Кроме того, как всегда в таких случаях бывает, и в самой труппе Александринского театра определилось явное недоброжелательное отношение к постановке «Дочери моря», тем более что пьесу эту сначала хотела играть М. Г. Савина и постановка предполагалась в Александринском театре. Потом, когда Савина наотрез отказалась играть эту пьесу, решили ставить ее в Михайловском театре исключительно с молодыми силами, не торопясь и не стесняя режиссера большим количеством репетиций. Все это, разумеется, крайне обострило отношение артистов к этому спектаклю.

Декорации к «Дочери моря» были заказаны А. Я. Головину, а репетиции усиленно производились начиная с сентября. Конечно, как всегда, с декорациями Головин запаздывал.

14 ноября наконец состоялась генеральная репетиция «Дочери моря». Впечатление получилось довольно пестрое. Артисты хорошо знали роли, но в самом исполнении отсутствовала сочность и красочность, роли исполнялись как бы неопытными детьми без всякого темперамента, почти любителями, и гораздо хуже, чем на обыкновенных репетициях. Главную роль исполняла красивая и видная ученица Раевская, недавно окончившая наши драматические курсы (в 1904 году). Раевская вообразила себя уже настоящей актрисой и успела даже закатить сцену со слезами из-за платья, задуманного Головиным не так, как оно ей снилось. Раевская уже подражала в капризах настоящим премьерам и нарушала именно ту простоту, на которую мы так рассчитывали при этом опыте.

Однако вторая репетиция прошла лучше и понравилась присутствовавшей публике.

Самый опыт с молодыми артистами показал, что последние получили от драматических курсов все недостатки, присущие артистам Александринского театра, их обучавшим, за исключением прирожденного таланта последних. Побывав довольно долгое время за пыльными кулисами Александринки, они уже приобрели недостатки этого театра и, едва получив роли, вообразили себя премьерами молодой труппы и начали таковых из себя разыгрывать, начиная с капризов по поводу костюмов и {303} кончая неисполнением требований и указаний режиссера. Вместо того чтобы начать скромно и усиленно работать и стараться по возможности побольше играть ролей, дабы приобрести постепенно практику, они стали после «Дочери моря» отказываться от маленьких ролей в Александринском театре и, таким образом, не сделавшись еще премьерами в молодом театре, оказались за бортом старого театра. При наличии большой драматической труппы в Александринском театре оказалось необходимым образовать чуть ли не отдельный дополнительный кадр артистов для выходных ролей.

Наконец в этом же сезоне состоялась постановка третий год ожидаемой пьесы Т. Майской «Злая сила». Пьесу эту раньше также хотела играть Савина, рекомендовала ее нам, протащила в репертуар, но потом передумала, два года томила авторшу обещаниями и, наконец, пьесу эту не только играть отказалась наотрез, но стала ее еще ругать и поносить, находя совершенно неподходящей для императорской сцены.

Когда что-нибудь Савиной не нравилось, она не стеснялась находить такие недостатки, которых и не было. В этих случаях даже белый цвет подвергался сомнению: действительно ли он белый или это только неопытным людям так кажется. Так и к этой, в сущности, пустой, надуманной и ходульной пьесе Савина вдруг приплела политику и благодаря современной политической конъюнктуре нашла особенно крамольной фразу «президент республики наук». О постановке «Злой силы» Савина и слышать не хотела и находила это чуть ли не государственным преступлением.

Так как пьеса была объявлена по репертуару уже третий год, то было решено ее поставить, дав главную роль М. А. Потоцкой. Ставили «Злую силу» наспех, со старыми декорациями и старались только сбыть ее с рук, чтобы удовлетворить авторшу, два с лишним года хлопотавшую о постановке своего детища.

На первом представлении «Злой силы», 8 декабря 1905 года, произошел курьезный инцидент. В театре, конечно, как и везде, возможны всякие случайности. Но тут случайности эти способны совершенно расстроить артистов, лишить их настроения и вместо трагического впечатления просто развеселить публику. Близкие к театру люди отлично это знают и, когда нужно, этим пользуются, причем опытные интриганы обставляют это так тонко, естественно и просто, что никакое следствие не способно обнаружить умышленной подтасовки. В жизни этого быть не {304} может, ибо всякое действие развивается натурально, на основании последующих причин и из них вытекает.

В третьем действии «Злой силы» Потоцкая, игравшая роль Лидии, должна была выстрелить в Аполлонского, игравшего роль ее брата. Однако в нужный момент произошла осечка, выстрела не последовало, и вся сцена вызвала в публике полное недоумение и смех. Потоцкая была так расстроена, что не в состоянии была продолжать играть, и мне пришлось идти ее уговаривать не срывать спектакля. Когда произошла осечка, я моментально выбежал из ложи на сцену. Во избежание каких-либо недоразумений и осечек самые выстрелы производились обыкновенно за сценой нарочно для этого приглашенным оружейником от Лежена (охотничьего ружейного магазина). Оружейник оказался на месте, револьвер был у него в руках, а на полу валялись холостые патроны. Он мне объяснил, будто патроны выпали. Когда я взял револьвер, чтобы в этом убедиться, и нажал на спуск, неожиданно последовал выстрел, всех напугавший и произведший еще больший переполох.

Чтобы у оружейника не выстрелил револьвер — настолько непонятно, что, конечно, явилось подозрение, что все это сделано неспроста. Пошли разные догадки и предположения. Режиссер М. Е. Дарский был ужасно расстроен и, узнав от меня об анонимном письме министру двора, в котором протестовали против постановки «Злой силы», стал в этом искать связь и находил, что кому-то надо было пьесу провалить.

Я приказал назначить подробное расследование. Конечно, как всегда, подобные расследования ничего не выяснили. И единственное, что дирекция могла сделать, это не заплатить оружейнику за его неудавшуюся гастроль.

Что же касается «Антигоны», то постановка ее подготовлялась еще в прошлом году, но была в свое время отложена министром двора из-за вопроса о своевременности этой пьесы, возбужденного департаментом полиции.

Мы уже репетировали «Антигону» в прошлом сезоне, когда в начале января 1905 года заведующий канцелярией министерства двора Мосолов сообщил мне, что в английских журналах появились сведения о постановке «Антигоны» в Александринском театре, причем корреспондент заявлял, что теперь самое время давать такого рода пьесы, которые осуждают земную власть и тиранию; кто-то услужливо обратил на это внимание {305} министерства двора, а к тому же по городу стали ходить слухи, то наша интеллигенция и пылкая молодежь готовит скандал на премьере «Антигоны». Тут возник вопрос о своевременности этой постановки. Она казалась неудобной. С другой стороны, отменять «Антигону» тоже было неудобно, так как это вызвало бы газетную полемику и излишние, быть может, разговоры о власти земной.

Я все же думал тогда осуществить постановку «Антигоны» и 31 января 1905 года просил П. П. Гнедича побеседовать на эту тему с драматическим цензором Литвиновым.

Просмотрев преступное произведение Софокла, цензор Литвинов рекомендовал выпустить 12 строк, но постановку не отменять и не откладывать. Было решено продолжать репетиции.

Однако 4 февраля, едва я возвратился из командировки в Москву и еще переодевался, как курьер мне доложил, что меня желает видеть товарищ министра внутренних дел[[115]](#endnote-104). Он пришел переговорить по поводу «Антигоны», так как департамент полиции получил от своей агентуры сведения о том, будто бы во время премьеры этой трагедии группа молодежи готовит скандал в Александринском театре. Лично товарищ министра, как еще малоопытный помощник министра внутренних дел, был того мнения, что обращать серьезное внимание на этот слух не следует. Тем не менее он советовал официально переговорить на эту тему с министром двора.

Но подчиненный ему директор департамента полиции Лопухин, более его опытный в этой области, оказался другого мнения, и на следующий же день министерство внутренних дел препроводило мне для сведения следующее донесение от Лопухина по поводу постановки «Антигоны»:

По полученным департаментом полиции агентурным сведениям, в С.‑Петербурге существует кружок лиц интеллигентного класса, ведущих преступную противоправительственную пропаганду, преимущественно среди учащейся молодежи. Одним из руководителей этого кружка был и арестованный ныне писатель Алексей Пешков («Горький»).

Преследуя свои преступные цели, члены кружка пользуются всякими средствами и способами, чтобы дискредитировать в глазах слушателей существующий в империи образ правления и вызвать враждебное к нему отношение, и, между прочим, прибегают к посредству театральных пьес, которые могут дать в этом отношении благодарный материал.

Имеются сведения, что 15 сего февраля на сцене Александринского театра будет поставлена трагедия Софокла «Антигона». По ходу пьесы дочь {306} умершего царя Эдипа — Антигона сделала тайную попытку предать земле тело своего брата Полиника, оставленное по приказу нового царя Креона без погребения. Попытка эта была замечена, и Антигона, считавшаяся уже невестой царского сына Гемона, была присуждена Креоном к смерти посредством заключения живою в подземную гробницу. Царь Креон осудил Антигону на эту смерть, несмотря на то, что все жители и собственный его сын считали ее заслуживающей оправдания. Приговор был приведен в исполнение, но когда прорицатель Тирезий, после тщетных попыток склонить царя к отмене жестокого приговора и оскорбленный царем, предсказал последнему близкое семейное несчастье, то напуганный Креон решил помиловать Антигону. Решение это, однако, запоздало. Антигона повесилась в подземелье, жених ее Гемон там же заколол себя мечом, а затем таким же способом покончила с собою и жена Креона — Эвридика; признавая себя убийцей собственной жены и сына, Креон в отчаянии призывает к себе смерть.

Руководители указанного выше кружка имеют в виду воспользоваться содержанием этой пьесы для устройства противоправительственной демонстрации. В этих целях предположено предоставить значительное количество мест в театре учащейся молодежи либерального направления, которая во время спектакля, при произнесении артистами определенных, заранее отмеченных и условленных выражений трагедии, дружно и громко будут выражать свое порицание или одобрение, не исключая и возгласов преступного характера.

Так, предположено сопровождать дружным свистом и шиканьем слова царя Креона: «Нет, не богов, а граждан виню во всем: роптали на меня бунтовщики, главами помавая, стряхнуть ярмо пытаясь» (стр. 16); «Надменные мечты питать не должно тем, кто у других во власти» (стр. 24); «Так злую мысль таящих выдает смятенье, но и преступник явный, мечтающий словами оправдать вину свою, мне столь же ненавистен» (там же); «Я не знал, что на груди вскормил двух змей, врагов двух тайных престола моего» (стр. 27); «Спасенья ищут в бегстве и смелые, когда грозит им казнь» (стр. 30); «Но тех, кто царствовать мечтает над царями, презрев закон, — я тех не похвалю; чтить волю тех, кто правит нами, должно не только в легком, но и в трудном; верь, нет хуже зла, чем дух мятежный, гонит от очага домашнего людей… а граждане, покорные владыке, спасаются» (стр. 33, 34) и т. п.

Возгласами одобрения и даже криками «долой самодержавие» решено сопровождать следующие слова трагедии: слова хора: «Но и царь непобедимый, если нет в нем правды вечной, на погибель обречен: я ни чувств, ни мысли, ни огня, ни кровли с ним не разделю» (стр. 19); «В цвете юности свободно ты за долг идешь на смерть» (стр. 41).

Слова Антигоны: «Не знала я, что по земному праву царей земных ты можешь, человек, веление божественных законов преступать… а ты {307} смотри, чтобы, назвав меня безумной, ты не был сам безумцем» (стр. 23); «Когда б не страх, сковавший им уста, — оправдана была бы я народом. Но кроме всех неисчислимых благ, принадлежит земным владыкам право все говорить и делать, что хотят»; «Так мыслят все, но пред тобой молчат» (стр. 25). Слова Гемона: «Мне легче знать про то, что думает народ, что порицает, меж тем как царь единым взором страх внушает тем, чьи праведные речи ему не льстят. И вот я знаю, царь, что втайне все невинную жалеют»… «Не должно ли наградой золотой ее почтить? — Так в городе молва идет глухая» (стр. 34); «Кто всех умом мечтает превзойти и мужеством и даром слова — часто ничтожней всех, а истинный мудрец упорствовать не будет в заблужденьи: благой совет он примет, не стыдясь» (стр. 35); «О царь! Теперь не я — ты сам заговорил, как юноша неопытный и пылкий»; «Принадлежать не может одному свободная земля» (стр. 36); «Не лучше ли в пустыне одному тебе царить»; «Ты неправ был тем, что сам закон божественный нарушил»; «Зато слепого гнева и низких чувств не буду я рабом» (стр. 37); «И с этих пор один среди рабов безумствовать ты можешь» (стр. 39). Слова Тирезия: «Но блаженны и мудры те, кто кается в грехах и кто нейдет, познав свою неправду, упорствуя, по ложному пути» (стр. 49); «А все тираны любят прибыль бесчестную» (стр. 50) и другие.

Равным образом решено сопровождать преступными возгласами «долой самодержавие» нижеприведенные места пьесы: слова Креона: «В моей земле я царствую один»; «Принадлежит земля тому, кто в ней царит по праву» (стр. 36); слова Антигоны: «Без суда, без закона, ни в чем не повинную, чтобы ввергнуть меня в подземелье… ведут» (стр. 42); слова хора: «Но ужасна сила Рока: от нее спасти не могут ни твердыни, ни войска»… «И о мщеньи возопила кровь пролитая к богам» (стр. 45 – 46); слова Тирезия: «Узнай же, царь, что бедствием великим и ужасом объят из-за тебя весь город» (стр. 48); «Смерть за смерть… обрушится от мщения за то, что заключил ты в гроб живую душу… ты насилье совершил, ты преступил закон, и духи мщенья тебя подстерегают, чтоб муками за муки отплатить… но близок час, Креон, когда твой дом наполнят стоны женщин и вопль мужей: восстанут города враждебные»… (стр. 51); «Должна судьба надменного смиренью и мудрости безумца научить» (стр. 52); слова хора: «За дерзкие речи постигнет безумца великая скорбь и мудрости поздней научит» (стр. 63).

Об изложенном имею честь представить вашему превосходительству с приложением печатного экземпляра помянутой трагедии.

Директор: *Лопухин*

3 февраля 1905 г.

{308} В связи с этим письмом я сам поехал в департамент полиции к Лопухину. Лопухин подтвердил высказанное им мнение и находил, что давать сейчас «Антигону» опасно. По сведениям департамента полиции, какой-то студент имеет экземпляр «Антигоны», где собственной рукой Горького отмечены места, при которых следует шикать и при которых следует аплодировать. Скандал вполне подготовлен и непременно произойдет, и потому нежелательно и неразумно было бы давать к нему повод.

Вечером в тот же день я имел доклад у министра двора. Я передал барону Фредериксу все за и против, касающиеся «Антигоны». Оставаясь при своем прежнем мнении, что «Антигону» давать можно и даже должно, ибо она ничего не прибавит и не убавит в смысле общего состояния текущего настроения, — я предоставил министру решить этот вопрос, ибо, в случае осложнения, и ему придется выдерживать нападки. Я лично к ним привык и знаю, что в обоих случаях и публика и печать меня будут ругать. Если поставлю — будут ругать за то, что я поставил, а если отменю — то за то, что отменил.

Однако барон Фредерикс решил отложить постановку до более подходящего времени, считая, что будет разумнее сейчас от нее отказаться.

Таким образом, в предыдущем сезоне постановка «Антигоны» была отменена, но в этом году я решил непременно настоять на ее осуществлении.

В январе 1906 года я свиделся с управляющим кабинетом князем Оболенским, хорошо знавшим Лопухина, и просил его содействия в постановке «Антигоны». Оболенский был того мнения, что сейчас нет опасности давать эту пьесу. Снова отложить ее в то время, когда все уже знают, что она намечена в репертуаре, значит только подчеркнуть, что власть в панике перед современными событиями.

В самом деле — Савина боится играть пьесу Сумбатова, потому что она носит название «Измена», управляющий московской конторой императорских театров Бооль боится включать в репертуар пьесу Ибсена «Борьба за престол» и просит переводчика изменить название и т. д. Все это возбуждает лишние разговоры о слабости.

Между прочим князь Оболенский сообщил мне, что на последнем заседании Государственного совета было решено оставить императорские театры при министерстве двора до 1908 года, причем непременным условием должно быть поставлено дирекции, {309} чтобы она ни в коем случае не возбуждала вопроса об увеличении субсидии, отпускаемой ей казначейством.

23 января 1906 года в Александринском театре состоялась генеральная репетиция «Антигоны». Режиссировал А. А. Санин, декорации и костюмы — А. Я. Головина. Антигону играла Лачинова, Креона — Ге. Исполнение, в общем, было весьма удовлетворительное. Нельзя было даже сравнивать с исполнением «Ипполита», первой античной пьесы, поставленной в Александринском театре три года тому назад. Несомненно, что артисты Александринского театра, играя третью пьесу античного репертуара, приобрели известный опыт[[116]](#endnote-105). В исполнении были моменты прямо трогательные и производящие сильное впечатление.

Присутствовавший на репетиции Д. С. Мережковский, автор перевода, остался очень доволен исполнением и находил большой шаг вперед в смысле исполнения трагедии александринцами.

Между прочим, в антракте я долго беседовал с Мережковским, который был очень удручен современным положением в России. Он говорил, что в России теперь делать ему нечего. Писать ничего нельзя, ибо цензура не пропускает ничего мало-мальски резкого. Мережковский не надеется, чтобы в скором времени могли произойти какие-либо существенные перемены. Все будет постепенно гнить и разлагаться. На Государственную думу не может быть никаких надежд, да и вообще все важное, по его мнению, произойдет на Востоке, где война с Японией есть вообще только начало. Влияние России на Востоке безвозвратно потеряно, и бог знает, когда вернется. Будущее России незавидное. Вероятно, Финляндия, Польша, Кавказ будут стремиться к отделению, а внутри России все то же нудное настроение. Бунты, убийства будут вспыхивать время от времени, но такое положение продолжится довольно долго, а потому лучше сейчас эмигрировать. Мережковский думает, что после того, что он в Париже будет писать, ему уже нельзя будет вернуться в Россию, ибо писать придется резко. Разве возвратится он тогда, когда смогут вернуться все изгнанники.

Но очень довольный результатами «Антигоны», Мережковский был окрылен надеждами на будущие успехи и на окончательный поворот репертуара Александринского театра в сторону героической, классической и античной драмы. Немало было положено трудов дирекцией, чтобы проводить этот репертуар. Казалось, кое-чего в этом отношении мы достигли. После преобладания на сцене Александринского театра крыловского репертуара это, конечно, была большая победа, но не надо было {310} себя обманывать, не надо было закрывать глаза на то, что сборов «Антигона» делать не будет.

Так оно, разумеется, и вышло. Последние годы показали мне, что чем лучше, литературнее, художественнее выбираемые пьесы, тем с меньшим увлечением работают над ними артисты, тем хуже принимает их печать и тем слабее посещает их публика. Наоборот, чем поверхностней, вульгарнее, пожалуй, даже пошлее ставящиеся пьесы, тем охотнее работают над ними александринцы, тем лучше принимает их печать и тем больше собирают они публики. Печать иногда протестовала против «Фимок» и «Пустоцветов», но это была какая-то официальная оппозиция, половинчатая и, во всяком случае, неискренняя. Передовые люди театра, новаторы, ошиблись в своих расчетах: не так быстро меняется публика и ее вкусы. Последние крепко застыли на прежнем уровне, и репертуар Невежиных, Трахтенбергов и других авторов на спрос и подешевле все еще стоит в центре внимания большой столичной публики. Что поделаешь?! Если бы театр не зависел от посещаемости, то, конечно, легко было бы постепенно приучить смотреть произведения большого искусства, но пока этого сделать нельзя ни в одном театре мира.

Как видно, драматический сезон 1905/06 года в художественном отношении не был особенно интересен. Политические события в значительной степени, естественно, отвлекли внимание публики от театра. Все заняты были другим; особенно середина сезона прошла при постоянных переменах настроения, и сами репетиции шли неаккуратно, с хроническими перерывами, изменениями и откладываниями заранее выработанного плана. Кроме того, в этом же сезоне было особенно много различных экстраординарных спектаклей — юбилейных, бенефисных, благотворительных. Таким образом, репертуар засорялся случайными пьесами на одно представление, хотя, в сущности, репертуар по-прежнему был засорен и теми плановыми пьесами, которые проводила на императорскую сцену наша несравненная премьерша М. Г. Савина.

Чтобы покончить с петербургскими театрами, я бегло коснусь французской труппы Михайловского театра.

Тревожное состояние Петербурга вначале очень сильно отразилось на наших французских артистах и поставило самый сезон французских спектаклей под угрозу провала. Во-первых, к началу сезона не приехала наша премьерша Балетта.

{311} Собственно говоря, это было нормально, ибо Балетта любила проводить осень в Париже с великим князем Алексеем Александровичем, с которым открыто, как со своим мужем, появлялась в коляске на скачках, в театрах, в ресторанах. Все это казалось нормальным, а быть может, даже необходимым, и дирекции надо было смотреть на это сквозь пальцы. Но в этом сезоне запаздывание Балетта затянулось чрезмерно, — по-видимому, события заставили ее отнестись осторожно к столь несвоевременным выступлениям своим в Михайловском театре. Артистка она была бездарная, но при ограниченном составе французской труппы было очень чувствительно не досчитаться премьерши.

События повлияли и на другую премьершу труппы — Сюзанн Мент. Сперва она решила выждать, телеграфировала из Парижа, что несколько запоздает, потом оттягивала время, ссылаясь на болезнь, и, наконец, в середине октября, без всякого объяснения причин, просто телеграфировала, что выехать из Парижа не может, просит на нее не рассчитывать и не взыскивать неустойки за нарушение контракта.

В пространном письме ко мне Сюзанн Мент сообщала, что данный ей дирекцией крупный аванс на покупку костюмов она израсходовала и возвратить его не может. Все это было довольно неожиданно для артистки французского театра, где дисциплина, насколько мне приходилось убеждаться по нашей труппе, была поднята на совершенно исключительную высоту. По-видимому, только под влиянием событий Сюзанн Мент решила держать себя так нахально.

Наконец, в начале ноября мы лишились нашего премьера Руссель, которому петербургский климат внезапно оказался опасен для здоровья. Когда Руссель явился ко мне с просьбой отпустить его в Париж, я сказал ему, что не имею на это права. Могу рассматривать это лишь как нарушение контракта, за что буду вынужден взыскать с него неустойку. Тогда Руссель просто-напросто сбежал в Париж. Поступок этот меня ошеломил, ибо подобных вещей никогда с французскими артистами не бывало.

В то же время под впечатлением событий с перепугу нервно заболела наша артистка на амплуа комических старух Деклоза, приславшая письмо с просьбой отпустить ее восвояси. С трудом мне удалось ее уговорить остаться, ибо за вычетом четырех исполнителей на первые роли положение французской труппы, к тому же еще в разгаре сезона, оказалось бы совершенно плачевным.

{312} Поэтому по началу можно было думать, что сезон в Михайловском театре пройдет тускло, но совершенно неожиданно он оказался одним из наиболее интересных, живых и значительных сезонов французской труппы.

Виновницей этого явилась главным образом вновь принятая в труппу красивая, молодая, талантливейшая, замечательно гибкая на всякие амплуа и исключительно трудоспособная артистка Габриель Робин, недавно перед этим сошедшая со школьной скамьи, ученица знаменитого французского артиста, сосьетера Comedie Française[[117]](#endnote-106) де Фероди.

Габриель Робин оказалась способной играть самые разнообразные роли — как амплуа Сюзанн Мент, так и амплуа Балетта — и притом каждую субботу выступать в новой пьесе, и в течение пяти месяцев переиграла восемнадцать новых для нее ролей Так работать могут только французские драматические артисты. Вся-то труппа Михайловского театра вместе с выходными артистами состояла в этом сезоне всего из тринадцати артисток и восемнадцати артистов, которые за пять с небольшим месяцев, несмотря на все неблагоприятные условия этого года, переиграли более двадцати больших пьес, не считая одноактных «для съезда публики». Это — вершина тренировки, работоспособности и подлинной дисциплины…

Вообще в смысле организованности французская труппа Михайловского театра занимала совершенно особое положение, улучшить и еще выше поднять которое всячески старался наш режиссер Модрю.

Модрю был и главным режиссером, и заведующим труппой, и учителем сцены и весь труд по постановке нескольких десятков пьес нес один на своих плечах. Спектакли французской труппы были всегда отлично срепетованы. Историй в труппе не происходило. В моей приемной вы очень редко могли встретить французских артистов — им некогда было ходить на прием, им не на кого и не на что было жаловаться. Все претензии разбирались у себя же в театре, в режиссерской комнате тем же неизменным Модрю, который был так занят, что являлся ко мне всего лишь раз в неделю, дабы показать ближайший репертуар. Когда я появлялся в режиссерской комнате Михайловского театра, все, кто в ней в то время находился, поздоровавшись и сказав обычную приветственную фразу, тотчас же удалялись, ибо считали нарушением дисциплины присутствовать при разговоре главного режиссера с директором театров. Дисциплина на сцене была самая строгая. Репетиции и спектакли начинались и {313} кончались абсолютно точно в назначенный час. Модрю с точностью мог всегда сказать, сколько минут необходимо на каждый акт и сколько на каждый антракт для перестановки декораций и переодевания артистов. До поднятия занавеса все занятые в этом акте артисты находились уже наготове за кулисами. На сцене не было никакой суеты. Во время антрактов Модрю — всегда во фраке при белом галстуке — неизменно стоял на одном и том же месте перед суфлерской будкой и командовал всем лично, как капитан на корабле. Работники они были исключительные, своей влюбленностью в дело и самодисциплиной заражавшие даже соприкасавшихся с ними русских служащих, которые, как известно, искони еще умеют работать лишь с развальцей. Нечто сходное по духу я встречал в России только в Московском Художественном театре.

Сезон был уже в разгаре, когда наконец приехала премьерша труппы Балетта.

Когда режиссер Модрю доложил мне о ее приезде, я высказал ему мое мнение, что ей лучше бы вообще не играть и самой просить о нарушении контракта, ибо против нее еще с прошлого сезона публика очень возбуждена. Связь Балетта с великим князем Алексеем Александровичем, которая не только не скрывалась, но, напротив, всячески афишировалась ею, стала притчей во языцех, и выпускать Балетта на сцену было бы, по-моему, просто рискованно.

Модрю мне между прочим сообщил, что не успела Балетта приехать, как, по ее же словам, стала получать угрожающие анонимные письма с обещаниями отомстить ей за поражение русского флота. Было распространено убеждение, что Балетта пользовалась от великого князя Алексея Александровича деньгами, отпускавшимися государством на содержание нашего флота. Несколько таких писем Балетта показала Модрю.

По-видимому, Балетта хотела так повернуть дело, чтобы не она отказалась играть, а чтобы дирекция нашла неудобным ее выпускать и уже по своей собственной инициативе аннулировала бы заключенный с нею контракт. Балетта рассчитывала, что по своей наивности дирекция, быть может, даже уплатит ей еще и неустойку.

Приехав в столицу, Балетта отправилась сперва к министру двора, желая этим подчеркнуть близость свою к царской семье. Барон Фредерикс на ее просьбу о совете, как ей поступить, {314} мягко, но убедительно дал ей понять, что ей лучше будет вообще не выступать в этом сезоне.

18 ноября Балетта явилась ко мне. Как всегда, одета она была по самой последней моде, все с ног до головы было на ней парижское, и только соболя оказались русскими, но в Париже обработанными.

Балетта стала говорить, что она получила немало предостережений и анонимных писем с угрозой устроить ей кошачий концерт, буде она выступит в Михайловском театре. Все это она доложила министру, который сказал, что, по его мнению, ей лучше не выступать. Таким образом, о неустойке с ее стороны, разумеется, не может быть и речи, раз совет о нарушении контракта дан ей самим министром.

Чтобы избавиться от лишних домогательств, я оборвал разговор, обещав Балетта вскоре же сообщать решение дирекции.

На другой день я просил режиссера Модрю передать Балетта, что дирекция считает контракт с нею расторгнутым.

Балетта продала роскошную обстановку своей петербургской квартиры и, захватив с собой все наиболее ценное, уехала из богатой России в бедную Францию в декабре месяце.

Сезон Михайловского театра продолжался чрезвычайно оживленно и очень охотно — не в пример прошлым годам — посещался публикой.

Габриель Робин дебютировала 15 октября 1905 года в роли Франсины де Ривероль в пьесе Дюма-сына «Françillion»[[118]](#footnote-14). Публика и пресса приняли ее прекрасно, и всего спустя месяц она стала уже популярной.

Робин появлялась почти во всех пьесах и настолько увлекла публику, что в день своего бенефиса, 28 января, собрала переполненный зал. Шла пьеса Анри Бернштейна «La Rafale»[[119]](#footnote-15). Впервые за время моего директорства я с удивлением смотрел на зал Михайловского театра, набитый публикой так, как бывает набит Мариинский театр на гастролях Шаляпина. Робин имела исключительный успех, и в течение двух с половиной недель «La Rafale» ежедневно давала полные сборы — исключительное явление для Михайловского театра.

{315} Успех вскружил голову девятнадцатилетней красавице Габриель Робин. Она решила, что навсегда покорила публику Михайловского театра и что последний без нее теперь уже существовать не может. Ввиду ее успеха, дирекция делала ей всякие любезности, дала ей полный бенефис вместо обусловленного полубенефиса, приняла в труппу ее мать, крайне бездарную актрису, наконец, сама обещала увеличить содержание на будущий год, — но Габриель Робин, окрыленной успехом, все это показалось недостаточным. Благодаря большому количеству разовых спектаклей Робин заработала у нас за пять с небольшим месяцев свыше 50 000 рублей — громадную сумму даже по тому щедрому времени.

И вот, когда мы начали разговор о возобновлении контракта, Габриель Робин настойчиво потребовала сократить время ее пребывания в Петербурге с семи месяцев до четырех — то есть в будущем сезоне хотела уже числиться гастролершей. Дирекция на это идти не могла, ибо тогда пришлось бы держать еще одну актрису для исполнения ролей в течение остального времени. Я предупреждал Робин, что при разговоре с нашим уполномоченным в Париже условия дирекции могут оказаться более скромными, но она уехала в Париж, не подписав контракта.

В конце концов, Робин поступила в Comedie Française на скромное жалованье 2 400 франков в год, рассчитывая сделать там карьеру. Но это ей не удалось. И она сошла со сцены, — а могла бы сделаться выдающейся артисткой, если бы осталась в Михайловском театре: такой практики, как здесь, ни одна сцена в мире не могла ей дать.

«Так тонут маленькие дети, купаясь раннею весной»…

Под влиянием переживаемого времени в этом сезоне поднимался вопрос о сдаче французских спектаклей Михайловского театра какому-нибудь антрепренеру.

По этому поводу я вызывал к себе 16 марта 1906 года Ф. Бока как опытного антрепренера, хорошо знавшего петербургскую публику. Бок мне сказал, что, по его мнению, ни один антрепренер не согласится взять антрепризу Михайловского театра без большой субсидии — примерно 100 – 150 тысяч рублей в сезон. Выходило, что французский театр и в таком случае будет стоить дирекции не меньше, чем теперь. По мнению Бока, еще можно было бы достать антрепренера на два‑три {316} зимних месяца, но шесть-семь месяцев никто труппы содержать не может. Кроме того, как бы антрепренер французской труппы ни был самостоятелен, ему придется считаться не столько со вкусами публики, сколько с высочайшими особами и двором, а это скверные условия для коммерческого дела.

## VI Московские театры. — А. А. Горский. — Петиция балетной труппы. — С. В. Рахманинов. — С. А. Кусевицкий. — Настроение в московских театрах. — Д‑р Казанский.

Перехожу к нашим московским театрам.

Обычного тесного контакта с Москвой в этом году у меня не было. Во-первых, я был слишком занят петербургскими театрами, чтобы успеть внимательно уследить за московской сценой, во-вторых, с конца ноября сношения с Москвой были очень затруднены, по телефону невозможно было говорить, так как он был занят исключительно правительственными переговорами, и я имел лишь случайные сторонние сведения.

С 7 декабря 1905 года московские театры снова были закрыты на довольно значительное время (в этом сезоне они были закрыты также с 14 по 27 октября). Перед самыми рождественскими праздниками с разрешения московского генерал-губернатора мы решились объявить спектакли, и московские театры робко открылись 25 декабря[[120]](#endnote-107).

Первые сведения о Москве я получил лишь 21 декабря, когда там наступило успокоение и ко мне приехал с докладом заведующий репертуаром Малого и Нового театров В. А. Нелидов.

Поведение балетных артистов в Петербурге соблазнило и москвичей. Еще 19 октября 1905 года московская балетная труппа прислала мне телеграмму с просьбой о разрешении ей собраться для обсуждения своих нужд. Оказывается, еще до отправки телеграммы было решено, что если мой ответ будет отрицательным, собираться все же надо, но не в здании театра, а в Художественном клубе или одной из зал университета.

Собрание это было мною разрешено. Но я еще не был достаточно в курсе как самого собрания, так и вообще настроения балетной труппы московского Большого театра, когда в середине ноября получил взволнованное письмо от балетмейстера А. А. Горского.

{317} Письмо это, написанное под свежим впечатлением происходившего, очень характерно передает все осложнения, возникшие в московской балетной труппе под влиянием общественных событий.

Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич!

Не откажите в моей покорнейшей просьбе прочесть это письмо, которое обстоятельства последних дней жизни московского балета вынуждают меня препроводить к Вам. Вы поручили мне в Москве работать над искусством русского балета, поручили мне ответственное и сложное дело руководить труппой, как художественным материалом, облекли меня высокой миссией — быть свободным творцом-художником.

Получив такой дар, получив возможность осуществить мое заветное желание — право работать над искусством, которому посвятил всю свою жизнь, я принялся за эту работу всеми силами моего существа.

Наконец я стал видеть и чувствовать, что мои идеи, моя преданность искусству и работа дают желанные результаты: артисты одухотворены, на сцене нарождается жизнь, в театральном зале увеличивается число зрителей, балет делается желанным зрелищем!

Что же теперь заставляет меня, истерзанного нестерпимыми душевными муками, просить Вашей помощи?

А вот что! Группа лиц, недостойных звания товарищей, прикрываясь высокой идеей справедливости и благодаря абсолютному непониманию вопросов и требований искусства моим ближайшим сотрудником-режиссером (особенно ярко обрисовавшемуся в последнее время)[[121]](#endnote-108), доведшим труппу до полнейшей деморализации, воспользовалась данным моментом и на горящих угольях водрузила флаг с надписью «Самоуправление» и «Голос от балета».

Эта группа состоит частью из лиц, жаждущих властвовать над положением и стереть с лица московской сцены как меня, так и моего сотрудника и друга Андрея Федоровича Арендса, частью из лиц крайне беспокойного элемента, но для искусства ничего не значащего.

Эти лица, заставляя любоваться слушателей-товарищей с наболевшими уже ранами прекрасными звуками объединения и доброго товарищества, в действительности выковывают цепи, которыми хотят связать искусство.

Они уже выработали программу, на первом плане которой ставится на разрешение предстоящего общего собрания ходатайство об утверждении комитета, который избирается самой труппой и которому труппа подчиняется; функции комитета законодательные.

Программу предполагается отстаивать во что бы то ни стало. Умеренный элемент уже гибнет в волнах бурного моря.

{318} Труппа, избрав комиссию для выработки программы, назначила сама себе палачей! Комитет, по программе, которая была у меня в руках, вершит судьбы и труппы, и искусства, и специального воспитания. В тайных совещаниях, о которых доходят до меня олухи, комиссия решает уже судить не только меня как балетмейстера, но и композиторов, и художников, и капельмейстеров. Кто же эти судьи и где предел их компетенции? Моя пятилетняя работа над созданием художественного балета, мое маленькое, но честное, как художника, имя, мои картины, мои мысли, мои грезы, которые я воплощал, будут втоптаны в грязь!

Я был на явных совещаниях этой комиссии, я видел, каким огнем загорались их глаза, когда я указывал на несоответствие ее действий и неудобство способа проведения.

Я как товарищ предлагал им помочь в их нуждах, откликнуться на возможные желания, но эти люди отвергли мои предложения, не доведя об этом до сведения своих доверителей.

Бедная труппа, она не знает, не чувствует, какой холодной сталью звучат их голоса, когда они говорят о власти, а мне больно, невыносимо больно за большинство людей, ослепленных только блеском власти.

Мне больно за будущее свободного искусства и за мое служение своему делу!

Глубоко уважающий и преданный Вам

*Александр Горский*

Москва, 12 ноября 1905 г.

Письмо это было трогательное и искреннее. Таким был сам Горский. Человек безусловно честный, поэт, преданный своему делу, и неутомимый работник, он вообще был оригинальный человек. Всегда озабоченный, с блуждающими глазами, нервный, восприимчивый и увлекающийся… Увлекался он и балетными артистками, но увлекался как мечтатель и фантаст — и по большей части без взаимности. Он был невзрачной наружности и мало мог нравиться как мужчина, но как артист и художник он был человеком выдающимся и глубоко несчастным.

Под влиянием идей свободы, имея перед глазами пример петербургской труппы, московский балет, по-видимому, также решил отныне самоуправляться и организовать свое выборное бюро.

Разумеется, к этому приплелись личные интриги, и так начались нелады, столь огорчавшие мечтательного художника Горского.

{319} Только 15 января я смог отлучиться из Петербурга в Москву, дабы на месте ознакомиться с течением театральной жизни.

В Москве в это время переменился генерал-губернатор и вместо балетно-либерального режима Дурново появился новый, крутой режим адмирала Дубасова. Переменилось и многое другое.

Приехав в Москву, я вызвал Бооля, Нелидова и Горского, дабы расспросить о балетных событиях. Оказывается, балетные артисты бойкотировали Горского и капельмейстера Арендса и уже избрали выборное бюро, которое должно руководить жизнью и работой труппы.

Главными заправилами являлись итальянка-гастролерша Гримальди, Гельцер, Тихомиров и Мосолова, принимавшая деятельное участие в судьбе балета вообще, а в своей личной судьбе — особенно.

В декабре настроение труппы было боевое, но после назначения нового генерал-губернатора и разных репрессий страсти здесь как будто бы улеглись.

Каковы были в точности требования балетной труппы — никто не знал. Горский не был в курсе дела, Бооль же в свое время, когда к нему пришли представители артистов, отказался их принять и выслал сказать, что выезжает по делам и не знает, когда вернется.

Я назначил на следующий день встречу с представителями московского балета.

Выяснилось, что за это время брожение коснулось не только балетной, но и оперной труппы, хотя здесь оно задело не всю труппу, а выражалось рядом отдельных протестов, главным образом на чисто личной почве. Большое участие в разжигании недовольства против дирекции, как это ни странно, принимал петербургский гастролер Н. Н. Фигнер. Фигнер окончательно потерял голос и бывший у него раньше успех, и как итальянка Гримальди бунтовала против Федоровой 2‑й, будучи обижена, что последней стали давать первые роли, так и Фигнер, в свою очередь, был недоволен завоевывавшим все большую популярность Л. В. Собиновым и вновь приглашенными на императорскую сцену тенорами Д. А. Смирновым и Боначичем. Все эти счеты и сводились под флагом общественной, революционной борьбы.

{320} 16 января ко мне явились представители балетной труппы и вручили выработанное ими постановление, в общем, довольно схожее с постановлением петербургской балетной труппы.

Вот точный текст этой петиции:

Мы, артисты императорского московского балета, выяснив на собраниях, разрешенных его превосходительством господином директором императорских театров, свои нужды, признали необходимым возбудить перед дирекцией императорских театров следующие ходатайства:

### I

Разрешить выделить из труппы выборных представителей для постоянного и всестороннего обсуждения и разрешения своих нужд и всех вопросов, касающихся служебной деятельности артистов. Избираемые ежегодно представители артистов от каждого разряда образуют из себя постоянное учреждение, именуемое комитетом, советом или комиссией представителей артистов, подробная деятельность которого, состав и полномочия определяются особой инструкцией, принятой общим собранием труппы и утвержденной дирекцией. Настоятельная необходимость подобного учреждения вызывается настоящим положением дел в балетной труппе, где:

а) Назначение ролей и танцев и передача их для исполнения другим артистам находится всецело и бесконтрольно в руках балетмейстера, который не имеет возможности узнать способности каждого из артистов за не достатком времени их испытывать; самолюбие же артиста не позволяет ему, в большинстве случаев, обратиться с такой просьбой к балетмейстеру из боязни получить отказ без объяснения причин, а удовлетворение же подобной просьбы могло бы вызвать нарекание со стороны товарищей. Подобные явления устранились бы совершенно упомянутым выше учреждением, наделенным полномочиями испытательной комиссии.

б) Разрешение таких сложных вопросов, как, например, вопрос о равномерном распределении труда между артистами известных разрядов, несомненно правильно разрешился бы привлечением к нормировке труда самих артистов через их представителей, что облегчило бы во многом труды и режиссера.

в) Наложение взыскания на артистов за нарушение служебных обязанностей производилось до сих пор без всестороннего расследования и иногда даже без выслушивания объяснений со стороны провинившегося артиста, что вело к наложению назаслуженного штрафа, и хотя впоследствии и выяснялись обстоятельства, вполне оправдывающие артиста, они являлись запоздалыми, ввиду последовавших уже распоряжений о наложении взыскания со всеми его последствиями. Рассмотрение представителями труппы {321} совместно с режиссерским управлением нарушений артистами их служебных обязанностей привело бы к всестороннему освещению проступков артистов и несомненно оградило бы режиссера от обвинения в несправедливости, а также исчезла бы возможность подобного обвинения режиссерского управления при совместных обсуждениях с представителями артистов переводов, прибавок и наград.

На основании вышеизложенного, главнейшие пункты деятельности представителей артистов совместно с режиссером и балетмейстером желательно было бы определить следующим образом:

1. Обсуждение распределения ролей и танцев в случаях заявлений кого-либо из артистов.

2. Исполнение обязанностей испытательной комиссии при желании артистов экзаменоваться для перевода в высший разряд и для получения права исполнения намеченной роли или танца в ближайшем спектакле.

Примечание. Подобное предложение уже было подано г. управляющему конторой московских театров режиссером московской балетной труппы И. К. Делазари в августе прошлого года.

3. Равномерное распределение труда между артистами каждого разряда, сообразно индивидуальным способностям каждого из них.

4. Рассмотрение всех случаев нарушения служебных обязанностей и наложения взысканий по этому поводу.

5. Обсуждение окладов, переводов и наград.

Выборные от каждого разряда представители и все их постановления должны быть утверждаемы г. управляющим конторою.

Примечание. Рассмотрев и обсудив настоящие ходатайства, режиссер балета находит вполне возможным и желательным удовлетворение их как облегчающих во многом его обязанности и устраняющих недовольство в труппе.

### II

Обсудив временные правила артистов московского балета, мы ходатайствуем о переработке их нашими представителями совместно с режиссерским управлением, находя, что существование их не соответствует условиям настоящего быта артистов. Вместе с тем несправедливость § 42 этих правил заставляет нас ходатайствовать теперь же об отмене этого параграфа как карающего за один и тот же проступок одного артиста только выговором или штрафом, а другого, кроме того, лишающего заслуженной прибавки и перевода. А также ходатайствуем об отмене распоряжения Дирекции о вычетах с балерин и их заместительниц за отказ от участия в спектаклях по болезни, удостоверенной врачом дирекции. В данном случае возможность зачесть этот вычет является неисполнимой за ограниченностью {322} количества балетных спектаклей, а сумма вычета 1/20 части годового содержания в один месяц является крайним обременением бюджета заболевшей артистки, вынужденной иной раз сильно потратиться на излечение своей болезни.

### III

Рассмотрев свое материальное положение, мы признали необходимым, ввиду крайнего вздорожания жизненных продуктов и предметов первой необходимости, ходатайствовать:

1. О скорейшем утверждении намеченных дирекцией новых штатов, улучшающих материальное положение артистов.

2. О временном повышении окладов для артистов III и IV разрядов до введения новых штатов, а для артистов I и II разрядов, получающих не свыше 1 200 рублей, о разрешении фиктивного бенефиса, при котором весь сбор по обыкновенным казенным ценам поступает в пользу дирекции.

3. О введении периодических прибавок в каждом разряде для поощрения лиц, не обладающих талантом, но отличающихся вполне добросовестным отношением к служебным обязанностям.

4. О предоставлении возможности представителям артистов, как хорошо знающим материальное положение каждого артиста, права распределять пособия и ссуды в пределах назначенных для балета сумм, причем таковые распределения поступают на утверждение г. управляющего конторой московских театров.

5. Считаясь с безвыходностью положения артистов, оканчивающих службу и не получающих несколько месяцев никакого содержания, ходатайствуем об оказании им помощи, хотя бы в виде ссуды за поручительством лиц, состоящих на действительной службе, и с условием погашения ссуды ежемесячными вычетами из пенсии.

6. Принимая во внимание опасность позднего возвращения ввиду не прекращающихся нападений на жителей, ходатайствуем о расширении, особенно для женщин, района пользования каретами, причем считаем обязанностью выяснить, что количество артистов, живущих вне района, немногочисленно.

### IV

Обсудив условия наилучшего развития хореографического искусства, ходатайствуем перед дирекцией:

1. Об открытии классов характерных танцев для артистов балета.

2. О введении, ввиду крайней необходимости сохранения произведений хореографического искусства, записей как целых балетов, так и отдельных {323} номеров, с установлением вознаграждения лиц, ведущих записи, и об открытии курсов для артистов по изучению метода записей.

3. О расширении специальной программы императорского театрального училища, с предоставлением представителям артистов с режиссерским управлением права выработать проект программы специальных предметов и ввиду необходимости повышения общего образования артистов — о доведении научных классов до уровня средних учебных заведений.

Настоящее ходатайство принято 106 артистами.

Говорил я с выборными более часу. Обещал, что возможно, сделать. Немало жаловались они на свое начальство, начиная с балетмейстера и кончая управляющим конторой, который редко артистов принимает и вообще малодоступен. Многое из того, что они просили, было невозможно удовлетворить. В общем, однако, в труппе не замечалось той розни, которая была в Петербурге, и на меня представители балетной труппы произвели впечатление благоприятное, хотя из разговоров выяснилось, насколько мало были они развиты и насколько плохо отдавали себе отчет в том, что в настоящее время в России происходит.

Разумеется, странно было встретить имена Гримальди, Гельцер, Мосоловой и Тихомирова в качестве поборников выборного бюро, которое должно было искоренять какие-то обиды и несправедливости. Уж кому-кому, но не этим артистам можно было бы жаловаться на неполучение ролей и мест в балете — именно они-то эти места и занимали!..

Подробно ознакомившись с делами московской балетной труппы, я вынес самое плохое впечатление от режиссера балета Делазари, который в эти дни подчеркнуто популярничал с артистами, восстанавливал их против Горского и Арендса и к тому же, как выяснилось, широко занимал у артистов деньги в долг.

Когда все подтвердилось, я поручил московской конторе предложить Делазари покинуть службу.

Делазари впоследствии примчался ко мне в Петербург с требованием объяснить ему причину увольнения. Он хотел разыграть из себя жертву времени, павшую на алтаре бюрократизма. Я сказал ему, что напрасно представляется, будто не знает подлинных причин. Никакими политическими соображениями при увольнении его я не руководствовался, но режиссер, постоянно занимающий деньги у артистов, не может оставаться во главе управления, кроме того, отношения его к Горскому заставили последнего совершенно потерять в нем доверие, а при подобных {324} условиях совместная работа невозможна. Спустя некоторое время он был причислен для особых поручений при режиссерском управлении другого театра.

Будучи в Москве, я столкнулся еще с некоторыми осложнениями, образовавшимися под влиянием событий в опере Большого театра.

Речь идет о резком недовольстве, открыто высказанном капельмейстером Большого театра С. В. Рахманиновым и контрабасистом того же театра, впоследствии выдающимся дирижером С. А. Кусевицким.

Эти выдающиеся музыканты выступили в столь критическое время с крайне резкой оценкой современного положения Большого театра и с явным желанием шумно хлопнуть дверью перед своим уходом, причем их характеристики, буквально противоположные, не столько проливали свет на положение театра, сколько отлично рисовали фигуру каждого из них в отдельности.

С. В. Рахманинов пришел ко мне с заявлением, что он навряд ли останется капельмейстером Большого театра на будущий сезон. Ближайшей причиной подобного решения Рахманинов выставлял свое концертное турне по Америке. Я был крайне огорчен, пробовал уговорить его остаться и стал предлагать ему пост главного дирижера Большого театра. Рахманинов сперва отмалчивался, но затем, перейдя на более откровенный тон, указал на ряд причин, по которым мое предложение является для него неприемлемым.

По словам С. В. Рахманинова, веяния времени оказали самое вредное влияние на артистов оркестра Большого театра. Дисциплина, столь высоко стоявшая во времена расцвета ныне престарелого главного нашего дирижера Альтани, падает все ниже и ниже, а после событий этой зимы — как будто исчезает окончательно. Работать с подобным оркестровым коллективом, по мнению Рахманинова, становится невыносимо, ибо совершенно невозможно добиться исполнения своих требований.

Если из оркестра не удалить немедленно вредный и негодный элемент, то сладить с оркестром будет уже невозможно, так как заниматься придется не искусством, а различными инцидентами и мелкими историями на личной почве зависти, интриг и т. п.

Когда я стал возражать Рахманинову в том смысле, что дирекция не может же увольнять музыкантов, указанных им в качестве {325} неподходящих, ибо между ними есть такие, которые прослужили по семнадцати или по восемнадцати лет, и таким образом до выслуги пенсии им осталось по два‑три года, Рахманинов мне ответил, что его, как капельмейстера, это отнюдь не касается. Он лишь заявляет о том, что такие-то музыканты для оркестра не только не подходят, но прямо вредны, и ему их надо заменить, если дирекция хочет иметь соответствующий требованиям оперы оркестр. Пускай уже казна даст таким музыкантам пенсию раньше выслуги за старые заслуги — держать же негодных только оттого, что им надо дослуживать, по его мнению, абсурд.

Об оперных артистах С. Рахманинов говорил приблизительно то же самое, что и про оркестровых музыкантов. Вообще капельмейстер он был требовательный и малосговорчивый, но зато исполнитель выдающийся. Его и Ф. Шаляпин побаивался.

Конечно, на этой почве мне с ним договориться было трудно. Как художник Рахманинов был прав, но на практике в казенном учреждении провести подобную точку зрения было невозможно. Получая на службе ограниченное содержание, многие из музыкантов безропотно переносили всякие невзгоды, рассчитывая выслужить пенсию и хотя немного обеспечить себя в старости.

По всему, однако, было видно, что Рахманинов постоянным капельмейстером не останется. Он с удовольствием согласился бы выступать иногда в качестве гастролера в той или другой опере, его интересующей. Окончательное решение мы отложили до конца сезона и на этом расстались. Вечером в этот же день Рахманинов прекрасно дирижировал своими операми «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини».

Одновременно пришлось выслушать резкую, преувеличенную, но совершенно противоположную отповедь Большому театру со стороны выдающегося нашего оркестрового артиста С. А. Кусевицкого. Незадолго перед этим Кусевицкий женился на богатой невесте, решил покинуть службу в оркестре, но так как под влиянием событий его в то время одолела жажда популярности, то он на прощание решил сделать письменный выпад в виде особой Декларативной докладной записки, текст которой я ниже привожу.

Встречаясь впоследствии с Кусевицким, я неоднократно напоминал ему об этой записке. Он очень не любил ее вспоминать.

{326} Одиннадцать лет жизни, — писал Кусевицкий, — отдал я службе в оркестре московского Большого театра.

Труден доступ в этот так называемый храм музыки и искусства. Необходимость долголетней подготовки, тяжелые условия конкурса и отсутствие вакансий ставят ряд преград на пути в этот храм.

Но вот счастье улыбнулось молодому музыканту. Он преодолел все препятствия, выдержал конкурсные испытания, и он — артист императорских театров, он достиг осуществления своих надежд, он попал в разряд избранных.

Перед ним светлые перспективы, возможность развиваться и работать на пользу любимого дела.

Да, он не ошибся в надежде: он может *работать*.

Но работать как вол, как раб, как илот[[122]](#endnote-109).

В несколько лет человек перерождается: гаснут надежды, изматывающая, изнуряющая работа изо дня в день подрывает силы.

Он играет шесть раз в неделю и семь раз репетирует.

У него нет праздников.

У него совершенно нет досуга.

Теперь для всех стало азбучной истиной, что даже в области грубого физического труда отсутствие досуга, отсутствие возможности жить для себя отражается самым гибельным образом на интенсивности и продуктивности работы.

Восьмичасовой рабочий день и обязательный праздничный отдых — вот девиз тружеников в области фабрично-заводской промышленности, в области, где энергия мускулов, где сила рук имеет преимущественное значение.

А в области, где затрачивается энергия духовных сил, где нужны громадная подготовка, колоссальное внимание и страшное напряжение, — там можно работать без отдыха, без досуга.

Ежедневные спектакли, репетиции, работа на дому для развития техники, необходимость ввиду скудного содержания работать на стороне — вот те блага, которые получают избранники.

Прибавьте к этому грубое обращение некоторых дирижеров и вообще «начальства», штрафы и вычеты, и картина положения оркестровых музыкантов должна будет привлечь ваше внимание.

Ваш храм оказывается адом.

Но попадающего в ад предупреждает надпись на его вратах: «Оставь надежду навсегда».

А в ваш храм входят люди, окрыленные надеждой, входят для того, чтобы выйти разбитыми инвалидами с грошовой пенсией, без прошлого и без будущего.

{327} Мертвящий дух полицейского бюрократизма, проникший в ту область, где, казалось, ему не должно было быть вовсе места, в область чистого искусства, обратил артистов в ремесленников, а интеллектуальную работу в подневольный труд рабов.

Платя несколько десятков рублей в месяц, поглощая все рабочие часы, не оставляя места досугу, вправе ли вы требовать интуиции, экспрессии и внимания?

Нигде на Западе музыканты больших театров так мало не получают и нигде так много, так беспросветно не работают.

Но зато на Западе такие оркестры являются школой и рассадником талантов, а у нас они являются кладбищем для музыкальных дарований. Губя молодые силы, театр губит и себя самого, губит искусство, ради которого он создан.

Нужно ли говорить о деталях, нужно ли подробно рисовать современное положение дела?

Разве дирекция не знает всех тех дефектов, которые бы я мог указать? Но, быть может, дирекция не хочет их знать.

Я ухожу из театра, ухожу, несмотря на то, что я сравнительно с другими находился в более благоприятном положении.

И меня поздравляют остающиеся товарищи, поздравляют как человека, вышедшего на свободу.

Любовь к этим товарищам, любовь к делу, которому я буду служить до конца моих дней, но уж не под сенью Большого театра, продиктовала мне эти строки.

Я счел своей нравственной обязанностью обратиться с настоящим заявлением к дирекции.

Быть может, оно не пропадет даром и будут приняты меры к облегчению участи оркестровых музыкантов.

Неужели надо ждать, пока эти интеллигентные труженики, эти артисты императорских театров вынуждены будут заявить просьбу об улучшении их участи, подобно рабочим, предъявляющим требования к работодателям?

*Сергей Кусевицкий*

Записка эта была встречена с улыбкой и недоумением даже среди артистов оркестра. Кусевицкий, явно преувеличивая тяготы, мечтал о таких условиях для артистов оркестра, которых нет и не может быть во всем мире. Ведь наши музыканты, получая жалованье круглый год, были заняты немногим более полугода, имея свободными лето и великий пост. Пусть мне укажут подобные условия контракта хоть в каком-нибудь другом театре!.. О том же, что вообще содержание оркестровых {328} музыкантов надо увеличить, — об этом был поднят вопрос еще раньше записки Кусевицкого. Но кто в России из мелких служащих был хорошо обеспечен? Это ведь вопрос общий.

Мнение Кусевицкого рядом с мнением С. Рахманинова во всяком случае показательно.

Московский оперный сезон 1905/06 года представлял интерес преимущественно ввиду дирижирования русскими операми С. В. Рахманинова. «Жизнь за царя», «Пиковая дама», «Евгений Онегин» перешли от Альтани к Рахманинову, он же дирижировал в этом сезоне новыми постановками Большого театра. Такими были оперы «Пан-воевода» Римского-Корсакова, «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» самого Рахманинова. Это были единственные новинки этого сезона в Москве.

Первое представление «Пана-воеводы» состоялось в Большом театре 27 сентября. Я на этом спектакле присутствовал. В это время в Москве было очень неспокойно, газеты и афиши не выходили, и, конечно, состояние это не могло не отразиться на сборе: первое представление собрало едва лишь треть зала. Опера прошла с успехом, хотя и не шумным. На представлении присутствовал Римский-Корсаков, и ему была сделана внушительная овация. Он был особенно популярен в это время не только как автор, но и как политический протестант. Декорации были сделаны новые, а костюмы подобраны, но в общем постановка была весьма удовлетворительная.

Опера Нового театра в этом сезоне продолжала посещаться плохо.

Вследствие отсутствия Л. В. Собинова некоторые партии его перешли к вновь приглашенному тенору Боначичу и Д. А. Смирнову, который стал приобретать все больший и больший успех у публики, имея прекрасную партнершу А. В. Нежданову, которая к этому времени положительно сделалась общей любимицей Москвы. Интересным приобретением московской оперы был баритон Бакланов, первый раз выступивший 2 сентября 1905 года в опере «Демон».

Во время моего январского приезда в Москву я смотрел в Большом театре оперы Рахманинова «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини». Обе оперы были хорошо поставлены и обставлены, и отличное впечатление производили вновь ангажированные певцы Боначич и Бакланов. Я много говорил с Рахманиновым {329} по поводу оперы и в особенности оркестра, стараясь убедить его остаться, но Рахманинов положительно решил после сезона уходить

К. А. Коровин был очень удручен и все время жаловался на отношение к нему московской конторы, которое незаметно проявлялось в разных мелочах. Так, например, у Коровина было несколько помощников, которые писали декорации под его наблюдением. Коровин их содержал, некоторым из них платил месячное жалованье, другим сдельную плату. Деньги они у него брали обыкновенно вперед авансами, и все вообще расчеты с конторой их не касались, и с ней они непосредственно дела не имели. Между тем московская контора стала по приказанию Бооля сдавать этим помощникам Коровина декоративные работы без ведения и разрешения его. Кроме того, Бооль выдал декоратору барону Клодту деньги, Коровину приготовленные, тысячу рублей. Все это, конечно, было крайне неделикатно и незаконно.

Помощник Бооля С. Т. Обухов, которому поручено было наблюдение за оперным делом, жаловался мне на ужасный формализм Бооля и на то, что бумажная отчетность в режиссерском управлении оперой занимает столько времени. Он также подтвердил мне, что Бооль недолюбливает Коровина и особенно Шаляпина, считая их опасными.

Следующая моя поездка в Москву состоялась в самом конце февраля. Типичный разговор я имел в этот приезд с доктором театральной дирекции Казанским. Он всегда все видел в черном цвете и политики боялся как огня. На него события в Москве произвели крайне удручающее впечатление, и он во всем видел крамолу и опасность. Одобрял он удаление из балетной труппы режиссера Делазари, падкого на то, чтобы брать у артистов деньги в долг. В сущности, мнения никакого Делазари не имел, дружил с теми, которые в данное время были в силе. С Горским он был в очень хороших отношениях, но когда на Горского как высшего балетного начальника под влиянием брожения обрушились недовольные в труппе и по большей части малодаровитые артисты, Делазари с ними пошел вместе и, вместо того чтобы в трудную минуту Горского поддержать, его предал. Делазари вскоре очутился игрушкой в руках этих {330} недовольных, а так как рыльце у него было в пуху, то он должен был делать то, что от него требовали. Но Казанский убеждал меня и Горскому не доверять, и тут он видел какой-то подвох.

Еще курьезнее было его предупреждение насчет Рахманинова. Дело в том, что еще раньше некоторые артисты оперы предупреждали меня, будто не следует особенно доверять Рахманинову. Теперь это было второе предупреждение, но у Казанского недоверие к Рахманинову базировалось на другом предположении. Казанский видел в нем опасного для меня конкурента в качестве директора театров. Вот куда, можно сказать, «метнул» Казанский. И когда я ему сказал, что речи вообще не может быть о доверии или недоверии Рахманинову, — я его просто нахожу прекрасным дирижером, театру и опере не только полезным, но и необходимым, Казанский мне ответил:

— Вот в том-то и дело, чем более он будет выдающимся дирижером и чем больший успех и авторитет он будет иметь, тем опаснее он и тем более надо с ним быть осторожным. Уж поверьте мне в этом, я хорошо знаю театр и артистов. Рахманинова и Шаляпин даже боится.

В особенности Казанского смутило, когда я ему сказал, что настолько доволен Рахманиновым, что хочу назначить его заведующим оперой, то есть создать для него такое же место, какое я предлагаю Э. Направнику в Петербурге. Но беда-то в том, что в Петербурге от этого места Направник всеми силами открещивается[[123]](#endnote-110), и в Москве то же самое будет и с Рахманиновым. Большинство артистов от власти не откажутся, даже ее любят, но тогда, когда с них не требуют ответственности. Когда же им придется отвечать, подписывать бумаги, увольнять неподходящих, сбавлять содержание ненужным, имеющим, однако, громкое имя и протекцию, они от такой власти откажутся и скажут, что это не их дело, это дело бюрократов-администраторов, — их же дело только сделать оценку и сказать: этот мне не нужен, а этого пригласите; как поступить с бюджетом, откуда взять денег — это их как артистов-поэтов не касается; и когда контроль потребует расчетов, а увольняемые придут делать истории, закатывать истерики, — все это совсем не понравится художнику-поэту: это, он скажет, совсем не художественная и не артистическая работа. А между тем без этой работы нет и быть не может театра.

В конце концов, когда Казанский мне объявил, что многие опасаются за постановку «Садко», так как Рахманинов поставит оперу эту особенно хорошо и приобретет еще больший авторитет, {331} я Казанского успокоил и сказал ему, что Рахманинов не только местом своим в опере не дорожит, но уже категорически мне объявил, что вообще на службе в театре не останется, хотя бы его озолотили и назначили бы директором оперы. Его тянет слава, но другая, а именно композиторская, и концертная деятельность, свобода и независимость. Но Казанский оставался при своем и все твердил:

— А я все-таки советую быть осторожнее с Рахманиновым.

У нас, в России, вообще ничего так не боятся, как выдающихся и талантливых людей — это уже болезнь общая, сверху донизу. Бездарности — вот кого мы ценим и кто нам мил, не опасен и приятен. Мы любим катать биллиардные шары одинаковые, без углов, гладкие и друг на друга похожие, заменить которые просто и легко и которые отлично укладываются в любую административную коробку и в любом порядке. С ними и легче обращаться, и мудрить не надо, и перекрашивать можно, глядя по времени, настроению и обстоятельствам, в любой цвет Они все это отлично выносят и забот не возбуждают, им важно не столько качество, сколько количество.

Вообще о Рахманинове и Горском беспокоились главным образом бездарные артисты и некоторые служащие — это было ясно[[124]](#endnote-111).

## VII Участие артистов императорских театров в концертах. — Спектакли великим постом. — Гардеровская комиссия. — Сокращение окладов в Малом театре. — «Новое время» и «Погром Малого театра». — Экипажное заведение. — Докладная записка о сокращении окладов. — Бюджет театров. — Заключение.

Но я хочу остановиться еще на нескольких вопросах, разрешение которых растянулось на весь сезон или даже заняло и летние каникулы и которые возникли под непосредственным влиянием общественно-политических событий 1905 года.

Одним из таких вопросов был вопрос об участии артистов императорских театров в разных благотворительных концертах, которым стала придаваться та или иная политическая окраска…

Как правило, в то время нашим артистам было строжайше воспрещено выступать где-либо, кроме императорской сцены. Запрещение это несколько раз подтверждалось министерством двора и даже в последний раз было подтверждено лично {332} государем. Разумеется, это правило артистами не соблюдалось, и, находя разные лазейки, они все же продолжали гастролировать в концертах, спектаклях и т. п.

Но тут, под влиянием событий, возникли разные благотворительные концерты — а это был уже совсем иной предлог. Просто выступать — нельзя, но если с благотворительной целью, то даже неудобно не выступить. Разумеется, по существу это было одно и то же, и таким образом пробивалась брешь в дисциплине труппы.

Сами артисты бывали поставлены в чрезвычайно затруднительное положение, когда к ним приходили просить благотворители, да еще не простые, а идейные, поборники новой, светлой жизни.

Не забуду, как 17 ноября 1905 года ко мне явилась взволнованная Медея Фигнер и рассказывала, как вчера к ней пришло четверо мужчин. Двое из них были адвокатами с красными бантиками в петлице, был и бывший наш драматический артист П. В. Самойлов, на радостях свободы довольно здорово выпивший. Приехав в девять часов вечера, они просидели у Медеи Фигнер до часу ночи, когда наконец ей с трудом удалось их выпроводить. Четыре часа они ее уговаривали, а потом уже довольно грубо требовали, чтобы она приняла участие в концерте не то в пользу амнистированных политических преступников, не то в пользу революционного студенчества, причем требовали, чтобы свое согласие она дала до получения разрешения дирекции. При этом они грозили, что если дирекция или министерство не разрешат ее участия, то об этом будет напечатано в газетах. Если же она не согласится сама, то ей угрожали разными неприятностями, так что ей в своем отказе придется самой раскаиваться. При этом ей говорили, что напрасно она носит титул солистки его величества и т. п.

Подобных инцидентов стало возникать бесконечное множество. Дирекция и даже министерство двора внезапно были осаждены значительным числом подобных просьб, и вот в связи с этим 25 ноября 1905 года я получил бумагу из канцелярии министерства, в которой меня уведомляют, что министр предоставляет мне право давать разрешения на участие артистов в благотворительных концертах.

Этим барон Фредерикс снимал с себя ответственность, а меня ставил в неловкое положение и необходимость разрешать вопросы политического свойства.

{333} Как раз еще накануне Мосолов мне передавал, что государь остался очень недоволен разрешением, данным артистам императорских театров, — принять участие в концерте в пользу амнистированных политических преступников.

Предоставление мне права разрешать нашим артистам участие в благотворительных спектаклях, то есть изменение со столькими трудами заведенного порядка о недопущении во время сезона подобных участий, поставило меня в этом сезоне в необходимость ежедневно принимать разных благотворителей, осаждавших меня бесконечными, назойливыми просьбами. Это отвратительное занятие отнимало немало времени в столь трудную эпоху управления театрами, когда все власти были растеряны и никто точно не знал, что можно и чего в конце концов нельзя.

Отныне флагом благотворительности, как и следовало ожидать, стали прикрываться самые случайные сборные концерты, в которых никто никому не благотворительствовал, кроме антрепренеров и артистов, которые взаимно благотворительствовали друг другу.

В конце этого сезона был поднят крайне важный вопрос — вопрос о разрешении императорским театрам играть постом.

Постоянные благотворительные спектакли, дававшиеся в течение великого поста, по большей части исполняемые нашими же артистами и в наших же театрах и посещаемые не только царской фамилией, но и самим государем, ставили в тупик даже самых православных монархистов. Нельзя было понять, почему постом можно ставить в императорском театре «Прекрасную Елену», но нельзя давать «Горе от ума» или «Руслана»?! После нескольких разговоров с государем и Победоносцевым я официально возбудил об этом вопрос и просил министра доложить об этом государю.

9 марта 1906 года у меня был доклад у князя Н. Д. Оболенского, который в это время замещал министра двора. Когда я поднял вопрос о спектаклях постом, то был очень удивлен узнать от него, что брат его А. Д. Оболенский, занимавший тогда пост обер-прокурора святейшего синода, — противник та кого разрешения. Он находит, что частные театры могут постом играть, а императорские не должны…

До Победоносцева, при Александре II, императорские театры постом были открыты, и, кажется, ни нравственность, ни {334} религиозность от этого не пострадали. При императорах Александре III и Николае II театры закрыли. Закрыли доступ на серьезные художественные зрелища, а заменили их частными и благотворительными спектаклями с самым скоромным репертуаром.

Причем, в довершение, спектакли эти особенно посещались в императорских театрах царской фамилией. Бывал даже государь. В этом году, ввиду смутного времени, переживаемого Россией, царская фамилия почти не посещала театры, но, когда на третьей неделе поста в Мариинском театре на благотворительном спектакле пела Варя Панина (3 марта 1906 года) и давали «Прекрасную Галатею», царские ложи были заняты особами царской фамилии. Как это все понять? Кого такое лицемерие может обмануть?..

Слух о моих хлопотах проник в печать, и в «Петербургской газете» от 12 марта 1906 года появилась сочувственная статья под названием «Около театра». В статье этой отмечается, что дирекция этим путем хочет положить предел великопостным гастролям артистов императорских театров в провинции, которая их портит, к тому же дирекция несет убытки от закрытия театров постом. Весной же сборы всегда плохи. Газета даже сообщает от себя, будто дирекция хочет уничтожить весенний сезон, чтобы компенсировать артистов за то, что они будут играть великим постом.

27 марта в «Петербургской газете» появилась статья «Очевидная польза». Вот что пишется в этой статье:

Как оказывается, вопрос этот, находящийся на рассмотрении в министерстве, уже почти решен в утвердительном смысле. Таким образом, великим постом будущего года провинция лишится своих излюбленных гастролеров, пожинающих обильные лавры и «прирабатывающих» в поте лица «копеечки» к получаемому жалованью.

Несомненно, известие это будет с радостью встречено всеми провинциальными артистами, которым обеспеченные и отъевшиеся на казенных хлебах петербуржцы систематически подставляли ногу. Публика, этот взрослый ребенок, с радостью хватающийся за каждую игрушку, игнорировала «своих» артистов и шла смотреть казенных лицедеев «в полном составе», добрая половина которого со словом «артист» ничего общего не имела… А публика шла и платила бешеные деньги за фирму, стараясь не обращать внимания на всевозможные подтасовки…

Говорят, артисты казенных сцен, прослышав о разрешении великопостных спектаклей, намерены *протестовать*, предъявив свои требования. Их {335} лишают, дескать, привычного заработка, а следовательно, *обязаны* и пр. и пр. И весьма возможно, что протест подобного рода будет принят к сведению, вопреки основным законам логики и здравого смысла. Строгое начальство, несмотря на всю свою заскорузлую бюрократичность, выкидывает иногда удивительные кунштюки, способные поставить в тупик самого сообразительного человека…

Вопрос этот был уже решен в положительном смысле, как вдруг осенью, 2 ноября 1906 года, во время моего доклада у замещавшего министра двора князя Н. Д. Оболенского я узнал от него, что государыня Александра Федоровна очень недовольна тем, что постом, с разрешения государя, предполагаются спектакли в Мариинском театре. Императрица сказала Оболенскому, что государь ей ничего не сказал о своем решении разрешить эти спектакли, а до этого она всегда от него слыхала, что он был против великопостных представлений.

Князь Оболенский пояснил императрице, что решение этого вопроса состоялось весной 1906 года по высочайшему повелению. Все это дело князь Оболенский обещал привезти в следующий раз и императрице показать всю переписку.

Я не на шутку смутился этим сообщением, зная, что в таких вопросах императрица имела на государя большое влияние, и так как она тогда находилась под большим гипнозом суеверия, то могла случиться внезапная перемена.

Дирекция, уже заключавшая контракты с некоторыми артистами специально на великий пост, была бы поставлена в глупое положение.

Но, к счастью, мне удалось вопрос этот отстоять при посредстве княгини М. М. Голицыной, которую я просил объяснить императрице, насколько изменение принятого решения было бы непонятно для всей публики и повело бы к нежелательным разговорам.

В течение этого сезона, как я уже несколько раз говорил, работала комиссия под председательством Гардера по составлению новых штатов дирекции. Комиссия эта должна была разобраться в вопросах театрального бюджета и, с одной стороны, все, что возможно, сократить, с другой стороны, принимая во внимание сильно изменившиеся условия жизни, улучшить материальное положение тех скромных тружеников сцены, условия оплаты которых значительно отстали от гонораров крупных артистов. Касалось это как низших служащих, так и оркестра, хора, {336} кордебалета и выходных драматических артистов. Несомненно было, что в дальнейшем жизнь будет все дорожать. На увеличение бюджета императорских театров надежд было мало. Появление Думы скорее заставляло министерство двора ограничить свои расходы. Об этом не раз уже поднимался вопрос. Следовательно, настоящий пересмотр штатов был особенно необходим.

Несомненно, накопился лишний балласт в бюджете трупп, и от него надо было освободиться. Однако артисты, получающие большие оклады, не переставали просить еще больших. Курьезно, что сам председатель комиссии, соглашаясь с тем, что надо увольнять безголосых артистов, не только отстаивал необходимость сохранения в труппе Н. Н. Фигнера, совсем уже потерявшего голос, но стал хлопотать о принятии на сцену новой жены Фигнера — певицы самой посредственной.

Весной 1906 года гардеровской комиссией были возбуждены вопросы о дальнейшем существовании театральных училищ (петербургского и московского), а также об экипажном заведении.

Большинство членов высказалось за необходимость закрыть московское театральное училище, увеличив в то же время петербургское, которое бы питало и московский балет. Экипажное заведение в Петербурге было решено закрыть, а в Москве уничтожить наемные кареты для развоза артистов. Поднимался даже вопрос об уничтожении московской балетной труппы. Против этого я не только возражал, но заявил, что нахожу невозможным вопрос этот обсуждать. Пересматривать штаты и сокращать — не значит еще рассматривать вопросы об уничтожении театров.

1 июня у меня был доклад у министра по поводу предложения гардеровской комиссии. Министр совершенно согласился со мной в том, что вопрос об уничтожении балета в Москве может быть поднят лишь в том случае, если раньше будет упразднен французский Михайловский театр, который, конечно, менее нужен. Если бы вопрос об уничтожении балета в Москве и был бы поднят Думой, то не теперь. К тому же значительного сокращения расходов упразднение московского балета не даст, потому что все равно для оперных спектаклей придется держать какой-то состав балета. Быстрое же решение таких вопросов может дать такой же плачевный результат и нанести непоправимое зло, как, например, уничтожение в Петербурге Большого театра. Поэтому всякий вопрос о прекращении приема детей в балетное отделение московского театрального училища было решено отложить.

{337} В июне был окончательно утвержден бюджет московской драматической труппы — оставалось провести его в действие.

На этот раз были сокращены содержания некоторых премьеров, а потому надо было ожидать немало разговоров по этому поводу. Вопрос о необходимости сократить некоторые оклады обсуждался в течение всего сезона. Обсуждался он открыто, и, по словам Бооля и Нелидова, все московские премьеры это знали, следовательно, и неожиданности никакой тут быть не могло.

Сокращены были содержания таким артистам московского Малого театра, которые или не могли, или не хотели играть После долгих обсуждений остановились на Г. Федотовой, Н. Никулиной, Н. Музиле и М. Садовском. Г. Федотова второй год была разбита параличом, играть не могла и сама просила о сбавке. Н. Никулина, давно уже перешедшая на роли старух, получала прежнее содержание амплуа grande coquette, была женщина вполне обеспеченная, даже богатая и в деньгах совершенно не нуждалась, хотя была очень скупа и целыми вечерами играла в карты. Н. Музиль был не только стар годами, но и болел уже давно астмой, а потому играть мог очень редко. Жил он со своей семьей в собственном доме на Каретной-Садовой. Давно он и жена его были пенсионерами, а дети его служили на сцене Малого театра: сын и две дочери — в Малом театре, а третья дочь, Музиль-Бороздина, — в Суворинском театре, так что человек он был вполне обеспеченный. М. Садовский — тоже уже преклонного возраста и тоже имевший на службе в Малом театре жену, О. О. Садовскую, дочь и двух сыновей, — давно был пенсионером, как и его жена. Здоровье свое он давно расстроил нерегулярной жизнью, засиживался до поздней ночи за картами в купеческом клубе и завтракал почти ежедневно в ресторане Эрмитаж — до 4 часов дня. Он раз даже ездил лечиться в Карлсбад, но лечение мало ему помогло, ибо он для вкуса в штрудель (минеральную воду) прибавлял шампанского. Садовский последнее время просто играть отказывался. Все эти премьеры получали полные оклады в 8 000 рублей (кроме пенсии). Конечно, по своему таланту и прошлой работе они вполне это заслуживали, но за это время подросла молодежь, в числе которой было немало и их собственных детей. Молодежь, постепенно заменяя стариков, тоже все требовала прибавок, и бюджет не мог удовлетворить и бывших и настоящих исполнителей; надо было или молодежи платить гроши, или сокращать содержание неиграющих стариков. Передержка драматической {338} труппы в Москве росла ежегодно и росла в обратной пропорции со сборами. Совершавшиеся события, ожидание Думы заставляли министерство двора быть особенно осторожным с расходами. Все это было артистам настолько известно, что тут, конечно, не могло быть и речи о какой-нибудь экономии. Не экономить хотела дирекция и не обижать стариков заслуженных, а более справедливо распределить оклады. Старуха Садовская, получавшая сравнительно с другими артистами меньший оклад, так как всегда занимала амплуа старух и потому не имела расходов по гардеробу, еще весной говорила Нелидову, что ей известно об уменьшении, предполагаемом ее мужу, а потому она просит ей прибавить. Так как заявление ее было совершенно справедливо, В. А. Нелидов обещал хлопотать об увеличении ее оклада на 1 200 рублей. Это только служит доказательством, что все артисты о предполагаемой сбавке премьерам знали еще постом. Тем не менее, когда сбавка эта была официально объявлена, начались истории, жалобы и обиды.

30 июня в «Новом времени» появилась статья под названием «Погром московского Малого театра».

Эта консервативная газета, оберегавшая устои Российского государства, особенно любила писать либеральные лживые и тенденциозные статьи про дирекцию казенных и к тому еще императорских театров. Это было замечательно смело и безопасно, придавало газете ужасно либеральный тон. «Вот как мы их раскатаем!!! Ничего не боимся, ибо “Новое время” всегда стоит за правду…»

Статья эта начинается с предупреждения публики, что сообщение будет потрясающее. Вот ее содержание:

Всякий, даже не особенный любитель драматического искусства будет испуган подобным заглавием заметки. И хотя погрома в прямом и грубом значении этого слова пока с Малым театром не случилось, но нечто подобное по осени ожидается. Здание останется, конечно, цело, кирпичи будут нетронуты, потревожат только труппу, заставят пострадать артистов.

Вот в чем дело. Нынешний экономический кризис тяжело отозвался во всяких общественных и государственных учреждениях. Коснулся он и казенных театров. Вершители судеб в последних пришли к заключению, что расходы на искусство чересчур велики и необходимо как можно скорее приступить к сокращениям и урезкам.

Все это, разумеется, очень прискорбно, но что прикажете делать, если нет денег? В принципе с решением высшего начальства в императорских театрах можно согласиться. Есть пословица: по одежке протягивай ножки. {339} Надо помнить, что театр, как ни прекрасно, как ни возвышенно его дело, все же есть коммерческое предприятие. Наши императорские театры приносят ежегодно огромные убытки. Было время, эти минусы не казались так чувствительны, теперь настали новые дни, дни экономических затруднений и всевозможных сокращений.

Прекрасно. Сокращать, так сокращать. В казенных театрах есть великое множество таких «статей», которые неизвестно зачем существовали и поглощали тысячи и десятки тысяч казенных рублей. Например, та многочисленная армия театральных чиновников, агентов, писцов и т. п., которая наполняет конторы театров и в Петербурге и в Москве, — разве это не самая подходящая из статей, которые следует подвергнуть если не полному уничтожению, то огромному сокращению… Так вот, если угодно, долой эти вицмундиры! Уменьшите их ненужное множество, долой разные «входящие», «исходящие»… Вот и исход! Не правда ли?

Однако ж тут-то мы и натыкаемся на китайскую стену. Чиновники, писцы, генералы от искусства и разные мелкие исполнители их воли — все это спасается и остается неприкосновенным. Но надо же хоть что-нибудь сократить!..

— Уменьшить труппы! — слышится распоряжение, и отсюда-то и начинается нынешняя театральная «экономия».

Не знаю, как в Петербурге, а в Москве первым из императорских театров намечен к «экономическому погрому» Малый.

И дальше автор статьи льет крокодиловы слезы:

Из образцовой труппы решили «отставить» не какой-нибудь балет, посредственность и случайно проникшую туда бездарность, а первых артистов, старых любимцев столичной публики. Это Г. Н. Федотова, Н. А. Никулина, М. П. Садовский и Ф. П. Горев. Первые три получают от 7 000 до 8 000 рублей в год, а г. Горев 4 000 рублей. Итого от 32 до 35 000 рублей театральная контора «занесет» на приход. Но зато как поредеет труппа! Правда, г‑жа Федотова больна и вряд ли вернется на сцену, но г. Садовский полон сил, г‑жа Никулина до сих пор выступает во всех новых пьесах и играет прекрасно. За что же «добрались» до них? Разве это не безумие?

Какой наивный вопрос! Тут нечего спрашивать логического отношения к делу. Что там искусство, что образцовая труппа, первоклассные артисты! Лишь бы театральные чиновники остались, сохранив свои оклады, составляющие, в массе, такую неудобовыговариваемую длинную цифру, что за театр страшно!

Чиновник в императорских театрах есть вещь, прочее все — гиль, — заканчивает Ежов.

Нельзя, конечно, предполагать, чтобы Ежов совсем не был в курсе того дела, о котором пишет. Несомненно, что, писавши {340} специально об императорских театрах, он должен был знать суть дела, а потому надо допустить одно, что все, что он сообщает, он сообщает умышленно заведомую ложь.

Во-первых, ни о каком увольнении артистов не было и речи, им сбавили по 2 000 рублей содержания, ибо они уже почти не играли. О Гореве не был и поднимаем вопрос. Никакой экономии от этих сбавок не получалось, ибо они пошли на прибавку детям тех же артистов. Что касается огромной цифры, расходуемой на чиновников, то расход этот, при управлении семи трупп — около 100 000 рублей по Петербургу и Москве, что при общем расходе по театрам в 4 200 000 составляет около двух процентов. Кажется, уже издавна известно, что в России чиновники всегда были плохо оплачены, особенно мелкие, а в дирекции крупных чиновников было всего пять человек: директор и два управляющих конторами с их помощниками. Остальные получали от 35 до 200 рублей в месяц. Кажется, уж небольшие оклады! Количество же чиновников, считая в том числе пять полицмейстеров и шесть докторов во всей дирекции в Москве и Петербурге на семь трупп и двенадцать зданий, составляло всего около семидесяти человек — при общем количестве всех служащих в театре в две тысячи с лишком человек.

В июле 1906 года в гардеровской комиссии рассматривались важные вопросы, касавшиеся наших театров. Был поставлен вопрос о дальнейшем существовании московской балетной труппы и московского театрального училища, петербургского экипажного заведения, о продолжении контракта московской конторы на кареты для развоза артистов, а также относительно оркестров петербургских и московских драматических трупп.

Экипажное заведение в Петербурге было намечено упразднить, причем меру эту привести в исполнение с 1907 года, в предстоящем же сезоне 1906/07 года сократить количество карет — другими словами, осенью не возобновлять того количества лошадей, которое весной, по окончании сезона, было продано.

Вообще экипажное заведение как учреждение, доставлявшее артистам императорских театров кареты для доставки их в театр и развоза по домам, отжило свое время.

О каретах этих, как и каретах, поставляемых в Москве подрядчиками для этой же цели, ходили разные анекдоты. Кареты, представлявшие из себя целые дома, вроде Ноева ковчега, были {341} столь велики, что в них свободно можно было возить по шесть человек и больше. В кареты эти, очень грузные, на толстых колесах, впряжены были маленькие шведки, а в Москве особые старые россинанты. На козлах сидели допотопные кучера из конюхов, которые лишь помощью кнута заставляли лошадей тащить этот допотопный экипаж. Двигались кареты эти медленно и употребляли немало времени, чтобы по очереди заезжать по домам, где жили артисты. Такой рыдван, остановившись у подъезда дома, если артист не ждал его на подъезде, останавливался иногда надолго. Кучер слезал с козел и отправлялся звонить в квартиру артиста или артистки, живущих иногда в пятом этаже. В это время сидящие в рыдване дожидались своих коллег, и таким образом все это проделывалось у каждого нового подъезда, а потому и некоторым артистам надо было чуть не за два часа выезжать из дому. Та же процедура проделывалась по окончании спектакля.

Конечно, в прежнее время, когда не было трамваев, кареты эти были необходимы. Но на деле ими пользовались не те, у которых не было денег на извозчика, а, напротив, премьеры, режиссеры, балетмейстеры, капельмейстеры и другие привилегированные, а хористам, кордебалету, оркестру и выходным карет не хватало. Такие даже артисты, как Шаляпин, Фигнер, Савина, Славина и другие, пользовались этими каретами. Балетмейстер Петипа и балетмейстер Лев Иванов тоже ездили в этих каретах, причем последний брал иногда карету, чтобы ехать гулять в Летний сад. Пользовались ими и для своих частных дел, свадеб и переездов на дачи чиновники и другие служащие, не говоря уже об администрации самого экипажного заведения. Нужны они были особенно для детей театрального училища, когда их возили на спектакли балетные и оперные, в которых они участвовали. В такую карету набивали по десять человек. У артистического подъезда кареты эти во время спектакля стояли в ожидании окончания, причем на дышла вешались сетки с сеном, а кучера толпились на подъезде и в вестибюле подъезда или зимой разводили костры. Вся эта картина напоминала извозчичий двор или цыганский табор. Кругом летал навоз, клочки сена и тому подобные спутники скопления извозчичьих карет. Особенно грязное было место позади Александринского театра, где кареты эти дежурили. Даже Всеволожский, бывший директор, каретами этими пользовался, чтобы доехать от Подъезда директорского до подъезда дирекции. Такой же биржевой двор устраивался у здания Большого театра в Москве. {342} Экипажное заведение и кареты в Москве стоили дирекции около 100 000 рублей в год.

По поводу закрытия театрального училища в Москве было решено: этой осенью уже не производить приема на балетное отделение, — на драматическое же отделение объявить прием последний раз.

В Петербурге балетное училище и драматические курсы было решено не только оставить, но, если потребуется, и увеличить. В комиссии, однако, высказались даже вообще против необходимости иметь драматические курсы, ввиду того, что теперь и в Петербурге и в Москве много частных драматических школ, и преподают на них наши же артисты.

Относительно драматических оркестров — решено было уничтожить их постепенно. В этом сезоне ограничиться оставлением вакантными тех мест, которые освободятся за уходом на пенсию ряда оркестрантов. Остающихся же пенсионеров предупредить, что с 1 сентября 1907 года они будут оставлены за штатом. Остальные музыканты будут увольняться по мере выслуги пенсии, причем в конце выслужившим по восемнадцать лет будет засчитана как бы полная выслуга двадцати лет.

Вопрос о сбавке содержания некоторым петербургским и московским артистам, занимавший печать и общество, проник даже ко двору. Как оказалось, в царской семье заинтересовались причинами такого решения, и по просьбе министра двора я написал об этом летом 1906 года особую объяснительную записку.

Вот текст докладной объяснительной записки, составленной мною и отправленной министру для доклада государю и императрице, которая заинтересовалась причинами необходимости сделать сбавки некоторым артистам и, как говорил мне Мосолов, удивлялась, что я не могу с артистами сговориться:

Согласно приказания вашего высокопревосходительства доложить вам по поводу бюджета трупп императорских театров и необходимости в известных случаях уменьшить содержание некоторым артистам, считаю долгом доложить следующее.

Последнее десятилетие бюджеты трупп ежегодно возрастали.

Дирекция требовала все больших и больших ассигнований, причем в конце года обнаруживалась передержка, уплачиваемая кабинетом его величества, который каждый раз обращал на это внимание дирекции как на возрастающий беспредельно расход. Со времени войны указания эти стали делать настоятельнее, ссылаясь на известный циркуляр вашего {343} высокопревосходительства относительно необходимости сокращения расходов. Все это заставило дирекцию особенно осторожно относиться к составлению бюджета, и если представлялось трудным бюджеты сокращать, то дирекция старалась, по крайней мере, не допускать дальнейшего его увеличения.

Тяжелое время, переживаемое теперь Россией, кроме того, обнаружило и уменьшение театральных сборов. На очередь выставлены были еще вопросы о необходимости увеличить содержание как низшим служащим, так и тому персоналу артистов, которые получали минимальные оклады, как, например, оркестр, хор, кордебалет и выходные драматические артисты. Расход этот выразился теперь в сумме 100 000 рублей против расхода прошлого года.

Все, что можно было сократить по расходам монтировочной части, хозяйственной и материальной, мною уже сделано. Кроме того, предположено сократить штаты чиновников, упразднить драматические оркестры, экипажное заведение, даже поднят вопрос о закрытии московского театрального училища.

Но все эти меры можно провести в жизнь лишь постепенно. И некоторые сокращения вызовут расходы под другими именованиями. Например, уничтожение экипажного заведения потребует выдачи дополнительных денег мелким артистам вместо пользования ими экипажами.

Уменьшение доходов и увеличение ежегодно расходов и заставляет меня пересмотреть некоторые большие оклады артистов, которые уже не соответствуют в настоящее время той работе, которую они несут. Только комбинируя ежегодно прибавки одним артистам со сбавками другим, прием новых артистов с увольнением старых, выслуживших давно пенсию, — можно бюджет справедливо распределить. Ежегодно во всех труппах бывают артисты, которым приходится прибавлять содержание или вследствие достигнутого ими усовершенствования, или увеличения успеха. Кроме того, приходится приглашать новых артистов как из провинции, так и кончивших учеников наших драматических курсов. Для этого необходимо ежегодно иметь свободные суммы в бюджете. Средства эти могут оказаться или от естественной убыли артистов, или от увольнения выслуживших пенсию, или от увольнения таких, которые, оказалось, не оправдали возложенных на них надежд. Но бывают года, когда средств этих не хватает, и тогда приходится делать некоторую переоценку артистов, которые слишком много получают по сравнению с работой, ими исполняемой, работой, которая когда-то, в прежнее время, и была этого содержания достойна.

На практике часто бывает, что меня постоянными просьбами и ходатайствами свыше заставляют увеличивать содержание таким артистам, которым я лично в увеличении отказал. Просят сохранять содержание в прежнем размере, когда в таковом сохранении мною было им отказано. Наконец, {344} вынуждают принимать на службу таких новых артистов, которые дирекции совершенно не подходят и не нужны. Не было еще примера, чтобы какое-нибудь увольнение ненужного артиста или сбавка содержания артисту, слишком много получающему, не вызывали протестов со стороны, начиная с лиц, пользующихся в столице положением, и кончая печатью, куда артисты эти бегают жаловаться. Ни полная бесполезность, ни выслуженная полная пенсия, ни болезнь и старость, отнимающая возможность артистам этим нормально служить, не считаются достаточными причинами их увольнения. Всякое увольнение вызывало протест тех же самых лиц и газет, которые артистов этих во время их последней службы ругали. Оставление таковых, конечно, не могло избавить дирекцию от необходимости приглашать других, чтобы их заменять. Таким образом, на одно и то же амплуа являлось несколько комплектов, и новые артисты занимали те места, которые фактически еще не были освобождены. На вопрос же мой, откуда все эти средства найти, мне отвечали коротко и ясно: не делая передержки, всем прибавьте, всех вновь принимайте, никого не увольняйте, никому не убавляйте, тогда все будут покойны. Таким образом, в опере мы держали около сорока лет давно безголосого Корсова, на тридцать девятом году службы Каменская считала себя певицею в расцвете сил, а могла петь только роль няни в «Евгении Онегине». Корсов же ничего не мог петь, а получал в оперном бюджете 3 000 рублей, как и Мельников, помимо пенсии. В Александринском театре артистка Сабурова получала содержание, пять лет не появляясь на сцене. Полное содержание получала в последние годы и старуха Жулева, когда играть не могла, и только одна Г. Н. Федотова сама просила содержание ей сбавить. Артистка Александринского театра Мусина-Пушкина не только не участвуя на сцене получала содержание, но жена генерал-адъютанта О. П. Рихтера умоляла министра выдавать ей деньги на поездки для лечения за границу и говорила, что просит не десятки тысяч, а всего 1 800 рублей, и т. д. и т. д.

Конечно, нельзя не приветствовать щедрость дирекции относительно всех этих выдач артистам содержания и пособий, когда они сцене уже не служат, но дело это не должно бы влиять на бюджет артистов играющих. Благотворительность — это одно, а справедливая расценка работы артистов — другое, а между тем, благодаря одних, в то же время обижали других — и в самую пору их молодости.

Прошлый год, например, в московском Малом театре едва пришлось свести бюджет. Еще с осени 1905 года управляющий конторой меня предупредил, что этот год не хватит бюджета драматической труппе. Некоторые из молодых артистов, несущие главным образом репертуар, объявили, что, если им содержания не прибавят, они принуждены будут уйти в провинцию или на частные сцены, где заработать могут гораздо больше. Когда же им в конторе стали объяснять, что нет денег и что приходится {345} много платить премьерам, хотя и не несущим теперь прежней своей работы, они отвечали совершенно логично, что все это их мало касается, им важно свое собственное материальное положение.

После этого на совещании у управляющего конторой заведующий репертуаром В. А. Нелидов указал на единственный возможный выход из этого положения, а именно — уменьшить некоторым премьерам содержание, как артистам не только не несущим прежней своей работы, но и как давно получающим, кроме того, пенсию за двадцатилетнюю службу. Менее всего, оказалось, работали в этом сезоне и будут работать в будущем Г. Федотова, Н. Никулина, Н. Музиль и М. Садовский. Им всем и решено давать дополнительно к получаемой ими пенсии из государственного казначейства по 4 000 рублей в год содержания из сумм драматической труппы, независимо от того, будут ли они играть или вовсе не будут. Решение это всем артистам было известно еще в посту, и никто из них тогда не протестовал, зная общее понижение бюджета Малого театра. И лишь теперь, после формального объявления Н. Никулиной об ожидающей ее сбавке, она обратилась к вашему высокопревосходительству с просьбой оставить ей ее прежний оклад в 10 000 рублей, кроме получаемой 1 140 рублей пенсии из государственного казначейства. Если ваше высокопревосходительство найдет нужным никому из артистов никогда содержания не сбавлять, то необходимо ежегодно бюджет труппы увеличивать на 20 – 25 000 рублей в год. Сохранение всеми заслуженными артистами, кроме пенсии, пожизненных окладов в прежнее время делалось как исключение для особо выдающихся и каждый раз с особого высочайшего повеления, как особая награда. Так был сохранен пожизненный оклад в 8 000 рублей с 1892 года артистке Н. Медведевой по распоряжению Александра III. Оклад пожизненный в 9 000 рублей был сохранен по моему представлению балетмейстеру Петипа при ныне царствующем государе. Теперь же, по-видимому, все премьеры считают свои оклады пожизненными, как бы тоже пенсиями, которые, однако, бюджеты трупп уплачивать не в силах, — или надо прекратить как повышение окладов молодежи, так и всякие попытки приглашать новые силы для освежения трупп.

Не знаю, которая по счету это была докладная записка!

Таких мною подано было немало. Все они читались, но толку от них не было!.. Артист, считавший себя несправедливо обиженным, обращался за протекцией к высшим сферам и к печати, его принимали под свою защиту, и под давлением разных предлогов и просьб приходилось его не только оставить, но иногда еще увеличивать ему оклад. Все это приняло характер правила и системы, разрушить которые, в сущности, было невозможно. Легче было бороться с проведением ежегодных {346} перерасходов и передержек, чем с проведением нормальных твердых законоположений. Приходилось просто махнуть на них рукой!..

В этом сезоне я получил довольно странную благодарность от министерства двора: благодарность — с одной стороны, а укор в падении сборов — с другой. Давно уже управляющий кабинетом князь Н. Оболенский мне говорил, что по рассмотрении бюджета министр, по докладу кабинета его величества, решил объявить благодарность дирекции театров за хорошее выполнение бюджета и главным образом за то, что расходы были сокращены на 150 000 рублей. Благодарность эту я получил, но в бумаге, мне присланной раньше благодарности, упоминалось о том, что значительно пали сборы, что частью зависело, вероятно, от внешних условий (война), но частью и от того, что репертуар, вероятно, не соответствует новым потребностям публики, и на это надо обратить внимание дирекции. Доходы в 1904 году пали действительно по сравнению с таковыми в 1900, 1901 и 1902 годах, когда они достигали почти 2 000 000 рублей, но пали одновременно и расходы, так что в 1904 году дефицит уменьшился на 50 000 рублей по петербургским и московским театрам (дойдя со временем до уменьшения в 1906 году на 700 000 рублей).

Общее брожение, обнаружившееся в России особенно с 1903 года, и, наконец, война с Японией в 1904 году, конечно, не могли не отразиться на театральных сборах и совершенно от дирекции не зависели.

Что касается репертуара и его несоответствия с новыми требованиями публики, то в этом тоже едва ли было справедливо упрекать дирекцию. За это могли ругать дирекцию, общество и печать, не посвященные в причины цензурных условий. Модными авторами и пьесами стали те, которые для императорских театров высшее же начальство не считало подходящими, — начиная с Горького. Последнее время, однако, даже печать стала отмечать улучшение состава репертуара императорских театров, и нападки за это со стороны министерства были уже совсем не заслуженны, о чем я и заявил князю Оболенскому, считая благодарность, выраженную в такой форме, бестактной.

Князь Н. Оболенский был этим крайне удивлен и хотел со мной лично на эту тему поговорить, но все это было поздно. А принимая во внимание современное политическое положение, когда и так на всякого начальника все рады нападать как на {347} бюрократа, — подобная благодарность только возбуждает лишние кривотолки.

В этом же сезоне поднят был вопрос по поводу монополии императорских театров по печатанию афиш. У меня состоялось заседание, на котором присутствовали князь Н. Оболенский и управляющий уделами князь В. Кочубей. Князь Кочубей, в типографии уделов которого печатались наши афиши, высказался за отмену монополии, считая ее устаревшей и несправедливым налогом на частные театры. Князь Оболенский сначала отстаивал интересы доходов министерства двора, но потом согласился со мной и Кочубеем, что по времени лучше самим от монополии отказаться, ибо она все равно будет вырвана. И теперь уже некоторые театры стали сами печатать программы; бороться с этим при настоящих условиях свободы будет и рискованно и бесполезно. Конечно, доходный бюджет императорских театров от этого отказа пострадает на 30 – 40 000 рублей в год.

Смета императорских театров на 1906 год была составлена с довольно большими сокращениями расходов и привела бюджетную комиссию в восторг, когда заведующий постановочной частью А. Крупенский предложил сократить статью покупки материалов со 100 000 на 50 000. Статья эта обыкновенно вызывала возражения против ассигнования, а тут дирекция сама предложила урезать половину. Я при этом добавил, что дирекция, как видит комиссия, сама готова ввиду трудного финансового положения, переживаемого страной, идти на сокращения, могла бы сократить и бюджет труппы, особенно тех артистов, которые получают незаслуженные большие оклады, но в этом дирекции мешают именно те лица, которые, казалось бы, должны об этом заботиться. Я снова говорю об артистах, потерявших, например, голос, которые остаются в составе труппы без всякой надобности и только благодаря протекции. Все мои попытки артистов этих уволить на пенсию, хотя бы дав ее им в усиленном размере, вызывают протесты и новые конфликты, а между тем у нас много молодых артистов, недостаточно получающих, не говоря уже об оркестре, хоре, кордебалете и выходных драматических, принужденных жить впроголодь. Все это можно повторять из года в год — и все все-таки остается по-прежнему.

Вообще в этом сезоне все время приходилось разбирать всякие конфликты, которым невольно придавалась политическая окраска. Все подавали коллективные прошения с просьбой улучшить не только материальное положение, но и служебное в смысле подчиненности, количества работы, прав и т. п.

{348} Подавали прошение не только хоры, оркестры, кордебалет, но и рабочие, мастеровые, маляры, портные и портнихи и т. п.

В прошениях этих жаловались на начальствующих лиц, учителей, профессоров, капельмейстеров, режиссеров. Все эти прошения часто имели форму угроз и подчеркивали, что, если то или иное не будет сделано, — ожидайте забастовки!

Вообще забастовки с октября месяца носились, как тень, в воздухе и то там, то сям вспыхивали.

Работать было трудно и управлять еще труднее, ибо все сделались нервными, раздражительными, подозрительными, неспокойными и в то же время боязливыми. Все это в равной степени относилось как к подчиненным, так и к начальствующим лицам. Все чего-то ждали и старались угадать, чем все это кончится; никакие манифесты никого не удовлетворяли, и, прокричав в первый день «ура», на второй день уже этим манифестам не верили. На театре, артистах и служащих все это, конечно, отражалось. Некоторые считали время подходящим, чтобы под видом политики сводить свои личные счеты. Все это вместе перепуталось, перемешалось, и часто враги по положению, взглядам и интересам шли рука об руку, а приятели и люди с общими интересами и взглядами шли врозь, и во многих конфликтах и историях очень трудно было разобраться и ориентироваться, ибо сами-то борющиеся впотьмах часто били по своим и очень удивлялись, когда это вдруг обнаруживалось.

Старый режим не выработал своих борцов, он, напротив, разными несправедливостями, репрессиями и угнетениями вырабатывал более сильные натуры в рядах своих врагов, закаляя их стойкость и характер, и чем больше прежнего гнули книзу, тем с большей силой они должны были в конце концов выпрямиться, разрушая преграды и на вид грозные картонные препятствия.

И в театре все это было видно не менее ясно, чем в окружающей жизни.

«Актеры — зеркало и краткая летопись своего времени», как говорит Шекспир устами мудрого датского принца…

# **{****349}** Мой сослуживец Шаляпин[[125]](#endnote-112)

## **{****351}** О дальтонизме

Дальтонизм, то есть неспособность воспринимать цвета, неспособность отличить, например, красный цвет от зеленого, как известно, чрезвычайно распространен: из двадцати шести человек, говорят окулисты, один непременно подвержен этому недостатку.

Если дефект этот касается одного только цвета, то сколько же подобных недостатков должно обнаружиться во всех других проявлениях, воспринимаемых глазом?!

Для того чтобы судить и оценить артиста, нужно не только ясно и правильно на него смотреть, но и все виденное верно понять и, составив себе правильное мнение, не менее правильно его изложить.

А так как многие, хотя и пристально смотрят, но ничего не видят, а если и видят, то своему зрению не доверяют, а стараются и привыкли смотреть глазами других, то ясно, насколько всякое мнение об артисте слагается сложно и запутанно и как часто видят не то, что есть на самом деле, а то, что видеть приятно и видеть хочется. Это же приятное и желательное часто покоится совсем не на началах действительности, а на различных условиях жизни, среды, положения, выгоды и различных личных качеств зрителя — и его как развития, так и восприимчивости, потребностей и понимания.

Если два человека могут убежденно спорить, что один и тот же цвет одному кажется красным, а другому зеленым, то сколько же споров должен возбудить такой сложный, цветной {352} и разнообразный рисунок, как Федор Иванович Шаляпин, который поет, играет, двигается на сцене и в жизни, еще, кроме того, скандалит, себе иногда противоречит, глумится над непонимающими, смеется над бездарными, увлекается людьми, ему кажущимися искренними, и часто высказывает самые необоснованные мнения?!

Все это вместе взятое окончательно сбивает с толку людей порядка, старающихся отыскать в гениальном художнике житейскую, им свойственную аккуратность, в которой все расположено последовательно, горошина к горошине. Этот порядок в артистах ценит и начальство и администрация, для которых главное качество артиста — упругость и способность не нарушать стройного графика административного расписания и бумажной отчетности.

Если при жизнеописании Шаляпина рассматривать его артистическую деятельность, принимая все вышеизложенное во внимание, то, правда же, он окажется уже не таким аспидом, как стараются изобразить его враги, а эти последние также едва ли будут похожи на беспристрастных ангелов-критиков, столь тщательно ищущих спицы в глазах своих братьев.

## Тайные переговоры. Первый выход в Большом театре

Осенью 1898 года, только что вступив в должность управляющего московской конторой императорских театров, я впервые услышал Шаляпина. Услышал я его в партии Мефистофеля в «Фаусте» в Солодовниковском театре, где играла московская Частная опера, руководимая и финансировавшаяся С. И. Мамонтовым.

Я был поражен не только голосом Шаляпина, но игрой, фигурой, манерой держаться на сцене, дикцией и вообще музыкальным исполнением партии. Я был еще более поражен, узнав, что Шаляпин — бывший артист Мариинского театра[[126]](#endnote-113), о котором я до этого ничего не слышал ни от публики, ни от артистов, ни от моего театрального начальства. Очевидно, произошло какое-то недоразумение, что его отпустили с императорской сцены.

Инстинктивно я чувствовал, что артист, могущий так исполнять свою партию, важен для дирекции не только как талантливый {353} певец, но и как человек, способный поднять наш оперный театр. Будучи новичком в театральном деле, я в своих начинаниях советовался с артистами и убедился, что у артистов Малого театра могу многому научиться, что же касается оперы И постановочной части, я себя чувствовал почти совсем одиноким. Надо было искать новых людей по этим специальностям. С этой стороны меня особенно интересовал Шаляпин. Я чувствовал, что тут настоящее и очень важное для театра и меня дело.

Я решил немедленно пригласить Шаляпина на императорскую сцену.

Однако мне сказали, что взять Шаляпина сейчас нельзя, что у него контракт до будущего года, и едва ли дирекция разрешит контракт нарушить, да еще платить неустойку, когда она сама не так давно получила с Шаляпина неустойку за уход его в оперу Мамонтова. Выходила какая-то неловкость: старый, опытный директор императорских театров Всеволожский с ведома старого, опытного капельмейстера Направника за ненадобностью отпустил Шаляпина, а молодой, неопытный кавалерист Теляковский, только что назначенный управляющим московской конторой, не только хочет взять его назад, но собирается еще платить неустойку. Следовательно, с петербургской дирекцией и разговаривать не стоит, надо как-нибудь действовать без начальства, не спрашивая, но тут опять беда: контракт входит в силу только после его утверждения директором, — а что, если Всеволожский не утвердит? А это легко может быть, ибо Шаляпин в Мариинском театре получал 2 400 рублей в год, — если же его отпустили, значит находили, что он этих денег не стоит. Теперь у Мамонтова Шаляпин получает 6 000 рублей, значит, ко мне меньше 10 – 12000 не пойдет, ибо в Москве имеет успех.

Я решил действовать помимо петербургской дирекции, не доводя об этом до ее сведения, действовать немедленно, оправдываясь, если это надо будет, своей неопытностью.

С Шаляпиным мне необходимо было свидеться под секретом и как бы случайно. Несколько дней продолжалось обсуждение, как это все исполнить. Все детали надо было решить вперед, ибо свидание, как свидание секретное, может быть только одно, а если сразу не будет все решено и подписано, разумеется, в Москве и Петербурге узнают, что меня посещает Шаляпин (а я был так хорошо окружен, что мог вполне рассчитывать на разоблачение своей тайны). Если же узнают, то опера Мамонтова примет меры, чтобы Шаляпина задержать, а из Петербурга я получу дружеский совет его не ангажировать…

{354} Весной 1899 года по Москве распространились слухи о переходе Шаляпина на императорскую сцену. Приблизительно одновременно стали упорно говорить, что Шаляпин передумал и остается в Частной опере Мамонтова, и контракт, заключенный мною, будет нарушен. В письме от 13 апреля 1899 года И. А. Всеволожский писал мне:

Здесь положительно утверждают, что Мамонтов опять переманил Шаляпина и подписал с ним контракт в 15 тысяч рублей. Я полагаю, что Вам полезно это знать теперь же, так как понадобится Вам заместитель на басовые партии.

Судя по последней фразе, в Петербурге по-прежнему считали Шаляпина как одного из тех басов, которых если нет, то можно заместить другим…

На это письмо я ответил, что мне нужен Шаляпин не как бас, которых в Большом театре достаточно, но как Шаляпин, то есть единственный и незаменимый певец, — заместителя же мне не надо, ибо никто заместить его не может.

По наведенным мною справкам, слух этот все же нашел некоторое подтверждение.

30 августа 1899 года начался сезон, но о Шаляпине ничего не было слышно. За несколько дней до вступления в действие контракта ко мне вечером неожиданно явился Шаляпин и просил, не могу ли я содействовать в нарушении на один год заключенного им контракта, соглашаясь уплатить неустойку в 15 тысяч. Я ответил, что считаю даже неудобным поднимать такого рода вопрос, тем более что разрешить его едва ли может директор и даже министр. Кроме того, заключение с Шаляпиным контракта позволило нам поместить его имя в афише при открытии записей на абонементы, уход же его из труппы поставит дирекцию в неловкое положение. Вследствие этого я не только не могу оказать содействие в нарушении контракта, но, наоборот, окажу противодействие к нарушению контракта И приму самые энергичные меры, дабы подобное нарушение не могло состояться.

21 сентября, то есть за день до вступления контракта в силу, вечером опять пришел Шаляпин в сопровождении Мельникова. Шаляпин заявил мне, что пришел спросить, в каком положении его дело с контрактом. Я выразил свое удивление — в каком же «положении» может быть контракт, подписанный и утвержденный более полугода назад, когда по репертуару первый выход {355} Шаляпина в Большом театре уже анонсирован на 24 сентября. Я добавил, что вопрос неустойки есть вопрос юридический, мало меня интересующий, это дело юрисконсульта министерства двора. Что же касается принципиального нарушения контракта, то дело это считаю весьма важным и об этом принужден буду донести не только в Петербург, но и московским высшим властям. Ибо публика, раскупившая все билеты на «Фауста», объявленного в афише на 24 сентября, вправе сказать, что дирекция ее надула, продавая билеты на Шаляпина и не зная, будет ли он петь. Для установления министерства императорского двора это крайне неудобно и неблаговидно. Во всяком случае, дабы гарантировать дирекцию от могущих быть неприятностей, я телефонирую об этом московскому обер-полицмейстеру, дабы он принял меры к запрещению допускать в частном театре выступления Шаляпина.

Шаляпин согласился, видимо, с моими доводами и, обращаясь к Мельникову, сказал:

— Видишь, Петруша, я говорил тебе, что ничего не выйдет.

И, сказав мне почему-то «au revoir», — ушел.

22 сентября режиссер Большого театра Барцал сообщил мне, что Шаляпину была послана повестка для репетиции «Фауста» 23 сентября и что ответа на нее не было, а между тем купец Морозов уверял Барцала, что Шаляпин петь 24 сентября в Большом театре не будет и останется еще на год в Частной опере.

Все это меня крайне смущало. Поминутно сообщались все новые и новые сведения по поводу того, будет или не будет петь Шаляпин 24 сентября.

Наконец наступило 24 число. Утром выяснилось, что Шаляпин поет. В такой обстановке состоялся его переход на императорскую сцену и первый выход в московском Большом театре.

За несколько дней все билеты на «Фауста» были раскуплены. Это было живым доказательством, что первый выход Шаляпина в Большом театре обещает грандиозное зрелище. Собиралась вся Москва. Бесконечные разговоры об этом спектакле еще более усиливали ожидание чего-то необыкновенного…

Когда я вошел в зрительный зал, то в первый раз увидел столь переполненный театр: в каждой ложе было три яруса зрителей. Спектакль начался при ясно чувствовавшемся приподнятом настроении. Первая сцена Донского (Фауст) прошла совершенно незаметно с внешней стороны, но стоило только из-под {356} земли появиться Мефистофелю — и театр превратился в море рук, яростно аплодировавших Шаляпину. Прием был необычайный. Большой театр получил достойного артиста, и, казалось, все здание преобразилось в светлый фонарь, в котором запылал огонь.

## «Сегодня поет Шаляпин»

Появление Шаляпина в Большом театре было для меня событием, повлиявшим на все время моего директорства, когда я впоследствии стал управлять и петербургскими и московскими императорскими театрами.

Шаляпин придал особый интерес и поднял все наши сцены на небывалую высоту. Присутствие его среди артистов ощутилось вскоре, ощутилось не только в опере, но и в других наших театрах. В чем это выразилось конкретно — объяснить не берусь, но что это так, для меня не подлежит никакому сомнению. Слушать и смотреть его ходили артисты всех наших трупп, не исключая и французской труппы Михайловского театра, и, конечно, каждый талантливый и вдумчивый артист из всего виденного и слышанного извлекал пользу, ту пользу, которая так необходима каждому, искренне преданному искусству.

Настоящему артисту было совестно и неловко плохо играть или петь при Шаляпине, мне было совестно плохо обставлять оперу, в которой он участвовал, то же самое испытывали и художник, и костюмер, и парикмахер, и хор, и оркестр, и рабочие сцены — словом, все, кто с ним так или иначе соприкасался. И балет танцевал в его присутствии старательней и лучше, и даже капельдинер неохотно впускал запоздавшего зрителя, потому что:

— Сегодня поет Шаляпин.

Все это невидимо, но чувствовалось всюду, и именно в этом влияние большого артиста в театре…

Через несколько дней после своего первого выхода в Большом театре, успокоившийся и довольный, Шаляпин пришел ко мне, чтобы переговорить о репертуаре, в котором он хотел бы выступать в течение сезона. Раньше мы об этом не говорили. Шаляпин хотел выступать в следующих операх: «Жизнь за царя» (Иван Сусанин), «Рогнеда» (Старик странник), «Опричник» (князь Вязьминский), «Дубровский» (Андрей Дубровский), {357} «Фауст» (Мефистофель), «Лакме» (Нилаканта) и «Севильский цирюльник» (дон Базилио).

Хотя в это именно время Шаляпин окончательно отделывал свои партии и немало деталей менял от спектакля к спектаклю, тем не менее он выступал с очень незначительными промежутками времени в новых (применительно к Большому театру) партиях, выступал без какой-либо видимой кропотливой подготовки. Творил он легко и как бы импровизационно — на репетициях и даже на самих спектаклях.

8 октября 1899 года Шаляпин впервые спел в Большом театре Ивана Сусанина, а 18 октября впервые выступил в роли старика Дубровского в одноименной опере Направника. Партия эта в музыкальном и сценическом отношении бледная, и хотя Шаляпин сам вызвался ее исполнить, но быстро к ней охладел и выступил в ней не особенно удачно. По его же собственному отзыву, сказанному мне после спектакля, у него лучше всего вышло то место, где он по ходу действия падает на крыльцо. Шаляпин в тот же вечер просил меня в этой партии его не занимать, и в роли старика Дубровского больше никогда не выступал.

В это время Шаляпин нередко приходил ко мне по вечерам с художником К. А. Коровиным, и мы до поздней ночи толковали о новых постановках, предполагая совсем заново поставить «Фауста», оперу, постановкой которой Шаляпин в этот период особенно был увлечен. Эскизы декораций и костюмов должен был делать Коровин, а режиссировать спектакль должен был Шаляпин. Все недостатки традиционной постановки «Фауста» были разобраны по косточкам, начиная с неизменного выхода к рампе хора старичков, которые были вооружены одинаковыми палками, все одинаково хромали и все носили одинаковые бороды и костюмы, и кончая появлением на площади танцовщиц в одинаковых балетных пачках для исполнения вальса. Разбирали и обсуждали каждую декорацию, трактовку ролей, движения, свет и т. п. Замыслы у Шаляпина были самые грандиозные.

21 октября Шаляпин впервые выступил в Большом театре в «Опричнике» и опять произвел на публику исключительное впечатление, 5 ноября он впервые спел Владимира Галицкого в «Князе Игоре», 9‑го выступил в «Лакме», а 30‑го в «Рогнеде».

Необычайный успех Шаляпина в Москве побудил дирекцию показать его в Петербурге на той самой сцене Мариинского театра, на которой он пел и где решили, что певец этот не особенно нужен императорским театрам.

{358} Факт этот был любопытен тем, что впервые певца выписывали из Москвы в Петербург: до этого обыкновенно посылали гастролеров из Петербурга в Москву — либо для поднятия сборов, как посылали чету Фигнер, Кузу, Фриде, Больска и других, или таких, которых для Петербурга считали плохими, а для Москвы достаточно хорошими.

20 декабря 1899 года состоялась первая гастроль Шаляпина в Мариинском театре в опере «Фауст». Я сам хотел присутствовать на этом спектакле и приехал специально в Петербург. Успех был чрезвычайный…

## Впервые в Европе

Легендарный успех Шаляпина уже в будущем сезоне открыл перед ним двери европейских театров.

В апреле 1901 года[[127]](#endnote-114) Шаляпин впервые выступил в миланском театре Scala, лучшем по тому времени оперном театре Европы, выступил в никогда не исполнявшейся им ранее партии Мефистофеля в одноименной опере Бойто, спев спектакль на итальянском языке.

Я находился в это время в заграничной командировке и несколько дней спустя после дебюта Шаляпина в Scala остановился проездом в Милане. Шаляпин зашел ко мне в гостиницу и рассказывал о своем успехе. Сначала в театре его приняли сухо. Газеты нападали на театральную дирекцию, находя безобразным и недостойным выписывать в Италию, родину знаменитых певцов, артиста из России. Капельмейстер театра[[128]](#endnote-115) также отнесся вначале к Шаляпину с недоверием, но, когда на генеральной репетиции Шаляпин появился на сцене в костюме и гриме и окончил петь пролог, все пришли в восторг, начиная с автора Бойто, который заявил, что первый раз в жизни видит такого Мефистофеля[[129]](#endnote-116).

За несколько дней до дебюта на квартиру к Шаляпину явился представитель клаки и сказал Шаляпину, что для его успеха необходимо заплатить ему 500 франков, иначе он провалится, но Ф. И. отказался платить. Между тем на следующий день свой разговор с представителем клаки Шаляпин опубликовал в газетном интервью. Публика отнеслась с большим восторгом к решительной и необычной для Италии смелости певца, да еще иностранца, отказаться от услуг клаки.

{359} Настал наконец день первого спектакля. Все с нетерпением ожидали, что покажет певец из Москвы. Сам Бойто так волновался, что в театр не пошел и сидел дома, куда ему должны были сообщать о том, как идет опера.

Но уже после пролога Шаляпин захватил залу. Публика, весьма экспансивная и чуткая, пришла в восторг, который всегда в итальянской опере выражается особенно шумно. Все встали с мест, и громадный театр стоя аплодировал Шаляпину, пока он полностью не повторил пролога[[130]](#endnote-117). Дальше триумф его все возрастал[[131]](#endnote-118). Бойто признался, что наконец дождался увидеть свою оперу в настоящем исполнении.

Этот первый большой успех Шаляпина за границей открыл ему двери всех иностранных сцен, и с этого момента, к гордости московской оперы, началась его блестящая мировая карьера, небывалая в истории русского театра.

Шаляпин не только заставил обратить серьезное внимание западноевропейских и американских сцен на себя, но и проложил дорогу русским оперным и драматическим артистам, которые до того времени не появлялись за границей[[132]](#endnote-119).

Театр был занесен в Россию с Запада и, попав на удобную почву, привился. Началось с подражания образцам иностранным, чужеземным. Появлявшиеся произведения были лишены всякой связи с народом, хотя их принимали за оригинальные и авторов считали великими художниками. Между тем постепенно в обществе совершался переворот, переоценка существовавшего, иностранное мало-помалу перерабатывалось, подражание постепенно переходило в создание новых, чисто русских образцов.

Если Гоголь для драматического театра, а Глинка для оперного считаются первыми начинателями русского настоящего театрального искусства, то Шаляпин должен быть признан историей за первого чисто русского артиста[[133]](#endnote-120), и если прежние русские знаменитости пели русскую музыку по иностранному образцу, то Шаляпин, можно сказать, был первым русским певцом и первым артистом оперно-драматического театра, запевшим в Европе настоящую русскую музыку по русскому образцу.

## Шаляпин-режиссер

Весной 1901 года Шаляпин впервые выступил в московском Большом театре в партии Бориса Годунова, уже тогда считавшейся одним из его лучших созданий.

{360} «Борис Годунов» шел у нас в Москве в очень старой и скверной постановке, но так как заново ставить оперу сейчас было невозможно, было решено, что Шаляпин несколько подправит режиссерскую часть, а в смысле декоративном опера пойдет в прежних одеждах.

На репетициях «Бориса» я впервые увидел Шаляпина как режиссера и тут лишь понял, что значит настоящий оперный режиссер, то есть режиссер, во всех своих замыслах исходящий из данной оперной музыки. Простота, ясность, логичность и здравый смысл вытекали из каждого его замечания. Необыкновенная музыкальная память и знакомство не только со своей партией, но и со всеми другими партиями оперы прямо были поразительны. Обращался ли Шаляпин к артистам, обращался ли он к хору или оркестру — все было так понятно, последовательно и логично, все казалось столь простым и естественным, что спрашивал себя невольно — да отчего же другие это не могут понимать или исполняют иначе?! Вот где виден настоящий толкователь произведения!.. Он его не только хорошо изучил и знает — он его чувствует и своим пониманием заражает других.

Когда репетиция кончилась, не обойдясь без разных инцидентов и обид, высказанных артистами по поводу резких, порою, замечаний Шаляпина, я его отозвал в сторону и просил вечером зайти ко мне. Мне хотелось с ним поговорить по поводу режиссирования в опере — этого совсем слабо поставленного у нас дела.

Шаляпин явился вместе с К. А. Коровиным, и мы целый вечер говорили по поводу режиссирования в опере. Шаляпин с неподдельным юмором излагал обычаи и приемы настоящих оперных режиссеров, особенно новаторов, которые, желая отделаться от существующей итальянской рутины, старались внести в режиссерство опер новые веяния «естественности» и сценического реализма.

Веяния эти как раз в это время были модны и приводили в восторг малокультурную публику, жаждущую новизны, какая бы она ни была. Шаляпин прекомично изображал, как в Частной опере режиссер Н. Н. Арбатов заставлял Маргариту в третьем действии «Фауста» (в саду) поливать из лейки цветы — для придания большего оживления на сцене, и как в «Русалке» по сцене таскали кули с мукой и как изображали пьяных, как в «Тангейзере» придворные дамы делали книксен, как расшаркивались кавалеры, как непринужденно и натурально пожимали {361} руки и т. п. Шаляпин возмущался, что новаторы переносят на оперную сцену обывательскую пошлость во всей ее простоте и натуральности.

Все это было представлено в таком комическом виде, что мы смеялись до упаду и пришли уже к тому заключению, что если из двух зол выбирать меньшее, то, пожалуй, рутина лучше: она, по крайней мере, более скромна и не мешает слушать музыку.

А подобные натуралистические новшества, к тому же в руках бездарных руководителей, совсем испортят оперное дело и привьют такие привычки, от которых никакими силами не удастся отделаться.

Вечер этот для меня был очень памятен. Я прослушал такую убедительную лекцию, которая не только излечила меня от необдуманного увлечения новшествами, но и заставила всегда осторожно относиться к новаторам и не слишком доверять их убеждениям, что, однако, не помешало мне в 1908 году пригласить в императорские театры В. Э. Мейерхольда и вообще поддерживать талантливые начинания. После этого вечера я ясно стал понимать, что на сцене лучше недоигранное и что в известной малоподвижности казенных театров есть своя хорошая сторона, наложенная на них продолжительным опытом талантливых, хотя и несколько устаревших деятелей сцены. Новаторы же, часто совершенно беспочвенные в своей погоне непременно сделать не так, как это делалось раньше, легко превращались в модных клоунов и, начав с реализма и натурализма, постепенно доходили до новой рутины нарочливости, штукарства и ненатурального выверта, выражавшегося в бесцеремонных переделках самой сути произведений, переделках, вызванных полным непониманием настоящего искусства и его тайного секрета. Шаляпин, как истинный художник, понимал это инстинктивно, а мне приходилось выслушивать и мотать на ус.

В конце концов я стал уговаривать Шаляпина помочь театру в режиссировании опер. Он на это ответил, что ему самому как артисту трудно будет уделить этому много времени и сил.

Как-то вечером, сидя за чаем, говорили о Московском Художественном театре и о новом направлении оперной режиссуры, направлении, связанном с театром Станиславского.

Шаляпин, разбирая некоторые постановки Художественного театра того времени, находил театр этот неглубоким, деланным, лукаво мудрствующим.

{362} — С легкой руки Художественного театра, — говорил Шаляпин, — натурализм начинают вводить и к нам в оперу, так что тошно делается[[134]](#endnote-121).

Перебирали режиссеров, которых можно было бы пригласить в Мариинский театр. Называли имена Н. Н. Арбатова[[135]](#endnote-122), Н. А. Попова[[136]](#endnote-123), И. М. Лапицкого[[137]](#endnote-124), но Шаляпин каждый раз приходил к заключению, что ни один из них не подходит.

Стали уговаривать режиссировать самого Шаляпина, он же наотрез отказался, сказав, что из этого выйдут одни нескончаемые скандалы.

Первые годы после перехода в императорские театры Шаляпин очень увлекался мыслью заново поставить «Бориса Годунова» и «Фауста». Особенно много разговоров было о «Фаусте», которого он хотел ставить лично. Но постановка эта все откладывалась и откладывалась, и, получив предложение от миланского театра при своих повторных гастролях весной 1904 года выступить также в качестве режиссера, Шаляпин решил в виде пробы осуществить постановку «Фауста» в Милане, а затем уже, во второй редакции, поставить «Фауста» у нас.

По заданиям Шаляпина эскизы декораций для постановки «Фауста» в Милане были сделаны К. А. Коровиным, а эскизы костюмов — А. Я. Головиным…

Однако из этой попытки вышло мало толку[[138]](#endnote-125)…

Шаляпин был очень требователен к постановочной стороне спектаклей, в которых он участвовал.

На этой почве, особенно в первые годы, часто происходили нелады, освещавшиеся в прессе и в обществе как какие-то капризы баловня, хотя на деле они возникали на художественной почве и были следствием только что начинавшейся борьбы старого и нового театра.

Типичен в этом смысле инцидент, разыгравшийся осенью 1904 года, когда в Мариинском театре с участием Шаляпина возобновлялся «Борис Годунов».

Спектакль должен был идти 9 ноября, а на 30 октября была назначена первая репетиция.

Приехав в театр на репетицию, Шаляпин забраковал все декорации к «Борису», написанные когда-то декоратором Ивановым[[139]](#endnote-126), забраковал также почти всю бутафорию. В такой убогой обстановке он не хотел выступать и, в сущности, был прав.

{363} «Борис Годунов» должен был идти для бенефиса оркестра, и оркестранты очень волновались, как бы Шаляпин действительно не отказался петь. Между тем, несмотря на особо возвышенные цены, продажа шла отлично и можно было ожидать аншлага, то есть около 13 000 рублей.

Видя, что с Шаляпиным режиссерское управление не может сладить и что скандал разрастается, решили послать за мной. Я приехал и скоро сумел убедить Шаляпина не быть столь требовательным. Отвечать за старую постановку, сделанную когда-то моими предшественниками, я не могу, делать новую теперь, во время войны, невозможно, но я обещал в будущем для этой любимой его оперы сделать совершенно новую и отвечающую современным требованиям постановку, осуществленную при мне впоследствии В. Э. Мейерхольдом и А. Я. Головиным. Затем я не только не стал защищать старую постановку, но стал ругать ее и смеяться над ней еще больше самого Шаляпина. Он стал поддакивать, и все кончилось общим смехом и решением на этот раз дать «Бориса Годунова», ничего не меняя в старой постановке. Только некоторые костюмы, как и было решено раньше, должны были быть сделаны заново А. Я. Головиным.

Характерны были все детали этой репетиции. Кроме заведующего монтировочной частью барона Кусова, не знавшего, как успокоить и удовлетворить Шаляпина, присутствовал учитель сцены О. О. Палечек, художник Пономарев и декоратор Иванов. Все это были люди старого режима, старых традиций Мариинского театра, старых порядков. Для них Шаляпин был зазнавшийся молодой артист, избалованный успехами, капризный и озорной, требовавший тех или иных изменений в постановке — зря.

Не так еще давно они его знали как маленького оперного артиста, с которым никто не считался и о котором никто не пожалел, когда он ушел из театра и поступил в оперу Мамонтова в Москву, — и вдруг этот молокосос стал играть в опере выдающуюся роль, с ним приходится считаться не только им, но и самому директору.

Декоратор Иванов считал себя непогрешимым авторитетом по части декоративной живописи. Он когда-то написал декорацию к спальне графини в «Пиковой даме», которой приводил в восторг не только публику, но и высочайших особ. Особенно поразил всех транспарант зажженных свечей у кровати графини — о большем, кажется, в искусстве декорации нельзя было мечтать…

{364} Художник Пономарев, представляя рисунки костюмов, точно указывал источники, иногда серьезные, иногда картинки с коробок конфет. Он стоял за верность археологии; художественная сторона, раскраска, общий колорит его мало интересовали. Так привык он работать десятками лет, и когда ему говорили, что то, что он показывает, может быть, и совершенно верно эпохе, но некрасиво для сцены и данной картины, Пономарев смотрел поверх своих больших очков удивленными глазами, не то обижаясь, не то удивляясь, как можно верное считать некрасивым. К тому же у него опыт, знание и былое признание авторитета, а теперь авторитет его под сомнением.

О. О. Палечек[[140]](#endnote-127) когда-то считался неподражаемым Мефистофелем в «Фаусте» и еще недавно объяснял Шаляпину, как произносить по-русски фразу из первого действия «Фауста»: «И шляпа с пером». Палечек был родом чех и комично коверкал русскую речь, произнося «шлапа», над чем Шаляпин подтрунивал. Палечек считался новатором по части мизансцен и первый стал требовать от хористов игры на сцене, причем последние иногда так разыгрывались, что артисты не знали, куда им со своей игрой деваться, ибо кругом шла неописуемо комичная игра хористов, изо всех сил старавшихся доказать, что и они артисты и могут сыграть не хуже других.

И вдруг всем этим авторитетам Шаляпин осмелился противоречить и объяснять, что все ими признаваемое за истинное — ни к черту не годится. При этом Шаляпин не только говорил, но и показывал и доказывал. Шаляпин поправлял хористов и артистов, на замечания его иногда обижались, но в конце концов убеждались, что замечания правильны, просты и разумны.

Декоратор Иванов, обиженный шаляпинской оценкой декораций к «Борису Годунову», сказал Шаляпину, что декорации его можно менять, но Москву переменить нельзя. Вероятно, он хотел этим дать понять Шаляпину, что, изображая в декорациях Москву, он придерживался старых гравюр, рисунков того времени и точного расположения зданий, но разве же это существенно для оперы?! Те же московские здания этой эпохи можно так или иначе комбинировать и получать разные картины. Важно передать на сцене общий дух эпохи, сцена же всегда остается сценой, и никогда ее условностей не обойти!

Шаляпин обладал художественным чутьем, то есть тем, чем не обладали ни Иванов, ни Пономарев, ни Палечек, а потому и понять друг друга они никогда не могли. В Шаляпине {365} они все видели своего врага, неспокойного, требовательного выскочку.

Шаляпин, со своей стороны, не без основания чувствовал в них своих врагов и потому волновался, нервничал и не мог спокойно с ними спорить. Что мог он сказать Пономареву, когда последний, говоря о шапке Мономаха, сделанной по его рисунку, прибавлял Шаляпину:

— Даже сам император Александр III шапку эту одобрил, а вы ее критикуете! Как можно высочайшее одобрение критиковать.

Шаляпина все эти доводы раздражали, а мое появление сразу его успокаивало, ибо во мне он по театру чувствовал друга, пусть хотя бы и чиновника, но человека его ценящего и хорошо к нему расположенного. Он сразу делался податливым и сговорчивым.

Несколько дней спустя Головин мне рассказывал, как Шаляпин восторгался новыми костюмами, сделанными Головиным для царя Бориса. Шаляпин несколько раз Головина обнимал и целовал, придя к последнему в декорационный зал. Головин же в это время был занят новой постановкой «Руслана». Шаляпин очень этой постановкой интересовался и часто приходил к Головину в декорационные мастерские наблюдать за его работами.

После репетиции «Бориса» Шаляпин приехал ко мне и сидел до двух с половиной часов ночи. Был в хорошем расположении, шутил, смеялся, хотя и жаловался, что к нему большинство артистов питает антипатию и он это отлично чувствует. Шаляпин особенно много говорил о современной музыке, находя, что неуспех вновь написанных опер, помимо отсутствия настоящего таланта, происходит еще и от того, что пишут сухие теоретики, увлекающиеся исключительно техникой писания и запутанными формами. Сочиненные ими оперы ими самими не пережиты и не перечувствованы так, как перечувствовал «Бориса» Мусоргский, а потому и ценить подобные новые произведения могут лишь специалисты-музыканты. Это не произведения, в которых каждый по мере своего развития и понимания находит соответствующий ответ на свои запросы. Кроме того, современные музыканты часто работают вне общего круга искусств, а лишь свою музыкальную форму считают важной, против чего Шаляпин особенно ополчался.

На следующий день, 1 ноября, Шаляпин пришел мне заявить, что он так заинтересован новой постановкой «Руслана», {366} что ему очень бы хотелось самому спеть Руслана, но в то же время он очень боится верхних нот в арии «О поле, поле». Он несколько раз пробовал петь с роялем, и я ему аккомпанировал.

5 ноября Шаляпин опять пришел ко мне и сидел почти до трех ночи, много рассказывал о своих гастролях в Милане, где артисты его очень благодарили за все указания, которые он давал по поводу «Фауста». В этом отношении, говорил Шаляпин, большая разница с нашими оперными артистами, петербургскими и московскими: здесь все всё обижаются, говоря, что Шаляпин пришел их учить.

Генеральная репетиция «Бориса» была назначена 3 ноября в 12 часов дня. Шаляпин явился только в 2 часа, но его и не ждали, а вместо него репетировал В. С. Шаронов, которого стали звать «подбориском». Когда Шаляпин приехал, он занял место Шаронова, и репетиция продолжалась, причем Шаляпин давал очень толковые указания не только артистам и хору, но и оркестру. Все были поражены его необыкновенной памятью и знанием всех ролей и партий оперы.

Накануне премьеры «Бориса Годунова» я был болен и не выходил. Шаляпин пришел мерить свой костюм ко мне и примерял его в моем кабинете. Сам он был в полном восторге от костюма и, обращаясь к Головину, сказал:

— Знаешь, Саша, я теперь переживаю самое для меня, может быть, лучшее время. Обо мне искренне заботятся и меня ценят так, как едва ли когда-нибудь будут ценить. Я это хорошо чувствую.

Шаляпина особенно тронуло, что костюм его был принесен ко мне, и раньше чем его дать надеть, он был мною осмотрен, несмотря на то что я был болен.

Первое представление возобновленного «Бориса» состоялось 9 ноября в бенефис оркестра. Я по болезни не мог на этом спектакле присутствовать и послал приветственное письмо нашим оркестровым музыкантам, которых очень ценил.

Когда Шаляпин после спектакля ко мне приехал, то сказал, что письмо мое произвело на оркестрантов отличное впечатление, они были тронуты сердечным к ним отношением и просили меня поблагодарить не как директора только, но и как человека, тепло и искренне к ним относившегося.

Шаляпин в этот вечер приехал ко мне после спектакля с композитором А. Н. Корещенко[[141]](#endnote-128) и сидел до трех часов ночи. После ужина говорили мы главным образом о репертуаре будущего {367} года и о тех русских операх, которые желательно возобновить, причем Шаляпин особенно настаивал на достойной постановке выбранных произведений.

2 февраля 1905 года я присутствовал в московском Большом театре на спектакле, который Шаляпин давал в пользу склада великой княгини Елизаветы Федоровны по оказанию помощи раненым.

Это спектакль, в котором Шаляпин единственный раз в жизни спел партию Евгения Онегина в первом акте оперы и спел неудачно, в чем сам же потом признавался, сказав мне:

— Ну уж и спел я, нечего сказать. Сами видели и слышали. Никакой я Онегин!..

Я ему при этом напомнил про партию старика Дубровского, которую он тоже пел только раз и где, по его же отзыву, лучше всего вышло то место, когда он падает на крыльцо.

— Но для этого, — смеясь сказал Шаляпин, — не стоит петь. — И Онегина никогда больше не повторял.

Петь Евгения Онегина Шаляпин решил еще осенью, и одно время увлекался каким-то новым расположением действующих лиц в сцене в саду. Он предполагал взять у дирекции один из дней для этого спектакля, но потом подвернулся благотворительный спектакль, и он в нем и выступил.

Даже по этому совершенно невинному поводу в министерство двора и театральную дирекцию поступили десятки анонимных писем, сообщавших, будто деньги с этого спектакля Шаляпин жертвует на забастовщиков. Министр двора Фредерикс был очень озабочен этим и запрашивал меня, куда пойдут деньги. Спектакль этот дал в пользу раненых около 15 000 рублей.

22 октября 1905 года около 9 1/2 часов вечера ко мне пришел Шаляпин вместе с капельмейстером Мариинского театра Блуменфельдом[[142]](#endnote-129). Я был в Александринском театре, и за мной из дому прислали.

Шаляпин предложил мне прослушать «Каменного гостя» Даргомыжского, над которым он в последнее время работал с большим увлечением. Блуменфельд аккомпанировал, а Шаляпин единолично пел на память все партии оперы, не глядя на ноты, причем пел с такой легкостью и с таким художественным чувством, что оставалось только удивляться. Каждую {368} партию Шаляпин иллюстрировал объяснениями особенностей музыки Даргомыжского и вкратце намечал контуры постановки данной сцены. Иногда он останавливался и поправлял Блуменфельда в темпах, и, когда кончили петь, Блуменфельд сказал, обращаясь ко мне:

— Какая это исключительная музыкальная натура! С ним нельзя не соглашаться, когда он делает замечания!

Спев три акта «Каменного гостя», мы пошли ужинать. Шаляпин очень жалел, что нельзя поставить эту оперу, говоря, что у него нет партнеров для партий Лауры и Дон Жуана и что партии эти никто не сможет спеть так, как они этого требуют. За ужином он, как обычно, балагурил и всех потешал. Потом собрался еще петь, но мы с трудом его отговорили, ибо вчера он спел «Мефистофеля», а завтра должен петь «Жизнь за царя».

## «Calomnicz… Calomniez…»[[143]](#footnote-16)

С какой радостью и пеной у рта пересказывались на тысячи ладов всякие скандалы с Шаляпиным! Как скандалы эти охотно подхватывала пресса! О них говорили гораздо чаще и гораздо больше, чем об исполнении Шаляпиным опер Мусоргского, которые в свое время им были вытащены на свет рампы и в настоящем освещении представлены публике.

Всех этих историй, инцидентов, различных драк, часто с людьми, которые талантом Шаляпина же пользовались для своих материальных выгод, мне не хотелось бы упоминать здесь.

Но я все же остановлюсь на одном инциденте, чрезвычайно типичном, одном из первых по времени. Он в настоящем свете представит роль Шаляпина, которого очень быстро стала опутывать людская недоброжелательность и клевета.

Бывший премьер московского Большого театра баритон Б. Б. Корсов осенью 1904 года задумал устроить свой бенефис и был озабочен, как бы собрать хороший сбор.

На себя рассчитывать он не мог, ибо кому интересно платить возвышенные цены, чтобы идти слушать безголосого старого артиста; и вот Корсов просил Шаляпина не только принять участие в его бенефисе, но спеть такие партии, которых он вообще не поет. Хотя отношения между Корсовым и Шаляпиным были не особенно дружеские, ибо Корсов Шаляпина за {369} выдающегося артиста не считал, а последний, в свою очередь, не признавал той репутации, которой Корсов когда-то пользовался, — Шаляпин все же согласился выступить в бенефисе Корсова и спеть партию Сен-Бри в «Гугенотах» (IV акт) и партию Валентина в «Фаусте» (III акт).

Так как Шаляпин служил на разовых и получал отдельно за каждое представление поспектакльную плату в 930 рублей, то дирекция, разрешая его участие в бенефисах оркестра, хора и других, всегда вычитала с бенефициантов эти 930 рублей. Шаляпина дирекция могла заставить спеть, согласно контракту, только сорок спектаклей в сезон, и, конечно, уступая из них спектакль бенефициантам, сама лишалась этих спектаклей. Конечно, все это Корсов отлично знал, ибо Шаляпин ежегодно пел не менее трех-пяти бенефисов. Корсову было выгодно уплатить 930 рублей за участие такого артиста, который одним своим присутствием гарантировал ему сбор до 12 000.

11 января 1905 года в московском Большом театре состоялся бенефис Корсова. Он получил полный сбор, из которого дирекция вычла 930 рублей за участие Шаляпина. Корсов, однако, стал протестовать, ибо, по его мнению, Шаляпин должен был петь в его бенефисе даром и эти 930 рублей за участие не получать, как не получали штатные артисты, поющие на годовых контрактах, независимо от количества спектаклей, вследствие чего дирекция за участие этих артистов никаких вычетов с бенефициантов не делала, ибо она ничего от этого не теряла, уплачивая им месячное содержание.

И вот по окончании бенефиса в газетах появилось письмо Корсова, в котором он поименно благодарил всех товарищей за «безвозмездное участие» в его бенефисе, о Шаляпине же написал так: «Благодарю и господина Шаляпина, пожелавшего взять 930 рублей за участие в моем бенефисе».

Вот характерный образец той клеветы, которая опутала Шаляпина на первых же порах его деятельности.

Шаляпин был страшно взволнован письмом Корсова и требовал, чтобы дирекция ему ответила, но потом сам написал письмо в редакцию и принес мне его показать. Письмо это было напечатано в газете в следующем виде:

Милостивый государь, г. редактор. Кем-то распространяются слухи, проникшие даже в печать, будто я беру деньги с моих товарищей за участие в их бенефисах. Ничего подобного в действительности нет. Дирекция вычитает у бенефициантов за мое участие в спектакле одну сороковую {370} моего жалованья, потому что я по контракту обязан спеть сорок спектаклей. Спеть же больше сорока спектаклей в сезоне я не имею физической возможности. Впрочем, предлагаю желающим из моих товарищей не платить денег в дирекцию за мое участие, мне же предоставлять право, если они находят это справедливым, платить за удовольствие петь в их бенефисах.

*Федор Шаляпин*

Конечно, письмо это послужило темой для обильных разговоров среди артистов, публики и печати, особенно запутывавшей дело и представлявшей Шаляпина в неприглядном виде, хотя он и был здесь совершенно ни при чем.

Вскоре же за Корсова вступился его друг, критик М. М. Иванов, — заклятый враг Шаляпина, справедливый нововременский судья, который для всех всегда делал все даром и который от всех всегда тоже требовал все даром, даже разучивать и петь его замечательные произведения. Вот что писал он в «Новом времени» 28 января 1905 года:

До сих пор на русских, как и на всех иностранных сценах [М. М. Иванов всегда вопросы брал широко и во времени, и в пространстве. — *В. Т*.], артисты твердо держались обычая безвозмездно участвовать в прощальных бенефисах товарищей. Г. Шаляпин открыл новую эру для товарищеской этики: за участие в прощальном бенефисе, завершавшем 35‑летнюю карьеру заслуженного артиста Б. Корсова, он взял свой поспектакльный гонорар, то есть немного меньше тысячи рублей. В письме, помещенном в одной московской газете, он поясняет, что его «разовой» берет с бенефицианта не он, а театральная дирекция… Странная казуистика!.. Нет сомнения, что участие г. Шаляпина в бенефисном спектакле очень выгодно для бенефицианта, так как оно обеспечивает прекрасный сбор. Но в данном случае речь идет не об обыкновенном ежегодном бенефисе, а об исключительном, очень редко встречающемся в театральной жизни, прощальном бенефисе после 35‑летней плодотворной карьеры, и можно было ожидать, что во всяком случае по отношению к маститому товарищу г. Шаляпин проявит бескорыстие. Что ни говори, а поступок неприглядный, —

заканчивает свою заметку М. М. Иванов — этот образчик бескорыстия и перл справедливости.

Таковыми оказываются большинство наветов на Шаляпина, впоследствии получивших хождение в широкой публике и рисовавших облик его совершенно лживо. Как ни странно, клевета эта, как я достаточно убедился, всегда находила поддержку в кулисах, {371} которые свое дело знали, паутину плели тонко и в конце концов своего достигали, действуя согласно испытанной поговорке:

«Calomniez, calomniez, il en restera toujours quelque chose»[[144]](#footnote-17).

## За кулисами

Шаляпин нередко без всяких причин опаздывал на репетиции, возбуждая этим недовольство как артистов, так и особенно хора и оркестра, но когда он приезжал в духе и сознавал свою неловкость, то старался репетировать особенно хорошо. Он умел производить тогда на репетирующих особое впечатление, гипнотизируя их своими меткими замечаниями, и ему все прощалось, ибо он давал то, что никакой режиссер и никакой артист дать не может.

Отлично помню несколько таких репетиций, особенно же репетицию «Русалки» 24 января 1904 года в Мариинском театре. Назначена она была в час. Шаляпин явился в начале третьего. Все ворчали, когда он с невинным видом вошел на сцену. Я его выругал. Шаляпин извинялся и, конечно, наговорил массу причин: поздно лег, нездоровилось, не разбудили вовремя, извозчик с хромой лошадью и т. п. Но, когда он сел на суфлерскую будку и, щуря глаза, стал вполголоса репетировать и делать свои замечания, оркестр в первом же перерыве устроил ему овацию, несмотря на то, что больше часа его прождал. Таково его обаяние.

На репетициях в придворном Эрмитажном театре при Зимнем дворце Шаляпин держал себя так же, как обычно, ничуть не считаясь с составом присутствовавших. Памятна мне репетиция «Мефистофеля» Бойто 21 января 1904 года, за шесть дней до начала русско-японской войны. Главные партии репетировали Медея Фигнер, Л. В. Собинов и Шаляпин. На репетиции, конечно, присутствовало много народу, были и великие князья. Когда репетиция кончилась, правитель церемониальных дел К\*\* мне сказал:

— Каким невозможным нахалом держит себя Шаляпин! Что это за манера во время репетиции в Эрмитажном театре {372} держать руки в карманах, играть цепочкой, строить гримасы и т. д. Прямо невыносимо и противно на него смотреть!

К капельмейстерам Шаляпин предъявлял громадные требования, часто, много и интересно говорил со мной на эту тему. Хвалил он и действительно почитал только знаменитого итальянского капельмейстера Тосканини и отчасти С. В. Рахманинова. Со всеми другими дирижерами Шаляпин всегда спорил и не ладил, не исключая и Э. Ф. Направника, которого он, однако же, уважал. В последние годы перед революцией ему иногда нравился дирижер Большого московского театра Эмиль Купер, но и то относительно. Талантливого Альберта Коутса он не особенно признавал, несмотря на то что Коутс был большим его поклонником. Расположен был к дирижеру Мариинского театра Д. И. Похитонову. Остальных всех почти всегда ругал и часто имел с ними столкновения на художественной почве. Проходя после акта со сцены в уборную, Шаляпин нередко указывал дирижеру на промахи только что прошедшей картины, давая очень меткие указания, вплоть до критики отдельного инструмента…

К успеху своему, особенно первые годы, он был ревнив, и прием зрительного зала имел для него большое значение.

Вспоминаю представление «Русалки» в Мариинском театре 12 декабря 1905 года, когда Шаляпин после третьего акта замешкался за кулисами и долго не выходил на вызовы. Когда он наконец вышел, в зале стали шикать. Шаляпин совсем расстроился и едва докончил оперу.

На следующем представлении «Русалки», 20 декабря, Шаляпина расстроили цветы, поднесенные А. М. Лавинскому, исполнявшему партию князя. Произошло это после третьего акта, который отлично у Шаляпина прошел. Едва он появился с партнерами перед рампой, как Лавинскому вынесли цветы. Шаляпин так расстроился, что не пожелал больше выходить на вызовы. Он явился ко мне в ложу и стал жаловаться на то, что настоящему артисту трудно жить и служить в России. Никаких резонов он не слушал, и я чуть не полчаса говорил с ним по этому поводу, объясняя, что именно ему, большому артисту, не следует обращать внимания и обижаться на успех теноров, этих вечных милашек, этих потомственных Ромео, у которых всегда есть поклонницы, посылающие им цветы, конфеты и т. п. подношения. Шаляпин уж, кажется, человек неглупый, а вот такой вздор способен его окончательно расстроить, он не хочет даже понять, что цветы эти посланы Лавинскому не публикой, а лабинистками. {373} Отношение к нему зрительного зала тут ни при чем. Он бас, а не тенор, ему цветов никогда не подносят, но слушать пришла публика в «Русалке» не Лавинского, а его, Шаляпина, и потому не выходить на вызовы совершенно неправильно. Инцидент этот был, конечно, тотчас же подхвачен бульварной печатью и раздут ею в сенсацию…

## Контракты

Возобновление контракта с Шаляпиным каждый раз являлось целым событием, требовавшим очень хитрой тактики. Это была продолжительная комедия, играть которую надо было ловко и осторожно.

Срок окончания контракта у Шаляпина был особенный — у него контракт истекал не 1 сентября, как у всех артистов, а 23 сентября. Так был заключен мой первый контракт с Шаляпиным в 1899 году, так срок этот и оставался все время его службы в дирекции императорских театров до 1917 года. Срок этот представлял ту тактическую выгоду, что согласно ему Шаляпин оставался связан договором на несколько дней начавшегося с сентября нового сезона. Я занимал его по репертуару и, таким образом, начав с ним сезон на основании старого, неистекшего договора, втянув его в водоворот, обеспечивал себе немного более легкие позиции для заключения нового контракта.

Контракты я заключал всегда продолжительные, года на три или четыре, потому что успех Шаляпина все возрастал, а наряду с возраставшим успехом росли и его материальные требования, и было выгоднее связать его на несколько лет вперед.

Первый контракт Шаляпина истекал 23 сентября 1902 года. Гонорар его за последний сезон составлял 10 тысяч. Теперь он запросил 40 000 в год и ни на какие уступки не шел и не хотел заключать длинного контракта, но я настаивал на продолжительном сроке — на сроке в пять лет. Разговоры эти были начаты чуть не за год. Наконец, когда настал последний срок, я вызвал Шаляпина для окончательного обсуждения. Переговоры тянулись более шести часов. Я сидел с Шаляпиным в моем кабинете, а рядом в залу был посажен делопроизводитель распорядительного отделения Русецкий, который с бланками контрактов сидел за столом и записывал по порядку вырабатываемые {374} Шаляпиным особые пункты нового контракта. В отношении гонорара мы сошлись довольно быстро, ибо я отлично понимал, что Шаляпин не только оправдает свои 40 000 рублей годовых, но и вернет их казне с избытком. Но беда заключалась в том, что Шаляпин придумывал себе разные дополнительные пункты, которые совершенно невозможно было серьезно обсуждать и помещать в контракте…

Я был очень рад, что закрепил Шаляпина за дирекцией еще на пять лет и связал его крупной неустойкой в 200 000 рублей. Конечно, заключение с русским артистом контракта на такую сумму произвело сенсацию. Никогда еще русский артист не был оценен так высоко. Никого не удивляло, когда большие суммы уплачивали иностранцам, но для русских артистов это было новостью. До Шаляпина наиболее высокий гонорар имел Н. Н. Фигнер, получавший 25 000 в сезон.

Второй контракт Шаляпина истекал 23 сентября 1907 года, незадолго до его первой поездки в Америку. Шаляпин всячески уклонялся от переговоров, говоря, что условия их связаны с судьбой его гастролей в Америке. Долго говорил я с Шаляпиным, который все не решался подписать какой-нибудь контракт, а я не хотел с ним расставаться, не отобрав какое-нибудь письменное обязательство. Бился я бесконечно. Сперва Шаляпин завел речь о постановках опер специально для него, остановившись на «Хованщине» и «Юдифи». Затем стал жаловаться на отношение к нему артистов и хора, для которых отказывался петь какие бы то ни было бенефисы, соглашаясь даже в качестве тактической меры отказаться от своего собственного бенефиса. Потом стал придумывать всякие дополнительные пункты, вроде права оставлять на свои спектакли определенное количество платных мест для своих знакомых, выдачи особых прогонных денег всегда сопровождавшему его портному-костюмеру, предоставления ему права уезжать когда захочется во время сезона в отпуск и т. д. В отношении гонорара мы после долгих разговоров сошлись на цифре 50 000 рублей за двадцать семь выступлений в сезоне. Наконец, после ужина, поздней ночью, мне удалось усадить его за мой письменный стол и продиктовать ему следующее официальное письмо ко мне, которое пока заменяло собой контракт и было обязательно для обеих сторон:

Милостивый государь Владимир Аркадьевич, — писал Шаляпин, — на предложение Ваше спешу уведомить, что я согласен петь в Мариинском театре в течение четырех сезонов между 30 августа и началом великого {375} поста по двадцать семь спектаклей в сезон за пятьдесят тысяч рублей, причем сезон должен продолжаться от двух с половиной до трех месяцев, причем время (месяцы участия) и другие подробности моего контракта будут выяснены к январю или февралю 1908 года и Вам сообщены дополнительно. При сем присовокупляю, что для избежания всяких недоразумений я вынужден отказаться наотрез как от своего собственного бенефиса, так равно и от участия в каких бы то ни было спектаклях бенефисных или юбилейных и всяких благотворительных.

СПб.

*Федор Шаляпин*

29 августа 1907 г.

Но случай помог заключить контракт раньше, чем можно было ожидать. 22 сентября Шаляпин зашел ко мне, когда у меня было несколько посторонних. Сидели в столовой и пили чай. Шаляпин был в отличном расположении духа и балагурил. В этот период времени он очень увлекался автомобилями и оживленно расспрашивал у присутствовавшего барона К. К. Фелейзена разные подробности автомобильного дела. Воспользовавшись этим, я принес из кабинета бланк контракта и тут же за столом стал его писать. Шаляпин вначале оспаривал некоторые параграфы, но потом так увлекся разговорами об автомобилях, что перестал даже следить за тем, что я писал, а когда я кончил и контракт ему дал, он подписал его, ни слова не говоря. Контракт был мной составлен не на четыре года, а на пять лет, то есть до 23 сентября 1912 года, чего Шаляпин не заметил. Затем контракт этот я спрятал к себе в стол и копии Шаляпину не выдавал…

## Гонорар

В отношении гонорара, умения устроить свои личные дела и вообще ясного представления о тех материальных благах, которые можно извлечь, обладая выдающимся талантом и голосом, Шаляпин совершенно не походил на русских артистов.

По трезвому отношению к своему гонорару, по расчетливости, с которой он вскоре же начал вести свои финансовые дела, это был немец, француз, итальянец, все, что хотите, только не русский артист, не тот русский артист, к бытовому облику которого мы привыкли.

{376} На Западе выдающиеся артисты уже давно бесповоротно решили жить на старости в довольстве и независимости, вовремя думали и заботились о том, что они будут делать, когда сойдут со сцены, а потому требования высоких гонораров, расчетливость и бережливость пороком отнюдь не считали.

Европейский артист бережлив и на других не полагается, рассчитывая только на себя самого. Русский же артист большей частью беспечен и добродушен бывает до глупости. Он отлично понимает, что, когда сойдет со сцены, ему никто не поможет и все вчерашние друзья и поклонники пропадут сквозь землю, но никаких выводов из этого он не делает.

Знаменитые наши баритоны Хохлов и Яковлев все бисировали и бисировали, пели на благотворительных концертах и пили с нашими саврасами, ехавши к цыганам распевали на морозе на тройке арии в угоду своим умным поклонникам, которые их подбадривали и подпаивали.

А Мазини и Баттистини перед выходом из театра обматывали шею десятиаршинными шарфами, чтобы уберечь горло от простуды, силы свои точно размеряли и рассчитывали и талантом своим пользовались умело. Знаменитый трагик Томазо Сальвини, к которому я мог присмотреться во время гастролей его у нас, в московском Малом театре, вел жизнь самого обыденного человека среднего достатка и на наши русские мерки, можно сказать, был даже очень скуп.

В результате Мазини и Сальвини в старости заслуженно отдыхали в своих виллах, а Хохловы и Яковлевы, пропев и пропив свои голоса, влачили тяжкое существование. Сколько выдающихся наших артистов умерло в убежище для престарелых тружеников сцены, если даже не под забором! Конечно, это симпатичнее для памяти и романов — сказывается так называемая «широкая русская натура», — но ведь как глупо, как грустно и жалко!..

Шаляпин был первым русским артистом, который это понял и заставил платить себе должное. По третьему контракту с дирекцией императорских театров он получал уже 50 000 рублей в сезон при очень ограниченном числе выступлений и справедливо находил эту цифру недостаточно высокой. В свободное от сезона время Шаляпин стал гастролировать в крупных провинциальных городах, а потом и за границей, чего артисты императорской оперы ранее не делали. Заработок Шаляпина за несколько лет до войны достиг ста тысяч в год и больше. Никогда еще русские певцы так высоко не оценивались. Про Фигнера {377} кричали и не могли прийти в себя, когда он стал получать двадцать пять тысяч в сезон, а это было в зените его славы, когда Фигнер был кумиром Петербурга.

О шаляпинских гонорарах ходило много рассказов и измышлений, ничего общего не имевших с действительностью. Этими рассказами и сплетнями, к сожалению, широкая публика интересовалась гораздо больше, чем достоинствами Шаляпина как певца и артиста.

Странно отношение русской публики к гонорарам выдающихся артистов! Эта публика никогда не удивлялась и не возмущалась, когда платили большие гонорары иностранцам, а сколько подымалось разговоров, когда платили большой гонорар гениальному русскому артисту Шаляпину… Иностранец даром ничего делать не будет, да и правительство там дарового труда не требует. С этим и мы соглашались, но для наших соотечественников почему-то все должно было быть наоборот: все ради кого-то и во имя чего-то должны класть живот на алтарь отечества, а живот-то и так пустой, и если все с одного алтаря на другой перекладывать, то в результате масса пустых животов и ни одного алтаря.

У Шаляпина же каждый концерт и каждое выступление на сцене были на строгом счету. В этом отношении он держал себя как европеец. Я не буду обвинять за это Шаляпина, я считаю, что он был прав. Пора было наконец и русскому артисту более трезво и зрело подумать о своей будущности, когда придет старость с ее неприятными сторонами.

Не могу я очень обвинять Шаляпина и за то, что он часто отказывался участвовать в благотворительных концертах и спектаклях. Дело в том, что в прежнее время таких спектаклей было мало, и они действительно были благотворительными, между тем как за последние годы их народилось столько, что удовлетворить устроителей было невозможно. К тому же и сами спектакли, хотя и носили название благотворительных, но совершенно не известно кого благотворили: бедных и нуждающихся, для которых они устраивались, или богатых карьеристов, которые их устраивали. Я отлично знаю, что во многих и многих случаях они благотворили не первым, а последним, и, напротив, одобряю Шаляпина за то, что он не собирался изображать из себя рыжего в цирке и под видом благотворительности работать на чужого дядю.

О своем гонораре Шаляпин всегда рассуждал трезво, крайне обдуманно и обстоятельно и приводил в пример такие {378} аргументы, против которых трудно было спорить. Как-то при мне купец Морозов, устраивавший благотворительный спектакль, приехал просить Шаляпина спеть даром. Шаляпин ответил, что, обладая гораздо меньшими средствами, чем купец Морозов, он все же готов дать такую же точно сумму, которую даст сам Морозов, и если последний за свое кресло заплатит сто рублей, то и Шаляпин даст сто рублей, но Морозов просит у Шаляпина его гонорар за участие, а это составит минимально две тысячи. Значит, Морозов хочет получить с Шаляпина в двадцать раз больше, чем сам дает, а это уж крайне несправедливо, особенно принимая во внимание разницу их капитала.

Это ясное и трезвое рассуждение напоминает мне мнение итальянской балерины Ферреро. Когда она гастролировала в Мариинском театре и публика долго заставляла ее бисировать один номер, то режиссер просил ее исполнить желание зрительного зала, дабы не затягивать спектакль. Ферреро бисировала. Когда же публика стала заставлять ее повторить и следующий номер, Ферреро просила режиссера объяснить ей, будет ли дирекция платить отдельно за бисы, и если нет, то она бисировать отказывается, ибо, повторяя все номера, она танцует уже не один, а два балета. Наши же выдающиеся балерины бисировали один номер до шести раз и резвились, как девочки, когда хотят пошалить и кушают суп ложкой за папу, маму, деда, бабу, няню и Мишку — и чем дальше, тем больше улыбаются и рады тем, что ими особенно занимаются и упрашивают. А сойдя со сцены, эти артистки скромно жили на пенсию иждивенцев казны да на жалованье преподавательниц и тряслись, как бы не потерять своего места. Беспечен же русский актер!..

Шаляпин хорошо умел отказываться от приглашений всяких миллионеров, купцов и других патронов-благотворителей спеть спектакль даром. Сколько таких даровых выступлений делали знаменитые наши баритоны Хохлов и Яковлев, сколько даром играла Савина да и многие, многие другие русские артисты. Кто по беспечности и легкомыслию, кто за какое-то кажущееся «положение в обществе», кто за простую благодарность, кто по глупой наивности. Все они в конце концов были обществом обмануты и на старости должны были являться в качестве докучных просителей и умирать в лишениях под звуки малостоящих похвал в бессребрености.

Все это Шаляпин вовремя взвесил и, кажется, был прав. Откинем все условности, временные увлечения и красивые речи, пустые, как мыльные пузыри. Всякий человек, отдаваясь {379} тому делу или тому творчеству, которое он избрал, в то же время старается наилучшим образом в смысле бытовом использовать свои способности во имя себя и своей семьи. У Шаляпина же было две семьи и обе многочисленные. И, мне кажется, странно было бы требовать от Шаляпина, чтобы он изображал из себя ту стрекозу, над которой в басне Крылова так злобно издевался муравей: «Ты все пела? Это дело: так поди же, попляши!» К этой будущей пляске Шаляпин своевременно готовился, ибо знал, что время это не за горами и что лето его может окончиться в любой день, если вдруг пропадет голос. Большинство людей так и поступает, только мало кто располагает шаляпинскими масштабами, потому-то у них эта черта менее заметна, менее выпукла. Критикуют же те, кто ни летом, ни зимой спеть как следует не умеет, те, кто готов петь даром, но которых и даром слушать никто не хочет. Им и обидно, им и завидно. Шаляпину же было время оглянуться, ибо жизнь его началась и довольно долго продолжалась в обстановке самой что ни на есть лютой и хмурой зимы, а это налагает на человека неизгладимые следы, следы, которые не забываются. Чтобы о Шаляпине ясно судить, надо особенно последнее принять во внимание. Примеру Шаляпина с начала XX столетия стали подражать и многие другие русские артисты, но мало кому удавалось устроить свое материальное положение столь практично: товар-то был попроще! Л. В. Собинов, прекрасный певец, которого я очень ценил, не мог мне простить, что я платил ему меньше, чем Шаляпину. Он меня за это недолюбливал и ругал за мое будто бы несправедливое отношение к нему. Но что же я мог сделать? Собинов, как и все выдающиеся певцы, имел определенный предел, до которого можно было поднимать цены на места тех спектаклей, в которых он участвовал. Поднимешь чуть выше — смотришь, довольно большой недобор, а у Шаляпина какие цены ни назначай — все равно одинаково полно.

Сколько раз мною глубокочтимый и уважаемый В. Н. Давыдов говорил:

— Как же вы платите такие деньги Шаляпину, а мне отказываете в прибавке?

Приходилось говорить откровенно, что когда выдающийся артист получает уже большое содержание, то оно может быть значительно увеличено уже не за заслуги, которые оценены и так выше всех других, а за сборы, то есть за тот непосредственный доход, который артист приносит кассе, помимо наслаждения {380} публике. Этот доход зависит от обаяния артиста и отношения к нему публики, я тут ни при чем:

— Играйте по возвышенным ценам, я охотно дам часть доходов с кассы. Но вы этого не можете. Как игра ваша ни прекрасна, как публика ни любит вас, но полных сборов вы, Владимир Николаевич, не делаете даже при обыкновенных ценах. О возвышенных, значит, говорить не приходится.

На это мне возражали кислыми словами, что императорские театры — не коммерческое предприятие, что я ценю людей не по таланту, а по тому, сколько они дают сборов и т. п. Конечно, все это по-своему верно, но раз говорят о деньгах, о цене, об оценке, то надо говорить о какой-нибудь норме оклада, основанной на каких-нибудь твердых данных, ибо иначе всякий артист, — а гениальными они все себя считают! — будет требовать шаляпинских окладов. Всякому, конечно, хочется, но не всякий ведь умеет хорошо и успешно пропеть свое лето.

## Летом в деревне

Шаляпин давно и крепко дружил с К. А. Коровиным. Последний на свои скромные сбережения купил себе именьице около станции Итларь по Ярославской железной дороге, построил себе небольшой домик и проводил здесь лето, занимаясь живописью и рыбной ловлей, которую обожал.

Летом Шаляпин приезжал к Коровину и подолгу гостил у него в свободное от гастролей время, нередко заезжая в мое имение Отрадное, находившееся недалеко от Рыбинска.

Часто приезжал он с Коровиным и гостил у меня несколько дней. По вечерам он нередко любил читать вслух новейшие беллетристические произведения, увлекаясь в это время Андреевым и особенно Горьким.

Как-то он читал нам вслух «Человека» Горького и «Жизнь Василия Фивейского» Андреева. Шаляпин читает очень хорошо, и чтение его производит сильное впечатление. Солнце уже всходило, когда у нас завязался разговор о Горьком и Андрееве как авторах и как людях. Горький, по-видимому, имел большое влияние на Шаляпина. Он перед Горьким преклонялся, верил каждому его слову и совершенно лишен был возможности относиться критически как к его сочинениям, так и к его жизни. {381} На Коровина, критиковавшего Горького как художника, Шаляпин сердился. Оказывается, они оба, ехав ко мне, все время проспорили на эту тему…

Шаляпин, преклоняясь перед Горьким, все принимал на веру и все даже собирался действовать, но, в сущности, всегда будет только собираться, ибо он все-таки больше, чем кто-либо, любит себя самого и себя одного и не хочет только в этом признаться.

Когда Шаляпин стал много зарабатывать, он купил у Коровина его имение, выстроил себе по плану и рисунку Коровина большой деревянный дом в русском вкусе и прикупил еще участок земли с лесом. Коровин же выговорил себе условие пожизненно пользоваться своим маленьким деревянным домиком, ибо к месту этому привык, его очень любил и не хотел с ним расставаться.

Купив имение это весной 1905 года, Шаляпин был полон искренней радости по поводу своего приобретения, намеревался впредь проводить здесь лето с семьей, стал горячо интересоваться вопросами сельского хозяйства и целыми днями мог об этом говорить с увлечением.

Приведу коротенькое письмо Шаляпина, написанное в мае 1905 года из только что купленного коровинского имения, — оно очень характерно для описываемого времени и увлечений Шаляпина в эту пору:

Дорогой Владимир Аркадьевич, сейчас я, Костя Коровин и Серов (художник) едем в Переяславль-Залесский. Собираемся с Костенькой приехать в первых числах июня к Вам. Живем, слава богам, ничего себе, грустим о событиях, что-то Вы? Имение замечательное. Хозяйствую вовсю, крашу крыши, копаю земляные лестницы на сходнях к речке и вообще по хозяйству дошел до того, что самолично хочу выводить гусей и кур. Шлю искренний привет.

*Ваш Ф. Шаляпин*

Коровин, страстный рыболов, мог часами просиживать на берегу реки с удочкой, и Шаляпин тоже стал увлекаться рыбной ловлей, хотя особым любителем ее и не был. У Шаляпина находится картина Серова, изображающая Коровина лежащим в избе на походной кровати; перед ним стоит старый рыболов крестьянин, с ним беседующий. Надпись сделана на картине Серовым: «Беседа о рыбной ловле и прочем». Картина эта замечательно талантливо написана, и очень ловко схвачены Серовым характерные черты Коровина, любившего часами беседовать с крестьянами, особенно же рыболовами. В беседах этих была масса {382} искреннего юмора, большое знание русского человека и необыкновенно тонкое наблюдение над своеобразным русским умом.

Коровин лучше Шаляпина умел говорить с крестьянами, он им был ближе последнего, и хотя, в сущности, они не доверяли вполне ни тому, ни другому, все же Коровина любили больше — таково было, по крайней мере, убеждение самого Коровина, и я думаю, что он был прав.

Коровина, как бывшего помещика, в Итларе любили больше, чем Шаляпина; хотя последний был по происхождению свой, но сам-то обладал в значительной мере качествами хитрого русского мужичонки, а это крестьяне чувствовали. Им самим хотелось кое-что приобрести — землицы, леску, деньжат, а Шаляпин не был на этот счет большой расточитель, он по натуре больше скопидом, а с такими крестьянам мало интереса водиться и душу отводить…

Отношения Шаляпина и Коровина были совсем особенные. В вопросах художественных оба друг друга очень ценили и могли часами говорить о какой-либо мелочи, касающейся театра. На этой почве они могли высказываться самым откровенным образом и, несмотря на прямоту и резкость оценок, никогда друг на друга не обижались и не ссорились.

Но когда Шаляпин покупал что-нибудь у Коровина — будь то его картина или какой-нибудь необыкновенный кавказский перстень или камень драгоценный (конечно, драгоценный относительно, ибо настоящих Коровину самому не на что было приобрести), то начинались споры и ссоры, длившиеся неделями.

Можно было умереть со смеху, когда эти два выдающихся художника начинали приводить доводы и объяснения, почему они так или иначе ценят данную вещь, и когда друг друга старались убедить в своей правоте, настойчиво подчеркивая, что один из них хочет другого нагреть. Тут все припоминалось — и прошлое, и настоящее, и услуги, и успех, и завидущий характер, и алчность, и видимая наивность, и простота. Иногда дело оканчивалось полным разрывом, чтобы на следующее утро начать все сызнова. Сколько здесь было смеха, обид, метких уколов, высмеиваний друг друга и в то же время подлаживания под настроение, ибо всегда Коровину хотелось продать, а Шаляпину дешево купить.

В важные моменты спора оба переходили на «вы» и начинали звать друг друга полным именем. Оба начинали горячиться, оба закуривали папиросы, оба затягивались — значит, спор обострился не на шутку и приближается разрыв…

## **{****383}** Черносотенцы

У нас всегда старались любой поступок Шаляпина, если только это было возможно, неизменно рассматривать с точки зрения политики, причем каждый присочинял то, что ему казалось, и действительность получала тогда полное искажение.

Осенью 1906 года Шаляпину была сделана серьезная операция: от постоянного насморка у него образовался гной, и пришлось удалять зубы, дабы этот гной выпустить. Операция была неудачна, образовалась фистула, и Шаляпин очень мучился. Ни о каких выступлениях, разумеется, не могло быть и речи.

Случилось так, что болезнь обострилась за несколько дней до открытия сезона московского Большого театра, для которого, по традиции, должна была идти «Жизнь за царя». Управляющий московской конторой Бооль, не условившись окончательно с Шаляпиным, выставил его имя на афише. Шаляпин, разумеется, отказался участвовать, и тогда началась ожесточенная кампания против него черносотенной и правой печати, мне кажется, небезынтересная для характеристики этих изданий вообще и отношения их к Шаляпину в частности.

Поход этот начала газета «Вече», опубликовавшая 28 сентября 1906 года статью по поводу «Жизни за царя», где, между прочим, писалось следующее:

Негодование наше, выраженное в «Вече» по поводу открытия в нынешнем году императорских театров в Москве не оперой «Жизнь за царя», как было исстари, а каким-то балетом, оказалось вполне справедливым.

Не потому, что не было тенора, не потому, что босяцкий певец революционер Шаляпин был болен, не была поставлена бессмертная опера великого творца русской музыки, а потому, что и заправилы императорских театров, со всей их челядью, чиновниками, артистами и подозрительного происхождения музыкантами, — все красные, все единомышленники Выборгского воззвания[[145]](#endnote-130).

Посетив Большой театр в пятницу 22 сентября и посмотрев и послушав «Жизнь за царя», мы еще более укрепились в сознании своей правоты.

Опера поставлена и обставлена так мерзко, как редко встречали мы даже в провинциальных театрах. Ветхая обстановка, вытащенная из подземелья, куда была свалена навеки, так как употреблять в дело ее больше московские заправилы не намеревались, завалявшиеся русские костюмы, никуда не годное исполнение хоров и оркестра, лишенное всякого чувства, плохое исполнение главных ролей артистами, которые не потому были {384} плохи, что плохи, а потому, что отнеслись к делу не так, как должно. Все это в совокупности производило угнетающее, отвратительное впечатление.

Надо было видеть, что сделали красноглазые «*освободители за казенный счет*» с действием убиения Ивана Сусанина, то есть именно с тем действием, которое составляет существенное место всей оперы: убиения Сусанина в лесу совершенно не было, а он был куда-то увлечен. Зачем потребовалась такая своевольщина и кем она была разрешена, понять невозможно.

Настроение посетителей театра было восторженное, требование «Боже, царя храни» было неоднократно, но артисты не пели, а только, по-видимому, разевали рты.

Федор Шаляпин участвовать в роли Сусанина не пожелал, отозвался больным и даже пропечатал, что у него в горле болезнь, но оказалось, что все это наглое вранье, и за это он поплатился штрафом в 921 рубль. И поделом этому босоножке — вперед авось умнее будет.

Нас многие спрашивают, пойдет ли «Жизнь за царя» хоть еще раз?

Не знаем, но ставить ее так на московском театре, как поставили 22 сентября, можно только для того, чтоб унижать оперу и оскорблять память прадедушки русской оперы, бессмертного Глинки.

Стыдно вам, гг. Теляковский и Ко.

Далее автор заметки фальшиво описывает патриотическую манифестацию, учиненную 20 сентября в Киевском городском театре, когда там давали «Жизнь за царя»:

Описать тот подъем духа, который был выказан собравшимися, не в состоянии не только мое слабое перо. Нужно быть самому свидетелем этого единственного в летописях русского театра спектакля, чтобы понять те чувства, которые переживали в этот вечер все, кто был в театре. Не буду останавливаться на подробностях, скажу только, что этот спектакль убедил каждого из посетителей, что жива Россия, жив русский народ, сильна его вера и любовь в бога и русского самодержца, и этой веры и любви не в состоянии поколебать ни ложь, ни заманчивые обещания, ни угрозы революционной банды.

Вот какие статьи писали эти черносотенные газеты — и что удивительно: наверху верили статьям этим, специально фабрикуемым и посылаемым главным образом молодой императрице, — и чем дальше, тем больше верили.

Когда я в конце сентября был в Москве, то, куда я ни появлялся, меня все спрашивали, правда ли, что Шаляпин отказался петь в «Жизни за царя» и за это оштрафован дирекцией. {385} Я говорил, что второе — верно и первое — относительно верно: он не пел вследствие болезни — это не избавляет его от вычета, но он действительно не только был болен, но ему даже делали операцию. Однако, конечно же, отказ Шаляпина связывали с политикой, хотя отказался он не только от «Жизни за царя», но и от «Русалки» и от других опер текущего репертуара.

История отказа Шаляпина от «Жизни за царя» проникла в иностранную печать и принимала уже окончательно вздорное освещение: там, как и в левых органах русской печати, приветствовали… «смелый отказ» Шаляпина от патриотической оперы!.. Я получал бесконечное число анонимных писем с угрозами по адресу Шаляпина и даже по моему, а министерство двора официально запрашивало меня, верен ли слух об отказе Шаляпина петь «Жизнь за царя».

6 октября в газете «Русская земля» появился новый резкий выпад против Шаляпина некоего Елишева под названием «Дерзкие выходки». Статья полна всяких грязных намеков, обычных для подобной печати, а затем следует такой абзац:

Нежелание г. Шаляпина (петь патриотическую оперу) совершенно понятно, но непонятно, каким образом дирекция *императорских* театров и министерство *двора* допускают подобных артистов на подмостки своей сцены. Этого господина (Шаляпина) давно уже нужно было выпроврдить вон. Ничто, *решительно ничто* не может давать права на подобные дерзкие выходки; ни в одной стране в мире подобное поведение не было бы терпимо.

В конце октября в московском «Вече» (№ 80) появилась статья, подписанная неким Владимировичем[[146]](#endnote-131) и озаглавленная «Паки и паки о босяке Шаляпине». Вот что этот просвещенный муж писал:

Несколько дней тому назад в Москву приехал директор императорских театров В. А. Теляковский. Цель его приезда, между прочим, — заключение нового условия с певцом Шаляпиным еще на один год, причем сумма вознаграждения определена в 40 000 рублей за сорок выходов, то есть по 1 000 рублей за выход.

Все, знающие Шаляпина, — его хамское поведение на сцене во время репетиций, его грубо-босяцкое обращение с хористами и музыкантами, его противоправительственные речи, в которых этот певец, вылезший из грязи, позволяет себе глумиться над правительством и даже государем, его речи, развращающие мелких артистов, его революционную деятельность в провинции, {386} где, как, например, в Киеве, он давал концерты и деньги передавал революционным комитетам, — знающие все это поражены и изумлены поступком Теляковского, приглашающего опять этого крамольника на императорскую сцену. Чем можно объяснить такое ослепление правительственного чиновника, который *по опыту на себе* знает, как нахально-дерзко груб босяцкий певец?..

Я более чем уверен, что г. Теляковский, поразмыслив и подумав хорошенько, придет к заключению, что действительно неудобно заядлого крамольника приглашать на императорскую сцену, и откажется от своей несчастной мысли вновь заключить условие с босяком Шаляпиным.

Усердствовали все черносотенные и правые газеты, но особенно не унимались «Московские ведомости». После некоторой подготовки здесь 31 октября появилась следующая статья:

В этом году оканчивается срок контракта, заключенного дирекцией императорских театров с г. Шаляпиным. Все думали, что с окончанием контракта окончится и служба этого артиста на императорской сцене. Вполне уверенно говорили даже о том, что г. Шаляпин уже подписал контракт с одним из театральных импресарио на продолжительную артистическую поездку по Америке. После того, что было за последнее время, никому и мысли не приходило в голову, что г. Шаляпин может все-таки остаться на той сцене, которая так несимпатична ему по многим причинам и прежде всего потому, что она — императорская. Казалось, что дирекция императорских театров также не пожелает оставить у себя на службе артиста, который со сцены Большого театра поет «*Дубинушку*» и отказывается петь «*Жизнь за царя*» по своим политическим убеждениям, который в иностранных иллюстрированных журналах изображается в рядах сражающихся на московских баррикадах и сам не прочь прослыть за революционера.

Так казалось, но на самом деле выходит иное. Из достоверных источников сообщают, что дирекция императорских театров не только не отказывает г. Шаляпину от места, но даже прибавляет к его и без того непомерно высокому жалованью еще несколько тысяч и намерена снова заключить с ним контракт на несколько лет.

Перспектива долголетнего контракта и получения огромного казенного содержания очень, по-видимому, улыбается и г. Шаляпину. Он любит Горьких и Андреевых, любит весь «торжествующий пролетариат», но еще больше, оказывается, любит казенные деньги…

Как раз в октябре мне пришлось быть по делам театра в Москве, и так как Шаляпин был удручен массой писем, которые он получал и от правых и от левых партий (первые угрожали {387} ему, если он не будет петь «Жизнь за царя», другие же — если он петь будет), то я просил московского градоначальника Рейнбота выслушать Шаляпина, чтобы по возможности оградить его и от тех и от других наветов.

На имя Шаляпина в московский Большой театр поступало бесконечное число анонимных открыток самого безобразного содержания, которые, на правах открыток, всеми читались. Все это создавало совершенно невозможную атмосферу. Я сам не знал, что будет лучше, — если Федор Иванович будет или не будет петь злосчастную «Жизнь за царя».

Рейнбот назначил Шаляпину день и час, но Шаляпин проспал и не явился. Назначил Рейнбот другой день, но Шаляпин опять позабыл, и вследствие этого вышло еще хуже. Градоначальник на Шаляпина обиделся, а К. А. Коровин был вне себя, что Ф. И. ухудшает и так тяжелое положение свое и его, Коровина, которых московская театральная контора ненавидит. Управляющий конторой Бооль говорил Коровину, что его и Шаляпина могут не только побить, но даже убить.

— Убили же Гёрценштейна[[147]](#endnote-132)!

Коровин был в отчаянии, услышав это, и ему все мерещилось, что и его убьют, как я ни старался его успокоить, что за декорации еще не убивали. Главное, что было непонятно, кто будет убивать, — правые или левые.

29 октября вечером я довольно долго говорил с Коровиным и Головиным по поводу Шаляпина и того исключительного политического значения, которое стали придавать «Жизни за царя» и выступлению в ней Шаляпина. Сам Шаляпин, затравленный, не знает, как ему поступить, и спрашивает меня, что лучше — петь или не петь партию Сусанина. Конечно, много ему подпортил Бооль, выставивший его в этой партии в октябре на афишу, не переговорив с ним предварительно, выставивший тогда, когда Шаляпин был действительно болен. Его отказу по болезни никто не верил, даже его друзья — как нарочно вышло неправдоподобно. Во время нашего разговора пришел Шаляпин, и после всесторонних обсуждений мы пришли к выводу, что хотя бы раз ему спеть Сусанина необходимо, но ввиду особо острого положения в Москве петь эту оперу ему лучше в Петербурге, для чего я и вызову его из Москвы после 15 октября.

Конечно, для меня не составляло никакого сомнения, что все газетные статьи о Шаляпине шли частично из театра, из кулис, от артистов и служащих.

{388} Талант Шаляпина, его исключительное положение в оперной труппе, его успех, а главное, большие деньги, им зарабатываемые, — все это было бельмом на глазу для многих, и лягнуть его, конечно, было особенно приятно.

Недоброжелательство — одна из сильнейших черт людей вообще, артистов — в частности, а русских артистов — в особенности, и если нельзя было разыграть Шаляпина на другом, то его разыгрывали на политике.

Надо сказать, что весь этот поход черносотенной печати получил некоторое подкрепление, ибо как раз в это время Шаляпин наотрез отказался дать подписку о непринадлежности к нелегальным политическим партиям. Подписки о непринадлежности к таким организациям стала отбирать московская контора по распоряжению Бооля, и тут Шаляпин наотрез отказался что-либо подписывать, сказав, что переговорит со мной сам по этому поводу. Конечно, подписки эти были сущим вздором и никаких гарантий дать они не могли (в Петербурге расписались все, в том числе Ходотов, который состоял под надзором полиции). Даже министерство двора всполошилось по этому поводу и запрашивало меня, верно ли оно осведомлено об этом поступке Шаляпина. Я отвечал, что дам личные объяснения министру двора.

Вот как втягивали Шаляпина в политические дела и придавали ему политическую окраску, хотя он сам сторонился от нее и всегда попадал в подобные истории случайно, будучи по тем или иным соображениям и причинам вовлечен в них.

Во всем этом надо разбираться и относиться с большой осторожностью, дабы не очутиться в положении подобных же критиков, хотя бы и с другой, с противоположной стороны.

## Впервые в Америке

Весной 1908 года Шаляпин впервые поехал на гастроли в Америку. В начале осени я получил от него письмо из Буэнос-Айреса, помеченное 12 августа 1908 года. Вот что он мне писал:

Дорогой мой и глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич! Вот и еще раз пишу Вам, чтобы обругать заморские края и прославить нашу матушку Россию. Чем больше черти таскают меня по свету, тем больше вижу {389} я духовную несостоятельность и убожество иностранцев. Редко я видел таких невежд, как американцы севера и юга. Искусство для них лишь только забава, и, если им скажешь, что искусство — потребность жизни человека, они разевают свои совиные глаза, медленно хлопают веками и говорят с усмешкой, что потребность человека — это *монета*, за которую предоставляются удовольствия как низшего, так и высшего порядка. Низшие удовольствия — это кабак и кафешантаны, высшие, то есть более чистые, — это театры драмы и оперы и еще картины в магазинах и на выставках… А, каково?..

Вот и фиглярничаю перед этой мудрой свинятиной. Оно, конечно, деньги большие и много покровительственных аплодисментов, но в общем ну их к черту и с деньгами и с аплодисментами! Кажется мне, что в последний раз еду в далекие плаванья.

С другой стороны, обвиняя публику в невежестве, я, может быть, очень несправедлив к ней. Ведь и в самом деле: кто же им хоть раз объяснил, что в театре можно многому научиться и что театр именно и есть кафедра для человеческой души. Неужели эти повсеместные итальянцы, от коих, как от кошек у забора, несет стервятиной?! Ведь чем больше я смотрю на этих артистов «grande celebrité»[[148]](#footnote-18), и в особенности на директоров театров, тем более становится понятной публика, посещающая их театры. Это все такая типичная сволочь, что при виде их, при наблюдении, что они делают и чем занимаются, ей-богу, начинают больно ныть кости. Вот здесь театром «Opéra», который закончил в этом году свое существование ввиду вновь выстроенного театра «Колонг», заведовал некий итальянец по фамилии Bonetto. Правда, он, не в пример прочим, очень милый человек, но с искусством ничего общего не имел и только знал, что собирал абонементы, заказывал театральным агентам артистов по такому-то бюджету: агенты поставляли за высокие проценты; артисты пели, брали si-bemol’и, публика аплодировала, и так продолжалось восемнадцать лет из года в год. Новые постановки опер заказывались в Вене или в Берлине в мастерских известных декораторов, которые по известному уже трафарету писали ту или другую оперу, для того или другого театра в 155 раз. И куда бы мне теперь ни приходилось приехать петь хотя бы Мефистофеля, я везде встречаю буквально одни и те же костюмы на участвующих и одни и те же, и такие же точь‑в‑точь, и так же, как в одном, так и в другом театре поставленные декорации. О вкусе что же говорить? Вы это сами знаете, так как наши императорские театры до вас при блаженней памяти директоре Всеволожском делали то же самое, и до сих пор мы иногда наслаждаемся продуктами их славной деятельности, которую, кстати сказать, очень обожают разные маститые критики в виде Ивановых[[149]](#endnote-133) и т. п. {390} «рыжих» из цирка Саламонского. Кстати, такими «рыжими» весьма изобилует Америка. Их здесь видимо-невидимо. Я говорю о них не потому, что был бы ими руган или скверно раскритикован, — нет, наоборот, со мной они очень деликатны, и хотя меня и хвалят, но все же сразу видно, что ничего ни в каком искусстве не понимают. О России представления не имеют никакого и в круглом невежестве своем продолжают думать, что страна эта заселена исключительно варварами. Как тяжко мне, русскому, скажу, в сравнении с ними — неимоверно просвещенному человеку, слушать их истинно варварские речи.

Единственно, что меня привело, скажу смело, в восхищение, — это новый, только что отстроенный театр «Colong». Это действительно великолепное произведение искусства, но американцы и этим театром недовольны: он, видите ли, неудобен для них, потому что велик и очень трудно видеть дамам и мужчинам, какое у кого декольте, если смотреть с одной стороны на другую!.. Но театр действительно велик. Он положительно почти вдвое больше всех доселе виденных мною, это настоящий монумент, и французы, которые не любят признавать что-нибудь supérieure[[150]](#footnote-19), и те говорят, что это много грандиознее и лучше их «Grand Opéra». Итак, дорогой Владимир Аркадьевич, очень я что-то размахался. Очень длинное написал Вам письмо. Простите, что отнимаю время. Желаю Вам здоровья с супругой Вашей и детьми и прошу поклониться от меня всем, в особенности же художничкам.

Здесь мне остается пробыть до 4 сентября, петь же осталось еще пять спектаклей. Через неделю буду петь Лепорелло, а до сих пор пропел только шесть Мефистофелей и четыре «Сев[ильских] цирюльника». Театр всегда полный, и сбор достигает 30 тысяч пезо (каждый пезо стоит 2 фр. 25 сант.). Страшно дорого стоит здесь быть в театре — вход на галерею стоит 3 пезо, то есть почти 3 рубля.

Ну, до скорого свиданья. Думаю, что в середине октября или, вернее, во 2‑й половине начну мои спектакли в Петербурге. Еще одно пожатие руки, и весь Ваш, искренне Вас любящий

*Федор Шаляпин*

Это было второе письмо от Шаляпина из Америки. Первое мною было получено весной, когда Шаляпин был еще в Северной Америке, оно во многом похоже на только что приведенное мною письмо из Южной Америки.

Вот что мне писал Шаляпин из Италии, куда он вернулся после пребывания в Северной Америке, до поездки в Буэнос-Айрес.

{391} Мой дорогой и глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич! Давно, очень давно в Америке получил я Ваше милое, полное остроумия письмо — радовался я ему бесконечно, радовался главным образом потому, что Вы об Америке писали так, как будто бы сами только что были там.

Да, Америка скверная страна, и все, что говорят у нас вообще об Америке, — все это сущий вздор. Говорят об американской свободе. Не дай бог, если Россия когда-нибудь доживет именно до такой свободы, — там дышать свободно и то можно только с трудом. Вся жизнь в работе — в каторжной работе, и кажется, что в этой стране люди живут только для работы. Там забыты и солнце, и звезды, и небо, и бог. Любовь существует — но только к золоту. Так скверно я еще нигде не чувствовал себя. Искусства там нет нигде и никакого. Например, Филадельфия — огромный город с двумя с половиной миллионами людей, но театра там нет. Туда иногда, один раз в неделю, приезжает опера из Нью-Йорка и дает архипровинциальные представления какой-нибудь «Тоски» или «Богемы», и местные богачи смотрят, выпучив глаза, ничего, разумеется, не понимая.

В Америке не видно птиц, нет веселых собак, ни людей. Дома огромные, угрюмые и неприветливые. Кажется, что там живут таинственные, сказочные палачи.

Я так счастлив, что оставил эту страну, оставил навсегда.

Однако в жизни не мешает посмотреть и то и се. Разочарованный окончательно Северной Америкой, я в середине июля отправляюсь в Южную, дабы потом окончательно и бесповоротно спеть гимн нашей великой и единственной России. Много у нас пакости на Руси, но много и любви к высокому новому. Безалаберна наша публика, но в своей безалаберности все-таки с интересом относится ко всему, что являет собой искусство. Да, когда поездишь там да сям, так оно и видно, что азиаты-то больше они, чем мы.

Дорогой Владимир Аркадьевич, черкните мне словечко относительно того, могу ли я приехать в Петербург в середине русского октября, чтобы начать мои спектакли, или нужно раньше. Конечно, после Америки я бы предпочел немного отдохнуть. В Б[уэнос]-Айрес еду всего на пятнадцать спектаклей, а получу за них 180 000 фр. Имея в кармане такие деньги, всякий скажет: «Дайте мне отдохнуть — страсть как не хочется работать!!» Так вот, Владимир Аркадьевич, я буду ждать ответ сюда, в Monza. Ну, а затем мне остается крепко пожать Вашу руку и пожелать много здоровья Вам и глубокоуважаемой семье Вашей.

*Ваш всегда Федор Шаляпин*

9 апреля 1908 г.

Однако первая поездка Шаляпина в Нью-Йорк впоследствии оказалась роковой для его судьбы.

{392} Письма его из Северной и Южной Америки в 1908 году оказались лебедиными песнями гениального художника, способного увлеченно и страстно говорить и думать об искусстве. В этих письмах он в последний раз возмущается отсталостью и рутиною оперных сцен заграницы, в последний раз нещадно ругает и богатых американцев, и меркантильных итальянцев, как руководителей, так и участников зрительного зала, единственный кумир которых — злато.

После знакомства с Америкой Федор Иванович изменился сам. О новых партиях он стал думать мало и чаще сообщал о них интервьюерам, нежели работал над ними, о новых постановках он уже не был в состоянии, как когда-то, говорить взволнованно и долго. Это время было переломом в его артистической карьере. Русская опера уже не интересовала его, как прежде, хотя он ее еще ценил. Теперь его больше стал интересовать тот интернациональный ходовой репертуар, который он будет петь за границей. Недостатки европейских сцен, отданных на эксплуатацию антрепренерам, шаблон европейских оперных постановок, декораций, костюмов и мизансцен его не беспокоили, как когда-то.

Как художник и особенно как новатор оперного театра Федор Иванович остановился в своем развитии. В операх он иногда стал переигрывать, в частности в «Севильском цирюльнике». Его царь Борис со временем измельчал в масштабах, и в сцене галлюцинаций уже появился налет театрального мелодраматизма, пришедший на смену былому трагическому пафосу величайшего напряжения.

Никогда не забуду его первой покупки — покупки небольшого имения Коровина около станции Итларь и того непосредственного удовольствия и пылкой радости, с которыми он мечтал о постройке там дома, чтобы отдыхать с семьей летом, ловить в речке рыбу, разводить гусей и т. п. Он начал интересоваться землей, сельским хозяйством, деревенской жизнью, был близок к природе, и в этом была чудесная наивность, и очарование, и глубокая человечность.

Но вскоре после поездки в Америку ни о каком отдыхе летом в деревне не стало больше и речи. Федор Иванович все был занят выгодными гастролями и всякими поездками, интерес которых все больше перемещался в другую плоскость.

Все это я впервые остро и больно почувствовал, встретившись с Шаляпиным летом 1908 года в Париже и проведя у него два вечера, и впоследствии — и во время войны и во время {393} первой и второй революции[[151]](#endnote-134) — не раз возвращался к этим мыслям и чувствам.

В разговорах Федор Иванович постепенно стал сдавать и, несмотря на то, что увидел много стран, разных людей, разную природу, становился однообразней и невосприимчивей по сравнению с тем, чем был в конце XIX и в первое десятилетие XX века. Потом он начал окружать себя серенькими людьми, завел около себя каких-то не то друзей, не то шутов, которые разыгрывали из себя обиженных насмешками Шаляпина над ними, между тем как все это была бутафория, однообразная, пресная и жалкая. Насколько общество художников, в которое Шаляпин попал в театре Саввы Мамонтова, его развило и вызвало к жизни таившийся в нем талант, настолько то общество, которое он впоследствии стал водить в России и за границей, влияло на него отрицательна. С Коровиным и Головиным он уже не находил прежней потребности видеться и водить былую дружбу.

Со временем Федор Иванович все больше стал занят заработком денег и выгодным их помещением, говорил и переписывался с импресарио, антрепренерами, поверенными в делах, все куда-то спешил, пел для пластинок граммофона, позировал для кинолент, все реже выступал в Мариинском и московском Большом театрах и все чаще пел в частных операх Зимина[[152]](#endnote-135) и Аксарина[[153]](#endnote-136), старался удачно приобрести выгодные вещи, дома и имения, в которых не предполагал больше жить, завел текущие счета, переводы, переписку и т. д.

План новой постановки «Фауста», о котором он так фантастически увлекательно бредил первые годы поступления в императорские театры, так никогда и не осуществился. Он возвращался к нему после второй революции, увлеченно говорил, но все это было уже не то.

Не выдержав выпавшей на его долю славы и не вынеся сказочных соблазнов, открывшихся перед ним, гениальный художник со временем окончательно уступил место общепризнанному гастролеру с тяжелой всемирной славой.

## На коленях

Шаляпин на коленях перед царской ложей… Кто этого не знает, кто не слыхал и не говорил об этом десятки раз?!

{394} Не то Шаляпин, играя «Бориса Годунова», при выходе на коронацию опустился на колени перед царской ложей, не то он в том же «Борисе», коленопреклоненный, пропел какую-то арию, обращаясь к царской ложе, не то он, вместо того чтобы спеть арию, опустившись на колени спел гимн, не то он увлек за собой хор и во главе его спел гимн на коленях.

Здесь я не намерен защищать Шаляпина, а намерен только дать наконец точную и правдивую картину того, как это в действительности было…

Вопрос об увеличении пенсии за последние годы XIX века поднимался неоднократно. Об этом возбуждали вопрос как сами хористы, так и ближайшее их начальство — главные режиссеры, учителя сцены, хормейстеры и капельмейстеры.

Но изменить размер пенсии, при всем желании дирекции, было делом довольно трудным, ибо требовалось изменение самого закона о пенсиях. Все попытки возбудить этот вопрос при директорах императорских театров И. А. Всеволожском и князе С. М. Волконском оканчивались неудачей.

Между тем режиссерское управление оперы, особенно учитель сцены О. О. Палечек, надежду хора на увеличение пенсии поддерживало, и у хористов получалось такое впечатление, будто ближайшее начальство этой ожидаемой прибавке сочувствует, а дирекция недостаточно о них заботится.

Вопрос об увеличении пенсии хористам стал возникать периодически из года в год, и никакие объяснения директоров театров, что это увеличение зависит не от них, не убеждали. Хористы продолжали себя считать обиженными, а дирекцию недостаточно внимательной к их просьбам. Дело доходило иногда до открытого выражения неудовольствия. Так было в 1900 году, когда хор демонстративно пел «Фауста» вполголоса, а некоторые хористы совсем не пели.

Когда я был назначен директором театров, хор несколько раз обращался ко мне с такой же просьбой.

Я объяснял, что для этого требуется изменение самого закона о пенсиях, что пенсии, вообще невеликие в России, в театральном ведомстве все же больше, чем, например, в министерстве народного просвещения, что театральные служащие находятся все же в более благоприятных условиях, ибо срок у них на выслугу пенсии короче, и т. д. и т. п.

Объяснения выслушивались, но хористы повторяли все одну и ту же фразу:

{395} — Вы все можете!..

— Это от вас зависит!..

— Захотите, так нам это устроите… — и т. д.

Между тем жизнь дорожала, пенсия в 300 рублей казалась все меньшей, и ушедшие на пенсию хористы бедствовали и жаловались своим бывшим товарищам, которых с года на год ожидала та же участь.

Идя навстречу просьбам хора, дирекция нашла способ закон о пенсиях обходить, и последние годы всех без исключения увольняемых на пенсию хористов в год увольнения стали переводить в артисты третьего разряда, что давало возможность выпускать их на пенсию уже в 500 рублей в год.

Но когда содержание хористов, в связи с новыми штатами, было увеличено на тридцать процентов, разница между окладом на службе и пенсией стала заметнее, и пенсия в 500 рублей уже стала казаться недостаточной. Хористы стали хлопотать о дальнейшем повышении пенсии.

Просьбы эти стали особенно настойчивы с 1907 года. Хор стал просить вместо пенсии третьего разряда дать ему пенсию второго разряда. Это требование стало уже совершенно необоснованным и немыслимым, и приходилось отказать им наотрез.

Однако хор не унимался и время от времени продолжал вопрос этот возбуждать. Некоторые хористы решили подать прошение на высочайшее имя непосредственно. В прошении этом предполагалось жаловаться на невнимательное отношение к ним со стороны дирекции.

Соответствующее прошение было составлено, и надо было подыскать подходящий момент, чтобы его подать. Весной 1908 года состоялось бракосочетание великой княжны Марии Павловны с принцем шведским, сыном шведского короля. В один из дней после свадьбы (24 апреля 1908 года) в Царскосельском дворце назначен был концерт. В программу между номерами солистов Мариинского театра должно было войти также участие хора. За несколько дней до концерта, который должен был состояться в высочайшем присутствии и в присутствии дипломатического корпуса, главный режиссер оперы И. В. Тартаков сообщил мне, что до сведения его дошел слух, что хор предполагает в конце концерта стать на колени и тут же поднести царю прошение об увеличении пенсий.

Понятно, насколько нежелательно было допустить подобное обращение во время такого концерта и какое впечатление на всех присутствующих произвела бы такая демонстрация.

{396} Я доложил об этом министру двора. Было решено изменить программу концерта, выпустив из программы все хоровые номера.

Недовольство хора все увеличивалось. Несомненно, в связи с этим с начала 1910 года многие хористы стали небрежно относиться к работе, манкировали репетициями, опаздывали на спектакли, не являлись вовсе, не прислав даже об этом извещения. Все это настолько надоело, что я сказал Тартакову, чтобы он налагал штрафы на манкирующих хористов. За декабрь 1910 года режиссерское управление Мариинского театра стало о проступках хористов доносить рапортом, и за первые же одиннадцать дней (с 20 по 31 декабря) оказалось двадцать проступков. На виновных был наложен штраф от 5 до 10 рублей, с предупреждением, что при повторении они будут уволены со службы. Мера эта вызвала среди хористов брожение, и они совещались между собой, как реагировать на строгости дирекции. Что было решено на собрании хора, мне осталось не известным.

Вскоре после этого (5 января 1911 года) состоялась генеральная репетиция «Бориса Годунова» в новой постановке В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина и с Шаляпиным в заглавной партии. Многие хористы были недовольны, что мало мест на генеральной репетиции было предоставлено их семьям.

6 января состоялось первое представление «Бориса Годунова».

Театр был переполнен.

К началу спектакля в царскую ложу прибыл царь с дочерью Ольгой Николаевной, вдовствующая императрица и многие члены императорской фамилии. В ложах находились министры; было немало лиц государственной свиты, придворных, представителей высшего общества, финансового мира и разных других слоев Петербурга. Царило приподнятое настроение. Все ждали необыкновенного спектакля, так как еще накануне в городе стало известно, что генеральная репетиция прошла с выдающимся успехом.

Во время третьего действия (сцена Бориса Годунова с Шуйским) меня вызвал полицмейстер Мариинского театра полковник Леер и сообщил, что один из театральных сторожей слышал случайно разговор хористов и что эти последние по каким-то соображениям собираются пропеть гимн стоя на коленях, чего никогда в императорских театрах не бывало.

{397} Я вернулся в зрительный зал, где я в тот вечер сидел на своем кресле в первом ряду рядом с министром двора, и сказал ему:

— Сейчас произойдет какая-то демонстрация.

— Какая? — с беспокойством спросил Фредерикс.

— Сам не знаю.

— Какой же вы директор, если не знаете, что у вас в театре может произойти.

— Театр — организм сложный, — отвечал я, — и другой раз, несмотря на все принятые администрацией меры, всегда может что-нибудь случиться.

— Но как же вам, опытному директору, неизвестно настроение ваших подчиненных?..

— Настроение хора, как я знаю, неважное в связи с вопросом о пенсиях, о чем я вам уже говорил.

— Что же вы думаете делать? — возразил министр.

— Постараюсь действовать согласно обстоятельствам. Сей час пройду на сцену спросить Тартакова, не знает ли он чего-нибудь нового. В антракте он еще ничего не знал, несмотря на то что за хором он все время наблюдает посредством своих помощников.

Я поспешил пройти в свою ложу и немедленно вызвал Тартакова.

Тартаков был озабочен и взволнован.

— Что у вас тут готовится? — спросил я.

— А черт их знает, — ответил Иоаким Викторович. — Что-то будет, но что именно — не знаю. Мои помощники следят, но хористы их сторонятся, говорят шепотком, запираются в уборных. Теперь большинство на сцене и не расходятся (в третьем акте «Бориса Годунова» хор не занят).

Как раз в это время кончился третий акт. Выходили на вызовы. Последний раз вышел Шаляпин и ушел к себе в уборную, довольный успехом и приемом.

Оркестр уже разошелся, капельмейстера Коутса на дирижерском месте не было, из партера стали понемногу выходить. Царская фамилия все еще находилась в ложе.

Неожиданно в зале раздались отдельные возгласы:

— Гимн!..

Почему гимн был потребован публикой, для меня так и осталось не совсем выясненным. Подстроили ли это сами хористы, поручив крикнуть «гимн» кому-либо из своих знакомых? Было ли это устроено дворцовым комендантом генерал-адъютантом {398} Дедюлиным, который был большой любитель устраивать подобные манифестации при помощи чинов охраны? Сказать трудно.

В тот вечер не было никакой причины исполнять гимн, ибо спектакль был обыкновенный и происходил в обыкновенный день.

«Начинается», — подумал я, когда единичные возгласы с требованием гимна стали подхватываться публикой.

Ввиду отсутствия оркестрантов на местах гимн не мог быть немедленно исполнен.

Вдруг неожиданно за спущенным занавесом, при неутихшем говоре зрительного зала, хор начал петь гимн «à capella», без оркестра. Исполнение гимна без оркестра, а главное — при спущенном занавесе — никогда не практиковалось в театре.

«Начинается», — думал я.

Когда артисты, уже разошедшиеся по уборным, узнали об исполнении гимна хором, они тоже стали выходить на сцену, ибо, по правилам, при пении гимна должны были выходить на сцену и принимать участие в пении все артисты-солисты, хотя бы они были в это время и не в костюме.

Когда занавес, из-за которого раздавалось пение гимна, взвился, весь хор опустился на колени, обернувшись лицом к царской ложе. Ближе всего к царской ложе стояла на коленях артистка Е. И. Збруева.

Услышав, что поют гимн, на Сцену вышел и Шаляпин

Он вошел в дверь «терема» (оставалась декорация третьего акта), и его высокая фигура казалась еще выше наряду с коленопреклоненной толпой.

Увидев хор на коленях, Шаляпин стал пятиться назад, но хористы дверь из терема ему загородили.

Шаляпин смотрел в направлении моей ложи, будто спрашивая, что ему делать.

Я указал ему кивком головы, что он сам видит, что происходит на сцене.

Как бы Шаляпин ни поступил — во всяком случае он остался бы виноват. Если он станет на колени — зачем встал? Если не станет — зачем он один остался стоять? Продолжать стоять, когда все опустились на колени, — это было бы объяснено, как демонстрация. Шаляпин опустился на колено.

Стоящие в переднем ряду хористы и хористки со слезами на глазах и очень взволнованные пропели три раза гимн без оркестра.

{399} В это время постепенно стал собираться и оркестр. Прибежал и капельмейстер А. Коутс, подхватил пение хора, который к этому времени стал уже немного понижать, и гимн был повторен еще трижды с оркестром.

Публика, вообще довольная спектаклем, была заинтересована и этой, на вид патриотической, манифестацией.

На самом же деле хор имел приготовленное прошение на высочайшее имя, в котором излагал свои нужды и жаловался на дирекцию все по тому же вопросу о пенсиях. Хор рассчитывал, что после подобной демонстрации государь вышлет к ним кого-нибудь из великих князей или дежурного флигель-адъютанта, чтобы благодарить их за искреннее выражение верноподданнических чувств, а они тут же передадут для вручения государю прошение. Расчет был в том, что после всего происшедшего государю нельзя будет не обратить особого внимания на прошение хора.

Только я и министр двора, в сущности, знали точно, что это за демонстрация и насколько она действительно была «искренна» и «патриотична». Однако министр под общим впечатлением приподнятого настроения и торжественности, внушительности и наружной «удачи» «манифестации» был вполне доволен.

Мое же положение было самое глупое. Я должен был делать вид, что вся эта демонстрация, сделанная хором лично против меня, мне, как и всем, также очень нравится и я вполне ценю и одобряю преданность хора царю, преданность, столь необычно только что выраженную самими хористами.

Еще глупее оказалось мое положение, когда я прошел в царскую ложу, чтобы, как это полагалось, просить разрешения на дальнейшее продолжение спектакля.

В царской ложе господствовало самое радужное и довольное настроение. Пили чай и обсуждали впечатление грандиозной, неожиданной и необычной патриотической демонстрации. Слышались возгласы:

— Замечательная и необычная картина!..

— Молодцы хористы!.. Вот это так действительно настоящий прием монарха!.. Никогда ничего подобного еще в театре не было.

— Это настоящее пение гимна! Это действительно подъем!..

Государь, обратившись ко мне, сказал:

— Пожалуйста, поблагодарите от меня артистов и особенно хор. Они прямо меня тронули выражением чувств и преданности!

{400} Положение мое становилось все глупее и глупее.

Объяснить истинное положение дела и причину демонстрации было в настоящую минуту совершенно невозможно. Все люди всегда охотно верят приятному обману и особенно не любят углубляться в причины приятного и даже предпочитают приятный обман считать за правду, а правду — за вымысел, придуманный вечно недовольными скептиками, всегда старающимися разоблачить мираж, вникающими в излишне подробный разбор того, о чем их совсем не спрашивают и что совсем не расположены слушать. На приказание, отданное мне государем, я промолчал.

Я был занят мыслью, как обойти приказание государя — сердечно благодарить от его имени хор. Изображать из себя рыжего в цирке, который помогает закатывать ковер, и, благодаря хористов, представлять из себя администратора, не понимающего, в чем дело, — было и глупо и наивно. С другой стороны, невозможно было не исполнить высочайшего повеления, тем более, что я был убежден, что перед отъездом государь меня спросит, передал ли я хору его благодарность. Вместе с тем, передавая благодарность монарха, я мог ожидать со стороны хора еще большего подъема патриотических чувств. Они могли бы еще дальше всю эту комедию разыграть и после слов моих о высочайшей благодарности огласить сцену криками «ура» за обожаемого монарха и опять повторить гимн, и опять бух на колени, и, таким образом, добиться подачи своего прошения.

Я пошел посоветоваться с министром двора. Министр нашел все мои доводы правильными, но просил не разочаровывать царскую ложу в приятном для нее впечатлении патриотической демонстрации.

— Вы сами уж придумайте, — говорил министр, — как из этого глупого положения наименее глупым и легальным образом выйти.

Я прошел к себе в ложу, вызвал Тартакова и сказал ему, чтобы по окончании спектакля он собрал хор и передал, что царь приказал благодарить за прекрасное исполнение оперы и гимна. От меня же я поручил передать хору, что я остался им очень недоволен за то, что они начали петь гимн, не дождавшись оркестра, вследствие чего, несмотря на прекрасный состав и опытность, все же понижали, а затем почему-то пели на коленях.

Перед отъездом государь сказал мне, что давно не видал столь выдающегося спектакля, и спросил, благодарил ли я хор {401} от его имени. Я ответил, что высочайшая благодарность будет передана хору немедленно.

Так окончился этот знаменитый спектакль, возбудивший массу разговоров, толков, обсуждений (должен заметить, что несколько времени спустя хор все же сумел подать царю злополучное прошение о пенсиях).

Министерство внутренних дел очень хотело раздуть торжество, и через день во всех газетах появилось правительственное сообщение следующего содержания:

6 января в императорском Мариинском театре была возобновлена опера Мусоргского «Борис Годунов». Спектакль удостоили своим присутствием их величества государь император и государыня императрица Мария Федоровна… После пятой картины публика потребовала исполнения народного гимна. Занавес был поднят, и участвовавшие, с хором во главе с солистом его величества Шаляпиным, исполнявшим роль Бориса Годунова, стоя на коленях и обратившись к царской ложе, исполнили «Боже, царя храни». Многократно исполненный гимн был покрыт участвовавшими и публикой громким и долго несмолкавшим «ура». Впечатление получилось потрясающее.

Его величество, приблизившись к барьеру царской ложи, милостиво кланялся публике, восторженно приветствовавшей государя императора кликами «ура». В исходе первого часа ночи государь император проследовал в Царское Село.

Неверно составленная редакция, которая, разумеется, и не могла быть иной в подобного содержания правительственном сообщении, в еще более извращенном виде рисовала роль Шаляпина во всей этой фальшивой манифестации. Сообщение это было передано в Европу, и через несколько дней весть эта облетела весь мир, причем иностранцы особенно подчеркивали участие Шаляпина как известного всему миру певца и артиста.

9 января у меня был доклад у министра двора. Я подробно напомнил историю с хором за эти последние годы, их просьбы и требования. Министр сообщил, что он государю ничего не сказал, дабы не портить хорошего настроения, хотя при дворе догадываются об истинной причине демонстрации. Однако, говоря о «Борисе Годунове» с государем, министр все же сказал царю, что он хочет обратить мое внимание на то, что хор начал петь гимн без оркестра и до поднятия занавеса и почему-то пел стоя на коленях, между тем как по этикету и по традициям {402} полагается петь гимн вместе с оркестром, петь после поднятия занавеса и петь стоя. По-видимому, царь отнесся к этому замечанию сочувственно, и министр сказал мне, чтобы я поставил об этом хор в известность. Говоря о постановке «Бориса», царь заметил, что он не одобряет портальных рамок, сделанных из писаных материй. Нехорошее впечатление произвела также сцена с боярином в картине «Кромы», особенно, по мнению Фредерикса, неуместная после историй с помещиками в 1906 году. То же касается и сцены с юродивым. Министр спрашивал, нельзя ли это выкинуть, но я ответил, что музыка сцены под Кромами принадлежит к избранным страницам оперы и выпустить эту картину трудно[[154]](#endnote-137).

10 января И. В. Тартаков по моему поручению объявил резолюцию министра по поводу гимна. Мужской хор выслушал это без возражений, в женском же хоре раздался возглас хористки Корниловой:

— Лучше угодить царю, чем угодить министру!..

Почти неделю в Петербурге только и было разговора о демонстрации на «Борисе Годунове».

Главным объектом всех разговоров, разумеется, явился Шаляпин — и притом Шаляпин один.

Говорилось и писалось об этом очень долго и очень много. Ни один рассказ, ни одна газетная статья не передали этого факта таким, каким он был на самом деле. Чем больше писалось, тем больше суть дела запутывалась. Мало того, даже сам Шаляпин, замученный и затравленный вконец, волнуясь и желая оправдаться в том, в чем, в сущности, совсем и не был виноват, рассказывал представителям печати разных стран этот инцидент так, что, пропуская одни детали и перепутывая другие, сам же давал повод к дальнейшим нападкам на себя.

Произошло это главным образом потому, что никто не знал всей подкладки этого факта. С другой стороны, правая часть прессы демонстрацию 6 января описала как особую патриотическую демонстрацию. Мне же, знавшему настоящее положение этого дела, по моему положению директора императорских театров писать в газетах не полагалось, да и писать об этом случае было совершенно невозможно.

В происшедшей истории искали особого смысла, старались уяснить, кто такой Шаляпин, к каким политическим убеждениям он принадлежит и т. д. По этому совершенно извращенному, неверно переданному факту стали строить самые точные представления о Шаляпине как об артисте и человеке.

{403} Надо сознаться, что из всей артистической и частной жизни Шаляпина был взят самый фальшивый, самый случайный факт, в котором Шаляпин менее всего был свободным действующим лицом. Все последствия произошли совсем от других причин, в которых лично он был совершенно ни при чем. Все на этом спектакле было фальшиво. И патриотизм хора, и его манифестация, и подъем публики, и слезы хористов, и радость охранников, и самая торжественность спектакля, и коленопреклонение Шаляпина, и даже самый успех постановки «Бориса Годунова», постановки не совсем удачной.

Но все были заняты не тем, что было, а тем, что каждому благодаря сложившимся обстоятельствам показалось, и это «показалось» было принято за «действительность» и на этом фоне нарисована совсем фальшивая картина действительности.

Хор дал первый толчок, а потом уже на этой почве все — и артисты, и публика, и царская ложа, и пресса — доделали все остальное по-своему, приняв ложь и фальшь за действительность. Каждый прибавлял еще от себя то, что ему казалось.

Враги Шаляпина указывали только на один факт:

— До чего дошел Шаляпин! Он один среди сцены стал перед царской ложей на колени и запел гимн! И это тот самый Шаляпин, который в 1905 году тоже один, но стоя, среди полного зала «Метрополя» пел «Дубинушку»!

Всем даже казалось, что в «Метрополе» Шаляпину надо было петь гимн, а в Мариинском театре спеть «Дубинушку» — вот тогда бы он был действительно героем. Но я думаю, что при таком его поведении в «Метрополе» его бы побили, а в Мариинском, в лучшем случае, оказывая ему снисхождение как выдающемуся артисту и солисту его величества, посадили бы в сумасшедший дом.

Федор Иванович был совершенно затравлен. Он получал бесконечное число анонимных писем с издевательствами и угрозами, ему не давали прохода разные доброжелатели, которых у него всегда было — и, наверное, будет! — вполне достаточно, но особенно старались газетные фельетонисты вроде Амфитеатрова и Дорошевича, не жалевшие ни темперамента, ни красок.

Шаляпин был ужасно расстроен и вскоре уехал в Монте-Карло, где были назначены его гастроли, но и там не смог укрыться от незаслуженных оскорблений. В середине февраля итальянский посол маркиз Торетто переслал мне несколько вырезок из иностранкой прессы, описывавших безобразные издевательства, учиненные по адресу Шаляпина компанией {404} веселящихся москвичей в Вилла-Франке. Дорошевич, конечно, и по этому совершенно безобразному поводу спешил высмеять своего недавнего друга. Выпады по адресу Шаляпина сыпались один за другими, и, кажется, никогда еще имя величайшего русского артиста не было так популярно в русской печати.

Все это произвело на Шаляпина удручающее впечатление. В конце февраля в Петербурге и Москве были получены сообщения, что Шаляпин решил покинуть императорские театры и в Россию больше не возвращаться. О том подавленном состоянии, в котором Шаляпин в то время находился, можно судить по следующему его письму ко мне:

Монте-Карло

24 февраля (9 марта) 1911 г.

Дорогой Владимир Аркадьевич!

Вы, наверное, осведомлены и читаете, что пишут обо мне газеты правого и левого направлений, — они отказывают мне и в совести, и в чести.

Это уже настолько недурно с их стороны по моему адресу, что подобное вынуждает меня подумать о продолжении моей службы в импер[аторских] театрах, с одной стороны, и о жизни в милой родине — с другой.

Вы отлично знаете, что в этой истории коленопреклоненного гимна я совершенно не виноват, но я имею столько ненавистников и завистников и вообще людей, ко мне относящихся отрицательно на моей родине, что ими поставлен в положение какого-то Азефа[[155]](#endnote-138).

Все это вынуждает меня обратиться к Вашей дружеской помощи.

У меня есть контракт с дирекцией до 1912 года, то есть обязательство, продолжающееся еще на будущий (последний) сезон, и конечно, в случае, если бы я его не исполнил, то я должен платить, кажется, большую неустойку. Говорю «*кажется*» потому, что, к сожалению, копию с контракта потерял, а потому покорно прошу Вас или сообщите сумму, которую я должен заплатить в случае моего отказа, или, будьте добры, пришлите мне копию с моего контракта.

Итак, ненавистники мои добились наконец победы надо мной и вот‑вот уже будут рады ликовать… Но ликование их снова будет отравлено, ибо зажать мою глотку совсем им не придется, и, если я буду лишен возможности петь у себя на родине, я все же буду петь (и постараюсь хорошо петь) за границей, где, надеюсь, слушая меня в театре, вместе с аплодисментами не будут кричать мне разные оскорбления, унижающие до минимума всякого, кто их произносит.

Итак, дорогой Владимир Аркадьевич, в этом сезоне исполнилось двадцать лет моего служения искусству. Не знаю, как я ему служил, хорошо или плохо, но знаю только одно, что имя мое в искусстве заработано мною {405} пóтом, кровью и всевозможными лишениями, имя мое не раз прославляло мою родину далеко за пределами ее, можно сказать, всемирно, и потому особенно обидно иметь такой ужасный «юбилей», в котором самое высокое приветствие выражается словами «холоп», «подлец» и т. д.

Я не знаю, что сделают для родины те, которые меня так оскорбили, может быть, в тысячу раз больше моего, но пока они совершенно ничто, считающее себя революционерами и ищущее прав и свободы.

Разве люди, ищущие прав и свободы, вправе оскорблять кого бы то ни было так, как это было сделано со мной в Вилла-Франке (Вы, наверное, уже читали газеты). Итак, я жду с нетерпением от Вас письма и копию с моего контракта. Будьте здоровы, целую ручку Гурли Логиновне и приветствую Ваших милых детишек. Вас же обнимаю.

*Ваш Федор Шаляпин*

P. S. Эх, кабы мы жили между другими людьми или в другое время, как хорошо можно было бы послужить высокому и дорогому искусству.

Приблизительно такого же характера письмо Шаляпин написал своему адвокату М. Ф. Волькенштейну. Письмо это каким-то образом попало в печать — и снова забили барабаны уличных фельетонистов.

7 марта ко мне приезжал Волькенштейн говорить по поводу расторжения контракта с Шаляпиным. Я сказал Волькенштейну, что на днях отправил Шаляпину длинное и обстоятельное письмо, в котором выругал его за намерение не возвращаться в Россию и написал, что не допускаю даже возможности подобного решения, доказывая ему всю его бессмысленность. Волькенштейн вполне со мной согласился и написал Шаляпину письмо в том же роде.

Несколько дней спустя я получил телеграмму из Монте-Карло, судя по которой настроение переменилось к лучшему.

Так кончилась история с коленопреклонением. По этой истории, взятой отдельно, вне спектакля и окружающей обстановки, извращенной фарисеями и присяжными недоброжелателями, все хотели судить о Шаляпине как о человеке и артисте. Это, кажется, наиболее яркий пример фальшивого представления о Шаляпине, создавшегося и поддерживаемого в большой публике.

Шаляпин всегда стоял вне политики в том смысле, что никогда ею не занимался, а всегда оказывался вовлеченным в нее стараниями тех или других, правых или левых. У него не было деления на политические партии, просто одни люди были ему симпатичны, а другие антипатичны, и он одновременно {406} и притом очень искренне дружил с Максимом Горьким, находившимся в то время на крайне левом крыле, и с бароном Стюартом, убежденным крайне правым монархистом.

Однако Шаляпин был слишком крупной фигурой, его слава была слишком громка и имя слишком легендарно, и поэтому его старались приспособить себе и правые и левые, по-своему доказывавшие его истинное направление. Надо сказать, что те и другие в этом деле успевали, успевали в большой степени благодаря безразличию Шаляпина к этим вопросам и его непониманию существа дела и того, к чему оно клонится. Если бы Шаляпин всегда отчетливо понимал, куда его втягивают, то он, думается мне, ограждал бы себя от подобных покушений!

Во французском языке для определения сортов зонтиков существуют отличные слова, выражающие их главное разное назначение. Зонтики от солнца называются «Parasol», зонтики от дождя — «Parapluie», а универсальные зонтики и от того и от другого вместе — «En-tout-cas»: такой зонтик может служить и при солнце и при дожде.

Так вот из Шаляпина все старались сделать такой универсальный зонтик «En-tout-cas» и, надо сказать, этого и достигли, и он с одинаковым воодушевлением, смотря по обстоятельствам, пел «Боже, царя храни», и «Марсельезу», и «Дубинушку»[[156]](#endnote-139). Одно в нем только не могли переделать — это сделать его артистом общедоступным по сумме гонорара. Он все говорил, что «дружба будет вместе, а табачок врозь», и ни правые, ни средние, ни левые не могли его уговорить делить табачок вместе.

## Шаляпин и Поссарт

В сезоне 1904/05 года в Петербург приезжал Эрнст Поссарт[[157]](#endnote-140), приглашенный дирижером А. И. Зилоти выступить в его симфонических концертах.

Поссарт обратился ко мне с письмом, спрашивая, не могу ли я оказать ему содействие посмотреть Шаляпина в партии Мефистофеля. Так как на ближайшее представление «Фауста» ни одного места в партере уже не было, я просил передать Поссарту, что буду рад видеть его в директорской ложе.

К 8 часам я отправился в Мариинский театр. Иностранцы, даже немцы, в России бывают иногда довольно бесцеремонны {407} и нахальны. В 8 1/2 часов, к моему крайнему удивлению, ко мне в ложу приехал Поссарт в пиджаке с высоким коричневым бархатным жилетом с крапинами и в розовых перчатках. Жена его была в коротком черном платье с шляпкой немецкой моды на голове. Все это было курьезно и бесцеремонно, тем более что Поссарт не мог не знать, что ложа директора в императорских театрах — ложа парадная, официальная, на виду у публики, против царской ложи. Познакомившись с иностранцами, я просил сопровождавшего их дирижера Зилоти объяснить жене Поссарта, что у нас в Петербурге, хотя столице и северной, но в ложе вечером в императорском театре в шляпах не сидят.

Курьезно было отношение Поссарта к Шаляпину и критика его, когда-то знаменитого европейского Мефистофеля. Первое, что Поссарт заметил, это что у Шаляпина неправильный костюм, ибо шпага будто бы имеет эфес в виде креста, между тем это был не крест, а змея в виде буквы «S» Поссарт мне объяснял, что Мефистофель должен креста бояться, я его уверил, что это и мы, русские, знаем.

Во время исполнения Поссарт все пальцем дирижировал, прислушивался к хорам за сценой и вообще старался из себя представить музыкального знатока, причем мне сообщил, что в партии Фауста в опере нет высоких нот и дальше верхнего do не идет, на что я ему заметил, что во всех вообще операх выше do теноровых партий не бывает, ибо re и mi, исключительно высокие ноты, редко у кого из теноров встречаются, тем более что, чтобы иметь хорошие и верные do, надо еще обладать и re, иначе do, как нота крайняя, бывает ненадежна, а потому оперные композиторы избегают писать арии с верхними нотами выше do.

Все, что Поссарт сказал о Шаляпине — это, что он оригинальный человек и во второй картине хорошо танцевал с Зибелем. Во время всех трех первых картин я не слыхал со стороны Поссарта ни одного одобрения Шаляпину; аплодировал он очень мало и то только тогда, когда видел, что я это делаю. Вот они, эти знаменитые европейские авторитеты — старики, злые, завистливые, честолюбивые, и чем талантливее и знаменитее были они раньше, тем опаснее в дальнейшем для движения вперед искусства. У них остается лишь огромное самомнение и уверенность, что только они одни незаменимы. Поссарт видел Шаляпина в роли Мефистофеля в «Фаусте» первый раз. Неужели он не отдал себе отчета, что такое Шаляпин? И такой человек стоит в Мюнхене во главе театра! Что он может дать {408} современным запросам по искусству, когда сам так застыл и так невосприимчив!

Когда я спросил Поссарта как директора драматического театра, играют ли у него в театре Ибсена, он к этому автору отнесся более чем саркастически и выразил удивление, что в Москве в Малом театре дают такую пьесу, как «Джон Габриель Боркман». Это говорит директор драматического театра в XX веке! Несомненно, недаром жители острова Фиджи убивают стариков, чтобы не мешать эволюции! А мы в Европе строим академии, и в этих академиях заседают гг. Поссарты и другие авторитеты, которые только и могут жить прошлым своим успехом и затхлым пониманием. Все молодое, свежее им мало понятно, они одобряют только тех, кто им подражает и ими восторгается.

Поссарт по отношению к Шаляпину и даже ко мне как директору был настолько бестактен, что не досидел оперы до конца и уехал после третьего действия, похвалив лишь одного тенора Лавинского. На меня он произвел впечатление пивовара, а не выдающегося артиста-трагика. Какая огромная разница с Сальвини!

Не думал я после всего того, что мне о Поссарте рассказывали, встретить такого глупого немца, совершенно не отдающего себе отчета в том, что он видит, — ни в игре, ни в музыке, ни в постановке, ни в драматических авторах. Как жалка была его похвала Лавинскому, когда рядом пел и играл Шаляпин! Я был глубоко раздосадован, но не раскаивался, что позвал Поссарта; убедиться в том, что такой авторитет мог дойти до такого ничтожества в старости — это интересный и наглядный пример.

После спектакля ко мне приехал ужинать Шаляпин, и я ему все это рассказал. Шаляпина рассказ этот, однако, порядочно поразил — он был угнетен и обижен. Конечно, как умный человек, он понял, что такой Мефистофель, как Поссарт, и не может ничего сказать про такого Мефистофеля, как Шаляпин. Когда мы с Шаляпиным стали перебирать знакомых нам выдающихся авторитетов, много нашлось похожих на Поссарта. Я и то Шаляпину шутя сказал, что и он таким же лет через двадцать пять будет. Так мало людей в старости сохраняют ясный и мудрый ум, могущий в современном разобраться!

Через несколько дней Шаляпин опять был у меня вечером после оперы и рассказал еще некоторые подробности отзыва Поссарта о нем. Шаляпин был очень в духе, пел и в конце концов стал представлять мелодекламацию Поссарта, которую слышал {409} на концерте Зилоти. Шаляпин был так неподражаемо комичен, что мы все покатывались со смеху. Как все это устарело и теперь кажется смешным!

Шаляпин приехал ко мне ужинать после исполнения им в Мариинском театре роли Гремина в «Евгении Онегине». Мы слышали первый раз его в этой партии, и на всех он произвел глубокое и трогательное впечатление. Лиризм, которым он наделяет Гремина, необычайно трогателен. Театр стонал от аплодисментов, когда он кончил петь «Любви все возрасты покорны». Пел он, сидя у стола.

Шаляпин рассказывал, что ему передавали следующие замечания Поссарта по поводу исполнения Шаляпиным роли Мефистофеля. По мнению Поссарта, Мефистофель обязательно должен хромать на левую ногу, а у Шаляпина Поссарт не разобрал, на которую он хромает (основано это, по словам Поссарта, на народном предании в Германии, что у черта левая нога с копытом). Затем Поссарт нашел неподходящим костюм Шаляпина и в особенности шпагу. Затем он нашел, что у Шаляпина недостаточно выучены жесты при игре.

Уезжая, Поссарт подарил мне свою фотографию, на которой он снят в генеральском мундире со всеми орденами и с лентой через плечо, а на плечах генеральские эполеты — и все это не бутафорское, а настоящее. На фотографии гравированы чины «генерала-доктора» Поссарта. Мало того, фотографию сопровождал снимок всех его орденов и медалей, сохраняющийся в моем архиве, с точным указанием степеней и имеет ли такой и другой орден корону; затем идет список медалей. Все это написано еще на почтовой бумаге с гербом и в целом напоминает цирковых борцов, которые выходят с нацепленными по всей груди медалями.

Подо всем этим автограф:

«*Ernst Possart*».

## Шаляпин и Собинов

Собинов до болезненности не переваривал громадного успеха Шаляпина. Он никогда не прощал дирекции (и особенно мне) платимое Шаляпину содержание. Время возобновления с ним контрактов было пренеприятное для меня время. Трудны были переговоры с Шаляпиным, но еще труднее с Собиновым.

{410} Шаляпин определенно оценивал свои достоинства, незаменимость и выгоду дирекции иметь его в труппе, старался сорвать побольше — через год‑два действия контракта, как оказывалось, взяв недостаточно. Собинов не так интересовался деньгами, как тем, сколько дирекция заплатила Шаляпину, а так как Шаляпин для оперы все же был важнее, то с ним я старался заключить контракт раньше, под секретом от Собинова, и так, чтобы его контракт кончался позже годом контракта Собинова.

Но в театре нет секретов.

Собинов узнавал и требовал то же вознаграждение. Но Шаляпин приобретал все больший и больший репертуар, голос его Не поддавался, с Собиновым же было другое: он постепенно отказывался от трудных для себя опер, как «Фауст», «Травиата», «Риголетто», «Мефистофель», и все пробавлялся «Вертером», «Манон», «Искателями жемчуга», «Евгением Онегиным», «Демоном», причем с do верхнего стал срываться и по возвышенным ценам полных сборов не делал.

Когда Шаляпин стал режиссировать оперой, — и Собинов заявил желание режиссировать, но у Шаляпина режиссерство вполне удавалось, у Собинова же в режиссировании «Манон» ничего не вышло: это было совсем не в его силах.

Шаляпин был сделан солистом[[158]](#endnote-141), а Собинов заслуженным артистом — опять обида, и успокоился Собинов лишь тогда, когда его сделали тоже солистом. При этом требовал в нашей конторе, чтобы в афише, в отличие от Шаляпина, выставлялись оба его звания: и заслуженного артиста и солиста, что прямо было смешно, ибо солист считался выше. Но он радовался, что у него, не как у Шаляпина, не одно звание, а два.

Когда Шаляпин срывал за болезнью спектакль, Собинов, не желавший отставать, также что-нибудь выдумывал необыкновенное — его всегда подмывало доказать, что и с ним дирекция должна особенно считаться.

Так, к первому представлению «Русалки» в московском Большом театре готовились как к первой постановке, в которой принимали участие вновь приглашенные мной художники. Шаляпин в день премьеры заболел. Не имея возможности по разным соображениям отложить спектакль, я решил заменить Шаляпина Власовым, который сравнительно, удовлетворительно пел партию мельника, и хотя это совсем не то, что Шаляпин, но для первого представления было уже много интересного и помимо него: новая постановка, Собинов, новые танцы, декорации, костюмы; {411} Шаляпин же оставался для придания еще большего интереса второму спектаклю.

И вот, не отставая от Шаляпина, Собинов заболевает в день второго представления. Но так как заболел-то не совсем, а из озорства, да и вычет за отказ не хотелось платить, то с ломаньем и уговорами режиссера Барцала петь согласился, но с условием — выпустить арию «Невольно к этим грустным берегам», которую он очень хорошо пел и которую так любила публика.

Конечно, я на это не мог согласиться и сказал Барцалу, чтобы он ко мне с таким предложением и не совался.

Барцал хватался за голову и почти со слезами воскликнул:

— Что они со мной делают — эти артисты! Mein Gott, это же невозможно!.. Я и сам думаю, что нельзя выпускать арию. Сегодня Шаляпин, завтра Собинов!

Тем не менее Барцал как-то Собинова уговорил, и, к вящему удовольствию, Собинов оказался вполне в голосе, арию пропел отлично, а Барцал через два часа сидел в ресторане «Alpenrose», пил пиво и повторял:

— В сущности, артисты милые люди, это дети, но я знаю, как их держать в руках — dass kenn ich, dass kenn ich schon gut[[159]](#footnote-20), их ведь я знаю!

В Собинове было гораздо больше наивности, доброты, отсутствия расчета, но вместе с тем он бывал ужасно мелочен, капризен, обладал часто ни на чем не основанным апломбом и вообще не представлял из себя определенного типа, ибо во многих отношениях был подражатель Шаляпина, да силы своего симпатичного голоса и таланта неверно оценивал.

Собинов получил хорошее образование, но оно осталось у него только в виде ярлыка и патента. Шаляпин образования никакого не получил, но это заставило его всю жизнь себя образовывать, ко всему приглядываться и все для театра нужное воспринимать. В результате Шаляпин сделался авторитетным советчиком в театральном деле, а Собинов никакого совета дать не мог, ибо его университет и его юридическое образование годны были только для адвокатов, и то прежнего времени, в театральном же деле он мало прогрессировал, ибо в самую суть музыки, оперы и партитуры не входил.

Оба, в сущности, любили лесть. Но Шаляпин, любя ее, ей все же не верил, а Собинова можно было всегда заставить {412} выронить кусочек сыру, если подходила умелая лисица. Собинов любил лесть потому, что ему хотелось верить более высокой себя оценке. Шаляпин никакой оценке, кроме своей собственной, не доверял, хотя это не мешало ему слушать, когда его хвалили за то, что он неудачно пел. Он знал, что был не в ударе, а коли дураки ничего не смыслящие хвалят — на здоровье, это ему не мешает! Шаляпин отлично знал, когда его хвалили неискренне, и очень ценил, когда ему наедине говорили правду и указывали, что на этот раз ему не все удалось, но, конечно, подобное мнение он любил выслушивать лишь от людей, которых уважал.

Шаляпин в театре, в деле искусства, был строг к другим, но и строг к себе, Собинов был слаб к другим, но и слаб к себе. Собинов редко нападал на своих партнеров по опере, лишь бы не трогали его, Шаляпин вмешивался во все, ругался, спорил, горячился на сцене, вследствие чего постоянно имел разные истории и инциденты. Он не мог удержаться от замечания или критики, когда рядом с ним кто-нибудь не так пел или играл. Собинову это было безразлично, он исключительно был занят собой.

Словом, один был отличный тенор, другой выдающийся оперный артист и трагик.

# **{****413}** Балетоманы[[160]](#endnote-142) Из прошлого петербургского балета

{415} Многие думают, что балетоманами называются любители балета, как меломанами — любители музыки. Но это совершенно неверно. Не всякий любитель балета может быть назван балетоманом, как и не всякий балетоман — настоящий любитель хореографического искусства.

Любители балета существовали, существуют и будут существовать, пока существуют балет и балетные представления, балетоманы же, в тесном смысле слова, хотя существовали и давно — и имели даже свою собственную историю, как в Париже, этой родине настоящих балетоманов, так и у нас, немало перенимавших хорошего из Франции, — но едва ли будут существовать в будущем.

Апогея своей славы, могущества и влияния на балет балетоманы достигли в Париже в шестидесятых, а у нас в Петербурге — в девяностых годах прошлого столетия. После апогея славы следует постепенное падение — так бывает всегда в крупных и важных явлениях. А так как балет в России, и особенно в Петербурге, искони почитался за дело важное, даже важнее многих других на вид государственных дел, и был по достоинствам своим вне конкуренции, то и балетоманы, эти оберегатели и хранители настоящих балетных традиций, в то время почитались в высших сферах как люди не только серьезные и полезные, но и необходимые для дальнейшего процветания этого важного для жизни страны искусства. Этим только можно {416} объяснить как высокий по рангу состав балетоманов, так и их большое влияние не только на балет, но иногда и на другие области — менее важные.

У настоящего балетомана влечение к балету было основано главным образом не столько на любви к хореографическому искусству, сколько на настоящей, неподдельной любви к очаровательным молодым исполнительницам танцев. Это были не просто любители — это были своего рода поэты, глубокие знатоки слабого пола и особые его ценители — как на сцене, так и вне ее.

Когда вы входили в день балетного спектакля в зрительный зал Мариинского театра, вы сразу отличали среди обыкновенной публики настоящих балетоманов. В зал они входили с особой уверенностью, перебрасывались несколькими приветливыми словами между собой и представителями театральной администрации; капельдинеры особенно низко им кланялись, на что балетоманы отвечали незаметным кивком головы кверху, как обыкновенно кланяются люди важные.

Подойдя к своему месту, балетоман никогда не садился сразу. Сначала он — если был абонирован в первом ряду — говорил несколько приветливых слов оркестровым музыкантам, даже иногда удостаивал таковых рукопожатием. Затем облокачивался на барьер оркестра и оглядывал публику в бинокль, дабы убедиться, все ли на месте, — как балетоманы, так и другие его знакомые, приехавшие присутствовать на торжестве, в котором будет участвовать его дорогая балетная птичка. Затем балетоманы постарше небрежно, как-то боком садились на свое кресло, томительно ожидая начала балета. Другие, более молодые, продолжали стоять, даже когда уже начиналась музыка вступления, и садились на свое место лишь перед самым поднятием занавеса. Этот момент по музыке они отлично знали и с видом истых знатоков давали этим понять публике, что сейчас начнется священнодейство. По всему вышеизложенному вы понимали, что балетоманы — это настоящие хозяева театра, что здесь они дома — «у себя», что остальная публика — робкие гости, в сущности, значения для балета не имеющие. Когда поднимался занавес, все балетоманы, как по мановению волшебного жезла, наводили самые разнообразные оптические инструменты на сцену, и когда попадали в точку — в сердце своей любви, на лице их, несмотря на зрительный инструмент, можно было ясно заметить улыбку. Со сцены ответ. Устанавливался общий любовный ток между сценой и балетоманами, и ток этот, {417} то ослабевая, то вновь Напрягаясь, продолжался во время всего действия — прерываясь временами дружными аплодисментами.

Аплодисменты балетоманов были тоже особенные — и по звуку, и по интенсивности, и по строго условленному порядку. На клаку, тем не менее, они не походили, ибо были непринужденны, искренни, а главное, особенно сердечны и умилительны. Балетоман знал, кому и почему он аплодирует и кто этого достоин, — ведь он не случайный, увлекшийся хореографией любитель!

Бывали такие балетоманы, дерзкие, легкомысленные и несерьезные, которые иногда опаздывали в балет и приезжали уже после поднятия занавеса. Вы их тоже легко могли отличить от другой запоздавшей публики. Если это был балетоман высокого ранга или чина, убеленный сединой или просто уже совсем никакими волосами не украшенный за давностью лет или чрезмерным увлечением любовью, — то такой балетоман входил тихо, важно и, не торопясь, занимал свое место, приветливо кивая соседям. Если же балетоман был молодой, то он вбегал незаметно, выбрав по ходу балета удобную минуту и стараясь быстро протиснуться в свой ряд, все время невольно наступая на ноги неповинной публики и извиняясь за причиненное беспокойство. Но за ним внимательно следили балетоманы и знаками головы и рук выражали порицание за несвоевременное прибытие. Юный балетоман также знаками извинялся и старался объяснить причину опоздания. Мало ли какие причины могут заставить человека опоздать даже к началу важных событий.

По окончании акта балетоманы обыкновенно не оставались в зрительном зале. Более важные и влиятельные шли курить в кабинет полицмейстера театров, другие расходились по коридорам, буфету и фойе, разнося с собой флюиды горячей любви, восторга и умиления по всему театру — и, в конце концов, весь Мариинский театр в балетные дни обращался в храм беззаботного веселья и любви, заражавшей не только балетоманов, но и другую серьезную публику, особенно женщин, везде и всегда столь впечатлительных. Всюду слышны были разговоры о ножках, плечиках, глазках…

Женщины, посещавшие последние годы балет, особенно партер, были совершенно особенные. Красивые, элегантно одетые, с бриллиантами, строгие на вид и… одинокие; по наружным данным они не уступали даже балетным артисткам, были лишь менее обнажены; по внутренним качествам — кто знает? — может быть, даже их превосходили. По-видимому, они также {418} интересовались балетом, но несколько с другой стороны — их интересовал элегантный, веселый и беззаботный состав мужской публики балета. Они, эти молодые, красивые дамы, почуяв царящую в балетные дни любовную атмосферу Мариинского театра, решили остановиться на выборе этого заведения как наиболее подходящего, чтобы себя показать и на людей настоящих посмотреть, и, оказалось, не ошиблись, ибо, приезжая одинокими, разъезжались парами.

Дело в том, что, кроме балетоманов, занятых балетными звездами и звездочками, были в зрительном зале и другие, не посвященные в тайны балета молодые и старые представители веселящегося Петербурга. Глядя на балетоманов, они тоже воодушевлялись общим весельем и чарами любви и под этим впечатлением делались особо мягкими и податливыми. Таким образом, получалась прекрасная пара для продолжения веселого вечера за ужином; можно было даже вроде балетоманов поговорить серьезно и о балете, об его неизменных прелестях и громадном значении. Но эти пары с балетоманскими парами путать нельзя — все же это дилетанты без всякого серьезного государственного или общественного значения, а мало ли таких пар в Петербурге, да еще в воскресные дни отдыха от трудов недели.

Конечно, все мною описанное до того весело и заманчиво, что каждому смертному, видя все это, захотелось бы сделаться балетоманом и, хотя временно, забыть тяготу настоящей жизни с ее скучными делами. Но это было не так просто, как кажется.

Мало ли кто любит веселиться, любит и ценит хореографию, кто думает, что умеет любить и увлекаться, наконец, мало ли кто любит театр и искусство — всего этого недостаточно. Каста балетоманов замкнутая, и попасть в нее простому любителю было трудно, и вот почему.

Для того чтобы быть причисленным к этой особой касте, надо было удовлетворять многим условиям. Кроме так называемой любви к балету, необходимо было иметь непосредственное знакомство с балетоманами местными, знать их воззрения на современные требования балета, некоторые принятые обычаи, особый условный язык и выражения, знать технические названия танцев и отдельных движений, наконец, быть знакомым с составом балетной труппы и ее администрацией во всех подробностях. Таким же непременным условием являлось знакомство с выдающимися артистками, главными звездами этой труппы и звездами хотя весьма сомнительной величины, но имеющими, {419} в силу различных обстоятельств, большое влияние в балете Надо было быть также в курсе дела всей закулисной кухни и точно знать личные симпатии и антипатии влиятельных балетоманов к артисткам, а также быть более или менее знакомым и с питомником балета — театральным училищем, где выращивались с молодых лет будущие звезды балетной труппы.

Если ко всем этим приобретенным познаниям и сведениям кандидат в балетоманы присоединял еще личное влечение к одной из свободных артисток и умел поставить себя прочно и солидно во мнении других, — он признавался, после некоторого времени наблюдения и испытания, за настоящего балетомана и знатока, хотя бы и ничего не понимал в хореографии и художественной ее части.

Большие средства материальные, выдающееся общественное положение, бывшее, настоящее и будущее, связи или близость ко двору делали такого балетомана особенно желанным членом касты балетоманов. Он тогда принимался как свой, близкий человек. Ему сразу открывались двери балетных салонов, он посвящался во все сплетни и интриги балета, приглашался на различные совещания и обсуждения балетных дел, происходившие на всяких собраниях балетоманов, начиная со знаменитой, исторической курилки в кабинете полицмейстера Мариинского театра и кончая разными ужинами и балетоманскими вечерами.

Вообще балетоманы были люди со средствами или искусно умеющие показать, что у них средства есть. В конце концов приходилось немало тратить денег на ужины, подписки, подарки, венки и цветы артисткам. Надо было иметь связь с печатью — а это тоже денег стоило. Балетоман без денег — это, конечно, нонсенс: кому он нужен?

Если бы меня спросили, какой по преимуществу был состав балетоманов в Петербурге, я бы затруднился точно ответить, ибо состав был самый разнообразный. Тут были и лица государевой свиты, и придворные, и генералы, вплоть до полных чином и физически, и золотая молодежь, и директора департаментов, и бывшие губернаторы и генерал-губернаторы, и отставные генералы и адмиралы, и люди финансового мира, и бывшие и настоящие рантье, редакторы и сотрудники газет, и учащаяся молодежь, и, наконец, такие, профессию и происхождение которых невозможно было определить по полному отсутствию данных. Эти последние со всеми были на «ты», со всеми знакомы, очень предупредительны, особенно щедро подписывались на подарки артисткам и давали даже в долг другим, менее {420} имущим, чтобы поддержать их престиж. Но когда вы спрашивали любого балетомана из известных всем, откуда такой-то взялся и кто он в сущности, — ответить затруднялись:

— Как откуда? Давно его все знают, он со всеми на «ты», везде бывает и член таких-то охотничьих, беговых, скаковых и других обществ.

Один такой балетоман, торговавший не то гвоздями, не то кирпичами, не столько иностранного, сколько странного происхождения, был сразу сделан действительным статским советником, никогда даже не быв недействительным. Он, оказалось, сделал немаловажные услуги отечеству, бывши членом бегового общества, и по представлению и ходатайству министра произведен сразу в действительные статские советники.

В эту эпоху попадались такие ловкие, никому, в сущности, не известные люди, которые попутно с денежными делами делали и светскую карьеру.

Большое количество разных обществ — благотворительных, охотничьих, беговых, скаковых, рыболовных и т. п., находившихся, с одной стороны, под высоким покровительством, а с другой стороны, всегда особенно нуждавшихся в презренном металле, — особенно нуждалось и в таких именно новых деятелях.

Все эти общества, а также общество балетоманов, имели среди своих членов не только людей знатных, богатых, влиятельных, с выдающимся положением, но и великих князей и придворных. Познакомиться с ними для обыкновенных смертных (а тем более для людей никому не известных ни по своему рождению и происхождению, ни по действительной их деятельности) было нелегко, особенно попасть в их дома и среду. Для этого надо было истратить немало денег и времени, да и то успех был сомнителен. А это люди деловые, практичные, они даром время и деньги терять не любят.

Попасть же в эти разные охотничьи, беговые, благотворительные, балетоманские и другие общества было гораздо легче и скорее, с наименьшей затратой денег. Стоило только заявить себя или любителем охоты, бегов, балета и т. п., или природным филантропом, познакомиться с одним из старых влиятельных членов, внести членский или другой взнос — и дело в шляпе. Дальше надо было только не зевать, нести нос по ветру, учитывать связи, вес и пользу, которую из всех этих новых своих сочленов можно было извлечь, — и дела мало-помалу налаживались. Открывались новые и новые горизонты и комбинации, и такие сложные, выгодные, о которых и не снилось.

{421} Общество балетоманов имело перед всеми другими обществами особое преимущество. Как известно, чтобы хорошо эксплуатировать человека, надо знать его особенно слабые стороны: а кто их может лучше знать, как не женщина, близкая к этому человеку и уже давно их изучившая. Балетоман же, по большей части, такую женщину имел в балете. Она его сопровождала на все балетоманские ужины и вечера — так что, сделавшись балетоманом, вы сразу знакомились не только с балетоманами, но и с их дамами, то есть имели возможность сразу иметь в руках и замок и ключ к нему. Сразу вы, таким образом, делались человеком, который мог открыть ларец со всеми в нем богатствами, стоило только уметь этими богатствами искусно пользоваться и их извлекать — тем более что часто нужно было не само богатство, а лишь вовремя замолвленное словечко, рекомендация, то есть вещи, ничего не стоящие обладателю ларца — дельцу же чистый клад!

Через лазейку балетоманства обделывались крупные дела. Так, например, один из балетоманов, В., получил заказ на поставку железных частей для Троицкого моста в Петербурге — через даму сердца другого балетомана, имевшего влияние на сдачу этой поставки. Мало того, что получил, но с самыми минимальными затратами (корзиной цветов он отблагодарил балетную артистку) он нажил десятки тысяч!

А таких дел было немало — особенно, когда страну постигали народные бедствия в виде голода или войны и когда для того, чтобы страну выручать, искались разные филантропы по поставкам, доставкам и другого рода ставкам.

Тут уж надо было не зевать и не пропускать ни одного балетного или благотворительного спектакля, ужина и другого рода сборища. Хорошо изучив все пружины, смазав, где нужно, можно было пустить на верный ход весь механизм, — а дальше только обирай плоды работы. Не жалей только рук на аплодисменты, когда и кому это нужно, и денег на цветы, дорогие подношения и ужины, сохраняя при этом наружный вид самого невинного младенца — искреннего любителя балета, и поддерживай с особым жаром старые традиции и обычаи обожаемого балета и любовь к хореографическому искусству — этой невинной из невинных забав и наслаждений человека. Недаром еще в давние времена именно танцами добивались своего Саломеи…

Не все, однако, балетоманы добивались выгод через балетоманство и не все даже имели дам сердца среди балетных артисток; бывали истые любители балета, любители бескорыстные, {422} фанатики или люди с повышенным аппетитом к самой балетной кухне.

Был, например, такой большой генерал В[интул]ов, занимавший довольно видное место по кавалерии. Он никогда, как я знаю, серьезно не сходился ни с одной балетной артисткой, но близко принимал к сердцу интересы балета, балетоманов и артисток. Говорил особенно громко, при появлении в комнате задевал за все стулья, шумел и был очень популярен. Артисткам постоянно дарил конфеты, цветы, а из Парижа привозил смену тонкого белья: рубашку и прочее с необыкновенно красивыми ленточками и кружевами. Когда у себя в официальном кабинете он говорил о делах военной службы по ремонту кавалерии, то был очень серьезен и убедителен.

Самые влиятельные и видные балетоманы в дни балетных спектаклей пользовались особыми привилегиями. Они не шли курить в буфет и в общую театральную курилку, где курили обыкновенные смертные, простые любители балета и балетоманы приготовительного и младшего классов. В каждом антракте они собирались курить в полицмейстерском кабинете, превращаемом в дни спектаклей в курилку балетоманов высшего ранга.

Эта комната была официальным кабинетом полицмейстера Мариинского театра и в обыкновенные дни, когда шли оперные спектакли, исполняла свою прямую обязанность. В ней во время антрактов можно было застать полицмейстера, занятого письмом или разговорами с артистками, отдельными лицами из публики, чиновниками дирекции, капельдинерами и т. д.

В балетный же день во время антракта комната эта была переполнена балетоманами. Они занимали диваны, кресла, стулья, иногда сидели на самом письменном столе, на подоконниках, другие курили стоя — и все оживленно обсуждали балетные дела. Комната эта приходилась рядом с полицмейстерским подъездом, через который приезжали иногда и артисты: недалеко от нее был вход на лестницу, ведущую на сцену, у двери которой сидел обыкновенно дежурный сторож — «Цербер». Некоторые привилегированные балетоманы выбегали на эту лестницу, чтобы перекинуться двумя-тремя словами с артистками, спускавшимися из уборных после переодевания. Официально, однако, это было строго воспрещено. Около этой же полицмейстерской комнаты помещался телефон и буфетная комната царской ложи.

В этой курилке собирались только знатоки высших рангов, часто убеленные сединой и с чинами до полного генерала включительно; {423} молодой балетоман случайно попадал на этот Олимп разве только в случае обнаружения в нем выдающихся качеств или благодаря особым высоким связям и подаваемым надеждам.

На этих сборищах балетоманы говорили обыкновенно очень громко. Самоуверенные, серьезные знатоки всегда говорят громко, особенно о делах важных. Балет же в России давно почитался за дело важное, национальное, почти государственное и составлял гордость страны. «Наш балет», «наш русский», «наш выдающийся петербургский», «первый в мире» — иначе о балете не говорили.

В курилке разговор начинался с разбора только что виденного акта, причем, конечно, почти исключительно говорилось о женском персонале: о главных и второстепенных исполнительницах, о дебютах новых молодых танцовщиц, о том, которая достойна поощрения и поддержки и которая надежд не подает и поставлена балетным начальством или дирекцией по ошибке или по явному недоразумению.

К новым, вновь выпущенным артисткам из театрального училища относились особенно внимательно. Зоркие балетоманы следили за ними еще в училище: каждая новая ягодка была на примете. При ее появлении на сцену балетоманами подробно разбирались: ножки, их размер и толщина, плечики, талия, сценичность всей фигуры, лицо, улыбка, манера держать руки, устойчивость при окончании pas, самообладание, уверенность — словом, разбиралось все, подробно оценивалось, и составлялся устный протокол, на основании которого сообща решалась дальнейшая карьера дебютантки. Приговор этот сообщался для сведения как всем балетоманам, так и балетному начальству, то есть балетмейстеру, режиссерам, их помощникам, а также доводился до сведения тех органов печати, которые, по их серьезному отношению к балету вообще, а к балетоманам в особенности, были этого достойны[[161]](#endnote-143).

Насколько совещания эти были важны, влиятельны и интересны, можно судить по тому, как к ним относилось не только балетное начальство, начиная с самого балетмейстера Петипа, но даже великие князья, по тем или иным соображениям особенно интересовавшиеся балетом. Один из великих князей лично мне признавался, что не раз через окно буфета царской ложи, выходившее в кабинет полицмейстера, подслушивал разговоры балетоманов и узнавал тайны их решений. Великие князья, хотя иногда и вполне сочувствовали балетоманам, но {424} в курилку приходить не могли по этикету. Им же балетоманы не все сообщали откровенно, ибо иногда некоторые решения касались и артисток им близких — особенно М. Ф. Кшесинской, этой прима-балерины во всех отношениях, балерины самовластной, умной, хитрой и влиятельной, которая сама имела большую и сильную партию как наверху, так и в публике, в печати и даже среди балетоманов, не посещающих курилки полицмейстера. Кшесинская вела свою политику, протежировала и дискредитировала тех танцовщиц, которых ей было выгодно, и зорко следила за могущими стать ей опасными конкурентками, — а ведь это не всегда согласовалось с политикой и желанием считавших себя главными хозяевами балета балетоманов. На этой почве различных иногда интересов Кшесинской и балетоманов возникали конфликты, доходившие до открытого объявления войны.

Война эта отличалась особой жестокостью и длительностью после внезапной отставки моего предместника, директора театров князя С. М. Волконского, принужденного покинуть пост из-за Кшесинской, которую он имел благородную смелость оштрафовать на 50 рублей за неисполнение его справедливого требования надеть полагавшийся по балету костюм. Штраф этот князю Волконскому приказано было отменить, после чего ему ничего не оставалось делать, как подать в отставку.

Вся эта глупая и жалкая интрига была подготовлена балетоманами, неверно рассчитавшими свои силы и сделавшими стратегические ошибки, а такая кампания всегда проигрывается и непоправима.

По уходе князя Волконского балетоманы не хотели сложить оружия и войну продолжали. М. Ф. Кшесинской в 1901 году был объявлен бойкот. Ее хотели ошикать при первых выступлениях. Обе стороны противников деятельно вооружались и готовились к решительному сражению, но выиграть его не удалось по двум главным причинам. Во-первых, среди самих балетоманов обнаружился раскол, — это ведь довольно характерная черта русского общества вообще, из кого бы оно ни состояло. Вторая причина неудачи балетоманов была та, что, напугав вперед Кшесинскую и ее партию устройством открытого, заранее назначенного скандала в стенах Мариинского театра, они тем самым сыграли в руку Кшесинской, ибо на ее стороне оказалась полиция. А знаете ли вы, что такое полиция, да еще полиция, которой свыше приказано скандала в императорском театре не допускать?

{425} — Это такой аргумент, — как говорит дон Базилио в «Севильском цирюльнике», — против которого идти трудно.

Кшесинской при первых ее выходах балетоманы попробовали шикать и свистеть, но делали это не дружно и довольно неопределенно. Некоторых из сидевших в верхних местах потребовали в участок для удостоверения личности. Личности были точно удостоверены и отпущены, но когда спектакль уже кончился. Остальные не рисковали подвергаться участи своих товарищей и шикали чуть слышно. Посторонняя публика, присутствовавшая на спектакле и не посвященная в тайны Мадридского двора, не захотела принять участие в скандале. Она заплатила деньги и желала смотреть балет и танцы Кшесинской, которая, как-никак, все же танцевала хорошо и сделала 32 тура на одном носке[[162]](#endnote-144). Чего же больше? Все эти скандалы в конце концов скучны, затягивают спектакль и посторонним надоедают.

Балетоманы теряли сражения одно за другим.

Кшесинская продолжала свои выступления, и после трех-четырех раз ее стали принимать уже без всяких протестов, а, напротив, с еще большими овациями, которые она мастерски устраивала себе всегда. С глупой головой вообще того не добьешься, чего она в жизни добилась… Надо правду сказать, это была настоящая работница, особенно по части техники. Она, как умная женщина, отлично отдавала себе отчет в слабости мужчин, знала, что на сцене, на виду, должна показать товар лицом. Тогда многое простят, и те же балетоманы 32 тура без аплодисментов не выдержат. Очень уж это их за живое задевает: ведь количество туров — событие немаловажное!

Я еще не кончил описания разговоров балетоманов в полицмейстерской курилке. Покончив с вопросом о балетных артистках, переходили к действиям и распоряжениям балетной администрации, вплоть до действий дирекции и самого директора. Тут затрагивались вопросы как чисто административные, так и художественные, касающиеся не только хореографического искусства, но и постановок балета, декораций, костюмов, бутафории, а также музыки, делалась также оценка капельмейстера. Музыка оценивалась со стороны ее пригодности к балету вообще и к танцам в особенности. Капельмейстера же оценивали главным образом по его умению и находчивости аккомпанировать балетным танцам и по тому, какой номер и для какой артистки он соглашался бисировать.

Этот такт и способность капельмейстера быстро схватывать впечатления балетоманов особенно ими ценились.

{426} Дело в том, что иногда балетоманы озорничали и громкими аплодисментами и криками требовали повторения от такой танцовщицы, которую только они по тем или иным соображениям признавали достойной биса. При этом часто бывало, что балерина или выдающаяся танцовщица, танцующая следующий номер, желая не дать бисировать своей молодой сопернице, выходила из-за кулис на несколько мгновений раньше, и когда молодая танцовщица заканчивала свой номер, то балерина уже стояла в позиции для начала своего танца. При таких сложных обстоятельствах положение капельмейстера делалось безвыходным — так или иначе, той или другой стороной он будет обвинен. Если балетоманы шумом, криками и аплодисментами заставляли его остановить оркестр и бисировать номер молодой танцовщицы, то на капельмейстера обрушивалась балерина, упрекая его в бестактности, недостаточном к ней уважении и ослаблении впечатления от ее успеха. Если же капельмейстер выдерживал шум балетоманов и номера не бисировал, то недовольны им оставались балетоманы и поддерживаемая ими артистка, которая, если чувствовала под собой почву, то в антракте набрасывалась на капельмейстера с упреками не только в недостаточном к ней и ее таланту внимании, но и в том, что он губит ее успех и карьеру.

Бедный, всеми уважаемый капельмейстер Р. Дриго не раз бывал в таком положении и неоднократно обращался ко мне с жалобами и за советом, как ему подобных скандалов избегнуть.

Скандалы эти особенно осложнялись, когда в балете участвовала Кшесинская — сама большая любительница бисов, но не переносившая даже заслуженного успеха и биса других артисток.

Кроме важного для капельмейстера вопроса по поводу бисов, балетоманами часто затрагивались и другие, менее важные, по их мнению, вопросы, как вопрос о декорациях, если они были новые, о бутафории и о костюмах. Вопрос о костюмах иногда оказывался для них, однако, довольно важным, конечно, не со стороны художественной или верности эпохе. Важной считалась длина юбок. Балетоманы описываемого времени, на рубеже XIX и XX веков, одобряли юбки непременно короткие, и чем короче, тем лучше. Истые знатоки уверяли, что только при короткой юбке можно правильно ценить танцы. Другим короткие юбки нравились по иным соображениям.

Введенные в московском балете в 1899 году удлиненные юбки вызвали большую сенсацию среди балетоманов московских {427} и петербургских. Первые довольно скоро с этим фактом примирились, петербургские же сочли это за неслыханное по дерзости новшество и долго протестовали. Жалобы петербургских балетоманов на удлиненные юбки доходили даже до министра двора. Мнение балетоманов, будто бы опиравшихся на традиции, оказалось, однако, шатким. Известные классические балерины, как, например, хотя бы Фанни Эльслер и другие, оказались на гравюрах запечатленными в юбках много ниже колен. Вопрос этот обсуждался довольно долго, но благодаря стойкости дирекции его удалось отстоять, и только некоторые балерины продолжали упорствовать и в угоду балетоманам подкалывали удлиненные казенные юбки, несмотря на то, что дирекция подвергала их за это штрафу. В Петербурге особо короткие юбки надевала М. Кшесинская, ссылаясь на свой маленький рост, а в Москве — балерины Л. Рославлева и Е. Гельцер

Не менее важным, по мнению балетоманов, был вопрос о бритье волос под мышками у артисток балета.

Это правило существовало издавна как общепринятый обычай. Однажды, желая отомстить дирекции в лице ее чиновника, наблюдающего за балетной труппой, А. Д. Крупенского за вводимые им в балете новые порядки, балетоманы сфабриковали осенью 1904 года «официальное распоряжение об обязательном бритье под мышками у артисток балета». Распоряжение это, подписанное будто бы А. Д. Крупенским как заведующим балетом, было балетоманами переслано в редакцию «Нового времени». Однако редакция «Нового времени» не решилась печатать это письмо, не убедившись в его достоверности, и командировала Юрия Беляева с этим письмом к управляющему театральной конторой. Убедившись в подложности письма, «Новое время» в номере от 6 октября 1904 года поместило, по настоянию балетоманов, одни лишь стихи по поводу бритья под мышками у артисток балета.

Дирекция знала авторов этого возмутительного по нахальству письма, но расследовать этого дела не могла, так как письмо не было передано в руки дирекции.

Покончив с разбором правильных и неправильных действий и распоряжений режиссерского управления, администрации и дирекции, балетоманы в курилке переходили на темы о последних событиях, не минуя и политических тем. При этом развязность суждений доходила до того, что случайно приходившие в кабинет полицмейстера чиновники администрации выскакивали из кабинета, как ошпаренные.

{428} Ко мне иногда являлись полицмейстер или чиновники с докладом, чтобы дирекция приняла меры против громкого и бестактного разговора балетоманов, ибо о речах их могут донести, тем более что происходит это в официальном кабинете блюстителя порядков. Я, однако, просил чиновников и полицмейстера не обращать внимания на болтовню балетоманов, ибо нередко встречал в балетные дни в курилке и петербургского градоначальника. Если уж глава полиции не считает выдающихся балетоманов опасными для устоев самодержавия, нам-то, театралам, чего беспокоиться! Наше дело наблюдать, чтобы в балете хорошо танцевали, а в зрительном зале балетоманы не очень бы шумели и не мешали бы публике смотреть спектакль.

Бывали, однако, случаи, что балетоманы не унимались и не прекращали неподходящий разговор, несмотря даже на заявления самого полицмейстера и на его официальное положение в своем служебном кабинете. Так, например, полицмейстер Мариинского театра полковник Леер 7 октября 1904 года заявил мне, что когда он обратился к балетоманам с просьбой не обсуждать в его официальном кабинете действий театральной администрации, и еще в неподходящей форме, то один из балетоманов, член Государственного совета, полный генерал Д[урново], заявил, что если ему запрещают ругать театральное начальство в официальном кабинете, то он выйдет в соседний коридор и там будет ругать публично. Его поддержали еще два балетомана, оба генералы, и положение полковника Леера действительно стало трудным — оставалось только жаловаться директору и просить принять соответствующие меры[[163]](#endnote-145).

Опытный полицмейстер вовремя удалялся и даже, по большей части, в балетные дни в своем кабинете не присутствовал, разве приходил только на минутку по чисто служебным вопросам. Его кресло и стол были заняты балетоманами, к тому же кабинет был невелик и в эти вечера еще завален разными цветочными и другими подношениями, приготовленными балетоманами для поднесения их симпатиям.

Все эти подарки непременно проходили через кабинет полицмейстера. Тут была двоякая цель. Во-первых, цензура надписей на лентах и подарках, а во-вторых, решался вопрос, как подношение это может быть сделано — публично на сцене или прямо в уборную артистки.

Некоторые увлекающиеся балетоманы, имея много свободных денег и возгорев страстью к молодой танцовщице, еще не танцующей отдельных номеров, иногда заваливали ее подношениями. {429} По балетным же правилам такой танцовщице нельзя было подносить публично подарки, если балерины и танцовщицы высших рангов подношений в этот вечер не имели.

Такие подношения кому угодно разрешались лишь в день бенефиса кордебалета, в остальные же дни подобные подношения направлялись прямо в уборную артистки по приказу полицмейстера.

В дни бенефиса кордебалета балетоманы обращали всю сцену в сплошной сад, среди которого юные их пассии, выглядывая как птички среди веток, с ними приветливо раскланивались, и картина получалась самая трогательная и семейная.

Балетоман придавал большое значение тому, чтобы на всех балетных спектаклях занимать определенное, лично ему принадлежащее место. Среди балетоманов он, кроме своей фамилии, носил еще как кличку номер кресла. В нужных случаях его не называли по фамилии, а говорили: балетоман такого-то ряда, номер кресла такой-то[[164]](#endnote-146). На абонементных спектаклях балетоман и так всегда сидел на одном и том же «своем» месте, но если на какой-нибудь случайный внеабонементный спектакль или на бенефис балетоману оставляли не его номер, а другой, хотя бы и в том же ряду, даже рядом с его креслом, это была неслыханная обида, и, если недоразумение это устроитель бенефиса не в силах был устранить, балетоман на спектакль не являлся, считая себя кровно обиженным. Это известно было и кассиршам и чиновнику, заведующему кассами.

Но тяготение к определенному, постоянному месту у балетоманов имело и другое, не менее важное значение. Большинство из них было связано с дамой сердца на сцене. Оттуда, со сцены, как лучи солнца, направлялись лучи из глаз обожаемой, и лучи эти по привычке всегда направлялись на определенный номер кресла, прямо в центр; достигнув цели, луч превращался в несравненную улыбку, и оба были довольны и счастливы. Вот мой — вот моя! А если удачный танец возлюбленной вызывал среди публики успех, то начиналось перемигивание с товарищами балетоманами, общее одобрение и сочувствие, гром аплодисментов зрительного зала, удовлетворенное самолюбие — все это чего-нибудь да стоит:

— Ведь это моя так отличилась!

Временами увлекшемуся балетоману казалось, будто он сам отличился. Да и как же не отличился — ведь выбор-то сделал он самостоятельно, он первый учуял талант этой будущей звезды.

{430} Потом в антракте шли в курилку — там все это обсуждалось до мелочей; счастливого балетомана поздравляли — он улыбался, с гордостью принимая поздравления.

Потом ужин у Кюба, опять разговоры, вспоминались все детали танца — как ловко, легко и грациозно проделаны были все трудности его, какие открываются в дальнейшем розовые горизонты и т. д. и т. д.

Ужин оканчивается. Немало на нем выпито шампанского за настоящий и будущий успех. Разъезжаются веселые, довольные, сдут по домам — и все парами, парами. Тут уже начинается разговор интимный, сердечный. Однако пора оставить эти пары в покое — им не до нас, им никого больше не нужно, даже балетоманов, — они вполне счастливы…

Утро прерывает балетоманскую жизнь.

Раньше всех просыпается у себя на дому балетоман-делец. Он и с ужина Кюба уезжает раньше. В глубине души он не настоящий балетоман, ему даже все это смешно. В балете и на ужине он был, чтобы повидать нужных людей, заручиться советом влиятельных лиц, и, наскоро поужинав, спешит домой, ибо с утра у него разные агенты, которым он дает на основании добытых вчера сведений распоряжения, а затем спешит на бега, там тоже надо повидать нужных людей.

Встает рано и молодой счастливый офицер — домой он случайно не попал и спешит прямо в манеж, на службу.

Балетоманы высших рангов и чинов встают позже и, не торопясь, идут на службу, где в официальных кабинетах принимают доклады служащих и просителей. Эти последние, если знают, что имеют дело с балетоманом, чтобы быть приятными, между деловыми разговорами и просьбами вставляют несколько слов о балете и о балетных звездах. Важный балетоман с видом знатока оспаривает иногда серьезно высказанное мнение профанов, и весь разговор оканчивается к взаимному удовольствию. Жизнь нормально восстанавливается до следующего балетного спектакля — этого центрального интереса в жизни балетомана.

Конечно, первое, что с утра читалось балетоманом, — это мелкая пресса о вчерашнем балете, — за этим следит он зорко и внимательно.

И так продолжается и следующий балетный спектакль, идут месяцы, годы; все кажется хорошо, жизнь весело и беззаботно улыбается молодой танцовщице — но вдруг через некоторое время неожиданное письмо краткого содержания: «Прости, я больше не могу приехать, объявлен женихом такой-то…»

{431} Конечно, бывали и исключения; не все же наивны. Бывали и такие артистки, которые должным образом оценивали любовь балетоманов и, будучи от природы неглупыми и наблюдательными, незаметно после ножек и прочего предлагали расходившемуся балетоману милую, маленькую, но цепкую ручку на всю жизнь и с соответствующим публичным церковным обрядом. В случае же уклонения от подобного предложения, веселящегося и беззаботного балетомана постигала печальная участь — от него самого оставались лишь «рожки да ножки».

По характеру и убеждениям своим балетоманы были монархисты, приверженцы старины, воображаемых традиций — а в сущности, рутины. За наукой и искусствами следили мало — и мало в этом понимали, особенно чуждались новой музыки и живописи. Идеалом их музыки была старая балетная музыка Пуни, Минкуса и т. п., ставшая в настоящее время цирковой. К новым композиторам балетоманы относились враждебно, и лишь Чайковский, а в последнее время отчасти Глазунов стали ими одобряться, и то не во всех произведениях. В этом отношении их взгляд вполне сходился со взглядом балетмейстера, знаменитого М. Петипа, имевшего всегда сношения самые дружеские с балетоманами. Дружба эта доходила до того, что некоторые балетоманы приглашались им не только на сцену, на черновые репетиции, но даже на репетиции в репетиционный зал театрального училища.

Балетоманы эти, придя вместе с Петипа в репетиционный зал, садились рядом с ним у балетных зеркал и подбирали по соглашению с ним балетных артисток для исполнения балетов, причем от этих балетоманов часто зависело дать то или другое выдающееся место молодой танцовщице. Можно себе представить, какие побуждения руководили этими балетоманами при выборе тех или других исполнительниц; сколько слез, несправедливости, лицемерия должны были выносить обижаемые артистки! Балетоманы эти, находясь, с одной стороны, в дружбе с полным хозяином балета балетмейстером Петипа, а с другой — с балетной печатью, делали невозможным какой бы то ни было протест. Надо было молчать и терпеть, и, конечно, благодаря этому не одна талантливая артистка *была* поставлена в условия невозможности проявить себя вовремя: годы и молодость проходили, а с ними и всякая надежда. Этим объясняется полный недостаток в Петербурге балерин в конце XIX и начале XX столетия, когда долгое время одна только Кшесинская занимала место балерины[[165]](#endnote-147) и когда для поднятия сборов приходилось {432} выписывать балерин из-за границы[[166]](#endnote-148). И это у нас, в Петербурге, где имелась балетная школа с такими выдающимися профессорами танцев, как, например, Иогансон!

Я уже говорил об общем взгляде балетоманов на музыку балетную. Это взгляд, как я говорил, устаревший, не соответствующий современным требованиям, предъявляемым к музыкальным произведениям. М. Петипа открыто и в печати неоднократно высказывал сожаление о том, что мало дают такие прекрасные балеты, как «Весталка», «Царь Кандавл», «Дочь фараона» и т. п., и что только потому, по его мнению, падает балет в Петербурге.

А. Н. Корещенко, автор оперы «Ледяной дом» и балета «Волшебное зеркало», передавал мне свой разговор с Петипа (23 сентября 1903 года), который ему жаловался на несправедливое к нему отношение публики, позволившей себе при первом представлении балета «Раймонда» вызвать не его, а Глазунова, который всего только написал для балета музыку и то лишь благодаря его, Петипа, указаниям и по его рецепту, да и музыка не особенно подходящая для балета. Автор же балета он, Петипа[[167]](#endnote-149). Такое мнение вполне разделялось балетоманами.

Декорации, написанные новыми выдающимися художниками К. Коровиным и А. Головиным, совсем не признавались балетоманами: их считали новаторами и декадентами. Балетоманы ценили старую подносную живопись декораторов времени упадка декоративной живописи — а именно семидесятых — восьмидесятых годов. То же относилось отчасти и к костюмам.

Я упоминаю о музыке и новой декоративной живописи еще и потому, что эти новшества, мною заведенные, а также изданное мною категорическое запрещение балетоманам посещать сцену, уборные артисток и репетиционный зал театрального училища были одними из причин объявления мне балетоманами открытой войны. Балетоманы стремились сделать все от них зависящее, чтобы меня удалить с поста директора. О том, как ко мне относились балетоманы, видно из такого, например, случая: 13 сентября 1904 года балерина О. О. Преображенская поклонилась по направлению моей ложи. В антракте она получила письмо от балетомана Безобразова[[168]](#endnote-150), который ее спрашивал, для кого она танцует: для меня или для них — балетоманов?

Петербургские балетоманы были недовольны дирекцией еще и по вопросу о балетных абонементах. Дело в том, что к моменту моего назначения на пост директора в Петербург в Мариинском театре всего в сезоне давалось около пятидесяти балетных {433} представлений. Абонемент состоял из сорока представлений — значит, внеабонементных оставалось около десяти. В числе этих десяти были: одно представление в бенефис кордебалета, одно-два в юбилейный бенефис кого-нибудь из артистов, да два даровых представления для учащейся молодежи в царские дни. Таким образом, для большой публики представлений вне абонемента оставалось не более пяти-шести, из которых некоторые давались на рождественских праздниках и масленичной не деле по утрам. Спектакли эти неохотно посещались публикой, на них преимущественно возили детей. При таком порядке почти все спектакли шли в абонемент — а поэтому на всех спектаклях балетоманы имели абонированное место. В иные годы дирекция не успевала дать абонентам все сорок спектаклей и тогда не доданные давали осенью будущего сезона — ибо балетоманы не простили бы дирекции ни одного спектакля, хотя бы им возвратили деньги за недоданные. Таким образом, все почти балетные спектакли были в руках балетоманов. Правда, Мариинский театр был долгое время не весь разобран абонентами — были и свободные места для случайной публики, но мест этих было сравнительно немного, ибо лучшие места, сливки, были сняты любителями балета.

Когда в начале 1900‑х годов весь театр стал абонированным, дирекции пришлось думать о том, как дать возможность и другой, случайной публике попадать на балетные представления, монополизированные кучкой людей. Это казалось необходимым сделать, ибо интерес к балетным спектаклям благодаря появлению новых балетных русских звезд (балерин А. П. Павловой 2‑й, В. А. Трефиловой, Ю. Н. Седовой, Т. П. Карсавиной и других), новой балетной современной музыке, выдающимся художественным постановкам и по другим причинам стал возрастать.

Послышались жалобы большой публики, настоятельно требовавшей открыть ей доступ в царство балета, этой русской национальной гордости. Ведь уже не так многим мы могли хвастать, особенно перед иностранцами, а живущие в Петербурге дипломаты скоро тоже почувствовали влечение к русскому балету, они тоже мало-помалу стали входить во вкус балетоманов и через их протекцию получать случаи видеть балет. Дипломаты, не исключая самих послов, стали обращаться к дирекции и министру с просьбой оказать им содействие к получению мест в балетных спектаклях.

Балетоманы, эти фактические обладатели балетных представлений, насторожились. Они указывали, что десятками лет {434} владели своими местами, в то время еще, когда прочая публика недостаточно ценила балет и не разбирала оставшихся не абонированными мест. Они вперед вносили деньги за сорок спектаклей и тем поддерживали балетную кассу. Они чуть не годами содержали балет на свой собственный счет, и теперь, когда все это они сделали, их хотят лишить вполне заслуженных и справедливых привилегий! Это прямо возмутительное и неслыханное дело — явная несправедливость!

Но дирекция стала на другую точку зрения. Казенные театры, да еще дающие казне дефицит, не могут существовать для одной кучки привилегированных людей — каковы бы ни были их заслуги перед отечеством. Дефицит может быть оправдан только в том случае, если театром пользуется большая публика. Вместо сорока представлений дирекция предполагала давать в абонемент десять представлений, но открыть три абонемента, а остальные десять спектаклей прибавить к внеабонементным. Балетоманы возмутились, подали протест, ссылаясь на несправедливость, дело дошло до министра двора — получился неразрешимый государственный конфликт. Влиятельные балетоманы пустили в ход все пружины своего влияния и красноречия — нескончаемо длинные переговоры тянулись, и, после долгих колебаний, столь характеризующих решение важных общественных и государственных вопросов в России, дело окончилось капитуляцией балетоманов.

Однако балетоманы выговорили себе, хотя и побежденные, известную контрибуцию. Все они были причислены к абонентам первого абонемента, получающего не десять представлений, как другие абонементы, а двадцать. Так что всего было открыто три абонемента, первый в двадцать и два по десять представлений. Несмотря, однако, на все принятые дирекцией меры, некоторым балетоманам удалось абонироваться на два и даже на все три абонемента, взяв их на чужие имена или иными разными способами.

Но так или иначе, благодаря этому дверь в балет была пробита. Больше половины публики в балете переменилось или, вернее сказать, прибавилось новой. Гегемония балетоманов была нарушена, они распылились среди других любителей балета, но не балетоманов.

Все, что я говорил о касте балетоманов, относится главным образом до балетоманов петербургских.

В Москве были также балетоманы, но эти последние сами по себе были гораздо скромнее, и влияние их было гораздо меньше. Само количество балетоманов было гораздо более ограничено, {435} и до моего назначения управляющим московской конторой императорских театров в балете не было абонементов, а это значительно меняло дело. Кроме того, не было полицмейстерской курилки, где бы балетоманы эти собирались для обсуждения своих вопросов. Состав балетоманов был также совершенно иной. По большей части — богатое московское купечество, добавленное местными дворянами, крупными чиновниками и золотою молодежью, причем московское купечество держалось замкнуто и усердно ухаживало за балетными артистками, что нередко оканчивалось законным браком и семейным счастьем. Москва была в шестистах верстах от солнца — центра управления, двора, министров и других влиятельных людей; балетоманы же особенно сильны в монархической столице — только там они ощущают под ногами особенно сильную почву. Так было и в Париже во времена Наполеона III, где в 1861 году балетоманы ярко себя проявили при постановке оперы Вагнера «Тангейзер», устроив грандиозный скандал автору.

Балетоманы московские не имели прочных и близких связей, а потому и удельный вес их был невелик, а если к этому прибавить отсутствие общих интересов и спайки, то их даже нельзя в строгом смысле назвать кастой. После каждого балетного представления они, так же как и петербургские балетоманы, ездили ужинать с балетными артистками в рестораны, по преимуществу в «Метрополь», также и в «Эрмитаж», но ужинали большей частью в общем зале. Уже одно то, что ужинали они в разных ресторанах и в общем зале за различными столами, доказывало их разрозненность. Петербургские же балетоманы ужинали после спектакля почти исключительно в ресторане Кюба — это был их клуб, где они часто занимали отдельный зал и где накрыт был общий стол. Вообще у московских балетоманов не было настоящей организации, не было связей и не было силы.

Я еще забыл упомянуть об одном сорте балетоманов, состоявших больше чем наполовину из молодежи, горячих, искренних поклонников балета, больших энтузиастов, какими способны быть молодые натуры. Их главное отличие от балетоманов партера и дорогих мест было то, что балетоманы эти не имели ни средств, ни связей, ни связанного с этими качествами влияния. В знаменитую курилку не допускались, ужинать к Кюба не ездили, подношения артисткам делали сообща и, конечно, недорогие. Тем не менее эти молодые балетоманы в известной доле могли содействовать успеху балетных артисток, ибо, когда {436} хотели, рук для аплодисментов не жалели и в своих порывах восторга доходили до невероятного увлечения.

В Москве в Большом театре был такой курьезный случай. Молодой студент балетоман, поклонник балерины Рославлевой, увлекаясь овациями этой артистке, не только бесконечно ей аплодировал, кричал и махал платком, но еще схватил шаль рядом сидевшей с ним дамы и стал на стул ложи второго яруса, но тут как-то неловко оступился и полетел сверху в партер — задел платьем за боковую люстру и упал на кресло: кресло сломал и погнул боковое бра.

Произошел переполох. Раздались крики: «Доктора! Доктора!» — все ждали катастрофы, но юный балетоман настолько был возбужден, что, несмотря на полученные ушибы, к общему удивлению, спокойно встал, оглядел вопросительно публику и без посторонней даже помощи удалился из партера, как ни в чем не бывало.

Среди этих молодых энтузиастов, балетоманов верхних ярусов, были, однако, балетоманы, извлекавшие известные материальные выгоды через балетоманов. Выгоды эти, конечно, не могли равняться выгодам, извлекаемым дельцами из балетоманов высшего полета. Всяк сверчок знай свой шесток. Я говорю о клаке.

Клака в театре вообще не русского происхождения и мало свойственна русским, особенно столичным театрам. Это продукт чисто западной культуры. На Западе так любят и уважают законы — там все приведено в систему и даже на вид беззаконное имеет законный, правильный порядок и регламентацию. К чести наших русских, особенно столичных артистов надо сказать, что они не поклонники клаки. В казенных театрах над поклонниками клаки смеются сами товарищи артисты, и если некоторые, как исключение, клакой и пользовались, то по большей части это были или приезжие иностранные, или русские провинциальные артисты.

Клаку в казенных театрах имели артисты французской труппы Михайловского театра и балетные.

В балете дело это было организовано балетоманами дорогих мест при помощи балетоманов верхних ярусов — любителей и платных. Одним из видных организаторов этого спорта был известный балетоман — директор горного департамента С‑кий. Руководил этим делом его курьер Виноградов. Клака действовала по приказанию, отданному патроном руководителю клаки, или за деньги по вполне определенному тарифу.

{437} В последние годы, однако, эта отрасль действий петербургских балетоманов стала приходить в упадок.

С самого первого дня моего назначения на пост директора театров петербургские балетоманы стали относиться ко мне и к деятельности моей по отношению к театрам — и балету в особенности — недружелюбно.

О моей театральной деятельности они имели самые точные сведения по работе моей в Москве как управляющего московскими казенными театрами. До них доходили слухи о московских балетных постановках, о переменах, сделанных в режиссерском управлении балета, о новом балетмейстере Горском, взятом мною из балета петербургского, о новом капельмейстере балета Арендсе, заменившем старика Рябова, о привлечении не только к написанию декораций, эскизов костюмов и бутафории, но и к самой постановке балета молодых художников К. А. Коровина и А. Я. Головина, о новой музыке балетов, заказанной музыкантам Корещенко, Симону, Арендсу и другим, о введении в балете удлиненных юбок, наконец, о допущенном мною нарушении традиции балета в смысле постановки танцев, не придерживающихся абсолютной симметрии и четного количества одинаковых костюмов в кордебалетных парах, костюмов, в прежнее время лишь отличавшихся по группам в цветах; о введении в группы кордебалетных танцовщиц юбок-клеш, а не исключительно юбок, называемых пачками, наконец, о допущении корсажей без плечевых перехватов и т. п.

Все эти нововведения казались петербургским балетоманам неслыханной дерзостью с моей стороны.

Когда все эти новшества, сначала вводимые постепенно, были наконец объединены и представлены целиком в новой постановке возобновленного в Москве балета старого времени «Дон Кихот», в балетном мире крупное событие это было встречено сначала не совсем сочувственно. Скоро, однако, московские балетоманы, видя сочувствие остальной публики и большой интерес, возбужденный этой новой постановкой, понемногу примирились, и многие стали даже на сторону дирекции.

После «Дон Кихота» в Москве был поставлен заново другой балет старого времени — «Эсмеральда», названный новым именем «Дочь Гудулы», вследствие того, что при возобновлении балета для него было заказано не только новое либретто, ближе подходящее к роману В. Гюго, но и новая музыка. Либретто составлял Горский, музыку писал Симон. В таком новом виде балет был назван не балетом, а мимодрамой, ибо сюжету и {438} мимической стороне балета, а также массовым сценам было отведено большое место в ущерб танцам[[169]](#endnote-151).

Смелость показать такой новый сорт балета в Москве оценена была петербургскими балетоманами как совершенно непростительная дерзость и окончательно восстановила их против меня.

Однако никаких особенно враждебных действий балетоманы не предпринимали. Все это касалось Москвы и им было не так близко. Кроме того, они были уверены, что все эти пробы делались только в Москве, где балетоманы сговорчивые, и что никогда не решатся пробовать это в Петербурге, где они, балетоманы, стоят на страже традиции балета. Такого же мнения был и старый петербургский балетмейстер — знаменитый Петипа, который это неоднократно высказывал моим ближайшим помощникам.

В первый год моего директорства в Петербурге (1901) я приглядывался к петербургским театрам и хотел понемногу начать вводить новые требования. Но, приглядевшись к балету, понял, что начинать вводить эти новшества, как в Москве, займет много времени — придется повторять то же самое, а потому в 1902 году я решил прямо выписать из Москвы постановку балета «Дон Кихот» и показать ее петербургской публике и балетоманам. Однако балет этот, несмотря на сильную критику Петипа и балетоманов, был встречен менее враждебно, чем можно было предполагать. На балет этот смотрели как на чистый продукт московского изготовления, показываемый дирекцией как курьез.

Но, когда в Мариинском театре пошли приготовления к балету «Волшебное зеркало», к балету новому и по сюжету, и по музыке, и по постановке, а ставить его взялся сам Петипа, совершенно не сочувствовавший ни взглядам балетмейстера А. Горского, ни вкусам А. Головина, приглашенного работать над декоративной стороной «Волшебного зеркала», ни таким же вкусам автора музыки к «Волшебному зеркалу» композитора Корещенко, — позиция балетоманов стала к дирекции резко враждебной.

Петипа несколько раз от постановки «Волшебного зеркала» отказывался[[170]](#endnote-152), но потом, ввиду желания отпраздновать свои бенефис, ставить согласился, все время, однако, враждуя с автором музыки и еще больше с художником Головиным. Против них он устно и печатно говорил и особенно возбуждал балетоманов, а эти, видя непреклонное стремление проводить в балете {439} новое и убедившись в том, что опыт с «Дон Кихотом» был только началом, решили балет «Волшебное зеркало» со скандалом провалить, подчеркнув при этом, что даже гений Петипа не мог побороть уродливости декоративной живописи Головина и новой симфонической музыки Корещенко.

Еще задолго до первого представления все это было известно[[171]](#endnote-153), но открытым оставался вопрос, какую форму протест балетоманов примет. Перед самым представлением все, казалось, относительно успокоилось.

На генеральной репетиции балет даже имел успех. Петипа, встреченный овацией артистов, балет хвалил как свое детище и мне сказал несколько особенно приветливых слов — что рад со мной работать, доволен результатом постановки, рад, что такая оригинальная постановка сделана при мне и т. д.

Но вскоре после того как я вернулся после репетиции домой, ко мне пришел заведующий постановочной частью барон Кусов и заявил мне, что после моего отъезда он был случайным свидетелем разговора Петипа с главными представителями балетоманов и прессы. Петипа ругал вовсю постановку в смысле обстановки и музыки, говорил, что, несмотря на все приложенные им заботы, постановку эту спасти невозможно. Дирекция над ним издевается, заставляя его работать с такими бездарными художниками, как Головин, и музыкантами, как Корещенко. Он меня уже несколько раз об этом предупреждал, но я настолько мало обращаю на это внимания, что он, Петипа, умывает руки — пускай уже публика сама выскажется, и высшие мира сего убедятся, к чему я веду театр и наш образцовый петербургский балет.

Такое мнение Петипа, высказанное спустя лишь полчаса после вышесказанного мне обратного, меня, однако, не очень удивило, ибо двуличность его и хитрость были мне достаточно известны. Кроме того, ему шел уже девятый десяток — что можно требовать от такого старика, в свое время, впрочем, выдающегося?

Вечером в тот же день Головин, который вообще очень волновался, сообщил мне по телефону, что лопнуло стекло зеркала, в котором должна была переливаться ртуть. Зеркало это в балете, по сюжету, имело большое значение; быстро изготовить новое стекло было невозможно. Случай этот всеми был признан за недоброе предзнаменование; под таким впечатлением заканчивался день, канун первого представления «Волшебного зеркала».

{440} На следующий день мне дали знать, что стекло кое-как утвердили и надеются, что перекатывание ртути произойдет на спектакле благополучно, но выдержит это только один раз, а потому до спектакля пробовать не решаются.

В самый день первого представления все очень волновались. Места в театре были все распроданы. К восьми часам вся зрительная зала была полна публикой. Новый балет, о котором уже говорили почти два года, бенефис знаменитого Петипа, рассказы о предстоящем, особом по новизне зрелище — всех интересовали. Царская ложа была полна членами императорской фамилии. В восемь часов ровно приехали императрица Мария Федоровна и государь с молодой императрицей. Министерская ложа была также полна приглашенными лицами высшего общества. Моя ложа тоже наполнилась гостями; все ожидали чего-то необыкновенного.

Министр двора, приехавший на этот раз к самому началу, встретив меня, сказал:

— Ну, чем-то вы нас сегодня угостите? Слышал от некоторых балетоманов, что балет самый декадентский!

Фредерикс также был приверженцем старины, хотя не крайним.

Когда поднялся занавес и взорам зрителей открылась первая картина, — она так была необыкновенна и красива, что, несмотря на недоброжелательство многих, нельзя было не заинтересоваться разбором деталей самой декорации и необыкновенно живописных групп в самых разнообразных костюмах. Картина эта, несомненно, произвела впечатление, понравился и мелодичный вальс, который, надо сказать правду, отлично был исполнен артистами; много аплодировали Кшесинской и другим танцовщицам.

Со второй картины впечатление стало изменяться. Послышались отдельные возгласы и смешки по поводу декорации парка, в которой не понравилась стриженая высокая стена зелени. В этой картине роль мачехи принцессы, роль мимическую, исполняла по настоянию Петипа его бездарная дочь Надежда, которая ни с какой стороны не была мимисткой.

Стекло зеркала треснуло, и ртуть разлилась по сцене, вызвав смех зрительного зала и смутив танцующих артистов.

Все это вместе оказало влияние на настроение зрительного зала. Балетоманы стали, не стесняясь присутствием императора, громко высказывать свои замечания и друг с другом переговариваться. Понемногу загудел весь партер. В антракте в зале, {441} а особенно в коридорах и в фойе, шел громогласный обмен мнениями и критика представления — по-видимому, организовывалось какое-то выступление балетоманов.

Когда в следующем акте взвился занавес и взору зрителей показан был грот, наполненный гномами, — раздался дружный, громкий смех балетоманов партера, шиканье и свист, перешедшие понемногу в сплошной шум с возгласами отдельных балетоманов:

— Довольно! Что за безобразие! Пора кончать это декадентство!

Один из самых старых балетоманов, генерал В[интул]ов, весь плешивый, кричал:

— Да скоро ли уберут Гурлю (имя моей жены) и Теляковского! Они погубят театр своими новшествами!

Я лично за большим шумом возгласа этого не разобрал, но в антракте мне об этом передавали знакомые.

Когда весь этот шум начался, в царской ложе сначала не поняли, что случилось, а так как большинство балетоманов сидело в левой части партера (балетоманы не любили духовых инструментов и потому особенно ценили места левой части партера — духовые инструменты располагались против правой стороны), то шум был особенно близок именно к царской ложе. Великий князь Владимир Александрович высунулся из-за портьеры царской ложи, чтобы посмотреть, в чем дело, и, увидав беснующихся балетоманов, своим громким голосом сказал:

— Это скандалят балетоманы, недовольные представлением.

Этот шум не смолкал во время всего акта, причем, конечно, взоры всех устремились на мою ложу и на меня. Меня лорнировали, показывали пальцем и не спускали глаз. Некоторые балетоманы стали кричать «Занавес!», но остальной публике этот скандал скоро надоел, и она сначала тихо, а потом все громче и громче стала шикать балетоманам, требуя прекратить поднятый ими шум.

Должен при этом заметить, что у меня было среди публики немало знакомых, даже близких. Некоторые из них старались балетоманов укротить, но были и такие, которые, несмотря на хорошие со мной отношения, вместо защиты меня стали также критиковать главным образом декорацию грота Головина. Услыхав это, балетоманы стали громко заявлять в свое оправдание, что даже приятели Теляковского и те находят невозможными вводимые им новшества, и если его оставят директором, он совершенно погубит наш родной балет.

{442} Должен сказать, что на меня весь этот скандал произвел удручающее впечатление, тем более что, сидя на виду у всей публики, я не мог никаким образом выразить какой-либо протест. Мне оставалось одно — взять бинокль и лорнировать особенно расходившихся балетоманов, чтобы, по крайней мере, знать имена главных зачинщиков.

В это же время против меня велась и другая интрига, инициатор которой в этот вечер сидел в царской ложе и там поддерживал соответствующее настроение против меня, но не как чистый балетоман, а как мой конкурент, желавший сделаться президентом императорских театров на манер президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича. Это был великий князь Сергей Михайлович.

Все это вместе взятое составляло благоприятную конъюнктуру к моему удалению с поста директора, о чем уже давно говорили как в Петербурге, так и в Москве. Хороший скандал при помощи балетоманов был как нельзя лучше на руку не только им одним. Все это надо было принимать во внимание при оценке настроения в этот вечер и в царской ложе.

Царская ложа осталась балетом определенно недовольна. Министру балет тоже не понравился. Публика и печать отнеслись к балету различно. Некоторые хвалили, большинство ругало.

Случившийся скандал убедил меня в невозможности работать при таких условиях, о чем мною и было заявлено министру. Но оказалось, что балетоманы не только не достигли желаемого результата, но достигли обратного: вскоре же я был награжден следующим чином, ясно доказывавшим, что меня хотят поддержать и скандалу, мне сделанному, не сочувствуют.

Приведу для характеристики балетоманов один мой разговор с балетоманом пожилых лет, высоких чинов, знатного происхождения, очень богатым и имевшим связи, членом Государственного совета, бывшим губернатором и будущим генерал-губернатором, светским и образованным человеком, даже известным общественным деятелем и гласным городской думы, бесспорно умным, знатоком старинных вещей и отличным хозяином. Знал я его давно, да и кто его не знал в Петербурге в описываемую мною эпоху.

Встретился я с ним на балу в Зимнем дворце в начале 1904 года, вскоре после того, как злополучное «Волшебное зеркало», проваленное со скандалом петербургскими балетоманами в 1903 году, в декабре 1903 же года, то есть в следующем сезоне, к немалому удивлению тех же проваливших его балетоманов, {443} было выбрано балетной труппой для своего бенефиса, — выбрано, как наиболее интересная новая постановка, способная собрать много публики и по возвышенным ценам.

Я стоял около большого буфета, сплошь заставленного зеленью, цветами, серебром белым и золоченым, дорогим фарфором и различными вазами, блюдами и тарелками, на которых уложены были самые разнообразные фрукты, конфеты, сладкие пироги и пирожные, печенья и тому подобные нарядные, вкусные, красивые и затейливые произведения настоящих, искусных кондитеров, умеющих доказать, что можно не только хорошо приготовить, но и так хорошо все подать и уложить, что, подходя к такому буфету, вам положительно совестно что-нибудь тронуть и взять, ибо вы нарушаете этим красиво уложенное блюдо. Вам приходится невольно брать не то, что хочется, а то, что не нарушает общего красивого сочетания этих заманчивых яств. С одной стороны буфета на краю стояли чайные приборы и прохладительные напитки. Около этого края толпились элегантно одетые дамы, от духов которых воздух наполнялся самыми причудливыми и тонкими запахами. На другом краю буфета, как солдатики, были расставлены самые разнообразные вина в бутылках и, конечно, за командира — неиссякаемая бутылка шампанского с золотой головкой, из которой струилась лениво белая пена. Эта бутылка отдыхала мало, и едва появлялось несколько пузырьков у горлышка, как видный буфетчик с длинными бакенбардами и бритыми усами торжественно и гордо ее наклонял и наливал очередной бокал. Около этих бутылок стояли тарелки с необыкновенными сэндвичами — белыми как снег. Какой это был хлеб и из какой муки приготовленный, прямо не знаю. Что было в этих сэндвичах забавного — это то, что внутри них, между двумя кусочками хлеба, был положен какой-то секрет, ибо его иногда совсем не было видно, и вы брали сэндвич наугад, как в лотерее, но с тем от нее отличием, что лотерея была без проигрыша, и, когда сэндвич попадал в рот, вы первый момент не отдавали себе отчета, что вы едите, но было невыносимо вкусно — и вы уже протягивали руку за следующим выигрышем. Бокал с шампанским услужливым и осанистым буфетчиком любезно был вам продвинут на золоченом подносе, оставалось только взять и выпить. Вы, конечно, поймете по особой подробности описания этого края буфета, что я именно около него не то случайно, не то намеренно очутился. Нет, по правде сказать, намеренно. Очень уж шампанское притягивает — одни пузырьки, играющие и {444} поминутно лопающиеся, и матовый холодный налет на бокале чего стоят!

Я нарочно несколько, может быть, излишне подробно описал обстановку, среди которой мне пришлось откровенно поговорить с маститым балетоманом. Масса света, оживленные веселые лица, шуршание шелковых дамских платьев, бриллианты, кружева, духи, а главное, вино, да еще такое игривое, как шампанское, развязывает сдержанный язык, и можно сказать и выслушать много такого, о чем в официальном кабинете или душном вагоне, хотя и I класса, или почтовой конторе и в голову не придет говорить, несмотря на веселое настроение и открытый нрав.

Я пил лишь второй бокал, искал глазами довольно безуспешно сэндвича с рябчиком и разговаривал о театре, — вдруг ко мне подошел выше мною описанный сановник, гордость балетоманов, а следовательно, и всей интеллигентной современной России (так рассуждали эти балетоманы, знатоки искусств вообще и балетного в особенности), и, приветливо протягивая мне руку, сказал:

— Ну, что же, Владимир Аркадьевич, будем мириться.

— Как мириться? — ответил я ему. — Мы разве ссорились?

— Я и не думал ссориться, — ответил сановник-балетоман. — Но мне передавали, что вы, Владимир Аркадьевич, меня страшно ругали и надо мной смеялись.

— Вот и неверно! Вам, вы говорите, кто-то передавал, что я вас ругал, и это вами не проверено, а вот что вы меня и даже мою жену поносили на все корки, это я уже сам слышал — хотя и случайно, но ясно. Я вас не ругал — но вам удивлялся. Я положительно не могу понять, как вы, человек пожилой, умный, образованный и светский, да еще такой выдающийся деятель, человек со вкусом, живете среди исключительно красивой и художественной обстановки в вашем особняке, — как вы, приезжая в театр на балетный спектакль, не можете разобрать, что на сцене красиво и что — нет. Как именно вы не могли оценить исключительную красоту постановки «Волшебного зеркала» и вместе с другими балетоманами участвовали в скандале?

На это маститый балетоман стал меня уверять, что в скандале участия он не принимал, а был лишь зрителем. Что же касается его взгляда и оценки этой постановки, то он нашел на первом представлении музыку, кроме вальса первого действия, скучной, хотя, может быть, и ученой. Декорации Головина ему сразу не понравились, но, приглядевшись к ним на втором представлении, {445} в бенефис кордебалета, недавно, некоторые он находит даже красивыми; костюмы же одобрял и в первый раз.

— В таком случае, против чего же вы и ваши коллеги, в сущности, протестовали? — спросил я.

— Дорогой Владимир Аркадьевич, — отвечал мне сановник, выпивая второй бокал шампанского. — Вы напрасно обращаете на нас, в особенности на старых, седых балетоманов, серьезное внимание.

— Как, — перебил я его. — Я обращаю внимание на вас? Не я, а вы обратили на меня такое большое внимание, от которого я не знаю, куда деться. Вы вмешиваетесь в дела дирекции, развращаете вверенную мне для управления балетную труппу и режиссерское управление, постоянно критикуете все мои распоряжения как начальника, устраиваете моим чиновникам и мне самому скандалы и в довершение всего, несправедливо критикуя работы вновь приглашенных молодых талантливых художников и музыкантов, обижаете их, а в сумме всего мешаете мне работать и развивать в балете художественную часть, в которой, по правде сказать, ваши коллеги мало смыслят. Да и что, например, может понимать ваш приятель, генерал по кавалерии, когда всю жизнь имел дело лишь с вахмистрами, кобылами и жеребцами?

— Вы не так на это дело смотрите, — возражал мне санов ник. — Я уже вам говорил, что, в сущности, «Волшебное зеркало», то есть самая постановка и художественная часть, не так уже возмутила балетоманов. Как я, так и они уже теперь начинают с ней мириться и просили даже меня вам сказать, что со жалеют о том, что вы решили отправить эту новую постановку в Москву на будущий сезон. Они даже находят несправедливым, что вы нас лишаете нового балета, в котором есть и достоинства. Суть недовольства балетоманов дирекцией не в том.

— А в чем же? — поспешил я спросить, протягивая руку к четвертому бокалу.

— Вот, выпьем еще по бокалу, — продолжал сановник, — и я вам, как человек старый и бывалый, объясню коротко и ясно — между нами. Вы еще молоды, полны энергии, жизни и надежд все перестроить по-новому и даже, может быть, лучшему. Мы, старики, жить уже кончаем и цепляемся руками за каждое возможное удовольствие и наслаждение. Ведь вот приятно выпить бокал холодного шампанского — а есть удовольствия и еще большие. Мы любим женские ножки — вы нам показываете длинные юбки, мы любим ходить на сцену — вы нас {446} не пускаете, мы любим видеть в первой линии Наших птичек — может быть, и не всегда самых молодых, и красивых, и талантливых, но нам особенно близких и привычных, — вы их переставляете назад и показываете новых. Наконец, мы, балетоманы, привыкли, чтобы с нами дирекция считалась — ведь, как-никак, а мы главным образом поддерживаем балет: другая публика — это стадо неблагодарных баранов, — а вы нас упорно не признаете. Вот на что балетоманы главным образом обижены. Не будь этих ваших строгих распоряжений, не разоряй вы нашего старого балетоманского гнезда, может быть и не совсем легального, балетоманы оставили бы в покое дирекцию, особенно в вопросах чисто художественных. Новые декорации, новая музыка, даже костюмы — по правде сказать, это мало расстраивает балетоманов, да они, как вы справедливо говорите, в этом мало понимают. Один балетоман, адмирал Б., даже меня спросил, отчего это наши так ругают «Волшебное зеркало», ведь теперь везде и в Париже новая живопись, новая музыка, я, правда, не поклонник ее, но понимаю, что иногда можно посмотреть и новое, «avoir une idée»[[172]](#footnote-21), тем более что я, как охотник, должен сказать, что лес Головина мне понравился и вальс Корещенко неплох. Словом, вы поймете, что против всего этого балетоманы протестовать не будут, да и слушать их я вам не советую.

— Так чего же в конце концов хотят балетоманы? — пере спросил я сановника.

Мы выпили по пятому бокалу. В это время начали играть мазурку. Публика стала расходиться от буфета — стали приготовляться к ужину, около нас никого не было. Стоящий близко буфетчик мало интересовался нашим разговором — эти люди умеют стоять близко, все слушать, но ничего не слыхать.

— Владимир Аркадьевич, — обратился ко мне сановник и стал говорить тихо. — Ne soyez pas si sévère avec les balletomanes[[173]](#footnote-22). Мы люди прежнего режима, может быть, даже последние балетоманы. Судьба нас связала с ножками женскими — мы их особенно ценим и прочее. Но вы знаете, балетные артистки часто все уходят в эти очаровательные ножки; как собеседницы они часто скучны и однообразны. Это не француженки, с ними про водить вечера в одиночку скучно, поэтому мы любим общественность — театр, общий ужин у Кюба, балетоманские вечера, мы не прячемся, а, наоборот, показываемся. Освещенный зал, движение, интимное, даже вроде семейного, общество нас веселит и занимает, {447} у каждого своя милая и верная пташка, у ней такие же милые товарки — все это молодо, свежо, весело и беззаботно, мы в своей компании, врем что угодно. Правда, в последнее время между балетоманами стали появляться какие-то, в сущности, темные личности, ну, мы от них держимся в стороне. Театр нам необходим. Не можем же мы, сановники, ездить в частные театры. Балет дает нам все, мы как бы у себя дома и в хорошем обществе. Неужели все это уже так плохо и непонятно?

Протекла маленькая пауза. Видно, сановник был искренен.

— Нет, это неплохо, — ответил я. — Совсем даже неплохо, особенно для вас, господ балетоманов. Я вас совершенно пони маю, но смею думать, что для настоящего театра и настоящего балета, как я его понимаю, все это весьма и весьма плохо. Ведь, в сущности, все, что вы, ваше высокопревосходительство, сказали, доказывает, что я — как человек, которому вверены театры, чтобы в них процветали искусства, к которым принадлежит и балет, — никогда с балетоманами примириться не могу. Не смотря на все мои личные симпатии к вам, я должен признаться, что для настоящей оценки балета как художественного зрелища нужна другая публика, такая же, как в опере, драме, и которая, конечно, заведется и в балете с открытием новых абонементов.

— Я думаю, вы ошибаетесь, — возразил мне сановник. — Балет в балетоманах нуждается, и без них будет падать интерес к нему, мы, балетоманы, верные его друзья.

— А по-моему, — отвечал я, — вы ошибаетесь: во-первых, вы, балетоманы, друзья не балета, как хореографического искусства, а друзья некоторых балетных артисток. В Москве, где такой же балет, как здесь, в Петербурге, он без вас процветает, двигается вперед, привлекает не только балетную публику, но и другую, даже серьезную, которая способна оценить и хорошую музыку и хорошие декорации.

На этом окончился наш разговор, надо было идти пригласить к ужину даму, а про балет и балетоманов временно забыть. Все равно, яснее и определеннее, а главное, правдивее, искреннее и откровеннее ни один балетоман петербургский не мог бы высказаться. Когда я возвращался в карете домой, весь разговор со старым балетоманом мне вспомнился. Сам сановник казался мне и бедным и смешным, а между тем он был богатым и серьезным — под старость эти контрасты вполне уживаются, как это ни странным кажется. Одно мне стало совершенно ясным: серьезного внимания на балетоманов обращать не следует, как и сам сановник мне говорил. Эта каста отжила {448} свое время и сама сойдет на нет. Пока же эти старые дети в балетном мире и зрелые мужчины в делах государственных, — кто знает? — в сущности, и в тех и других делах одинаково бесполезны и даже, пожалуй, в государственных — вреднее. А потому, если бы можно было их исключительно занять одним балетом, изъяв совершенно из дел государственных, — балет даже оказал бы особую услугу дорогому отечеству. Что, в сущности, балетоманы просят? Временно оставить им их детский сад с любимыми их игрушками: арлекинами, зайчиками с барабаном, а главное, живыми куколками. Детская комнатка у них есть: в театре полицмейстерская курилка, у Кюба несколько зал, и то только по воскресеньям в свободные дни. По правде сказать, ведь это уж не такие большие запросы.

«Это уж не так плохо», — как говорил сановник.

Я после этого разговора почувствовал большое облегчение и прояснение. До этого я слишком трагично смотрел на балетоманов.

Они гораздо были опаснее и вреднее, когда заняты были не балетом, а делами государственными, что впоследствии и доказали.

Во всяком благоустроенном государстве всем деловым людям должно быть свое место, и, конечно, уже без всякого сомнения, балетоманам место при балете: как-никак, они больше имеют общего с балетом, чем с другими важными государственными делами, и директору театра волей-неволей с этим злом надо считаться — но не очень серьезно, — что я с этого времени и стал делать.

Протестом, вылившимся в форму скандала на первом представлении «Волшебного зеркала», петербургские балетоманы закончили свою борьбу против всех художественных новшеств, вводимых дирекцией за последние пять лет.

Балетоманы, несмотря на все свое влияние и силу, не смогли остановить движения вперед художественной стороны балета.

Новейшая музыка А. Корещенко, Н. Черепнина, А. Щербачева, новые декорации целого ряда выдающихся художников — К. Коровина, А. Головина, А. Бенуа, Л. Бакста и других, новые балетмейстеры, как А. Горский, М. Фокин и другие, понемногу стали завоевывать симпатии и интерес большой публики и новых поклонников балета, новых абонентов и такой публики, которая в прежнее время балетов не посещала, считая это делом исключительно любителей балета. Новая же публика в рядах своих имела и таких, которые особенно интересовались {449} не одним исключительно балетом, а просто красивым художественным зрелищем, в котором, помимо танцев, важную роль играют и музыка, и декорации, и костюмы.

Среди этой публики тип прежнего балетомана — балетомана восьмидесятых и девяностых годов — уже не вырабатывался.

Ряды балетоманов стали редеть, и они стали терять понемногу и вес и силу.

Да и в самих рядах их стал обнаруживаться раскол — особенно при появлении новых постановок балетмейстера Фокина.

Раскол этот обнаружился и в самой балетной труппе, с женским элементом которой близко связаны были сердца балетоманов.

Старый балет дал трещину. Меньший кусок откололся с заядлыми, неисправимыми рутинерами, старыми балетоманами, совершенно не способными ни слушать, ни воспринимать более серьезную музыку, новую декоративную живопись и костюмы и новейшую постановку новых балетмейстеров.

Другая часть балетоманов пошла на компромисс и, допуская некоторые новшества, отстаивала еще и старое; эти последние балетоманы, более молодые, боялись прослыть за отсталых и профанов, будто бы не способных понять хорошую музыку и живопись, которую понимает другая, просвещенная публика и даже балетные артистки, близкие им.

Но все же борьба против нового после представления «Волшебного зеркала» совсем не прекращалась. Прекратилась борьба с художественной стороной балета, — продолжалась же борьба с административной частью. Эта последняя, ничего не имея общего ни с постановками балета, ни с танцами, ни с музыкой, ни с декорацией, достигла своего апогея с назначением чиновника дирекции А. Д. Крупенского наблюдающим за балетом вообще, а за балетной труппой в особенности. Это было в 1903 году.

13 января 1904 года эта борьба балетоманов достигла своего апогея и балетоманами была также проиграна, ибо после ряда скандалов, газетных статей, кошачьих концертов, устраиваемых Крупенскому, вплоть до вызова его одним из балетоманов на дуэль — балетная труппа, узнав о намерении этого последнего отказаться от заведования балетом, поднесла ему адрес. Адрес был подписан почти всей труппой, за исключением лишь некоторых артисток — балетоманских дам, находившихся под влиянием своих высокопоставленных патронов.

Предполагалось адрес, при овации, поднести Крупенскому на сцене, но, ввиду того что Крупенский от овации счел нужным уклониться, адрес был доставлен представителем труппы, {450} солистом П. А. Гердтом, на квартиру Крупенского. Кроме того, некоторые члены режиссерского управления (А. В. Ширяев и Н. Г. Сергеев) заявили, что, если Крупенский уйдет, они не останутся в числе лиц упомянутого управления.

Для влияния петербургских балетоманов это был второй большой удар. Они, выставлявшие себя защитниками, влиятельными покровителями знаменитого петербургского балета, вдруг оказались не признанными даже труппой.

Какая же после этого могла продолжаться борьба и чего достигнуть!

Высшее начальство поддержало дирекцию в ее стремлении к обновлению балета с художественной точки зрения; балетная труппа поддержала дирекцию в ее стремлении к административным переменам; публика рвала места в театрах при балетных представлениях.

Кто же остался на стороне настоящих балетоманов? Лишь незначительная часть мелкой прессы. С этим далеко не уедешь!

Окончательно балетоманы капитулировать не решились, — свою позицию шаг за шагом отстаивали, но шаг за шагом и теряли, и притом бесповоротно. Борьба эта стала мелкой, жалкой, а главное, смешной и скучной.

Настал 1905 год — генеральная репетиция революции. Полная переоценка всех ценностей, — особенно штатских и военных генералов и важных лиц. Не избегли этой переоценки и знаменитые балетоманы, эти бывшие жуиры и повелители балета.

Потом, казалось, опять кое-что стало возвращаться к старому, но вяло, робко — а тут, через несколько лет, новый удар авторитету старых балетоманов: демонстрация в Европе антрепризой С. Дягилева всех российских театральных новшеств, включая и балет, и общее европейское признание успеха русского оперного и балетного театра, столь неодобряемого в его настоящем виде старыми балетоманами.

Балетоманам, видимо, пришел конец…

Все на этой планете превратно, и все старое кончается, чтобы уступить место новому.

Звезда могущества балетоманов, как парижских, так спустя шестьдесят лет петербургских, закатилась, и о их жизни, веселье, обычаях, ужинах у Кюба, курилке в полицмейстерской можно будет читать лишь в мемуарах.

А можно сказать — была игра!..

… «Wein, Weib und Tanzen»…

# **{****470}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абаза Ю. Ф. [38](#_page038)

Абельсон И. О. [175](#_page175), [183](#_page183)

Авранек У. О. [24](#_page024), [115](#_page115), [117](#_page117), [133](#_page133), [202](#_page202) – [210](#_page210), [214](#_page214) – [216](#_page216), [221](#_page221)

Азеф Е. Ф. [404](#_page404), [467](#_page467)

Аистов Н. С. [151](#_page151), [153](#_page153) – [156](#_page156)

Акимова С. В. [84](#_page084)

Аксарин А. Р. [9](#_page009), [393](#_page393), [467](#_page467)

Аллегри О. К. [162](#_page162)

Алчевский И. А. [138](#_page138), [141](#_page141)

Альбрехт Е. К. [21](#_page021)

Альджизи Луиза [468](#_page468)

Альмединген Б. А. [163](#_page163)

Альтани И. К. [115](#_page115) – [117](#_page117), [142](#_page142), [328](#_page328)

Альтман Н. И. [16](#_page016)

Амфитеатров А. В. [403](#_page403)

Андреев Л. Н. [124](#_page124), [201](#_page201), [380](#_page380), [386](#_page386)

Андреев П. З. [138](#_page138)

Андрей Владимирович [62](#_page062), [63](#_page063), [290](#_page290), [458](#_page458)

Андрианов С. Д. [159](#_page159)

Анисфельд Б. И. [163](#_page163)

Анненкова-Бернар Н. П. [105](#_page105)

Аполлонский Р. Б. [100](#_page100), [104](#_page104), [113](#_page113), [253](#_page253), [298](#_page298), [304](#_page304)

Арбатов Н. Н. [360](#_page360), [362](#_page362), [466](#_page466)

Аренде А. Ф. [317](#_page317), [319](#_page319), [323](#_page323), [437](#_page437)

Аренский А. С. [142](#_page142)

Аршеневский В. Н. [46](#_page046)

Асафьев Б. В. [469](#_page469)

Аслин И. В. [243](#_page243)

Базилевский Вас. [460](#_page460)

Байдлер Зиглинда [143](#_page143)

Байдлер Франц [143](#_page143)

Бакеркина Н. А. [230](#_page230)

Бакланов Г. А. [328](#_page328)

Бакст Л. С. [163](#_page163), [448](#_page448), [464](#_page464)

Балановская Л. Н. [142](#_page142), [203](#_page203), [212](#_page212)

Балетта Элиза [264](#_page264), [296](#_page296), [310](#_page310) – [314](#_page314)

Барцал А. И. [82](#_page082), [115](#_page115) – [117](#_page117), [143](#_page143), [355](#_page355), [411](#_page411)

Баскин В. С. [191](#_page191), [193](#_page193) – [196](#_page196)

Баттистини Маттиа [376](#_page376)

Бах Иоганн Себастиан [6](#_page006)

Бахрушин А. А. [11](#_page011), [71](#_page071), [451](#_page451)

Безобразов Н. М. [154](#_page154), [432](#_page432), [459](#_page459), [468](#_page468)

Безпалов В. Ф. [15](#_page015)

Бекефи Альфред [9](#_page009), [242](#_page242), [243](#_page243), [286](#_page286), [289](#_page289), [462](#_page462), [463](#_page463)

Бекефи Фридрих [462](#_page462)

Беляев Ю. Д. [101](#_page101), [103](#_page103), [104](#_page104), [180](#_page180), [183](#_page183), [184](#_page184), [191](#_page191), [227](#_page227), [427](#_page427), [460](#_page460)

Бем Д. И. [20](#_page020)

Бенкендорф Д. А. [61](#_page061) – [64](#_page064), [453](#_page453)

Бенкендорф П. К. [21](#_page021), [246](#_page246)

Бенуа А. Н. [162](#_page162), [448](#_page448)

Берг В. К. [88](#_page088)

Берлиоз Гектор [142](#_page142), [161](#_page161)

Бернштейн Анри [314](#_page314)

Бертенсон Л. Б. [185](#_page185)

Бершов Г. М. [452](#_page452)

Бессоне Эмма [468](#_page468)

Бетховен Людвиг ван [166](#_page166), [260](#_page260)

Бизе Жорж [197](#_page197)

Блуменфельд Ф. М. [143](#_page143), [271](#_page271), [367](#_page367), [368](#_page368), [466](#_page466)

{471} Боборыкин П. Д. [30](#_page030), [104](#_page104)

Бобров В. А. [21](#_page021)

Богданов А. Н. [145](#_page145), [456](#_page456), [457](#_page457)

Бойто Арриго [358](#_page358), [359](#_page359), [371](#_page371), [465](#_page465)

Бок Ф. Ф. [315](#_page315)

Больм А. Р. [159](#_page159)

Больска А. Ю. [138](#_page138), [140](#_page140), [234](#_page234), [358](#_page358)

Боначич А. П. [142](#_page142), [319](#_page319), [328](#_page328)

Бонетто [389](#_page389)

Бооль Н. К. [81](#_page081), [202](#_page202), [203](#_page203), [215](#_page215), [229](#_page229), [230](#_page230), [235](#_page235), [260](#_page260), [261](#_page261), [292](#_page292) – [296](#_page296) [308](#_page308), [319](#_page319), [329](#_page329), [337](#_page337), [387](#_page387), [388](#_page388)

Боровиковский В. Л. [128](#_page128)

Бородин А. П. [68](#_page068), [158](#_page158), [197](#_page197), [459](#_page459)

Бороздина В. В. [84](#_page084)

Бороздина Е. В. [84](#_page084)

Боссе Г. А. [138](#_page138)

Бочаров А. И. [462](#_page462)

Бочаров М. И. [452](#_page452)

Брагин А. М. [234](#_page234)

Брианца Карлотта [468](#_page468)

Броневский-Боянус С. К. [109](#_page109), [265](#_page265)

Бронская Е. А. [138](#_page138), [141](#_page141)

Бубликов Т. С. [465](#_page465)

Будберг А. А. [246](#_page246)

Будкевич М. Я. [234](#_page234)

Булгаков А. Д. [282](#_page282), [454](#_page454)

Буренин В. П. [183](#_page183), [184](#_page184)

Быков А. Г. [250](#_page250)

Ваганова А. Я. [159](#_page159), [468](#_page468)

Вагнер Рихард [69](#_page069), [139](#_page139) – [143](#_page143), [188](#_page188), [191](#_page191), [193](#_page193), [194](#_page194), [196](#_page196) – [199](#_page199), [201](#_page201), [435](#_page435), [456](#_page456)

Вальтер В. Г. [234](#_page234), [263](#_page263)

Вальц К. Ф. [7](#_page007), [82](#_page082), [88](#_page088), [116](#_page116), [179](#_page179), [455](#_page455)

Варламов К. А. [50](#_page050), [52](#_page052), [55](#_page055) – [57](#_page057), [100](#_page100), [113](#_page113), [114](#_page114), [166](#_page166), [251](#_page251), [299](#_page299)

Васильева А. Г. [281](#_page281)

Васильева Е. Н. [84](#_page084)

Васнецов А. М. [116](#_page116), [162](#_page162), [454](#_page454)

Ведринская М. А. [109](#_page109)

Вейнберг П. И. [228](#_page228)

Вель [212](#_page212)

Верди Джузеппе [197](#_page197)

Вержбилович А. В. [21](#_page021)

Веселовский Александр Н. [90](#_page090), [455](#_page455)

Веселовский Алексей Н. [90](#_page090), [96](#_page096) [455](#_page455)

Ветошникова М. Н. [452](#_page452)

Виль Э. И. [159](#_page159)

Вильер де Лиль Адам А. Ф. [275](#_page275)

Виноградов [436](#_page436)

Винтулов Н. А. [8](#_page008), [422](#_page422), [441](#_page441), [468](#_page468)

Витте С. Ю. [121](#_page121), [251](#_page251)

Владимиров П. Н. [159](#_page159)

Власов С. Г. [115](#_page115), [123](#_page123), [124](#_page124), [410](#_page410)

Внуков П. И. [163](#_page163)

Волков Е. Н. [47](#_page047)

Волконский К. М. [155](#_page155)

Волконский С. М. [8](#_page008), [28](#_page028), [33](#_page033), [35](#_page035) – [39](#_page039), [46](#_page046), [104](#_page104), [105](#_page105), [123](#_page123), [136](#_page136), [172](#_page172), [394](#_page394), [424](#_page424), [452](#_page452), [453](#_page453), [469](#_page469)

Волькенштейн М. Ф. [405](#_page405)

Вольф-Израэль Е. В. [234](#_page234)

Воронцов-Дашков И. И. [26](#_page026) – [28](#_page028), [35](#_page035)

Востряков Р. Д. [152](#_page152), [230](#_page230)

Врасская В. С. [460](#_page460)

Врубель М. А. [116](#_page116), [454](#_page454)

Всеволожский И. А. [25](#_page025) – [36](#_page036), [40](#_page040) – [43](#_page043), [46](#_page046), [66](#_page066), [120](#_page120), [121](#_page121), [144](#_page144), [145](#_page145), [155](#_page155), [162](#_page162), [186](#_page186) – [188](#_page188), [270](#_page270), [341](#_page341), [353](#_page353), [354](#_page354), [389](#_page389), [394](#_page394), [452](#_page452), [463](#_page463), [469](#_page469)

Вуич Г. И. [103](#_page103), [126](#_page126), [242](#_page242), [243](#_page243), [248](#_page248), [249](#_page249), [255](#_page255), [261](#_page261), [262](#_page262)

Галкин Н. В. [265](#_page265)

Гамбургер К. Н. [51](#_page051)

Гамсун Кнут [113](#_page113), [169](#_page169), [170](#_page170), [460](#_page460)

Ганзен А. В. [130](#_page130)

Гардер М. М. [236](#_page236), [282](#_page282), [331](#_page331), [335](#_page335), [336](#_page336)

Гауптман Гергарт [99](#_page099)

Ге Г. Г. [299](#_page299), [309](#_page309)

Гельцер А. Ф. [88](#_page088), [147](#_page147)

Гельцер В. Ф. [145](#_page145), [159](#_page159)

Гельцер Е. В. [144](#_page144), [145](#_page145), [148](#_page148), [149](#_page149), [155](#_page155), [319](#_page319), [323](#_page323), [427](#_page427), [456](#_page456), [457](#_page457), [464](#_page464)

Гербек Э. Ф. [234](#_page234)

Гердт Е. П. [159](#_page159)

Гердт П. А. [159](#_page159), [251](#_page251), [291](#_page291), [450](#_page450), [454](#_page454), [457](#_page457)

Герцен А. И. [211](#_page211)

Герценштейн М. Я. [387](#_page387), [467](#_page467)

Гершельман К. Р. [41](#_page041)

Гете Иоганн Вольфганг [104](#_page104), [125](#_page125)

Гзовская О. В. [90](#_page090), [109](#_page109)

Гильдебранд Ф. Н. [21](#_page021)

Гиппиус З. В. [201](#_page201), [461](#_page461)

Гире М. И. [51](#_page051)

Гирш Г. И. [291](#_page291)

{472} Глазунов А. К. [67](#_page067), [140](#_page140), [200](#_page200), [201](#_page201), [431](#_page431), [432](#_page432), [468](#_page468), [469](#_page469)

Глинка М. И. [138](#_page138), [140](#_page140), [141](#_page141), [158](#_page158), [166](#_page166), [190](#_page190), [197](#_page197), [274](#_page274), [359](#_page359), [384](#_page384), [460](#_page460), [463](#_page463), [465](#_page465)

Глюк Христофор Виллибальд [10](#_page010), [158](#_page158), [201](#_page201), [460](#_page460)

Гнедич П. П. [13](#_page013), [99](#_page099), [102](#_page102) – [106](#_page106), [112](#_page112), [113](#_page113), [163](#_page163), [185](#_page185), [190](#_page190), [225](#_page225), [228](#_page228), [238](#_page238), [240](#_page240), [244](#_page244), [245](#_page245), [250](#_page250), [253](#_page253), [254](#_page254), [257](#_page257), [262](#_page262), [263](#_page263), [299](#_page299), [300](#_page300), [305](#_page305)

Гоголь Н. В. [50](#_page050), [99](#_page099), [358](#_page358), [460](#_page460), [462](#_page462)

Голицын Б. Б. [453](#_page453)

Голицын Д. П. [222](#_page222)

Голицына М. М. [238](#_page238), [335](#_page335)

Голов Г. И. [163](#_page163)

Головин А. Я. [6](#_page006), [8](#_page008), [10](#_page010), [67](#_page067), [70](#_page070), [76](#_page076), [87](#_page087), [91](#_page091), [116](#_page116), [118](#_page118), [124](#_page124) – [126](#_page126), [131](#_page131), [132](#_page132), [140](#_page140), [146](#_page146), [147](#_page147), [150](#_page150), [152](#_page152), [160](#_page160), [162](#_page162), [163](#_page163), [168](#_page168) – [170](#_page170), [178](#_page178), [179](#_page179), [191](#_page191), [192](#_page192), [195](#_page195), [199](#_page199) – [202](#_page202), [227](#_page227), [302](#_page302), [309](#_page309), [362](#_page362) – [366](#_page366), [387](#_page387), [393](#_page393), [396](#_page396), [432](#_page432), [437](#_page437) – [439](#_page439), [441](#_page441), [444](#_page444), [446](#_page446), [448](#_page448), [454](#_page454), [460](#_page460), [462](#_page462), [463](#_page463), [469](#_page469)

Горев Ф. П. [339](#_page339), [340](#_page340)

Горемыкин И. Л. [246](#_page246)

Горин-Горяинов Б. А. [109](#_page109)

Горленко И. В. [189](#_page189)

Горский А. А. [7](#_page007), [8](#_page008), [10](#_page010), [67](#_page067), [70](#_page070), [144](#_page144), [147](#_page147) – [150](#_page150), [170](#_page170), [201](#_page201), [316](#_page316) – [319](#_page319), [323](#_page323), [329](#_page329) – [331](#_page331), [437](#_page437), [438](#_page438), [448](#_page448), [456](#_page456) – [458](#_page458), [462](#_page462), [464](#_page464)

Горький М. [5](#_page005), [8](#_page008), [9](#_page009), [115](#_page115), [124](#_page124), [127](#_page127), [201](#_page201), [295](#_page295), [305](#_page305), [308](#_page308), [346](#_page346), [380](#_page380), [381](#_page381), [386](#_page386), [406](#_page406), [455](#_page455), [461](#_page461), [463](#_page463)

Гоян Г. И. [459](#_page459)

Гречанинов А. Т. [142](#_page142)

Грибоедов А. С. [99](#_page099)

Гримальди Энрикетта [153](#_page153), [160](#_page160), [319](#_page319), [323](#_page323), [468](#_page468)

Гринвальд А. А. [246](#_page246), [247](#_page247)

Грингмут В. А. [174](#_page174), [178](#_page178)

Гуно Шарль [126](#_page126), [197](#_page197), [461](#_page461), [466](#_page466)

Гущин Ф. И. [264](#_page264), [265](#_page265)

Гюго Виктор [437](#_page437)

Давыдов А. М. [138](#_page138), [140](#_page140), [214](#_page214), [245](#_page245)

Давыдов В. Н. [50](#_page050), [52](#_page052), [98](#_page098), [113](#_page113), [114](#_page114), [155](#_page155), [165](#_page165) – [167](#_page167), [185](#_page185), [234](#_page234), [239](#_page239), [245](#_page245), [251](#_page251), [265](#_page265), [299](#_page299), [300](#_page300), [379](#_page379), [380](#_page380)

Д’Аламбер Жан Лерон [25](#_page025)

Далматов В. П. [100](#_page100), [101](#_page101), [113](#_page113), [249](#_page249), [298](#_page298)

Данте Алигьери [465](#_page465)

Даргомыжский А. С. [197](#_page197), [367](#_page367), [460](#_page460)

Дарский М. Е. [24](#_page024), [106](#_page106), [107](#_page107), [112](#_page112), [166](#_page166), [196](#_page196), [265](#_page265), [304](#_page304), [452](#_page452)

Дебюсси Клод [199](#_page199), [461](#_page461)

Дедюлин В. А. [12](#_page012), [238](#_page238), [245](#_page245), [258](#_page258)

Дейша-Сионицкая М. А. [142](#_page142)

Деклоза Эрнестина [311](#_page311)

Делазари (Де-Лазари) И. К. [321](#_page321), [323](#_page323), [329](#_page329), [456](#_page456), [464](#_page464)

Делиб Лео [461](#_page461)

Делла-Торетто Пьетро Томазо [403](#_page403)

Дель-Эра Антониетта [468](#_page468)

Джунковский В. Ф. [70](#_page070)

Джури А. А. [145](#_page145), [150](#_page150)

Дидур Адам [214](#_page214), [215](#_page215)

Дитерихс Л. И. [197](#_page197)

Дмитревский В. А. [84](#_page084)

Долгорукий Н. С. [246](#_page246), [247](#_page247)

Долгоруков В. А. [73](#_page073)

Долина М. И. [9](#_page009), [189](#_page189)

Долинов А. И. [106](#_page106), [167](#_page167), [460](#_page460)

Домашев Н. П. [145](#_page145)

Донской Л. Д. [115](#_page115), [123](#_page123), [355](#_page355)

Дорошевич В. М. [403](#_page403), [404](#_page404), [465](#_page465)

Досекин Н. В. [88](#_page088), [146](#_page146), [147](#_page147), [454](#_page454)

Достоевский Ф. М. [202](#_page202), [211](#_page211)

Дриго Ричард [59](#_page059), [234](#_page234), [426](#_page426), [469](#_page469)

Дубасов Ф. В. [319](#_page319)

Дубровин А. И. [181](#_page181), [367](#_page367)

Дурново П. П. [225](#_page225), [230](#_page230) – [232](#_page232), [261](#_page261), [319](#_page319), [428](#_page428), [468](#_page468)

Дурылин С. Н. [453](#_page453), [459](#_page459)

Дьяконов М. В. [21](#_page021)

Дьячков В. В. [163](#_page163)

Дюма-сын Александр [314](#_page314)

Дягилев С. П. [38](#_page038), [61](#_page061) – [63](#_page063), [158](#_page158), [450](#_page450), [452](#_page452), [453](#_page453)

Евгеньев М. Е. [163](#_page163), [164](#_page164)

Еврипид [98](#_page098), [464](#_page464)

Евсеев С. А. [163](#_page163)

Егорова Л. Н. [159](#_page159), [468](#_page468)

Ежов Н. М. [339](#_page339)

Елишев А. И. [385](#_page385)

Ермоленко-Южина Н. С. [138](#_page138), [140](#_page140)

{473} Ермолова М. Н. [57](#_page057), [79](#_page079), [83](#_page083), [84](#_page084), [91](#_page091), [92](#_page092), [108](#_page108), [111](#_page111) – [113](#_page113), [160](#_page160), [203](#_page203), [453](#_page453), [459](#_page459)

Ершов И. В. [139](#_page139)

Жданов Л. Г. [89](#_page089), [455](#_page455)

Жедринский Н. А. [70](#_page070), [127](#_page127)

Желтухин А. Н. [468](#_page468)

Жербин Ф. И. [51](#_page051)

Живокини В. И. [84](#_page084)

Жихарева Е. Т. [109](#_page109)

Жулева Е. Н. [100](#_page100), [113](#_page113), [185](#_page185), [344](#_page344)

Забелин И. Е. [161](#_page161)

Загаров А. Л. [10](#_page010), [107](#_page107), [167](#_page167), [460](#_page460)

Замбелли Карлотта [160](#_page160), [468](#_page468)

Зандин М. П. [163](#_page163)

Захарьин Г. А. [129](#_page129)

Збруева Е. И. [115](#_page115), [134](#_page134), [138](#_page138), [398](#_page398)

Звягина Л. Г. [115](#_page115)

Зилоти А. И. [202](#_page202), [205](#_page205), [209](#_page209), [406](#_page406), [407](#_page407), [409](#_page409)

Зимин С. И. [9](#_page009), [49](#_page049), [143](#_page143), [393](#_page393), [467](#_page467)

Зограф Н. Г. [452](#_page452)

Зудерман Герман [104](#_page104), [226](#_page226), [227](#_page227)

Ибсен Генрик [99](#_page099), [101](#_page101), [102](#_page102), [225](#_page225), [227](#_page227), [301](#_page301), [308](#_page308), [408](#_page408)

Иванов И. И. [90](#_page090), [96](#_page096), [199](#_page199)

Иванов К. М. [362](#_page362) – [364](#_page364), [452](#_page452), [463](#_page463), [466](#_page466)

Иванов Л. И. [7](#_page007), [150](#_page150), [341](#_page341), [452](#_page452), [457](#_page457), [459](#_page459), [468](#_page468)

Иванов М. М. [180](#_page180), [185](#_page185) – [191](#_page191), [193](#_page193), [194](#_page194), [370](#_page370), [389](#_page389), [461](#_page461), [467](#_page467)

Игнатьев Л. Н. [70](#_page070)

Иман Ю. И. [287](#_page287), [288](#_page288)

Иогансон Х. П. [144](#_page144), [149](#_page149), [432](#_page432), [457](#_page457), [458](#_page458)

Ирецкая Н. А. [56](#_page056)

К. Р. — см. [Константин Константинович](#_Tosh0004340)

Кабелла Эдуардо [234](#_page234)

Кавалерова Е. М. [84](#_page084)

Казанский Л. И. [91](#_page091), [94](#_page094), [316](#_page316) [329](#_page329) – [331](#_page331)

Казацца Гатти [125](#_page125)

Казаченко Г. А. [271](#_page271)

Каковин М. К. [452](#_page452)

Кальдерон де ла Барка Педро [460](#_page460)

Каменская М. Д. [9](#_page009), [138](#_page138), [344](#_page344)

Каратыгин В. Г. [199](#_page199), [200](#_page200)

Карзинкин С. С. [121](#_page121), [123](#_page123), [232](#_page232)

Карпов Е. П. [102](#_page102), [104](#_page104), [163](#_page163), [300](#_page300)

Карсавина Т. П. [159](#_page159), [249](#_page249), [250](#_page250), [274](#_page274), [433](#_page433), [468](#_page468)

Касторский В. И. [138](#_page138), [139](#_page139), [213](#_page213), [268](#_page268)

Катков М. Н. [80](#_page080)

Каханов М. А. [452](#_page452)

Каширин А. И. [109](#_page109)

Кашкин Н. Д. [117](#_page117), [140](#_page140), [179](#_page179), [199](#_page199)

Кваренги Джакомо [58](#_page058)

Келлер Э. И. [234](#_page234)

Киселев В. В. [257](#_page257)

Кистер К. К. [29](#_page029), [31](#_page031), [145](#_page145)

Кламрот К. А. [117](#_page117)

Клементьев Л. М. [142](#_page142)

Клодт Н. А. [163](#_page163), [329](#_page329)

Княжевич Ф. И. [61](#_page061)

Коваленко М. В. [138](#_page138)

Козловский Г. М. [207](#_page207)

Коломийцев В. П. [24](#_page024), [199](#_page199), [268](#_page268), [452](#_page452), [463](#_page463)

Колосова А. И. [84](#_page084)

Комиссаржевская В. Ф. [9](#_page009), [20](#_page020), [94](#_page094), [96](#_page096), [102](#_page102), [104](#_page104) – [106](#_page106), [164](#_page164), [167](#_page167), [463](#_page463), [466](#_page466)

Комиссаржевский Ф. П. [20](#_page020)

Комиссаржевский Ф. Ф. [109](#_page109)

Кондаков Н. П. [161](#_page161)

Кондратьев А. М. [82](#_page082), [83](#_page083), [86](#_page086), [91](#_page091), [108](#_page108), [454](#_page454)

Конради В. Э. [87](#_page087)

Константин Константинович [60](#_page060), [453](#_page453)

Корвин-Круковский Ю. В. [112](#_page112), [251](#_page251)

Корещенко А. Н. [142](#_page142), [230](#_page230), [366](#_page366), [432](#_page432), [437](#_page437) – [439](#_page439), [446](#_page446), [448](#_page448), [462](#_page462), [466](#_page466), [468](#_page468), [469](#_page469)

Корнальба Елена [468](#_page468)

Корнев Н. А. [99](#_page099), [106](#_page106), [163](#_page163), [164](#_page164)

Корнилова А. В. [402](#_page402)

Коровин К. А. [6](#_page006) – [8](#_page008), [67](#_page067), [70](#_page070), [76](#_page076), [87](#_page087), [91](#_page091), [94](#_page094), [116](#_page116), [118](#_page118), [119](#_page119), [122](#_page122), [124](#_page124) – [132](#_page132), [140](#_page140), [146](#_page146), [147](#_page147), [150](#_page150), [152](#_page152), [160](#_page160) – [163](#_page163), [178](#_page178), [179](#_page179), [192](#_page192), [196](#_page196), [201](#_page201), [204](#_page204), [212](#_page212), [228](#_page228), [229](#_page229), [329](#_page329), [357](#_page357), [360](#_page360), [362](#_page362), [380](#_page380) – [382](#_page382), [387](#_page387), [392](#_page392), [393](#_page393), [432](#_page432), [437](#_page437), [448](#_page448), [454](#_page454), [463](#_page463)

Корсов Б. Б. [115](#_page115), [117](#_page117), [118](#_page118), [187](#_page187), [188](#_page188), [344](#_page344), [368](#_page368) – [370](#_page370)

{474} Корчагина-Александровская Е. П. [109](#_page109)

Корш Ф. А. [74](#_page074), [454](#_page454), [459](#_page459)

Косоротов А. И. [301](#_page301)

Котляревский Н. А. [13](#_page013), [106](#_page106), [113](#_page113)

Коутс Альберт [138](#_page138), [143](#_page143), [199](#_page199) – [202](#_page202), [205](#_page205), [206](#_page206), [209](#_page209), [220](#_page220), [221](#_page221), [372](#_page372), [397](#_page397), [399](#_page399), [456](#_page456)

Кочубей В. С. [347](#_page347)

Кошиц П. А. [142](#_page142)

Кристман Габриэль [136](#_page136), [137](#_page137)

Кристман Эмилия [136](#_page136), [137](#_page137)

Кропачев Н. А. [456](#_page456)

Круассе Франсис [61](#_page061), [64](#_page064), [453](#_page453)

Кругликов С. Н. [199](#_page199)

Крупенский А. Д. [61](#_page061), [62](#_page062), [64](#_page064), [126](#_page126), [151](#_page151), [156](#_page156), [157](#_page157), [237](#_page237) – [239](#_page239), [242](#_page242), [243](#_page243), [249](#_page249), [252](#_page252), [286](#_page286) – [288](#_page288), [347](#_page347), [427](#_page427), [449](#_page449), [450](#_page450), [453](#_page453)

Крутикова А. П. [115](#_page115)

Крушевский Э. А. [143](#_page143), [271](#_page271), [272](#_page272), [463](#_page463)

Крылов В. А. [30](#_page030), [89](#_page089), [99](#_page099), [309](#_page309)

Крылов И. А. [220](#_page220), [379](#_page379)

Кугель А. Р. [199](#_page199), [461](#_page461)

Кугульский С. Л. [175](#_page175)

Куза Е. И. [138](#_page138), [140](#_page140), [358](#_page358)

Кузнецов Е. М. [16](#_page016), [24](#_page024), [452](#_page452), [461](#_page461), [465](#_page465)

Кузнецова М. Н. [69](#_page069), [138](#_page138), [141](#_page141), [157](#_page157), [214](#_page214), [256](#_page256), [257](#_page257)

Куликов Н. Н. [464](#_page464)

Купер Эмиль [143](#_page143), [202](#_page202), [221](#_page221), [372](#_page372)

Кусевицкий С. А. [9](#_page009), [117](#_page117), [316](#_page316), [324](#_page324) – [328](#_page328)

Кусов В. А. [363](#_page363)

Кучера К. А. [263](#_page263)

Кшесинская М. Ф. [8](#_page008), [33](#_page033), [34](#_page034), [38](#_page038), [39](#_page039), [50](#_page050), [53](#_page053), [62](#_page062), [63](#_page063), [69](#_page069), [151](#_page151), [153](#_page153) – [155](#_page155), [158](#_page158), [242](#_page242), [272](#_page272), [280](#_page280), [281](#_page281), [283](#_page283), [285](#_page285) – [292](#_page292), [424](#_page424) – [427](#_page427), [431](#_page431), [440](#_page440), [457](#_page457), [458](#_page458), [468](#_page468)

Кшесинский И. Ф. [242](#_page242), [250](#_page250), [272](#_page272), [274](#_page274), [278](#_page278) – [285](#_page285), [290](#_page290) – [292](#_page292), [462](#_page462)

Кюи Ц. А. [194](#_page194), [195](#_page195), [197](#_page197)

Кякшт Г. Г. [159](#_page159), [250](#_page250), [253](#_page253)

Кякшт Л. Г. [159](#_page159)

Лавинский А. М. [268](#_page268), [372](#_page372), [373](#_page373), [408](#_page408)

Лавдовский Ф. А. [162](#_page162)

Лаврентьев А. Н. [10](#_page010), [106](#_page106), [107](#_page107), [167](#_page167), [460](#_page460)

Ламбин П. Б. [162](#_page162)

Лангаммер В. И. [154](#_page154)

Лапицкий И. М. [362](#_page362), [466](#_page466)

Лаппа-Старженецкий В. П. [42](#_page042), [43](#_page043), [46](#_page046), [81](#_page081), [91](#_page091), [106](#_page106), [452](#_page452)

Лачинио [456](#_page456)

Лачинова А. А. [309](#_page309)

Левкеева Е. И. [113](#_page113)

Легат Н. Г. [9](#_page009), [154](#_page154), [157](#_page157), [159](#_page159), [257](#_page257), [281](#_page281), [291](#_page291), [457](#_page457) – [459](#_page459)

Легат С. Г. [275](#_page275), [262](#_page262)

Леер Е. Г. [396](#_page396), [428](#_page428), [470](#_page470)

Лежен Г. В. [304](#_page304)

Ленин М. Ф. [456](#_page456)

Ленская А. П. [231](#_page231)

Ленский А. П. [6](#_page006), [7](#_page007), [57](#_page057), [81](#_page081), [83](#_page083), [84](#_page084), [86](#_page086), [87](#_page087), [91](#_page091), [92](#_page092), [108](#_page108), [111](#_page111), [165](#_page165), [180](#_page180), [452](#_page452) – [455](#_page455)

Ленский Д. Т. [84](#_page084)

Ленский П. Д. [240](#_page240), [299](#_page299), [300](#_page300)

Лентовский М. В. [165](#_page165)

Леньяни Пьерина [468](#_page468)

Леонова Д. М. [465](#_page465), [466](#_page466)

Леонтьев Л. С. [159](#_page159)

Лермонтов М. Ю. [170](#_page170), [202](#_page202), [211](#_page211), [460](#_page460)

Лерский И. В. [109](#_page109)

Лешковская Е. К. [50](#_page050), [83](#_page083), [84](#_page084), [91](#_page091), [92](#_page092), [111](#_page111), [112](#_page112), [231](#_page231)

Лимидо Джованина [468](#_page468)

Липковская Л. Я. [69](#_page069), [138](#_page138), [141](#_page141)

Лист Ференц [158](#_page158), [201](#_page201), [457](#_page457)

Литвин Фелия [140](#_page140), [194](#_page194)

Литвинов И. М. [305](#_page305)

Лихошерстова В. И. [160](#_page160), [459](#_page459)

Лобойко К. К. [278](#_page278)

Локтионова Т. И. [243](#_page243), [250](#_page250), [252](#_page252), [274](#_page274)

Лопухин А. А. [114](#_page114), [115](#_page115), [305](#_page305), [307](#_page307), [308](#_page308)

Лопухов А. В. [462](#_page462)

Лопухова Е. В. [159](#_page159)

Лубе Эмиль Франсуа [66](#_page066), [67](#_page067), [126](#_page126), [453](#_page453)

Львова-Синецкая М. Д. [84](#_page084)

Любатович Т. С. [122](#_page122)

Люком Е. М. [159](#_page159)

Лядов А. К. [20](#_page020)

Мазини Анджело [376](#_page376), [465](#_page465)

Майская Т. А. [301](#_page301), [303](#_page303)

Макшеев В. А. [84](#_page084), [111](#_page111)

Малафеев В. М. [88](#_page088), [270](#_page270)

{475} Малер Густав [210](#_page210)

Малько Н. А. [143](#_page143)

Малютин С. В. [116](#_page116), [454](#_page454)

Мамонтов С. И. [6](#_page006), [7](#_page007), [71](#_page071), [74](#_page074), [116](#_page116), [119](#_page119) – [123](#_page123), [136](#_page136), [165](#_page165), [218](#_page218), [268](#_page268), [352](#_page352) – [354](#_page354), [393](#_page393), [454](#_page454), [465](#_page465)

Маркова А. М. [115](#_page115), [123](#_page123)

Маркович М. Э. [138](#_page138), [140](#_page140)

Массне Жюль [79](#_page079), [271](#_page271), [463](#_page463)

Медведева. Н. М. [50](#_page050), [82](#_page082), [84](#_page084), [345](#_page345)

Мейербер Джиакомо [197](#_page197)

Мейерхольд В. Э. [10](#_page010), [106](#_page106), [107](#_page107), [113](#_page113), [166](#_page166) – [171](#_page171), [199](#_page199), [201](#_page201), [361](#_page361), [363](#_page363), [396](#_page396), [460](#_page460), [461](#_page461)

Мельников И. А. [138](#_page138), [139](#_page139), [344](#_page344)

Мельников П. И. [123](#_page123), [168](#_page168), [354](#_page354), [355](#_page355)

Мендес Хосе [145](#_page145)

Мент Сюзанн [311](#_page311), [312](#_page312)

Мережковский Д. С. [201](#_page201), [296](#_page296), [309](#_page309), [461](#_page461)

Мерцалов В. И. [47](#_page047)

Метерлинк Морис [99](#_page099)

Мечников И. И. [211](#_page211)

Мещерский В. П. [177](#_page177), [181](#_page181)

Минкус Людвиг [67](#_page067), [431](#_page431), [457](#_page457)

Михайлов Л. Л. [274](#_page274)

Михайлов П. Е. [241](#_page241), [242](#_page242), [249](#_page249), [252](#_page252), [274](#_page274), [275](#_page275), [283](#_page283)

Михайлова М. А. [189](#_page189)

Мичурина-Самойлова В. А. [113](#_page113), [114](#_page114)

Модрю Шарль [263](#_page263), [264](#_page264), [296](#_page296), [312](#_page312) – [314](#_page314)

Молчанов А. Е. [32](#_page032) – [34](#_page034), [51](#_page051), [172](#_page172), [183](#_page183), [184](#_page184), [452](#_page452)

Мольер Жан Батист [460](#_page460)

Монахов А. М. [272](#_page272), [278](#_page278), [279](#_page279), [281](#_page281) – [284](#_page284), [291](#_page291)

Монахов Г. И. [139](#_page139), [164](#_page164), [271](#_page271), [274](#_page274)

Морозов А. Я. [21](#_page021), [133](#_page133), [271](#_page271)

Морозов С. Т. [71](#_page071), [355](#_page355), [378](#_page378)

Морской Г. А. [9](#_page009), [138](#_page138)

Мосолов А. А. [21](#_page021), [47](#_page047), [48](#_page048), [237](#_page237), [245](#_page245), [246](#_page246), [250](#_page250), [251](#_page251), [258](#_page258) – [260](#_page260), [281](#_page281) – [284](#_page284), [292](#_page292), [294](#_page294) [295](#_page295), [304](#_page304), [333](#_page333), [342](#_page342)

Мосолова В. И. [319](#_page319), [323](#_page323)

Мочалов П. С. [82](#_page082), [183](#_page183)

Мравина Е. К. [138](#_page138)

Музиль Е. Н. [337](#_page337)

Музиль Н. И. [83](#_page083), [84](#_page084), [91](#_page091), [111](#_page111), [231](#_page231), [337](#_page337), [345](#_page345)

Музиль Н. Н. [337](#_page337)

Музиль-Бороздина В. П. [337](#_page337)

Муравьев Н. В. [121](#_page121)

Мусина-Пушкина О. И. [344](#_page344)

Мусоргский М. П. [68](#_page068), [141](#_page141), [197](#_page197), [201](#_page201), [368](#_page368), [401](#_page401), [460](#_page460), [467](#_page467)

Мухин Д. П. [145](#_page145)

Мысовский И. М. [235](#_page235), [265](#_page265)

Направник Э. Ф. [30](#_page030), [133](#_page133), [138](#_page138) – [140](#_page140), [150](#_page150), [166](#_page166), [168](#_page168), [189](#_page189), [198](#_page198), [216](#_page216), [234](#_page234), [236](#_page236), [255](#_page255), [270](#_page270), [271](#_page271), [273](#_page273), [274](#_page274), [330](#_page330), [353](#_page353), [357](#_page357), [372](#_page372), [456](#_page456), [461](#_page461), [463](#_page463), [464](#_page464), [466](#_page466)

Невежин П. М. [89](#_page089), [310](#_page310), [464](#_page464)

Нежданова А. В. [135](#_page135), [137](#_page137), [328](#_page328)

Нелидов В. А. [81](#_page081), [90](#_page090), [91](#_page091), [93](#_page093), [94](#_page094), [120](#_page120), [121](#_page121), [204](#_page204), [316](#_page316), [319](#_page319), [337](#_page337), [338](#_page338), [345](#_page345)

Немирова-Ральф А. А. [240](#_page240)

Немирович-Данченко В. И. [6](#_page006), [83](#_page083), [90](#_page090), [96](#_page096), [166](#_page166), [193](#_page193)

Нижинский В. Ф. [9](#_page009), [159](#_page159)

Никифоров Н. М. [84](#_page084)

Никулина Н. А. [81](#_page081), [91](#_page091), [92](#_page092), [111](#_page111) – [113](#_page113), [160](#_page160), [231](#_page231), [337](#_page337), [339](#_page339), [345](#_page345)

Никулина-Косицкая Л. П. [84](#_page084)

Обер Даниэль Франсуа Эспри [197](#_page197)

Оболенский А. Д. [333](#_page333)

Оболенский Н. Д. [21](#_page021), [47](#_page047), [235](#_page235), [245](#_page245), [294](#_page294), [308](#_page308), [333](#_page333), [335](#_page335), [346](#_page346), [347](#_page347)

Обухов М. К. [159](#_page159), [251](#_page251)

Обухов С. Т. [204](#_page204) – [206](#_page206), [211](#_page211), [329](#_page329)

Озаровский Ю. Э. [106](#_page106), [167](#_page167), [228](#_page228), [253](#_page253), [459](#_page459), [464](#_page464)

Оловенников В. В. [467](#_page467)

Орлов В. Н. [246](#_page246)

Осипов В. Н. [204](#_page204)

Оссовский А. В. [199](#_page199), [270](#_page270), [463](#_page463)

Островский А. Н. [6](#_page006), [30](#_page030), [32](#_page032), [56](#_page056), [67](#_page067), [83](#_page083), [99](#_page099), [111](#_page111), [113](#_page113), [145](#_page145), [225](#_page225), [226](#_page226), [230](#_page230), [239](#_page239), [456](#_page456), [460](#_page460)

Остроухов И. С. [71](#_page071)

Офицерова Е. А. [159](#_page159)

Павлова А. П. [9](#_page009), [150](#_page150), [158](#_page158), [261](#_page261), [262](#_page262), [264](#_page264), [277](#_page277) – [279](#_page279), [281](#_page281), [284](#_page284), [286](#_page286), [288](#_page288), [289](#_page289), [433](#_page433), [453](#_page453), [468](#_page468)

{476} Палечек О. О. [139](#_page139), [234](#_page234), [266](#_page266), [268](#_page268), [270](#_page270), [271](#_page271), [273](#_page273), [363](#_page363), [364](#_page364), [394](#_page394), [466](#_page466)

Панина Варя [334](#_page334)

Панчин П. С. [60](#_page060), [106](#_page106), [164](#_page164)

Переяславцев П. А. [79](#_page079), [188](#_page188), [456](#_page456)

Перро Жюль [458](#_page458)

Персиянинова Н. Л. [102](#_page102), [112](#_page112)

Петипа В. М. [262](#_page262)

Петипа М. И. [7](#_page007), [9](#_page009), [144](#_page144), [149](#_page149) – [151](#_page151), [154](#_page154) – [158](#_page158), [166](#_page166), [242](#_page242), [262](#_page262), [341](#_page341), [345](#_page345), [431](#_page431), [432](#_page432), [438](#_page438) – [440](#_page440), [456](#_page456) – [459](#_page459), [462](#_page462), [464](#_page464), [468](#_page468), [469](#_page469)

Петипа М. М. [257](#_page257), [262](#_page262)

Петипа Н. М. [262](#_page262), [275](#_page275), [440](#_page440)

Петренко Е. Ф. [138](#_page138)

Петров В. И. [253](#_page253)

Петров Н. А. [452](#_page452)

Петров Ы. В. [10](#_page010), [15](#_page015), [106](#_page106), [167](#_page167), [460](#_page460)

Петров О. А. [465](#_page465)

Петрова-Воробьева А. Я. [465](#_page465), [466](#_page466)

Петровский А. П. [106](#_page106), [109](#_page109), [167](#_page167), [253](#_page253), [459](#_page459)

Печатников Н. А. [278](#_page278)

Пиотровский К. И. [138](#_page138), [141](#_page141)

Писарев М. И. [254](#_page254)

Платон И. С. [109](#_page109)

Плеве В. К. [10](#_page010)

Плещеев А. А. [192](#_page192), [468](#_page468)

Плющик-Плющевский Я. А. [183](#_page183)

Победоносцев К. П. [333](#_page333)

Погожев В. П. [27](#_page027), [30](#_page030), [31](#_page031), [35](#_page035), [40](#_page040) – [42](#_page042), [46](#_page046), [81](#_page081), [86](#_page086), [88](#_page088), [89](#_page089), [120](#_page120), [146](#_page146), [155](#_page155), [186](#_page186), [188](#_page188)

Поленов В. Д. [116](#_page116), [454](#_page454)

Поливанов А. А. [176](#_page176), [191](#_page191)

Поляков Ф. Ф. [106](#_page106), [164](#_page164)

Полякова Е. Д. [159](#_page159)

Помазанский И. А. [20](#_page020), [266](#_page266), [268](#_page268), [271](#_page271)

Пономарев Е. П. [31](#_page031), [162](#_page162), [363](#_page363) – [365](#_page365), [452](#_page452), [463](#_page463)

Пономарев И. И. [278](#_page278)

Попов А. Д. [466](#_page466)

Попов Н. А. [109](#_page109), [362](#_page362), [466](#_page466)

Поссарт Эрнст [406](#_page406) – [409](#_page409), [467](#_page467)

Постников [130](#_page130)

Потапенко Д. И. [258](#_page258)

Потапенко И. Н. [104](#_page104)

Потехин А. А. [104](#_page104)

Потоцкая М. А. [113](#_page113), [185](#_page185), [226](#_page226), [303](#_page303), [304](#_page304)

Похитонов Д. И. [143](#_page143), [372](#_page372)

Правдин О. А. [83](#_page083), [84](#_page084), [91](#_page091), [92](#_page092), [231](#_page231)

Прахов А. В. [130](#_page130), [161](#_page161)

Прахов Н. А. [130](#_page130)

Преображенская О. О. [155](#_page155), [158](#_page158), [262](#_page262), [277](#_page277), [280](#_page280), [286](#_page286) – [288](#_page288), [291](#_page291), [432](#_page432), [454](#_page454), [468](#_page468)

Пресняков В. И. [274](#_page274)

Пресняков Е. И. [249](#_page249), [252](#_page252), [253](#_page253), [274](#_page274)

Прокофьев С. С. [202](#_page202)

Протасов-Бахметев Н. А. [265](#_page265)

Пуни Цезарь [67](#_page067), [431](#_page431), [458](#_page458)

Пунк И. И. [263](#_page263)

Пуришкевич В. М. [222](#_page222)

Пушкин А. С. [211](#_page211)

Пчельников П. М. [6](#_page006), [41](#_page041) – [43](#_page043), [46](#_page046), [85](#_page085), [117](#_page117), [452](#_page452)

Раевская А. [302](#_page302)

Ракитин Ю. Л. [107](#_page107), [167](#_page167), [460](#_page460)

Рахманинов С. В. [9](#_page009), [124](#_page124), [133](#_page133), [142](#_page142), [143](#_page143), [190](#_page190), [201](#_page201), [202](#_page202), [210](#_page210), [211](#_page211), [229](#_page229), [316](#_page316), [324](#_page324), [325](#_page325), [328](#_page328) – [331](#_page331), [372](#_page372), [464](#_page464)

Рейнбот А. А. [387](#_page387)

Римский-Корсаков Н. А. [30](#_page030), [68](#_page068), [140](#_page140), [141](#_page141), [185](#_page185), [187](#_page187), [188](#_page188), [190](#_page190), [193](#_page193), [197](#_page197), [222](#_page222), [229](#_page229), [230](#_page230), [270](#_page270), [328](#_page328), [463](#_page463)

Рихтер О. П. [344](#_page344)

Робеспьер Максимилиан [241](#_page241)

Робин Габриель [245](#_page245), [296](#_page296), [312](#_page312), [314](#_page314), [315](#_page315)

Розенберг И. С. [102](#_page102)

Рославлева Л. А. [80](#_page080), [144](#_page144), [145](#_page145), [148](#_page148), [150](#_page150), [427](#_page427), [436](#_page436), [454](#_page454), [456](#_page456)

Рощина-Инсарова Е. Н. [109](#_page109)

Рубинштейн А. Г. [21](#_page021), [194](#_page194)

Рубинштейн Н. Г. [21](#_page021)

Руднев Н. М. [164](#_page164)

Русецкий И. С. [373](#_page373)

Руссель Анри [311](#_page311)

Рутковская М. Ф. [274](#_page274)

Рыбаков К. Н. [84](#_page084), [91](#_page091), [231](#_page231)

Рыбасов И. И. [20](#_page020)

Рыдзевский К. Н. [21](#_page021), [41](#_page041), [42](#_page042), [46](#_page046), [47](#_page047), [114](#_page114), [464](#_page464)

Рыкалова Н. В. [84](#_page084)

Рыхлякова В. Т. [155](#_page155)

Рышков В. А. [301](#_page301)

Рюмин И. И. [32](#_page032)

Рябов С. Я. [437](#_page437)

{477} Сабурова Е. А. [344](#_page344)

Савина М. Г. [8](#_page008), [30](#_page030), [33](#_page033), [34](#_page034), [38](#_page038), [51](#_page051), [69](#_page069), [94](#_page094), [98](#_page098) – [104](#_page104), [106](#_page106), [107](#_page107), [112](#_page112) – [114](#_page114), [153](#_page153), [166](#_page166), [167](#_page167), [170](#_page170), [180](#_page180), [183](#_page183), [184](#_page184), [225](#_page225) – [228](#_page228), [245](#_page245), [251](#_page251), [298](#_page298) – [300](#_page300), [302](#_page302), [303](#_page303), [308](#_page308), [310](#_page310), [341](#_page341), [378](#_page378), [452](#_page452), [455](#_page455), [460](#_page460)

Садовская Е. М. [337](#_page337)

Садовская О. О. [83](#_page083), [84](#_page084), [337](#_page337), [338](#_page338)

Садовский М. П. [83](#_page083), [84](#_page084), [91](#_page091), [92](#_page092), [111](#_page111), [337](#_page337), [339](#_page339), [345](#_page345)

Садовский П. М. [82](#_page082), [84](#_page084), [337](#_page337)

Саламонский А. И. [390](#_page390)

Сальвини Томазо [83](#_page083), [376](#_page376), [408](#_page408)

Сальников А. Б. [163](#_page163)

Самарин И. В. [84](#_page084)

Самойлов П. В. [109](#_page109), [332](#_page332)

Санин А. А. [10](#_page010), [106](#_page106), [107](#_page107), [113](#_page113), [167](#_page167), [226](#_page226), [253](#_page253), [254](#_page254), [300](#_page300), [309](#_page309), [459](#_page459)

Светлов В. Я. [192](#_page192)

Святополк-Мирский П. Д. [464](#_page464)

Седова Ю. Н. [150](#_page150), [159](#_page159), [433](#_page433), [454](#_page454), [468](#_page468)

Селиванова Л. В. [109](#_page109)

Сергеев Н. Г. [156](#_page156), [157](#_page157), [171](#_page171), [237](#_page237), [241](#_page241), [242](#_page242), [261](#_page261), [283](#_page283), [450](#_page450), [457](#_page457), [458](#_page458)

Серов А. Н. [194](#_page194) – [196](#_page196)

Серов В. А. [8](#_page008), [127](#_page127), [162](#_page162), [196](#_page196), [381](#_page381), [454](#_page454)

Сизов В. И. [91](#_page091), [146](#_page146), [147](#_page147), [161](#_page161), [454](#_page454)

Симон А. Ю. [142](#_page142), [150](#_page150), [437](#_page437), [455](#_page455), [458](#_page458)

Скальковский К. К. [25](#_page025)

Славина М. А. [138](#_page138), [140](#_page140), [341](#_page341)

Смирнов А. В. [138](#_page138), [140](#_page140), [213](#_page213)

Смирнов Д. А. [135](#_page135), [137](#_page137), [141](#_page141), [319](#_page319), [328](#_page328)

Смирнова Е. А. [159](#_page159)

Снегирев В. Ф. [230](#_page230)

Собинов Л. В. [69](#_page069), [79](#_page079), [115](#_page115), [119](#_page119) [123](#_page123), [135](#_page135) – [137](#_page137), [141](#_page141), [168](#_page168), [188](#_page188), [194](#_page194), [202](#_page202), [218](#_page218) – [220](#_page220), [319](#_page319), [328](#_page328), [371](#_page371), [379](#_page379), [409](#_page409) – [412](#_page412), [467](#_page467)

Соколова Е. П. [154](#_page154), [262](#_page262)

Сологуб Ф. К. [201](#_page201), [460](#_page460), [461](#_page461)

Солянников Н. А. [159](#_page159), [454](#_page454)

Софокл [12](#_page012), [98](#_page098), [114](#_page114), [115](#_page115), [301](#_page301), [305](#_page305), [464](#_page464)

Спесивцева О. А. [159](#_page159)

Станиславский К. С. [6](#_page006), [7](#_page007), [58](#_page058), [69](#_page069), [71](#_page071), [74](#_page074), [77](#_page077), [88](#_page088), [97](#_page097), [108](#_page108), [165](#_page165), [166](#_page166), [180](#_page180), [193](#_page193), [229](#_page229), [268](#_page268), [361](#_page361), [459](#_page459), [460](#_page460), [466](#_page466), [468](#_page468)

Старк Э. А. [191](#_page191), [192](#_page192), [199](#_page199), [226](#_page226), [227](#_page227)

Стасов В. В. [140](#_page140)

Стахович А. А. [69](#_page069), [454](#_page454)

Стеллецкий Д. С. [163](#_page163)

Степанов П. Г. [84](#_page084)

Стороженко Н. И. [90](#_page090), [96](#_page096)

Стравинская И. А. [185](#_page185)

Стравинский И. Ф. [201](#_page201), [460](#_page460)

Стравинский Ф. И. [138](#_page138), [139](#_page139), [466](#_page466)

Стрельская В. В. [113](#_page113), [252](#_page252)

Стрепетова П. А. [104](#_page104)

Стриндберг Август [102](#_page102)

Стуколкин В. Н. [159](#_page159), [252](#_page252)

Стюарт В. Д. [273](#_page273), [404](#_page404)

Суворин А. С. [76](#_page076), [180](#_page180), [183](#_page183) – [185](#_page185), [190](#_page190), [191](#_page191), [228](#_page228), [337](#_page337), [454](#_page454), [466](#_page466)

Суворина А. А. [185](#_page185)

Сук В. А. [143](#_page143), [206](#_page206), [216](#_page216), [221](#_page221)

Сумбатов — см. [Южин-Сумбатов А. И.](#_Tosh0004342)

Тартаков И. В. [50](#_page050), [55](#_page055), [56](#_page056), [133](#_page133), [138](#_page138) – [140](#_page140), [168](#_page168), [197](#_page197), [234](#_page234), [395](#_page395) – [397](#_page397), [400](#_page400), [402](#_page402)

Теляковская Г. Л. [6](#_page006), [8](#_page008), [126](#_page126), [132](#_page132), [405](#_page405), [441](#_page441)

Теляковский А. З. [5](#_page005)

Теляковский Вс. Вл. [126](#_page126), [129](#_page129), [131](#_page131), [452](#_page452), [455](#_page455), [456](#_page456), [458](#_page458)

Теляковский Вяч. Вл. [132](#_page132)

Терпиловский А. А. [283](#_page283)

Титов А. И. [274](#_page274)

Тихомиров В. Д. [145](#_page145), [319](#_page319), [323](#_page323), [456](#_page456), [464](#_page464)

Ткаченко М. С. [130](#_page130)

Толстой А. К. [60](#_page060), [453](#_page453)

Толстой Л. Н. [21](#_page021), [211](#_page211), [460](#_page460)

Торетто — см. [Делла-Торетто](#_Tosh0004343)

Тосканини Артуро [214](#_page214), [372](#_page372), [465](#_page465)

Трахтенберг В. О. [226](#_page226), [227](#_page227), [301](#_page301), [310](#_page310)

Тревиль [194](#_page194), [461](#_page461)

Трепов Д. Ф. [21](#_page021), [237](#_page237), [238](#_page238), [240](#_page240), [244](#_page244), [245](#_page245), [253](#_page253), [258](#_page258) – [260](#_page260), [263](#_page263), [271](#_page271), [463](#_page463)

Третьяков П. М. [71](#_page071)

Трефилова В. А. [150](#_page150), [159](#_page159), [281](#_page281), [433](#_page433), [468](#_page468)

{478} Тропинин В. А. [128](#_page128)

Тургенев И. С. [99](#_page099)

Тютюнник В. С. [202](#_page202) – [206](#_page206), [208](#_page208), [215](#_page215), [216](#_page216)

Тюфяев С. А. [15](#_page015)

Уайльд Оскар [199](#_page199)

Угетти А. [57](#_page057)

Уралов И. М. [109](#_page109)

Ухтомский Э. Э. [177](#_page177)

Федоров В. С. [47](#_page047)

Федоров Н. А. [206](#_page206)

Федорова О. В. [148](#_page148), [159](#_page159), [457](#_page457)

Федорова С. В. [148](#_page148), [319](#_page319), [456](#_page456), [457](#_page457)

Федотов А. Ф. [180](#_page180)

Федотова Г. Н. [81](#_page081), [83](#_page083), [84](#_page084), [91](#_page091), [92](#_page092), [111](#_page111), [113](#_page113), [160](#_page160), [171](#_page171) – [174](#_page174), [337](#_page337), [339](#_page339), [344](#_page344), [345](#_page345), [459](#_page459)

Фелейзен К. К. [375](#_page375)

Фероди Морис [312](#_page312)

Ферреро Антониетта [160](#_page160), [378](#_page378)

Фигнер М. И. [30](#_page030), [115](#_page115), [118](#_page118), [119](#_page119), [138](#_page138), [140](#_page140), [332](#_page332), [358](#_page358), [371](#_page371)

Фигнер Н. Н. [9](#_page009), [30](#_page030), [38](#_page038), [115](#_page115), [118](#_page118), [119](#_page119), [138](#_page138), [139](#_page139), [155](#_page155), [214](#_page214), [295](#_page295), [296](#_page296), [319](#_page319), [336](#_page336), [341](#_page341), [358](#_page358), [373](#_page373), [376](#_page376), [377](#_page377)

Философов Д. В. [182](#_page182), [190](#_page190)

Фитингоф-Шель Б. А. [468](#_page468)

Флеров С. В. [174](#_page174), [179](#_page179), [180](#_page180)

Фогельзанг Р. А. [452](#_page452)

Фокин М. М. [10](#_page010), [149](#_page149), [151](#_page151), [158](#_page158), [159](#_page159), [168](#_page168), [170](#_page170), [171](#_page171), [201](#_page201), [241](#_page241), [249](#_page249), [261](#_page261), [274](#_page274), [276](#_page276), [448](#_page448), [449](#_page449), [457](#_page457) – [460](#_page460)

Фострем А. А. [115](#_page115)

Фредерикс В. Б. [20](#_page020), [25](#_page025) – [28](#_page028), [35](#_page035), [36](#_page036), [42](#_page042), [46](#_page046) – [48](#_page048), [53](#_page053), [65](#_page065), [69](#_page069), [110](#_page110), [233](#_page233), [236](#_page236), [238](#_page238), [279](#_page279), [281](#_page281), [283](#_page283), [294](#_page294), [308](#_page308), [313](#_page313), [332](#_page332), [367](#_page367), [397](#_page397), [402](#_page402), [440](#_page440)

Фриде Н. А. [118](#_page118), [119](#_page119), [358](#_page358)

Фулер Лой [456](#_page456)

Хилков М. И. [235](#_page235)

Хлопов [80](#_page080)

Хлюстин И. Н. [145](#_page145), [148](#_page148), [455](#_page455)

Ходотов Н. Н. [239](#_page239), [388](#_page388)

Хохлов П. А. [115](#_page115), [118](#_page118), [203](#_page203), [376](#_page376), [378](#_page378)

Худеков С. Н. [8](#_page008), [154](#_page154), [468](#_page468)

Цукки Вирджиния [160](#_page160), [468](#_page468)

Цыбущенко М. Г. [188](#_page188)

Чайковский А. И. [452](#_page452)

Чайковский П. И. [20](#_page020), [30](#_page030), [31](#_page031), [147](#_page147), [148](#_page148), [431](#_page431), [452](#_page452), [469](#_page469)

Чекетти Энрико [9](#_page009), [468](#_page468)

Челноков [131](#_page131)

Черепнин Н. Н. [448](#_page448)

Черкасская М. Б. [138](#_page138)

Черневский С. А. [81](#_page081) – [86](#_page086), [89](#_page089), [90](#_page090), [97](#_page097), [108](#_page108), [454](#_page454)

Черноруцкая-Боровская В. К. [252](#_page252), [261](#_page261), [274](#_page274)

Чертков В. Г. [21](#_page021)

Чехов А. П. [10](#_page010), [13](#_page013), [89](#_page089), [94](#_page094) – [97](#_page097), [228](#_page228)

Чичагов К. Д. [112](#_page112), [161](#_page161)

Чупрынников М. М. [140](#_page140)

Шаляпин Ф. И. [7](#_page007) – [10](#_page010), [12](#_page012), [24](#_page024), [50](#_page050), [54](#_page054), [69](#_page069), [74](#_page074), [75](#_page075), [79](#_page079), [91](#_page091), [116](#_page116), [119](#_page119) – [129](#_page129), [132](#_page132) – [137](#_page137), [141](#_page141), [155](#_page155), [171](#_page171), [172](#_page172), [178](#_page178), [189](#_page189), [190](#_page190), [194](#_page194) – [197](#_page197), [201](#_page201) – [222](#_page222), [229](#_page229), [235](#_page235), [272](#_page272) – [274](#_page274), [292](#_page292) – [296](#_page296), [314](#_page314), [325](#_page325), [329](#_page329), [330](#_page330), [341](#_page341), [349](#_page349) – [412](#_page412), [455](#_page455), [463](#_page463) – [467](#_page467)

Шаровьева М. К. [109](#_page109)

Шаронов В. С. [138](#_page138), [268](#_page268), [366](#_page366)

Шевляков М. В. [60](#_page060)

Шекспир Вильям [99](#_page099), [166](#_page166), [348](#_page348), [455](#_page455), [456](#_page456)

Шервашидзе А. К. [163](#_page163)

Шереметев А. Д. [71](#_page071), [189](#_page189), [453](#_page453)

Шереметев С. Д. [71](#_page071)

Шиллер Фридрих [99](#_page099), [105](#_page105), [166](#_page166)

Ширяев А. В. [9](#_page009), [159](#_page159), [242](#_page242), [450](#_page450), [462](#_page462)

Шкафер В. П. [204](#_page204)

Шмитова-Козловская В. М. [257](#_page257)

Шницлер Артур [262](#_page262)

Шопен Фредерик [158](#_page158)

Шпажинский И. Ф. [89](#_page089), [99](#_page099), [464](#_page464)

Штакельберг К. К. [236](#_page236), [453](#_page453)

Штраус Иоганн [6](#_page006), [174](#_page174)

Штраус Рихард [141](#_page141), [180](#_page180), [181](#_page181), [191](#_page191), [199](#_page199) – [201](#_page201), [460](#_page460)

Шувалов И. М. [109](#_page109)

Шуман Роберт [158](#_page158)

Шумский С. В. [84](#_page084), [231](#_page231)

Шух Эрнест [143](#_page143)

{479} Щегловитов И. Г. [258](#_page258)

Щепкин М. С. [82](#_page082), [84](#_page084)

Щепкина А. П. [84](#_page084), [89](#_page089)

Щербачев А. В. [448](#_page448)

Щербов П. Г. [134](#_page134)

Щуровский В. А. [129](#_page129)

Эверарди Камилл [139](#_page139)

Эдуардова Е. П. [159](#_page159)

Эльслер Фанни [80](#_page080), [427](#_page427), [468](#_page468)

Эрлер А. А. [278](#_page278)

Эфрос Н. Е. [199](#_page199)

Южин-Сумбатов А. И. [83](#_page083), [84](#_page084), [90](#_page090) – [92](#_page092), [109](#_page109) – [112](#_page112), [171](#_page171) – [173](#_page173), [225](#_page225), [301](#_page301), [308](#_page308), [455](#_page455)

Юрьев Ю. М. [8](#_page008), [112](#_page112), [170](#_page170), [298](#_page298), [461](#_page461)

Яблоновский С. В. [214](#_page214)

Якобсон [130](#_page130)

Яковлев К. Н. [109](#_page109)

Яковлев Л. Г. [9](#_page009), [138](#_page138), [139](#_page139), [376](#_page376), [378](#_page378)

# **{****451}** Примечания

В основу издания взяты тексты первых публикаций. Они проверены и исправлены по рукописям личного фонда В. А. Теляковского, хранящегося в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина (ГЦТМБ).

Для удобства читателей раскрыты сокращенные начертания слов, встречающиеся в рукописных оригиналах и печатных источниках. Явные описки исправлены без оговорок. Имена, зашифрованные в первоначальной публикации, по возможности расшифрованы.

Приведенные в мемуарах тексты писем, газетных статей, интервью и т. п. сверены и исправлены в соответствии с первоисточниками.

1. Печатаются с некоторыми сокращениями по тексту издания: В. А. Теляковский. Воспоминания 1898 – 1917. Пб., изд‑во «Время», 1924. Текст сверен с рукописью, неполной, обрывающейся на месте, соответствующем стр. 130 настоящего издания; хранится в ГЦТМБ. Орфография приведена в согласие с существующими нормами, в необходимых случаях исправлено написание дат, имен и инициалов. [↑](#endnote-ref-2)
2. Дневники В. А. Теляковского, ценный документ для истории театра и общественной жизни начала века, составляют 13 908 нумерованных страниц в пятидесяти переплетенных тетрадях. Первая запись в них помечена 13 октября 1898 г., последняя — 8 июня 1917 г. Хранятся в ГЦТМБ, в личном фонде В. А. Теляковского. Выдержки из них публиковались во многих сборниках и исследованиях по истории русского театра. [↑](#endnote-ref-3)
3. Первый выпуск журнала «Ежегодник императорских театров», посвященный сезону 1890/91 г., вышел в Петербурге в 1892 г., последние выпуски — в 1915 г. [↑](#endnote-ref-4)
4. {452} Эта неопубликованная карандашная рукопись на 217 нумерованных страницах с дополнительными листами в 1964 г. передана М. Н. Ветошниковой, наследницей Вс. В. Теляковского, в ГЦТМБ. [↑](#endnote-ref-5)
5. Образцовые театры — одно из принятых в дореволюционную пору наименование казенных или императорских театров. [↑](#endnote-ref-6)
6. Дарский (Псаров) Михаил Егорович (1865 – 1930) — актер Московского Художественного театра в 1898 – 1899 гг., режиссер Ярославского театра в 1899 – 1902 гг., актер и режиссер Александринского театра с 1902 г.; Коломийцев Виктор Петрович (1868 – 1936) — музыкальный критик; Кузнецов Евгений Михайлович (1900 – 1958) — театральный критик. [↑](#endnote-ref-7)
7. Я ничего не имею против этого молодца, он кажется мне симпатичным *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-2)
8. Мудрое непослушание *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-3)
9. Всеволожский Иван Александрович (1835 – 1909) — директор императорских театров в 1881 – 1899 гг.; Волконский Сергей Михайлович (1860 – 1937) занимал этот пост в 1899 – 1901 гг. [↑](#endnote-ref-8)
10. Петербургский Большой театр, находившийся на месте нынешней Ленинградской консерватории, был открыт в 1783 г., дважды капитально перестраивался и закрылся в 1889 г. [↑](#endnote-ref-9)
11. Пономарев Евгений Петрович (1852 – 1906) — второстепенный художник-академист, служил при петербургской конторе императорских театров с 1887 г., являясь по совместительству и библиотекарем. Опубликовал статью «И. А. Всеволожский (Очерк его художественной деятельности)» в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1899/1900, стр. 25 – 32. [↑](#endnote-ref-10)
12. Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» впервые исполнен в Мариинском театре 6 декабря 1892 г. Слова о «невообразимой по безвкусию постановке» относятся не к талантливой хореографии Л. И. Иванова, а к декорациям К. М. Иванова и М. И. Бочарова и особенно к костюмам, выполненным по рисункам И. А. Всеволожского и Е. П. Пономарева. Назавтра после премьеры Чайковский писал брату Анатолию, что постановка «даже слишком великолепна, — глаза устают от этой роскоши» (П. И. Чайковский. Письма к близким. М., Музгиз, 1955, стр. 521). [↑](#endnote-ref-11)
13. Молчанов Анатолий Евграфович (1856 – 1921) — театральный общественный деятель, один из руководителей Русского театрального общества, женился на М. Г. Савиной в 1909 г. В том же году в Петербурге вышла составленная им книга «Русское сценическое искусство за границей. Артистическая поездка М. Г. Савиной с труппой в Берлин и Прагу». [↑](#endnote-ref-12)
14. Имеются в виду русские балетные сезоны в Париже: их устраивал С. П. Дягилев перед первой мировой войной, начиная с 1909 г. [↑](#endnote-ref-13)
15. О столкновении Волконского с Кшесинской см. в моей статье «Балетоманы» (театральный альманах «Арена», Пб., изд-во «Время», 1924) [См. настоящее издание, стр. [413](#_page413) – [450](#_page450). — *Ред*.]. [↑](#footnote-ref-4)
16. До назначения В. А. Теляковского и В. П. Лаппы-Старженецкого в московской конторе императорских театров служили: управляющий П. М. Пчельников, его помощник Н. А. Петров, делопроизводители — хозяйственного отделения М. А. Каханов и распорядительного отделения М. К. Каковин, Заведующий постановочной частью Г. М. Бершов, бухгалтер Р. А. Фогельзанг и др. [↑](#endnote-ref-14)
17. Спектакль-гала — пышный, парадный спектакль с участием отборных исполнительских сил. [↑](#endnote-ref-15)
18. Русское театральное общество (РТО, ныне ВТО) возникло в 1894 г. после преобразования «Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям», основанного в 1883 г. В 1897 г. РТО созвало первый съезд сценических деятелей. [↑](#endnote-ref-16)
19. В присланных афишах К. А. Варламов иногда скрывался под фамилией «Костин». [↑](#footnote-ref-5)
20. Это соответствует истине лишь отчасти. А. П. Ленский с 1890 г. действительно прекратил гастроли на частной сцене, но до этого времени каждое лето играл в провинции (см. его репертуар в книге Н. Г. Зографа {453} «Александр Павлович Ленский». М., «Искусство», 1955, стр. 437 – 440). Концертные выступления М. Н. Ермоловой не были частыми, но пользовались всегда большой популярностью. С. Н. Дурылин в книге «Мария Николаевна Ермолова» (М., изд‑во Академии наук СССР, 1953, стр. 626 – 628) дал справку об обширном концертном репертуаре актрисы. [↑](#endnote-ref-17)
21. Имеется в виду трагедия А. К. Толстого «Царь Борис». [↑](#endnote-ref-18)
22. К. Р. — литературный псевдоним великого князя Константина Константиновича Романова (1858 – 1915), поэта и актера-дилетанта. [↑](#endnote-ref-19)
23. Красное Село — место военных учений в 25 км от Петербурга. Летний Красносельский театр открылся 4 июля 1851 г. [↑](#endnote-ref-20)
24. Увеселительная прогулка *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-6)
25. Крупенский Александр Дмитриевич (1875 – ?) — видный чиновник петербургской театральной конторы в 1903 – 1913 гг., ненавистный актерам и сослуживцам, в том числе и его начальнику Теляковскому. [↑](#endnote-ref-21)
26. Нападки на В. А. Теляковского приняли особенно агрессивный характер с осени 1905 г. «Петербургская газета» извещала 12 октября: «Будущим директором императорских театров называют Д. А. Бенкендорфа, известного театрала и художника, автора многих акварелей, появлявшихся на художественных выставках». Мемуарист именует его презрительно Митей — М. Бенкендорфом. Месяц спустя речь шла уже о других кандидатах. 12 ноября та же газета сообщала, что место Теляковского «займет нынешний управляющий экспедицией заготовления государственных бумаг князь Б. Б. Голицын. Кандидатами называют также графа А. Д. Шереметева и начальника придворного оркестра генерал-майора барона К. К. Штакельберга». Новый поход на Теляковского начался осенью 1910 г. и вызван был полемикой между С. П. Дягилевым, А. П. Павловой и В. А. Теляковским: в августе — сентябре «Петербургская газета» посвятила ей много места. К концу сезона, 5 июня 1911 г., «Петербургский листок» сообщал: «Перемены в управлении императорскими театрами произойдут, как передают, лишь в августе. Пока положительно известно, что перемены решены бесповоротно». 17 октября та же газета поясняла: «Прочат в директора императорских театров князя Волконского, графа А. Д. Шереметева и… Сергея Дягилева. Последний имеет много поклонников как в “сферах”, так и в артистическом мире». 23 октября журнал «Рампа и жизнь» писал: «Все настойчивее твердят, что в дирекции императорских театров предстоят в скором времени перемены. Говорят о какой-то тайной кампании, которую ведет один молодой, пользующийся большими связями чиновник с целью водворить в дирекцию Дягилева на место Теляковского, а самому занять пост его ближайшего помощника». 25 декабря тот же журнал сообщал: «В своей развязности г. Дягилев дошел до того, что предложил директору императорских театров В. А. Теляковскому сдать ему для гастролей его балетной труппы Мариинский театр, на что, конечно, получил отказ». [↑](#endnote-ref-22)
27. Круассе Франсис де (Франк Винер, 1877 – 1937) — французский драматург и театральный деятель. Скандальной истории с его приглашением в 1913 г. к участию в руководстве Михайловским театром Теляковский посвятил мемуарный очерк «То, чего публика не знает. Театральный посол в Париже» («Театр», 1924, № 14, 1 января, стр. 4 – 7). Крах этой авантюры явился поводом к отставке А. Д. Крупенского. [↑](#endnote-ref-23)
28. Официальный визит президента Французской Республики Эмиля Лубе в Петербург проходил 7 – 10 мая 1902 г. Вечером 9 мая состоялся парадный спектакль в Царском Селе. На сцене Китайского театра шел второй акт «Конька-горбунка» с участием московской балерины {454} Л. А. Рославлевой и петербургской танцовщицы Ю. Н. Седовой и второй акт «Лебединого озера» с участием артистов Мариинского театра О. О. Преображенской, П. А. Гердта, А. Д. Булгакова, Н. А. Солянникова и др. [↑](#endnote-ref-24)
29. Весьма занимательными и забавными *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-7)
30. Стахович Алексей Александрович (1856 – 1919) — с 1902 г. пайщик, а с 1907 г. также член правления и актер труппы Московского Художественного театра. [↑](#endnote-ref-25)
31. Русская частная опера в Москве существовала в 1896 – 1904 гг. на средства мецената С. И. Мамонтова. Это крупное и прогрессивное творческое явление оказало воздействие на дальнейшие судьбы русского музыкального театра. Основой репертуара были оперы современных отечественных композиторов, нередко исполнявшиеся впервые. Постановки отличались высокой культурой режиссуры, исполнительского мастерства и художественного оформления. Подлинный переворот в театрально-декорационной живописи произвели работы талантливых станковистов Васнецовых, Врубеля, Коровина, Малютина, Поленова, Серова. Об аресте Мамонтова см. ниже, стр. 121 – 123. [↑](#endnote-ref-26)
32. Корш Федор Адамович (1852 – 1923) — адвокат, в 1882 – 1918 гг. владелец Русского драматического театра в Москве. [↑](#endnote-ref-27)
33. Суворин Алексей Сергеевич (1834 – 1912) — журналист и издатель, с 1876 г. редактор реакционной газеты «Новое время» и с 1895 г. фактический владелец петербургского театра Литературно-художественного общества, в просторечии — Суворинского театра. [↑](#endnote-ref-28)
34. Черневский Сергей Антипович (1839 – 1901) — с 1852 г. актер и с 1879 г. режиссер московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-29)
35. 23 августа 1901 года он скончался. Главным режиссером он состоял с 1879 года, до того был помощником. Театральную школу кончил в 1855 году и был выпущен в балет. [↑](#footnote-ref-8)
36. Кондратьев Алексей Михайлович (1846 – 1913), как и С. А. Черневский, начал свою сценическую деятельность танцовщиком (1864 – 1873), затем был актером и до 1907 г. режиссером Малого театра. [↑](#endnote-ref-30)
37. Ленский даже писал в газетах целые длинные научные трактаты о художниках-декораторах. Не буду приводить подробности этих статей, ибо к славе выдающегося артиста Ленского статьи его мало что прибавили. [18 и 21 января 1901 г. газета «Новости дня» напечатала статью А. П. Ленского «По поводу декоративной живописи», где доказывалась необходимость подчинять живописное оформление спектакля замыслу режиссера. По существу то был протест против вмешательства В. А. Теляковского в творческие вопросы, в частности в вопросы художественного оформления трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», поставленной А. П. Ленским (премьера 18 октября 1900 г.). Художник Н. В. Досекин, привлеченный Теляковским в качестве декоратора и консультанта московских театров (вместе с А. Я. Головиным, К. А. Коровиным и В. И. Сизовым), забраковал художественное оформление спектакля; это заставило Ленского подать в отставку с поста режиссера. По словам актера Малого театра М. Ф. Ленина, «Теляковский забраковал костюмы, которые нарисовал Ленский, и навязал конфетные костюмы работы своей жены, которые никак не шли по тону и характеру к данной постановке. Это Ленского совершенно выбило из колеи…» (А. П. Ленский. Статьи. Письма. Записки. М.‑Л., «Academia», 1935, стр. 515). С апреля 1906 г. до кончины в октябре 1909 г. Ленский являлся главным режиссером Малого театра. Его письма и докладные записки Теляковскому, помещенные в только что названной книге (второе издание вышло в 1950 г.), свидетельствуют о трудной борьбе выдающегося мастера русской сцены с рутиной казенного руководства. Филиал Малого театра — Новый театр, открытый по почину Ленского, вскоре был закрыт дирекцией. «Это было одно из проявлений борьбы дирекции с новаторствами А. П. Ленского» (М. Ленин. Пятьдесят лет в театре. М., изд. ВТО, 1957, стр. 83). Известно одно письмо В. А. Теляковского к А. П. Ленскому с благодарностью за успешную {455} постановку трагедии Шекспира «Кориолан» (1902), опубликованное в указанной книге А. П. Ленского (стр. 546). — *Ред*.] [↑](#footnote-ref-9)
38. {455} Вопрос об отношении мастеров Малого театра к молодому Художественному упрощен В. А. Теляковским. Многочисленные факты свидетельствуют о все возраставшем признании, каким пользовались актеры и режиссеры МХТ у старших собратьев; это не исключало, разумеется, естественного творческого соревнования между театрами. [↑](#endnote-ref-31)
39. Фантастический балет «Звезды» шел в Большом театре в постановке И. Н. Хлюстина на музыку А. Ю. Симона. К. Ф. Вальцу принадлежали сценарий и декоративное оформление спектакля. Премьера состоялась 25 января 1898 г., незадолго до приезда Теляковского в Москву. [↑](#endnote-ref-32)
40. Речь идет о «летней сценке» Л. Г. Жданова «Ночной пикник» («На огонек»), прошедшей в Малом театре 28 и 29 апреля 1898 г. [↑](#endnote-ref-33)
41. На самом деле членом театрально-литературного комитета был не «знаменитый академик» Александр Николаевич Веселовский, а его брат профессор Алексей Николаевич Веселовский (1843 – 1918), занимавший этот пост в 1891 – 1900 гг. [↑](#endnote-ref-34)
42. Каносса — замок в Северной Италии, где в январе 1077 г. низложенный император Генрих IV вымаливал прощение у своего врага — папы Григория VII. «В Каноссу… не пошел» — фигурально означает: не пошел с повинной головой, не поступился убеждениями. [↑](#endnote-ref-35)
43. 37 писем М. Г. Савиной к В. А. Теляковскому, начиная от 26 августа 1901 г. и по 14 ноября 1913 г., хранятся в ГЦТМБ, в личном фонде В. А. Теляковского. Кроме того, 3 письма Савиной к Теляковскому от 6 декабря 1911 г., 28 октября 1913 г. и 6 апреля 1914 г. находятся в Ленинградском государственном театральном музее (ЛГТМ). [↑](#endnote-ref-36)
44. «Анонимное бельгийское общество» — буквальный перевод с французского; впоследствии стало принято переводить не «анонимное», а «акционерное» (владельцы акций могли не называть своих имен). Бельгийское акционерное общество эксплуатировало энергетические богатства России, в частности держало в своих руках трамвайную сеть Петербурга и Москвы. Говоря так о приходе режиссеров нового типа в Александринский театр, М. Г. Савина открыто выражала недоверие к этим безвестным и чуждым ей художникам. [↑](#endnote-ref-37)
45. См. примечания [16](#_Tosh0004344) и 31 [В электорнной версии — [30](#_Tosh0004345)]. [↑](#endnote-ref-38)
46. См., например, проект сезона 1910/11 г. в Малом театре, составленный А. И. Южиным и опубликованный в «Ежегоднике императорских театров», 1910, вып. VII, стр. 100 – 142. [↑](#endnote-ref-39)
47. Здесь мемуарист приводит текст донесения в произвольных выдержках, и мы его опускаем. Полный текст см. на стр. 305 – 307. Участие Горького в подготовке антиправительственной демонстрации на премьере «Антигоны» не подтверждается другими источниками, и, скорее всего, тут сказываются страхи полиции, принявшие панический характер в дни первой русской революции. Когда страхи охранителей несколько улеглись, Александринский театр все-таки показал «Антигону». Премьера состоялась год спустя после первоначально намеченного срока — 24 января 1906 г. [↑](#endnote-ref-40)
48. До свиданья *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-10)
49. 14 писем Ф. И. Шаляпина к В. А. Теляковскому 1902 – 1913 гг. опубликовано в сб. «Федор Иванович Шаляпин», т. 1. М., «Искусство», 1957 (подлинники в ГЦТМБ). В том же издании помещено два письма Теляковского к Шаляпину 1908 и 1910 гг. [↑](#endnote-ref-41)
50. Младший сын мой Всеволод, художник, которого Шаляпин, Головин и Коровин всегда звали «Сюлька», «Сюленька» [Теляковский Всеволод Владимирович (1894 – 1963) — художник. Первые годы после Октября служил в б. Мариинском театре. «Сын {456} бывшего директора государственных театров Теляковского приглашен декоратором в Мариинский театр», — писала 14 декабря 1918 г. петроградская газета «Жизнь искусства». Долгое время В. В. Теляковский работал в Алма-Ате, имел звание заслуженного деятеля искусств Казахской ССР. Умер в Ленинграде. — *Ред*.]. [↑](#footnote-ref-11)
51. {456} *Мезон (франц.)* — дом; заведение; *фатерлянд (нем.)* — отечество. [↑](#endnote-ref-42)
52. Со своей стороны, Э. Ф. Направник в 1916 г. отмечал, что вначале В. А. Теляковский «не особенно обращал внимание на компетентные заявления специалистов и решал важные административные вопросы, не считаясь с их мнением»; и позднее специалисты «имели совещательный, а не решающий голос». Все же Направник заключал: «Справедливость требует отметить, что В. А. Теляковский, человек доброжелательный, справедливый, доступный и приобретший за время своего долголетнего управления значительную опытность, вполне мог бы здраво управлять театрами в дружном сотрудничестве с лицами, компетентными по разным специальностям» (Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л., Музгиз, 1959, стр. 43 – 44). [↑](#endnote-ref-43)
53. Оперы, составляющие тетралогию Вагнера «Кольцо Нибелунга» (а не Нибелунгов), были поставлены на Мариинской сцене в предусмотренной циклом последовательности: «Золото Рейна» (1907), «Валькирия» (1908), «Зигфрид» (1909), «Гибель богов» (1910). [↑](#endnote-ref-44)
54. *Байрейт* — город в Баварии, близ Нюрнберга, где жил и работал Рихард Вагнер и где после его смерти регулярно проводятся вагнеровские торжества. В 1876 г. там был открыт специальный театр для исполнения музыкальных драм Вагнера. [↑](#endnote-ref-45)
55. *Коутс Альберт* (1882 – 1953) — английский дирижер и композитор, в 1911 – 1919 гг. дирижировал в Мариинском театре. [↑](#endnote-ref-46)
56. *Богданов Алексей Николаевич* (1830 – 1907) — с 1848 г. танцовщик и с 1873 г. режиссер петербургской балетной труппы. В 1883 – 1889 гг. балетмейстер московского Большого театра, на сцену которого перенес несколько спектаклей Петипа. Собственные постановки Богданова были немногочисленны и бледны. На генеральной репетиции балета «Светлана» (15 февраля 1886 г.) Островский, по словам его секретаря, «усмехнувшись, сказал, что в сороковых годах в балаганах под Новинском он видел такие же представления…» (Н. А. Кропачев. А. Н. Островский на службе при императорских театрах. М., 1901, стр. 38 – 39). В тот же день Островский записывал в дневнике: «В Большом театре генеральная репетиция “Светланы”… Театр был похож на балаган Лачинио». [↑](#endnote-ref-47)
57. *Танец серпантин* — танец в белой развевающейся ткани при быстро сменяющейся окраске освещения. Введен эстрадной танцовщицей Лой Фулер в конце 1890‑х гг. Исполняется в сцене «Сны Дон Кихота» в балете «Дон Кихот». [↑](#endnote-ref-48)
58. 5 марта 1902 г. Теляковский записал в дневнике, что даже полицмейстер Большого театра полковник П. А. Переяславцев «дискредитирует в балете Горского и Делазари [режиссер балетной труппы. — *Ред.*] за то, что они сторонники нового направления. Все это обсуждается на квартире Переяславцева среди артистов и купцов московских». К решительным противникам А. А. Горского в балетной труппе Большого театра принадлежали балерина Е. В. Гельцер и ее партнер В. Д. Тихомиров, сторонники академических традиций. [↑](#endnote-ref-49)
59. Балет Минкуса «Дон Кихот» в новой постановке А. А. Горского впервые шел в Большом театре 6 декабря 1900 г. с Л. А. Рославлевой {457} в роли Китри. С. В. Федорова 2‑я, выступавшая в партии уличной танцовщицы, экспромтом заменила в партии Мерседес заболевшую Е. В. Гельцер. О. В. Федорова 3‑я, пришедшая в московскую балетную труппу весной 1900 г., годом позже сестры, была переведена в Мариинский театр осенью 1909 г. [↑](#endnote-ref-50)
60. Иогансон Христиан Петрович (1817 – 1903) — петербургский танцовщик в 1841 – 1883 гг., был до самой смерти выдающимся преподавателем классического танца и во многом формировал исполнительский стиль и технику петербургской балетной труппы. Он был сподвижником и единомышленником Петипа; противопоставляет их мемуарист напрасно. [↑](#endnote-ref-51)
61. Неприязнь В. А. Теляковского к М. И. Петипа, послужившая одной из причин увольнения великого хореографа, сказалась в попытке преуменьшить значение творчества Петипа для русского балета в целом и ограничить сферу его воздействия лишь петербургской сценой. Между тем Петипа еще в 1840 – 1860‑х гг. часто гастролировал в Москве как танцовщик и поставил там балеты «Дочь фараона», «Царь Кандавл», «Парижский рынок» и др. В Москве он создал свой балет «Дон Кихот» (1869), перенесенный в Петербург (1871) и потом ставший основой для постановки Горского (1900), где сохранены музыка Минкуса, сценарий Петипа и отдельные танцы. Петербургские балеты Петипа ставили в Москве Богданов и другие балетмейстеры. Горский начал свою деятельность в Москве тем, что буквально воспроизвел поставленные Петипа балеты «Спящая красавица» и «Раймонда». Несколькими страницами выше и Теляковский признал, что «Спящая красавица» была поставлена Горским «как почти точная копия петербургской постановки» Петипа. [↑](#endnote-ref-52)
62. Из‑за той же неприязни к Петипа мемуарист походя зачеркивает и творчество гениального хореографа Льва Ивановича Иванова (1834 – 1901), поставившего, в частности, знаменитые лебединые акты в «Лебедином озере», балет «Щелкунчик», половецкие пляски для оперы «Князь Игорь», Вторую рапсодию Листа для балета «Конек-горбунок» и многое другое. [↑](#endnote-ref-53)
63. Факты опровергают это мнение мемуариста. М. И. Петипа был удален в 1903 г., а первый балет М. М. Фокина «Ацис и Галатея» был поставлен для учеников театральной школы лишь в 1905 г. Только в 1907 г. Фокин получил возможность поставить балет для труппы Мариинского театра («Павильон Армиды»). Мало того. Уволенный Петипа в 1906 г. писал Фокину на визитной карточке: «Дорогой друг Фокин! Восхищен вашими композициями. Продолжайте, и вы станете хорошим балетмейстером» (см. факсимиле в кн.: М. Фокин. Против течения. Л.‑М., «Искусство», 1962, стр. 166). В судьбе Фокина Теляковский сыграл определенную положительную роль. 9 февраля 1907 года, после репетиции фокинской «Эвники», Теляковский писал в дневнике: «Фокин, о котором наша администрация говорила как о неспособном фантазере, оказался несомненно талантливым балетмейстером… После этого балета мне стало ясным, почему против Фокина говорил Легат, этот бездарный балетмейстер… Фокина я вызвал к себе в ложу, похвалил и начал ему аплодировать до того, как аплодировали присутствующие». Фокин получил возможность самостоятельного творчества на казенной сцене. Это бесило Легата, превосходного преподавателя классического танца, знатока традиций, но заурядного хореографа. Вместе с Кшесинской, старым танцовщиком-премьером П. А. Гердтом и балетным режиссером Н. Г. Сергеевым он написал жалобу на Фокина — нарушителя канонов. 16 апреля 1909 года Теляковский помечал в дневнике: «Записка эта, конечно, написана для того, чтобы {458} протестовать против Фокина, успех постановок которого не дает спать Легату. Вообще рутина испугалась свежего воздуха и старается вести интригу…» Больше всего досадовал Теляковский на косность руководимой им же бюрократической машины, на то, что «эта рутинная гидра подползла к своей цели под охраной дирекции», — а значит, на собственную свою близорукость. С 1 октября 1910 года танцовщик Фокин стал штатным балетмейстером Мариинского театра. Правда, Теляковский не был тут, как и во многих других случаях, последователен. Он ничего не мог или не хотел поделать с Легатом. Еще пять лет тот числился на посту главного балетмейстера, хотя, как и Сергеев, изрядно скомпрометировал себя творчески и административно. [↑](#endnote-ref-54)
64. Назвать Горского «юным» тогда было уже затруднительно: ему шел четвертый десяток. О его деятельности «Петербургская газета» писала 25 апреля 1902 г.: «Хореографический “декадент” г. Горский совсем вошел во вкус по части переделывания старых балетов. Разделав “Дон Кихота” и “Конька-горбунка”, г. Горский нынче собирается таким же родом перекроить на свой фасон “Эсмеральду”». Премьера мимодрамы «Дочь Гудулы» (музыка А. Ю. Симона, сценарий и постановка А. А. Горского) состоялась в Большом театре 24 ноября 1902 г. и не имела успеха. За три года спектакль выдержал всего 10 представлений. Делая вывод о судьбе этого эксперимента, «Московские ведомости» писали 16 ноября 1905 г.: «Желание дирекции заменить классический балет [то есть “Эсмеральду” Жюля Перро на музыку Пуни. — *Ред*.] мимодрамой не оправдало радужных ее надежд. Наводящая на публику тяжелую тоску, эта мимодрама, стоившая дирекции несколько десятков тысяч рублей на постановку и тяжелого труда балетным артистам, дает очень плохие сборы». Старая «Эсмеральда» надолго пережила эту попытку освободить балет от танца. При всем том прозвище «декадента» было дано Горскому напрасно: напротив, он с излишней прямолинейностью пробовал применить в балете принципы реалистической режиссуры МХТ и, естественно, не преуспел в такой попытке. [↑](#endnote-ref-55)
65. *Кшесинская Матильда Феликсовна* (р. 1872) — танцовщица Мариинского театра с 1890 г. В 1896 г. переведена в разряд балерин. В 1904 г. уволилась и выступала на правах гастролерши до 1917 г. 21 февраля 1916 г. в Мариинском театре состоялся юбилейный спектакль по случаю 25‑летия сценической деятельности Кшесинской. Выдающаяся танцовщица-актриса школы М. И. Петипа и Х. П. Иогансона, она пришла на сцену в год первой постановки «Спящей красавицы» и как исполнительница хранила верность заветам учителей. Ее деятельность пришлась на эпоху расцвета русского балетного театра. Кшесинская была противницей реформ М. М. Фокина и лишь изредка выступала в его балетах. Особое влияние Кшесинской в труппе объяснялось, впрочем, не только высоким творческим авторитетом, безусловно заслуженным ею, но и интимными связями с наследником — будущим царем Николаем II, а затем с великими князьями Сергеем Михайловичем и Андреем Владимировичем; за последнего она потом, в эмиграции, вышла замуж. В 1960 г. в Париже и Лондоне изданы мемуары Кшесинской «Танцуя в Петербурге». Теляковский посвятил Кшесинской мемуарный очерк «Тайны кулис. О подвигах Матильды Кшесинской» («Театр», 1923, № 13, 25 декабря, стр. 8 – 11). По словам покойного Вс. В. Теляковского, интригующее название было дано редакцией без согласия автора. [↑](#endnote-ref-56)
66. Класс усовершенствования *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-12)
67. {459} *Безобразов Николай Михайлович* (1848 – 1912) — один из наиболее опытных критиков-балетоманов, сторонник традиций Петипа и Л. Иванова. [↑](#endnote-ref-57)
68. «*Танцевать у воды*» — актерское выражение, означает — занимать место в последней линии кордебалета, у самой декорации, изображавшей во многих репертуарных спектаклях берег озера, реки и т. п. [↑](#endnote-ref-58)
69. *Легат Николай Густавович* (1869 – 1937) — танцовщик Мариинского театра в 1888 – 1914 гг., с 1902 г. помощник балетмейстера, с 1905 г. балетмейстер. Назначение состоялось не после смерти Мариуса Ивановича Петипа (1819 – 1910), а после его отставки (1903). Хороший классический танцовщик, выдающийся преподаватель классического танца, Легат как хореограф был эпигоном Петипа и мешал новаторству Фокина. [↑](#endnote-ref-59)
70. Тут ряд фактических неточностей. Половецкие пляски впервые с колоссальным успехом поставил Л. И. Иванов к премьере оперы Бородина «Князь Игорь» в Мариинском театре (1890). Что касается постановки Фокина, она была показана в Петербурге не до, а после парижской премьеры. [↑](#endnote-ref-60)
71. Воспитанники театральной Школы, тогда действительно обязаны были заниматься в балетных классах и участвовать в балетных спектаклях. С. Н. Дурылин в книге «Мария Николаевна Ермолова» (М., изд‑во Академии наук СССР, 1953, стр. 29 – 30) писал: «В Театральном училище в те годы драматический класс существовал больше на бумаге, чем на деле… По-настоящему в училище шли занятия только на балетном отделении… М. Н. Ермолова пробыла в балетном училище девять лет (1862 – 1871), и эти девять лет вспоминала как самые тяжелые годы в своей жизни». См. также: Георг Гоян. Гликерия Федотова. М.‑Л., «Искусство», 1940, стр. 18 – 24. [↑](#endnote-ref-61)
72. Лихошерстова Варвара Ивановна — инспектриса Петербургского театрального училища в 1884 – 1924 гг. Фигурирует во многих балетных мемуарах как педантичная и деспотическая особа. Умерла в 1937 г. в Ленинградском доме ветеранов сцены. [↑](#endnote-ref-62)
73. К. С. Станиславский по приглашению Теляковского в 1915 г. Вел занятия с молодыми оперными певцами Большого театра. «Была назначена первая беседа, на которую, неожиданно для меня, пришли многие свободные премьеры и премьерши, — писал Станиславский Теляковскому 16 декабря 1915 г. — На второй беседе к ним присоединились еще некоторые. Должен признаться, что я был умилен вниманием, интересом и простотой, с которыми все отнеслись к делу…» (Собр. соч., т. 7, стр. 618 – 619). Спустя три года, в 1918 г. Станиславский возглавил Оперную студию при Большом театре, преобразованную в 1924 г. в Оперный театр его имени. [↑](#endnote-ref-63)
74. *Озаровский Юрий Эрастович* (1869 – 1924) — актер Александринского театра в 1892 – 1915 гг., с 1902 г. занимался и режиссурой. [↑](#endnote-ref-64)
75. *Санин (Шенберг) Александр Акимович* (1869 – 1955) — актер, режиссер, в 1898 – 1902 гг. служил в МХТ, в 1902 – 1907 гг. в Александринском, в 1919 – 1923 гг. в Малом театре. Применял в своей постановочной практике принципы режиссуры раннего МХТ. [↑](#endnote-ref-65)
76. *Петровский Андрей Павлович* (1869 – 1933) — много играл в провинции, с 1899 г. у Корша, с 1904 г. свыше десятилетия в Александринском театре, затем снова в провинции, у Корша, в Малом театре. Славился как большой мастер на малые роли и художник грима. Возглавлял в Петербурге драматическую школу. Как режиссер работал не только в драматическом, но и в музыкальном театре. [↑](#endnote-ref-66)
77. {460} *Загаров (Фессинг) Александр Леонидович* (1877 – 1941) — актер МХТ в 1898 – 1906 гг., в 1911 – 1916 гг. актер и режиссер Александринского театра, затем играл и ставил в крупных городах Украины и РСФСР. [↑](#endnote-ref-67)
78. *Лаврентьев Андрей Николаевич* (1882 – 1935) — в 1902 – 1910 гг. ученик и актер МХТ, в 1910 – 1917 гг. режиссер Александринского театра, в 1919 – 1935 гг. актер и режиссер Ленинградского Большого драматического театра. [↑](#endnote-ref-68)
79. *Петров Николай Васильевич* (1892 – 1964) — с 1909 г. ученик и актер МХТ, в 1911 – 1917 гг. актер и режиссер Александринского театра, в 1928 – 1932 гг. главный режиссер Ленинградского академического театра драмы, затем главный режиссер Харьковского театра русской драмы, Центрального театра транспорта (ныне Московский драматический театр им. Гоголя), Московского театра сатиры и др. К. С. Станиславский в письме к актрисе В. С. Врасской от 30 мая 1911 г. замечал, что Теляковский «благодарил за Лаврентьева, Петрова» (Собр. соч., т. 7, стр. 525). [↑](#endnote-ref-69)
80. *Ракитин (Ионин) Юрий Львович* — актер МХТ, с 1911 г. помощник режиссера и актер Александринского театра. [↑](#endnote-ref-70)
81. *Долинов Анатолий Иванович* (1869 – ?) — актер и режиссер Александринского театра в 1897 – 1904 и 1908 – 1918 гг. Придерживался рутинных взглядов на режиссуру. [↑](#endnote-ref-71)
82. Петров весьма живописно рассказывает о встречах с М. Г. Савиной и В. А. Теляковским в третей главе своей книги «50 и 500». [↑](#endnote-ref-72)
83. *Мейерхольд Всеволод Эмильевич* (1874 – 1940) работал в Александринском театре в 1908 – 1918 гг. и почти все свои спектакли поставил в декорациях А. Я. Головина: «У царских врат» Гамсуна (1908), «Дон Жуан» Мольера (1910), «Красный кабачок» Ю. Беляева (1911), «Заложники жизни» Ф. Сологуба (1912), «Два брата» Лермонтова и «Стойкий принц» Кальдерона (1915), «Гроза» Островского (1916), «Маскарад» Лермонтова (1917) и «Петр Хлебник» Толстого (1918). [↑](#endnote-ref-73)
84. В Мариинском театре Мейерхольд и Головин поставили оперы: «Борис Годунов» Мусоргского (1911), «Электра» Р. Штрауса (1913), «Каменный гость» Даргомыжского (1917), «Соловей» Стравинского (1919) и в соавторстве с балетмейстером М. М. Фокиным оперу Глюка «Орфей и Эвридика» (1911) и балет «Арагонская хота» на музыку Глинки (1916). [↑](#endnote-ref-74)
85. Театральная хроника сообщала по этому поводу: «На генеральной репетиции оперы “Орфей” в Мариинском театре произошел конфликт между Мейерхольдом и балетмейстером Фокиным… Фокин ушел, репетиция была сорвана. Конфликт объясняют тем, что Мейерхольд недоволен Фокиным, обвиняя Фокина в том, что он прибегает к помощи прессы и повсюду объявляет, что он является главным режиссером оперы, что он поставил ее» («Рампа и жизнь», 1911, № 51, 18 декабря, стр. 8). [↑](#endnote-ref-75)
86. Премьера оперы Глюка «Орфей и Эвридика» в Мариинском театре состоялась 11 декабря 1911 г. В одной из рецензий говорилось: «Громадную сенсацию произвела постановка на сцене Мариинского театра оперы Глюка “Орфей и Эвридика”… Чувствовалось подлинное единение сокровенных замыслов художника-декоратора, режиссера и исполнителей… Головин, Мейерхольд и Фокин достойны овации!..» (Вас. Базилевский. Петербургские этюды. «Рампа и жизнь», 1912, № 1, 1 января, стр. 13). [↑](#endnote-ref-76)
87. «Маскарад» Лермонтова, впервые показанный в Александринском театре в постановке В. Э. Мейерхольда 25 февраля 1917 г., был восстановлен в репертуаре в 1923 г., с приходом Ю. М. Юрьева к художественному {461} руководству театром. Спектакль капитально возобновлялся в 1932 и 1938 гг. (так называемые вторая и третья редакции). В 1924 г., когда В. А. Теляковский умер, Е. М. Кузнецов рассказывал: «Мейерхольд, который чрезвычайно ценил Теляковского, привез ему прошлой весной постоянное место на спектакли своего театра в Консерватории. Теляковский по нескольку раз ходил смотреть “Землю дыбом”, “Рогоносца”, “Лес” и “Даешь Европу!”, спектакль, который ему особенно понравился и о котором он говорил с увлечением» (Евг. Кузнецов. Теляковский. «Красная газета», веч. вып., 1924, № 249, 31 октября, стр. 3). [↑](#endnote-ref-77)
88. Этот жандармский полковник особенно прославился, когда он обнаружил свое родство с одним из святых, прямым его предком. Комбинация жандарма со святыми православной церкви не лишена была пикантности, в должной степени учитываемой при рекламе, которую так любили супруги Горленко. [↑](#footnote-ref-13)
89. Официальный отзыв о «Забаве Путятишне» М. М. Иванова, прочитанный 11 марта 1899 г. в Оперном комитете императорских театров, Э. Ф. Направник начал следующими словами: «Если для выражения мнения о качестве музыки воспользоваться названием оперы, то можно вкратце сказать: *мало забавного и мало путного*. Музыка не самобытна, бессодержательна и бесцветна» (Э. Ф. Направник. Цит. сб., стр. 73). *Иванов Михаил Михайлович* (1849 – 1927) — бездарный композитор, реакционный критик. [↑](#endnote-ref-78)
90. 23 и 30 сентября 1903 г. в Мариинском театре гастролировала солистка парижской Комической оперы де Тревиль, исполнив партию Лакме в одноименной опере Делиба и партию Джульетты в опере Гуно «Ромео и Джульетта». Гастроли прошли без особого успеха. [↑](#endnote-ref-79)
91. По-видимому, имеется в виду Александр Рафаилович Кугель (1864 – 1928); в ряде его театрально-критических статей встречаются сходные утверждения. [↑](#endnote-ref-80)
92. О «прогрессивности» таких газет, как официозные «С.‑Петербургские ведомости», профессорско-либеральные «Русские ведомости», кадетская «Речь» и т. п., можно было говорить лишь с большой условностью, сравнивая их с другими, откровенно бульварными или черносотенными органами печати. [↑](#endnote-ref-81)
93. Опера Клода Дебюсси (1862 – 1918) «Пеллеас и Мелизанда» (1902). [↑](#endnote-ref-82)
94. Здесь проявляется идейная ограниченность мемуариста, который весьма беспечно поставил знак равенства между действительными новаторами-реалистами, как М. Горький, и выразителями литературного распада, такими, как З. Гиппиус, Д. Мережковский, Ф. Сологуб. Неверны и его слова о склонности дирекции императорских театров «прислушиваться ко всему новому» и т. п. известно, например, что пьесы Горького были запретны для казенной сцены. [↑](#endnote-ref-83)
95. Далее мемуарист дает пересказ анкеты по тексту московской ежедневной газеты «Новости сезона» от 14 октября 1910 года. [↑](#endnote-ref-84)
96. Печатается по тексту книги: В. А. Теляковский. Императорские театры и 1905 год. Л., изд‑во «Academia», 1926. Текст сверен с рукописью, хранящейся в ГЦТМБ, а также с фрагментами, напечатанными в 1926 г. журналом «Жизнь искусства» (№№ 33 – 35, 38, 42, 43). По рукописи введены некоторые дополнения.

    Этот очерк по характеру подачи материала заметно отличается от других мемуарных работ В. А. Теляковского, написанных в послеоктябрьские годы и дающих итоговый, ретроспективный обзор событий прошлого. Здесь автор весьма близко придерживается непосредственных дневниковых {462} записей, излагает события день за днем, не претендуя на исторический их анализ, и некоторые его оценки, продиктованные моментом, нельзя счесть ни исчерпывающими, ни объективными. Но именно дневниковый характер сообщает изложению ценность подлинного документа. Как ни субъективна и наивна порой точка зрения летописца, самые факты летописи точны, они выразительно рисуют картину событий. [↑](#endnote-ref-85)
97. Балет композитора А. Н. Корещенко «Волшебное зеркало» был по казан в Мариинском театре 9 февраля 1903 г. в бенефис М. И. Петипа — сценариста и постановщика — и провалился на премьере. Причиной провала явился разнобой между традиционной хореографией 84‑летнего Петипа и импрессионистским художественным оформлением А. Я. Головина. Это был последний спектакль Петипа: в том же месяце балетмейстер по лучил извещение об отставке. В феврале 1905 г. балет был показан на сцене Большого театра в постановке А. А. Горского. [↑](#endnote-ref-86)
98. 7 октября 1905 г. началась всероссийская политическая стачка, 16 октября «Московские ведомости» сообщали: «Вследствие прекращения деятельности городской электрической станции все театры закрылись впредь до окончания “забастовки”. Вместе с частными театрами, пользующимися городским электричеством, закрылись и императорские. У последних есть свое электричество, но вследствие забастовки водопровода нет воды для того, чтобы пустить в ход свою электрическую станцию». [↑](#endnote-ref-87)
99. «Гребловцами» называли себя передовые актеры петербургской ба летной труппы, устроившие незадолго до первой русской революций школу имени Гоголя в селе Греблове. Для сбора средств в пользу этой школы да вались благотворительные спектакли. [↑](#endnote-ref-88)
100. На самом деле именно Теляковский удалил М. И. Петипа. Балетмейстер признавался: «Я сразу почему-то нашел в лице господина Теляковского злейшего, ни перед чем не останавливающегося противника» (Мемуары Мариуса Петипа. СПб., 1906, стр. 74). [↑](#endnote-ref-89)
101. *Ширяев Александр Викторович* (1867 – 1941) — петербургский характерный танцовщик в 1885 – 1905 гг. В 1901 г. был назначен помощником балетмейстера. Возвращения А. В. Ширяева и А. Ф. Бекефи (о нем см. примечание 7 [В электронной версии — [91](#_Tosh0004346)]) балетная труппа Мариинского театра добивалась по тому, что они вели в театре класс народно-характерного танца, не входивший еще тогда в программу балетного училища. После Октябрьской революции Ширяев возвратился в театр (1918 – 1921) и в школу, где про должал начатое дело. В 1939 г. издательство «Искусство» выпустило в свет книгу А. В. Лопухова, А. В. Ширяева и А. И. Бочарова «Основы характерного танца». [↑](#endnote-ref-90)
102. *Кшесинский Иосиф Феликсович* (1868 – 1942) — характерный танцовщик Мариинского театра с 1886 г., действительно участвовал в движении передовых сил балетной труппы за общественные и творческие права и 24 ноября 1905 г. был уволен. В театр он возвратился лишь осенью 1914 г. и прослужил до 1928 г. Был заслуженным артистом РСФСР. Погиб в осажденном Ленинграде. Описываемым событиям Кшесинский посвятил статью «1905 год и балет» («Жизнь искусства», 1925, № 51, 22 декабря, стр. 6 – 7). [↑](#endnote-ref-91)
103. *Бекефи Альфред* (1843 – 1925) — венгр по рождению, приехал в Россию в 1865 г. с труппой своего отца Фридриха Бекефи. В 1866 г. дебютировал в московском Большом театре, но был принят туда лишь в 1873 г.; в 1883 г. переведен в Мариинский театр, где служил до 1 сентября 1905 г. {463} Его прощальный бенефис за тридцатилетнюю службу состоялся 29 января 1906 г.: он исполнял роль царя нубийского в балете «Дочь фараона». 31 марта 1883 г. Бекефи принял русское подданство. Вся его творческая жизнь связана с Россией. Умер он в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-92)
104. «*Союз союзов*» — политическая организация либерально-буржуазной интеллигенции; существовала с мая 1905 г. до конца 1906 г. и объединяла 14 союзов: учителей, врачей, инженеров, адвокатов и др. [↑](#endnote-ref-93)
105. Возможно, подразумевается статья В. П. Коломийцева «Возобновление “Снегурочки” в Мариинском театре», напечатанная в газете «Русь» 12 ноября 1905 г. В статье говорилось: «Исполнение хора и ансамбль со листов тоже оставляли желать лучшего. Хор пел вяло и неуверенно…» [↑](#endnote-ref-94)
106. Премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» под управлением Э. Ф. Направника состоялась в Мариинском театре еще 29 января 1882 г., когда на пост директора театров только что вступил И. А. Всеволожский. В ноябре 1905 г. постановка была возобновлена без существенных перемен. Этому и посвятил А. В. Оссовский резкую статью, напечатанную 25 ноября 1905 г. в газете «Слово». Статья начиналась словами: «С каждым разом, что слушаешь очаровательную весеннюю сказку Римского-Корсакова, все сильнее возмущаешься бездарностью сценической постановки ее. Ну можно ли проявить больше безвкусицы и бес стильности, чем гг. авторы декораций и костюмов “Снегурочки”?» Далее в рецензии говорилось: «Особенно фальшив и жалок русский стиль у г. [К. М.] Иванова в декорации дворца царя Берендея, а по дисгармонии красок названный художник имеет соперника только в г. Пономареве, давшем рисунки костюмов удивительные по скудости фантазии и нескладному подбору тонов». Если добавить, что попутно А. В. Оссовский апеллировал к талантливым работам Коровина и Головина, станет вполне понятным, почему статья так понравилась Теляковскому. [↑](#endnote-ref-95)
107. Н. А. Римский-Корсаков был уволен из Петербургской консерватории 19 марта 1905 г. за поддержку революционно настроенного студенчества; это вызвало взрыв общественного негодования. Например, «музыкальное утро» в помещении театра Комиссаржевской, где исполнялись произведения Римского-Корсакова, превратилось в столь бурную демонстрацию, что полиция по приказу Трепова очистила зал до конца объявленной программы. 31 марта Трепов подписал циркуляр (№ 997), вообще запрещая исполнять музыку Римского-Корсакова. [↑](#endnote-ref-96)
108. *Крушевский Эдуард Андреевич* (1857 – 1916) — капельмейстер Мариинского театра в 1876 – 1913 гг. Оперой Массне «Эсклармонда» он дирижировал и на премьере — 6 января 1892 г. [↑](#endnote-ref-97)
109. Речь идет об опере М. И. Глинки «Иван Сусанин» (1836), которую Николай I «милостиво повелел» именовать «Жизнь за царя», изменив в казенно-самодержавном духе ее народно-патриотическую концепцию. В советскую эпоху восстановлено первоначальное, авторское название оперы и ее подлинный дух. [↑](#endnote-ref-98)
110. «*Война Алой и Белой розы*» — борьба за английский престол между Ланкастерами и Иорками в 1455 – 1485 гг., названная так по гербам соперников. В переносном смысле — междоусобица; здесь — борьба прогрессивных и реакционных сил. [↑](#endnote-ref-99)
111. Ф. И. Шаляпин пел «Дубинушку» в московском ресторане «Метрополь» 18 октября 1905 г. — назавтра после того, как был подписан царский манифест о даровании «свобод». Горький, участник этого вечера, описал его в конце второго тома «Жизни Клима Самгина». [↑](#endnote-ref-100)
112. {464} Речь идет о террористах, далеких от подлинной революционности. [↑](#endnote-ref-101)
113. По требованию Теляковского Шаляпин специальным письмом сообщил в дирекцию императорских театров исполнявшийся им текст «Дубинушки» («Федор Иванович Шаляпин», т. 1, стр. 453 – 454). [↑](#endnote-ref-102)
114. «*Тетенька*» — комедия Н. Н. Куликова; «*Вторая молодость*» — пьеса П. М. Невежина; «*Чародейка*» — пьеса И. В. Шпажинского; все это второразрядный, но ходовой репертуар дореволюционной сцены. [↑](#endnote-ref-103)
115. *Рыдзевский Константин Николаевич* (1852 – ?) — начинал службу в полку Конной гвардии вместе с Теляковским, дослужился до генерала. В 1904 – 1905 гг. был товарищем (то есть заместителем) министра внутренних дел П. Д. Святополк-Мирского, руководил карательными экспедициями в Минской, Могилевской и Витебской губерниях. С 1905 г. сенатор. [↑](#endnote-ref-104)
116. Трагедия Еврипида «Ипполит» была показана в Александринском театре 14 октября 1902 г. в постановке Ю. Э. Озаровского и декорациях Л. С. Бакста. 9 января 1904 г. шла трагедия Софокла «Эдип в Колоне». [↑](#endnote-ref-105)
117. *Сосьетер* — привилегированный актер театра Французской Комедии, владеющий паем, имеющий голос в решении вопросов репертуарно-творческой жизни и получающий долю от сборов. [↑](#endnote-ref-106)
118. «Франсийон» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-14)
119. «Шквал» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-15)
120. Театры Москвы были закрыты в связи с декабрьским вооруженным восстанием. [↑](#endnote-ref-107)
121. Имеется в виду Иван Константинович Делазари, режиссер балетной труппы московского Большого театра с 1900 г. Популярный гитарист. С 1913 г. актер Александринского театра. В первом издании его фамилия всюду была опущена. [↑](#endnote-ref-108)
122. *Илот* — земледелец древней Спарты, находился на положении раба, был собственностью государства. [↑](#endnote-ref-109)
123. На взгляд Э. Ф. Направника, дело обстояло несколько иначе. Направник писал: «В начале директорства В. А. Теляковский заметил меня однажды в зрительном зале Михайловского театра. Он пригласил меня в директорскую ложу и предложил мне в присутствии управляющего театральной конторой пост управляющего Русской оперой. На мой вопрос, буду ли я полным хозяином всей артистической и финансовой части, как это принято в лучших придворных оперных театрах Запада (например, Вены, Берлина, Дрездена, Штутгарта, Карлсруэ), он ответил: “Вы мне будете докладывать, а я буду утверждать”. Через несколько дней я по слал ему письменный ответ с изложением моего мнения по затронутому вопросу и, поблагодарив за предложение, от него отказался. Это, вероятно, повлияло на дальнейшее его отношение ко мне в делах управления Русской оперой. Подобный способ управления уместен в военном ведомстве, но не в художественном учреждении. Впоследствии Теляковский значительно изменял свои личные мнения и решения, но не всегда» (Э. Ф. Направник. Цит. сб., стр. 43). [↑](#endnote-ref-110)
124. Мемуарист без достаточных оснований называет рядом выдающегося композитора, пианиста, дирижера С. В. Рахманинова и одаренного, плодовитого, но непоследовательного и не слишком удачливого хореографа А. А. Горского. Этого балетмейстера Теляковский своей властью поставил к руководству московским балетом и постоянно поддерживал, противопоставляя свергнутому петербургскому «диктатору» — великому хореографу Петипа. Противниками Горского по творческим вопросам были вовсе не «бездарные артисты», как утверждает мемуарист, а ведущие мастера московской балетной сцены Е. В. Гельцер, В. Д. Тихомиров и др. [↑](#endnote-ref-111)
125. {465} Печатается по тексту книги: В. А. Теляковский. Мой сослуживец Шаляпин. Л., изд‑во «Academia», 1927. Составитель Е. М. Кузнецов объединил в этой книге, вышедшей через три года после смерти автора, разрозненные наброски из архива мемуариста и отрывки из ранее опубликованных произведений. Эти последние отрывки мы опускаем здесь как повторы, поскольку все они остались на своем месте в тексте «Воспоминаний 1898 – 1917» и брошюры «Императорские театры и 1905 год». [↑](#endnote-ref-112)
126. *Шаляпин Федор Иванович* (1873 – 1938) служил в Мариинском театре первоначально с 1 февраля 1895 г. до осени 1896 г. За это время он исполнил следующие партии: Руслан («Руслан и Людмила»), сват, а затем мельник («Русалка»), Владимир («Рогнеда»), Галицкий («Князь Игорь»), Панас («Ночь перед Рождеством»), князь Верейский («Дубровский»), Мефистофель («Фауст»), Цунйга («Кармен»), судья («Вертер»), граф Робинзон («Тайный брак»), Тонио («Паяцы»). Заплатив неустойку за нарушение контракта, он ушел в Русскую частную оперу С. И. Мамонтова. [↑](#endnote-ref-113)
127. Первая гастроль Шаляпина в опере Бойто «Мефистофель» на сцене миланского театра Ла Скала была 16 (3) марта 1901 г. 3 декабря 1902 г. Шаляпин впервые пел эту оперу в Большом театре, 18 декабря — в Мариинском. [↑](#endnote-ref-114)
128. Капельмейстер театра Ла Скала — Артуро Тосканини (1867 – 1957). [↑](#endnote-ref-115)
129. *Бойто Арриго* (1842 – 1918) — итальянский композитор и либреттист. Единственная законченная его опера «Мефистофель» поставлена в Ми лане в 1868 г.; в России впервые шла в 1886 г. [↑](#endnote-ref-116)
130. Фельетонист В. М. Дорошевич присутствовал на дебюте Шаляпина в театре Ла Скала и 14 марта 1901 г. писал в газете «Россия»: «Пришлось — нечто небывалое — прервать пролог. Мефистофель из облаков вышел на сцену раскланиваться и долго стоял, вероятно, взволнованный, потрясенный. Публика его не отпускала. Публика бесновалась. Что наши тощие и жалкие вопли шаляпинисток перед этой бурей, перед этим ураганом восторженной, пришедшей в экстаз итальянской толпы!.. В ложах все повскакало с мест. Кричало, вопило, махало платками. Партер ревел». [↑](#endnote-ref-117)
131. Под впечатлением этого спектакля выдающийся итальянский певец Анджело Мазини писал в газету «Новое время» (15 марта 1901 г.): «… этот вечер был настоящим триумфом для русского артиста, вызвавшего громадный энтузиазм слушателей и бурные овации. Глубокое впечатление, произведенное Шаляпиным, вполне понятно. Это и прекрасный певец и превосходный актер, а вдобавок у него прямо дантевское произношение». [↑](#endnote-ref-118)
132. Тут мемуарист проявил недостаточную осведомленность. Еще ученица Глинки Д. М. Леонова пропагандировала за рубежом русскую оперную музыку. Русские танцовщики выступали за границей с XVIII в. (Т. С. Бубликов гастролировал в Вене в 1764 г.). Наконец, всего лишь за два года до описываемого события — весной 1899 г. состоялась успешная поездка М. Г. Савиной с гастрольной труппой в Берлин и Прагу; спектакли шли на русском языке. [↑](#endnote-ref-119)
133. Заслуженно восхищаясь Шаляпиным, мемуарист опрометчиво зачеркивает всю предшествующую историю русского оперного исполнительства. А там были большие, самобытные мастера О. А. Петров, А. Я. Петрова-Воробьева, {466} Д. М. Леонова и т. д., вплоть до одного из прямых предшественников Шаляпина — Ф. И. Стравинского. [↑](#endnote-ref-120)
134. Тут смешано два обстоятельства. Теляковский не прав, называя отношение Шаляпина к Художественному театру отрицательным. Но Шаляпину действительно претили попытки копировать МХТ на оперной сцене. Некоторые из таких попыток Шаляпин в самом деле считал спекулятивными. Достоверное свидетельство на этот счет оставил выдающийся советский режиссер А. Д. Попов в своей книге «Воспоминания и размышления о театре» (М., изд. ВТО, 1963, стр. 98 – 99). Вспоминая дни молодости, связанные с МХТ и его Первой студией, А. Д. Попов передавал, как Шаляпин «говорил о нелепости механического перенесения принципов Художественного театра в оперу. Каждое искусство требует присущих ему форм выразительности, меру условности.

     — Вот ваши спектакли, они волнуют; я был растроган и потерял глаз профессионала. Вы заставили меня быть наивным зрителем, настолько все это искренне и просто. Но вы знаете, что ремесленники и спекулянты всюду проникают. Говорят, сейчас мода на Художественный театр, как же не спекульнуть? И спекулянт принес это “влияние” Художественного театра в оперу». [↑](#endnote-ref-121)
135. *Арбатов (Архипов) Николай Николаевич* (1869 – 1926) — режиссер драмы, участник спектаклей московского Общества искусства и литера туры, после образования Московского Художественного театра возглавил это Общество. С 1904 г. режиссер театра Комиссаржевской, в 1908 – 1915 гг. главный режиссер Суворинского театра, после 1917 г. главный режиссер петроградского Народного дома, в 1921 – 1922 гг. главный режиссер б. Александринского театра. [↑](#endnote-ref-122)
136. *Попов Николай Александрович* (1871 – 1949) — режиссер драмы, помощник К. С. Станиславского по Обществу искусства и литературы, режиссер Малого и др. театров Москвы и провинции, автор первой книги о Станиславском (1910). [↑](#endnote-ref-123)
137. *Лапицкий Иосиф Михайлович* (1876 – 1944) — оперный режиссер, работал в 1903 – 1906 гг. в московском театре Солодовникова, в 1906 – 1908 гг. в Большом театре, в 1912 г. возглавил в Петербурге Театр музыкальной драмы; в поисках жизненной достоверности иногда жертвовал стилевой природой оперных произведений. [↑](#endnote-ref-124)
138. Далее следует текст уже приводившегося письма Шаляпина к Теляковскому из Милана от 3 апреля 1904 г. (см. выше, стр. 124 – 126 настоящего издания). Опера Гуно «Фауст» с Шаляпиным в роли Мефистофеля шла в Ла Скала 8 марта (24 февраля) 1904 г. [↑](#endnote-ref-125)
139. *Иванов Константин Матвеевич* (1859 – 1916) — художник-академист, штатный декоратор петербургских императорских театров в 1883 – 1908 гг. [↑](#endnote-ref-126)
140. *Палечек Осип Осипович* (1843 – 1915) — певец-бас Мариинского театра с 1870 г., с 1882 г. режиссер — «учитель сцены» и хормейстер. С 1888 г. профессор оперного класса Петербургской консерватории. [↑](#endnote-ref-127)
141. *Корещенко Арсений Николаевич* (1870 – 1921) — пианист, композитор, автор опер «Пир Валтасара», «Ледяной дом», балета «Волшебное зеркало» и др. [↑](#endnote-ref-128)
142. *Блуменфельд Феликс Михайлович* (1863 – 1931) — пианист, композитор. С 1895 г. концертмейстер-репетитор в Мариинском театре, в 1898 – 1918 гг. капельмейстер, помощник Э. Ф. Направника, в 1918 – 1922 гг. директор Киевской консерватории, затем профессор Московской консерватории. [↑](#endnote-ref-129)
143. «Клевещите… Клевещите…» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-16)
144. «Клевещите, клевещите: что-нибудь да останется» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-17)
145. {467} После разгона 1‑й Государственной думы (8 июля 1906 г.) 200 буржуазно-либеральных депутатов (из них 150 кадетов) собрались на заседание в Выборге. В своем воззвании к избирателям они предлагали не вносить налогов и не давать рекрутов до созыва новой Думы, тем самым пытаясь подменить действительно революционные формы борьбы с самодержавием. [↑](#endnote-ref-130)
146. *Владимирович* — псевдоним Оловенникова Владимира Владимировича (ум. 1908), редактора-издателя черносотенной газеты «Вече». [↑](#endnote-ref-131)
147. *Герценштейн Михаил Яковлевич* (1859 – 1906) — экономист, участник первой русской революции, был убит черносотенцами в Териоках (ныне Зеленогорск) как один из составителей Выборгского воззвания. [↑](#endnote-ref-132)
148. Большая знаменитость *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-18)
149. Имеется в виду беспринципный музыкальный критик М. М. Иванов (о нем см. примечание 79 [в электронной версии — [77](#_Tosh0004347)] к «Воспоминаниям 1898 – 1917»). [↑](#endnote-ref-133)
150. Превосходящее *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-19)
151. Так именует мемуарист Февральскую буржуазно-демократическую и Октябрьскую социалистическую революции 1917 г. [↑](#endnote-ref-134)
152. *Зимин Сергей Иванович* (1875 – 1942) — антрепренер, в 1904 г. основал частную оперу в Москве, в помещении б. театра Солодовникова на Большой Дмитровке. Шаляпин впервые выступил в Оперном театре Зимина 23 ноября 1915 г., отметив в этот день 25‑летие своей сценической деятельности. 25 ноября Теляковский писал в дневнике: «Итак, Шаляпин теперь запел и в частных театрах. Громадный гонорар, который ему там предлагают, исключает возможность нашей конкуренции. Быть может, он и прав, но делается как-то за него обидно». Один сезон Шаляпин совмещал гастроли в частных театрах со спектаклями казенной сцены, а в 1916 г. покинул императорские театры. [↑](#endnote-ref-135)
153. *Аксарин Александр Рафаилович* (Кельберг Альберт) с 1915 г. держал оперную антрепризу в петроградском Народном доме. [↑](#endnote-ref-136)
154. Сцена под Кромами в опере Мусоргского «Борис Годунов» показывает расправу ожесточенного народа с боярином. Вскоре эта, сцена была выпущена из спектакля Мариинского театра и восстановлена лишь в 1918 г. Юродивый в опере Мусоргского воплощает горькую стихийную ненависть народа к «царю-ироду». [↑](#endnote-ref-137)
155. *Азеф Евно Фишелевич* (1869 – 1918) — провокатор, агент охранки; предавал активных деятелей партии эсеров, одним из организаторов которой сам являлся. [↑](#endnote-ref-138)
156. Неловкий ход мемуариста: ведь только что он доказывал, что Шаляпина случайно втянули хористы в инцидент с монархическим гимном. Следовательно, «одинаковою воодушевления» быть не могло. [↑](#endnote-ref-139)
157. *Поссарт Эрнст* (1841 – 1916) — немецкий трагик, представитель виртуозно-декламационной актерской школы XIX в. [↑](#endnote-ref-140)
158. Звание «солиста его величества» Шаляпин получил в мае 1910 г., Собинов — двумя годами позже. [↑](#endnote-ref-141)
159. Я знаю это, я знаю это прекрасно *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-20)
160. Мемуарный очерк «Балетоманы» впервые помещен в театральном альманахе «Арена» (П., изд‑во «Время», 1924, стр. 45 – 76), откуда и перепечатывается полностью. Текст сверен с рукописью, хранящейся {468} в ГЦТМБ. Имена, зашифрованные в тексте альманаха, по возможности раскрыты и даются в прямых скобках. [↑](#endnote-ref-142)
161. Своего рода «центральным органом» балетоманов была «Петербургская газета». О балете в ней писали ее владелец С. Н. Худеков, А. А. Плещеев, Н. М. Безобразов и др. [↑](#endnote-ref-143)
162. *32 тура* (точнее — 32 фуэте), исполняемые на одном месте, — виртуозная структурная форма женского классического танца. На русской сцене первой исполнила 32 фуэте итальянская танцовщица Пьерина Леньяни, дебютировавшая 5 декабря 1893 г. в Мариинском театре на премьере балета Б. А. Фитинюфа-Шеля «Золушка» в постановке Л. И. Иванова и Энрико Чекетти. [↑](#endnote-ref-144)
163. По этому поводу Теляковский записывал в своем дневнике 7 октября 1904 г.: «Рассказывал Леер, что, когда он в полицмейстерской сказал раз балетоманам, что, критикуя действия дирекции, они ставят его в неловкое положение, генерал Дурново сказал: “Тогда я выйду в коридор и буду там ругаться”. Это — член Государственного совета. Много ругали дирекцию маститые генералы жуиры: один с деньгами — Винтулов и другой без денег, но любящий стоять около чужих, — Желтухин, краса русской армии в балете». [↑](#endnote-ref-145)
164. Балетоманы с давних пор и свои рецензии в газетах подписывали сходным образом, например: *Сидевший во 2‑м ряду с левой стороны*. Фанни Эльслер, «Санкт-Петербургские ведомости», 1848, 23 октября; *Кресло 1‑го ряда*. Балет. «Минута», 1887, 5 мая. [↑](#endnote-ref-146)
165. Слова мемуариста о «полном недостатке в Петербурге балерин» не соответствуют действительности. Можно говорить лишь о том, что далеко не каждая получила это звание так же быстро, как М. Ф. Кшесинская: она пришла в театр из училища в 1890 г., а балериной стала уже в 1896 г. У других выдающихся петербургских танцовщиц разрыв между годом выпуска и годом производства в балерины бывал обычно больше: у О. О. Преображенской 1889 – 1900, у В. А. Трефиловой 1894 – 1906, у А. Я. Вагановой 1897 – 1915, у Л. Н. Егоровой 1898 – 1914, у Ю. Н. Седовой 1898 – 1916, у А. П. Павловой 1899 – 1906, у Т. П. Карсавиной 1902 – 1912. [↑](#endnote-ref-147)
166. Гастроли иностранных танцовщиц в России начались самочинно после отмены монополии императорских театров в 1882 г. Первой в 1885 г. приехала Вирджиния Цукки с небольшой итальянской труппой. Ее гастроли на летних сценах прошли успешно, и осенью она была приглашена в Мариинский театр. На казенных и частных сценах Петербурга и Москвы она выступала с перерывами до 1892 г. Ее творчество высоко ценил Станиславский. В отличие от драматической танцовщицы-актрисы Цукки, большинство других гастролерш блистало главным образом музыкальностью и виртуозной техникой танца. В 1886 – 1887 и 1892 гг. выступала Антониетта Дель-Эра, в 1887 — Джопанина Лимидо, в 1887 и 1890 – 1891 — Эмма Бессоне, в 1887 – 1891 — Карлотга Брианца, в 1887 – 1889 — Елена Корнальба, в 1888 – 1889 — Луиза Альджнзи, в 1893 – 1901 — Пьернна Леньяни, в 1899 – 1906 — Энрикетта Гримальди, в 1901 — Карлотта Замбелли. Наиболее значительные фигуры — Карлотта Брианца (1867 – 1930), первая исполнительница партии Авроры в «Спящей красавице», и Пьерина Леньяни (1863 – 1923) — первая Одетта — Одиллия в «Лебедином озере» и первая Раймонда. [↑](#endnote-ref-148)
167. Это едва ли отвечает истине. Достаточно сказать, что именно Глазу нов направил Корещенко к Петипа с рекомендательным письмом, которое {469} Петипа приводит в своих мемуарах (Мемуары Мариуса Петипа, СПб., 1906, стр. 71 – 72). Куда ближе к истине был сам Петипа, справедливо писавший о своих соавторах Чайковском и Глазунове: «Талантливые композиторы эти находили во мне и достойного сотрудника и далекого от зависти искреннего поклонника» (там же, стр. 70). Б. В. Асафьев приводил следующее признание Глазунова: «Я кое-чему научился у Дриго и Петипа и им благодарен» (акад. Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, М., изд‑во Академии наук СССР, 1954, стр. 209). [↑](#endnote-ref-149)
168. См. примечание 58 [В электрнной версии — [56](#_Tosh0004348)] к «Воспоминаниям 1898 – 1917». [↑](#endnote-ref-150)
169. См. примечание 56 [В электрнной версии — [54](#_Tosh0004349)] к «Воспоминаниям 1898 – 1917». [↑](#endnote-ref-151)
170. Судя по записи в дневнике В. А. Теляковского, не Петипа, а сам он вначале противился постановке «Волшебного зеркала» Корещенко. 19 ноября 1901 г. Теляковский записывал содержание беседы с Петипа: «… Я выразил мнение, что недурно бы было ее [“Спящую красавицу”. — *Ред*.] возобновить на будущий год, ибо я мало рассчитываю на балет Корещенко. Тогда Петипа стал жаловаться, что ему не дают ставить в его бенефис нового балета: он выбрал “Саламбо” — ушел Всеволожский, и “Salambo” отменили; назначили “Волшебное зеркало” — ушел Волконский, я хочу отменить. На это я ему ответил, что я не желаю менять, но лишь заявляю, что “Волшебное зеркало” мне не особенно нравится». [↑](#endnote-ref-152)
171. Это свидетельство также не вполне объективно. «Петербургская газета» 31 декабря 1902 г. сообщала, например: «Очень хвалят костюмы к балету, сделанные по эскизу г. Головина. Кроме того, что они отличаются роскошью, в них много вкуса и красоты». Это писалось за месяц с лишним до премьеры, состоявшейся 9 февраля 1903 г. [↑](#endnote-ref-153)
172. Иметь понятие *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-21)
173. Не будьте так суровы к балетоманам *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-22)