



Людмила Тихвинская

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ

ТЕАТРАЛЬНОЙ БОГЕМЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

ЖИВАЯ ИСТОРИЯ







ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА



ПОВСЕДНЕВНАЯ

Людмила Тихвинская



МОСКВА

ЖИЗНЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ БОГЕМЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

КАБАРЕ
И ТЕАТРА МИНИАТЮР
В РОССИИ
1908—1917



УДК 792.5
ББК 85.335
Т 46



*Серийное оформление
Сергея ЛЮБАЕВА*

ISBN 5-235-02778-7

© Тихвинская Л. И., 2005
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2005



В книге речь пойдет о русских кабаре и театрах миниатюр, об их рождении, бурной жизни и насильственной смерти. Ныне забытые, вернее, вытесненные из нашей исторической памяти, они составляли целую область жизни русской культуры в пору ее высшего расцвета. Возникшие на рубеже 10-х годов XX века, театры малых форм с молниеносной быстротой распространились по всей России. В 1912 году только в Москве и Петербурге одновременно поднимали занавес около 125 кабаре и театров миниатюр. Сколько всего их было по России, установить невозможно: большинство из них вспыхивали и гасли как искры, не оставив следа. На месте одного, бесследно исчезнувшего, появлялось несколько других. Они занимали пустующие подвалы и склады, под них переоборудовали бывшие рестораны и скейтинг-ринки (катки — Л. Т.). Бывало, очередной театр открывался в помещении другого, еще существующего.

Новый вид зрелища очень скоро вырос в серьезного конкурента своих старших почтенных собратьев — «больших театров», отнимая у них зрителя и переманивая актеров.

В кабаре и театрах миниатюр публика открыла для себя новых «звезд», обрела новых кумиров — их фотографиями она увешивала стены своих квартир, их голоса на грамофонных пластинках зазвучали во всех домах.

Но не прошло и десяти лет, как весь этот огромный многокрасочный пласт зрелищного искусства навсегда сгинул, пропал под обломками той жизни, частью которой он был. Лишь его слабый отзвук донесся до середины 20-х годов. Потом оборвался и он. Память о русских кабаре и театрах миниатюр заглохла на многие десятилетия. Только в недавнее время исследователи заново стали собирать документы, поднимать архивы, разыскивать доживших до наших дней участников и очевидцев и их потомков, чудом сохранивших записи никому дотоле не нужных воспоминаний, письма и фотографии.

Но количество сохранившихся материалов несоизмеримо мало по отношению к безбрежному числу театров малых форм, заполнивших театральную жизнь 10-х годов.

В скудости дошедших до нас сведений подчас виновны сами театрики. Людям, служившим в кабаре и театрах миниатюр, за редким исключением, в голову не приходило, как это принято в уважающих себя «больших театрах», собирать архивы, отзывы печати, вести репетиционные журналы, дневники спектаклей, сохранять тексты миниатюр, сценок, скетчей, интермедий, анекдотов, песен, пародий, сценарии хореографических и вокальных номеров — словом, весь пестрый и дробный репертуар, который шел на их подмостках.

Кое-что осело в частных собраниях и государственных хранилищах Москвы: РГАЛИ, ГЦМ им. А. А. Бахрушина, Библиотеке СТД РФ, Музее МХТ, РГБ и Петербурга: РНБ и СПбГМГиМИ (театральном музее). К сожалению, хранящихся в них сведений не так уж много: случайные, разрозненные, распыленные по разным, порой неожиданным фондам записи в личных дневниках, переписка, посланные с нарочным записки в несколько слов, черновые эскизы, наброски конференсов и шуточных стихотворений, приглашительные билеты, программки, афиши и афишки. Распределен этот материал крайне неравномерно. Его основная часть приходится как раз на наиболее известные театры, такие, как «Летучая мышь», «Кри-

вое зеркало», «Бродячая собака», «Привал комедиантов», связанные с именами крупнейших русских режиссеров, актеров, литераторов, художников, музыкантов и людей из их ближайшего окружения, чьими стараниями эти материалы и дошли до нас.

Те же театрики упоминаются и в мемуарах, авторы которых в той или иной мере были к ним причастны. О «Бродячей собаке» писали В. Пяст («Встречи»), Б. Лившиц («Полутораглазый стрелец»), А. Мгебров («Жизнь в театре»), В. Веригина («Воспоминания»), Т. Карсавина («Театральная улица»), Н. Петров («50 и 500»); о «Кривом зеркале» рассказал в «Листьях с дерева» А. Кугель; о «Летучей мыши» вспоминали К. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» и Вл. Немирович-Данченко — «Из прошлого». «Летучей мыши», детищу Художественного театра, вообще повезло больше других: Н. Эфрос написал о ней отдельную книгу, приуроченную к десятилетию этого театра-кабаре.

«Лукоморью» и «Дому интермедий», связанным с именем Вс. Мейерхольда, уделили внимание исследователи его творчества Н. Волков и К. Рудницкий.

Пусть читателя не введет в заблуждение длина приведенного списка — редко в какой книге их авторы отводят кабаре по несколько страниц, большинство же упоминают мельком и походя.

И только в последние годы стали появляться отдельные статьи, главы в книгах и специальные публикации, совершенно по-новому, более полно и углубленно исследующие это зрелищное явление. К ним принадлежит статья Ю. Дмитриева «Театры миниатюр», помещенная в сборнике «Русская художественная культура», небольшие главы о «Доме интермедий», «Привале комедиантов», «Летучей мыши» и «Кривом зеркале» в книге Д. Золотницкого «Зори театрального Октября», освещающие главным образом послереволюционный период последних трех театров. И, наконец, две замечательные публикации ученых-филологов Р. Тименчика и А. Парниса «Программы «Бродячей собаки»» и «Артистическое кабаре «Привал комедиантов»», появившиеся в выпусках издания «Памятники культуры. Новые открытия».

Но перечисленные труды — за исключением статьи Ю. Дмитриева — опять-таки посвящены немногим знаменитым литературно-художественным и артистическим кабаре. О сотнях других театров малых форм, как и о движении в целом, немотствуют мемуаристы и молчит наука.

Солидная часть материалов находится за рубежом — в хранилищах Гарварда, Лондона, Парижа и других, для нас все еще недоступных. В первые послереволюционные годы актеры-эмигранты (большинство которых, кстати сказать, пришлось на кабаретную братию и «звезд» эстрады) увозили свои архивы с собой: культура эстрады оскудевала вместе со всей культурой.

Оставшиеся на родине постарались поскорее забыть о своем кабаретном и «миниатюрном» прошлом, как о грешках молодости, которые следует навсегда вычеркнуть из памяти. Большинство бывших кабаре-актеров в этом отлично преуспели. А уж те, кому удалось устроиться в солидные, «настоящие» театры, ничего решительно вспоминать не желали — вопреки обычной склонности старых актеров без устали рассказывать о своих первых шагах в искусстве.

Когда автор этой книги начал собирать для нее материалы, была еще жива Е. А. Хованская, в молодости актриса «Летучей мыши», «Кривого зеркала» и «Дома интермедий». На просьбу с ней встретиться и рассказать о кабаре она ответила негодующим отказом, сказав, что ничего не помнит. А в интонации слышалось: не было этого. Действительно, трудно было предположить, что эта величественного вида актриса, в 30—50-е годы игравшая на главной сцене страны роли старых аристократок, княгинь и баронесс (к тому же, что немаловажно, бессменный председатель месткома МХАТ СССР им. А. М. Горького), когда-то могла босой канканировать на столе.

Кроме всего прочего, актеры опасались, что их имена поставят в связь со зрелищами, которые стало принято числить по ведомству капиталистической индустрии развлечений, равно как и буржуазного реакционного искусства. «Как “Кривое зеркало”, так

и «Летучая мышь», одинаково — и прямо и косвенно — несли в своем репертуаре отпечаток реакционного влияния»¹; «Кривое зеркало» ... начало ставить реакционные по содержанию одноактные драмы — типичные образчики декадентской драматургии»²; «... Модный буржуазный драматург Н. Н. Евреинов — декадент и формалист»³; «...Мамоновский театр, культивировавший декадентское искусство (на подмостках его в годы Первой мировой войны дебютировал Александр Вертинский)»⁴.

Цель этой книги не в том, чтобы спорить с еще недавно господствовавшими оценками, но в том, чтобы попытаться восстановить утраченное, попробовать — в меру сил — реконструировать историю забытых театров, понять законы их искусства, определить их место в русской культуре того десятилетия, которое, кажется, только вчера полагалось именовать позорным и которое теперь все яснее предстает перед нами во всем своем блеске и значении.

В книге — три части: первая отведена кабаре, две другие — театрам миниатюр. Автор сознает некоторую условность такого разделения. Ведь в реальном течении художественной жизни всякая классификация, попытка выделить жанровое образование в чистом виде чреваты схематизмом. Особенно когда речь идет о типах зрелищного искусства, грань между которыми зыбка и легко переходима. Тем не менее кабаре и театр миниатюр — две точки, между которыми развивается история театра малых форм в России.

Артистические кабаре, место встреч художников, элитарное убежище для людей искусства, постепенно, шаг за шагом профессионализируется как особый вид искусства, превращается в публичный театр, ориентированный на зрителей, покупающих билеты в кассе. Меняется публика, меняется тип взаимоотношений сцены и зала, меняется язык искусства.

Движение от кабаре к театру миниатюр протекало как в пределах судьбы отдельных театров («Летучая мышь» и «Кривое зеркало»), так и шире — в рамках всей эволюции малых форм зрелищного искусства.

Автору хотелось, чтобы композиция книги отражала объективную логику этого процесса.

РУССКОЕ КАБАРЕ

Истоки

«Насчет кабаре у нас нынче раздолье»¹, — писал в 1910 году А. Р. Кутель. Критик не преувеличивал. Шумная, бурливая волна неизвестных прежде развлечений внезапно накатила на российскую действительность рубежа 10-х годов нового века.

Первой возникла в 1908 году «Летучая мышь». Через полгода в Петербурге одновременно появились «Лукоморье» и «Кривое зеркало», а весной 1909-го — «Веселый театр для пожилых детей». В 1910 году здесь же открылись сразу три новых кабаре: «Дом интермедий», «Черный кот» и «Голубой глаз». Затем были созданы в 1911-м в Москве «Петрушка» и «Трагический балаган», в 1912-м — «Черная сова», а в 1913-м — «Розовый фонарь» и «Лау-ди-тау». В Петербурге двенадцатого года родилась «Бродячая собака»; в 1914-м там же возникли «Пиковая дама», «Зеленая лампа», еще одна «Летучая мышь»; в пятнадцатом — «Синяя птица» и в Москве — «Богема». В следующем, шестнадцатом, — «Жар-птица» и петроградский «Привал комедиантов» и там же, в 1917-м, — «Би-ба-бо».

И это далеко не полный перечень кабаре, существовавших в «двух столицах».

Вслед за Москвой и Петербургом с лихорадочной

быстротой кабаре открывают Одесса и Владивосток, Киев и Баку, Харьков и Ростов...

Держалась кабаретная эпидемия целое десятилетие — с 1908-го по революционный 1917-й, то затухая, то вспыхивая с новой силой.

Это слово — «эпидемия» — не сходило с уст озадаченных обозревателей, которые то с энтузиазмом, то с некоторой опаской описывали симптомы повального увлечения и пытались объяснить его начало и причины. В поисках истоков и первого толчка взоры, разумеется, обращались на Запад.

Кабаре родилось в конце XIX века, в 80-е годы, во Франции и успело распространиться по всей Европе. Кто не слышал о шумной славе парижского «Шануар», мюнхенских «Одиннадцати палачах» и «Симплициссимусе», берлинском «Шуме и дыме»; кому не знакомы были имена Рудольфа Сали, Эрнста фон Вольцогена, Аристиды Бриана, Альберта Лангена, Марка Анри, Франка Ведекинда!..

В России кабаретное движение начиналось. На Западе оно уже было на излете.

Запоздалое возникновение русского кабаре дало повод и право говорить о нем как о завезенном и исключительно подражательном явлении. «...Вздумали наши театральные эстеты создать в Петербурге то, чем (уже не первый десяток лет) славился Париж, а для многих русских людей это даже служило главной приманкой Парижа. Я имею в виду, — писал спустя годы Александр Бенуа, — парижское “кабаре”, т. е. то вечно разнообразное, причудливое, почти всегда дурашливое зрелище, что временами могло принимать характер чего-то обличительного, но что главным образом потешало даже и “самых серьезных” людей и что было разбросано по ряду маленьких предприятий на склонах Монмартра»².

В том, что русские кабаре были прямым подражанием европейским, был убежден не только А. Бенуа (кстати, и сам принадлежавший к тем «эстетам», которые устраивали в Петербурге подобие этой парижской забавы). Создатель «Кривого зеркала» А. Р. Кугель вспоминал, как восхищали их с З. В. Холмской

во время путешествия по Германии оригинальные маленькие театры, и они решили в Петербурге устроить что-нибудь в этом роде. «Привал комедиантов» критики называли «петербургским Монмартром», в «Бродячей собаке» — видели «подобие мюнхенского кабачка».

Идеологи русского кабаре внимательно изучали манифесты западных кабаре-театров. Режиссеры усердно добывали репертуар популярных европейских кабачков, переводили пьески, пародии, скетчи, песенки, приспособлявая их к своим сценам.

И все же у русского кабаре были свои собственные корни. В XIX веке — это литературные кофейни, артистические салоны, домашние театры и кружки, в которых не только сходились актеры, литераторы, университетские профессора для бесед и общения, но и устраивались чтения и концерты, преимущественно шуточного содержания.

Рядом с домашней веселой любительщиной звучали и голоса великих. Мемуаристы донесли до нас описания многочисленных вечеров, на которых исполняли в лицах свои только что законченные сочинения А. Пушкин, И. Крылов, А. Грибоедов, Н. Гоголь, читал П. Мочалов, рассказывал свои знаменитые житейские истории М. Щепкин. Домашние забавы художников, писателей, актерские закулисные розыгрыши, о которых слагались легенды, превращались, бывало, в целые комические представления.

В домашних выступлениях, закулисных импровизациях находили выход творческие возможности художников, которые не могли быть реализованы в пределах официальных форм искусства. В вольной атмосфере безудержного импровизирования, безграничной творческой раскованности исподволь рождались художественные идеи, многим из которых впоследствии суждено было оформиться в большом искусстве.

Культурная жизнь, скрыто текущая в недрах домашнего, околотекстурного и околотеатрального быта, с наступлением нового века стала еще более насыщенной и многообразной. Об этом повествуют

интереснейшие мемуары А. Бенуа, В. Пяста, А. Белого. Андрей Белый рассказал о кружках «Общество свободной эстетики», «Аргонавты», о вечерах, устраиваемых в «домах», «гостиных», «становищах» — местах регулярных свиданий, знакомств, обмена новыми идеями «художников кисти и слова». Так, в кружке «Аргонавтов» серьезные мысли вырастали из шуток, умеряемых звуками рояля, за который садился Челищев, пленительный голос Владимировой интерпретировал Глинку, Грига, Шумана. Высокий строй классики снижали пародийные импровизации Элвиса (Л. Кобылинского) — поэта, переводчика, главным талантом которого, его подлинным амплу было «передразнивать интонации, ужимки, жесты, смешные стороны»³.

Читая мемуары, нельзя не вспомнить о кабаре, чьим не столь уж отдаленным предвестием были многие из этих вечеров.

«Весь артистический Петербург» сходил на «Башне» Вяч. Иванова, где поэт устраивал свои знаменитые «среды». Там играли спектакли, читали стихи, вели философские диспуты, грезили о грядущем «соборном театре» и исполняли безжалостные пародии. На «Башне» можно было встретить М. Кузмина, юную А. Ахматову, Н. Гумилева, С. Судейкина, Н. Сапунова, Н. Евреинова, В. Пяста и многих других — тех, кто очень скоро станет основателями кабаре «Бродячая собака». С «башенных» высот вниз, в подвал «Бродячей собаки», сойдут многие идеи ивановских «сред» и предстанут там в трансформированном, приспособленном к новым условиям виде.

К истокам русского кабаре можно отнести и литературные, театральные и музыкальные пародии, составлявшие целую область русской художественной жизни. Словом, у великой русской культуры прошлого столетия — и это один из признаков ее величия — всегда была своя, ею создаваемая и лелеемая пародийная тень, веселый двойник: чем мощнее слышался голос русского искусства, тем громче и насмешливее звучали вовсе не безобидные шутки этого двойника, самим своим существованием гарантиру-

ющего нормальное, здоровое развитие культуры как саморегулирующейся системы. Эта тень, этот двойник и стали почвой, на которую могло опереться русское кабаре.

Непосредственный импульс к рождению и расцвету русского кабаре тоже получило не извне, а изнутри.

Почти три десятилетия Россия была невосприимчива к зрелищу, которое покорило Европу, и открыла для себя его только тогда, когда сложился тот специфический комплекс социальных обстоятельств — психологического состояния людей, культурного контекста, — который вошел в отечественную историю под такими противоположными обозначениями, как «Серебряный век» и «проклятое десятилетие», протянувшееся между двумя русскими революциями 1905—1907 годов и 1917-го.

Наше кабаре было рождено своей эпохой и при всей непритязательности его затей неожиданно сумело высветить и прояснить многие из ее коллизий. К кабаре сходятся основные нити художественной жизни времени, превратившие его в некое силовое поле современной культуры. Недаром не было в те годы человека, который так или иначе не поддался бы его искушению — от «мирискусников» А. Бенуа и М. Добужинского до «футуристов» М. Ларионова и Н. Гончаровой, от «художественников» до «модерниста» Н. Евреинова, от Вс. Мейерхольда до Ф. Комиссаржевского, от О. Мандельштама и А. Ахматовой до В. Маяковского и В. Хлебникова. Список можно было бы продолжать до бесконечности — легче назвать тех, кто по той или иной причине избежал соблазна кабаре. Впрочем, среди этих «немногих» — А. Блок, Вяч. Иванов, Д. Мережковский, З. Гиппиус.

Для одних кабаре оказалось новым способом — и местом — времяпрепровождения. Для других — новой эстетической философией. Для третьих — особым художественным пространством, для четвертых — лабораторией новейших театральных форм и формул. Для пятых — и тем, и другим, и третьим, вместе взятым. «Кажется, ни одному жанру так не посча-

стливилось у нас, — писал театральный обозреватель, — “кабаре” ... стали лозунгами времени»⁴.

Метой времени кабаре стало благодаря его особому местоположению в географии современной культуры — на границе искусства и жизни, что позволило ему отразить процессы, происходящие и в художественной сфере, и в социальной психологии.

О противоречивом характере десятилетия написано много и в мемуарах, и в современных исследованиях. Сказано и о поразительной концентрации творческой энергии, рождавшей на каждом шагу гениев, и об ощущавшемся тогда же иссякании сил, представлении о своем времени как о конце истории.

Сказано и о психологическом состоянии людей, мечущихся между самой черной меланхолией, мизантропией, смертной тоской, маниакальной сосредоточенностью на смерти и страстным стремлением к общению, безудержной жаждой веселья и развлечений.

Никогда еще Россия не знала такого числа кружков — литературных, живописных, театральных, профессиональных и любительских, творческих объединений, регулярных встреч, «суббот», «четвергов», «сред» в частных домах и общественных местах — в клубах, залах, театрах.

Никогда еще сменявшие друг друга нескончаемой чередой балы, маскарады, «капустники» не собирали одновременно такую массу народа. В Москве самыми знаменитыми были балы Союза молодежи и «капустники» Художественного театра. В Петербурге всех побивали грандиозные ежегодные балы Мариинского театра и журнала «Сатирикон». «Толпа шла сплошным строем, — писал поэт С. Ауслендер, дававший отчет о последнем бале “Сатириконе” в “Русской художественной летописи”, — трехтысячная толпа стояла (именно стоймя стояла, так как передвигаться или сидеть было почти невозможно, от 10 часов вечера до 4 часов утра), ожидая блестящих развлечений, обещанных соблазнительной рекламой»⁵.

Балы и «капустники» собирали «всю Москву» и «весь Петербург» особенно во время Великого поста. И если одна половина города находилась в зале, то другая, безусловно, — на сцене.

Размахом, числом громких имен один бал стремился перещеголять другой. В грандиозном бале «Союза молодежи» участвовали «соединенные хоры всей Москвы, цыгане, цыганки, певцы, музыканты, художники, поэты, имитаторы, балетные звезды, рассказчики, неаполитанцы, клоуны, гризетки, апаши, хулиганы, натурщицы, нищие фокусники, чревовещатели, всякого рода гишпанцы»⁶, на балу «Сатирикона» давали «танцы, шансонеток, водевили, удивительный фокинский “Карнавал”»⁷...

На ночном балу в Мариинке знаменитые актеры Александринского театра В. Давыдов и К. Варламов плясали матчиш и пели в комическом «хоре Иванова», где солистками были М. Савина и В. Стрельская; А. Шмитгоф показывал комические импровизации: как танцуют люди разных профессий и национальностей, как играет музыкант на валторне; Т. Карсавина и В. Нижинский танцевали салонное танго; и под конец сыграли пародию на нашумевший спектакль «В день свадьбы Шантеклера», где тоже участвовала Т. Карсавина.

На «капустнике» «художественников» в 1909 году выступал комический «Русский хор» под управлением И. Москвина; Р. Болеславский и И. Берсенев демонстрировали «высшую школу верховой езды»; огромный Ф. Шаляпин и маленький Л. Сулержицкий боролись, как на чемпионате по «французской борьбе»; под аккомпанемент оркестра, которым дирижировал Вл. Немирович-Данченко; В. Лужский с И. Москвиным распевали «немецкий дуэт» и вместе с Н. Грибуниным и еще одним актером Малого театра, М. Климовым, пародировали «четыре венских гризеток»; в «живой картине» «Уголок Вильно» участвовали Л. Сулержицкий, М. Добужинский, Ю. Балтрушайтис и В. Качалов. Одетые в гимназические формы, они изображали самих себя в далеком детстве, когда все они жили в этом провинциальном горо-

де; за ними на сцену выходили «ксилофонисты», «звукотражатели», «женщина с бородой», «человек-великан».

Дурачествам сцены вторили зал и фойе, затянутые, как это было в Художественном театре в 1909 году, паутиной серпантина, украшенные яркими шарами и разноцветными китайскими фонариками. Повсюду висели смешные плакаты, кивали исполинские маски Станиславского и Немировича-Данченко, свистели свистульки, визжали шарманки, дудели дудки; в верхнем фойе страшно извивалась исполинская кобра. На «капустнике» 1911 года в нижнем фойе устроили «русский трактир» и «балаган купца Козеева», в 1912-м в большом боковом фойе по одну сторону расположился народный театр знаменитых факиров с надписью у входа: «Гастроль двух спиритов. Были случаи смерти», по другую — «Таверна бандитов черной руки» с винными бочками, длинными столами и всякими ужасами: черепами, орудиями пыток и т. д. Тут же в углу находилась жертва с перерезанным горлом и обрызганная кровью. На вечере Союза молодежи в том же 1911 году «актеры выходили из публики и располагались на ступенях сцены, стены зала были украшены плакатами, в буфете стояли бочки вместо стульев, гостей встречали маски. Скороходы, скоморохи прыгали и кричали среди публики»⁸.

Это беспечное, чуть инфантильное, всегда талантливое веселье было призвано заглушить разлитую в воздухе тревогу, сосущий душу страх, забыть ужасы жизни.

А они — тут как тут — всегда рядом, не дают о себе забыть. Бал в Мариинском театре 1908 года, в согласии со своим девизом *«folie nuit»**, был полон безумствами и дурачествами. «Заслуженные артисты императорских театров отличились вовсю, потешая публику, — писал журналист. В. В. Стрельская и М. Г. Савина трягнули стариной, с увлечением исполняя пошлую цыганскую пляску. В. Н. Давыдов имитировал... московскую кафешантанную цыганку

* Безумная, сумасшедшая ночь (*фр.*).

В. Панину и безбожно искажал, кривляясь, цыганские романсы. К. А. Варламов побил рекорд: он был и Айседорой Дункан, и преглупой нервной кухаркой (в живом кинематографе!!!), и, наконец, борцом Абергом (во французской борьбе), состязующимся с В. В. Сладкопевцевым — Циклопом. А балерины М. Ф. Кшесинская, О. И. Преображенская, А. П. Павлова (2-я) и др. взгромоздились на пресловутые воздушные качели и весело улыбались, показывая красивые чулки...»⁹

Желчный тон автора заметки вызван не только тем, что замечательные артисты, по его мнению, кривлялись и, уподобляясь безнравственной богеме, потешали публику. Гнев этого петербургского Савонаролы усугубило скорбное происшествие, окрасившее «*folie nuit*». «В конце четвертого действия “Пиковой дамы”, — свидетельствовал он, — которую давали перед балом, в ложе бельэтажа застрелился студент института гражданских инженеров Полянский. Часть публики после самоубийства уехала. Большинство же — толкалось, веселилось, и драма жизни скользнула по поверхности их мышления, не оставив никакого следа»¹⁰.

Возмущение корреспондента, конечно, можно понять, однако подобный эксцесс для тех лет был вполне рядовым. Повальные самоубийства так же типичны для российской жизни той поры, как и повальные увеселения.

В 1909 году поэт писал другу: «Желаю Вам лучше тяжелой смерти, чем легкого веселья»¹¹. Одно, впрочем, не противоречило другому, а шло рядом и было между собой крепко спаяно. В петербургских газетах за 1910 год хроника балов и маскарадов соседствует с хроникой холерной эпидемии, вспыхнувшей тогда в столице. «Пир во время чумы» — один из самых распространенных в те годы образов. Такое название, например, носила картина А. Бенуа. Эта тема пронизывает поэзию, живопись, журналистику и даже эстраду.

Русское кабаре родилось и расцвело на этой почве общественного, порой до болезненности гипертрофированного гедонизма — публичных балов и

домашних увеселений. Так, «Летучая мышь» — это те же «капустники» Художественного театра, только в миниатюре, закрытые и интимные...

Но очень скоро русское кабаре превратилось в нечто гораздо более широкое и всеобщее, в своего рода кабаретный стиль, отнюдь не тождественный самому кабаре, но бросающий отблеск на литературу, искусство, окрашивающий собой всю рекреационную культуру. Московский бал «Союза молодежи» в 1909 году носил название «бала-кабаре» — «Безумная ночь на Монматре».

В сознании российской публики кабаре связывалось с причудливостью и дурачествами, непрерывным пародированием и богемной вольностью — словом, со всем тем, что было способно увести от скучных и серых будней в мир искусства, манящий и недостижимый.

Первые кабаре в России возникли в среде актеров, художников, поэтов и музыкантов, которые в них видели что-то вроде интимных кружков, служивших местом отдыха и общения. «Лукоморье», по словам А. Бенуа, создали потому, что «нет у нас в Петербурге таких мест, куда бы можно было “ткнуться” без чувства стыда за потерянное время. У нас или кабаком, или сейчас же версальский блеск»¹².

Для тех же целей, как поведал Вс. Мейерхольд, предназначался и «Дом интермедий»: «В наше время культурный человек нуждается в отвлечении его внимания от течения усложнившейся жизни, в здоровом и приятном отдыхе. После рабочего дня, после всех треволнений и тревог вас тянет к приятной компании, к обществу интересных друзей, к интересной беседе. Вы хотели бы нежного, участливого к себе отношения, вы чувствуете потребность в развлечении, не диссонирующем с вашим состоянием, физическим и духовным. Представьте, что в такую минуту вы попадаете в общество людей, близких вам по развитию и по взглядам. Не ресторан, не клуб и не театр то помещение, где собираются симпатичные вам люди. ... С большим вкусом, просто и художественно убранное помещение, мягкая мебель. Вы бесе-

дуете, предаетесь своим мыслям в одиночестве, пьете кофе, закусываете. ... Вашу беседу, ваши мысли прерывают актеры, почерпающие в общем настроении зала тон игры. Изящные, остроумные водевили, комедии, фарсы сменяются трогательной драмой, сильной трагедией. Нет диссонанса с вашим настроением. Не сцена владеет вами — вы заражаете своим настроением исполнителей»¹³.

В этом заключено, может быть, самое главное отличие русского кабаре от европейского. В наших кабаре и намек не было на фрондерский пыл, кипевший в кабачках мюнхенской богемы, где позволяли себе распевать непочтительные песенки о монархе, как это было в кабаре М. Рейнгардта «Дым коромыслом», и даже играть сатирические сценки, высмеивающие бредовые имперские претензии Вильгельма II (в кабаре с жутковатым названием «Одиннадцать палачей»).

Да и пафос непризнанности, одушевляющий французских кабаретьеров, был незнаком их русским собратьям.

Рождение французского кабаре связано со временем, когда молодые бунтари устремились подальше от «чрева Парижа», на склоны священного холма, где основали «республику Монмартр» — страну художников и поэтов, прибежище тех, кто поклоняется кумиру искусства, а не золотому тельцу, всех, жаждущих идеала, но презрительно окрещенных «декадентами». Бледные от холода и бессонницы лица кабаретьеров со следами упорной и нездоровой борьбы за существование, «блеск полустрадальческих, полувозбужденных глаз», рваная, сбивчивая речь, «небрежные шевелюры, аршинные развевающиеся банты»¹⁴ — все служило вызовом и обвинением сытому, преуспевающему миру розовощеких дельцов и обслуживающему буржуа искусству.

Создателей русских кабаре назвать «кабаретьерами» можно лишь с большими оговорками: актеры Московского Художественного театра, режиссер императорских сцен, всероссийской известности театральный критик — люди признанные, более того — определявшие в те годы жизнь российского искусства.

И возникали русские кабаре не на окраинах, не в кварталах, приютивших изгоев и парий (ни в одном городе России вообще не было районов, подобных парижскому Монмартру или мюнхенскому Швабингу), а в модных доходных домах или великолепных особняках.

Однако бунтарский дух жил и в русских кабаре. И в них скапливалась энергия огромной разрушительной силы — только скажется она гораздо позже, через несколько лет.

«Летучая мышь», кабаре актеров Московского Художественного театра

«Художественный театр — серьезнейший театр, с героическим напряжением, в бурлении творческих сил разрешающий самые сложные сценические проблемы»¹. «Летучая мышь» должна стать местом постоянного отдыха людей театра, царством «привольной, но красивой шутки, и подальше от посторонней публики»² — так писал близкий Художественному театру критик Н. Эфрос, ставший свидетелем и советчиком первых, еще подготовительных шагов кабаре. «Подальше от посторонней публики» — эти слова, своего рода девиз «Летучей мыши», стали первым и главным пунктом ее устава, провозгласившего строжайшую интимность и беспубличность кабаре актеров МХТ.

«Это будет, — делился Н. Балиев незадолго до открытия “Летучей мыши”, — своего рода клуб Художественного театра, недоступный для других. Попасть в члены кружка безумно трудно»³. Члены-учредители «Летучей мыши» — а ими стали все главные актеры Художественного театра: О. Л. Книппер, В. И. Качалов, И. М. Москвин, В. В. Лужский, Г. С. Бурджалов, Н. Ф. Грибунин, Н. Г. Александров и, кроме того, Н. Ф. Балиев и Н. Л. Тарасов — разработали сложнейшую систему баллотировки для «посторонних», которые могли быть включены в члены кружка только единогласным избранием. «При первой же баллоти-

ровке ни один новый член не был избран, потому что у каждого оказался хотя бы один «черняк»⁴. И от этой системы пришлось быстро отказаться.

Тесный круг «художественников» расширяли лишь музыканты, художники, литераторы, люди, близкие театру. После первого «исполнительного собрания» — как назывались вечера кабаре — газетная хроника сообщила, что из «посторонних» присутствовали Л. Собинов, В. Петрова-Званцева, режиссер Малого театра Н. Попов и артист Нового театра А. Камионский.

Таинственность происходящего в закрытом клубе Художественного театра накаляла любопытство околотеатральной публики. Слухи — один заманчивее другого — дразнили воображение и будоражили «всю Москву». Представления в ночном актерском кабачке ни на что не были похожи.

Рассказывали, что сам Станиславский там пляшет с Москвиным канкан; говорили, что величественная Книппер там напевает легкомысленную шансонетку, а Немирович-Данченко, никогда до этого не державший дирижерской палочки, управляет маленьким оркестром, под который танцуют польку либо бурно-пламенную мазурку Алиса Коонен с Качаловым...

«Шутки богов» — так назовет свою заметку корреспондент, допущенный через год после открытия в кабаре Художественного театра.

Актеры ревностно оберегали свою интимность.

Актерство — самая публичная из профессий, более того — вся суть, весь смысл ее в публичности, — и вдруг захлопывает двери перед зрителями! Этот парадокс московская публика постичь не могла.

Между тем актеры Художественного театра, может быть, о том не подозревая, в какой-то мере возрождали идею, вдохновлявшую когда-то создателей первых кабаре во Франции. Устроителей различных по стилю, отдаленных на десятки лет и тысячи километров кабаре сближали общие цели: в мире коммерческой цивилизации создать свой, особый мир, где можно было бы укрыться от нестерпимой пошлости и прозаизма жизни.

«Уход» художников в сотворенный ими мир осуществлялся самым буквальным образом. В «Летучую мышь» следовало входить не с парадного подъезда Перцова дома, начинавшегося роскошным холлом в росписи и лепнине, куда распахивались двери лифта, отделанного темным деревом и зеркалами, а с переулка, через узкую, готической формы дверь, спустившись вниз по лестнице. Десять ступеней, ведущих в подzemелье, отделяли пристанище актеров от «земной» жизни. Подвальчик оживал после полуночи. Съезд гостей назначали на двенадцать ночи. Ночная жизнь — для актеров вполне естественная (дневные и вечерние часы у них заняты) — имела еще и потаенный, внятный только посвященным смысл. Таинственная ночь, противостоящая рассудочному, уныло-прозаическому дню, издавна слыла союзницей художников.

Кружась летучей мышью
Среди ночных огней,
Узор мы пестрый вышьем
На фоне тусклых дней —

так полусерьезно-полуиронично пелось в гимне «Летучей мыши». Вовсе не случайно взяли актеры в покровители своим ночным бдениям (как не случаен черный кот на вывеске монмартрского кабаре Рудольфа Сали или черная сова на одном из петербургских литературных кабачков) летучую мышь — существо с репутацией довольно сомнительной, как известно людям здравомыслящим. «Здравомыслящим» в кабаре нечего было делать.

Для открытия «Летучей мыши» намеренно был избран Касьянов день, 29 февраля, «лишний», какой-то не вполне законный и не совсем серьезный день года (юбилей поэтому отмечали только по високосным годам. Последний юбилей «Летучей мыши» устроили в 1920 году, когда стало уже не до шуток с «преподобным» Касьяном).

В клубе «художественников» всё стремилось выглядеть не так, как в обыденной жизни, всё подчеркивало особенность, исключительность мира, созданного

для себя творцами: стены, расписанные художниками К. Сапуновым (братом знаменитого Николая Сапунова) и А. Клодтом, от пола до потолка покрывал изысканный узорчатый орнамент. Да и сам дом — знаменитый в Москве Перцов дом, недавно отстроенный возле храма Христа Спасителя на набережной Москвы-реки, был причудливой и очень модной в то время архитектуры, одновременно напоминающей средневековый замок и древнерусский терем.

Культ утонченного украшения, царящий в кабаре, имел мало общего с кичливой роскошью русских буржуазных салонов начала века. Пронизывающий кабаре дух сочиненности иронически оттенялся — и дополнялся! — утилитарностью тяжелого некрашеного стола, протянувшегося во всю длину подвальчика, крепко сколоченных скамей, на которых теснилась ночная братия, — обстановка кабака живо напоминала мастерскую художника.

У стены, противоположной сцене, стояла буфетная стойка.

Официантов в артистическом кабаке не было. Каждый подходил к стойке, накладывал себе на тарелку бутерброды, оставлял деньги и возвращался к общему столу.

Разного рода скрытая и явная полемика с протекавшей за стенами кабака жизнью придавала его атмосфере особую привлекательность и остроту: обществу полицейских и мещан здесь противопоставлялось содружество художников, артистическое братство; казенной чопорности, унылой благопристойности чиновничьего официоза — естественность и непринужденность поведения, вольность и подлинность общения между людьми.

Приглашенный в «Летучую мышь» непременно проходил обряд посвящения в «кабаретьеры»: дежурный учредитель кабака, «носящий, — замечал мимоходом Н. Эфрос, — между прочим, всероссийское имя»⁵ (между прочим, в тот вечер им был Качалов), водружал на него бумажный колпак. Шутовской колпак — знак причастности к особому миру — словно освобождал его носителя от норм, установленных в

жизни «наверху». Увенчанный им давал тем самым обет оставить натянутость, серьезность, суетное тщеславие за порогом «Летучей мыши» — в кабаре действовали свои, особые законы, закрепленные в уставе «Летучей мыши». Текст этого своеобразного документа до нас не дошел, но можно предполагать, что в нем оживал дух устава Телемского аббатства, гласившего: делай что хочешь.

В кабаре ломались иерархические барьеры, разделявшие людей в официальной жизни, здесь слетали маски, необходимые для повседневного обихода. «Лица, которые мы привыкли видеть важными и деловитыми, стонали от спазм неудержимого хохота. Всех охватило какое-то беззаботное безумие смеха: профессор живописи кричал петухом, художественный критик хрюкал свиньей. Такое можно встретить только на кипучем карнавале в Италии или веселой по специальности Франции»⁶, — писал Н. Эфрос. Брошенное вскользь последнее замечание критика, тонкое и проницательное, предвосхитило высказанную позже мысль М. Бахтина о том, что жизнь художественной богемы — в России начала века воплощенной преимущественно в кабаре — оказалась в XX веке одной из немногих форм, где сохранились, разумеется, в суженном, оскуделом виде, остатки карнавальской культуры.

Вольные «бесчинства» не исчерпывали содержания кабаретного времяпрепровождения. Непринужденное веселье художников, их полная внутренняя свобода были окрашены особым лиризмом, скрытой поэзией ничем не скованного душевного общения. Дух кабаре Художественного театра определяли люди близкие, понимавшие друг друга с полуслова, талантливые, значительные люди, объединенные служением подлинному искусству. Оттого, может быть, и веселость их была особенно искренней и пленительной. «Ночь мы просидели в “Летучей мыши”, — писала О. Книппер М. Лилиной, — были только свои, чувствовали Владимира Ивановича... Из старой гвардии были — Лужский, Москвин, Александров, Бурджалов и я — только. Играл военный оркестр... в углу

около занавеса воздвигнут трон для юбиляров... Было приятно отсутствие чужих. Пели славу. Балиев удачно острил. Званцев читал стихи на “Карамазовых”. Все отогрелись, разошлись, говорили теплые слова, вспоминали Константина Сергеевича; Владимир Иванович всех оделял своим вниманием, со всеми посидел, поговорил, подвыпил, был мил, каким давно не видали его, дирижировал оркестром, даже прошелся лезгинкой... Пел болгарин какие-то дикие песни родные, другой играл на рояле, в одном углу шептала Коренева с Лужским о новой роли, Дейкарханова флёртировала с Тарасовым, Коонен с Тезавровским плясали ойру, Бравич — мазурку...»⁷

Собственно, то, что происходило в «Летучей мыши», представлениями в обычном смысле не было. Выступления для них, как правило, специально не готовились; легкие импровизации — спутники актерских посиделок и застолий — не были рассчитаны на чужих. Тут каждый — или почти каждый — за секунду до своего выступления о нем и не подозревал, наэлектризованный предыдущим исполнителем, он взлетал на слегка приподнятую над полом сцену, чтобы потом, после своей импровизации, вернуться за общий стол. В кабаре вновь оживал дух артистического состязания, тот азарт веселого соперничества, который когда-то собирал древних певцов, музыкантов, сказителей на творческие баталии. В актерах вновь возрождался каботин*, свирепо изгнанный из стен театра-храма. (Таким было отношение руководителей и актеров ко МХТ.) Концерт здесь возвращался к своему первоначальному: соревнование.

Кто-то выносил на подмостки «Летучей мыши» плоды самостоятельных творческих усилий, находя выход тем артистическим возможностям, которым в спектаклях применения не было.

Здесь открывались дарования, о которых никто и не подозревал, зачастую и сами их обладатели — авторы талантливых импровизаций.

* Актер, ориентирующийся в первую очередь на внешний успех — Л. Т.

Жизнь экспромтов, рожденных в кабаре, длилась только те считанные мгновения, пока они исполнялись. Что-то потом фиксировалось, но это уже оказывалось совсем не то — импровизации были живы лишь кабаретной атмосферой и умирали вместе с ней.

Но актеров эфемерность их кабаретного творчества мало заботила. Не потому, что оно было для них чем-то несерьезным, не стоящим внимания. Импровизация помогала создавать то, что составляло душу кабаре: атмосферу праздника, разлитого по всему залу, вольность непринужденного общения.

И все же для многих актеров «Летучая мышь» была чем-то гораздо более важным, чем просто местом беспечного времяпрепровождения. Творческие шалости, свободная игра формами выводили актеров за пределы привычных выразительных средств, устоявшихся профессиональных приемов. Здесь Л. Собинов, кумир Москвы, романтический Ленский, распевал комические малороссийские песни, смешно наряженный и загримированный, препотешно играл в лубочном дуэте Даргомыжского «Ванька-Танька»; здесь В. Лужский выступал с куплетами, О. Гзовская — с шансонетками, И. Москвин дурашливо дирижировал комическим русским хором, а К. Станиславский, представляясь престиждитатором, показывал чудеса белой и черной магии — единственно с помощью рук снимал с «любого желающего» сорочку, не расстегивая пиджака и жилета. Разумеется, эти номера исполнялись пародийно и особая острота возникала оттого, что нехитрые уловки провинциального фокусника демонстрировал великий Станиславский, а одна из лучших и самых значительных актрис Художественного театра — О. Книппер изображала гривуазную шансонетку.

Актеры, однако, не только издевались над простенькими эстрадными куплетами или балаганными трюками, — они с наслаждением отдавались безудержному лицедейству, погружались в бесхитрое, но требующее особой виртуозности искусство — иное, нежели в современном бытовом психологическом театре. Импровизация возвращала актеров к истокам театрального искусства.

Мир кабаре — мир особый, где царят свои законы, управляющие поведением людей, их отношениями между собой, где каждый выступает в необычном амплуа, в несвойственной ему роли; мир, демонстративно подчеркивающий свое отличие от внележащей жизни. И все же кабаре особым образом связано с «дневной» жизнью, с жизнью искусства. Особым — потому что связь эта негативная, пародийная.

В «Летучей мыши» чуть ли не у всех «великих» Художественного театра, начиная со Станиславского, Немировича-Данченко, Книппер, открывается дар сценической карикатуры. Незаурядным талантом владел В. Лужский. Его знаменитые травестийные «показы» Ф. Шаляпина, Л. Собинова, К. Хохлова описал В. Качалов, сам незаурядный пародист. «У Василия Васильевича, — пишет Качалов, — не было, конечно, ни шаляпинского баса, ни собиновского тенора, ни хохловского баритона, вообще настоящего певческого голоса не было. Но с каким волнением мы слушали этих певцов из уст Лужского, в его передаче. Как он необыкновенно чудесно умел передавать и шаляпинскую мощь, и собиновскую нежность, и хохловскую красоту тембра. И тут мы уже не смеялись, тут мы только взволнованными улыбками и одобрительными кивками головы благодарили Василия Васильевича. Мы не смеялись потому, что, бывало, начнет по нашим просьбам, по нашим “заказам” В. В. “давать” Шаляпина — в “Борисе Годунове” или “Мефистофеле”, или Собинова в “Лоэнгрине”, или Ленского. Начнет, шутя и посмеиваясь, чуть утрируя сладость собиновского пианиссимо, вдруг зацепит “живого Собинова”, даст намек на звучание его неповторимого тембра — и сразу все кругом затаят дыхание, и Василий Васильевич продолжает серьезно и взволнованно петь “Собинова под сурдинку”. Так же, шутя и озорничая, начнет пародировать Шаляпина — “А вы, цветы, своим-м душистым-м, тонким-м ядом-м-м”, пародийно подчеркивая эти двойные и тройные “м” на концах слов — этот знаменитый шаляпинский “штам-пик”, но, когда В. В., дойдя до “и влиться Маргарите в сердце”, начинал по-шалая-

пински раздувать в “сеееэрдце”, его вдруг действительно захватывал шаляпинский темперамент, накачивала волна стихийной шаляпинской мощи»⁸.

Уникальность «Летучей мыши» заключалась в том, что осмеивала она прежде всего театр, внутри которого родилась. «Кривое зеркало» МХТ — так называли «Летучую мышь» — было направлено на свой театр. «Этот полузагадочный зверек, — писал несколько лет спустя один из постоянных рецензентов “Летучей мыши”, — дрессированный молодым актером МХТ Н. Ф. Балиевым, оскалил острые зубки и в злых пародиях, ядовитых и метких шутках вышучивал своего патрона — Художественный театр»⁹.

«Исполнительские вечера» мхатовского кабаре всегда открывались пародиями на спектакли Художественного театра — «Синяя птица» (1909), «Анатэма» (1909), «Братья Карамазовы» (1910), «Живой труп» (1911), «Гамлет» (1911) и др. Причем премьеры «сатирических драм» кабаре следовали немедленно за их прообразами. Бывало даже так, что пародии играли в ночь после первого представления. В 1909 году «Русское слово» сообщало: «19 сентября МХТ откроется “Анатэмой” Леонида Андреева, в “Летучей мыши” в тот же вечер после основного спектакля пойдет “Анатэма” наизнанку»¹⁰. На этот раз намерение осуществлено не было: премьеру «Анатэмы», как известно, пришлось отменить по требованию Синода. В предыдущем, 1908 году «Летучая мышь» сыграла свою «Синюю птицу» через неделю (5 октября) после премьеры пьесы Метерлинка (30 сентября).

По всем правилам травестии и бурлеска «смеховой дублер» перенимал у своего оригинала все, что было возможно: в его «Синей птице» те же семь картин, расположенных в том же порядке, что и в спектакле МХТ (он даже восстанавливал сцену «на кладбище», сокращенную в сценическом варианте пьесы Художественного театра); пародия на «Анатэму», как и сам спектакль, состояла из пролога, пяти картин и эпилога, повторяя, разумеется, в гротескно-перевернутом отражении, структуру, детали, ритмический строй оригинала.

Тексты этих пародий не сохранились, что не случайно. На литературность они не претендовали. Это — мгновенно зафиксированные экспромты, полные импровизационного духа, наскоро собранные шутки из внутритеатрального фольклора, отклики на события, занимавшие в данный момент театральную и околотеатральную Москву. Они шли прямо вослед жизни МХТ и были рассчитаны на одно-единственное представление.

И все же в пародиях «Летучей мыши» можно обнаружить целенаправленность. Объектами их комических перелицовок стала одна из основных в те годы «линий» МХТ — «линия символизма и импрессионизма», как определил ее Станиславский, которая нашла осуществление в спектаклях «Синяя птица», «Анатэма», «Гамлет».

«Летучая мышь» возникла в довольно сложный период истории МХТ. Режиссура театра предпринимала опыты в области иной театральной выразительности, стремясь вывести театр за пределы уже знакомых «чеховских» приемов игры и постановочных решений или расширить круг их воздействия на небытовые формы театра. Многие актеры не понимали и не принимали этих исканий.

Здесь в какой-то мере обнаруживали себя актерский консерватизм, стремление укрепиться в привычных приемах и вполне понятное сопротивление «чеховского» актера подчас чуждым ему требованиям режиссеров. «Группа Х. Т. встретила постановку “Синей птицы” очень враждебно, — вспоминал А. Мгебров, — актеры злились на то, что их заставляют изображать какие-то неодушевленные предметы. Иронии, насмешкам не было конца. Но они были втихомолку, как-то из-за угла»¹¹. Актеров раздражала экзотически напряженная природа символистских спектаклей — «Гамлета», «Анатэмы».

Пародии «Летучей мыши» играли своего рода роль «Сатаровых драм», служили тем клапаном, сквозь который выходила разрушительная энергия недовольства.

Один из вечеров кабаре, устроенный осенью

1909 года, целиком был посвящен «Анатэме». Сначала «в виде вступления Н. Званцев прочел “либретто” пьесы, составленное с большим остроумием. Гомерический хохот стоял в кабачке все время, пока читалась эта шутка»¹². Пародия на спектакль, которую после вступления разыграл в марионетках ее автор и единственный исполнитель Н. Балиев, была построена на остроумно переведенных в шарж некоторых деталях и фразах андреевской пьесы — в последней картине пародии к Андрееву ползут тени Байрона, Гёте, Пюго, Лермонтова, Вольтера и многих других (у которых, как намекает пародия, автор заимствует) «и вопят: отдай нам наше, отдай то, что отнял»¹³. После пародийного спектакля выступили рассказчики: актер Малого театра В. Лебедев «резюмировал идею пьесы с точки зрения купца, видевшего “Анатэму”. “И вот какой лизуртат я получил, — философствовал купец, — никогда бедным давать не надо”»¹⁴; писатель В. Гиляровский передавал впечатления мужика, который случайно, благодаря знакомству с рабочим сцены, попал на репетицию «Анатэмы». «И стоит эта самая Анафема, громаднееющая, железная вся, страшная»¹⁵, — со священным ужасом повествовал мужик, принявший стража-ангела за Анатэму. Гиляровский, впрочем, пародировал не только неискушенного зрителя, напротив, простодушное здравомыслие иронически оттеняло высокопарность, претенциозный мистицизм андреевской трагедии.

«Гамлет» Никиты Балиева, сыгранный на другом «исполнительском собрании», касался тех узловых точек, вокруг которых вспыхивали споры и в самом Художественном театре, и на страницах газет: знаменитые крэговские ширмы, залитый золотом двор Клавдия и В. Качалов — Гамлет. Вечер начался с вступления, написанного Lolo (Л. Г. Мунштейном, редактором еженедельника «Рампа и жизнь»). Вахтангов, загримированный Качаловым — Гамлетом, с невероятным сходством имитируя его голос, читал монолог «Быть или не быть»... ширмам Крэга. Качалов жаловался, что он должен играть Гамлета по-крэговски в ширмах, с горечью вспоминал о том, как иг-

рал в Казани, как чувствовал, как хотел»¹⁶. После выступления Вахтангова в «Летучей мыши» начинался комический спектакль (в отличие от предыдущих, которые ставились в марионетках, «Гамлет» разыгрывали молодые артисты МХТ и Адашевской школы). На крошечной сцене восседали Клавдий (его играл актер, загримированный Станиславским) и Гертруда (актер А. Баров в облике Немировича-Данченко), наряженные в сверкающие мантии и венцы в виде самовара и кофейника. Взрыв хохота, о котором пишет рецензент, вполне понятен: в одной из статей о «Гамлете» во МХТ было написано, что Клавдий и Гертруда в своих золотых одеяниях напоминают вышеназванные предметы домашнего обихода. На этом же приеме реализованной метафоры были решены плакаты, развешанные, как всегда, по стенам кабаре. В них изображалось последовательное превращение тульского самовара и чайника в короля и королеву. Крэговские ширмы пародировались парусиновыми кубиками — в них сидели статисты, и они в самые неподходящие моменты начинали произвольно двигаться по сцене. Пародия была очень злой. «Крэг в достаточной степени успел почувствовать крылья “Летучей мыши”, больно задевавшие его»¹⁷. Кончалась пародия «надгробным словом», которое произносил актер, изображавший Фортинбраса — А. Стаховича. После пародии шли, как обычно, отдельные номера, В. Лебедев от имени своего постоянного героя — купца — делился впечатлениями о «Гамлете»; Б. Борисов и Н. Балиев в костюмах и гримах мальчишки и девчонки на мотив детской песенки «На улице две курицы» распевали куплеты о «Гамлете».

Насмешками над символизмом темы пародий «Летучей мыши», разумеется, не исчерпывались. С веселым азартом кабареьеры обрушивались на всех явных и неявных оппонентов Художественного театра. В одной из картин «летучемышинской» «Синей птицы», бродя в «стране воспоминаний», Тильгиль и Митиль оказывались в... Малом театре. «Как у вас дела, детишки?» — спрашивали «малотeatровские» бабуш-

ка и дедушка. «Да вот, каждый вечер аншлаг», — отвечали «мхатовские» дети. «А что это такое, детки? Мы уж этого и не припомним». В картине «Ночь» среди всех ужасов самым страшным оказалась театральная критика. Московские газеты были представлены враждебными человеку «деревьями стоеросовыми», стволы которых — ленты с заголовками периодических изданий — завершались кронами — портретами театральных обозревателей данной газеты. (Зрители узнают их моментально: каждый из сидящих в зале хорошо знает в лицо любого из них.) Деревья раскачиваются и шумят, ведут спор о достоинствах мхатовской «Синей птицы», строят разные козни рецензентскими перьями, обнаруживая свои звериные темпераменты; они объясняют свое нежелание отдать Тильтилю и Митиль успех исходя из соображений весьма пошлых и банальных — «потому что тогда с ними сладу не будет».

Пародийные представления, начинавшиеся после полуночи, с лихим озорством опрокидывали то, что днем было окружено благоговейностью и почтением, — здесь кувырком летели авторитеты, отданные на кощунственно-веселое поругание. Всем известные и всеми уважаемые люди становились комическими героями пародийных обзоров, цитаты из символистских драм, философских трагедий использовались для обсуждения дел сугубо житейских, человеческих, слишком человеческих.

В пародии «Братья Карамазовы» (состоявшей из названных так же, как во МХТ, эпизодов) в сцене «За коньячком» вместо персонажей Достоевского (но в их облике) мирно попивали коньячок, обсуждая право первой постановки «Живого трупа» (этот деликатный вопрос в то время повсюду муссировался), А. Южин и Вл. Немирович-Данченко; сцена «Еще одна погибшая репутация», где был изображен Шаляпин в костюме Мефистофеля, который гонялся за удиравшими от него «тирольскими коровами» — хористками Большого театра, намекала на инцидент, случившийся с Ф. Шаляпиным и ставший газетной притчей во языцех.

Гротески, травести и бурлески «Летучей мыши», перелицовывавшие наизнанку спектакли МХТ, устраивали своему патрону беспощадную проверку — проверку на жизнеспособность. Ведь «обнажение приема», которое произвольно в пародии происходило, для Художественного театра как театра психологического должно было быть равносильно смерти. Но пародия искусству МХТ никакого ущерба причинить не могла. Существо искусства Художественного театра, его ядро оставались неразрушенными. Более того, постоянное присутствие внутри театра его пародийного двойника, лукавого пересмешника доказывало, что это живой театр, способный к постоянному обновлению, что его корифеи молоды, полны творческих сил. Смех над собой — это признак их духовного и творческого здоровья. В Художественном театре, как пронизательно заметил В. Шверубович, не любили того, над чем нельзя было смеяться.

Дух комического в «Летучей мыши» определялся атмосферой праздничности, полной творческой радости и свободы.

«Мышь» не ставила себя вне осмеиваемого явления, не теряла с ним душевного контакта. Именно в этом отличие ее пародий от многих других пародийных форм, бурно взошедших на российской почве начала века.

В подвале Перцова дома «Мышь» пробыла недолго. Весеннее половодье в 1908 году было бурным. Москва-река вышла из берегов и затопила прибежище кабареьеров. Когда вода схлынула, увидели, что роспись, сцена и мебель погибли. Подвал пришлось оставить. «Летучая мышь» перебралась в новое помещение в Милютинском переулке.

Здесь же 5 октября 1908 года и состоялось «официальное открытие» кабаре Художественного театра.

Вечер начинался знаменитой пародией на «глупый цирк»*, описанной К. Станиславским в книге

* Через два года, в 1910-м, пародию сыграли на первом платном «капустнике».

«Моя жизнь в искусстве». Сам Станиславский играл в ней роль циркового директора. «Я появлялся во фраке, — писал Станиславский, — с цилиндром, надетым для шика набок, в белых лосинах, в белых перчатках и черных сапогах, с огромным носом, густыми черными бровями и с широкой черной эспаньолкой. Вся прислуга в красных ливреях выстраивалась шпалерами, музыка играла торжественный марш, я выходил, раскланивался с публикой, потом главный шталмейстер вручал мне, как полагается, бич и хлыст (этому искусству я учился в течение всей недели во все свободные от спектаклей дни), и на сцену вылетал дрессированный жеребец, которого изображал А. Л. Вишневский»¹⁸.

Но сохранившаяся в музее МХТ партитура роли директора, написанная рукой Станиславского, позволяет увидеть, что номер этот касался отнюдь не цирка, который был лишь комическим приемом пародии, а самого Художественного театра: барьеры, через которые перепрыгивала дрессированная лошадь — Вишневский, обозначали названия спектаклей МХТ.

«...15. Прыгайте через барьер “Царь Федор”.

Лошадь усомнилась. Прыгнула.

16. Кормление сахаром.

17. Барьер “Счастье Греты”.

18. Падение — барьер сломался, лакей уполз.

19. Порка. Лошадь становится на колени.

20. Барьер “Анатэма”... Приготовление, сейчас поскачет.

21. Выход полковника: “запрещение” (музыка останавливается).

22. “Анатэму” уносят...”¹⁹

Комизм пародии возникал от травестийного уподобления Художественного театра цирку, его спектаклей — цирковым барьерам, актеров — бессловесным дрессированным животным, главы театра — грозному директору. Не было ли в этом скрытого намека на «тиранство и бурбонство» вождя театра, на которое «втихомолку, из-за угла» роптали актеры?

Пародии кабаре Художественного театра, таким

образом, обладали терапевтическим действием: они выводили наружу — и тем самым снимали — скрытые конфликты.

Можно сказать, что пародии — без всякого сознательного намерения их авторов — направлены были на то, чтобы сохранить и сберечь живую душу Художественного театра, подобно тому как в конце триумфальных процессий древнеримских полководцев шли солдаты, которые на все лады бранили и вышучивали героев — единственно, чтобы смехом заклясть и спасти их от зависти богов. Пусть это уподобление не покажется насильственным и слишком уж академическим, далеким от незатейливых забав актерского театрала. Ибо в интимном искусстве кабаре — еще раз сошлемся на М. М. Бахтина — парадоксальным образом воскресали древние традиции ритуального смеха, в согласии с которым праздничное кощунство — часть священнодействия.

Только в этом контексте может быть понятна пародия на юбилей Художественного театра, показанная через две недели (27 октября 1908 года) после торжеств, посвященных десятилетию МХТ. Пародийный юбилей МХТ в «Летучей мыши» шаг за шагом почти дословно повторял тот, который 14 октября прошел на сцене в Камергерском.

На миниатюрных подмостках кабаре была представлена точная копия сцены Художественного театра в тот знаменательный день. Так же как и там, серозеленый занавес, отодвинутый в глубь сцены, служил фоном юбилейного действия. Так же как и там, возле сцены поставили кресла для Станиславского и Немировича-Данченко.

Только царившая здесь атмосфера была совсем иной. 14 октября, писала М. Савицкая о юбилейном торжестве, когда Станиславский и Немирович-Данченко «показались в зале, наш хор и почти все, кто тут был, стали петь “Славу” и осыпать их цветами. И такое громадное волнение охватило нас, что мы плакали как дети. Владимир Иванович и Константин Сергеевич целовались и обнимались со всеми и тоже не могли сдержать слез»²⁰.

На юбилее в «Летучей мыши» слезы выступали от непрерывного хохота. Все, что на том юбилее было трогательного, душевно возвышенного, заметили тогда пародисты и с глумливым смехом повторяли. Вместо парящей чайки они на занавес нацепили распластавшуюся черную летучую мышь. Вместо торжественных и почтенных представителей театров и различных культурных учреждений перед юбилярами проходили «депутации» от... «Союза московских банщиков», которые признали в руководителях Художественного театра своих собратьев, заботящихся о чистоте душевной так же, как они заботятся о чистоте телесной; от «Общества птицеводства», высоко оценившего деятельность театра в области разведения птиц — приручение такой нежной птицы, как «Чайка», поимку «Синей птицы», хотя и отмечало неудачу превращения «Дикой утки» в домашнюю.

Если на торжественном юбилее актеры разных театров читали серьезные стихи и прозу, оперные певцы хором спели целую кантату, то здесь — известный доктор исполнил лихую шансонетку. А вместо Шаляпина, который в тот торжественный день пропел специально написанную С. В. Рахманиновым к юбилею музыкальную шутку, в которой церковный мотив «Многие лета» был изящно соединен с аккомпанементом польки И. А. Саца к «Синей птице», вышел актер Н. А. Знаменский и, уморительно копируя великого певца, исполнил юмористическое музыкальное приветствие — письмо юбиляру от Саца. «Было много меткого и даже злого, — вспоминал Н. Эфрос, — но талант и художественность так золотили все пилюли, что их горечь казалась приятною»²¹.

Пародийные юбилеи «Летучая мышь» будет устраивать на всем протяжении своей недолгой истории.

Здесь юбиляра не прославляли, не курили ему фиамом, напротив, его задирали, осыпали градом насмешек и фамильярных шуток. На чествовании Л. Собинова (1909) — одного из постоянных участников вечеров «Летучей мыши» — В. Лужский прочел приветствие от МХТ, написанное в умышленно

уродливом стиле под Трелиаковскаго. Вечер в честь Б. Борисова — артиста Театра Корша и постоянного участника «исполнительских собраний» «Летучей мыши» — начинался с открытия памятника артисту. Когда под звуки туша с него сдергивали чехол, под ним обнаруживалось огромное, во всю сцену изображение... лысины юбиляра.

Далекая от торжественности атмосфера, царившая на юбилеях пародийных, нисколько не умаляла достоинств виновника торжества. Напротив. Пародийное снижение в ключья разрывало официальный мундир казенных юбилеев. Торжественные слова и высокие чувства, «изношенные и скомпрометированные, — как писал по другому поводу Б. И. Зингерман, — в своем серьезном и официальном бытии, прошедшие сквозь строй шутовских палочных ударов»²², возрождались к новой жизни, «омолаживались и охорашивались». Один из журналистов написал о пародийном чествовании О. О. Садовской: «Сквозь шутку и смех пробивалось горячее, глубокое восхищение великой артисткой (а вернее было бы написать так: благодаря шутке и смеху), выраженное в шуточных завуалированных словах, иронической музыке, оно звучало полнее, чем во всех торжественных славословиях»²³. Пародия разрушала, развенчивала не подлинных кумиров, а обрушивалась на штампы и надутое чванство. Искреннее чувство, подвергнув проверке смехом, она высвобождала, настоящим ценностям, пропустив через горнило комического, возвращала прежний блеск.

Душой кабаре был один из главных его учредителей Никита Федорович Балиев, прирожденный конферансье и кабареетьер.

«Широко улыбалось круглое лицо, тесно смешавшее добродушие с иронией, и чувствовалась в нем радость еще нового для него, сохраняющего всю волнующую прелесть своеобразного творчества.

Счастливы угадавшие свое призвание»²⁴, — писал о нем Эфрос.

Балиев, правда, не сразу свое призвание угадал.

Одаренный любитель, пылкий поклонник Художественного театра, друживший с его актерами, он в 1907 году был принят в МХТ. История его приглашения в Художественный театр необычна. Когда в 1906 году театр поехал в свои первые европейские гастроли, два молодых человека — московский богач Н. Тарасов и его дальний родственник Н. Балиев — отправились вслед за любимым театром, переезжая с ним из города в город. А по вечерам вместе с актерами сидели в знаменитых кабаре. Художественный успех московского театра был огромным. Но сборы не могли окупить гигантских расходов, связанных с гастролями. Чтобы возвратиться домой, театру требовалась сумма, которую достать было неоткуда. И тогда Тарасов дал бессрочно и без процентов 30 тысяч рублей. В благодарность руководители театра предложили ему войти в состав пайщиков МХТ, а Балиева вначале приняли секретарем дирекции, а через некоторое время — в труппу.

Однако его актерская судьба в театре не была счастливой. Он проваливал одну за другой порученные ему маленькие роли, «обнаружив, — как считал по поводу сыгранного Балиевым Кистера в “Брэнде” В. Лужский, — полное отсутствие драматического таланта». Его дарование действительно не подходило театру — не только Художественному, всякому. Его талант был исключительно эстрадным. Его внешность не поддавалась никакому гриму. Сквозь любой его слой проступала совершенно круглая, хитроватая, с лукавыми глазками-щелочками физиономия, едва взглянув на которую, зрители, что бы ни происходило на сцене, уже начинали веселиться. «Мое лицо — это моя трагедия, — писал в отчаянии Балиев В. И. Немировичу-Данченко, добиваясь роли Пурикеса в “Анатэме” Андреева, — идет комедия — говорят, Балиеву нельзя дать (Бобчинский) — он уложит весь театр, идет драма — тоже. И я начинаю трагически задумываться, за что меня так наказал Бог. ... Роль же Пурикеса я сыграю ... и, может быть, мне удастся показать Вам трагический юмор в этой роли.

Поверьте раз в жизни, дорогой Владимир Иванович, иначе ей-богу, — ведь мое положение трагическое. То южный акцент*, то слишком комическое лицо. Что же делать? Стреляться? В особенности, если любишь театр. Я верю, Владимир Иванович, что в этом году Вы дадите мне роль. Ей-богу, это нужно. Я Вас не осрамлю, дорогой, милый Владимир Иванович. Тем более что хорошая эпизодическая роль за Вами. Вы мне ее обещали, а я знаю, Вы держите слово»²⁵. От такого письма могло бы дрогнуть сердце любого человека. И во всяком другом случае сердце Немировича-Данченко, вероятно, дрогнуло бы, если бы дело не касалось искусства Художественного театра. Будь Станиславский и Немирович-Данченко чуть менее требовательны и строги, театр надолго приобрел бы посредственного драматического актера, а эстрада навеки потеряла бы одного из самых талантливых своих режиссеров, артиста, ставшего родоначальником русского конферанса.

Роль Пурикеса, о которой Балиев усиленно хлопотал, ему так и не досталась. В «Анатэме» он сыграл шарманщика. «Рампа и жизнь» моментально поместила фотографию Балиева в этой роли. Сделала она это, вероятнее всего, не потому, что шарманщик был большим достижением артиста, а потому, что к этому времени Балиев как конферансье и главный кабаре-ретьер «Летучей мыши» становится одним из популярнейших людей Москвы.

Лужский в ответ на сетования Балиева по поводу Пурикеса обещал ему, что он будет занят в том спектакле, где «подойдет его комический дар, находчивые шутки и брюшко»²⁶. Успевший уже довольно хорошо усвоить уроки Художественного театра, Балиев понимает, что это дипломатичный отказ. Постепенно он начинает сознавать, в МХТ ему делать нечего. Роль, где он уже использовал свои данные, у него была — Хлеб в «Синей птице» (любопытно, что через много лет эту же роль будет играть еще один будущий

* Балиев был ростовский армянин, его настоящее имя Мкртич Балян.

конференсье — М. Н. Гаркави). Смешной и не очень добродушный Хлеб коломом на коротеньких ножках перекатывался по сцене. Его роль превращалась во вставной номер, в общем спектакле он играл свое маленькое представление, безнадежно выбиваясь из ансамбля. Он всевозможными трюками, различными смешными приемами старался обратить на себя внимание, силясь доказать, что и в Художественном театре могут пригодиться его «комический дар, находчивые шутки и брюшко». Он доказывал это настолько усердно, что Станиславский, как вспоминает Л. М. Леонидов, «однажды как бы невзначай спросил Балиева, любит ли он цирк.

— О да, — отвечает Балиев.

— А клоунов? — спрашивает Станиславский.

— Обожаю, — продолжает Балиев.

— Оно и видно, у вас сплошной балаган...»²⁷

Однако эта убийственная для драматического актера характеристика была едва ли не похвалой актеру эстраднему. Не театр был призванием Балиева. Он был рожден для эстрады. Только здесь он оказывался талантлив, ярок и интересен. Он не мог играть разные роли. Но зато потом всю жизнь блестяще играл одну единственную — хозяина и конференсье «Летучей мыши» Никиты Балиева. Все, что мешало ему в театре, здесь становилось не только уместным — необходимым. И характерное лицо, которое мгновенно запоминалось, и своеобразная индивидуальность.

Балиев не укладывался в жесткие рамки отрепетированного, выверенного и навсегда выстроенного спектакля. Неведомая сила вырывала его из мерного хода спектакля, толкала на авансцену лицом к лицу с публикой, один на один со зрителем. Он по природе был актер-солист, «единоличник», здесь, на месте, на глазах у публики творящий свой, ни от кого не зависящий и ни с кем не связанный спектакль, все части которого текуче изменчивы, неуловимо подвижны. Спектакль-импровизацию. Не случайно его дар конференсье и открылся на импровизированных веселых вечерах. Он поддерживал, слегка направляя, общий ход веселья, одновременно растворяясь в нем.

Именно на этих вечерах стихийно родились те приемы, которые войдут в арсенал художественных средств будущего конферансье. «Его неистощимое веселье, находчивость, остроумие — и в самой сути, и в форме подачи своих шуток, смелость, часто доходящая до дерзости, умение держать аудиторию в своих руках, чувство меры, умение балансировать на границе дерзкого и веселого, оскорбительного и шутливого, умение вовремя остановиться и дать шутке совсем иное, добродушное направление — все это делало из него интересную артистическую фигуру нового у нас жанра»²⁸, — писал о нем К. Станиславский.

Успех Балиева как конферансье рос обратно пропорционально его успеху в качестве драматического актера. Едва проходил день «исполнительского собрания» кабаре или ежегодного «капустника», который, как писал Л. Леонидов, Н. Балиев придумал в понедельник на первой неделе Великого поста устраивать в МХТ, где «он проявлял много остроумия, изобретательности, вкуса», где «в подчинение ему отдавали себя Станиславский, Немирович-Данченко со всей труппой и мастерскими»²⁹, Балиев снова оказывался не у дел. Его положение в театре становилось все хуже и хуже, в спектаклях его почти не занимали — в сезоне 1911/12 года он сыграл две маленькие эпизодические роли, одну без слов. Надежд на какие-либо изменения не было. «Может, в самом деле, — писал Балиев незадолго до своего ухода Немировичу-Данченко, — Художественный театр, куда меня толкнула судьба, — не мой театр. Я груб, неинтеллигентен для него. И тогда, как бы это тяжело ни было, как бы ни рушились идеалы, — надо решиться и уходить — пока не сказали: уходите, вы нам не нужны, а это тоже может быть»³⁰.

У Балиева уже давно зрели планы, связанные с «Летучей мышью». Оставалось сделать последний шаг. И Балиев его делает. Весной 1912 года газеты впервые сообщают, что с будущего сезона Балиев покидает труппу МХТ и устраивает большое кабаре с правом широкого доступа для публики.

К этому, по сути, все шло. Еще в 1910 году кабаре стало выпускать билеты, их называли купеческими — стоили они от 10 до 25 рублей и пока что стыдливо именовались контрамарками, а распространялись по запискам среди знакомых. Но лиха беда начало — сперва лишь приоткрыв двери для посторонней публики, оно вскоре вынуждено было распахнуть их настежь. И уже в 1911 году журналист сокрушенно замечает, что «лучшие места заняты представителями крупнейших коммерческих фирм Москвы. Но нет ни Станиславского, ни Немировича-Данченко, ни Книппер»³¹. Из прибежища артистов «Летучая мышь» превратилась в коммерческое предприятие. Эволюция московского кабаре не являлась исключением. Это был естественный и закономерный путь, который раньше или позже проходили все кабаре — русские и европейские.

История артистического кабаре Художественного театра завершилась.

Начиналась история театра миниатюр «Летучая мышь».

Кабаре Петербурга

«Лукоморье» и «Кривое зеркало»

Среди многочисленных клубов, возникших в Петербурге после революции 1905—1907 годов, был и Театральный клуб. Его учредил Союз драматических писателей, намеревавшийся открыть при клубе литературный центр и создать театр.

Клуб расположился на Литейном проспекте в роскошном особняке князя Н. Юсупова, который сдал его почти задаром, взяв с Союза чисто символическую плату, причем отдал особняк со всем, что там было — с коврами, покрывающими паркет многочисленных холлов, комнат и беломраморную лестницу, с бронзовыми люстрами и светильниками, хрусталем, настоящими Буше и Фрагонаром на стенах, с двумя залами — одним маленьким, перестро-

енным из зимнего сада, другим побольше, с ложами, бельэтажем, украшенным лепниной и позолотой.

Театр, который Союз задумал устроить в своем клубе, виделся ему совсем особым, непохожим на другие, а главное, театром новых форм — словом, передовым.

Тут Зинаида Васильевна Холмская и предложила клубу идею такого театра — театра-кабаре. Но едва она вошла в правление с проектом, как такой же план представил и Вс. Мейерхольд. Правление оказалось в весьма затруднительном положении — кого предпочесть? И готово уже было склониться к предложению Вс. Мейерхольда, обладавшего репутацией неутомимого искателя новых форм.

Но Холмская не намерена была отступать. Женщина чрезвычайно решительная и энергичная, она была известна Петербургу и всей театральной России не столько как актриса Малого театра А. С. Суворина, но главным образом как издательница журнала «Театр и искусство», во главе которого стоял ее муж, влиятельнейший театральный критик А. Кугель.

И правление приняло поистине соломоново решение: открыть два театра одновременно, оба — в один день, 5 декабря 1908 года. «Случай, — комментировал событие мемуарист, — неизвестный в театральной практике, если, — добавлял он, — позабыть древнегреческие агоны в театре Диониса»¹. С одним только условием: спектакль Мейерхольда пойдет в обычное время — с восьми до двенадцати, а после этого, настоящего театра с двенадцати до трех ночи будет даваться представление «ненастоящего» театра, театра Холмской.

Приблизительно так излагал предысторию двух петербургских кабаре в своих мемуарах «Листья с дерева» А. Кугель.

И начались «бега взапуски». Молниеносно были созданы два «совещательных комитета». «Я забыл (это было давно), — писал в начале 60-х годов А. Бенуа, — имена главных зачинщиков»². Среди забытых почтенным мэтром имен было и его собственное имя. Не кто иной, как Бенуа, в тот давний 1908 год стал одним из

самых деятельных инициаторов кабаре и привлек к его созданию многих членов известного художественного объединения «Мир искусства», основателем и теоретиком которого он был. И не только их. Едва ли не весь цвет художественной интеллигенции Петербурга с жаром взялся за устройство «кабацкого театра». В архиве Вс. Мейерхольда хранится записная книжка за 1908 год, несколько страниц которой заполнены длинным списком имен с адресами и телефонами. В списке около сорока человек: А. Т. Аверченко, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, К. А. Сомов, Н. В. Ремизов (художник), А. М. Ремизов (писатель), Е. Е. Лансере, И. Я. Билибин, А. Я. Головин, Ф. К. Сологуб, А. А. Блок, М. А. Кузмин, А. И. Куприн, С. М. Городецкий, О. А. Дымов, П. П. Потемкин, К. А. Сюннэрберг, Г. П. Чулков, Л. Н. Андреев, С. А. Ауслендер, Ю. М. Юрьев, Ю. Э. Озаровский, барон Н. В. Дризен и другие. Это — предполагаемый состав «комитета по устройству спектаклей». Отдельно обозначены «предводители фракций»: А. Н. Бенуа — художественной, В. Ф. Нувель — музыкальной, И. В. Радзивиллович — литературной, М. М. Фокин — хореографической, Вс. Э. Мейерхольд — драматической³.

Мейерхольд и управлял первым комитетом.

Точно полководец держал он в своих руках нити всего дела. При страшной занятости (как раз тогда он выпускал в Императорском Александринском театре свой первый спектакль «У царских врат», параллельно с этим начинал работу над оперой «Тристан и Изольда» для мариинской сцены*) сам обзванивал людей, вел многочисленные заседания «совещательного комитета», на которых обсуждалось абсолютно все — от программы, репертуара, состава исполнителей, оформления, реквизита до названия театра. Имя театру после долгого обмена мнениями нашли — «Лукоморье» (еще одно — «Тихий омут» — оставили про запас)...

В комитет, возглавляемый Холмской и Кутелем, вошли Н. А. Тихонов, Н. А. Тэффи, В. А. Мазуркевич,

* Запись в его книжке: «В 12 час. — “Тристан”, с 3¹/₂ до 8 — “Лукоморье”».

Бенедикт (Н. Н. Вентцель), В. А. Азов, А. А. Плещеев, Р. О. Бодяновский, З. Д. Бухарова, А. А. Измайлов — беллетристы, фельетонисты, публицисты, авторы петербургских газет и журналов.

А. А. Измайлов и предложил дать второму театру название своей недавно вышедшей книги пародий — «Кривое зеркало».

В отличие от «Летучей мыши», кабаре «для своих», которое могло рассчитывать на спонтанно возникающие экспромты актеров, «Лукоморье» и «Кривое зеркало» открывались как театры — пусть необычные, особого типа, — но театры для публики и потому не могли брать в расчет актерские импровизации. Найти же репертуар было делом далеко не простым: «наши авторы пока ничего не создали для этого молодого дела»⁴. К тому же ни Вс. Э. Мейерхольду, ни Р. А. Унгерну, которого пригласили ставить программу «Кривого зеркала» (как, впрочем, и любому другому театральному режиссеру), ни с чем подобным прежде сталкиваться не случалось.

Режиссерам, художникам, композиторам, хореографам, актерам «Лукоморья» и «Кривого зеркала» приходилось на ходу осваивать непривычную технику, и они «вложили в представление много труда, старания и таланта»⁵, проявив недюжинную изобретательность.

Все сходились во мнении, что программа «Лукоморья» была задумана гораздо интереснее, чем «кривозеркальная». Из переписки Мейерхольда и других причастных к «Лукоморью» лиц мы узнаем, что поначалу для первого вечера они предполагали восстановить «Смерть Тентажиля», доведенного до генеральной репетиции в Московском театре-студии на Поварской, и чтение стихов в костюмах — что уже пробовали, и с успехом, — год назад, летом в териокском театре. И то и другое по разным причинам отпало. В конце концов режиссер скомпоновал программу из нескольких пародий, комических сценок, миниатюр, лирических номеров.

После «Пролога» Аверченко, представлявшего собой злую издевку над самодовольно-пустопорожни-

ми вступительными речами (во время выступления унылого докладчика из зала раздавались ехидные выкрики — это вступала «подсадка», актеры, которых Мейерхольд рассадил среди зрителей), сразу шел овеванный мистическим ужасом «Последний из Уэшеров». Инсценированный рассказ Э. По, писателя, высокоочтимого в символистских и околосимволистских кругах, Мейерхольд поставил в приемах «неподвижного театра». В страшном безмолвии, внезапно разрываемом леденящим кровь музыкальным воем бури, в таинственном полумраке сводчатой комнаты старинного замка вершилась судьба последних отпрысков некогда могущественного рода, отмеченного проклятием. Едва замирал последний стон символистской драмы в миниатюре, как за сценой раздавались пронзительные вопли уличного Петрушки. Это начиналась уже следующая сцена. Взяв за основу традиционный сценарий кукольного театра, сохранив постоянных персонажей, П. Потемкин переписал его в расчете на публику петербургского Театрального клуба. Раешным говорком Петрушка, немец, музыкант, черт, Акулина сплетничали о разных разностях, выясняя вечные свои отношения, ненароком проговаривались о событиях художественной жизни Петербурга. Традиционные роли исполняли не куклы, а изображавшие кукол люди с ярко размалеванными лицами, наряженные в пестрые одежды. Подобно тряпичным прототипам, они смешно толклись поверх протянутой занавески-ширмы, с которой куклы свешивали свои деревянные ножки. Фоном служил расписанный Добужинским задник, изображавший бульжную мостовую, дома, «улицу, фонарь, аптеку».

Городской лубок, осмысленный в духе мирискуснической стилизации, сменялся меланхолическим романсом, затем шла «Честь и месть», пародия В. А. Соллогуба, которая осмеивала репертуар и театральные приемы старого романтического театра: рвались в клочья страсти, внезапные узнавания открывали чудовищные тайны, гора трупов, жертв убийств и самоубийств, росла с кинематографичес-

кой быстротой. Потом опять шел вполне серьезный музыкальный номер, а вслед ему снова пародийная буффонада «Блэк энд уайт» П. П. Потемкина и К. Э. Гибшмана.

Этот пародийный гротеск придумал К. Гибшман, игравший в нем роль помощника режиссера, текст написал П. Потемкин. Смысл сценки заключался даже не в самой пародии (хотя она довольно забавно выворачивала наизнанку расхожие сентиментальные сюжеты из негритянской жизни), а в приеме, на котором она строилась: «сцена на сцене». Спектакль под названием «Блэк энд уайт», принадлежавший якобы заезжей американской труппе, разыгрывался в глубине подмостков. Перед началом этого спектакля к зрителям выходил помощник режиссера, усаживался совсем по-домашнему на авансцене, чтобы переводить, как он доверительно сообщал почтенной публике, «с английского». Комизм заключался, собственно, в нем. Упиваясь сознанием необычайной важности порученного ему дела, захлебываясь от ревния, он переводил не только текст — чудовищную смесь из иноземных ходовых словечек, вроде «бутерброд» и «кэкс», названий иностранных фирм — «Ундервуд», словесных клише из разговорников, — но и физические действия. На сцене негр Джим сморкался. Помрежиссера, быстро обернувшись к публике, объяснял: «Он сморкается». Разоблачив выкрасившегося из любви к черной Молли белого, негры надвигались на него с криком «линч! линч!». «“Линч”, — добродушно растолковывал залу Переводчик, — это ихнее национальное удовольствие»⁶.

К. Гибшман совершенно сбивал публику с толку. Рыжий пушок, обрамлявший огромную лысину, белесые ресницы вокруг безмятежно распахнутых глаз, улыбка, растягивавшая рот до ушей, — это не было гримом. Все принадлежало самому Гибшману. И вместе с тем совершенно очевидна была дистанция между ним и образом, который он играл. Такова была природная органика Гибшмана, по утверждению Бенуа, «единственного кабаретного актера на всю компанию»⁷.

То, что произошло на премьере, ошеломило всех. «Лукоморье» провалилось.

«Весело разыгранная пародия гр. Соллогуба “Честь и месть”, — писала Л. Гуревич, — устарела по теме*. Сценическая переделка “Дома Уэшеров”** плохо скомпанована и страшно длинна, а “Петрушка” Потемкина бессодержателен и тошнотворно пресен»⁸.

Безусловный успех у публики имела только одна вещица — «Блэк энд уайт».

Растекаясь после спектакля по фойе, публика раздраженно гудела. Кто-то окрестил «Лукоморье» «Мухоморьем». Шутка пошла гулять по залам Театрального клуба.

Провал в «Лукоморье» ощущали особенно болезненно потому, что соперничавшее с «Лукоморьем» «Кривое зеркало» торжествовало победу.

Холмская вспоминала, что к двенадцати ночи, когда раздраженная неудачей первого спектакля публика стала снова рассаживаться за столами, «задвигались столики, зазвенела посуда»⁹, нервическое напряжение за кулисами взвинтилось до предела. У начинавшего представление Ф. Н. Курихина так дрожали руки, что он запутался в складках занавеса и долго не мог выйти на сцену. Но когда после долгой борьбы, вырвавшийся наконец из его объятий, взъерошенный и пунцовый он вытолкнут был к краю рампы и, заикаясь и путаясь в словах, что-то пролепетал, публика перестала звенеть посудой и затихла. Страх перед залом только добавил правдоподобия маске Курихина, простака и недотепы, конферансье по недоразумению. По залу прокатился смешок-другой. И потом взрывы хохота — Мольер назвал бы их «бру-га-га» — уже не прекращались. От сценки к сценке росло и ширилось ощущение успеха. Актеры превзошли самих себя... К трем часам ночи стало ясно, что «Кривое зеркало» победило.

* Пародия опоздала на целую театральную эпоху. Впервые она была сыграна 19 марта 1890 года в «Обществе искусства и литературы», когда Станиславский, шаг за шагом приближаясь к созданию эстетики Художественного театра, бросал вызов романтической театральщине старой сцены.

** Автором переделки был В. О. Трахтенберг.

Самое непонятное заключалось в том, что «Кривое зеркало» не располагало такими блестящими силами, как «Лукоморье». В группу, возглавляемую А. Кугелем и З. Холмской, вошли малоизвестные музыканты, литераторы, актеры, имена которых, как и имя самой Холмской, сегодня позабыты. Да и сама программа «Кривого зеркала», в сравнении с «Лукоморьем», «проще, примитивнее по своим заданиям»¹⁰.

В сценке Н. А. Тэффи «Любовь в веках» иронически осмыслялась эволюция любовных отношений, начиная от «века обезьян», рыцарского Средневековья, галантного XVIII века до «наших дней», где поэт объяснялся в любви... козе. Публика, разумеется, мгновенно улавливала злой намек на поэтов символистского круга — поэт был загримирован под К. Бальмонта, — проповедующих дионисийское слияние с миром природы, однако юмор этого «очаровательного веселого пустячка, созданного Н. А. в той особой манере, которая известна, как “манера Тэффи”», кое-кто нашел грубоватым.

Авторы пародии «Дни нашей жизни» А. Кутель и З. Бухарова (они скрылись под псевдонимом Мы) заимствовали название новой пьесы Л. Андреева, которая вышла два месяца назад, и бесцеремонно перетасовали ее сюжет с сюжетом другой пьесы того же автора — «Жизнь человека». Стенания студента Коль-Коль: «Оль-Оль, дорогая, как ты проводишь эту ночь» комментировал Некто в сером — мистический рок, представленный старым сплетником. В ночном халате, феске, туфлях на босу ногу, он держал свечку, вставленную в бутылку, и с комической торжественностью распевал:

Что помогут вздохи эти,
Коль студент не при монете.
Не моя в том вина,
Наша жизнь вся сполна
Нам судьбою суждена.

Пародия с веселой бесцеремонностью и довольно зло указывала на доморощенное происхождение андреевской мистики в одной пьесе и сомнительного

рода философствование — в другой. Но литературные достоинства самой пародии были — увы! — далеко не на высоте. «Поверхностная полуопереточная пародия, похожая на театральный фельетон»¹¹, — отозвалась о ней Л. Гуревич.

В литературном отношении самым удачным был скетч В. Азова «Автора!». Со свойственной ему «гелертерской» иронией, скрывающейся в придаточных предложениях, Азов поведал грустную историю о литературном «негре», который живет в... шкафу у модного и преуспевающего за его счет литератора. Старый писатель, в котором разыграло вдруг честолюбие, устроил было бунт: он выйдет на свободу и будет печатать свои произведения под собственным именем. Но хозяин быстро отрезвил его: в нашей жизни, наставлял он наивного бунтаря, важно умение не сочинить, а пристроить, не написать, а пробить.

В доказательство того, что злосчастный «негр» обладает истинным дарованием, он был загримирован Ибсеном.

Т. Пуни, как сообщали, внучка знаменитого композитора, исполнила «Танец семи покрывал» под названием «Саломея». Танец был пародийный и заканчивался похоронным шествием с гробом, похожим на сундук, с висевшей на нем табличкой: «Осторожно, Оскар Уайльд!» Зрители без труда улавливали намек на недавнее событие. Постановка «Саломеи» О. Уайльда в театре В. Ф. Комиссаржевской, доведенная Н. Евреиновым до генеральной репетиции, была запрещена Священным синодом.

Нам неизвестно имя художника, оформлявшего «кривозеркальную» программу. Из скурых описаний может сложиться впечатление, что актеры вообще мастерили костюмы и декорации сами. То они, изображая обезьян, появлялись зашитыми в какие-то меховые мешки и сидели на бутафорском дереве из папье-маше, то посреди пустой сцены расхаживали в настоящих средневековых доспехах («прямо музейная модель!»¹²).

Тогда как «Честь и месть» и «Последний из Уэшеров» в «Лукоморье» оформлял А. Н. Бенуа, «Петруш-

ку» — М. В. Добужинский, костюмы делал И. Я. Билибин, музыку к Э. По («удивителен и жуток вой бури»¹³) сочинил В. Г. Каратыгин. «Блеск, роскошь, богатство красок. ...Пахло свежим художественным трудом, как во вновь отстроенной квартире пахнет лаками и краской ... — и все-таки это не то, — заключала Л. Гуревич описание программы “Лукоморья”, — как-то слишком все закончено, немного даже зализано. Нет той смелой эскизности, которая имеет свою особую прелесть, особенно в таких нелегализованных формах искусства, нет свободы и порыва у исполнителей. Во многом чувствовались компромиссы, недостаток настоящей вольности, капризного вдохновения»¹⁴.

Отдавая должное театральной живописи Добужинского, Бенуа и Билибина, один из критиков тем не менее считал, что «Кривое зеркало» с его «шекспировскими упрощениями» стоит «на более правильном пути»¹⁵.

...Вс. Мейерхольд попытался взять реванш и через неделю поставил в «Лукоморье» еще одну программу. Как и предыдущая, она успеха не имела. Раздосадованный неудачей, он театрик закрывает, «...группа, прежде именовавшаяся “Лукоморье”, — пишет он Л. Гуревич, — ... долее продолжать свою деятельность в стенах Театрального клуба ... не считает возможным...

Группа образует “Общество интимного театра”. Ближайшая задача: создание художественного *балагана*.

Освобожденный от чада Игорного Дома, каким является Театральный клуб, Балаган наш может процветать только в атмосфере, не зараженной отрывками (простите столь вульгарное выражение!) клубменов.

Вот увидите — группа создаст такой уголок, где найдет себе отдых петербургский *культурный зритель*»¹⁶.

Мейерхольд был не прав: ошибалась не публика, ошибался он сам. К постановкам в театрике нового жанра он подошел вооруженный привычным теат-

ральным аппаратом, оказавшимся для кабаре слишком сложным и громоздким. Это, главным образом, и привело к неудаче.

В Ленинградском театральном музее сохранились монтажные листы всех сценок этой программы «Лукоморья». Они весьма красноречивы. Для «Последнего из Уэщеров» Мейерхольд поручает бутафорам сделать: «2 кресла вольтеровских (кресло перед камином, каминный экран, стол, 3 фонаря (*NB!* 1 фонарь и 2 светильника), мольберт, на нем картинка такого размера, чтоб действующее лицо могло показать ее, держа в руке ключ от склепа, клавесин, много книг, свитков, нот, пергаментных листов на полу, книга с выпиской старая в кожаном переплете, уродцы на консолях...» Для представления «Петрушки» Мейерхольд подробнейшим образом описывает костюмы, гримы и аксессуары: «У музыканта настоящая шарманка, собака, дворняга, худая, лохматая. Подставка для шарманки складная, монеты, завернутые в бумажку, клетка с курицей, яйцо в клетке. Немец: наклейки на щеки и подбородок, живот из гуттаперчевой подушки, трубка, зонт, очки. Чиновник: портфель, полумаска со лбом, носом и зубами, перо гусиное, рыжий парик. Будочник с бакенбардами: непременно очень большой воротник, чтобы кивер касался воротника. Поэт: в парике, деревянная лошадь с крылышками, свиток очень большой и широкий, сделать так, чтобы, когда поэт подает его Петрушке, свиток сам развернулся... Петрушка: нос привязной, подбородок наклеенный, скулы наклеены»...¹⁷ Здесь же Мейерхольд набрасывает подробнейшим образом эскизы старинных пистолетов для «Чести и мести».

Л. Гуревич находила, что «игра Варламова* по-александрински тяжела»¹⁸, что «артист, игравший в “Последних из Уэщеров”, вносил в свою роль неприменный пафос старомодного театра»¹⁹.

* Он играл одну из ролей в «Чести и мести»; другую — должен был играть Ю. М. Юрьев, но в последний момент его заменил Н. П. Шаповаленко.

Живопись «мирискусников», только недавно начавшая утверждаться в театре, выглядела на подмостках кабаре устаревшей. Даже экспериментальные актерские опыты, перенесенные сюда Мейерхольдом из лаборатории*, казались повязанными старой театральной условностью. Самоновейшие приемы символистского театра и изысканнейшие стилизации народной площадной игры, слишком прямо перенесенные с большой сцены, неожиданно начинали отдавать стародавней театральностью. А безыскусность, грубоватая простота казались ближе существу рождающегося искусства. (Правда, нельзя забывать, что эта простота и безыскусность только представлялись таковыми, заключая в себе нечто от языка тех театральных эпох, дух которых во всеоружии современного изощренного искусства тщетно пытался воспроизвести Мейерхольд: недаром простоту и безыскусную грубоватость «Кривого зеркала» критики называли шекспировской.)

Кабаре сбивало с толку, переворачивало привычные представления, загадывало загадки. Оно — и в этом заключалась суть дела — давало урок какого-то нового, дотоле неизвестного (а может быть, давно забытого?) художественного языка.

«Фарс, кафешантан, открытые сцены — эти виды “иррационального” искусства, как и чудесное искусство танца, до самого последнего времени лицемерно изгонялись у нас за черту просвещенного интеллигентского внимания, задыхаются в каком-то подполье, отдаются во власть темных людей, которые грязнят их, превращают в орудие для щекотания низменных инстинктов. А между тем именно теперь, в самое последнее десятилетие, когда художественное творчество по всей Европе отчаянно ищет новых путей, рвет с себя цепи рассудочных и предрассудочных условностей, призывает на себя наитие дерзкой фантазии, эти непредусмотренные старую эстетикой виды искусства приобретают особенную

* В спектакле «Лукоморья» участвовала молодежь мейерхольдовской студии на Жуковской. Начинающие актеры играли в «Петрушке» и «Последнем из Уэшеров».

цену и значение. Здесь, вне контроля строго взыскательного разума, стесняющего своими проверками игру вскипающего, загорающегося воображения, свободно могут развернуться те художественные порывы, из которых рождается внезапная красота и алмазное сверкание безрасчетного остроумия. Здесь не пропадают светлые брызги и всплески вдохновения, подсознательность мысли, еще неведающей, куда она несется и что из нее вырастает, выливающиеся в непосредственное движение звуки, мгновенно намеченные и незаконченные, но уже живые и волнующие, поэтические и сатирические образы. Здесь могут зародиться новые комбинации и новые, еще несуществующие формы искусства»²⁰. Мысль, озарившая на премьерах «Лукоморья» и «Кривого зеркала» Любовь Гуревич, одного из самых глубоких и пронизательных современных критиков, прежде зародилась у Вс. Мейерхольда и А. Кутеля с З. Холмской. «Тут была какая-то любопытная идея, даже не идея, а какой-то неопределенный намек на новую театральную форму»²¹, — писал много лет спустя А. Кутель, пытаясь задним числом осмыслить то, что тогда смутно брезжило.

Поучительная неудача «Лукоморья» не охладила влечения Мейерхольда к искусству кабаре. Мысль режиссера, стремившегося проникнуть в существо процессов, происходящих в жизни и искусстве, не раз будет возвращаться к кабаре. В статье 1910 года, напечатанной в сборнике «Куда мы идем?», он так определил театральную ситуацию: «Два устремления публики: 1) к веселью в театриках типа *cabaret* и 2) к неугасимому обаянию классического репертуара — скоро совсем сомнут современный репертуар»²².

В «устремлениях публики» Мейерхольд готов на этот раз слышать голос времени.

1908 год, когда Мейерхольд затевает «Лукоморье», был в его творчестве переломным. Он идет на службу в казенный театр.

Наделенный «геростратовой славой» (выражение Кутеля), режиссер попадает на санкт-петербургскую императорскую сцену, хранительницу незыблемых

ценностей. Однако о разрушительных «модернистских» эскападах в стенах этой цитадели традиций он и не помышляет. Напротив, главная его цель — передать «неугасимое обаяние» классических эпох театрального прошлого. Недавний опыт, вынесенный им после разрыва с Комиссаржевской, театр которой он превратил в лабораторию театральных исканий, убедил его, что там, куда ходит широкая публика, экспериментировать невозможно, да и не нужно.

«...Опыт показал, что “большой театр” (так условимся называть театр для широкой публики) не может стать “театром исканий”, и попытка поместить под одной крышей законченный театр для широкой публики и театр-студию должна терпеть фиаско.

“Театры исканий” должны стоять обособленно»²³. «Должно быть, на века сковано предначертание — не вливать молодого вина в старые мехи. ...Свежие соки на свежевспаханной земле»²⁴. Так Мейерхольд рассуждал в интервью «Петербуржской газете» и повторил в статье «Из писем о театре» в журнале «Золотое руно» за 1908 год. Помещая через четыре года в сборнике «О театре» эту статью, он сопровождает ее комментариями. Для нас они важны, и потому их следует привести.

«Письмо осталось неоконченным. В плане было: классифицировав существующие в столицах театры, дать описание выдающихся типов из двух групп: “большие театры” и “театры исканий”»²⁵. Ко второй группе, «театрам исканий», он отнесет «Старинный театр», «Дом интермедий», «Веселый театр», «Лукоморье», «Кривое зеркало», где четыре последних — кабаре.

В этом легкомысленном жанре режиссер видит лабораторию экспериментального театра. Через два года после «Лукоморья» он вернется к кабарежным подмосткам в «Доме интермедий».

Кабаре «Кривое зеркало»

Победив «Лукоморье», «Кривое зеркало» осталось единственным кабаре Театрального клуба и — что не менее важно — единственным владельцем его зала.

Впрочем, зал, из-за которого главным образом и шла борьба, был не слишком удобен: небольшой и непропорциональный, колодцем уходящий вверх, он был переделан из зимнего сада (откуда и происходила его несообразность), с маленьким партером и тремя ярусами балконов, нависающих один над другим. И при этом со сценой, высоко вознесенной над зрителями, отчего сидящим в первых рядах приходилось запрокидывать голову. Правда, в «Кривом зеркале» этот изъян — для кабаре весьма существенный — скрадывался тем, что ряды кресел здесь заменили на столики, поставленные к тому же на некотором отдалении от рамп.

Представления начинались за полночь. Съезд гостей назначали на двенадцать часов, а после спектакля, заканчивавшегося в три часа ночи, еще сидели до утра. Столь позднее время выбрали, сообразуясь не столько с «ночной» природой самого жанра, сколько с обстоятельствами более прозаическими: актеры «Кривого зеркала» служили в других театрах Петербурга — в Суворинском, как З. В. Холмская и С. И. Антимонов, в Театре Комиссаржевской — как А. П. Лось, В. В. Александровский, Вик. Я. Хенкин и Е. А. Нелидова. Впрочем, вечера устраивались не так часто: один, реже два раза в неделю. Но и при этом в «Кривом зеркале» очень скоро стал ощущаться репертуарный голод. Права была Л. Гуревич: «Наши авторы ничего не создали для этого жанра». Да и сам жанр был для России совершенно нов.

Сначала повторяли те сценки и пародии, которые сыграли на первом, шумевшем представлении. К ним добавился кем-то принесенный «Жестокий барон» В. Н. Гиацинтова — пародия на еще более старую мелодраму. Она была в стихах, и ее смешно пели как оперу.

Но публика Театрального клуба уже ждала чего-нибудь нового. Какое-то время продержались на выступлениях любителей, которые обнаружили в себе кабаретный талант.

На страницах кугелевского журнала «Театр и искусство» критик А. Ростиславов предложил открыть

доступ на сцену «Кривого зеркала» «всем желающим из публики — будь то известные артисты или начинающие таланты. Полнейшая свобода выбора исполнителей. Пусть каждый вечер в промежутках между номерами программы будут объявлены номера свободной импровизации»¹.

Статью Ростиславова восприняли, казалось, как давно ожидаемый сигнал. В «Кривое зеркало» потянулись любители, в особенности студенты, никогда и нигде не выступавшие и потому готовые работать бесплатно. Дочь священника из Эчмиадзина Азра Абрамян замечательно исполняла старинные русские романсы. С рассказами собственного сочинения выступал известный психиатр доктор В. П. Чехов. Бывший адвокат, а ныне сотрудник «Театра и искусства» В. А. Мазуркевич сочинял экспромты на заданные из зала темы.

Тот же Мазуркевич привел в «Кривое зеркало» Н. Ф. Барабанова. Еще недавно Николай Федорович Барабанов служил скромным чиновником Министерства земледелия и землеустройства. Но приезд Айседоры Дункан внезапно перевернул всю его жизнь. Шок от искусства американской танцовщицы был настолько силен, что Барабанов ощутил неодолимое желание стать второй (или, что все же правильнее, — вторым) А. Дункан. Он покинул спокойную службу, заперся в своей комнате и в течение нескольких месяцев упорно постигал тайну пластических композиций знаменитой босоножки, осваивал технику ее танца. Чтобы глубже вжиться в прообраз, он обрядился в такой же, как у Дункан, хитон и надел парик. И когда почувствовал, как в нем ожила Айседора, решил открыть себя публике. Впервые Барабанов выступил на вечере эсперантистов, где товарищем председателя была его сестра — верный помощник и аккомпаниатор. Его танец вызвал бурю восторга, однако совсем не того свойства, на которое рассчитывал Икар — такой псевдоним взяла себе незадачливая тень Дункан. Публика, по свидетельству очевидца, буквально стонала от смеха: скрупулезно точное и серьезнейшее копирование старательного

ученика великой танцовщицы обернулось восхитительной пародией.

На этом вечере Икара увидел В. Мазуркевич и рассказал о нем Кугелю. На следующий же день Кугель без предварительного просмотра включил Икара в программу «Кривого зеркала».

За первый месяц существования «Кривого зеркала» через его сцену прошло множество импровизаторов и имитаторов. Один из них неподражаемо имитировал испорченный граммофон, другой — с удивительной точностью передавал звуки валторны, третья — изображала якобы записанное на пластинке чтение М. Савиной, В. Стрельской и других известных актрис Александринского театра; комизм имитаций, на редкость похожих, усиливался тем, что граммофон, на котором будто бы прокручивались пластинки, был испорчен, точно простужен.

Но в качестве театра импровизаций «Кривое зеркало» продержалось недолго. Выступления любителей были забавны, смешны, а многие из них и талантливы. Но строить на них программы было невозможно.

Искусство кабаре, как становилось очевидно З. Холмской и А. Кугелю, заключается не в играх среди своих и не в домашних экспромтах, какими бы талантливыми они ни были. Но в чем же?

Этот вопрос во всей остроте встал перед Кугелем, который все более увлекался работой в ночном пародийном театрике. Вопрос затрагивал художественную программу, эстетическую позицию искусства кабаре — как ни громко это звучит. Опыт французских кабаре тут мало что мог дать.

Пафос французских кабареьеров питало новое идейно-художественное течение — символизм, многие идеи которого, вплоть до программ и манифестов, вызрели в монмартрских кабачках. Французская богема знала своих врагов в лицо: в сатирических сценках и песенках, издевательских экспромтах и желчных карикатурах она высмеивала официальное академическое искусство и — особенно — лишенный красоты и поэзии натурализм.

Отечественный символизм питать русское кабаре не мог: к 1908 году он уже отцветал. Еще за два года до того А. Блок распрощался — и рассчитался — с ним в «Балаганчике». К тому моменту, как «Кривое зеркало» возникло, символизм уже был постоянной мишенью литературных пародий. В своем сборнике, называвшемся, как мы помним, «Кривое зеркало», А. Измайлов пародировал Вяч. Иванова, К. Бальмонта, Андрея Белого и других символистов. Кугелевское кабаре, вслед за другими, тоже попыталось было символистов пародировать. Однако это у него получалось вяло.

В декабре 1908 года — январе 1909-го одну за другой театр посвящает им три юмористические сценки: «Поэт» С. Горного, весьма поверхностно высмеивающая поэтические манеры Блока, Бальмонта и Брюсова; фельетон А. Измайлова «Аукцион у Аполлона», «в котором осмеивается ... новая модернистская галантерея»², как писал вполне сочувствующий пародии рецензент «Театра и искусства»; и «Лицедейство о господине Иванове» Н. Вентцеля. Из всех трех сценок эта последняя и была самой удачной.

Жанр «Лицедейства» Вентцель обозначил как «моралите XX века». На сцене боролись за обладание российским обывателем, господином Ивановым, два аллегорических персонажа — «Мысль Хорошая» и «Мысль Гадкая». Побеждала, разумеется, «Мысль Гадкая» и, повторяя нашептываемые ею слова, г-н Иванов произносил неслыханные речи. Впрочем, кощунственные монологи строились на благообразной архаизированной лексике и рифмах-славянизмах, которые актер Шахалов, игравший г-на Иванова, выговаривал с чрезвычайно благонаправленным видом:

...Ах, кто же, кто же? Ах, кто ж она?
Ласкать и целовать буду кудри я...
Девы ли, полной целомудрия,
.....

Иль, как сатир я, с дикой козой, в пещере...³ —

и делал несколько прыжков, похожих на козлиные.

И сразу же в семье Ивановых начиналось нечто

невообразимое. Целомудренной девой, к которой воспылал козлиной страстью почтенный отец семейства, оказывалась его собственная дочь. В то же время почтенная супруга и мать г-жа Иванова пыталась найти любовное утешение в их с г-ном Ивановым собственном сыне. Неизвестно, до чего могла довести эта вспышка дионисийства, приключившаяся в семье рядового российского обывателя, если бы ее не пресекал появившийся в финале Уголовный кодекс.

Вентцель адресовал пародию поэтам символистского крута и прежде всего Вяч. Иванову, указав на несоответствие между целомудренной мистериальной лексикой стихотворных опусов Иванова, ориентированной на традиции допушкинской русской поэзии — Державина, Третьяковского, и контрастирующей с ней бесовщиной языческих экстазов, бурлящих в его стихах.

Однако оттенок собственно литературной полемики в «кривозеркальной» пародии проступал слабо, а вскоре и вовсе исчез. А «Лицедейство» стало восприниматься как «очень злая сатира на... пошло-порнографический уклон, царивший тогда в русской литературе»⁴. Вспоминая через много лет о том, как появилась в театре эта пародия, Холмская писала: «...Ко мне подошел седой как лунь старик с белой, прямо сказочной бородой, с лукавыми, молодыми, смеющимися глазами и, назвав себя, протянул мне рукопись. Это был остроумный фельетонист Н. Н. Вентцель (Бенедикт).

Я взглянула на рукопись и прочла название: “Лицедейство о господине Иванове” — моралите XX века. Сочинение Бенедикта»⁵. Писавшую мемуары в 30-е годы Холмскую подвела память. Седому как лунь старцу тогда было едва за пятьдесят. Старше Холмской он был не намного. И тем не менее бессознательные ощущения актрисы были точны: по своему психологическому складу и литературным привязанностям «нововременец» Н. Вентцель принадлежал прошлому веку. Символизм высмеивался не «новатором», а «архаистом».

Дело в данном случае не в третьестепенном литераторе Вентцеле, а в «Кривом зеркале», отношение которого к новейшим художественным течениям временами было аналогичным.

Позиция «Кривого зеркала» определялась театральными взглядами его руководителя — А. Р. Кугеля. Театральный критик Кугель хотел быть голосом великого прошлого русского театра и поэтому не принимал ни Художественный театр, ни Мейерхольда, называя их спектакли «режиссерскими», что в его устах звучало бранно, потому что «режиссерщина», по его мнению, сказывалась губительно и на актере, и на русском театре в целом.

Впрочем, консерватизм Кугеля вовсе не был похож на какую-то старозаветную косность. Культ старого театра у Кугеля по существу был утопической мечтой, формой эстетического ретроспективизма, вполне в духе веяний новой эпохи, которым он демонстративно противостоял. Рыцарь поэзии отзвучавших театральных времен, он был менее всего привержен замшелым штампам старой сцены. «Кривое зеркало» не ставило пародий ни на Вс. Мейерхольда, ни — в то время — на Художественный театр. Зато на его подмостках был нанесен один из самых сокрушительных ударов по консервативнейшему из тогдашних театральных жанров.

Речь идет о «Вампуке, невесте африканской» — «опере, образцовой во всех отношениях».

Ни об одной из пародий «Кривого зеркала» не писали так много: А. Р. Кугель — в 1917-м, П. П. Гнедич — в 20-е, З. В. Холмская — в 30-е, Н. Н. Евреинов — в 40-е, М. К. Яроцкая — в 50-е. Каждый из них на свой лад описывал забавную цепь курьезов и недоразумений, сопровождавших создание легендарной «Вампуки».

«Я помню, как явился к нам на квартиру взволнованный, весь сияющий от счастья В. Г. Эренберг, радостно восклицая:

— Зинаида Васильевна! Александр Рафаилыч! Находка! Редкая находка! Замечательное либретто для пародийной оперы! Слушайте! Слушайте!

И, вынув из кармана измятый, пожелтевший экземпляр газеты, он стал читать фельетон, озаглавленный “Вампука, невеста африканская”. Мы слушали и недоумевали. Написанный стихами фельетон этот высмеивал колониальную политику, просвещенных мореплавателей, смеялся над алчностью и неожиданностью завоеваний европейцами простодушных эфиопов. ...

Текст был остроумный, веселый, рифмы неожиданны и смешны. Но при чем тут пародия на оперу?»⁶ — недоумевала Холмская. Но, по счастью, рядом оказался Кутель, который, мгновенно все поняв, распорядился пародию немедленно ставить.

Премьеру назначили на середину января 1909 года, хотя готово еще ничего не было. Текст, который принес Эренберг, был не пьесой, а газетным фельетоном, напечатанным в «Новом времени» десять лет назад, князя М. Н. Волконского (он скрылся под псевдонимом Манценилов), литератора и театрального критика.

И Кутель с режиссером Р. А. Унгерном засели за либретто. Эренберг тут же принялся за сочинение музыки. Но так как он к сроку не успевал, то позвали еще одного композитора — В. А. Шписа фон Эшенбруха, чтобы он сразу же писал и второй акт. Уже во время репетиций выяснилось, что не хватает актеров с голосами: «Вампука», хотя и пародийная, но все же опера. Их находили, как и все остальное, тоже случайно и в самых неожиданных местах.

«Сидя как-то в одном из петербургских кабачков, Эренберг обратил внимание на долговязого студента, который что-то громко рассказывал. “Каторжно-смешной бас, — захлебывался от восторга Эренберг, — а рожа, — добавлял он при этом, — вы бы только видели, до чего смешная и талантливая рожа у этого парня, — Страфокамил, природный Страфокамил!” И на другой день он притащил в театр долговязого детину, лицо которого действительно было очень выразительно и в больших серых глазах сверкали лукавство и юмор. Так вошел в труппу Лев Александров-

вич Фенин, сделавшийся вскоре одним из самых ярких актеров “Кривого зеркала”»⁷.

Роль жреца, на которую тоже не хватило актера, взял себе Кугель. «Эфиопами» загримировали двух сыновей З. Холмской — одного гимназиста, другого — студента.

Сегодня трудно вообразить, как в такой неразберихе могло выйти что-либо путное.

И тем не менее «Вампука» имела оглушительный успех. Источник этого успеха (служивший одновременно поводом для бесчисленных недоразумений) таился в том, что пародия как две капли воды походила на «настоящую оперу». Сходство казалось настолько невероятным, что в свое время даже вводило в заблуждение провинциальных меломанов. «Я читал ... письмо “хранителя минералогического кабинета” в одном из южных городов, — вспоминал А. Кугель, — который, прослушав “Вампуку”, счел необходимым взяться за перо и изложить письменно свое возмущение по поводу небрежного и балаганного исполнения “произведения высокого оперного искусства”. Он принял все всерьез — всю историю африканской невесты, для которой ищут стакан воды»⁸.

«Вампука» высмеивала и до боли узнаваемые либретто, и специфический оперный текст, дробящийся на бесконечно повторяющиеся слоги, и оперные типажы, и характерные костюмы, и декорации, и музыку — словом, она покушалась на весь «мир оперы».

Осмеяние начиналось уже с вынесенного в название имени героини, завершавшего длинный список подобных же названий — «Фенелла», «Аида», «Африканка», «Рогнеда», «Юдифь», «Фераморс», «Травиата». Так же все оперы разом напоминал и ее сюжет с каким-то эфиопским царем, войсками и войнами, любовными сценами и погонями. Действие происходило в пустыне, где скиталась царская дочь Вампука с сопровождавшим ее верным Мериносом (что переводится как «овца» или «баран») после разгрома войска и гибели ее отца. «Пустыню» изображала «песчаного» цвета ткань, покрывавшая пол, а другая — грязно-голубого цвета, натянутая вместо задника, — обозначала небо.

Оперная героиня (ее играла Е. П. де Горн) стояла посреди пустыни в розовом кринолине с немислимым декольте — дежурный наряд «колоратур» — и скусающе поводиала глазами, пока игравший Мериноса партнер пел о ее злосчастной доле:

Ах, плачь, Вампука, плачь.
Судьба тебе палач...

Дождавшись наконец своего вступления, она делала несколько шагов вперед и, ослепительно улыбаясь, принималась выводить свои «гимнастические рулады»:

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

На словах «лишусь последней силы, я в обморок паду» она пятилась назад, чтобы в тот самый момент, как закончится ария, опуститься на «возвышение», где преспокойно усаживалась, живописно расправляя складки своего платья.

Баритон Меринос, до этого не обращавший на партнершу ни малейшего внимания, вдруг впадал в страшное беспокойство. «Ах! где достать стакан воды для дорогой Вампуки! — ломая руки, метался он по сцене, пока его неожиданно не осеняло: — Здесь не-вдалеке имеется родник!» Однако, несмотря на уверения понестись туда «быстрее урагана», он еще долго торчал на сцене, допевая бесконечную арию. Едва он уплывал за кулисы, воздев правую руку, как с противоположной стороны с поднятой левой рукой величаво выступал безутешный возлюбленный Вампуки — Лодырэ. Душка-тенор, которого играл Л. И. Лукин, был коротконогий, шарообразный, с надутыми щечками и капризными губками бантиком, одетый в какой-то фантастический камзол с поясом вокруг необъятного живота и розоватое трико, обтягивающее пухленькие ляжки. При всей своей карикатурности он в точности повторял тот тип тенора, который испокон веков царил, да и теперь царит на оперных

подмостках — от прославленных итальянцев до глубокой провинции.

Последовавший вслед за выходом Лодырэ его дуэт с Вампукой Евреинов назвал «квинтэссенцией» оперных дуэтов.

«— Это ты, Вампука? — вопрошал герой свою неожиданно найденную среди пустыни возлюбленную.

— Да, это я, Вампука. А это ты, Лодырэ?

— Да, это я, Лодырэ».

Вопросы, как того требовали почтенные каноны оперного дуэта, возникали снова и снова. По мере нарастания кульминации в оркестре, тенора охватывало сильнейшее волнение. Однако не обретенная возлюбленная была тому причиной. Приближался звездный миг премьеры. И, дождавшись момента, он бегом устремлялся к рампе, чтобы подарить залу свой коронный «си-бемоль».

Предметом иронии становились в пародии не только заученные приемы величественных басов и душек-теноров, но и разительный контраст между высокими чувствами, которые должны были являть романтические оперные герои, и мелкими заботами, которые занимали умы актеров-каботинов.

Заканчивался этот дуэт не менее великолепно «бегом на месте». Услышав раздающееся из-за кулис пение «хора эфиопов»:

Мы э, мы э, мы э,
Мы эфиопы,
Мы про, мы про, противники Европы...
Прекрасную Вампуку нам велено словить,
Наш повели, наш повелитель руку
Ей хочет предложить, —

герои подходили к рампе и конфиденциально сообщали публике:

За нами погоня
Бежим, спешим, —

но со сцены уходить почему-то не собирались:

Бежим же, спешим,
Спешим же, бежим.

Они вновь садились и вновь вставали. И только после того как заканчивался дуэт, они неторопливо покидали подмости. Так, впрочем, в «настоящих операх» всегда и происходило.

«Еще больше содействовало впечатление от “Вампуки” как от настоящей оперы превосходное в своем роде исполнение артистов, певших так, словно “Вампука” и впрямь представляла собой не глумление над якобы высоким оперным искусством, а <...> подлинное высокое искусство. ...Так и должно быть, — рассуждал Н. Евреинов, которому принадлежит это наблюдение, — ведь слово “пародия” означает, собственно, не “шарж”, не “гротеск” и даже не “бурлеск”, а (“оде” — песнь, “пара” — около) “песнопение около, возле”»⁹.

Как полагалось в опере, здесь был и вставной дивертисмент. Его устраивал, чтобы развлечь Вампуку, захвативший ее в плен злой Страфокамил. Посреди пустыни стояли два царских трона, на которых восседали Вампука и ее похититель, царь эфиопов, и перед ними три танцовщицы в туниках — одну из них изображал огромного роста Икар, — вооруженные короткими игрушечными мечами, с золотыми крохотными щитами, они начинали плясать на пуантах нечто, подразумевавшее военную пляску. Выходили эфиопские миннезингеры, один из них с подвязанной бородой садился на «вросший в землю березовый пень», который ему приносили из-за кулис, и, аккомпанируя себе на гусях, заводил былинным голосом русскую народную песню...

«Узнал тебя, ты — Лодырэ», — на нисходящих нотах неожиданно для окружающих басил Страфокамил, обращаясь к миннезингеру — тот действительно оказывался Лодырэ.

В роли царя Страфокамила Л. А. Фенин играл провинциальную знаменитость, мнившую себя Шаляпиным. Он принимал величественные позы, то опираясь на кусок декорации, изображавший пальму, то царственным жестом доставая из кармана платок — при этом на царе «ничего не было», кроме коричневого трико, обозначающего наготу «эфиопа», да фигового листка.

В сцене казни Страфокамил, «любимец публики», картинно опускался на колени перед плахой, пел последнюю арию, барственно даруя публике переливы своего чарующего баса, с такими длинными руладами и так долго, что ставил в крайне неловкое положение палача. Он заносил было топор, но ария продолжалась снова, и палач, пожав плечами, опускал страшное орудие.

Комические трюки, которыми была нафарширована пародия, не выдумал кто-то один.

«Все истинно прекрасное, — рассуждал, вспоминая те дни, Кугель, — является в большей или меньшей степени результатом соборного творчества. История “Вампуки” эту ... истину вполне подтверждает»¹⁰.

Когда Кугель писал, что «Вампука» — плод коллективного творчества, он имел в виду не только постановщика пародии Р. А. Унгерна, но и композитора В. Г. Эренберга (Эренберг даже участвовал в спектакле — играл пародию на оперного дирижера, при этом в самом деле дирижируя оркестром), и актеров, каждый из которых внес в свою роль множество живых деталей. Кугель признавался, что сценой «шествия эфиопов» он обязан Льву Толстому, который в статье «Что такое искусство», безжалостно осмеивая оперу, саркастически описал толпу каких-то «ряженных индийцев» из оперы А. Рубинштейна «Ферморс». «Это шествие, как всегда, совершенно парами ... начиналось речитативом наряженного в какого-то турка человека, который, странно раскрывая рот, пел: “Я невесту сопровожда-аю”. Провоет и махнет рукой, разумеется, обнаженной из-под мантии. И шествие начинается...»¹¹

Кое-что подсказал и Р. Вагнер. Именно он в книге «Опера и драма» (она, кстати, вышла на русском языке в 1906 году) написал о певце, покидающем свою партнершу и устремляющемся к рампе.

И, наконец, у Ильи Саца из его давней пародии «Месть любви, или Кольцо Гваделупы» заимствовали заключительный хор — «славословие героя», строившийся следующим образом:

«Став на колени», — зачинал Меринос...
Хор (*подхватывая*). Став на колени.
Меринос. Славим героя.
Хор. Славим героя.
Меринос. Колени.
Хор. Колени.
Меринос. Героя.
Хор. Героя.

Переключка эта продолжалась бесконечно, пока все вконец не запутывались, кого все-таки славят: героя или колени?

«Над чем смеетесь? — вопрошал публику критик Н. Шебуев. — Вы аплодировали этому, вы восхищались этим. На скольких операх вы аплодировали вот такой певице, всецело поглощенной “чистотой фиоритур” и улыбающейся блаженно в самых трагических местах.

А разве не во всех операх, начиная с итальянщины и кончая “Демоном”, вы не обращали внимания на то, что хор полчаса поет “Побежим, поспешим”, а сами с места.

Или *crescendo* до *fortissimo* орут — “Тише, тише, подползайте! Стража крепко спит!!!” А замечали ли вы, как в опере ради сценичности калечится сюжет, слова калечатся ради музыки, музыка — ради высокой ноты. Высокие ноты и технические трудности съедают игру, мимику, жесты. А эта безвкусица оперных жестов, с которыми мы привыкли мириться, потому что все итальянцы так поют и так играют.

А балет — с этими спазматическими подрыгиваниями то правой, то левой ножкой — “фуэте”, с этой скучной симметрией поз и па. С этой пошлостью стального носка. Все это мы привыкли не замечать...»¹²

Шебуев попал в самую точку. Оперу действительно уже давно перестали мерить мерками реальности или требовать от нее соотнесенности с движением современного искусства. В опере видели особый мир, бесконечно отдаленный от реальности, мир величественной торжественности и помпезной парад-

ности. В России ездить в оперу считалось своего рода отправлением официозного ритуала, вместе с балетом она почиталась символом и средоточием парадного великолепия императорской России.

Но сейчас, на исходе первого десятилетия нового века, когда во всех сферах культуры обнаружился резкий разрыв с традицией и начался интенсивный процесс обновления художественного языка, в оценке оперы, как писал Б. В. Асафьев, произошел «коренной сдвиг» — в ней, быть может, прежде всего.

«Я не знаю другого случая, — вспоминал Евреинов, — когда пустяшная на вид пародия-шутка возымела бы в истории сатирического искусства такое поистине неотразимое влияние и привела бы в конце концов к столь значительным результатам, как изменение оперного стиля с провозглашением отличных от прежних идеалов музыки, либретто, постановки, игры и манеры вокала исполнителей»¹³.

Спектакль «Кривого зеркала» затронул между тем самый нерв современной ему художественной эволюции. Оперная реформа XX века только делала свои первые и пока еще робкие шаги, преимущественно вне императорской сцены. Титанические попытки Ф. Шаляпина в Мариинском театре преобразовать систему оперного спектакля пока не достигли успеха. Музыкальные спектакли Мейерхольда были еще впереди.

«Вампука» расчищала дорогу реформе.

Намерения Кугеля шли, впрочем, еще дальше. «Пародия не против оперных штампов бьет, — писал он, — не по сраженному врагу. Но против оперы вообще»¹⁴.

В многочисленных заметках Кугель развил целую теорию антиоперы. Опере, по его мнению, «условному», «надуманно-теоретическому» виду искусства, ограниченному в своих возможностях, он противопоставлял безграничные художественные возможности примитивных песенок, французских шансонов, русских и цыганских романсов, считая, что только в этом «элементарном», доэстетическом, спонтанном пении сохраняются естественность и органичность жизни.

Как никто иной, Кугель умел ценить живую прелесть так называемых низовых форм искусства. Но здесь обнаруживали себя не только его личные пристрастия. Кугель обладал необычайно чутким духовным слухом. То, что чувствовал он, бессознательно ощущалось многими. В этих неосознанных тяготениях давала о себе знать происходившая в подпочве искусства, но еще невидимая глазу работа истории. В трудах В. Б. Шкловского и Ю. Н. Тынянова, теоретические идеи которых сложились главным образом в осмыслении эстетической революции первых двух десятилетий XX века, потом, много лет спустя, в 20-е годы, будет объяснен механизм этого процесса. В эпоху кризисов и потрясений, когда устоявшиеся художественные формы внезапно начинают обнаруживать несостоятельность перед лицом новой действительности, все ускоряющей свой ход, из низин культурного быта на смену распадавшимся грандиозным формам поднимаются неканонические виды искусства.

Тяготение к музыкальному — и шире — к эстетическому примитиву и резкое неприятие классицистических норм академического искусства — две стороны одного процесса.

На сцене «Кривого зеркала» это противостояние двух эпох — мертвой, академической, которая на глазах у зрителей в пародии разрушалась, и живого примитива — было представлено с наглядной убедительностью. «Вампуку» обрамляли камерные музыкальные произведения и эстрадные номера: Н. Дулькевич пела цыганские романсы, Виктор Хенкин выступал с мелодекламацией, О. Озаровская показывала пародийные имитации на тему приемных испытаний в оперно-драматические классы; тут были и старые романсы, и старинные персидские песни или умелая стилизация народных мелодий.

Русское кабаре называли «театром скепсиса и отрицания», «театром пародии и гримасы», «веселым отрицателем и пикантным гаером». Однако пародии

в кабаре — только малая часть целого пародийного движения.

Русская художественная культура первого десятилетия нового века, находившаяся в глубоком и затяжном кризисе, несла на себе печать мучительного безверия, скептического всеотрицания, духовных тупиков, в которых блуждала русская художественная мысль.

Александр Блок писал в те годы: «Самые живые, самые чуткие дети нашего времени поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь сродни душевным недугам и может быть названа иронией»¹⁵. Ирония стала знаменем времени. Искусству скептицизма и иссушающего смеха подвергаются идеи и формы традиционной науки, литературы и искусства. Самое искусство теперь вызывает недоверие.

В расцвете пародийных жанров было бы неправильно видеть выражение духовной болезни, охватившей только русскую интеллигенцию в эпоху реакции. Это явление более значительное и не ограниченное сферой одной лишь русской культуры. Век обостренных социальных кризисов и потрясений, в который вступила европейская культура, должен был повлечь за собой всестороннюю переоценку прежних духовных, в частности эстетических, ценностей. Художников и мыслителей поражает ощущение бесплодности, исчерпанности традиционных художественных форм. Герой романа Т. Манна говорит в главе, посвященной художественной жизни начала века: «Почему почти все явления представляются пародией на самих себя? Почему мне чудится, будто почти все, — нет, все средства и условности искусства ныне пригодны только для пародии?»¹⁶

На свой лад, в меру отпущенных ему возможностей в этом процессе пародийного переосмысления старой жизни и старого искусства участвовало и русское кабаре.

Пародия помогала художественной культуре нового времени освободиться от традиционных преду-

беждений и изживших себя принципов. Но, сопровождая ломку старых художественных форм, она способствовала кристаллизации новых, была, так сказать, катализатором этого процесса.

«После “Вампуки” мы как-то сразу выросли, почувствовали свою силу, свою жизнерадостность»¹⁷, — вспоминала Холмская. Чтобы проверить и закрепить успех, было решено на общем собрании кабаре-труппы весной 1909 года ехать на гастроли в Москву.

Во «второй столице» поначалу все складывалось неудачно. В мае внезапно вернулись холода и даже выпал снег, да такой, что намело целые сугробы. Играть в летнем «Аквариуме» на Большой Садовой, который сняли загодя, оказалось невозможно. Пришлось срочно арендовать у Я. В. Щукина «Эрмитаж», очень неудобный и за высокую цену. Настоящую рекламу организовать не успели — сказывалась неопытность в такого рода делах Кугеля и Холмской. С открытием опоздали.

Но приема, равного московскому, они не знали даже у себя в Петербурге. «Громадный театр “Эрмитаж” не мог вместить всех желающих, — вспоминала Холмская. — Наши спектакли проходили с аншлагами при битковых сборах»¹⁸. За семнадцать спектаклей выручили двадцать тысяч.

Московская критика тоже оказалась на редкость доброжелательна. Диссонанс внесла лишь одна заметка в журнале «Рампа и актер». Ее, вероятно, и можно было бы оставить без внимания, если бы высказанные в ней упреки не повторялись потом все чаще. «Главный недостаток “Кривого зеркала”, — писал ее автор, — отсутствие глубины в затрагиваемых темах. Это и понятно — “Зеркало” возникло из забавы литераторов, из шутки, предназначенной не для широкой публики, а для кругов, причастных литературе и театру. В своем кругу все понимают друг друга, всё, о чем говорится намеками, известно каждому. Вынесенные за пределы Театрального клуба, эти сюжеты и темы мельчают. Они слишком интимны»¹⁹.

«Кривое зеркало» действительно — тут с автором заметки спорить не приходится — выносило к обыч-

ной театральной публике темы, принятые обсуждать в кругу людей искусства. (Помимо «Вампуки», «Лицедейства», пародийных номеров Икара и О. Озаровской, в московскую программу вошла еще «Прекрасная Елена» Н. Вентцеля, жанр которой автор обозначил как «искривленная оперетка». Произведение Ж. Оффенбаха к сценке не имело ни малейшего отношения, а только служило пародийной канвой обозрения, в котором фигурировали московский купец-меценат, издающий декадентский журнал, его сотрудники, загримированные известными литераторами, упоминались Отто Вейнингер со своей «сексуальностью женщины», «ведекиндовские вундеркинды», модный поэт, окруженный юношами. Все решают возродить Элладу и переодеваются древними греками...) Но эта публика была прекрасно осведомлена о тех внутри- и околохудожественных событиях, на которые ей намекало петербургское кабаре.

В те годы быть в курсе последних произведений живописцев, поэтов, актеров, посещать вечера поэзии, вернисажи, пробовать себя в искусстве стало всеобщим поветрием и модой отнюдь не только среди избранных.

Вопросы искусства, вплоть до узкоцеховых, выносились на самое широкое обсуждение. Объектом пристального внимания оказывается как деятельность художника, так и его частная жизнь. Характерно, что почти в то же время А. Т. Аверченко пишет серию фельетонов о современных течениях в живописи и театре («На французской выставке за 100 лет», «Ихневмоны», «Крыса на подносе»), в 1910 году публикует рассказ «Аполлон» — сатирический отклик на появление первого журнала акмеистов, где дает в пародийном изложении статьи И. Анненского, А. Бенуа, Вс. Мейерхольда, причем печатаются они в «Сатириконе» (читатели которого были и зрителями «Кривого зеркала») и по своей интонации весьма близки к «кривозеркальным» пародийным фельетонам.

«Успех “Кривого зеркала” — симптоматическое явление, — пронизательно заметил Н. Шебуев. —

Он рельефно рисует тот поворотный пункт, на котором сейчас находятся интересы публики»²⁰.

Стало быть, ни критик «Рампы и актера», ни сам Кугель могли не бояться, что публике останутся недоступны все те тонкие материи, о которых спорят люди искусства. Руководителей «Кривого зеркала» гораздо больше тревожило совсем иное: как бы репертуар театра не ограничился всякого рода «околохудожественными» пустяками, сценическими фельетонами по поводу мелочей современного искусства. Кугель хотел выдержать уровень «Вампуки». Для этого нужна была настоящая пародийная драматургия, взять которую было неоткуда.

За репертуаром Кугель и Холмская пробовали было обращаться к профессиональным литераторам и даже известным писателям — И. А. Потапенко, Е. Н. Чирикову. «Драматурги и журналисты, — сетовала потом З. Холмская, — как будто сразу заразились моей идеей ... но из присланных ими для моего театра вещей я ясно увидела, что они никак не могли понять, чего я хотела. Их произведения были написаны в старой рутинной форме обычных водевилей, фарсов и обзрений, тогда как мне рисовался театр нового жанра, театр новых форм»²¹.

Собственная пародийная драматургия рождалась исподволь, подспудно, внутри самого «Кривого зеркала». Ее создавали сами актеры и талантливые дилетанты, волею случая и судьбы оказавшиеся в петербургском кабаре, — С. Антимонов и Н. Урванцов, музыкант Лео Гебен, недавний скромный бухгалтер Б. Ф. Гейер. С. Антимонов принес сатирическую сценку «Водотолчая», где высмеивалось режиссерское своеволие Вс. Мейерхольда. Известного режиссера играл Л. Фенин. Н. Урванцов сочинил пародию на популярную в то время сыскную драму «Пропавшие миллиарды».

«Разочарованный лес» Л. Гебена высмеивал балет. Название пародии ехидно переиначивало название балета «Очарованный лес», в то время шедшего в Большом театре. Однако адрес пародии был гораздо шире: классический балет вообще. В программке те-

атра рядом с названием буффонады стояли слова «почти балет». Фабула «Разочарованного леса» представляла собой комический сплав всех сюжетных ходов ранних романтических балетов. В истории дочери рыбака, охваченной маниакальной страстью к танцам и наказанной за это Злым Волшебником (он погружал ее, а заодно и всю округу в летаргический сон), и Прекрасного Принца, всех чудесным образом расколдовавшего, зрители без труда узнавали мотивы и «Жизели», и «Спящей красавицы», и «Гения леса». Назвав персонажей Персикотомом, Бланш де Нуазет, Пике и Сатинет, пародисты насмешливо указали на мануфактурный привкус характерных балетных имен «иностранныго» происхождения. Высмеяна была в пародии и типично «дансанта́ная» музыка старых балетов, с ее наивной украшательностью и иллюстративностью. Порхающее глиссандо изображало то «полет стрелы», которую пускал в Злого Волшебника Принц, то «жужжание прялки» в «убогой избушке». Озвучивая «удары в дверь», ухали барабаны...

В финале «Разочарованного леса» под всеобщее ликование и бой колоколов из-за кулис выплывала аляповато расписанная ладья в виде лебедя с феей, державшей в руках ребенка (и эту, одну из самых эффектных романтических святынь, до слез трогающих сердца балетоманов, «Кривое зеркало» тоже не пощадило). Толстенный трос, которым волокли эту бутафорскую громадину из одной кулисы в другую, угрожающе натягивался, его то и дело заедало, лебедь выплывал толчками, фея судорожно хваталась за его фанерные бока.

«Разочарованный лес» вышел в 1909 году, почти одновременно с открытием «Русских сезонов» С. П. Дягилева и экспериментами М. М. Фокина*, и, так же как «Вампука» в опере, сопровождал начав-

* Примечательно, что в пародии можно обнаружить почти «дословное» совпадение с теми местами книги М. Фокина «Против течения», где балетмейстер рассказывает, как он, молодой танцовщик, поняв нелепость многих условностей классического балета, долго, но тщетно пытался открыть на них глаза своим партнерам по Мариинскому театру. Его желание постичь смысл от века установленных поз и па казалось им настоящим святотатством.

шийся в балете процесс пересмотра традиций и обновления художественных идей.

«Жак Нуар и Анри Заверни» Н. Урванцова, поставленная в 1909 году, препарировала столь же милую сердцам зрителей прошлого века французскую мелодраму. С преувеличенной чувствительностью и великодушным пафосом, как и полагается в мелодраме, Лось и Антимонов, Яроцкая и Холмская разыграли удивительную историю, случившуюся в жизни скромных французских простолюдинов. Ограбивший безответного Анри Заверни злодей Жак Нуар приходит к его родителям и заявляет, что он и есть их сын Анри. Почтенное семейство в смятении: этот — черен и груб и никак не похож на их ангелоподобного Анри. Но злодей предъявляет аргумент более убедительный, чем внешность, — паспорт. И любящие родители немедленно признают в безобразном негре своего сына. В финале, благодаря множеству разного рода случайностей, зло, разумеется, наказывалось, а добродетель торжествовала.

Один из критиков нашел иронию «Нуара» запоздалой. «Так теперь не играют нигде, да и пьес таких уже нигде не ставят. За последнее семилетие Художественный театр и новые течения драматической литературы вытеснили уродливые мелодрамы (не уродливые умерли еще в 80-х гг.). “Дядя Ваня” заменил “Воеводу — Волчий хвост”, “Мещане” и “Жизнь человека” идут вместо “Гаэтано-убийцы” и “Записок Демона”. Теперь не встретишь декорацию с единственным окном и дверью возле него. Теперь не поставят на сцену три табурета по числу действующих лиц.

Лет шесть тому назад известный антрепренер Л. А. Линтварев устроил помощнику режиссера скандал за то, что Алеша в “Детях Ванюшина” вышел не гимназистом, а реалистом, и все дело было только в цвете сукна и пуговиц»²².

Все это было действительно так — и слезливая мелодрама со сцен давно сошла (хотя в провинции все еще держалась), и облик театров за последние годы сильно изменился.

Однако ирония «Кривого зеркала» была обращена не только на конкретный жанр, который она в той или иной пародии высмеивала и потому была небезопасна не только для театра. Что, в отличие от критиков, сумели почувствовать люди, от театра далекие.

В 1914 году газета «Русское слово» рассказала о том, что в Феодосии учащимся средних учебных заведений педагогическое начальство запретило посещать спектакли «Кривого зеркала», мотивируя это тем, что «оно (“Кривое зеркало”) может вызвать критическое отношение к искусству»²³.

Можно потешаться — это очень легко — над провинциальной тупостью феодосийских Утрюм-Бурчеевых и Беликовых. Но в их охранительном рвении была своя логика. За покушением на добрый старый театр, составлявший удовольствие благонамеренных феодосийцев, их отцов и дедов и в их глазах воплощавший истинное искусство, им мерещился глумливый смех над всей системой жизни, обычаями, моралью, неотъемлемую часть которых составляли все эти Анри Заверни с «Восторгами любви», безопасными слезами и безопасной веселостью.

«Кривое зеркало» смеялось над тем, что было свято в глазах старой России. Это и составляло реальный смысл его искусства.

Здесь стоит привести выдержку из заметки, напечатанной в журнале «Рампа и жизнь», автор которой убедительнее многих других объяснил тогда истинное значение непритязательных затей кабаретного театрала.

«Давно не слышали такого непринужденного смеха. Смех радостный, от сердца. ...Но вдруг стало невыразимо жаль чего-то, с чем десятки лет в полном согласии сжились. Сколько хороших слез пролили наши бабушки на “Нуарах”. В какое умиление приходили, когда крошечная добродетель разных “Анри Заверни” торжествовала. Жили десятки лет мирно и покойно. ...И вдруг всего этого нас лишают. Мало того, заставляют надо всем этим навзрыд хохотать. Сколько важных знатных Радамесов показывали и

показывают на сценах разных театров, и все это оказывается не более не менее, как “Вампука”. Никакие талантливые статьи известных критиков не действовали так убедительно, так разрушительно, как талантливо придуманное “Кривым зеркалом”. Может быть, скоро нам покажут иные зеркала, в которых “Вампука” нашей общественной жизни станет во весь свой уродливый рост»²⁴.

Успех великопостных гастролей в Москве — не только художественный, но и коммерческий — заставил А. Кутеля и З. Холмскую подумать о создании собственного театра.

Чтобы располагать свободой, решили отказаться от субсидий Театрального клуба. И с этого момента бремя финансовых забот легло на плечи (помимо журнала «Театр и искусство») самих владельцев. Связь с клубом осталась чисто формальной. Новая антреприза с осени 1909 года арендовала у него зал — но не прежний, маленький, а другой, больших размеров, на двести пятьдесят мест.

Начало представлений перенесли с четверти первого ночи на девять вечера. Этот шаг, не такой уж, казалось бы, и значительный, повлек за собой важные последствия — в первую очередь для актеров. Отныне совмещать выступления в «Кривом зеркале» со службой в других театрах стало невозможно. Нужно было делать выбор, и для многих он оказался мучительным. «Мне было страшно похоронить себя как драматическую актрису»²⁵, — признавалась З. Холмская. Те же чувства испытывали и остальные. Тем более что все они принадлежали к так называемым «крепким» актерам, составлявшим костяк любого театра. На А. П. Лосе, Л. И. Лукине, С. И. Антимонове, З. В. Холмской держался репертуар Малого театра А. С. Суворина. В 1909 году с Лосем вел переговоры Вл. И. Немирович-Данченко о его переходе в МХТ. Выпускница Филармонического училища, ученица Немировича и Южина, Холмская, по отзывам современников, обладала незаурядным драматическим

темпераментом. В Малом театре она играла Юдифь в «Уриэле Акоста», Катерину в «Грозе», Марию Стюарт.

Известный провинциальный актер В. В. Александровский был недавно принят в труппу В. Ф. Комиссаржевской. Там же служил и Н. Н. Урванцов.

И тем не менее все они, сжигая мосты, перешли в кабаретный театрик. Отблеском огня, в них тогда горевшего, освещены воспоминания, которые писались ими спустя годы, когда жизнь снова разбросала их по разным театрам.

«Когда явление естественно рождается, а не противоестественно выдумывается, когда оно рождается вовремя и к месту, тогда вокруг такого счастливого явления плодятся много чудесных вещей... Без копейки в карманах руководства, без репертуара, без актеров зачалось “Кривое зеркало”. Но нужные идеи всегда и обязательно привлекают нужных людей — люди доверчиво бегут им навстречу с раскрытыми объятиями, сердцами, душами и талантами. Таким образом, “нерукотворно”, случайно пришли драматурги, актеры, режиссеры, художники и незаметные труженики.

“Кривое зеркало” выработывало свое, а не пользовалось чужим. И в таких исключительных случаях как-то все само собой спорится. ...

Звание “кривозеркалец” не говорило о месте службы, как это обычно бывает, а было связано с творчеством особого рода: тут и стиль, и форма, и содержание, присущие новой ветви театрального дерева... И когда мне задают пошленький вопросец: какую ставку я в то время получал, мне жалко становится любопытного, и я думаю — глупец, мы вознаграждались счастьем творчества, которое радовало сердце»²⁶.

Обычное театральное время и свободная продажа билетов открыли доступ в кабаре обычному же театральному зрителю. Теперь здесь можно было увидеть кого угодно — от гвардейца до курсистки.

С этой осени 1909 года «Кривое зеркало» перестало быть *cabaret* в собственном смысле слова. Не стало столиков. Не стало ночных бдений. Изменилось и

построение программ, все более начинавших походить на представления тех маленьких театриков, которые видели в Германии А. Кутель и З. Холмская.

Еще большее сходство с этими театриками придавали приглашенные на гастроли немецкие актеры — Ганс Штрик и Мика Микун. Мика Микун, ученица — как ее представляли — Родена, выступала с живописными импровизациями, на которые ее вдохновляли звучавшие здесь же произведения Моцарта, Рубинштейна, Оффенбаха. Подобно Дункан в танце, она претворяла музыку в живопись.

Г. Штрик, аккомпанируя себе на рояле и старой лютне, исполнял французские шансоны и старинные немецкие песни. Их выступления, когда-то родившиеся в импровизационной атмосфере кабаре «Одиннадцать палачей», давно превратились в эффектные эстрадные номера. Тот же путь, только гораздо быстрее, прошли и «кривозеркальные» актеры.

Икар пародировал Дункан, Сару Бернар, Элеонору Дузе. Вдвоем с Е. Нелидовой, загримированные Жорж Санд и Альфредом де Мюссе (Ж. Санд, разумеется, Икар), они танцевали ланнеровский вальс. Композитор Лео Гебен представлял, как играет скрипач-румын за 25 рублей, за 50, 100 и, наконец, когда влюблен. Невысокого разбора комизм искупался блистательной игрой Гебена. По мере того как повышалась плата, усложнялась техника исполнения, достигавшая к концу номера немислимой виртуозности.

Эти и другие подобные им номера переслаивали пародии, юмористические и сатирические сценки, принадлежащие А. Т. Аверченко, И. А. Потапенко, Е. Н. Чирикову, Н. А. Тэффи. Пьеска Тэффи «Мужской съезд» высмеивала суфразисток. Сценка Чирикова «В отдельном кабинете» пародировала модную драму ужасов.

Со стороны казалось, что в «Кривом зеркале» все обстоит более чем благополучно. И вряд ли кто-нибудь мог предположить, что в театре назревает взрыв. О нем поведала в своих мемуарах З. Холмская.

«На репетициях случались дикие сцены:

— Отставить! Прекратить репетицию! — резким фальцетом командовал Унгерн, заметив сидящего боком к сцене мрачного, с надвинутой на глаза шляпой, нервно грызущего палку Кутеля. — Зинаида Васильевна, благоволите освободить меня от работы в вашем театре!

Мне приходилось выступать в роли укротителя.

— Александр Рафаилович! Ведь ты же обещал Рудольфу Альфредовичу не прерывать его во время работы.

— Я и не прерываю, — отвечал, порывисто вскакивая с кресла, Кутель. — Я, кажется, молча сижу.

— Но ты сидишь, демонстративно отвернувшись от сцены. Ты не смотришь на сцену.

— Потому что на сцене происходит форменный бедлам! — кричал Кутель, жестоко избивая палкой ни в чем не повинное кресло. — Потому что актеры делают совершенно не то, что надо. Потому что барон, как упрямый немец, игнорирует мои критические замечания! ... »²⁷

Унгерн не игнорировал критические замечания Кутеля — он их просто не понимал. И его больно ранили несправедливые, по его мнению, упреки. Он добросовестно делал свое дело. И он, и актеры уже, кажется, начинали осваивать трудный жанр. Каждую неделю регулярно выпускались новые программы. Зрительный зал неизменно бывал переполнен. Театр креп, обретал уверенность и... все дальше уходил от первоначальных задач. Вот что вызывало у Кутеля тревогу.

Театр по образцу европейских коммерческих кабачков? Не таким он видел свое детище. Но каким? А вот этого идеолог «Кривого зеркала» отчетливо себе и не представлял. «Идея, — уже позже признается он, — перед умственным, так сказать, взором носилась в общих чертах, пока неясных и смутных»²⁸. Теторетически он еще мог это сформулировать, что и сделал, правда, два десятилетия спустя, да и то в самых общих чертах.

«В кабаре, — писал он, — была любопытная идея... В самом принципе раздробления сложного организ-

ма современного театра на составные первоначальные элементы заключалось нечто весьма ценное и, главное, исторически оправданное. Эволюция отнюдь не соответствует усложнению — не всегда соответствует, — и не всегда эволюция совершается так, как это принято думать — в сторону одной прямой, разветвляющейся равномерно по бокам магистрали. Очень часто процесс эволюции требует известного распада, дезинтеграции именно для того, чтобы дать отяжелевшему от прямолинейной эволюции социальному явлению возможность дальнейшего развития. Усложнение, механизация, разрастание театра настолько увеличились, что мешали росту, рутинизировали театр. Надо найти новую форму — раздробить театр на первоначальные элементы, сжать его, конденсировать. *Kleine Kunst** по объему и *Grosse Kunst*** в конечном итоге»²⁹.

Но как перевести эти смутно брезжущие идеи на практический язык театра? С первых шагов «Кривого зеркала» Кугель в нем ставил и сам — миниатюры, пародии, эстрадные номера. Но сейчас, спустя год, как никогда ясно он отдавал себе отчет в том, что воплотить на сцене собственные дерзновенные идеи ему не по силам. Не только потому, что он не профессиональный режиссер (профессионал Унгерн, как он убедился, тоже не может).

Решение Кугеля созрело: нужен режиссер, способный переложить его теоретические замыслы на язык современного театра, реализовать их с помощью новейших режиссерских средств.

И Кугель принимается за поиски такого человека.

Его не пришлось долго искать. Он был у всех на виду. Этим человеком был режиссер Николай Николаевич Евреинов.

Но отнюдь не шумная известность, имевшая к тому же слегка рекламный привкус, заставила Кугеля остановить свой выбор на Евреинове (хотя, как человек деловой и трезвый, он не мог не учитывать значе-

* Малое искусство (нем.).

** Большое искусство (нем.).

ние рекламы для театрального предприятия). «Еврейнов, — скажет он в интервью, данном накануне открытия нового “Кривого зеркала”, — режиссер именно в стиле нашего театра»³⁰.

По словам Еврейнова, решающим для Кутеля оказался его, Еврейнова, опыт работы в кабаре.

«Веселый театр для пожилых детей»

Великим постом 1909 года Театр В. Ф. Комиссаржевской, в котором служил Н. Еврейнов, уехал на гастроли. В Петербурге остались оба режиссера театра на Офицерской — Ф. Ф. Комиссаржевский, Н. Н. Еврейнов и часть труппы. В их распоряжении оказались прекрасно оборудованная сцена и масса свободного времени.

Что же им предпринять? Идею подала кассирша театра: устроить кабаре и предложила «для этого дельца» скопленные ею деньги. Денег было немного, но на то, чтобы поднять занавес, хватало. И на пятой неделе поста театр открыли. Так, вспоминал Еврейнов, возник «Веселый театр».

Он просуществовал недолго — до осени того же года. Кроме актеров Театра В. Ф. Комиссаржевской, труппу кабаре составили некоторые «кривозеркальцы» — Ф. Курихин, С. Антимонов, К. Гибшман, Н. Шарап, Н. Урванцов (из Литейного театра — М. Бецкий). К началу сезона все они разошлись по своим театрам. Через год «Веселый театр» попытались было открыть снова и даже в Театральном клубе дали несколько представлений. Но из возобновления ничего не вышло. И дело скоро развалилось.

Кабаре осилило всего две программы. Обе Еврейнов ставил вдвоем с Комиссаржевским. Еврейнов уверял, что ни о каких художественных заданиях и не помышляли — просто «решили летом подзаработать»¹. И тем не менее репертуар «Веселого театра» был весьма оригинален.

Н. Еврейнов поставил здесь свой трагифарс «Веселая смерть», пьесы Козьмы Пруtkова «Черепослов, сиречь френолог» и «Фантазию», «Дьявольский ма-

скарад» А. Н. Толстого; Ф. Комиссаржевский — кукольную комедию П. Ронсона «Лилия долины», оперу Д. Перголези «Служанка-госпожа» и оперетту Ф. Зуппе «Прекрасная Галатея».

Отзывы прессы о «Веселом театре» малочисленны и крайне разноречивы. «На сцене очень весело, смешься с потрясением живота, забывая, где находишься»², — писал один. «В зале не было весело, — возражал ему другой, — и чем сильнее исполнители гримасничали и кривлялись, тем обиднее получался результат»³. Один увидел в спектаклях «Веселого театра» «зерно несомненного и, может быть, большого искусства»⁴. Причем усматривал это зерно в новизне актерского стиля, сочетавшего особый комизм, «близкий к цирковой буффонаде»⁵, с глубокой серьезностью. Другой утверждал, что «театр беспомощен даже в сценической технике: произносимое со сцены с трудом улавливалось даже в первых рядах, представляемая умышленно бедность жестов и интонаций показывала действительную неумелость и малоподвижность исполнителей»⁶.

Евреинов объяснял впоследствии, что режиссеры всеми силами старались увести актеров от привычного профессионализма, помочь избавиться им от традиционных способов построения роли. Они даже приглашали любителей, а в дивертисменте выступали сами, заставляя публику подпевать оркестру, провоцировали ее на перебранку со сценой. В опере Перголези «Служанка-госпожа» от актрисы, исполнявшей роль Цербины, категорически потребовали, чтобы она пела не так, как в опере, а вполголоса, как напевают романсы. В мемуарах Евреинов писал о своих постановках в превосходных тонах. Критики отзывались о них гораздо спокойнее.

«Веселую смерть», пьеску об Арлекине, бесстрашно встречающем Смерть лихим разгулом, насмешничая и дурача ее звоном шутовских бубенцов, находили претенциозной, писали о ее мнимой философичности. Говорили, что юмор Прутков на сцене потерялся. «Правда, — замечал тут же критик, — задача поставить К. Прутова — чрезвычайно трудная, весь юмор

здесь должен заключаться в полнейшем игнорировании законов логической последовательности. Каждый последующий шаг абсолютно не вызван предыдущим. Каждый момент — *deus ex machina**. Прутков не для сцены. Ей нужно многое свое, внешне зрителями воспринимаемое. Прутков же только для чтения. Для сцены он слишком тонок, слишком, так сказать, бестелесен, безматериален»⁷.

Но, так или иначе, все сходились на том, что Евреинов и Комиссаржевский обнаружили недюжинную изобретательность, придумав для каждой сценки «целую серию» разнообразных приемов. «Кукольную комедию» Ф. Комиссаржевский поставил «в стиле Петрушки»: скрытые по пояс низкой ширмой актеры имитировали движения и жесты кукол. «Для “Фантазии” я придумал, — писал Евреинов, — ошеломивший всех новизной эффект — впервые выпустил на сцену живых собак**, разных мастей и размеров»⁸. Чтобы добиться от исполнителей того особого стиля игры — серьезной клоунады, сочетавшей невозмутимую серьезность и беспредельное простодушие, Евреинов использовал различные пародийно-буффонные приемы: в «Черепослов», например, нарочито некстати и смешно вставили арии из разных опер. Пародийные приемы так или иначе были рассыпаны по всем сценкам. В «Прекрасной Галатее» Барынская изображала ожившую скульптуру с «дунканизированными босыми ногами»⁹ и выбеленным под мрамор лицом. Оперетту Зуппе хвалили за «найденный тон», за отсутствие «хлесткой опереточной разудалости», в постановке отмечали наивную выразительность игры на флейте Галатее и продиктованный музыкой ритм поцелуев Галатее и Ганимеда.

«Словом, — подводил итог театральный обозреватель газеты “Речь”, — идея “Веселого театра” заслуживает, конечно, полного одобрения: смех у нас монополизирован разухабисто-шантанными учреждениями и облагородить его, дать для него кра-

* Бог из машины (*лат.*).

** Евреинов не знал или забыл, что этот эффект был не нов — его использовали при первой постановке «Фантазии» в 1851 году.

сивую, чистую и художественную пищу — дело благородное»¹⁰.

Для Комиссаржевского и Евреинова, последнего в особенности, итог работы в кабаре оказался куда важнее, «Веселый театр» позволил ему впрямую коснуться неизвестных прежде приемов гротеска, буффонады, пародии, пантомимы, иронической стилизации и кое-что в этой загадочной сфере приоткрыть.

А. Кугель, который, несомненно, видел спектакли «Веселого театра», пришел, как показало дальнейшее, к такому же выводу.

Летом 1910 года он пригласил Н. Евреинова в редакцию «Театра и искусства» для переговоров.

«Дом интермедий Доктора Данпертутто»

«Группа, прежде именовавшаяся “Лукоморье”... будет ... продолжать свои спектакли в своем собственном помещении, каковое уже найдено. Найдены и средства для поддержания этого дела. ... Группа образует “Общество интимного театра”. Ближайшая задача: создание художественного балагана»¹, — писал Вс. Мейерхольд в том же письме, где он сообщал своей постоянной корреспондентке Л. Гуревич о ликвидации своего первого кабаре.

Общество интимного театра вскоре действительно было создано. Оно строило самые обширные планы: практическое и теоретическое изучение сценического и других связанных с ним искусств; объединение творческих деятелей искусства и театра в духе исповедуемых товариществом художественных принципов. «Обществом предполагается, — как было записано в уставе, — учредить драматические, музыкальные, оперные и хореографические курсы и создать свой театр»².

Уверяя Гуревич, что для нового театра — его назвали «Дом интермедий» — найдены средства, Мейерхольд, говоря по чести, выдавал желаемое за действительное. Ни помещением, ни капиталом общество не располагало. Создание театра становилось все бо-

лее проблематичным. И затянулось на два года — до 1910-го.

Неизвестно, что было бы дальше, если бы не помог случай. В Петербурге появился М. М. Бонч-Томашевский. Недавний студент, изучавший филологию в Мюнхенском университете, завсегдагой европейских кабаре, он вернулся домой, одержимый желанием поднять в России кабаретное движение. В среде петербургской богемы он познакомился с Б. Прониным (еще одним энтузиастом кабаретного искусства), человеком, давно и тесно связанным с Мейерхольдом. Каким-то образом им вдвоем удается выцыганить для нового дела небольшую сумму денег у некой Мухиной, которую они сумели прельстить славой меценатки. Бонч-Томашевский назначается директором нового кабаре, Пронин — режиссером-распорядителем. Художественное руководство берет на себя Мейерхольд.

Назвать Мейерхольда Доктором Дапертутто придумал для «Дома интермедий» Михаил Кузмин. Возникнув из соображений практических (состоявшему на государственной службе режиссеру возбранялось работать под своим именем в других театрах), этот псевдоним стал на несколько лет обозначением двойника Мейерхольда. С этого момента у Мейерхольда начинается жизнь «в двух этажах». В «верхнем» он, режиссер императорских театров, ставит спектакли в духе идей театрального традиционализма, пытаясь воскресить живущую в искусстве старых мастеров Александринки эстетическую память великих театральных эпох. В «нижнем» — в лабораторных опытах рвет связи с устоявшимся театральным языком, разрабатывает идеи «Театра Будущего».

Для «Дома интермедий» сняли пустующее помещение на Галерной улице. Год назад здесь играл театр «Сказка» — второе после «Кривого зеркала» начинание Холмской. Холмская на свои средства отремонтировала комнаты особняка Шебеко. В отличие от преуспевающего «Кривого зеркала», «Сказка» в короткий срок прогорела. Причудливо отделанное помещение осталось. Из комнаты-грома с низкими

сводами, таинственным полумраком, шероховатой неровностью стен и потолков, серыми натеками «сталактитов» можно было попасть в «мавританскую», сверкающую золотом узорчатого орнамента, уставленную низкой мебелью, оттуда — в «кленовую гостиную», обшитую панелями светлого дерева, затянутыми по центру шпалерами с охотничьими сюжетами. В бывшей парадной зале с пышной лепниной, огромными — от пола до потолка — венецианскими окнами, отражающимися в зеркалах на противоположной стене, стояла неглубокая сцена с крошечным — размером с кинематографический экран — порталом.

Энтузиазма дамы-меценатки хватило ненадолго, ее пожертвования на алтарь нового искусства очень скоро прекратились. Надежды оставались на доходы от продажи билетов обычной публике. «Дом интермедий» открылся как коммерческое кабаре — со штатом актеров, музыкантов, бутафоров, осветителей, рабочих сцены, рестораном и вешалкой; с системой сеансов (один шел с девяти до полдвенадцатого, другой с полуночи до трех): нечто совсем иное, чем виделось Мейерхольду вначале (ранее в письме к редактору «Аполлона» С. Маковскому он назвал «Дом интермедий» кружком³).

«Дом интермедий» ему действительно представлялся художественным клубом, содружеством самых разных людей искусства, куда бы они бескорыстно несли «живые творческие импульсы», где происходил бы свободный обмен новыми идеями, где между творческой дискуссией и художественным экспериментированием не было бы дистанции. На афишах и в программах кабаре именовалось «Товариществом актеров, писателей, музыкантов, художников». (Газета извещала читателей, что согласие участвовать в новом деле дали А. Аверченко, С. Ауслендер, А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, Ю. Беляев, П. Потемкин, И. Сац, А. Толстой и многие другие.) На репетиции в театр-кабаре, привлеченная экспериментами режиссера-искателя, стекалась петербургская молодежь — и не только театральная. Здесь можно было увидеть

большую группу учащихся Школы живописи и ваяния, среди них — грациозную фигуру студента В. Шушаева, вскоре ставшего известным художником. Ему, неумелому любителю, Мейерхольд поручил роль Пьеро в пантомиме «Шарф Колумбины», которую ставил для первого цикла «Дома интермедий».

Дилетанты играли существенную роль в «Доме интермедий». Мейерхольд искал в те годы адептов среди людей преимущественно непрофессиональных — не по образовательному цензу, а по необремененности стереотипами театрального мастерства, по складу натуры. В отличие от М. Бонч-Томашевского, Б. Пронин обучался в Театральной школе. Но это не помешало ему оставаться любителем, правда, любительство его было в своем роде виртуозным.

Кабаре вообще притягивало к себе людей такого свойства. Их называли богемой — понятие, завезенное из Франции. Но их с давних пор знал и русский художественный быт. Доныне известные лишь узкому кругу завсегдатаев салонов, гостиных, домашних кружков, любительских вечеров, они внезапно потребностью времени были вынесены на поверхность художественной жизни. Люди искусства начала XX века, чреватого бунтом против всех и всяческих правил, в творчестве дилетантов, игнорирующих профессиональные нормативы, усматривали отвагу чуть ли не революционную.

Крупных актеров Мейерхольд на этот раз не приглашал. Б. Г. Казароза, Е. А. Хованская, Е. И. Тиме, П. А. Альбов, А. А. Голубев, А. Ф. Гейнц, Н. В. Петров — все это была молодежь, недавно окончившая театральные школы. Но на сцене «Дома интермедий» они должны были отказаться от многих только что освоенных профессиональных навыков. Н. В. Петров под псевдонимом Коля Петер конферировал, напевал популярные песенки. В статье о Белле Казарозе, написанной много лет спустя, Мейерхольд вспоминал о простоте, с которой эта певица держалась на сцене. «На подмостки скромно выходила девушка в черном. Прозрачным, нежным, тихим голосом пела она коротенькие, простенькие песенки Мих. Кузми-

на»⁴. Полная безыскусность, противоречившая, казалось, законам сцены, скрывала тонкое мастерство, несколько не похожее на традиционную театральную технику.

М. Кузмин, приглашенный заведовать литературной частью кабаре, был к тому времени известным поэтом. Но по самому существу своей разносторонней одаренности он принадлежал к тому же типу людей. Прозванный «самым великим из малых поэтов», он недурно рисовал, сочинял музыку, писал прозу, музицировал и неподражаемо пел под собственный аккомпанемент свои оригинальные песенки.

Заведовать музыкальной частью Мейерхольд предложил И. А. Сацу, живописной — Н. Н. Сапунову и С. Ю. Судейкину, постоянным спутникам по экспериментаторству в Театре-студии и Театре В. Ф. Комиссаржевской.

Через два года вся эта компания во главе с Прониным, кроме поссорившегося с Прониным Мейерхольда и Бонч-Томашевского (он затеял собственное кабаре «Трагический балаган», очень скоро его завалил, потом недолго издавал журнал «Маски», после чего принялся снимать фильмы), создаст «Бродячую собаку» — знаменитое литературное кабаре.

Из всей собравшейся в «Доме интермедий» кабаретной братии — людей серьезных, не совсем серьезных и совсем несерьезных, Вс. Мейерхольд был единственным, кого в кабаре привела ясно осознанная цель: поиски нового театрального языка. В том, что именно кабаре стало для него одним из основных в тот момент «театров исканий», нет ничего удивительного. В отличие от «большого театра», кабаре не было отягощено грузом традиций, без натуг и усилий принимало любые опыты, становилось почвой для проб и разного рода экспериментов! Любая самая безумная идея не могла показаться здесь настолько безумной, чтобы быть осмеянной и отвергнутой. Напротив, чем необычнее, непривычнее с точки зрения устоявшихся канонов были опыты, чем смелее и дерзостнее нарушали они издавна закрепленные и установленные нормативы, тем больше, ка-

залось, в них ресурсов, способных питать театр будущего. Мейерхольд писал оба слова с прописной буквы: «Театр Будущего».

В 1912 году, когда «Дома интермедий» уже не будет, режиссер напишет статью «Балаган», где предпримет попытку осмыслить итоги экспериментов последних лет, в том числе на сцене «Дома интермедий». Здесь же он объяснит и причину своего интереса к кабаре. «Занятые реформированием современного театра мечтают о проведении на сцену принципов Балагана»⁵. ... «Изгнанные из современного театра принципы Балагана нашли пока себе приют во французских *cabaret*, немецких *Überbrett!*^{*}, английских мюзик-холлах и во всемирных варьете»⁶.

Мысль о близости интимного кабаре и площадной сцены для театральных искателей начала века вовсе не была парадоксальной.

Именно там, в тесных подвальчиках Парижа, Берлина, Москвы или Петербурга, где собиралась художественная элита, воскресал вольный дух народных подмошков. Разомкнутая форма кабарежного представления, атмосфера свободы и праздничной игры, объединявшей в одно целое зал и сцену, склонность к пародийному снижению, травестии и гротеску, само строение спектакля, в котором контрастные эпизоды сочленялись по законам монтажа, — все это делало кабарежные подвалы последней уцелевшей обителью и оплотом Балагана.

Вот почему Жарри, Рейнгардт, Евреинов, Мейерхольд, стремясь поставить традиции народной сцены на службу современной театральной революции, обратились к кабарежному жанру. Искусство кабаре, театра миниатюр, мюзик-холла, варьете становилось лабораторией, в которой вызревала и испытывалась поэтика европейского авангарда 20-х годов.

Подобные же мотивы руководили Мейерхольдом, когда он обратился к жанру пантомимы. «В деле реконструкции Старого театра современному режиссеру кажется необходимым начать с пантомимы

* Сверхподмошки (нем.).

потому, что в этих безмолвных пьесах при инсценировании вскрывается для актеров и режиссеров вся сила первичных элементов Театра — сила маски, жеста, движения и интриги...»⁷

На первом представлении «Дома интермедий» была сыграна пантомима А. Шницлера «Шарф Коломбины».

Трагигротеск Шницлера соседствовал в программе со стилизованной пасторалью «Голландка Лиза» и пародийной буффонадой «Блэк энд уайт». Мейерхольду принадлежало общее решение программы, но непосредственно поставлена им была только одна вещь — «Шарф Коломбины» («Голландку Лизу» сочинил и поставил М. Кузмин, «Блэк энд уайт» К. Гибшмана и П. Потемкина уже играли в «Лукоморье»).

Пантомима «Шарф Коломбины» стала центром программы, показанной 12 октября 1910 года.

Обаятельные богемьены, Бонч-Томашевский и Пронин, как и следовало ожидать, оказались никудышными директором и администратором. Прибыв в «Дом интермедий» к концу дня накануне открытия, Мейерхольд увидел, что «в театре нет еще сцены, декорации и всей установки. Среди артистов признаки растерянности и уныния. Открытие будет сорвано»⁸. Но тут произошло удивительное. В архиве Мейерхольда хранится листок с воспоминаниями об этом эпизоде одного из рабочих сцены. Их стоит привести полностью. «Вс. Эм. произносит короткую сильную речь. Он говорит, что театр должен быть завтра открыт во что бы то ни стало, ценою каких бы то ни было усилий. И пусть завтра на торжественном открытии, — говорит Вс. Эм., — я буду во фраке, сейчас я буду в синей тужурке рядового рабочего вместе с вами строить все необходимое к завтрашнему спектаклю. Эти слова Вс. Эм. оказали магическое воздействие, растерянность и уныние сменились подъемом, настроением бодрости и кипучей энергии»⁹.

Мейерхольд переоделся в прозодежду и работал наравне со всеми. Открытие состоялось в назначенный день.

Воспоминания писались в 1925 году, их лексика во многом от времени. Но вряд ли случайно очевидец вспомнил ту давнюю историю именно теперь, когда перед его глазами прошел Театральный Октябрь, революционные спектакли Мейерхольда, где прозодежду — известные ему синие куртки — он увидел в качестве театрального костюма, когда бурно раскрылся под напором новой эпохи талант Мейерхольда-вождя, митингового оратора, способного заражать людей энергией, подымать их во имя общего дела «ценою каких бы то ни было усилий». Талант, который только на мгновение проблеснул в тот давний 1910 год...

...Могло бы удивить: до премьеры «Дон Жуана» в Александринке, назначенной на 9 ноября, остается всего месяц, а Мейерхольд затевает «Дом интермедий», вкладывая в него невероятно много сил. Это объяснится позднее: «Шарф Коломбины» — своего рода генеральная репетиция «Дон Жуана». «Он явился вместе с «Дон Жуаном» началом новой режиссерской манеры»¹⁰.

«Дон Жуан» производил впечатление ослепительной новизны. «Возникла новая форма спектакля, выводящая актера за пределы, за “рамки” той картины, которую являла традиционная сцена...»¹¹ То, что осторожно, в микроскопических дозах впрыскивалось в организм старого театра и потому не разрушало его систему (хотя и в малых количествах производило впечатление «ослепительной новизны»), в «нижнем этаже» — в кабаре, в театре исканий осуществлялось куда радикальнее. Новые идеи здесь внедрялись в концентрированном виде.

Рампа в «Доме интермедий» не просто вдвигалась в зрительный зал, как в «Дон Жуане», а уничтожалась вовсе: она была раздроблена лестницей, которая вела в зрительный зал, где ряды кресел были заменены столами и стульями, где публика во время действия курила, пила и ела, чувствуя себя весьма свободно*.

* «В зале суетятся лакеи, стучат стаканы, публика курит, рассчитывается с лакеями, встает с места»¹².

Актеры входили и выходили через зал, рассаживались на лестнице и среди зрителей. Но — удивительное дело! — в обстановке кабаре новизна этих приемов как бы не замечалась, в сознание публики они проникали незаметно.

Трагическая история любви и смерти Пьеро и Коломбины разворачивалась на фоне балаганной игры, комических площадных трюков. Пантомиму обрамляли две интермедии, сюжетно с ней не связанные, — своего рода Пролог и Эпилог. Текст Пролога, называвшегося «Исправленный Чудак», написал М. Кузмин. Критики дружно бранили его за утомительные длинноты, нестерпимую скуку и пресность. Но несмотря на это, режиссер его оставил, он был ему нужен.

«Меня спросят, — писал Мейерхольд, — но почему обязательно нужны театру все эти прологи, парады и прочее? Разве не достаточно одного сценария?

Пролог и следующий за ним парад, а также столь излюбленные итальянцами и испанцами XVII века и французскими водевилистами заключительные обращения к публике — все эти элементы старого театра обязывают зрителя смотреть на представление не иначе, как на игру. И всегда, когда зритель вовлечен актером в страну вымысла слишком глубоко, актер стремится как можно скорее какой-нибудь неожиданной репликой и длинным обращением *aparté** напомнить зрителю, что перед ним творится только “игра” ... новый “театр масок” будет учиться у испанцев и итальянцев XVII века строить свой репертуар на законах Балагана, где “забавлять” всегда стоит раньше, чем “поучать”, и где движения ценятся дороже слова»¹³.

На авансцене перед зрителями выстраивались участники Пролога — директор театра, некий господин Ник (он-то и был скучающий Чудак), госпожа Пик-Ник, его жена, авторы пьесы «Шарф Коломбины» (вернее, «Покрывало Пьеретты», в «Шарф Коломбины» ее переименовали в «Доме интермедий»)

* Реплика в сторону, про себя (*фр.*).

Шницлер и Донаньи, Коппелиус, продавец кукол. В конце Пролога слуга Коппелиуса вывозил из-за кулис громадный сундук с куклами и вываливал их на пол. После того как персонажи Пролога удалялись, куклы оживали и начинали разыгрывать пантомиму.

«Шарф Коломбины» еще резче и последовательнее рвал с бытовым натуралистическим театром. И удавалось это прежде всего благодаря пантомиме. Вместо сценических движений, построенных на жизнеподобии, актерам предлагалась иная, необычная пластика — своего рода особый актерский язык, опирающийся на технику древних комедиантов. Мейерхольд в те годы мечтал о возрождении давно забытого искусства гистрионов, мимов, шутов и жонглеров. Ему виделся на театре не актер, рабски копирующий героев современных пьес, опутанных жизнью и бытом, а лицедей, творец своего ремесла, блестяще владеющий техникой, свободно и прихотливо, лишь по собственной инициативе, собственному почину играющий формами искусства и жизни.

Однако, вчитываясь в сценарий «Шарфа Коломбины», можно неожиданно обнаружить, что в сценарии пантомимы больше всего не от вечной сущности Театра, а от современной художественной образности. Треугольник Пьеро — Арлекин — Коломбина был одной из мифологем русского символизма, который, как известно, охотно пользовался традиционными масками.

Фабула пантомимы проста, но в ней просвечивает второй план: если в него вчитаться, то структура пьесы приобретает значение символическое. Обнаружится, что образы дробятся, обрастают двойниками. Коломбина в «Доме интермедий» ничего общего не имеет со здравомыслящей простушкой площадного балагана. Ее душа разорвана. Чувство жизни, женская трезвость диктуют ей предпочесть Арлекина, духовная жажда влечет к Пьеро. Эта раздвоенность Коломбины и была доминантой трагического треугольника. Предав Пьеро, перед свадебным балом с Арлекином она, повинувшись безотчетному чувству, снова бежит к обманутому возлюбленному.

Пьеро в пантомиме осмыслен в духе привычных для символизма представлений как Поэт, Пророк, замороженный смертью. Но и Коломбина, внезапно появившаяся в его полутемной обители, открывается в своем символическом значении. Невеста, в белом наряде, окутанная венчальным шарфом, вечная женственность, капризная и лукавая, она оказывается предвестницей смерти, сама бледная Подруга Поэта Смерть. Веселой ласковой игрой она пытается отвлечь его от тягостных мыслей, но именно ее приход убивает его. Один бокал вина с ядом Пьеро протягивает неверной возлюбленной, другой — залпом выпивает сам. «И все-таки в объятьях смерти он один. Коломбина вновь изменила Пьеро»¹⁴.

Панически бежит она от смерти, роняя свой венчальный шарф. На шумном свадебном балу Коломбине всюду мерещится призрак Пьеро. Мелькнет в окне рукав его балахона, в черном проеме дверей — бескровное лицо. Снующий меж гостей арапчонок предлагает ей питье, она протягивает руку — вместо исчезнувшего разносчика — Пьеро с венчальным шарфом, оброненным ею в его мансарде. Призрак зовет, манит ее. Ужас Коломбины достигает последних пределов, она убегает за призраком. Ревниво следивший за ней Арлекин бросается вслед.

И у Арлекина, третьего участника трагической истории, нет ничего общего с его балаганным прототипом. Это не маг и чародей игры, танцор и штукмейстер, а антипод Пьеро, воплощающий дух грубой, витальной силы, одержимый жизнью, победитель в жизни и потому несущий гибель.

Он сажает полуживую от страха Коломбину рядом с покойником Пьеро и, заперев дверь, уходит. Коломбина хочет вырваться из темницы, стремительный танец кружит ее, безумие постепенно овладевает ею, она выпивает смертный кубок и падает, обнимая мертвого возлюбленного.

В мансарду, где догорают свечи, вваливается ватага приятелей Пьеро. Увидев прильнувших друг к другу любовников, они осыпают их лепестками цветов, под ласкающий вальс, смеясь и забавляясь, устраива-

ют вокруг них хоровод. «Вдруг неловкий толчок, мертвые тела распались, ужасающая картина нагло встала перед глазами, перед неприкрытым лицом смерти замерли юноши и девушки. И только один трусливый тапер, поняв в чем дело, стремительно летит к двери, опрокидывая на пути столы и стулья»¹⁵.

Перипетии сюжета разворачивались перед зрителями в напряженном молчании вязью сложнейших движений, которые концентрировали в себе всю экспрессивность драмы. Пластическая партитура пантомимы обладала необычайной психологической выразительностью. В сущности, в «Шарфе Коломбины» Мейерхольд приближался к тому методу актерской игры, на котором впоследствии сосредоточит самое пристальное внимание, открывая в нем новые грани и значения. В начале 1917 года тема одного из собеседований Мейерхольда с учениками Студии на Бородинской формулировалась так: «Психология в театрально-условной фигуре»¹⁶.

Предельно условный жанр неожиданно обнаруживал способность улавливать то, что словам не поддавалось. Под ярко размалеванными масками условных персонажей просвечивали бледные лица, лихорадочно блестящие глаза людей начала века.

«Вся фантастика, весь ирреальный ужас этих коротких сцен были переданы с мучительной страстностью и напряжением, и двойственность между правдой и нарочитостью была проявлена с большой, сбивающей с толку зрителей силой»¹⁷, — писал Зноско-Боровский.

Может быть, особенность «Шарфа Коломбины» — воспроизведение подлинной реальности в условно-театральном преображении — во многом была достигнута благодаря своеобразию таланта и складу натуры Н. Сапунова, который был художником спектакля.

Сам Мейерхольд называл Сапунова соавтором «Шарфа Коломбины». Художественная логика «Шарфа Коломбины» действительно близка живописной — принцип, сознательно разрабатываемый Мейерхольдом. «Реформаторы современного театра, — пи-

сал он в те годы, — одним из центров своего внимания сделали живописную сторону спектакля. Кажется весьма значительной роль колоритных пятен, игра взаимоотношений линий, выразительных группировок. ... Идею произведения можно выявить... и ритмом всей картины, той, которую положит на сцену красками декоратор»¹⁸.

Идея в пантомиме «выявлялась и красками». Цвет нес в себе символическое значение.

Бледный Пьеро тосковал на громадной пунцово-красной подушке, небрежно брошенной под старыми курантами. Сочетание кроваво-алого, полыхающего в сумраке мансарды, с иссиня-белым отзывалось в сознании публики щемящим предчувствием трагической развязки.

Символика белого цвета означала душевную чистоту, вообще духовность, красного — преступления, смерть. Важно, что белый цвет, приданный Пьеро да еще Коломбине — Невесте — Смерти, резко отделял их не только от Арлекина, но и от пестрой толпы приятелей, гостей на свадебном балу, наряженных в кричаще красные, зеленые, оранжевые, желтые, розовые одежды. Сохранились два эскиза Сапунова к «Шарфу Коломбины», где запечатлен этот бал. Разноколерный хаос аляповатых нарядов, размалеванных рож художник накладывает на пестрый фон — лиловый узор по ядовито-желтому полю обоев в гостиной мещанского дома родителей Коломбины, где вершится шабаш химерических гостей, балаганов монстров, размалеванных уродцев, с монотонностью неживых механизмов бесконечно повторяющих топорно однообразные движения, движения, потерявшие внутренний смысл. «Вместе с Сапуновым Мейерхольд воспринимает стихию мещанства под знаком чудовищных рож и харь, становящихся как бы символом той среды, в которой до конца раскрывается одиночество страдающего художника»¹⁹.

...Но едва зрители, забывшись, начинали было сопереживать происходившему на сцене, как из-за кулис снова появлялся слуга Коппелиуса со своим сун-

дуком, по очереди забрасывал в него кукольных героев «трагического балагана» и покидал опустевшую сцену.

Мейерхольд вообще ввел в пантомиму резкую комическую ноту и даже трюки, сходные с цирковой эксцентриадой. Он усилил второстепенные персонажи — роли родителей, слуг, гостей, маскам которых Сапунов придал «особое русское выражение»²⁰. Рожи страшные, но и смешные, как ярмарочные игрушки.

И этот комизм не оттенял основную тему и даже не контрастировал с ней, а корректировал ее. Едва наметив антитезу высокого и низкого, Мейерхольд и Сапунов тут же размывают ее, растушевывают. Трагическое не только контрастировало с комическим, но одно другое пронизывало. В келью Пьеро, искусственно замкнутый неживой мир, то и дело вривалась шумная пестрая ватага веселых и добродушных приятелей с возлюбленными и нелепым тапером (его играл Гибшман)*, которого постоянно таскали за собой. Тапер, наярывающий разную музыкальную дребедень, был загримирован... Бетховеном. А это уж прямой вызов символизму, грубая пародия на царивший тут культ музыки.

Поругание символистских святынь на этом не кончалось. Распорядитель танцев на балу, персонаж в сценарии незаметный, выросал в спектакле в одну из главных фигур. Он получал имя Джиголо. С надменной важностью и каким-то исступленным вдохновением Джиголо то запускал механизм вечеринки на полный ход, то резко останавливал ее стремительное круговое вращение. Он, малейшее движение руки которого заставляло мгновенно повиноваться

* Другие роли распределились следующим образом:

Пьеро	— В. И. Шухаев
Коломбина	— А. Ф. Гейнц
Арлекин	— К. А. Давыдовский
Отец Коломбины	— М. В. Виноградов
Мать Коломбины	— Е. В. Карева
Друзья Пьеро	— Коля Петер, С. С. Балакин
Их возлюбленные	— Е. И. Тиме, М. В. Филаретова
Слуга Пьеро	— А. Е. Яковлев
Возлюбленная слуги	— С. Н. Семенова.

танцующие пары, воспринимался как некое воплощение самого Рока, повелевающего людьми. А выглядел этот Рок так: Сапунов изобразил его в виде попугая, «для этого резким приемом зачесал волосы в его парике сзади наперед, наподобие перьев, и загнул фалды в виде хвоста»²¹.

Газетные рецензенты отмечали, что пантомима поставлена «слишком ярко, грубыми, резкими мазками»²². Но Мейерхольд сознательно пошел на обострение сценической картины. И, что самое главное, изменил внутреннюю структуру пантомимы, разбил акты на эпизоды. Эпизодическое построение сразу и резко изменило вялый и многозначительный стиль шницлеровской пьесы. Эпизоды неслись пестрой чередой, споро сменяя друг друга, сталкиваясь, сближаясь, дерзко мешая в одно высокое и низкое, напряженно-трагическое и грубо-буффонное. И над Пьеро, символом угасающего духа поэзии, и над Арлекином, воплощением грубой витальности, и над безвольной изломанной Коломбиной, и над Джиголо, ехидной издевкой над некой inferнальной силой, подчиняющей своей власти гостей, механически веселящихся «на балу жизни», — над всеми ними главенствовал упругий ритм веселого и тревожного балаганного действия.

Дух балагана в пантомиме возникал и благодаря ритму и грубо-комическим трюкам, движениям, жестам и, может быть, больше всего благодаря живописи Сапунова. «В эскизах к “Шарфу Коломбины” ... он целиком во власти этой фольклорной стихии. ... Рисунок пестро расцветчивается любимым трезвучием синего, желтого, оранжевого, он “очарован прелестью русского лубка, крестьянских расписных прялок, народной керамики” с их крикливой многокрасочностью и резким контурным абрисом, которые “могут показаться признаками вульгарности и грубости. ... В них сказалась характерная для многих художников и писателей того времени мечта войти в хоровод народного праздника и для того, чтобы полнее слиться с народной стихией, отречься от всех изысков культуры”»²³. Здесь уже явственно начинает

ощущаться стремление Мейерхольда и Сапунова вывести свое искусство сразу, напролом и вниз, подальше и поглубже к истокам балаганного площадного искусства.

Фольклорная лексика в «Шарфе Коломбины» не привнесена искусственно. Просто Мейерхольд и Сапунов «разбудили» (пользуясь выражением М. М. Бахтина), высвободили жанровую память, хранящуюся в арлекинаде под новейшим напластованием символистской образности, усилили народные мотивы арлекинады, заставили звучать их сквозь привычные символистские образы — и одновременно с ними.

Собственно, «Шарф Коломбины» весь строился на игре двойственности. Сюжет в ней то и дело менял направления, поворачивался различными смыслами, чтобы тут же смениться противоположными. Балаган ощущался то страшной погромной силой, накопленной в недрах мещанского быта, то — веселым праздником разрушения, смерти и обновления, то животворной народной стихией, чистым родником, хранителем неразрушимых основ. Мир лирической поэзии то представлялся миром возвышенной мечты, чистоты чувств и неиссякаемой духовности, то казался неживым, вымученным, искусственным, замороженным смертью, обреченным на гибель.

Мейерхольд сбивал публику с толку, морочил ее, постоянно переключал из одного только что постигнутого состояния в другое.

«Шарф Коломбины» построен на столкновении разных планов, дисгармонических образов, многоярусных противоречивых метафор.

Спектакль сложный, многоплановый — и необычайно цельный.

Удивительная вещь: «Шарф Коломбины» — единственный экспериментальный спектакль Мейерхольда, принятый абсолютно всеми. Он удостоился похвалы постоянного оппонента режиссера — Бенуа в той самой статье, где тот обругал «Дон Жуана»; он произвел сильное впечатление на Станиславского и Вахтангова, впоследствии использовавшего ряд

мотивов пантомимы в «Свадьбе» А. Чехова. На спектакль ходила публика.

Но это и не так удивительно. Всем существом своим спектакль связан со временем. Кажется, на нем выбито клеймо: год 1910-й.

1910 год — переломный в истории европейского театра и европейской культуры. Кончилось начало века, все сильнее предчувствие грядущих событий.

1910 год характерен как никогда густым напластованием самых различных тенденций, художественных и общественных. Время, когда воедино сплелись искусство и жизнь, «верха и низы», прошлое и будущее, концы и начала, трагические утраты и новые обретения.

Мейерхольд и Сапунов принадлежали к тем немногим художникам, которые пытались проникнуть в сердце действительности, схватить жизнь во всем ее объеме, запечатлеть в едином образе. В какой-то мере им удалось дать очерк времени в «Шарфе Коломбины».

«Шарф Коломбины» не только продолжение символизма, перерабатывание его мотивов, но и преодоление символизма. Здесь Мейерхольд идет дальше «Балаганчика». Пьеро блоковской арлекинады — «какой-то колючий, пронзающий душу, нежный и вместе с тем дерзкий»²⁴ — был единственно живым среди картонных мистиков, кукольных Невесты и Арлекина, оставался единственно реальным на сцене после того, как все сгинули.

В «Шарфе Коломбины» Пьеро, хотя и выделен режиссером и художником белым пятном, но бескровным лицом обращенный к смерти, в сущности, мертв с самого начала.

Мейерхольд определил пантомиму как «трагический балаган». Уже в самом обозначении жанра «Шарфа Коломбины» объяснен замысел его и суть метода, которым достигнута цельность спектакля. В статье «Балаган» Мейерхольд назовет этот метод «гротеском». В те годы в гротеске Мейерхольд видел универсальный метод. «Гротеск, без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает, в “условном неправдоподобии”, конечно, всю полноту жизни...

сознательно создавая остроту противоречий. Гротеск не знает только высокого и только низкого, гротеск мешает противоположности, синтетически связывая их без всякой видимой законности»²⁵.

В «Шарфе Коломбины» действительно можно обнаружить едва ли не все средства народного театра, в возрождении которого ощутили острую потребность современные художники: маска, язык пластики, разрушение рампы, обнажение приема и многие другие. Но они существуют как набор элементов, образующих внешнюю оболочку, контур, внутри которого находится содержание арлекинады в позднесимволистском духе, «гофманиады».

Души подлинно народного балагана, здоровой и цельной, здесь еще нет. И это не случайно. Искусство площадного театра интересует в те годы Мейерхольда как свод первичных и вечных элементов театра, как арсенал технических приемов, подготавливающих почву для «Театра Будущего». В настоящем для подлинного расцвета народной площадной сцены не было ни социальных, ни эстетических условий.

Но в лабораторных опытах на сцене «Дома интермедий» уже можно обнаружить эскизы тех преобразований, которые будут осуществлены Мейерхольдом в театре 20-х годов, когда условно-романтический балаган станет балаганом истинно площадным.

Почти через два месяца — 3 декабря 1910 года Мейерхольд поставил в «Доме интермедий» еще одну пьесу — «Обращенный принц». Написанная Е. А. Зноско-Боровским, она входила во второй цикл кабаре вместе со старинной комедией И. А. Крылова «Бешеная семья», которую М. Кузмин переделал в оперетку — он был автором музыки и режиссером. В конце вечера Коля Петер распевал куплеты из репертуара «Летучей мыши» Балиева, Казароза — новые детские песенки Кузмина, Гибшман — свою знаменитую «Амалию», Гринев исполнял восточный танец.

«Обращенный принц» занимал большую часть представления, он шел 2 часа 15 минут и, по общему мнению, был самым интересным как театральный эксперимент, да и просто как зрелище.

Зноско-Боровский написал своего рода ироническую парафразу средневекового рыцарского романа.

История о принце, гуляке и бездельнике, внезапно охваченном безнадежной страстью к танцовщице Эльвире и отправившемся в дальние страны на поиски незнакомки-плясуньи, дала Мейерхольду повод к увлекательному театральному зрелищу. Герцогство, выдуманное Зноско-Боровским, напоминало разом и Испанию, и Италию, и Францию. Пьеса не только не требовала никакой конкретности быта, национального колорита, соблюдения духа времени и т. п. — но прямо все это запрещала. Действие происходило в условном мире, в условной стране, и хотя герои называли себя испанцами, это тоже была явная условность. «Как в карнавальной шествии, неслись уродливые маски монахов и рыцарей, нежные образы монахинь, открывалась таверна “Бычий глаз”, кельи пустынников, мачта корабля, будто в странном фантастическом и кошмарном сне»²⁶.

Впрочем, в этой фантастической сказке, в условном неправдоподобии событий, происходивших в «царстве Камарильском», страсти бушевали самые истинные. Ярость принца, доведенного до исступления отказом жестокосердой плясуньи, разгоралась не на шутку. На увещевания короля и придворных он, подобно Митрофанушке, твердил одно: «Не хочу учиться, а хочу жениться» и рвал в клочья книги, которые приносили ему «испанские» ученые Цыфиркино и Кутейкадо.

Контуры сюжета, по-сказочному реальные, вдруг истончались, истаявали, сквозь них проступали очертания притчи, исполненной метафорической многозначности. Путешествие, в которое гонит принца его капризная влюбленность, через сушь и морскую гладь, сквозь города и годы (принц отправляется из дома молодым, а возвращается седобородым старцем), в какой-то момент осмыслялось как жизненный путь всякого человека, где он познает хлад и глад, предательство друзей и трусость слуг, отчаяние одиночества. А то вдруг условные маски игрушечного городка — ходячие комические аллегии

трусости и предательства — ели бутерброды и совсем по-человечески сетовали на то, что «нет соли».

Танцовщица Эльвира то и дело меняла свой лик — она была и прекрасной возлюбленной, и бесстыдной одалиской, и монахиней, чей голос слышался за стенами монастыря, и непостижимым виденьем, и живой, желанной во плоти, все время ускользала, дразня и насмешничая, увлекая принца все дальше и дальше по тернистому пути жизни. И сам влюбленный принц — то «очаровательный романтический герой, то злая сатира на всех, говорящих нежные и пылкие слова, клянущихся в вечной верности, готовых на подвиги любовников»²⁷. Сбитая с толку, терялась в догадках публика: что это — мудрая притча о вознагражденной верности, или о том, что награда за верность приходит тогда, когда в ней уже нет никакой надобности (глубоким старцем, на пороге смерти принц достигает наконец свою возлюбленную — это дряхлая, под стать ему старуха), или это насмешливая арабеска о мечте, оборачивающейся обманом, миражем? Ни то ни другое. Вернее, и то и другое. «Обращенный принц» — спектакль-загадка, спектакль-игра.

«Только в особой атмосфере, только для определенных подмостков могло быть написано это своеобразное произведение...» — писал в рецензии на «Обращенного принца» поэт С. Ауслендер.

И впрямь, ни на какой другой сцене, кроме кабаретной, нельзя было в те годы вообразить подобного зрелища.

Художником на этот раз Мейерхольд выбрал С. Судейкина, которому была близка грезившаяся режиссеру двойственность театральной игры, где вымысел замешан на густой реальности, а жизненные реалии углублялись гротеском до той грани, за которой просвечивала область «неразгаданного», «сверхнатурального». Недаром Судейкина, как и Н. Сапунова, влекла атмосфера кабаре*, где эти театральные идеи, выраставшие из мироощущения русской ин-

* Не случайно оба они станут самыми активными инициаторами «Бродячей собаки».

телигентной публики 10-х годов, могли быть воплощены во всей своей жизненной нереальности и поэтической конкретности.

Декорации и аксессуары Судейкин сделал подчеркнуто бутафорскими. Через сцену он протянул занавески из материи с нашитыми на них разноцветными тряпками; колонны изображала гофрированная синяя бумага; массивные вазы с фруктами были из папье-маше, повсюду светились разноцветные бумажные фонарики, фантастические красные деревья полыхали на фоне небывалого неба с золотыми звездами. Во время любовного объяснения принца с Эльвирой на этом небе всходила огромная бутафорская луна. Двигавшиеся по сцене лошади были откровенно игрушечными.

Эти лошади, на которых принц и его свита отправлялись в далекое путешествие за прекрасной плясуньей, составляли предмет особой гордости художника и режиссера.

Лошадей изображали театральные плотники, прикрытые попоной с лошадиной головой из папье-маше. «Художник загнул шею лошадей такой крутой дугой, в головы их воткнул такие зазорные страусовые перья, — вспоминал Мейерхольд, — что косолапым театральным плотникам, скрытым под попонами, не стоило большого труда, чтобы изобразить лошадей легко гарцующими и так красиво становящимися на дыбы»²⁸.

«Обращенный принц», хотя еще и лежащий в русле символистских образов, — первый спектакль, где режиссер уже прямо и последовательно использует приемы площадного театра, балагана.

Лошади переступали по сцене несколько шагов — и оказывались в «другой стране». Как и узаконено в народном театре, сцена здесь обозначала «весь мир» — и королевский дворец, и поле брани, и площадь Сан-Матильда в столице Камарильского государства. Но как, однако, отделить один эпизод от другого? Как показать зрителям, что герой уже «на другом конце света»? Подвижные тряпичные занавески разделили сцену на несколько планов: отодвига-

лась одна часть — и герои оказывались на пустыре у стен монастыря; приподнималась другая — принц со свитой на палубе корабля в «бушующем океане».

Как дать понять зрителям, что прошло много лет? А очень просто. Принцу прямо на сцене привязывают длинную белую бороду и надевают седой парик.

Сюжет то и дело разрывался вставными интермедиями. Предводительствуемая принцем компания молодых повес высыпала на сцену и оказывалась перед таверной «добротного Пентуччи». Один из шалопаев начинал колотить в запертую дверь — оттуда им отвечали, чтоб не слишком-то расходились, здесь не кабака, а «Дом интермедий». Зрителям ни на минуту не давали забыть, где они и что перед ними разворачивается театральная игра.

Затеянная Мейерхольдом театральная игра в какой-то момент прорывала измерения сцены, буйствуя, ширясь, она переливалась через ее край, растекаясь по залу, захватывая зрителей в свою стихию.

Впрочем, на самих зрителей надежды было мало; играть, изображать и актеров, и зрителей — тоже надо уметь. Мейерхольд и тут прибегает к старому балаганному трюку — он же трюк кабаретный — «подсадке». Актеры, одетые, как и все прочие, сидят за столами вместе со зрителями и ведут себя так же, как и они. Но — до поры до времени. Когда Эльвира начинала танцевать в таверне и завсегдатаи «Бычьего глаза» принимались ею восхищаться, «зрители» в зале вступали с ними в спор — они отнюдь не разделяли неумеренных восторгов тех, кто на сцене.

«У нее большие ноги», — громогласно изрекал ценитель из-за столика. Со сцены: «Нет, нет... Самые маленькие, какие я только видел. Вы далеко сидите. Идите сюда, посмотрите». Из зала: «Да я отлично вижу. У меня бинокль Цейсса». Со сцены: «Или у вас бинокль испортился, или вы не умеете пользоваться им. Идите сюда»²⁹.

Перебранка возникала и в самом зале. Кому-то и здесь Эльвира начинала нравиться, кто-то соглашался, что, действительно, ноги у нее маленькие, и сама красивая, и танцует ничего. Но упрямец твердил од-

но: «У нее большие ноги». Разъяренный поклонник Эльвиры на сцене требовал, чтобы горлопана вывели из зала. Но тот, обращаясь к зрителям, начинал уверять их, что Анжелика танцует лучше. «А ну-ка, — ехидно кричат со сцены. — Ха-ха! Пусть ваша Анжелика станцует». В зале начинали уговаривать сидящую тут же Анжелику станцевать. Она лениво отнекивалась. Со сцены: “Ха-ха! Что же Анжелика боится?!” Анжелике ничего не оставалось, как начать танцевать. Со сцены кричали, что не видно. Анжелика (ее играла Е. Хованская*), скинув туфли, босая вскакивала на один из столов, с которого сдергивали скатерть, и плясала, соревнуясь с Эльвирой, танцующей на сцене. Голоса: “Анжелика!” — “Эльвира!” — “Хорошо! Еще!” — “Она лучше, лучше!!” — “Кто?” Со сцены (в зал): “Дайте бинокль, одолжите бинокль...” Из зала: “Пожалуйста, только верните” (протягивает на сцену бинокль). Со сцены: “Мерси... мне только взглянуть”.

(Шум голосов на сцене и в зале. Все аплодируют, подпевают, приплясывают, кричат)»...³⁰

«В этом спектакле впервые была достигнута самая крайняя форма внешнего слияния сцены со зрительным залом»³¹, — писал впоследствии Зноско-Боровский. «Мейерхольд хочет теперь уничтожить зрителя, не принимающего никакого участия в представлении. Ведь цель театра — не показывать законченные произведения искусства, как картину или скульптуру, но заразить зрителя на его глазах развивающимся творчеством, привлечь самого к этому творчеству, чтобы токи, идущие со сцены, встречали ответные из зала. Искусство надо нести в жизнь. Сцену вынести в

* Другие роли распределялись следующим образом:

Бенедиктиамус	— К. Э. Гибшман
Старый слуга	— С. С. Балакин
Цыфиркино	— Г. Г. Василевский
Кутейкадо	— М. Ф. Кириллов
Дон Себастьяно	— М. В. Виноградов
Прекрасная Анна	— Е. И. Тиме
Пинтуччи	— П. А. Альбов
Хуанита	— Б. Г. Казароза
Эльвира	— А. Ф. Гейнц
Воин	— К. Э. Гибшман

зрительный зал. Так сливались в едином устремлении символические теории, социальные чаяния и чисто театральные тенденции»³².

Приверженцы эстетического радикализма, остро переживавшие разрыв искусства и действительности, в поисках опоры для сближения театра и жизни, прислушиваясь к процессам, протекавшим в недрах жизни, ощутили в самой публике это, в то время еще еле уловимое, движение. Потребность предельно широкой зрительской массы в непосредственном участии в художественном процессе, творческом акте обнаруживается в начале века в разнообразных, внешне несхожих, а по существу родственных проявлениях — во всевозможном любительстве, необычно бурно расцветшем в предреволюционные десятилетия, причем среди разных слоев городских жителей; в распространении новых для России зрелищных форм — карнавалов, маскарадов, «капустников». Эта неосознанная потребность публики в активной художественной деятельности была своеобразным опосредованным выражением той концентрации творческой энергии, стремящейся к осуществлению, которая подспудно накапливалась в недрах «эпохи бурь и разрушений».

Возможно, это покажется парадоксом, но идея «соборности», которой одержимы были театральные мыслители начала века, осуществилась в реальности лишь на подмостках кабаре, на «нижнем» уровне русской театральной деятельности, разумеется, в форме самой веселой и простодушной, бесконечно далекой от «башенных» умствований.

«Дом интермедий» после «Лукоморья» был второй — и последней — попыткой Мейерхольда перенести на подмостки кабаре поиски новых театральных форм.

Через две недели после «Обращенного принца» режиссер уходит из «Дома интермедий». Вслед за ним покидают кабаре М. Кузмин и Н. Сапунов. Как и его соратники, Мейерхольд убеждается в том, что

коммерческая сцена, даже самого современного типа, «театром исканий» долго быть не может.

И тем не менее на короткий срок кабаре стало для него лабораторией, позволившей опробовать театральные приемы, которые, как он считал, должны возродиться в современном театре — и должны возродить его.

Мейерхольд открыл в кабаре то звено, которое связало далекое прошлое с ближайшим будущим: древний, позабытый современной сценой язык театра — с новейшей театральной лексикой. «Отыскивая в архиве старины забытые методы, кабаре психологически обусловило многое, на чем зиждутся искания нового театра»³³, — справедливо заметил М. Бонч-Томашевский.

Лабораторных опытов Мейерхольд, как известно, не прекратит до революции, вплоть до того момента, когда театральная сцена для «широкой публики» сама станет сценой экспериментальной, но перенесет их либо на узкоцеховую почву профессиональной школы (Студия на Бородинской), либо в обстановку художественного кружка. Но и здесь направление его поисков не изменится — главные усилия будут сосредоточены на тех театральных идеях, которые он разрабатывал на кабарежной сцене «Дома интермедий».

«Бродячая собака»

«Бродячая собака» — единственное кабаре, с которым никогда не связывали никаких коммерческих расчетов. У градоначальника его зарегистрировали как клуб при Обществе интимного театра. Незадолго до открытия через «Биржевые ведомости» публику известили о том, что «подвал “Бродячая собака” (художественное общество интимного театра) будет открыт для г.г. действительных членов и их гостей, входящих исключительно по рекомендациям действительных членов»¹. Владельцем клуба был Б. К. Пронин, но всей жизнью «Собаки» распоряжались члены-учредители, «организационная девятка», куда,

помимо Пронина, входили писатель А. Н. Толстой, художники С. Ю. Судейкин, Н. Н. Сапунов, М. В. Добужинский, архитектор И. А. Фомин, режиссеры Н. Н. Евреинов, Н. В. Петров и актер В. А. Подгорный.

В сочиненном Алексеем Толстым уставе «Бродячей собаки» первый и главный пункт декларировал полное бескорыстие «собачьей» жизни: все члены общества работают бесплатно на благо общества. Ни один член общества не имеет права получать ни одной копейки за свою работу из средств общества.

Странное название для кабаре, вспоминал мемуарист, родилось совершенно случайно. «В один из последних дней декабря, когда вся компания скиталась в поисках подвала, чтобы встретить в нем новый, 1912 год, А. Толстой неожиданно сказал:

— А не напоминаем ли мы сейчас бродячих собак, которые ищут приюта?

— Вы нашли название нашей затее, — воскликнул Н. Евреинов, — пусть этот подвал называется “Бродячей собакой”»².

Поведавший эту историю Н. Петров не упоминает, однако, о том, что образ «бродячей собаки», в тот день так случайно и счастливо возникший, в те годы был необычайно распространенным. Звучавший в названии кабаре и в его гимне хотя с грустноватой, но все же иронией, он в литературном и повседневном разговорном обиходе окрашивался в самые что ни на есть драматические тона. Образ бездомной собаки, сопоставление поэта с бродячим псом возникает в поэзии Блока, Брюсова, Сологуба, Северянина, в стихах и письмах Маяковского (в стихотворении «Вот как я сделался собакой» даже показан процесс и путь этой трансформации), бесприютные псы рыскают по ночному городу на полотнах Сарьяна.

«Разрозненные одиночки, — писал В. В. Каменский, — мы не знали, куда сунуться, чтоб отвести душу. Так бродячими собаками и скитались, не ведая своего товарищеского двора, где могли бы поговорить о своих профессиональных интересах, правда, Хлебников носился с мыслью, что настало время организовать “Правительство Председателей земного шара” и в

первую очередь построить дворец для поэтов»³. «Бродячая собака» в какой-то мере его заменила.

Артистическая богема с давних времен уподоблялась бродячим собакам. Но непосредственно в русский литературный быт этот образ мог проникнуть вместе с европейской поэзией и прозой, составлявшими круг чтения образованной молодежи начала века, — Метерлинк, Гофман, Бодлер.

В стихотворении «Славные псы», которое было напечатано в России в 1909 году, Бодлер прямо уподоблял артистическую богему беспризорным псам. Тощие, голодные, стаями шатаются они по темным улицам и подворотням, наводя страх на обывателя. Дикие и вольные, они презирают своих домашних прирученных собратьев и их хозяев.

Память Н. Петрова, через несколько десятилетий упустившая многие подробности, в том числе и литературный контекст, в котором название кабаре родилось, с безошибочной точностью тем не менее зафиксировала сам момент, когда эта метафора возникла в сознании кабаре-тьеров. Театральный человек, он интуитивно почувствовал, что ее подсказало именно физическое действие. Чувство бесприютности, неустроенности, которое так сильно пронзило кабаре-тьеров, скитающихся по городу в поисках пристанища, что вытолкнуло из самых глубин сознания литературный образ, туда соскользнувший и там до поры до времени дремлющий, — это чувство было растворено в атмосфере времени, смутно и бессознательно брезжило в недрах сознания многих людей. (Не оно ли бросало в бесконечные кружения и скитания по ночному Петербургу и А. Блока?)

Разумеется, «Бродячая собака» была артистическим клубом, куда сходились для общения с людьми, близкими по духу, чтобы посидеть в кругу своих, отдохнуть и повеселиться. Но, читая воспоминания бывших «собачников», трудно отделаться от ощущения, что для многих из них «Собака» была чем-то гораздо большим, чем просто местом веселого времяпрепровождения. Она была «единственным островком в ночном Петербурге, где литературная и ар-

тистическая молодежь чувствовала себя как дома»⁴, — писал Б. К. Лившиц.

Нетрудно понять, когда, вспоминая те годы, о чувстве затравленности и бездомности говорят футуристы. Их темные творения, странный облик, одновременно пугающие и веселящие, вызывали негодование и издевательский смех не только у прохожих обывателей, но и в самой «Собаке». Многие мемуаристы с комическим недоумением описывают разрисованные треугольниками и кругами лица «всяка» И. М. Зданевича, «вселенича» А. Л. Грипича и Рюрика Ивнева.

Но в кабаре собирались не только футуристы — напротив, их небольшая группка держалась замкнуто, особенно в первое время. В описаниях «собачников» кабаре выглядит каким-то Ноевым ковчегом из начала XX века. Кроме многочисленных футуристов — В. Каменского, А. Крученых, В. и Д. Бурлюков, Б. Лившица, Рюрика Ивнева, В. Гнедова, В. Маяковского, В. Хлебникова и других, сюда приходили и друговаги футуристов, поэты, назвавшие себя акмеистами, — Н. Гумилев, О. Мандельштам, А. Ахматова и так называемый «молодняк» из Цеха поэтов — Г. Иванов, Г. Адамович и другие, примыкавшие, — М. Зенкевич, В. Нарбут, М. Лозинский, будущие — и уже состоявшиеся — ученые: В. Гиппиус, В. Шилейко, А. Смирнов, В. Жирмунский; и символисты, чьими непримиримыми оппонентами были и футуристы, и акмеисты, — Ф. Сологуб, А. Бальмонт, и поэты, отпавшие от символизма, — М. Кузмин, В. Пяст, С. Городецкий. (Это С. Городецкому принадлежит один из гимнов «Собаки» со знаменитыми строчками: «Бродячая собака», и тем ты хороша, / Что всякая со всякой здесь встретится душа».) Здесь мирно и не мирно уживались художники из «Мира искусства» — М. Добужинский, Н. Арапов, Л. Бакст не только с бывшими «голуборозовцами», но и с русскими кубистами, импрессионистами, симультанистами, примитивистами и многими, многими другими... Набивалось до ста человек. «В “Собаку” стекались разные бродяги от искусства на различных путях творческих исканий»⁵.

И уж никак «бесприютными скитальцами», «бездомниками» нельзя было назвать ни Т. П. Карсавину, ни М. М. Фокина, ни многих других актеров Мариинского и Александринского театров, то и дело сживавших в ночном кабачке. Да и сами члены-учредители в те годы были вполне устроенными и даже благополучными людьми. Н. В. Петров, тогда юный розовощекий Коля Петер, служил в Императорском Александринском театре. Н. Евреинов работал в «Кривом зеркале», театре преуспевающим и модным настолько, что был однажды приглашен дать спектакль в Царском Селе перед двором. Уже вполне известными художниками были и Н. Н. Сапунов, и С. Ю. Судейкин.

Незадолго до открытия «Бродячей собаки» В. А. Пяст опубликовал статью под названием «Государственный переворот», в которой констатировался факт перехода представителей модернистической литературы из положения «отверженных» в положение «признанных». «Крепости взяты, — начиналась статья, — республиканские знамена развеваются на башнях, все цитадели врагов (подразумевались толстые журналы. — Л. Т.) в руках победителей»⁶. «Бродячие собаки» теперь могли удобно расположиться в захваченных домах и забыть о своей неприютности.

Но охватившее художников чувство скрытой тревоги, еще непонятного им самим беспокойства возникло независимо от признанности и личной устроенности. Оно исходило из более глубоких слоев сознания, оттуда, где формируются импульсы социальной психологии.

Его источником была российская действительность тех лет, вызывающая у наиболее чутких людей отвращение и апокалиптические предчувствия.

Реальность русской жизни рубежа 10-х годов многим стала казаться совершенно нереальной. Все в ней стало представляться неустойчивым, временным, словно сдвинулось, сошло с опор. Распад связей и сцеплений, организующих прежде устойчивый образ мира, проник до основания. «Вещи умерли, — писал В. Шкловский в эти годы, — мы потеряли ощущение

ние мира, мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны. ...Мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем»⁷. Разошлись, разверзлись тектонические плиты истории между прошлым и будущим. Обнажился черный провал вечности.

Именно в эти годы и мог родиться миф о «бродячей собаке». Художники, как некоторые животные, рассуждал поэт В. Пяст, автор наиболее подробных воспоминаний о «Собаке», острее других людей чувствуют запах неблагополучия, тянущий из недр времени.

«Общественность и искусство в тогдашней общественности, — писал А. Белый, — было больным и жалким донкихотством.

Общественность в собственном смысле уходила в подполье, а то, что под флагом общественности предлагалось, носило сомнительный припах. Отсюда налет отъединенности в моих произведениях того времени. Лирический субъект “Пепла” — люмпен-пролетарий, солипсист убегает от людей, прячется в кустах и оврагах, откуда он выволакиваем в тюрьму или в сумасшедший дом. Темой вырыва, бегства из средней мещанской пошлятины и тщетой этих вырывов окрашено мое творчество на этом отрезке пути»⁸.

«Бродячая собака» стала в те годы для художников той обителью, куда «вырыв», бегство вдруг оказались возможными.

«Убег» (по выражению А. Белого) этот происходил не только метафорически, но и самым буквальным образом.

Чья душа печаль узнала,
Опускайтесь в глубь подвала.
Отдыхайте, отдыхайте,
От невзгод, —

внушали слова гимна, сочиненного М. Кузминым.

В самом сходе по крутой лестнице (не раз сосчитаны ступени — их ровно четырнадцать) вниз, в недра земли, открывался особый потаенный смысл:

«Бродячая собака», под землю ты зовешь,
Сама того не зная, на небо приведешь.

Низкий подвал с нависшими сводами грозил задавить смельчаков, «которые дерзнули забыть в тепле ярко горящего очага о петербургской сырости», как заметил один журналист. Однако толстые подвальные своды одновременно отгораживали, защищали кабареьеров от жизни. В укромном убежище исчезало напряжение, рассеивались дневные страхи, возникало чувство безопасности и покоя. В немыслимой тесноте подземного погребка, душного и прокуренного, рождалось совершенно новое ощущение — свободы и тесной братской связанности и близости с другими. Перед входом в «Собаку» висел плакат: «Все между собой считаются знакомы».

«Нам (мне, Мандельштаму и многим другим), — вспоминал В. Пяст, — начинало казаться, что весь мир, собственно, сосредоточился в “Собаке”, что нет иной жизни, иных интересов, чем “собачьи”»⁹. Признание это тем более поразительно, что в первый год кабаре открывалось, как правило, два раза в неделю — по средам и субботам, потом немного чаще, на Масленной неделе, когда устраивались «капустники», — каждый день. Но проводимое в «Собаке» время было необычайно интенсивно и создавало в сознании представление длительного.

Особый смысл был заключен и в том, что «собачий душный кров» оживал после полуночи: «Как-нибудь побредем по мраку / Мы отсюда еще в “Собаку”...»¹⁰. «Благодаря “Собаке” мы стали совсем ночными»¹¹.

Ночной художественный быт в Петербурге тех лет вообще гораздо интенсивнее дневного; здесь, в романтическом подzemелье жрецов искусства, наследующих традиции богемьенов и визионеров всех эпох, он казался и более истинным...

Ни об одном из петербургских кабаре не оставлено такого количества воспоминаний, как о «Бродячей собаке». На многих страницах перечисляют их авторы со щемящей сердце любовью мельчайшие подробности «собачьей жизни». И в какой-то

момент вам становится совершенно ясно, что именно эти подробности и содержат в себе самое главное — цепь мелочей замыкала особый, законченный и целостный, полный скрытого значения, от начала и до конца ритуализованный мир.

У наружных дверей висели молоточек и доска, в которые входящему надлежало стучать, такой же молоточек с доской висели в прихожей для повторного сигнала. Справа у входа в большой зал стояла тумба с лежащей на ней «Свиной книгой». Название книге дало качество кожи, которой она была обтянута. Ее заказал у переплетчика и принес в подвал А. Толстой для записи, как это принято в закрытых клубах, гостей. Но очень скоро в жизни кабареьеров книга забрала большую власть, а глумливое прозвище только подчеркивало скрытое интимно-любственное к ней отношение. В «Собаке» книга стала играть весьма важную, чуть ли не сакральную роль (тумбу, на которой она лежала, именовали аналогом), превратившись в своего рода летопись подвала с поучениями, житиями и апокрифами. В стихах Маяковского, Мандельштама, Ахматовой, Гумилева, Хлебникова, Бальмонта, Кузмина, Саши Черного, Леонида Андреева и многих других, собственноручно ими записанных, в рисунках Сапунова, Судейкина, Петрова-Водкина, Добужинского в ней запечатлевался каждый момент «собачьей жизни»... Вкось и вбок, снизу вверх страницы «Свиной книги» испещрены вопросами и ответами, шаржами и рисунками, набросками и карикатурами, нотными знаками музыкального экспромта. Среди шуточных, забавных, легкомысленных рисунков, стихов, экспромтов находились вещи далеко не шуточные, такие, как «Мысли о Театре Будущего», написанные рукой Вахтангова.

...Приход нового гостя возвещали ударом в огромный турецкий барабан, который стоял в большом зале. На нем отбивали и «стражу». За этим поручено было следить Н. Кузнецову. Иногда обязанности «стражника» исполнял Маяковский, «возлежавший на барабане в позе раненого гладиатора. ...Множеством обычаев, возникавших скоропалительно и от-

кладывавшихся в особый собачий уклад, подвал перещеголял бы британский парламент»¹².

Обычаи, однако, не всегда возникали скоропалительно, чаще всего — исподволь и планомерно их продумывал постоянно действующий комитет «Собаки». Благодаря сохранившимся архивам — переписке Б. Пронина прежде всего — мы можем увидеть скрытую от глаз посторонних работу, которая неизменно здесь велась. И хотя вечера «Бродячей собаки», предназначенные для общения «собачьей братии», и отличались от других кабаре, где главное заключалось в самом спектакле, они тем не менее разворачивались по заранее намеченному сценарию. «Всецело поглощен устройством очередного собрания в “Собаке”, где по целым дням сижу»¹³, — пишет Пронин корреспондентке, которой, кстати, поручает заказать живые гвоздики для вечера. Совершенно очевидно, что мир кабаре из вечера в вечер сознательно конструировался.

Особым устройством и укладом своего быта «Бродячая собака» походила на некое государство жрецов искусства. Оно обзавелось своим гербом, который висел над входом в подвал: сидящая собака положила лапу на античную маску. Геральдическую символику разработал и собственноручно нанес на щит М. Добужинский. Кабаре выпускало гербовую бумагу с изображением своей эмблемы в левом верхнем углу. На такой же бумаге разных цветов печатали приглашения, извещения, программы, афиши и афишки. У «собачьего государства» был собственный гимн (даже несколько гимнов: на открытие и на закрытие); были ордена, среди которых самым главным почитался орден Собаки с выбитой на нем надписью «*Cave canem*», что означало «Бойтесь собаки», — этим орденом награждали почетных граждан страны и особо почитаемых гостей; свои знаки отличия, мундиры*; подробно разработанные государст-

* В архиве К. М. Миклашевского сохранился список вещей, предназначавшихся для одного из вечеров: «16 лент для орденов через плечо. Председатель: цепь с собакой, большой деревянный колокол; Коля Петер: маска, погремущка Арлекина, лента; Судейкин: палитра, кисть, миртовый венок... Миклашевский: свитка, толстая книга; Кузмин: миртовый веноч, лира...»¹⁴

венные ритуалы. «Кавалерам Ордена Собаки и имеющим знаки отличия — быть при таковых», — предписывалось в повестке, приглашающей «собачий народ» на встречу Нового, 1913 года.

У «Собаки» был собственный философ, он же и государственный идеолог — Н. И. Кульбин. На стене висел его портрет кисти государственного художника С. Судейкина. Во главе «собачьей страны» стояло собственное правительство с премьером Борисом Прониным, именуемым *Hund*-директором*, и «кабинетом министров». По первоначальному замыслу число «членов правительства» должно было равняться тринадцати и они должны были восседать за круглым столом, стоящим по центру главного зала, на тринадцати грубо сколоченных табуретах некрашеного дерева. Магическое число чертовой дюжины повторялось и в количестве свечей на огромном деревянном круге, растянутом на железных цепях, — так выглядела висящая над столом люстра, которую собственными руками сделал Н. Сапунов. С люстры свисали две перчатки — белая женская и черная мужская.

Вообще разного рода магическим знакам, всяческой черной каббалистике в подвале придавали важное значение, как, впрочем, и следует ночному миру, подземной стране бродячих собак.

Артистическое кабаре — как бы перевернутое государство. Здесь правят те, кто гоним и бесприютен в «верхней», дневной жизни. Это вывернутое наизнанку, «инишное» государство. Не случайно здесь царство «бродячей собаки», существа, отождествляемого добрыми христианами с дьявольскими силами. Испокон веку у всех народов собака считалась хтоническим животным, стерегущим потусторонний, подземный мир. В подвале, кстати, бегал пудель (правда, белый, но такой, утверждают, грязный, что вполне мог сойти за черного) — один, как известно, из воплощений Духа зла.

Само собой разумеется, что вся эта черная магия, ее ритуалы и эмблематика — не более чем романти-

* *Hund* — собака (нем.).

ческая игра, будоражащая нервы, вспенивающая веселость. Верили в нее по-разному и разно предавались ей — одни с истовой серьезностью, другие, как и подобает относиться к игре, — с некоторой иронической дистанцией. Но участвовали тем не менее в ней, свято соблюдая ее правила, все. Погружаясь в хмельной мир ночного состояния души, отдавая себя гротескной дьяволиаде, ускользали от страхов слишком сложной жизни, от обступавшей филистерской пошлости, от неразрешимых проблем времени.

Читая мемуары бывших «собачников», можно вообразить, что подвал находился где-то на краю земли, чуть ли не рядом с преисподней. Однако здание, в подвале которого они нашли пристанище, находилось в самом центре столицы. Дом этот за номером пять, прилегающий к Михайловскому театру, еще в XVIII веке был изящно включен архитектором России в ансамбль Михайловской площади, увенчанный архитектурным шедевром русского ампира — Музеем Александра III (теперь Русский музей). Чтобы попасть в «Бродячую собаку», следовало сначала пройти одну подворотню, потом пересечь двор-колодец, затем через еще одну подворотню и, «минуя облако вони, бившей прямо в нос из расположенной по соседству помойной ямы»¹⁵, свернуть влево, где к стене нештукатуренного кирпича прилепились узкие, скользкие ступени, ведущие в собачье подземелье*.

Сознание «собачников» отнюдь не случайно, хотя скорее всего и бессознательно, изолировало пространство своего государства от топографии града Петра. В гармонической соразмерности города, прежде (да и сейчас еще) до боли любимого, теперь, казалось, проступала мертвенная правильность вытянувшихся по струнке улиц, воплощавших в себе официально-чиновничий и буржуазно-мещанский дух императорской России.

* В сочиненном М. Кузминым гимне были такие строчки:
Во втором дворе подвал.
Там приют собачий.
Каждый, кто туда попал,
Просто пес бродячий.

В Петербурге жить,
Точно спать в гробу —

так передавала Ахматова ощущение от города.

От этого холода дневной жизни, от ее пустоты и мнимости (не случайно еще один излюбленный образ тех лет — мираж, Петербург — город-морок) пытались укрыться в сочиненном мире фантастической мечты, в «собачьей стране» жрецов искусства.

В первом и главном гимне «Бродячей собаки», написанном М. Кузминым на открытие подвала в новогоднюю ночь 1912-го, есть такие строки:

И художники не зверски
Пишут стены и камин,
Здесь и Белкин, и Мещерский,
И кубический Кульбин,
Словно ротой гренадерской
Предводительствует дерзкий
Сам Судейкин (3 раза) господин.

Распевая гимн, при словах «не зверски» «собачья братия» веселилась, наверное, особенно бурно: ведь на самом-то деле и стены, и камин были расписаны именно что «зверски». Поверхность стен в одной из комнат — а их было две — ломала кубистическая живопись Н. Кульбина, дробившие ее плоскость разноцветные геометрические формы хаотически налезали друг на друга. Другую комнату от пола до замыкающих сводов расписал Судейкин фигурами женщин, детей, арапчат, изогнувшимися в странном изломе, невиданными птицами, прихотливо переплетенными с фантастическими цветами. Их болезненно-избыточная роскошь, сталкивающая лихорадочно-красное с ядовито-зеленым, вызывала в памяти образы «Цветов зла» Бодлера. «Пестрые, как юбка татарки, стены, потолки и занавес (его сделали из толстого сукна, окрашенного в красный цвет. — Л. Т.) четырехаршинной сцены действуют на психику, как кумач на быка. Получается какое-то общее раздраженное повышенное настроение, среднее между помешательством и опьянением»¹⁶ — так не

без недоумения и даже некоторой обиды передавал свои чувства «постороннего» хроникер «Биржевки», забредший в «Собаку» спустя три года после открытия.

«Вся роспись стен, — объяснял ее смысл Н. Евреинов, — задорная, таинственно-шуточная, если можно так выразиться, являла, разумеется, не “декорации” в узком смысле этого слова, но как бы декорации, переносящие посетителей подвала далеко за пределы их подлинных мест и времени. Здесь сказывались полностью те чары театрализации данного мира, которыми Судейкин владел, как настоящий гипнотизер. И под влиянием этих чар, путавших с такой внушительной сбивчивостью жизнь с театром и правду с вымыслом, прозу с поэзией, посетители “Бродячей собаки” как бы преображались в какие-то иные существа»¹⁷.

Вековые своды кабаре огораживали как бы некое игровое пространство, в котором переливалась и отсвечивала разными гранями, расходясь волнами от одного кабареьера к другому, непрерывная эстетизированная игра. Каждый входящий в этот круг и самому себе, и всем другим начинал казаться театральным персонажем. В кабаре устраивались так называемые «необычные среды и субботы», «вечера веселого мракобесия», маскарады, участникам которых предписывалось являться только в карнавальных костюмах. Иногда в «Собаку», не переодеваясь и не разгримировавшись, приезжали сразу же после спектаклей актеры, смешиваясь с ночной публикой. Но даже и в этих случаях их облик мало чем отличался от завсегдатаев кабаре: сидевшие здесь художники, музыканты, поэты, их «музы» и сами зачастую выглядели кем-то сочиненными персонажами, казались пришельцами из каких-то неведомых стран и времен. «Одетый не по сезону легко, со львиной застежкой на груди, в широкополой черной шляпе, нагнутой на самые брови, он казался членом сицилианской мафии, игрою случая заброшенным на Петроградскую сторону. Его размашистые, аффектированные, резкие движения, традиционные для всех оперных злодеев, басовый регистр, прогнатическая

нижняя челюсть, волевое выражение которой не ослабляло даже отсутствие передних зубов»¹⁸ — так Б. Лившиц описывает внешность Маяковского времен «Бродячей собаки». Лившиц и сам ходил то в громадном галстуке из яркой набивной ткани, то в «черном жабо прокаженного Пьеро». Персонажами сценических подмостков выглядели в «собачьем быту» не только футуристы. Театральность, свойственная эпохе вообще, в артистическом подвале проявлялась в концентрированном виде. В «Поэме без героя» А. Ахматовой, где образ времени дается через «Бродячую собаку», «тени из тринадцатого года» предстают перед автором в новогоднюю ночь как «хоровод ряженных»:

Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном,
Самый скромный северным Гланом,
Иль убийцею Дорианом...¹⁹

Впрочем, и сама Ахматова тогда кому-то показала ожившим портретом Иды Рубинштейн Серова; Федрой, сыгранной Рашель, увидел ее О. Мандельштам.

Б. Пронин, духовный отец «Бродячей собаки», вполне сознательно конструировал мир кабаре как театральный. Это устремление Пронина уловил А. Толстой, который набросал портрет Бориса в незаконченной повести «Егор Абозов». «Со всеми женами он был на “ты”, называл их коломбинами и фантастическими существами. ...Если бы хватило силы, он бы весь свет превратил в бродячие театры, сумасшедшие праздники, всех женщин в коломбин, а мужчин в персонажей из комедии дель арте»²⁰. Здесь каждый воспринимался и оценивался не в своей обыденно-жизненной, а прежде всего в творческой, художественной ипостаси, которая в глазах кабарежеров выглядела единственно ценной и осмысленной.

В «Бродячей собаке» постоянно устраивались всякого рода литературные игры и мистификации, творческие дуэли. Литературные игры были по существу постоянными упражнениями поэтов, их ноч-

ной самопроверкой. Участвовать в них способен был не каждый, да и избранным приходилось быть все время в форме.

В поэтических играх, версификационных забавах первенство держали акмеисты и «молодняк» из Цеха поэтов. «По части остроумия и стихотворных игр в ту пору вряд ли где были соперники ... М. Лозинскому, В. Нарбуту, В. Гиппиусу. ... Что касается Лозинского, он в ту пору был и оставался впоследствии непревзойденным мастером всех родов *Gelegenheitsgedichte**. Его сонетам-акростихам, сонетам-рондо на невероятные рифмы неизменно присуждались первые призы»²¹.

К пиршественному столу небожителей приглашается любой, желающий бросить им вызов. Состязаться с акмеистами пытались и футуристы, но, кроме Маяковского, блестящего мастера литературного экспромта — как, впрочем, и конференса, — им далеко уступали. По поводу корпевшего над экспромтом Н. Бурлюка Н. Гумилев как-то обмолвился: «Издает Бурлюк неуверенный звук».

В такие вечера «Бродячая собака» превращалась в своего рода литературный клуб, где уже в прямых, непосредственных столкновениях продолжались жестокие литературные бои, которые постоянно велись в «верхней», «дневной» жизни.

Едва Рюрик Ивнев возвращался за столик, в очередной раз одарив присутствующих стихами о Пьеро, стирающем с лица грим, как взлетал на подмости Маяковский, чтобы сразить певца Пьеро молниеносной поэтической остротой:

А с лица остатки грима
Скоро смоят потоки ливнев.
А известность промчится мимо,
Потому что я только Ивнев.

Атмосфера, окружавшая единоборства поэтов в «Собаке», далека от идиллии. Страсти в этих состязаниях разгораются не на шутку. «Удачная строчка

* Стихотворения на случай (нем.).

Мандельштама, — замечал В. Шкловский, — вызывала и уважение, и зависть, и ненависть»²². Последняя, впрочем, была в «Бродячей собаке» не столь уж частой гостьей, как может показаться читателю Шкловского.

Поэтическими играми, вполне нешуточными стихотворными забавами времяпрепровождение жрецов искусства в «Бродячей собаке» не исчерпывалось.

Здесь часто устраиваются и вполне серьезные «Вечера поэзии». Помимо стихов в них иногда включают романсы, музыка и текст которых написаны тоже «собачниками», а исполняют их друзья-актеры. Стихи в «Собаке» звучат постоянно и помимо регламентированных вечеров. М. Кузмин, слегка заикавшийся, предпочитал их петь, аккомпанируя себе на гитаре. «При мне, — вспоминала Рындина, — он исполнял свои “Куранты любви”».

Всех впуская, выпуская,
Дней, ночей не досыпая,
Я, привратница, стояла
И ключи в руках держала,
А любовь прошла тайком.

Голоса у него было мало, но была своя особая элегантная и интересная передача»²³.

За исключением Ф. Сологуба и К. Бальмонта, которому было устроено здесь чествование, поэты-символисты в «Собаке» не читали, но их стихи тем не менее звучали довольно часто — в исполнении жены Блока — Любови Дмитриевны и молодых актрис, близких Блоку, — Н. Волоховой, В. Веригиной и других.

Сюда сходились «сатириконтцы» — Н. Тэффи, П. Потемкин, изредка Саша Черный; «Бродячая собака» слышала И. Рукавишникову, В. Князеву, Б. Садовского, Н. Клюева.

Вечера поэзии устраивались не только в «Собаке». В те годы поэты читали публично часто и много. Но на вечерах, устраивавшихся, скажем, в залах Тенишевского училища, Калашниковой биржи либо быв-

шей Шведской церкви, выступали, как правило, поэты одной школы или близкие по своим программам. В «Бродячей собаке» же звучала одновременно такая поэтическая разноголосица, которой не слышал в те годы ни один петербургский зал (разве что только через несколько лет услышит послереволюционный Петроград). На посторонних людей «Собака» производила впечатление вавилонского смешения языков. «“Собака” не вырабатывала своей платформы, — писал Н. Петров, — объединяя самых различных художников, каждый из которых приносил свое личное. Может быть, в этом и была наша платформа»²⁴.

«Платформа» «Собаки» выражалась в отсутствии платформы. Парадоксальное сочетание необычайной открытости всем ветрам, бушующим в художественной жизни тех лет, при необычайной же изолированности «собачьих катакомб» создает уникальную среду, своего рода особое эстетическое пространство, которое, как ни одно из искусств или его направлений в отдельности, оказалось способно дать образ времени в его наиболее законченном и характерном выражении. Ночной подвал обладал какой-то невероятной магнитной энергией, притягивая к себе всё, что было живого в современной художественной жизни. Кто-то назвал его «вокзалом искусств». Н. Кульбин предлагал прибить на дверях подвала буквы, составляющие латинское слово *ars* («искусство»).

В 1914 году Н. Кульбин поехал с лекциями по городам юга России и Кавказа. В Петербург он возвратился сверх обычного возбужденный, переполненный впечатлениями от восточной экзотики, людей и прежде всего прикладного искусства, множество предметов которого он с собой привез. Ворох разноцветных тканей, платков, груды майолики, домашней утвари, персидских миниатюр он прямиком везет в «Собаку», где организует их выставку. Выставка дает повод устроить в подвале «Кавказскую неделю», которая открывается лекцией Кульбина о кавказском искусстве, а завершается докладом художника В. Эмме, путешествовавшего по Фергане и Зеравшанскому

хребту. В течение недели подвал открыт едва ли не целыми сутками. Днем публика осматривает коллекции — осмотр сопровождается подробными и глубоко научными комментариями, — ночью же может видеть танцы Абзазури, Узундара и Унабе в исполнении Нины Клейст под звуки зурны и слушать восточную музыку.

В Россию возвращается живший несколько лет в Париже художник Г. Б. Якулов — он немедленно попадает в «Собаку» с сообщением о созданной им теории «совместноцветности», эффект которой он открыл одновременно с Р. Делоне, назвавшим свою идею «симультанизмом». Во время лекции Якулов пустил по залу узкий листок бумаги, раскрашенный полосками разных цветов «только не в порядке спектра. И вся полоска, находясь у вас в руках, непрерывно двигалась у вас в глазу: таковы были свойства такого сочетания красок»²⁵.

Публике, впрочем, предоставлена возможность услышать и изложение теории «симультанизма» Делоне: через два дня после Якулова о нем читает доклад А. Смирнов и в качестве иллюстрации демонстрирует первую симультанную книгу — сборник стихов Блэза Сандрара, оформленный Соней Делоне, который вышел в Париже три месяца назад.

Князь С. М. Волконский, неутомимый пропагандист системы Далькроза, представляет в «Собаке» гостя Петербурга, двадцатилетнего художника Поля Тевна; как и Волконский, и многие другие люди искусства тех лет в России и за границей, он пламенный энтузиаст ритмической гимнастики Далькроза. Юный швейцарец пришел в подвал отнюдь не в качестве живописца; он демонстрировал сложнейшие движения и позы, которые с изумительной точностью передавали характеры и настроения разных персонажей, вплоть до мифологических героев. «Иногда эти куски соединялись в нечто целое, и мальчик изображал то возвращение воина с битвы, то смерть Нарцисса... лицо вдруг трагически морщилось или застывало в выражении любовного экстаза, подобно тому, играл ли пианист отрывок в две чет-

верти или в шесть восьмых»²⁶ — так описывал выступления Тевна под именем Жана Жубера М. Кузмин в романе «Плавающие — Путешествующие».

В обиталище петербургских людей искусства вообще побывали едва ли не все иностранные знаменитости — актеры, поэты, музыканты, приезжающие в Россию. Всех их встречали радушно, но принимали по-разному. В один из вечеров в подвале появился герой экрана Макс Линдер. Едва он спустился в подземелье, как публика хором грянула сочиненный в его честь гимн:

Мама-киндер,
Браво, Линдер!
Браво, Макс!
Так-с!

Его окружила и обласкала разодетая и надушенная толпа светских денди и хорошеньких благовоспитанных девиц, щебетавших с ним по-французски. Вечер вел Аркадий Аверченко. Однако истинным хозяевам подвала радение вокруг Линдера пришлось не по вкусу. «Мы, художественная богема, внезапно как бы наглухо застегнулись в присутствии этого чуждого нам элемента ... — так сразу почувствовалось, до какой степени чуждый, буржуазно-пошлый тон принес он»²⁷.

Куда радужнее, чем Линдера, принимали в «Собаке» Томмазо Маринетти, главу итальянских футуристов. После лекций, которые он читал в зале Калашниковой биржи, Маринетти привозили в подвал, где он провел не одну, а целых пять ночей. Вождь футуризма решительно отказался от ритуала чествования, установленного в подвале для особо чтимых гостей (он складывался из торжественной процессии к почетному креслу, на которое усаживали гостя, водружения венка на его голову, парада поэтов перед троном и т. д.). Подобные радения претили разрушителю и ниспровергателю всех и всяческих кумиров. Маринетти просто сидел за столиком в окружении российских будетлян, ел и пил, прочел «с большим брио» отрывок из своей поэмы, носящей название

«Цанг тумб туум». Он читал по-французски, но знание языка в данном случае не было обязательным: «Чтение он сопровождал жестами, вполне обрисовывающими выбрасываемые им слушателям понятия... а главное же потому, что язык, на котором Маринетти читал, был ономотопический, т. е. заключающий смысл уже в самих звуках»²⁸. Звуковая фактура его стихов состояла из полифонии разнообразных тембров, интонационных колоритов. Он выказал виртуозное дарование звукоподражателя, заметил Лившиц. Перед слушателями Маринетти искрятся и шумят локомотивы, стрекочет пропеллер, грохочут ядра и стонут раненые и агонизирующие — только таким образом, считал родоначальник футуризма, поэзия может передать самое дыхание реальности в ее живом, еще необработанном виде...

Кого только из знаменитостей не чествовала «Собака» с присущим «собачьей братии» умением умеренно восхвалять, с неиссякаемой жадной бесконечно восторгаться, быть может, в проявлениях несколько искусственных и взвинченных, но от этого не менее искренних! Здесь принимали французского поэта Поля Фора, актера Ю. М. Юрьева, несколько вечеров было посвящено Московскому Художественному театру. Почетной гостьей «Собаки» 24 марта 1914 года стала Т. П. Карсавина. Карсавина в «Собаке» бывала не раз. Еще год назад, когда она впервые попала в «Собаку», ей с необычайной торжественностью устроили, как тогда это называли, «оммаж»*. «Меня подняли вместе с креслом, — вспоминала Карсавина, — и, совершенно смущенная, я должна была благодарить за аплодисменты. Этот ритуал дал мне право свободного входа в закрытый клуб-погребок...»²⁹ Но теперь ее чествование развернулось в целое празднество, устроенное вокруг — и с участием — самой Карсавиной, после балетов Фокина и дягилевских «Русских сезонов» ставшей самой знаменитой и, по общему мнению, самой современной танцовщицей.

* Чествование (*фр.*).

В эту ночь подвал фантастически преобразился. Судейкин украсил его настоящими амурами XVIII века, стоявшими на голубом ковре той же эпохи, старинными канделябрами, которые одни только и освещали тяжелые своды. И в таинственной тишине подземелья — не на сцене, а прямо среди зрителей — на маленьком пространстве, выложенном зеркалами и окруженном гирляндами живых цветов, танцевала Карсавина под музыку Куперена. «Я сама выбрала музыку, так как очень увлекалась в ту пору французским искусством XVIII века с его кринолинами, мушками и чарующими звуками клавесина, напоминающими жужжание пчел»³⁰, — вспоминала Карсавина в «Театральной улице». Во время танца из клетки, увитой живыми розами, выпускали Эроса, которого изображала маленькая девочка. Потом, после танцев, в честь Карсавиной произносили изысканные тосты, поэты читали посвященные ей стихи, слагали мадригалы. От этого вечера сохранилась тонкая книжечка — венок стихов, нотных текстов, рисунков и репродукций картин В. Серова, С. Сорина, С. Судейкина... — которая открывалась факсимильным, выведенным золотом посвящением Н. Евреинова. Когда разглядываешь сегодня, спустя десятилетия, эту книгу, ее темно-лиловую обложку плотной шероховатой бумаги, на которой выведено золотым тиснением: «Тамаре Платоновне Карсавиной — “Бродячая собака”», то начинает казаться, что оживают вдруг голоса Ахматовой, Гумилева, Мандельштама, Иванова, в ту ночь звучавшие в подвале, и легкое дыхание танца, истаивающее фантастическим видением в лиловом полумраке, разлитом в подземелье, и трогательная атмосфера, сблизившая всех в общем чувстве чуть подернутого грустью восхищения, — это чувство рождал танец Карсавиной, ставший в те годы «одним из тревожных символов времени»³¹. Ее танец нес острое предчувствие неизбежности трагедии, славил «утонченное, изысканное, влюбленное в свои формы искусство кончающейся жизни, жизни счастливой и беззаботной, накануне конца целого мира...»³²

Танцевальная сюита, поставленная Б. Романовым для вечера Т. Карсавиной, — один из редких спектаклей, созданных в самой «Бродячей собаке». Многочисленные танцы, миниатюры, балеты, оперы, пьески, сценки, скетчи, за редким исключением, сюда приносили уже готовыми. Балетик «Козлоногие» на музыку И. Саца, который исполнялся на вечере памяти композитора, поставил для Ольги Глебовой-Судейкиной Б. Романов в Литейном театре миниатюр; «Черепослов» К. Пруtkова несколько лет назад шел в кабаре «Веселый театр для пожилых детей» Н. Евреинова и Ф. Комиссаржевского с теми же актерами, которые разыграли комическую пьесу и здесь; музыкальную пастораль «Голландка Лиза» написал когда-то для «Дома интермедий» и сам ее там и поставил М. Кузмин. Здесь показывали различные фрагменты из пародийных представлений «Кривого зеркала». Иногда в них, помимо «кривозеркальных» актеров, увлеченно играли завсегдатаи подвала, как это было, например, на пародийном юбилее «По случаю 50-летия со дня кончины писателя Козьмы Пруtkова».

Задумали было, вспоминал Н. Петров, сыграть одну неизвестную пьесу А. Толстого и уже начинали репетировать ее, ужасно смешную, как уверял мемуарист, но злую и даже неприличную настолько (по ходу действия аббат должен был садиться голым задом на ежа), что публике показать не рискнули. Думали снова возобновить «Смерть Тентажиля», которую ставил когда-то в Театре-студии на Поварской Мейерхольд.

Из всех начинаний до конца довели только «Вертеп кукольный» — «рождественскую мистерию» М. Кузмина. Его сыграли лишь один раз крещенским вечером 1913 года. В эту ночь фантастическое подземелье усилиями режиссера и художника преобразилось в храм. Декорации Судейкина, скрывшие стены подвала, лубочно стилизовали церковную роспись с фигурами ангелов и демонов; сводчатый потолок был затянут темно-синей материей, усеянной крупными звездами. В длинные ряды составили столы, по

краям которых зажгли прикрепленные тонкие свечки, отчего сразу же в полумраке подвала по стенам задвигались причудливые тени. Сидевшие по обеим сторонам столов зрители должны были чувствовать себя участниками истинно храмового действия, которое шло не только на сцене, но и здесь, прямо возле них. По образовавшимся меж столов проходам, как по дороге, шли ведомые Звездой волхвы с дарами, туда, на сцену, где за занавеской в яслях только что свершилось таинство рождения младенца Христа. И по этим же проходам пролегал путь убегающей от Ирода в Египет Богоматери. Дева Мария ехала на осле, прижимая к себе дитя. Мать играла О. Глебова-Судейкина, осла — поэт П. Потемкин: согнув под прямым углом свое долговязое туловище, он опирался руками на две палки, которые скрывал длинный, до полу, балахон. Новорожденного Христа изображала кукла, сшитая руками той же Олечки Глебовой.

Представление, которое К. Миклашевский задумал стилизовать под храмовое действие, больше походило, однако, на домашний спектакль или, что скорее, на рождественский детский праздник. Костюмы персонажей, взятые напрокат на один вечер из конторы братьев Лейфертов, выглядели простодушно бутафорскими — и золотое платье Богородицы, и длинные белые рубахи Иосифа и Ирода — этому еще сделали бороду и волосы из тонких полосок синего сукна и из золотой бумаги смастерили корону и браслеты на руках и ногах. Для Соломониды, которую уморительно играл К. Гибшман, подобрали «античный костюм», состоявший из сандалий и хламиды, для дьявола — «монашеское» одеяние. По проходам ходили с пением облаченные в длинные белые одежды дети, которых на этот вечер взяли из сиротского приюта.

Спектакль, может быть, меньше всего обращался к религиозным чувствам зрителей. Он волновал «простодушной наивностью, пленительной и для безбожников, и для верующих, и для взрослых, и для детей... Было настоящее волнение, когда наконец зазвучал заключительный хор: “Вот Христос родился, Ирод

посрамился, с чем вас поздравляем, счастья желаем”. Что-то умилительно детское было во всем этом»³³, — заканчивал свое описание С. Ауслендер.

Подземная страна искусства вмещала в себя танец и поэзию, музыку и пантомиму, драму и эпос, высокую патетику и грубую пародию. Казалось, идея синтеза, одна из центральных эстетических идей начала века, к которой были устремлены мысли многих художников, здесь, в подземном государстве жрецов искусства, находила свое осуществление. В стихии самозарождающейся творческой энергии, бьющей через край в «Бродячей собаке», подчас даже трудно обозначить границы, начало и конец всевозможных, принадлежащих разным искусствам художественных форм.

В цепной реакции творческого заражения поэтический экспромт, например, мог дать начало музыкальной мимолетности, живописный набросок — стать источником актерской импровизации, а в пластике танцовщика — ожить только что услышанный поэтический троп. Художники здесь пытались запечатлеть на бумаге самое звучание поэтической речи. Во время выступления футуриста Маринетти Н. Кульбин нарисовал его портрет: одна линия — черная, густая, прыгающая рваными синкопами — передавала взвинченный ритм футуристической поэзии в абрисе поэта-авангардиста.

Преодолевались и разрушались не только границы между искусствами, но и традиционное средостение между творчеством и теорией.

«В час ночи в самой “Собаке” только начиналась филологически-лингвистическая (т. е. на самый что ни на есть скучнейший с точки зрения обывателей сюжет) лекция... и в половине третьего — прения»³⁴, — писал В. Пяст. Импровизированные доклады, лекции, сообщения, научные выступления с диспутами и прениями стихийно возникали в «Бродячей собаке» с первых дней, проходили бурно, часто взрываясь скандалами «с вскакиваниями и вы-

скакиваниями», порой заканчиваясь даже вызовами на дуэль. Но к концу первого сезона они были упорядочены и включены в программу вечеров кабаре. О чем только не вещали в «Собаке»! Какие только идеи здесь не пропагандировали! Даже простое перечисление тем лекций позволяет увидеть, что в них представляли едва ли не все аспекты современной художественной жизни: «Символизм и акмеизм» (С. Городецкий), «Бунт или революция» (Е. Зноско-Боровский), «Театральный дилетантизм» (С. Ауслендер), «Театр слова и театр движения» (В. Пяст), «О современной русской прозе» (М. Кузмин), «Демоны и художники» — о психологических основах новой французской живописи, «О кинематографе» (С. Волконский) и т. д.

Говорили и спорили о футуризме в живописи, в поэзии, в музыке и — шире — о футуристическом мировоззрении. Многие мемуаристы вообще отмечали особую заслугу «собачьего дома» перед футуризмом. Идеи футуризма пропагандировали в кабаре его adeptы — Кульбин, Маяковский, Бурлюк. Их рефераты, сообщения, доклады подчас сопровождались своеобразным зрелищем. В «Собаке» с лекцией «Раскраска лица» выступал И. Зданевич, в то время одержимый пафосом тотального и немедленного изменения существующего порядка вещей. Проповедуя новую художественную религию, несущую освобождение человека от власти земли, неба и, главным образом, от себя самого, поэт тут же демонстрировал способ, с помощью которого любой желающий может молниеносно избавиться от своего нынешнего образа: закрашивал себе лицо черной краской. «Следует уничтожить лицо, — внушал он, — одно из противных пятен человеческого существа»³⁵.

Проблемы футуризма обсуждали и люди, казалось бы, совсем далекие от радикальных идей — академическая и даже сверхакадемическая молодежь. Здесь выступал с докладом «Место футуризма в истории языка» «маленький студент» в форменной университетской тужурке В. Шкловский. «В лице Шкловского, — писал Лившиц, — к нам приходила универси-

тетская наука»³⁶. Интерес учащейся молодежи к идеям крайнего авангарда не был ни случайным, ни неожиданным: им внезапно открылось, что «лингвистика, фонетика и филология в их тогдашнем состоянии научно констатируют то, о чем косноязычно писали Хлебников, Крученых и Кульбин»³⁷.

У современного читателя не может не возникнуть недоуменного вопроса: как это?! В ночном кабаре — и вдруг рефераты, полные всяческой учености, глубокомысленные лекции, многие из которых к тому же, как, например, доклад Шкловского, «заклучали в себе квинтэссенцию труднейших мыслей»? Годы спустя этот вопрос занимал самих бывших «собачников». Всматриваясь в прошлое, пытаясь с временной дистанции его наново осмыслить, они это объясняли так: «Перенесенные в “интимную” атмосферу кабаре лекции выигрывали в значительности»³⁸. Объяснение, кажущееся непостижимым: значительнее — в кабаре? И тем не менее это так.

Сохранившиеся в архивах ломкие от времени разноцветные листки программ «собачьих» научных вечеров и даже огромное для такого, казалось бы, незначительного места, как «Бродячая собака», число мемуаров лишь в обидно малой степени могут передать нам сегодня ее атмосферу, с бесконечным бурлением споров и обсуждений, вихрившихся вокруг последних премьер, вернисажей, книжных новинок, научных открытий, то поднимавшихся к высотам философских умозрений, то опускавшихся к событиям и делам житейским. Ученый слог незаметно вплетался в бытовую речь, обыденные разговоры прославляли научные спекуляции. Здесь предельно сокращалась дистанция между областью быта и высокой сферой науки и философии, которые из кабинетной уединенности, из благоговейной тиши публичных залов не метафорически, а самым буквальным образом опрокидывались в житейскую гущу ночного кабака, с тянущим из кухни запахом жарящихся бараньих котлет, ароматом разлитого шампанского, рома, красного вина и пива, густыми клубами табачного дыма.

Поэты смело заходили на чужую территорию, обсуждая теоретические проблемы новой живописи, актеры вникали в вопросы филологии и лингвистики, литераторы рассуждали о новой музыке, художники — о новейших открытиях теоретической физики, о космологии. Кульбин «любил говорить о функциональной зависимости сущего от четырех переменных величин... ..о времени как четвертом измерении и еще о следующих измерениях...»³⁹

В этом безумии споров, бесед, научных дискуссий исподволь разрушались представления об установленных от века границах между всем и вся, открывалась захватывающая дух возможность установления новых связей и соответствий.

Здесь все смешивалось в каком-то карнавальном беспорядке, разрушая привычную иерархию серьезного и бездельного, важного и незначительного. Но именно эта атмосфера чуть ли не первозданного хаоса, царившая в «Бродячей собаке», может быть, точнее, чем где-либо в другом месте, выражала самое существо происходивших в культурной жизни процессов.

«Мы живем в такое время, которое будут или поднимать на смех, или считать за несчастное и прямо трагически-полоумное время. ...Уже были такие полосы в истории культуры, когда значительная часть общества уходила в какие-то лабиринты теоретизации и теряла всякую живую радость. Но едва ли можно сравнить одну из тех эпох с нашей. Вот уже 10 лет, как усиливается какой-то сплошной кошмар в искусстве, в этом вернейшем градуснике духовного здоровья»⁴⁰, — писал А. Бенуа. Люди поколения Бенуа, с тревогой наблюдавшие за начавшейся ломкой культуры, «грандиозной перетряской», которая происходила на их глазах, и пытавшиеся противостоять ей, в «Бродячую собаку» не ходили. Сюда стекались те, кого заворожил дробящийся ритм эпохи, кто, услышав его, подчинился его все ускоряющемуся пульсу.

«Бродячая собака» напоминала порой якобинский клуб, где вызревали идеи искусства будущего.

В ней сплачивалось ядро того поколения художников, создавшего свою музыку, поэзию, теорию искусств, философию, которое вошло в русскую культуру перед Первой мировой войной и потом было вынесено на арену истории в годы революции. Поколение, которое напряженно вслушивалось в «ритмический гул» (В. Шкловский) истории. Революцию они предчувствовали, ждали, торопили и даже называли ее точную дату. Маяковский, уже тогда называл 1916-й, Хлебников — 1917-й, «Николай Иванович Кульбин с самого начала 1914 года... ..обозначал в своих письмах две последние цифры этого года гигантски крупным шрифтом: писал 1914. ...Ни Кульбин, ни я, — вспоминал В. Пяст, — не сознавали, что это будет война. Нам обоим казалось, скорее, что — Революция»...⁴¹ «Рушилось старое, рушилось многое в поэзии. «Магнитное поле» революции невольно изменяло мысли людей»⁴².

...Какого напряжения самой высокой художественной пробы требовало это ночное искусство! Сколько сил, времени, таланта отдано раскрашиванию от руки плакатов, листовок, афиш, пригласительных билетов, расписыванию стен фресками, декорированию сцен, люстр, ламп и лампионов! Н. Кульбин от руки цветными мелками разрисовывал объявления и плакаты. «Судейкин с товарищами все стены завесил бумагой и так их славно размалевал... Люстры тоже были завешены цветной материей и приняли причудливый вид. Эстраду задекорировали растениями и лампочками...» — описывал хроникер «Биржевых ведомостей» зал по Малой Конюшенной, где устраивали вечер под названием «Собачья карусель». Сколько творческой энергии уходило на сочинение экспромтов, пародийных приветствий, стихотворных поздравлений, речей, тостов, мгновенных шаржей, имитаций — пластических, музыкальных, поэтических, живописных!

И все обречено было на то, чтобы наутро рассыпаться в прах. Осыпалась пыльца цветных мелков,

превращались в простые куски гофрированной бумаги изумительные коллажи, которые на живую нитку компоновал Судейкин, в обычные отрезки материи — изысканные линии и складки драпировок, затягивающих сцену.

Никто эту «преходящесть и тленность» искусства и жизни «Собаки» не осознавал с такой силой и остротой, как сами «собачники». Но несмотря на это — а может быть, и в силу этого, — их привязанность к этому миру была особенно, мучительно неодолимой. «Какая-то сила влекла Судейкина, — пишет исследовательница творчества живописца, — к форме, где растворение образа в потоке времени, краткосрочность и фиктивность его существования были едва ли не основным из тех его жизненных проявлений, где живопись уже совсем отрывалась от стен, утрачивая пространственные опоры, сохраняла себя — только теряя себя. ...Парадокс — честолюбец в душе, жаждавший самоутверждения, вечной славы, Судейкин фатально тянулся к искусству, для которого эфемерность в широком смысле слова была основополагающим качеством»⁴³.

Может быть, еще сильнее и неодолимее это фатальное тяготение к эфемерному проявлялось у тех художников круга «Бродячей собаки», чье творчество почти не выходило за ее границы. «Граф Оконтрер снискал себе славу не шумными выступлениями. Его аудитория — тесный кружок, его концерты — всегда импровизация, всегда вполноты, вполголоса, тихие сказки — всегда отражение душевных переживаний данного момента»⁴⁴. Граф Оконтрер — подвальное прозвище* композитора Н. К. Цыбульского. «Его согнувшуюся фигуру постоянно можно было видеть за пианино, где он по целым вечерам играл... замечательные по своей красоте и композиции причудливые фантастические вальсы. Под эти вальсы нельзя было кружиться в пьянящем легкомыслии. Они были полны такой неизбывной и грустной тоски, что нельзя было слушать без слез, когда вечно

* Наоборот, напротив (*фр.*).

нетрезвый, очкастый, огромный, грязный и оборванный Цыбульский перебирал клавиши своими тоже грязными руками. Но ... он ничего не старался извлекать из своего несомненно большого дарования, ничего не хотел и не умел сохранить»⁴⁵, — вспоминал мемуарист. Не хотел — правильное, точнее.

Подобное мироощущение вообще было характерно для людей искусства, стекавшихся в «Бродячую собаку». Когда прошлое казалось безвозвратно утраченным, будущее представлялось туманным, единственным смыслом и реальностью обладало для многих только настоящее, те часы, которые они проводили в «Собаке».

Искусство «Бродячей собаки» возникало одновременно с самим течением жизни, в музыкальных, поэтических, художественных образах ее улавливало, запечатлеvalo, чтобы тут же, сразу, исчезнуть вместе с безостановочно опрокидывающимся в пропасть прошлого непрерывным течением жизни. Может быть, нигде в то время так тесно искусство не было сплетено, слито с жизнью, как в импровизациях «Бродячей собаки». Импровизации здесь, по существу, становились самой жизнью...

Кризис традиционных художественных форм, о котором в те годы шла речь повсеместно, выражался, по мнению многих, в неспособности устоявшегося языка искусства уловить участвующий пульс жизни, запечатлеть ее новые контуры. Импровизация, может быть, оттого так бурно расцвела в «Бродячей собаке», что оказалась способной наиболее точно запечатлеть находящуюся в пути жизнь. В поэтических, музыкальных, живописных экспромтах, рождавшихся в артистическом кабаре, по существу, творилась сама жизнь, на ходу подправленная словом, подштрихованная карандашом, обрисованная растворившимся в воздухе жестом.

«Бродячая собака» оказалась питательной средой для целого художественного пласта, гораздо более значительного, чем об этом принято думать. Многие картины С. Судейкина, Н. Сапунова, А. Яковлева,

Б. Григорьева; проза М. Кузмина, Г. Чулкова, А. Толстого; стихи А. Ахматовой, В. Маяковского, В. Хлебникова, Б. Садовского, С. Городецкого, В. Пяста, И. Северянина, Н. Гумилева; ранние сочинения Ю. Шапорина и С. Прокофьева — они играли в «Собаке» только что написанные вещи — выросли из этой органической почвы.

По утверждению В. Пяста, стихотворение О. Мандельштама «Футбол 2-й» («Телохранилитель был отравлен, /В неравной схватке изнемог») было навеяно костюмом Юдифи, в который была облачена актриса Б. Казароза, избранная королевой одного из вечеров (таких королей в кабаре было несколько). О том, как родилось другое стихотворение Мандельштама, поведала А. Ахматова. После того как она однажды что-то прочла в «Собаке», к ней подошел Мандельштам и, восхищенный, промолвил: «Как Вы стояли, как Вы читали и что-то про шаль»⁴⁶. На следующий день он принес ей стихи: «Вполоборота, о печаль, /На равнодушных поглядела. /Спадая с плеч, окаменела/ Ложноклассическая шаль...»

...В «Собаку» сходились самые разные люди — и просто известные, и весьма, и даже чрезвычайно знаменитые. Но главными ее завсегдатями были все-таки не В. Маяковский, О. Мандельштам, В. Хлебников, Н. Гумилев и другие великие, а поэты, музыканты, литераторы, художники куда менее известные, которых мемуаристы часто упоминают лишь вскользь, мимоходом. Те, которых причисляют обычно к «малым художникам». Эти «малые художники», в другое время и в другом месте обычно находящиеся на периферии художественной жизни, затмеваемые своими куда более талантливыми собратьями, в «Бродячей собаке» определяли бытие подвала. Понятие «малый художник» в кабаре предопределялось, может быть, не столько масштабом дарования, сколько особыми свойствами их художественного зрения. Малым художником, правда, самым великим из малых, называли и М. Кузмина («Мир мелочей никак ему не тесен»); поэтом быта, его повседневных красок считалась в те годы и А. Ахматова. Именно у «ма-

лых художников» была редкая зоркость к повседневному, особая острота слуха к его шорохам, нечаянным звукам, какая-то повышенная нервная чуткость к случайным всплескам и всполохам жизни, которыми сопровождалась начавшаяся ломка. Именно они умели схватить ее в таких же случайных, незаستывших формах.

Масштаб самой личности этих людей был, как правило, гораздо больше, чем их художественный дар.

«Есть художники, которых искусство в их жизни. Они творят жизнь искусства не только своего, но и окружающих, и влияние их значимо. Делается это произвольно: живой ум, интерес к людям, отзывчивость на все, чем живет искусство»⁴⁷ — так писала мемуаристка о Е. Кругликовой, одной из постоянных посетительниц «Бродячей собаки». Именно в «Бродячей собаке» художница и график Кругликова начала свои знаменитые силуэты, вырезая их из черной бумаги, как это любили делать и в XVIII веке. Особое очарование этих профилей заключалось в том, что они рождались прямо здесь же, на удивление точно передавая живое движение мыслей и чувств своих прототипов.

К типу людей, искусство которых — «в их жизни», принадлежал и владелец «Собаки» Б. Пронин. В отличие от многих других одаренных дилетантов, которые заполняли подземный зал, Пронин учился театральному искусству профессионально. После полной бурными событиями юности, в которой была и учеба в Петербургском и Московском университетах, и даже подпольная революционная деятельность, он поступает учиться в недавно открывшиеся при Московском художественном театре сценические классы. Проучившись в них недолго, он переходит в Театр-студию, созданный К. С. Станиславским вместе с Вс. Э. Мейерхольдом. С этого времени он на много лет с Мейерхольдом не расстается: Товарищество Новой драмы, Театр В. Ф. Комиссаржевской, Александринский театр — должность его при Мейерхольде определена раз и навсегда: помощник режис-

сера. Слово «помощник», впрочем, следовало бы писать с прописной буквы. Пронин — доверенное лицо, интимный собеседник, с ним Мейерхольд обсуждает самое сокровенное. «Одна из лучших грез та, которая промелькнула у нас на рассвете с Прониным. Надо создать Общину Безумцев, — пишет Всеволод Эмильевич актрисе Веригиной в 1906 году. — Только эта община создаст то, о чем мы грезим... Я готов плакать, что зимой с нами не будет Пронина. Если бы Вы знали, как я страдаю, что его не будет с нами зимой...»⁴⁸

При всем том Пронин так и остался талантливым дилетантом. Ему, маленькому актеру, театральные подмостки были тесны. Он обладал талантом общения в жизни, талантом притяжения и взаимного соединения людей. Он был всем другом, и все знали его. В «Бродячей собаке» каждый тут же становился его гостем и приятелем. «А, и ты тут, — появлялся он у чьего-нибудь столика и, расцеловавшись, усаживался у собравшейся компании. Пили за столиком шампанское, он выпивал бокал и вдруг замечал за столиком рядом еще неприветствованных друзей. Бросался к ним ... потом переходил дальше»⁴⁹. Устоять перед обаянием Пронина не мог никто. «Его голова была набита планами необыкновенных вечеров, невысказанных спектаклей, безумных кабаре. Обыкновенную жизнь друзей и знакомых он считал недосмотром, недоразумением от недостатка воображения и горячности»⁵⁰. Не случайно именно он, едва поступив в сценические классы МХТ, еще до Н. Баляева, стал инициатором и душой знаменитых мхатовских «капустников». Если у Пронина и был режиссерский дар, то совсем особенный: материей его искусства было не сценическое пространство, а пространство самой жизни.

«Бродячая собака» особенно притягивала людей подобного склада.

Одним из таких людей был и Николай Иванович Кульбин. Он был значительно старше большинства завсегдатаев «Собаки», ему перевалило за сорок. В нем «была какая-то печальная степенность, навязываемая ему годами и положением в обществе»⁵¹: при-

ват-доцент Военно-медицинской академии, доктор медицины, автор солидных научных трудов (Кульбин занимался проблемами рационального питания, воздействием на человеческий мозг алкоголя, влиянием переохлаждения на организм), врач Главного штаба — таким он был известен чуть не всему Петербургу. Однако у этого известного человека была вторая жизнь, о которой знало куда меньше людей. Уже несколько лет, как им овладела страсть к живописи, причем в самых крайних ее направлениях. Почтенный доктор медицины оказался необычайно восприимчив к новым веяниям. Начав как импрессионист, он вскоре увлекся восточной экзотикой, потом примитивизмом, визионерской живописью, отдал дань кубофутуризму, симультанизму и т. д. Вся эта эволюция развернулась на чрезвычайно сжатом отрезке времени. К живописи Кульбин пристрастился в 1907-м, в том самом году, когда стало формироваться новое поколение русских художников. Ученый медик примкнул к ней, бунтующей молодежи, и вместе с ней проделал этот «безоглядный бег к новым берегам».

В конце 1912 года Общество интимного театра выпустило сборник в честь Кульбина, в котором подводился своего рода итог его творчества за последние пять лет. В книге перечислялись выставки, в которых он участвовал, спектакли, которые оформлял, книги, которые иллюстрировал. Среди репродукций картин самого художника в ней помещены статьи С. Судейкина, Н. Евреинова, С. Городецкого — людей Кульбину близких, с которыми почти ежевечерне он видится в «Собаке». Статьи художника, режиссера и поэта дышат неподдельной любовью и безусловно искренним восхищением. Но, когда вы вчитываетесь в сами тексты, у вас возникает ощущение, что в их словах, преувеличенно громких и восторженных, звучит некоторая натянутость, — быть может, это чувство рождает именно преувеличенная восторженность тона. Примечательно, впрочем, что о самой живописи Кульбина не только режиссер и поэт, но и художник пишут весьма осторожно и уклончиво.

«Мы думаем, что Кульбин — крайний индивидуалист. Его декоративные ощущения находят своеобразное выражение и могут быть восприняты зрителем только при бережном восприятии ускользающих форм»⁵², — писал С. Судейкин.

Живописный дар Кульбина был весьма скромным. Он далеко уступал тем молодым художникам, с которыми начинал, — Е. Г. Гуро и М. Ф. Матюшину, П. Н. Филонову, В. В. Кандинскому, В. Е. Татлину, А. В. Лентулову, А. В. Куприну; его картины похожи на всех модернистов сразу.

«Тайна» Кульбина прежде всего была скрыта в особенностях его душевного строя: он излучал необыкновенную доброту, говорили о врачбно-терапевтическом воздействии его личности. А. Блок, строго отбиривший собеседников, часто проводил с Кульбиным вечера, ощущая благотворное влияние на него какой-то, по его словам, настоящей «уютности его, кульбинской, атмосферы»⁵³. Его личность была постоянно обращена на других, как бы разомкнута. Может быть, это свойство, лежащее в основании его человеческой природы, позволяло ему «нащупывать нерв», чувствовать новый трепет в искусстве. Открытый всем ветрам, бушующим в эти предреволюционные годы в русской культуре, «он был коробейником, всякий раз приносившим в аудиторию ворох новых идей, самые последние новинки западноевропейской мысли, очередной “крик моды” не только в области художественных, музыкальных или литературных направлений, но и в сфере науки, политики, общественного движения, философии...»⁵⁴. Быстрота, с которой он впитывал разнообразие веяния века, легкость, с которой он обращался с различными науками и искусствами, предопределялись своего рода универсализмом Кульбина. Творческая и всяческая универсальность в те годы весьма ценилась, ею в разной мере обладали многие, а среди «собачников» почти все. Но универсальность Кульбина была особого рода. Она выростала из дилетантизма. Дилетантизм давал ему необычайную свободу в обращении с искусством и наукой — и в том, и в другой он с

пылкой решимостью намеревался произвести форменную революцию. Он находил между ними такие связи и соответствия, которые не пришли бы в голову ни одному, даже самому смелому профессионалу. Искусство он намеревался проверять наукой — происходящие в них процессы он ставил в связь с различными геологическими и астрономическими явлениями. «Он верил во влияние солнечных пятен на революцию»⁵⁵, — писал Шкловский.

О Леонардо, о планетах ближних
И о Психее, пойманной в пути.
О ради, о взрыве схем недвижимых,
Беседуя в творящем забыты.
В глазах пытливых (а костяк Сократа)
Огонь блаженный подглядеть люблю,
Ликуя веще: разум бесноватый
Издавна был ближайшим бытию⁵⁶.

Эти стихи, принадлежащие С. Городецкому, выпревание и перенасыщенные модной образностью, дают тем не менее точный духовный портрет Кульбина. По призванию он был вождем, агитатором и пропагандистом. Он глубоко постиг сущность эгофутуризма, его разрушительный пафос, твердо уверовав, что «футуризм — главное устремление нашей эпохи», и фанатично его проповедовал.

В архиве Василия Каменского хранятся рукописные заметки о Кульбине, относящиеся к 1914—1915 годам. Любопытно привести их текст.

«...Пора же наконец крикнуть в сгнившие уши общества.

Пора выйти на широкую дорогу.

Пора в корне пересоздать себя.

Пора овладеть всеми внутренними силами Духа и в творческой деятельности яркими достижениями выявить всю глубину своей индивидуальности.

Пора жить всей полнотой бытия и в остром мироощущении сегодня остро чувствовать гармонию всеединства.

Пора принять как высший дар новое мироощущение гениального Кульбина...

Пора создавать и вдохновенно строить истинную жизнь, полную утренних звонких откровений.

Кульбин радостно начал это возрождение. Где вы, живые, он ждет вас — он ищет вас»⁵⁷.

Эти заметки интересны во многих отношениях, но прежде всего тем, что написаны они рукой самого Кульбина.

Почтенный доктор медицины искренне уверовал в собственную гениальность и так же безоговорочно верил в гениальность всех, кто шел с ним в одном строю. Его переписка полна заботы и беспокойства о художниках, как правило футуристического направления, которых он безвозмездно ссужал деньгами, поддерживал морально, которых он объединял вокруг себя, внушая веру в правоту и историческую логику их художественных установок.

Виктор Шкловский рассказывает, как однажды он принес Кульбину свои скульптурные работы «прямо в глине». «Он мне сказал по своему тогдашнему обыкновению: “Вы — гений” — и предложил от себя ежемесячную стипендию в 40 рублей. Скульптор я никакой, — продолжал Шкловский, — считаю, что у меня вместо таланта скульптора было тихое бешенство — вдохновение на три минуты»⁵⁸.

«Тихое бешенство» вместо таланта, как оказалось, было у многих из тех, кто был провозглашен в «Собаке» гением, — у самого Кульбина в том числе.

«Он был солнечным отблеском на осколке стекла»⁵⁹, — отозвался о нем Шкловский спустя десятилетия.

Кульбин умер в марте 1917 года. Гений на час, пророк, вещающий истину в подвальном кабачке, бунтарь, готовый положить жизнь на то, чтобы взвихрить бурю, он был забыт почти сразу же.

Но тогда, в последние предреволюционные годы, он взял на себя миссию культуртрегера, и многие его считали своим учителем. Учителем его называл и Шкловский. В большом зале «Собаки» висел написанный Судейкиным портрет Кульбина в виде евангелиста Луки. Врач и святой, толкователь Писания, взявший на себя нелегкий труд нести людям свет мудрости и истины, — таким его видели тогда «собачники». «С 1913 года Кульбин занял то же положе-

ние — роль трибуна от искусства, то же первенствующее и направляющее место, какое до сих пор принадлежало Вяч. Иванову. Вяч. Иванов ораторствовал у себя на башне. ...Кульбин был похож на философа-перипатетика, прогуливающегося по сомнительной нравственности собачьей академии»⁶⁰.

О сомнительной нравственности ночного «собачьего государства» пишет не только В. Пяст. Но Б. Пронин негодуяюще подобное мнение отвергал: «...в “Собаке” нравы были застенчивые; оргий и связанных с ними гадостей не было. ...Сюда привлекали разговоры, споры»⁶¹, — писал он.

В. Пяст и Б. Пронин говорили о разных вещах. Под сомнительной нравственностью Пяст подразумевал вовсе не дурное поведение посетителей кабака, но нечто иное, более общее. Саму атмосферу подвала, с ее болезненным эскапизмом, за которым скрывалось смутное ощущение грядущих катастроф, взвинченные споры, которым не было конца, бесконечные игры воспаленного ума, которые были способны заводить — и заводили — в опасные пределы, где так зыбки становились границы дозволенного и недозволенного. Никто не сказал об этом с такой спокойной откровенностью, безошибочно точно сформулировав существо атмосферы «Собаки», как один из ее завсегдатаев и апологетов М. Кузмин в известном четверостишии, которое печаталось на ее программках и было эпиграфом ко многим ее вечерам:

Здесь цепи многие развязаны, —
Все сохранит подземный зал,
И те слова, что ночью сказаны,
Другой бы утром не сказал...

В ночной лихорадке мыслей и чувств «развязанные цепи», бесконтрольное словоговорение («Но беспечна, пряна, бесстыдна маскарадная болтовня») опьяняли и самих «краснобаев и лжепророков» (слова Ахматовой), и тех, кто им внимал.

Впрочем, и А. Ахматова, и сам М. Кузмин в последние годы существования «Бродячей собаки» были

уже довольно редкими гостями, как и большинство людей, причастных к созданию подвала, но затем в результате какого-то «внутреннего переворота» отошедших от кормила правления.

Одновременно с М. Кузминым и А. Ахматовой реже стали бывать в подвале О. Мандельштам, Н. Гумилев, поэты, связанные с «Аполлоном». Отношение Ахматовой к «Собаке» отчетливо видно из ее стихотворения от 1 января 1913 года:

Все мы бражники здесь, блудницы.
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам.
.....
О, как сердце мое тоскует.
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду⁶².

Дионисийский хмель сочиненного карнавализованного бытия «Собаки» тяготил и Мандельштама. Poleмика с «собачьим духом» явственно слышна в его стихотворении «...Дев полуночных отвага...», относящемся к тому же 1913 году. Его тоже важно привести:

... Дев полуночных отвага
И безумных звезд разбег,
Да привяжется бродяга,
Вымогая на ночлег.

Кто, скажите мне, сознание
Виноградом замутит,
Если явь — Петра создание,
Медный всадник и гранит?

Слышу с крепости сигналы,
Замечаю, как тепло.
Выстрел пушечный в подвалы,
Вероятно, донесло.

И гораздо глубже бреда
Воспаленной головы
Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы⁶³.

Б. Пронину не случайно никогда не удавалось залучить в подвал А. Блока. «Блок был “дневным” человеком»⁶⁴, — объяснял близкий поэту В. Пяст.

Чем дальше, тем все очевиднее становилось, что прежней безмятежной дружественности, всеобщего единения душ в ночном государстве «Бродячая собака» уже нет. Его население расколото на два лагеря своего рода социальных классов, друг другу враждебных, но во вражде сосуществующих. «Основной предпосылкой собачьего бытия было разделение человечества на две неравные категории: на представителей искусства и на “фармацевтов”, под которыми подразумевались все остальные люди, чем бы они ни занимались и к какой бы профессии они ни принадлежали»⁶⁵.

Но кто такой «фармацевт» (Цыбульский из презрения произносил слово так: «фармацепт»), ставший теперь так много значить в «Собаке»? В описаниях самих «собачников» его образ предстает сложным и многоликим. Это прежде всего буржуа, глухие к голосу настоящего искусства; зажиточные архитекторы, врачи, адвокаты, «молодые пшюты, в лок опроборенные кавалеристы, с тутим кошельком, самодовольные, самовлюбленные, приходившие сюда с карманными часами, ожидая, когда бродяги вынырнут из темных углов и начнут забавлять их, щекотать их пресыщенные нервы и нервы их чувствительных дам»⁶⁶.

К «фармацевтам» относили людей, вообще «тершихся около искусства», «литературное большинство». Тех, кто «заводятся около искусства», «похваляют и поругивают, но тем пьют ... художническую кровь. ... Им — игрушки, а нам — слезки. Вернисажи, “Бродячие собаки”, премьеры — ими существуют»⁶⁷, — заносит А. Блок в дневник. Но как ни старались в «Собаке» хранить завет Н. Сапунова, одного из ее создателей, погибшего спустя полгода после открытия кабаре: «Не пускать “фармацевтов”!» (существовали даже специальные бланки, на которых типографским способом был напечатан следующий текст: «Милостивый государь! “Бродячая собака” не считает возможным Вас принять»), «фармацевты» все же в подвал проникали, «заливая его до высоких, чуть не казематных окошек»⁶⁸.

Сохранить «Собаку» в изоляции от «большого мира», как вначале задумывали, к чему с немалым рвением стремились и что поначалу удавалось, оказалось неосуществимым. «Бродячая собака» разделила судьбу всех прочих артистических кабаре — в России и на Западе. Она, это случилось как-то незаметно, само собой, стала существовать на средства презренных «фармацевтов». Именно они оплачивали большинство расходов по устройству вечеров. Им продавали билеты, цена которых порой доходила до 25 рублей. Они платили за богему в буфете. Рассказывают, что Пронин наставлял буфетчика Кузьму не приставать к своим с оплатой, а записывать съеденное и выпитое ими на счета «фармацевтов». Обо всем этом стыдливо умалчивали, и, более того, «фармацевтам» всячески демонстрировали полнейшую от них независимость и даже выказывали, как только могли, свою враждебность. Экспроприируя экспроприаторов, угрызений совести не испытывали. Моральный кодекс богемьена, вообще-то очень строгий в вопросах чести, подобные акции не только допускал, но и всячески поощрял.

Впрочем, и среди «фармацевтов» кое-кого отличали — например, обоих Владыкиных, присяжного поверенного графа Сидамона Эривова, людей очень богатых и много раз делавших денежные впрыскивания в готовую захиреть «Собаку». За это их из ряда «фармацевтов» перевели в почетную категорию «меценатов».

Чужаков, «фармацевтов» богема узнает с первого же взгляда. Оознавательным знаком служит одежда — элегантные фраки, смокинги, манишки, прически. Любопытно, что, браня своих недругов в «Бродячей собаке», Лившиц инкриминирует им «расчесанные до затылка проборы, стояче-отложные воротнички, облегаяющие жакеты»⁶⁹.

В. Пяст описывает один эпизод, весьма характерный для «Собаки» после переворота: Пронин, «почему-то отождествив “фармацевтический” дух с одним очень близким искусству человеком, сотрудником “Аполлона”, — не потому ли, что он явился во фра-

ке? — стал осыпать его всякой бранью, до тех пор ходившего мирно себе из вечера в вечер в “Собаку”, да еще относившегося к почетному разряду “друзей” “Собаки”, т. е. лиц, которым посылались повестки на каждое заседание и собрание, и начал изгонять его вон из подвала навсегда... Сидевший рядом Гумилев пытался образумить хунд-директора: “Борис, знай, сотрудник ‘Аполлона’ не может быть хамом”. Но Борис закусил удила и ничего не слышал»⁷⁰.

Трудно поверить, что этот случай произошел в артистическом кабачке тринадцатого года, а не пятью годами позже — что было бы вполне понятно — в Петрограде суровых лет военного коммунизма, когда представление о том, кто человек таков, «наш» или «не наш», складывалось прежде всего из того, во что он одет, а за фрак еще могли и расстрелять: ведь рисовал же Маяковский в «Окнах РОСТА» буржуев именно во фраках и манишках.

В ночном артистическом кабачке, надежно скрытом от современной действительности, неожиданно возникало предощущение грядущих социальных коллизий и катастроф.

Жестокие словесные бои футуризма, которые опрокидывали представления о благополучии, о медленной эволюции, опускаясь сюда, в область повседневных человеческих отношений между художниками, незаметно переводились в конфронтацию между прошлым, которое надлежит уничтожить, и будущим. Независимо от того, что в это «прошлое» попадали недавние друзья, а не «фармацевты».

Скрытая конфронтация, глухая вражда порой вырвались наружу, взрываясь скандалами, как это было на одном из последних вечеров существования «Собаки» в феврале 1915 года, когда Владимир Маяковский прочел свое знаменитое стихотворение «Вам!»:

Вам, проживающим за оргией оргию,
имеющим ванную и теплый клозет!
Как вам не стыдно о представленных к Георгию
вычитывать из столбцов газет?!

.....

Вам ли, любящим баб да блюда,
жизнь отдавать в угоду?!
Я лучше в баре блядам буду
подавать ананасную воду!

«Это имело действие грома, получились даже обмороки, — вспоминал Б. Пронин, — одну из них это так ошарашило, что она была в полуобмороке, полустерике»⁷¹.

Маяковского можно было понять. Рядом с трагическими и кровавыми событиями мировой бойни жизнь сытых и беспечных, продолжавших вариться в гуще бесплодных споров, сверхусложненных умствований не могла не казаться лишенной смысла и безнравственной. Однако идея об очистительной силе этой войны была одним из вполне интеллигентских — и крайне опасных — заблуждений. Понимали это футуристы или нет, но их образ мыслей и их искусство при всей кажущейся противоположности миру российской государственности были все же слишком прочно с ним связаны — военный пафос стихов революционно настроенного поэта неожиданно смыкался с официозной пропагандистской кампанией. Вряд ли Маяковский над этим задумывался. Пронин красочно живописует атмосферу, в которой это стихотворение в «Собаке» возникло. «Разреши мне выйти на эстраду, и я сделаю “эпате”, немножечко буржуев расшевелю», — попросил его Маяковский. «Тогда я, — повествует Пронин, — озлобленный тем, что вечер получился кислый, говорю Вере Александровне: “Это будет замечательно”, — и она говорит: “Шпарьте!”»⁷²

Социальный бунт в «Собаке» для многих художников был именно что «эпате».

Милая богема — к ней, что бы они ни говорили, принадлежали и ее враги-футуристы — играла, рядясь и примеряя на себя разные, ею сочиненные костюмы, мало задумываясь о последствиях, не слыша и не желая слышать над головой гула приближавшихся шагов Командора, грозную поступь века, час близившегося Возмездия. Очень не скоро сметенные вселенским ветром истории «бражники и блудницы»

«Бродячей собаки» поняли, что, жертвы эпохи, они сами накликали на свою голову трагический конец, что рано или поздно спадут маски, соскользнут карнавальные одежды и перед ними предстанет пугающее лицо жизни.

В своих воспоминаниях, названных им «Полутораглазый стрелец», Б. Лившиц рассказывает, как он возвращался домой из «Собаки» уже под утро на трамвае, с бледным от бессонницы лицом, опухшими глазами, размазанным гримом.

«Два людских потока встречались в маршрутном трамвае, воплощая в себе два противоположных полюса городской жизни.

В зеркальном стекле я видел свое отражение: съехавший на затылок цилиндр, вытянутое лицо, тяжелые веки. Остальное мне нетрудно было мысленно дополнить: двойной капуль, белила на лбу и румяна на щеках — еженощная маска завсегда подвала, уже уничтожаемая рассветом. ...Перед моими слипающимися глазами чередой сменялись, наплывая друг на друга, кусок судейкинской росписи, парчовый, мехом отороченный Лилин шугай, тангирующая пара, сутулая фигура Кульбина... нет, средневекового жонглера Кульбиниуса, собирающегося подбросить в воздух две преждевременно облысевшие головы. Нет, это не лысины, а руки, лежащие на коленях, и на меня смотрит в упор не лобастый Николай Николаевич, а пожилой рабочий в коротком полушубке. В глубине запавших орбит — темное пламя ненависти.

Мне становится не по себе. Я выхожу из вагона, унося на всю жизнь бремя этого взора»⁷³.

«Привал комедиантов»

«Было бы очень обидно, если бы память о “Собаке” — той, по крайней мере, какой ее мы с Вами знали, — исчезла. По-моему, история “Собаки” должна найти место в истории общественных и художественных кругов начала XX столетия. Много там было такого, что достойно внимания и памяти», — писал в

сентябре 1915 года В. Подгорный Н. Петрову. «Из развалин», которые остались после «Собаки» («газетные и иные статьи, бланки, стихи, пьесы, ноты, программы, повестки, письма — даже частные, — картины, зарисовки и т. д.»)¹, Подгорный предлагал создать «музей» «Собаки».

Удивительны в этом письме одного из самых преданных «Собаке» людей не ностальгическая тоска по утраченному пристанищу и даже не ясное понимание роли, которую сыграл артистический подвал в «истории общественных и художественных кругов начала XX столетия», а дистанция, успевшая возникнуть по отношению к недавнему прошлому: «Собака» пропала всего как полгода — а уже стала историей.

Через две недели из Петрограда в Москву Подгорному уже летит послание Пронина. Бывший владелец кабаре сообщает, что многое от «Собаки» сохранил: «две “Свиные книги”, рисунки, наброски, повестки, клише, печати, круглый стол 13-ти, люстру, подсвечники, табуреты и табуретки и много, много всяких вещей, которые мне удалось собрать и стащить к себе наверх»².

Но не о музее мечтает Пронин: он воспламенен идеей «новой “Собаки”».

«Вечный студент» опять горит энтузиазмом, у него вновь готов «план действий». Он руководит, раздает поручения: Подгорный должен «поговорить с Ф. Ф. Комиссаржевским, гр. А. Толстым, Н. Званцевым, “мхатовцами” Качаловым, Александровым, Массалитиновым, Озаровским и др.»³, кого тот нашел бы нужным и приятным привлечь в новую «Собаку». Своим воодушевлением Пронину снова удастся загипнотизировать всех — работа уже кипит: «Я достаю деньги (собираю), Коля* начинает репетировать, Цыбульский пишет музыку, готовимся к открытию!!!»⁴ Пронин захлебывается от восторга. Письмо сплошь в восклицательных знаках.

У нового кабаре, в котором продолжит свою жизнь «Собака», уже есть название — «Привал коме-

* Коля — Н. В. Петров.

диантов»* — и адрес: Марсово поле, 7. Все должно быть, как прежде: «Опять подвал, опять пробивка стен, опять Бернардацци, ремонт, князь, Цыбульский, Вера Александровна»⁵. Вместо распавшегося Общества интимного театра организуется Петроградское художественное общество, при котором, собственно, «Привал комедиантов» и создается. Составляется список «действительных членов общества», куда входят «Т. Карсавина, художники А. Радаков, С. Сорин, М. Добужинский, Е. Лансере, архитекторы И. Фомин и В. Щуко, Л. Андреев, А. Толстой, М. Кузмин, Н. Тэффи, Н. Евреинов, министр юстиции П. Переверзев — всего 27 человек»⁶. Устав общества — точная копия бывшего «собачьего». Учредительное собрание избирает членов-учредителей в количестве восемнадцати человек; кроме Пронина, Подгорного, Петрова, туда вошли А. Ахматова, Н. Гумилев, К. Чуковский, Ю. Юркун, Ю. Анненков, М. Добужинский и другие. Составляется план воззвания, который надлежит довести до всеобщего сведения: «1) прошлое “Собаки”; 2) ее значение — историческое и творческое; 3) современные условия жизни бродячего (собачьего?) искусства»⁷.

Пронину вновь удалось всех опутать, закружить прежней игрой.

Правление новой «Собаки», писал Подгорный, следующее:

- «Б. К. Пронин — Ее голова
- М. А. Кузмин — Ее первая правая лапа
- В. А. Подгорный — Ее вторая правая лапа
- Н. Н. Евреинов — Ее первая левая лапа
- Н. В. Петров — Ее вторая левая лапа
- К. М. Миклашевский — Ее хвост
- В. А. Щуко — Ее управляющий

Ха-ха-ха»⁸.

Богему, лишенную своего дома, снова тянуло в подвал. Помещение еще не отделали, пол был завален битым кирпичом и кусками извести из проби-

* Так назывался квартал в Мадриде времен Сервантеса и Лопе де Вега, где селились писатели, актеры, художники; то же название носила одна из картин С. Судейкина.

тых стен, а сюда уже тянулись бывшие «собачники». Приходили В. Маяковский, В. Хлебников, А. Блок...

Устройство подвала растянулось на полгода. «Привал комедиантов» открылся 18 апреля 1916 года.

В «Привале» многое напоминало бывшую «Собаку». Снова от пола до потолка расписаны сводчатые комнаты. Только манера художников здесь была уже другой. Футуристический хаос фресок Кульбина сменила неоакадемическая живопись Б. Григорьева и А. Яковлева. Линии и формы вновь обрели узнаваемость. На стенах «Таверны» — так назывался самый большой зал — Б. Григорьев нарисовал гигантские фигуры трактирщиков и гуляк с подружками. «Здесь было что-то от старой Германии, — вспоминала В. Веригина, — а современность проглядывала в манере художника — неожиданно ласкающие глаз цвета — алый с лазоревым»⁹. Главным персонажем другой комнаты, оформленной А. Яковлевым, стал Арлекин, который, «казалось, перешел из современной Франции»¹⁰.

Третий зал, непосредственно соприкасавшийся со сценой, оформил С. Судейкин. Стены и потолок художник сплошь закрасил черным цветом.

В черноте подвальных сводов, обозначавших своды небесные, мерцали знаки зодиака — осколки зеркал в золотом обрамлении. (Первоначально театр хотели назвать «Звездочетом»: подвал — дно колодца, откуда лучше видно звезды.)

Как «наверху», в большом искусстве, так и тут, в подвале, пророческие предчувствия художников, смутные видения великих концов и канунов принимали облик историко-культурных реминисценций.

Ночь «Привала комедиантов» — это и ночь венецианского маскарада закатных времен великого города.

Подвал освещали свечи в старинных канделябрах. Абажурами, рассеивавшими неверное пламя свечей, служили маски-«бауты». В зале были расписаны одни только ставни, наглухо закрывавшие окошки. С деревянных створок публику разглядывали персонажи итальянской народной комедии — служанка, Труф-

фальдино в традиционной маске, влюбленный и его девушка, «грозила своим таинственным обликом черно-белая бауга, похищающая чье-то изображение»¹¹. На отдельном панно печально и иронически усмехался Гоцци. «Выбор сюжетов, красок росписи, — писал о декоративных фантазиях Судейкина Вл. Соловьев, — носит заметные следы влияния на нее картин Пьетро Лонги, живописца-провидца последних дней Венецианской республики»¹².

Посетители кабаре должны были чувствовать себя «странствующими комедиантами жизни, отчасти нездешними персонажами какой-то дьявольской феерии, сопричастными химере»¹³. Живописцы и кабареьеры снова конструировали особый мир, который одновременно был жизненной средой и театральным пространством.

Б. Пронин стремился «Привал», как когда-то «Бродячую собаку», обратить в фантастическую страну, населенную театральными персонажами.

«Гофман!

Готовим пантомиму о человеке, потерявшем свое изображение, Эразм, д-р Дапертутто в красном и стальными пуговицами, Джульетта, Ансельм, две змейки, Пьетро Белькампо, странствующий энтузиаст, советники и черти, и, наконец, сам Крейслер — все это вместе с черным котом и камином должно наполнить подвал, зажечь, задвигаться и явить новую радость и красоту»¹⁴, — писал Пронин Подгорному. Представление, которое ставили к открытию кабаре, должно было проникать во все углы подвала, вовлекая всех в свой круговорот.

Упомянутый Б. Прониным среди других литературных и театральных персонажей Доктор Дапертутто — псевдоним Вс. Мейерхольда. Режиссер и кабареьер, которые разошлись в период «Собаки», теперь вновь сблизились. В первом представлении «Привала» Мейерхольду отводилась важная роль. Он должен был встречать гостей подвала «особым приветствием». Но, кроме этого, ему надлежало стать первой и главной среди других карнавальных масок, оживших в подвале. С. Судейкин сделал эскиз костю-

ма Доктора Дапертутто — розовый атласный камзол с серебряными пуговицами, синий плащ, лакированная треуголка с плюмажем и маска-клюв, закрывавшая лоб и часть носа. Этот костюм художник видел ярким колористическим пятном, оживляющим мрачноватый тон росписи, праздничной нотой в атмосфере шутовской погрёбальности.

По неизвестной нам причине этот замысел не был осуществлен.

Тем не менее с «Привалом» у Мейерхольда были связаны самые серьезные планы. Создатели нового кабаре намеревались не только воскресить дух «Бродячей собаки», но и продолжить театральные опыты «Дома интермедий». Напечатанная в хронике журнала Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам» краткая театральная программа «Привала комедиантов» почти дословно повторяла манифест «Дома интермедий». «Спектакли этого маленького театра, — говорилось в ней, — ставятся в характере представлений народных балаганов и парижских уличных театров»¹⁵.

В этом же номере сообщалось, что к постановке готовится новая пьеса К. М. Миклашевского (декорации, костюмы и бутафория Т. В. Жуковской), «Кот в сапогах» Л. Тика в переводе В. Гиппиуса (и ту и другую журнал уже печатал).

Сотрудник и соратник Мейерхольда Вл. Соловьев назвал «Привал» «театром подземных классиков», сформулировав тем самым его центральную идею. «Новый театр, — несколько позже разъяснял он цели, ради которых Мейерхольд снова обратился к кабаре, — возникший как реакция против увлечения принципами натуралистически-психологической школы и господства эпигонов бытового театра, точно определил область своих художественных исканий: возврат к утраченным традициям. Носителями подлинных сценических традиций, по мнению теоретиков нового театра, являются старинный театр Западной Европы, пантомима и театральные представления уличных гистрионов всех толков и видов»¹⁶.



Н. Ф. Балиев, конференсье кабаре Московского художественного театра.

К. С. Станиславский.
Шарж.



«Капустник»
Художественного театра.
1911 год.
Сцена «Балаган».





Вл. И. Немирович-Данченко, А. Л. Вишневский, Н. Г. Александров
на «капустнике» МХТ 1912 года. *Шаржи Мака.*





Зрительный зал
и сцена кабаре
«Летучая мышь».



Н. Л. Тарасов,
один из создателей
кабаре «Летучая мышь».



А. Т. Аверченко.



А. Р. Кугель.



Н. А. Тэффи.



Икар (Н. Ф. Барабанов) — пародия на шансонетных певиц.

Н. Г. Эренберг.

Э. Я. Гибшман.





В. Э. Мейерхольд.



Всеволод Мейерхольд в костюме Пьеро.
Рисунок Н. П. Ульянова. 1908.

Зал на Галерной улице, где играли спектакли «Дома интермедий».





«Шарф Колумбины» А. Шницлера и Э. Донаньи. Эскизы Н. Н. Сапунова.





Пастораль
М. А. Кузмина
«Голландка Лиза».
Эскиз Н. Н. Сапунова.



В. Э. Мейерхольд.
Портрет
Б. Д. Григорьева. 1916.



Открытие
«Бродячей собаки»
в 1912 году.
Рисунок
С. Животовского.

С. Ю. Судейкин.
Автопортрет. 1918.



Б. К. Пронин.





Т. П. Карсавина в роли Саломеи в спектакле «Бродячей собаки». Рисунок С. Ю. Судейкина. 1913.



Н. И. Кульбин. Шарж И. Гранди.

А. Н. Толстой. Шарж Д. Мельникова.

М. А. Кузмин.
Шарж Н. И. Кульбина. 1913.





Вечер в «Бродячей собаке» в 1913 году.

Чествование К. Д. Бальмонта в «Бродячей собаке».
Карикатура М. Л. Шафрана.



В. И. Шухаев
и А. Е. Яковлев.
*Двойной автопортрет в
костюмах Арлекина и Пьеро.*
1914.



«Привал комедиантов». Зал с росписью А. Е. Яковлева и вход в буфет.





«Привал комедиантов».
Роспись С. Ю. Судейкина.

Костюм к спектаклю по пьесе
Е. А. Зноско-Боровского
«Обращенный принц».
Эскиз С. Ю. Судейкина.

С. Ю. Судейкин.
Шарж
И. Гранди.



«Моя жизнь» (кафе «Привал комедиантов»
Картина С. Ю. Судейкина. 1916.





Обложка буклета для спектакля «Сила любви и волшебства».
Рисунок М. В. Добужинского. 1916.

В «Привале» создали постоянную труппу, ядро которой составили учащиеся Студии Мейерхольда на Бородинской. Кроме студийцев, в нее вошли О. Глебова-Судейкина, Б. Казароза, К. Павлова. Выступления в «Привале комедиантов» должны были стать для них практикой, которая давала бы им возможность овладеть новой актерской техникой.

Программа, которую играли на премьере, была в своем роде исторической — она единственный раз объединила в себе постановки Вс. Мейерхольда и Н. Евреинова — первый ставил «Шарф Коломбины», второй — «Фантазию» Козьмы Пруткова и «Два пастуха и нимфа в хижине» М. Кузмина. Небольшие пьески прослаивались и перемежались шутивными песенками, короткими стихотворениями Коли Петера, который вел программу как конферансье.

В архиве Н. В. Петрова хранится ворох вырезок из юмористических разделов иллюстрированных журналов — «Осколков», реприз, заготовок экспромтов и импровизаций, набросанных его рукой. Сегодняшнему читателю они покажутся не слишком остроумными. Впрочем, известно, что эстрадный юмор живет по собственным законам и в устах обаятельного и простодушного Коли Петера они могли звучать смешно.

Атмосфера первого вечера в самом деле получилась непринужденной. Публику при входе встречал карлик Василий Иванович, похожий в своем диковинном костюме (по эскизу Судейкина) то ли на попугая, то ли на петуха. Гостей обслуживали слуги в восточных тюрбанах. «Повсюду царят смех, оживление, настроение приподнятое, — писал побывавший на премьере журналист. — Все перебрасываются приветствиями, шутками. В толпе мелькают знакомые лица литераторов, художников, известных артистов. ...Кажется, что очутился в одном из интимнейших кабаре Монмартра»¹⁷.

Но вот толпа расступалась. На сцену в пальто и в цилиндре пробирался искрящийся веселостью конферансье Коля Петер. Для начала он зачитывал телеграмму от артистов Художественного театра:

«В Москве ни собак, ни привала.
Актеры, художники есть
И даже поэтов немало,
Имен их нельзя перечесть.

От имени всех комедьянтов
Старинной и доброй Москвы,
Способных и даже талантов,
Привет вам. Запомните ж вы:

В “Привале” зарыта собака,
Но духа ее не зарыть.
И каждый бродячий гуляка
Пусть помнит собачую прыть.

Книптер, Москвин, Массалитинов и др.»¹⁸.

Само же представление оказалось не слишком удачным.

Критики и зрители невольно сравнивали «Фантазию» Евреинова с его постановкой этой же пьесы в «Веселом театре» семь лет назад, а «Шарф Коломбины» — с мейерхольдовской же пантомимой в «Доме интермедий». В повторении и та и другая явно проигрывали. «Я знала по опыту, — писала Веригина о “Шарфе Коломбины”, — что из возобновления ничего хорошего получиться не может»¹⁹.

Многие считали, что полупривал постановки Мейерхольда был предопределен неудачным выбором исполнителей главных ролей — К. Павловой и Н. Щербакова. На роль Коломбины Мейерхольд первоначально взял А. И. Кулябко-Корецкую из своей Студии на Бородинской, где «она обнаружила, — по мнению Н. Волкова, — мастерство сценической техники в манере японских актеров, школы, показанной в России замечательной артисткой Ганако»²⁰. Но А. Кулябко-Корецкой недоставало профессиональной хватки, которой владела К. Павлова, известная танцовщица, недавно выступавшая в Литейном театре миниатюр. Однако судорожные попытки поразить публику драматическим даром, которого у нее не было, огрубляли, а местами и прямо рвали тончайшую ткань пантомимы.

«Уже на репетиции она играла с чисто внешним темпераментом, — вспоминала Веригина, — на спек-

такле получилось и вовсе нечто ужасное. В трагические моменты она так громко дышала, что было слышно в самых последних рядах. К тому же она немилосердно стучала мебелью и даже уронила стол. Беззвучность и легкость, которых добивался Мейерхольд, исчезли, на первый план вышло тривиальное “переживание”»²¹. Рецензент отозвался об игре Павловой еще резче: «В утонченном костюме по эскизам Судейкина весь жанр ее игры, манер, прически и мимики был довольно случаен, отчасти вульгарен и напоминал о кабаре совсем иного типа»²².

В роли Пьеро Н. Щербаков не смог передать той хрупкой до болезненности грации, женственной мечтательности, которыми когда-то пленял Шухаев. «Страдания его выражались чересчур мужественными жестами»²³.

Критик отдавал должное искусству режиссера, «мастера театрального жеста и рисунка... прекрасной группировке масок. ...Но, — писал он, — отсутствие лиризма у основных действующих лиц приводило к однообразно повышенной драматизации пантомимы, превращая ее в обыкновенную мелодраму»²⁴.

Спектаклю фанатичного приверженца гротеска как раз гротеска и недостало.

Вл. Соловьев утверждал, что «старая балаганная история о легкомысленной Коломбине и ее двух любовниках утратила свой смысл»²⁵ по вине художника. Самодовлеющая красота костюмов гостей в сцене бала, считал он, будто бы сняла диссонанс между белой невестой Коломбиной и грубой пестрядью гостей, веселящихся на мещанской свадьбе, как это было у Сапунова.

Соловьев уверял, что Судейкин лишен истинного чувства театра, он «атеатрален» в силу того именно, что «мыслит театральными образами»²⁶.

Верный адепт Мейерхольда, Соловьев судил явно предвзято и несправедливо. Кто лучше Судейкина умел проникнуть в пьесу и передать ее дух в образах пленительных и точных! Об этом его свойстве не раз говорил Мейерхольд. О том же писал Евреинов, вспо-

миная, как они вместе с Судейкиным ставили пастораль М. Кузмина, которая была показана на том же первом представлении «Привала комедиантов».

Евреинов вспоминал, что работа над пьеской «Два пастуха и нимфа в хижине» велась спешно и нервно. Судейкин был уже призван в солдаты (в особую роту Измайловского полка, скомпонованную из деятелей искусства). «Я виделся с ним редко. Но довольно было и немногих бесед с быстро загоравшимся Судейкиным для того, чтобы “нащупать” верный, стильный и единственно возможный в своей последней остроте план постановки этой изощренно-эротической и ядовито-сладостной пасторали Кузмина»²⁷.

На трех крохотных страницах размером в восьмушку листа уместилась пьеса Кузмина — пастораль для маскарада, с фабулой, построенной на анекдоте несколько сомнительной пикантности. «К двум влюбленным друг в друга подросткам является очаровательная соблазнительница нимфа, — пересказывает Евреинов свою постановку. — Весна, больно щемит сердце. Любовь к нимфе и ревность, побежденная в конце концов любовью друг к другу. Целая “драма”, казалось бы, “драма с глубокими переживаниями”. Ведекиндовское “Пробуждение весны”?

Нет! — это была только пастораль — шаловливая, пикантная пастораль на фоне неба с барашками, неподвижными над лужайкой с барашками, возле которых так детски и “взросло” блаженствовали и томились два мальчика-барашка.

Это было, — продолжал Евреинов, — как сон ... словно в детском игрушечном театре. ...Так странно, странно, так необычно и чудесно для уставших циников.

Эта пастораль так и запомнилась мне, словно минувший праздник детской любви, детский праздник, где куклы людей и барашков кажутся реальнее, чем их живые модели, и где так уместна была “тетушкина музыка” не в меру нежного и нарочито старомодного друга Судейкина М. А. Кузмина.

Судейкин, — вспоминал Евреинов, — не вышел на вызовы публики. ...Он был в солдатской форме, и

судьба готовила послать его на фронт, на первую линию передовых позиций»²⁸, откуда Судейкин вернулся с тяжелым нервным расстройством.

«Как безысходно — помню — глупо, грустно и невероятно было в тот вечер, что автор этого мирного “детского театрала”, обнаруживший в отроческой мечте кузминской пасторали созвучную своей душе нежность, был одет в форму “пушечного мяса” и должен был торопиться с премьеры, чтоб успеть выпастись к раннему часу военного ученья»²⁹.

Именно такого рода настроения и психологические мотивы составляли рациональное зерно спектаклей «Привала комедиантов», а не театральные новации, что бы ни говорил о своей работе всегда склонный к самовосхвалению Евреинов, а особенно в сочиненных под старость мемуарах.

Ретроспективистские восторги начала века, ностальгическая стилизация беспечной эпохи париков и мушек, все эти кукольные маркизы и буколические пастушки, предающиеся невинно-порочной эротической игре, в которой так искусны были поэт и театральные стилизаторы, не могли не казаться теперь, в 1916 году, утомительно тривиальными.

Точно так же исчерпаны были идеи, одушевлявшие создателей «коломбинад» и «арлекинад». Эстетизированный романтический балаган себя изжил. Не случайно ни Мейерхольд, ни его верный ученик Соловьев, формулируя театральные задачи «Привала», ничего нового по сравнению с тем, что было сказано шесть лет назад, не сказали.

«Привал комедиантов» на Царицыном лугу не оправдал возлагавшихся на него надежд — стать театром “подземных классиков”»³⁰, — писал Вл. Соловьев.

С другой стороны, интимным убежищем художников, собственно «привалом комедиантов» новое детище Пронина тоже стать не могло. Люди искусства стали заходить в подвал на Марсовом поле все реже, да и то по большей части днем. Собравшись в маленькой комнате с «эротически-дьявольскими» росписями Судейкина, огромным, во всю стену, портретом Глебовой-Судейкиной, они обычно сумерни-

чали с четырех часов до прихода вечерней публики, то есть до открытия кабаре. Бывшие «собачники» горько сетовали на то, что новый подвал сплошь заполнила публика. Да и могло ли быть иначе? В «Бродячей собаке» «фармацевтам» приходилось, как мы помним, выпрашивать, чтобы им продали контрамарку. Билеты на вход в «Привал комедиантов» продавались всякому желающему, и «фармацевты» здесь могли с самого начала чувствовать себя хозяевами.

Мейерхольд очень скоро из «Привала комедиантов» уходит — «Привал» последний и самый короткий эпизод в его предреволюционной биографии, завершение экспериментального этапа и расчет с кабаретной лабораторией...

До конца первого сезона на целый месяц подвалом завладел Театр кукол-марионеток Ю. Слонимской и А. Сазонова.

15 февраля 1916 года на квартире художника А. Гауша открылся кукольный театр, «давно ожидавшийся в Петербурге»³¹, — прокомментировал его появление журнал «Любовь к трем апельсинам». Куклы и костюмы для них сделаны были по эскизам А. Калмакова, портал ширмы и кукла-Пролог принадлежали М. Добужинскому. Танцы специально ставились артисткой Мариинского театра М. Неслуховской. Куклы разыграли комический дивертисмент «Сила любви и волшебства».

Этот домашний кукольный театр и обосновался в «Привале комедиантов». Только расположился он не на большой сцене, задернутой темно-пурпурным шелком (как ни мала и ни низка она, но все же велика для деревянных артистов), а на другой — золотой. Ее, совсем крохотную, зрители обступали тесным кольцом, «сидели, стояли, даже лежали на ковре, жадно следя за каждым движением кукол»³², стараясь уловить каждое слово.

Тихими, почти «инструментальными» голосами (действие сопровождалось пением Н. Артамонова, Зои Лодий, артиста Императорской оперы Н. Андреева, а речь озвучивали М. Прохорова, А. Голубев, А. Сазонов и Ю. Слонимская) маленькие лицедеи

рассказывали о любви волшебника Зороастра и его слуги Мерлина к прелестной пастушке Грезинде.

В начале представления Пролог «в облике очаровательной женщины» обращался к публике с такими словами: «Многие считают нас деревянными, но мы нервны, так нервны, что наши обнаженные нервы иногда почти видимы, точно протянутые в воздухе нити», и, пишет рецензент, «наклоня лукавую головку, протягивала тонкие, изукрашенные перстнями руки, чтоб зрители получше могли рассмотреть эти нити-нервы. ...В них все очарование, — умилялся рецензент, — и выразительные, как бы мимирующие лица, и незабываемая расцветка костюмов. Недаром один из артистов уверял, что пастушка Грезинда — самая обаятельная из женщин; в ее подчас натянутых движениях есть что-то от простых пастушеских полей, ее испуг от козней Зороастра был так реально передан движением рук и головы, что стало жаль ее, попавшую в засаду»³³.

Театр кукол открывал возможности, о которых мечтал, но так и не смог до конца осуществить театр людей.

В статье «Мирок иронии, фантастики и сатиры (Кукольный театр)» М. Кузмин писал: «Может быть, никакой другой род театральных представлений не давал столько поводов к философским размышлениям, романтическим мечтаниям, не служил орудием едкой сатиры, парадоксального блеска, не уводил так всецело в сказочное царство, как театр марионеток... всегда таинственное, поэтическое, насмешливое повторение человеческих жестов, поступков и страстей производит странное и неотразимое впечатление.

Несомненно, это совершенно особый род театрального искусства с особой техникой и особым репертуаром. Исходя из кукольных, специально кукольных возможностей, можно достигнуть совершенно своеобразных эффектов в области ли поэтической сказки, сильной трагедии или современной сатиры... Более, чем в любом театре, техника в театре марионеток желательна почти виртуозная, так как тут никакое “горение” и “нутро” до публики не дей-

дет, всякая вялость, задержка в переменах расхолаживает и отнимает одну из главных и специальных прелестей — именно лаконичность и быстроту»³⁴. Не случайно критики, сравнивая представление кукольного театра с «Шарфом Коломбины», отдавали предпочтение первому.

В сезоне 1916/17 года режиссерские обязанности взяли на себя Н. Евреинов и Н. Петров — Коля Петер. «Гвоздем» программы, открывшейся 26 октября, должна была стать арабская сказка М. Кузмина «Зеркало дев», поставленная Н. Петровым под руководством Н. Евреинова и немилосердно разруганная критикой. Провал «Зеркала дев» лишний раз доказал безнадежность попыток удержать на сцене выдохшиеся приемы стилизованного балагана — на сей раз с привкусом ориентализма. Зато снискали успех традиционные кабарежные номера, без претензий на театральные открытия, — имитация Я. Малютина, «неподражаемо» передававшего голоса Тартакова, Собинова и Шаляпина; пародийные куплеты на последние новинки и события в Александринском театре, иллюстрированные карикатурами Ре-ми: «...тут и “романтик” Юрьев, и Теляковский, и Карпов, и чулковская “Невеста”, т. е. сам Г. Чулков в подвенечном платье и с длинным носом (Чулков в зале). Удачная и незлобивая шутка рассмешила и виновника торжества»³⁵. Как и в прошлом году, программу вел Коля Петер.

В «Привале» время от времени по старой «собачьей» памяти устраивали шутовские юбилеи — чествования прошлых и нынешних завсегдатаев: Н. Цыбульского, М. Кузмина. Даты, к которым приурочены юбилеи, как и прежде в «Собаке», анекдотические: композиторский стаж графа Оконтрера, здесь отмечавшийся, равнялся семи годам трем месяцам и тринадцати дням.

«Смущенный граф подвергся настоящему обстрелу экспромтами своих друзей — Кузмина, Петрова, Кузнецова, без утайки поведавших о графских достоинствах и недостатках. Ряд поэтов из молодых устроили в честь графа целый поэзо-вечер»³⁶. Исполняли

произведения юбиляра: «Похороны куклы» играл профессор консерватории Л. В. Николаев.

Все, казалось, осталось, как прежде, но — атмосфера была подернута грустью. «Вчерашнее торжество странно, — заметил журналист, — оно было скорее предлогом для того, чтобы лишний раз собраться веселой гурьбой художественной богеме»³⁷.

Богема сходилась в «Привал» редко. Как-то еще раз все вместе собрались по поводу десятилетия литературной деятельности М. Кузмина.

Вечер проходил по четко разработанному чину, напоминавшему прежние «собачьи» ритуалы. К важной дате выпустили книжку. Были сыграны пьесы юбиляра — «Два пастуха и нимфа в хижине», «Сказание о Сильване», балетик «Выбор невесты», поставленный Б. Романовым и уже шедший в Литейном театре. Юбиляр восседал на особом месте — троне, и ему следовало непременно поздороваться с каждым присутствующим лично. Было сказано «Слово о Кузмине», в его честь исполнялись танцы, произносили множество речей — «французскую, английскую, японскую». Мэтр вечера Коля Петер пропел «Эпиталяму» на собственные слова:

Пою тебе в день юбилея,
Пою я, от восторга млея.
Всего прошло лишь десять лет,
Как о тебе услышал свет.
Хочу воспеть сегодня вслух
Блестящий ряд твоих заслуг...³⁸

Этот юбилей, воспевавший прошлое, оказался последним юбилеем «Привала комедиантов».

Февральская революция, сквозняком ворвавшаяся в душный подвал, слегка подновила и усилила интимный голос кабаретной музыки. Н. Петров описал номер, называвшийся «хор большевиков-частушечников» с запевалой Н. Евреиновым, которым заканчивалась программа, сыгранная в марте или апреле семнадцатого года. Состав хора каждый раз менялся, в нем участвовали те, кто в данный вечер был в под-

вале. «В этот вечер, — вспоминал Н. Петров, — Толстой, Подгорный, Гибшман, Петров, К. К. Тверской.

Мы мрачно стояли у рояля — такова была мизансцена, предложенная нам Евреиновым. Он залихватски выпевал свои частушки, а мы мрачно и уныло повторяли две последние строчки. Для этого номера Евреинов надевал поддевку, красную шелковую рубашку и лакированные сапоги.

...И как этот зал отличался от зала “Собаки”. Были здесь и люди искусства, были и “фармацевты”, были и обыватели, были и военные, приехавшие с фронта, были и политические деятели, часто бывал Луначарский.

Не печалься, гнев повыкинь,
Веселей будь, Горемыкин, —

залихватски распевал Евреинов, виртуозно себе аккомпанируя.

Для тебя да для царя
Жаль поганить фонаря, —

заканчивал частушку Евреинов, и мы повторяли эти последние строчки.

Как-то, когда Евреинов, как обычно, лихо пропел свои две последние строчки, я заметил, как из-за ближайшего столика, за которым сидели два мрачных “прапора”, поднялся один, тот, у которого левая рука была на черной перевязи, и, направившись к эстраде, правой рукой начал медленно расстегивать кобуру.

Уже держа в правой руке револьвер, он крикнул: “Я эту сволочь пристрелю”. Выстрел действительно раздался, но между произнесенной фразой и выстрелом на эстраде произошло стремительное действие... Евреинов как-то прижался, напряжился и стремительным рывком кинулся животом на крышку рояля, проскользнул по ней и, как говорят акробаты, “пришел на руки”. Унылый хор прыгнул прямо в зал, а мрачный прапор, выстрелив вслед Евреинову, еще мрачнее сказал: “Все равно, сволочь, не уйдешь”.

Так закончился один из вечеров в “Привале комедиантов” в марте или апреле 1917 года»³⁹.

Но политику очень скоро из подвала выдуло.

...Сезон 1918/19 года открыли 3 ноября. Программу ставили Б. Романов и К. Гибшман.

Оба режиссера включили в премьерную постановку старые вещи: Романов — два танца из «Андалузианы», «виденные», — писал А. Левинсон, — не раз в его собственном (и с Е. А. Смирновой) патетическом и живописном исполнении, и отдал в менее опытные руки». Гибшман — «Блэк энд уайт», «вот уже сколько лет им возобновляемый... И сам Гибшман, — продолжал Левинсон, — актер отличный с недоуменно-необъятной усмешкой конфузливого простака, своего рода Епиходов во плоти, не обновился, а как-то потух за эти годы. ...Что до исполнителей остальной программы — первенство принадлежит актерам покойного “Кривого зеркала”: Яроцкой, грациозной даже в шарже, и комически-хладнокровному Антимонову. Единственная новинка — “Танцмейстер” Кузмина, водевиль с пением и танцами. Но и эта новизна проникнута старинкой. ...

Трудно примириться с тем, что содружество актеров, художников и вообще интересных людей, возглавивших “Привал”, смогло предложить для праздничного открытия своего подвала лишь тень от тени былых вдохновений и задора»⁴⁰, — на такой грустной ноте заканчивал свою статью А. Левинсон.

От прежнего «Привала комедиантов» осталась только фантастическая роспись.

Убрали столы и табуреты, заменив их на ряды ровных скамеек — «официальных», — отозвался о них М. Кузмин. «Я знаю, — писал он в рецензии на одну из программ, — что интимность теперь не в большом почете, и не очень жалею об этом. Ею часто злоупотребляли последние годы и под видом ее преподносили такое дилетантство, что Бог с нею. Но неприужденность, удобство, чувство “по себе”, общение с публикой, уютность, кажется, должны были бы стоять на первом месте. ...Созвездия блистали на программах ... Бенуа, Судейкин, Романов, Щуко. ...Исполняли благородно благородные вещи Сервантеса, Евреинова. ...“Веселая смерть” Евреинова уж так

известна, — продолжал Кузмин, — что после нее можно только двинуть “Шарф Коломбины” в костюмах очередного модного художника (м. б. Шагала)»⁴¹.

В эпоху «Театрального Октября» «Привал» был явным анахронизмом, осколком прошлого, случайно залетевшим в годы «военного коммунизма».

Иногда — все реже и реже — в его жизни наблюдались судорожные всплески энергии. Здесь как-то читал доклад А. Луначарский. 20 февраля 1919 года объявляли «Вечер поэтов». Должны были читать А. Ахматова, Г. Адамович, А. Блок, Н. Гумилев, С. Есенин, Г. Иванов, М. Кузмин, Н. Клюев, В. Курдюмов, А. Луначарский, Мария Левберг, К. Ляндау, М. Лозинский, Анна Радлова. Артистки О. Глебова-Судейкина, Л. Басаргина-Блок и В. Щеголева — стихи Ф. Сологуба, Андрея Белого, Валерия Брюсова, Вяч. Иванова.

Состоялся ли тогда этот вечер — неизвестно, каких-либо его следов обнаружить не удалось.

Да и сам «Привал» к тому времени как-то тихо и незаметно угас.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ МИНИАТЮР И «КРИВОЕ ЗЕРКАЛО»

Петербургские театры миниатюр

Литейный театр

Летом 1908 года в рубрике «Хроника. Слухи и вести» журнал «Театр и искусство» сообщил о том, что В. А. Казанский строит на Литейном проспекте театр, где «будет работать кинематограф и предполагается постановка одноактных пьес»¹.

Человек, открывавший первый в России театр одноактных пьес, был в театральном мире хорошо известен.

Вениамин Александрович Казанский (его настоящая фамилия Сормер: псевдоним связан с городом, откуда он родом) начинал как драматический актер. Выпускник Московского филармонического училища, принятый в Малый театр, он, покинув прославленную сцену, уехал в провинцию. Там много играл (одно время даже был партнером В. Ф. Комиссаржевской), потом стал режиссировать и переводить пьесы и вскоре основал собственное дело.

Театр на Литейном в доме графа Шереметева — третий по счету (после «Невского фарса» и «Модерна» в Ново-Васильевском), который антрепренер намеревался держать в сезоне 1908/09 года.

«Невский фарс» начал сезон 9 сентября 1908 года. Ново-Васильевский — в конце декабря. Лишь о Литейном долго не было никаких известий. И только в на-

чале 1909 года появилось первое сообщение: «4 января В. А. Казанский открыл свой, счетом третий, театр. В “Фарсе” предприимчивый антрепренер угождает потребностям смеха. В театре “Модерн” он развлекает публику последним словом электрофотографической техники. В Литейном будет пугать»². Последняя фраза — не рецензентская шутка, а констатация факта.

«Лиц со слабыми нервами просят не смотреть, ввиду особой тяжести пьес»³, — предупредомляли публику в рекламном объявлении. Ужасов в самом деле театр заготовил сверх всякой меры и все «особой тяжести: убийства, гильотинирование, всаживание ножа в грудь, обливание лица соляной кислотой»⁴.

На премьере зрителям показали три пьесы. В первой — врач-психиатр насилует загипнотизированную им пациентку, а та, мстя обидчику, выплескивала ему в лицо склянку соляной кислоты («Лекция в Сальпетриере» по Э. По); в другой пьеске проститутка убивала соперницу в ночном кабаке («Мороз по коже»); в третьей — два журналиста, пришедшие в дом скорби, чтобы сделать репортаж о новой системе лечения душевнобольных, чуть было не лишались жизни. У одного из них сумасшедшие пытались вырвать глаз, другого — выбросить в окно. Насмерть перепуганные газетчики еле уносили ноги. И тогда разбушевавшиеся больные отрывали голову доктору Гудрону, автору гуманного метода обращения с умалишенными («Система доктора Гудрона» по Э. По).

В том же духе были составлены и последующие программы театра. Афиша русского «Grand Guignol»* пестрила страшными названиями: «Смерть в объятиях», «На могильной плите», «Час расплаты», «Последний крик». Чудовищным историям несть числа — и все с убийствами, патологическими и изощренными. На маяке отец и сын, отрезанные наводнением от остального мира. Не выдержав мучительного ожидания смерти, отец сходит с ума. Сын оказывается перед выбором: быть убитым сумасшедшим отцом или

* Театр ужасов (*фр.*).

выбросить его в море. Он выбирает второе («На маяке»). Коварная невестка ласкает любовника на глазах у парализованного свекра. Кроме того, подпилив предварительно лестницу, она посылает мужа в погреб, где тот непременно разобьется насмерть. Нечеловеческим усилием воли старик заставляет себя подняться с кресла, неслышно подползает, волоча парализованные ноги, к преступнице, душит ее и умирает вместе с ней. «Финал — три трупа, — меланхолически комментирует критик»⁵ («Сила любви»). Скульптор захотел снять гипсовую маску с лица своей возлюбленной. Но едва он наложил гипс на лицо, как масса мгновенно застыла и женщина под ней задохнулась («Маска»).

Все эти странные и сверхъестественные истории разыгрывались с величайшей обстоятельностью. С лица трупа прямо на сцене скалывали куски гипса. Лицо врача-изувера, облитое соляной кислотой, тут же, на глазах у зрителей, превращалось в дымящуюся кровью маску с выжженными глазами. На оторванной голове доктора, сделанной с анатомической тщательностью, болтались вены и аорта. Когда этой головой, словно мячом, перебрасывались умалишенные, с нее капала кровь. Со сцены неслись нечеловеческие крики, вопли, вой.

Зрители и критики отнеслись к театру по-разному. Первые — валили валом, вторые — отчаянно бранились. «В новом театре на Литейном, в большом и изящном, переполненном публикой зале решили заняться антихудожественным, надуманным и для Петербурга подражательным и чужим делом»⁶.

Что касается вторичности и подражательности предприятия Казанского, тут рецензент несомненно прав. У Литейного театра был непосредственный предшественник — парижский театр «сильных ощущений», во главе которого стоял его создатель, режиссер и автор большинства «страшных» пьес Андре де Лорд. Ему-то русский театр ужасов подражал буквально во всем — от репертуара и специфических средств воздействия на публику до самого названия — «*Grand Guignol*».

Влас Дорошевич, посетивший «Grand Guignol» на Монмартре, сделал зарисовку парижской публики, которую он там наблюдал:

«Оглянитесь на зал во время спектакля. Это не котки, не кутилы, не прожигатели жизни, ищущие сильных ощущений.

Это тихие, мирные буржуа, пришедшие пощекотать себе нервы зрелищем позора и безобразия, нервы, огрубевшие от сидения за конторкой.

Они напоминают здесь, в этом театре, свинью, отдыхающую в куче грязи»⁷. Весьма нелестная эта характеристика вполне подошла бы и публике петербургского театра ужасов.

Но сам дух русской жизни на исходе первого десятилетия XX века не очень-то напоминал благодушную атмосферу «бель эпок», в которой пребывали описанные Дорошевичем парижские обыватели начала столетия. При всей переимчивости петербургского театра и честном его желании во всем следовать французской моде, «гиньольные» кошмары на сцене Литейного получали иной, вполне российский смысл и подтекст. «Мы живем среди кровавых призраков, все вокруг пропитано кровью»⁸, — писал в 1909 году обозреватель «Речи». Его слова могли бы повторить — и повторяли тогда — многие из тех, кто был свидетелем первой русской революции и ее подавления.

Залившая Россию кровь отталкивала и гипнотически манила, завораживала застывшее в ужасе общество.

«Русский “Grand Guignol”, по-видимому, отвечает какому-то спросу, — размышлял критик, — по крайней мере спектакли этого театра сильных ощущений неизменно привлекают много публики»⁹.

Влечение к ужасному, отталкивающему, brutальному, которое уловили в публике организаторы маленького бульварного театра в Петербурге, захватывало в свой плен не только обывателей, но и самые различные слои российской публики, вплоть до интеллигенции: «...Саван сделался самой модной в России одеждой. Трупы и трупики стали львами сезона»¹⁰.

К. И. Чуковский, которому эти слова принадлежат, отмечая в обзоре сезона 1908/09 года сильнейшую вспышку некрофильства в литературе, приводил список произведений русских писателей за 1908 год: «Навыи чары» — роман Ф. Сологуба, «Смерть» Сергеева-Ценского, «Смерть» Бориса Зайцева. Эту замороженность вселенским отрицанием, мазохистское созерцание смерти во всех ее обличьях К. Чуковский склонен объяснять крушением революционного утопизма, которое постигло российскую интеллигенцию.

Однако политический нигилизм, вызванный поражением революции, был только частью охватившей общество разрушительной болезни, лихорадочного безверия, мании самоуничтожения.

В 1909 году газета «Театр» рассказала о самоубийстве студента под впечатлением игры Кубелика. При чем автор заметки подавал это происшествие не как сенсацию, а как случай вполне заурядный. «Девятый год, — объяснял журналист, — начало нелепой эпидемии самоубийств»¹¹, когда толчком к эксцессу могла стать любой повод, порой самый невероятный. В 1912 году «Биржевка» описала историю богатого студента, увлекшегося спиритизмом. В здравом уме и твердой памяти он решил пройти тот путь, который пролегает между жизнью и смертью, и, вступив на порог смерти, сообщить своей секретарше обо всем, что там увидит. Для этого, как между ними было решено, он застрелился. Но сколько ни вслушивалась секретарша в предсмертные хрипы и стоны этого Сократа эпохи модерна, понять она ничего так и не сумела.

В сознании людей сдвинулись прежде устойчивые представления об истинном и мнимом, о жизни и смерти, о норме и аномалии. За истончившейся пленой жизни они услышали дыхание бездны (слово «бездна» — одно из самых расхожих в лексиконе тех лет), таинственно притягательной и единственно способной объяснить загадку бытия. Столичные «Биржевые ведомости» и вслед за ними московское «Раннее утро» сообщали о возникших клубах само-

убийц (в Петербурге такой клуб носил название «Лиги самоубийц»). «...Вытаскивают жребий. Это жутко-жгучее состояние, сравнить которое не берусь ни с чем. И какое радостное, какое ликующее ощущение, когда оказывается, что тень смерти прошла мимо тебя, не задев своим страшным крылом. Жертв, вытаскивающих одновременно жребий, от пяти до десяти, чтобы не тотчас, а в определенный промежуток времени кончали с собой. Членов общества несколько сот. Собираются, читают рефераты о необходимости избавить человечество от страданий путем самоистребления. ...Рефераты, произносимые страстными сторонниками смерти как общего блага для всего человечества, производят сильное впечатление, граничащее с гипнотизмом, а постоянность их незаметно поработывает волю слушателей, и без того уже мрачно смотрящих на жизнь»¹² — таков был ритуал, описанный одним из членов «Лиги самоубийц». «Беспричинные самоубийства — таково новейшее открытие нашей современной словесности»¹³, — писал К. Чуковский в статье «У последней черты». О страшной эпидемии, обрушившейся на Россию «между двух революций», сказала вслух не только литература. Вместе с литературой и даже раньше, чем она, о том же поведал маленький театрик на Литейном.

Любопытная деталь: статья Чуковского и письмо члена «Лиги самоубийц», из которого читающая публика узнала о том, что суицид стал не только повальным, но и организованным явлением, были опубликованы в 1912 году. А в 1909 году в Литейном театре шла драма Стивенсона «Клуб самоубийц», перевод которой вышел еще летом 1908 года в приложении к журналу «Театр и искусство». При чтении «Письма в редакцию» члена реального клуба самоубийц возникает ощущение, что его автор пересказывает содержание пьески, поставленной три года назад в театре В. Казанского. Там тоже речь шла о клубе, объединившем тех, кто сознательно решил предаться смерти, также читались рефераты «о необходимости собственными руками разорвать нить, связывающую с

жизнью»¹⁴, и также ежедневно тянули жребий. В пьесе сюжет развивался и дальше. У ее героя Генри Фобса нервы не выдерживали нечеловеческого ожидания смерти, и при мысли о том, что жребий выпадет ему, он приходил в состояние, близкое к умопомешательству: вино казалось ему отравой, дверная ручка — соединенной с сильно действующим электротоком, его преследовали призраки. Чтобы уйти от этих кошмаров, он взбирался на стол и стрелялся.

Сочиненная писателем невероятная фабула из литературы мгновенно опускалась в жизненную среду и начинала существовать в ней самостоятельно, оказываясь импульсом для последующих, уже реальных событий.

В свою очередь житейское происшествие могло превратиться в литературную коллизию и тут же стать сюжетом для очередной премьеры Литейного театра.

Вскоре после открытия «Grand Guignol» поставил, одну за другой, две такие драмы — «Убийство под Новый год» и «Кошмар». На представлении «Убийства» зрителей ожидал сюрприз: в зале, как сообщили им перед началом, находилась сама Мария Антонова, героиня нашумевшего процесса, из-за которой в новогоднюю ночь племянник убил собственного дядю, что и составило фабулу пьесы. И во время сцены убийства зрители как один привстали, чтобы увидеть реакцию свидетельницы и участницы подлинной драмы, с чувством, с толком и расстановкой разыгранной на сцене.

Пьеска «Кошмар», написанная актером театра Н. Орловым, оживила на подмостках Литейного театра одну из нашумевших тогда криминальных историй и его героя Вадима Кровяника, печально знаменитого своими садистскими убийствами.

Впрочем, на этот раз театр не собирался смаковать «мокрое дело», а честно попытался проникнуть в его социально-психологическую подоплеку. Преступления чередовались со слезливыми монологами «бедного убийцы», в которых он сетовал на «уродливое воспитание, подготовившее его духовную рас-

штанность, на нездоровую и тягостную обстановку в семье»¹⁵. И тем не менее действие пьески неумолимо свелось к череде «ужасов». Садист одну за другой зверски убивал свои жертвы, а кульминацией спектакля стал эпизод в комнате проститутки, где домогоченный маркиз де Сад вспарывал ей живот. Гиньольный стереотип перетянул и на этот раз.

Но не прошло и двух месяцев с момента появления русского театра ужасов, как В. А. Казанскому пришлось убедиться в непостоянстве петербургской публики: ее интерес к театру увял. Публика пресытилась пряной новинкой. Ужасы, как всякое сильное средство, перестали действовать. Театр по-прежнему пугал, а публике не было страшно. Она шла в театр за сильными ощущениями и, к своему разочарованию, их не получала. Кровавый гиньоль, приводивший в трепет парижан, не мог пронять жителей Петербурга. Как заметил обозреватель, «российскую публику, стрелянную действительной жизнью, никакой де Лорд и даже Эдгар По не страшат».

Кроме того, писал журнал «Театр и искусство», «в театре Казанского труппа, увы, далеко не из перво-классных, да и к тому же еще и плохо сыгравшаяся»¹⁶.

Труппы в обычном смысле здесь и не было. В. А. Казанский держал один актерский состав на две антрепризы — Литейный и «Невский фарс». Пугая сегодня зрителей в одном театре, актер должен был завтра смешить их в другом. Пьесы ужасов ставил тот же режиссер, который ставил фарсы в «Невском», — Павел Петрович Ивановский, в недавнем прошлом работавший в Екатеринодарской драме.

На репетиции времени отводилось в обрез. Роли учились наспех. Литейный театр представлял собой типичное для отечественной коммерческой сцены предприятие — с полуграмотными текстами афиш и программ, восходящих к балаганным анонсам; с дежурными костюмами и декорациями, кочевавшими из спектакля в спектакль и из одного театра в другой. «Под гнетом проклятья» играли в «какой-то нелепой, якобы “стилизованной” постановке — сукна и гостинодворская мебель»¹⁷. «Одни артисты в совре-

менных платьях, другие — почему-то в старинных камзолах»¹⁸. «Актеры играют по-гимназически неумело, с ходульной лубочностью вместо действительного трагизма. Агулянский неумеренно рычал и размахивал руками. ...Артисты должны отказаться от драматических приемов тетюшевских лицедеев, иначе им не избежать смеха в самые драматические моменты»¹⁹. Так повторяли, один за другим, все рецензенты.

Справедливости ради следует все же заметить, что среди исполнителей «гиньолей» были люди отнюдь не бесталанные и вполне профессионально владевшие своим ремеслом. Кто-то из них окончил Императорское театральное училище в Петербурге, как Ф. Н. Курихин, кто-то, как Е. А. Мосолова, ученица А. А. Федотова, — Московское филармоническое училище. Многие до Литейного театра успели составить себе имя на частных провинциальных и петербургских сценах.

Но в Литейном им приходилось играть умалишенных, маньяков, садистов либо их жертвы, вспарывать животы, всаживать ножи, топить, душить. В пьеске Л. Иванова «Вендетта» Е. Мосолова, женщина-вамп, со зловещим хохотом душила длинной черной перчаткой итальянского графа, обесчестившего ее сестру и убившего ее брата. «Сумасшедшие, истерики, пьяные — какая тут возможна игра!»²⁰ — резонно заметил критик.

И все же главная причина охлаждения публики к Литейному театру крылась не в жалком уровне «грангиньольных» постановок (в конце концов, другими они никогда и не были) и даже не в том, что театр ужасов не мог состязаться с ужасами русской современности, а в меняющейся атмосфере российской жизни. «По словам авторитетных людей, — писал в литературном обзоре за 1909 год К. Чуковский, снова одним из первых уловивший направление перемен, — трупы и трупики могут вернуться к себе на погост. Они уже больше не надобны. ...Кладбищенский период жизни и литературы закончился. Будем же петь и веселиться»²¹.

В. А. Казанский, с его способностью трезво оценить ситуацию и быстро в ней сориентироваться, сразу же «видоизменяет физиономию театра ужасов на физиономию просто театра кратких и разнообразных пьес»²². Гиньоли и мелодрамы, которые тем не менее остаются, он разбавляет пародиями и одноактными комедиями.

Пьесы, которые ставили в театре Казанского, переводные или отечественные, гиньоли или пародии, были, как правило, решительно нехороши, даже когда автором Литейного театра выступал не кто иной, как Вс. Э. Мейерхольд.

В 1909 году он сочинил для Литейного театра мелодраму «Короли воздуха и дама из ложи». В следующем сезоне — еще одну мелодраму — «Теракойя», переделанную им из японской пьесы «Жизнь за царя» Идзумо.

Пьесы быстро сошли. Публика на них скучала. Критики немилосердно бранили. «В пьесе не оказалось никакого содержания, кроме содержания арии “Смейся, паяц”»²³, — писал один из них о «Королях воздуха». Приспосабливая рассказ датского писателя Германа Банга «Четыре черта» к литейной сцене, Мейерхольд и в самом деле упростил фабульные ходы рассказа до крайности (кроме того, он перенес действие в обстановку провинциального русского цирка, одновременно переделав на русский лад имена действующих лиц). Гимнаст Алексей (М. Бецкий) увлекся красивой «дамой из ложи» (Б. Бэлла-Горская), охладев к прежней возлюбленной Лизе (М. Писарева), партнерше по воздушному аттракциону. Лиза, истинная дочь цирка, решает умереть вместе с обидчиком. Перед смертельным трюком «мертвая петля» она отвязывает трос и, обняв в последний раз Алексея, камнем падает с ним вниз. А «даму из ложи», легкомысленно игравшую любовью, закалывает друг погибших.

Некоторые рецензенты воспользовались поводом, чтобы свести с Мейерхольдом старые счеты. «Театр “сильных ощущений” в Шереметевском доме все более и более сходит с узкого пути, ограниченного

его названием, и старается сделаться театром “все-возможных ощущений”. Среди всевозможных ощущений было у меня вчера одно, и очень сильное, не столько от пьесы, сколько от самого автора — Мейерхольда. Магомет нового театра, проповедник новых форм сценических эффектов, идеолог борьбы с реалистической рутинной. ...Его пьеса должна быть откровением. И какое разочарование: “Короли воздуха и дама из ложи”. Шаблоннейшая, стереотипная тема. ...Нового только одно, что вся мейерхольдиада есть фикция, а Мейерхольд самый беспринципный человек, эстетическое слово которого противоречит эстетическому делу. Это не эстетический оппортунизм, а сценическое шарлатанство. Еще раз: из сильных ощущений самое слабое от пьесы Мейерхольда, а самое сильное — от отворачивания к ней»²⁴. Однако критики, ослепленные давним недоброжелательством, кое-что все же в «Королях воздуха» проглядели — по крайней мере в том, что касалось чисто сценической стороны.

Обращаясь к цензору Н. В. Дризену с просьбой ускорить прохождение «Королей воздуха» через цензуру, Мейерхольд объяснял свою не очень почтенную литературную работу стесненными денежными обстоятельствами. Но есть все основания полагать, что к сочинению мелодрамы его побудила не только нужда в быстром и сравнительно легком заработке, но и интерес к самому жанру, сохранявшему живую связь с низовой театральной традицией. Не случайно «Короли воздуха» пишутся почти одновременно с его увлечением гиньолем, балаганом и кабаре (вспомним, кстати, что в «Последнем из Уэшеров» по рассказу Э. По, который Мейерхольд ставил в «Лукоморье» в 1908 году, он использовал приемы «театра ужасов»).

На афише постановщиком обеих мелодрам значился П. Ивановский. Но исследователь творчества Вс. Мейерхольда Н. Д. Волков считал, что причастность Мейерхольда к «Теракояе» и «Королям воздуха» не исчерпывалась литературной работой. «Описание декораций и бутафории он сделал как режиссер,

а не драматург»²⁵. Помимо текста, бутафории, декораций Мейерхольду принадлежала и разработка отдельных мизансцен. Драматические коллизии любовного треугольника разворачивались на фоне буффонад дурачившихся клоунов. Лирический вальс звучал не умолкая, то затихая, то в самых драматических местах неожиданно усиливаясь, и в его простодушно-сентиментальную мелодию вплетались рычание дрессированных зверей и испуганные вскрикивания и смех публики цирка.

В «Королях воздуха» был использован прием «сцена на сцене». Действие пьесы происходило одновременно «за кулисами», развернутыми к зрителям Литейного, и «на арене», краешек которой, обрамленный полукружием амфитеатра, был размещен тут же. Публика Литейного, разумеется, не видела ни дрессированных тигров, слонов и пантер, выступление которых объявлял шпрыхсталмейстер, ни клоунских антре, ни аттракциона «мертвая петля». До нее доносились только обрывки команд дрессировщиков, рычание зверей, дурашливые голоса коверных и глухой удар упавших наземь тел. Все происходившее на арене она видела как бы глазами «зрителей», которых играли актеры Литейного, разместившиеся на скамьях амфитеатра. «Зрители» бурно реагировали на все происходившее: они хохотали, замирали от страха, закрывали в ужасе лицо руками. И лишь финальная мимическая сцена, в которой «дама из ложи» билась в конвульсиях после смертельного удара кинжалом, разворачивалась перед глазами литейной публики.

В «Теракойе», писал рецензент, «режиссер Ивановский щегольнул приемом японского театра»²⁶. Этот прием заключался в том, что процессия проходила на сцену через зал по «дороге цветов» — по помосту, сколоченному среди публики. Рука Мейерхольда, без сомнения, видна и тут. Недаром Н. Д. Волков заметил, что работа над «Теракойей» «дала возможность Мейерхольду еще ближе подойти к японскому театру»²⁷, — напомним, что мелодрама была поставлена в год «Дон Жуана», с его арапчатами — «курамбо».

Поиски Мейерхольда в сфере сценической условности оставили публику Литейного театра равнодушной. Она не за тем сюда ходила, чтобы смаковать постановочные изыски известного театрального «декадента». К тому же простенькая мелодрама, по видимому, не выдержала груза новых театральных идей, которые Мейерхольд, со свойственным ему экспериментаторским фанатизмом, пытался осуществить на подмостках развлекательного театра. Этим, вероятнее всего, и объясняется провал мейерхольдовских мелодрам на Литейном.

Обе мейерхольдовские вещицы были включены в программы, занимавшие целый вечер. Представления Литейного театра состояли из гиньолей, фарсов, мелодрам, пародий; позже добавился «заключительный десерт в виде оперетты и танцев с пением»²⁸.

В гиньолях театр по-прежнему пытался публику пугать, терзая ее нервы невыносимыми ужасами. Сумасшедший из рассказа Э. По «Под гнетом проклятья» вырезал из челюсти возлюбленной зубы и с хрустом их грыз. В драматическом этюде «Одержимый бесом», переделанном из другого рассказа Э. По, речь шла о целой семье, «наследственно обреченной безумию»: отец архитектора Деморе, одержимый манией убийства собственного сына, кончил дни в сумасшедшем доме. Патологическая страсть передалась по наследству и архитектору. Во время очередного припадка, потеряв рассудок, он убивает любимое дитя. Лицо архитектора в момент убийства начинало отливать синевой и на нем «проступали черты вампира».

В мелодрамах театр заставлял зрителей исторгать из себя слезы чувствительности. Одна из таких пьесок, «Детская каторга», удостоилась похвалы рецензента. «Пьеса повествует о питомцах исправительного дома, маленьких страдальцах, которые жаждут ласки и тепла, а их подвергают безжалостным издевательствам. Она способна вызвать чувства добрые, и в этом ее оправдание и смысл»²⁹.

В фарсах театр веселил, вызывая у зрителей чувства отнюдь не добрые, как, например, в «Скаковой конюшне», суть которой в следующем. Жена владельца

конюшни узнает, что ее муж пообещал, в случае если его лошадь придет на дерби первой, отдать выигрыш своей любовнице. Чтобы сопернице не достались деньги, жена отдается жокею, и тот клянется ей проиграть скачки. В свою очередь любовница, узнав о коварстве жены, тоже отдается жокею. И он состязание выигрывает. Публика смеется, ее симпатии, разумеется, на стороне любовницы. Успехом, кроме того, этот фарс весьма сомнительного содержания был обязан и Ф. Курихину, который роль жокея играл в своем обычном амплуа: простоватого увальня с хитростью продувной бестии.

Леденящий душу ужас гиньоля — и гомерический хохот комедии, чувствительная мораль мелодрамы — и комический имморализм фарса. Чем вызвано столь странное сближение? Ответ снова следует искать не в программе руководителей Литейного театра, а в контексте художественной жизни тех лет. Комическое рядом с ужасным, влечение к юмору висельников К. Чуковский отметил и в литературе: «Смех и смерть, смерть и смех». «Черный ужас и Саша Черный»³⁰. Есть некто, и он ясно виден, — безгорестный, безогненный, безлюбый — герой текущего дня, обыватель, для кого все эти смерти и смехи — приятное щекотание души»³¹.

Несмотря на неизменно полный зал, жизнь театра и самого В. Казанского была не из легких. Поспешая за безостановочно меняющимися вкусами публики, Литейный неизменно от них отставал. Гонки со временем он не выдерживал. Периоды коммерческого успеха оказывались кратковременными. «Театр мечется в поисках репертуара»³², — читаем в рецензии за 1910 год.

В программу включают обозрения и пародии. Ставя «Графиню Эльвиру» Е. А. Мировича (Дунаева) — шарж на солдатский спектакль из великосветской жизни, не гнушались при этом самыми откровенными фарсовыми приемами к вящему удовольствию публики. В пародии на мейерхольдовского «Дон Жуана» грубовато высмеивали танцевальную пластику Ю. М. Юрьева — Дон Жуана (его изображал В. А. Демерт), толщину неподвижного К. А. Варламова —

Сганареля, которого смешно показывал известный опереточный комик С. А. Пальм. Вывели на сцену и самого Вс. Мейерхольда (актер Келлерт). Вместе с донной Анной в виде обнаженной статуи (ее сыграла затянута в трико телесного цвета А. Арабельская) «Мейерхольд» под конец пускался в пляс.

Программы неизменно заканчивались концертным отделением, как писали тогда — «разнохарактерным дивертисментом». В нем выступали куплетисты — А. Сурин-Арсиков, П. Айдаров, Ю. Убейко. Одетый в полосатые брюки, клетчатый пиджак, в залихватски заломленном канотье Убейко распевал куплеты о кокотках и «котах» с Большого проспекта. «Убейко разнообразен, находчив, весел, безусловно талантлив, хотя и груб и явно испорчен успехом у шантанной и садово-парковой публики»³³. Пели собственного сочинения интимные песенки и только входящий в моду В. Сабинин, и уже завоевавший известность Ю. Морфесси; танцевали модные танцы — кекуок, матчиш, «танго смерти»; и тут же рядом с этими, далекими от классических высот жанрами звучали монологи из «Уриэля Акосты», арии из опер в исполнении солистов Императорского театра, которые однажды даже сыграли целиком сцену дуэли из оперы «Евгений Онегин».

В конце концов представления в Литейном театре достигли немыслимого разнообразия и какой-то невиданной доселе пестроты.

«Недавний театр ужасов совершенно изменил свою физиономию — так начиналась рецензия на премьеру 1911/12 года. — И чего здесь только нет. Пан объясняется в любви к пастушке (музыкальная сценка Вейконе); команда подводной лодки умирала и умерла на дне морском; супруги поссорились из-за соли и — о ужас! — разорвали пополам ребенка. Это была бы совсем каннибальская шутка, но так как на руках ссорящихся никакого ребенка, кроме воображаемого, не было, то шутку приняли как шутку. Дальше сутенер посылал свою сожительницу на промысел; Рафаэль пел дуэт с Форнариной (правда, не было портретного сходства с великим живописцем и его

моделью). Муж заставлял неверную жену предательски вызвать неверного любовника по телефону для кровавой расправы (пьеска Бентовина) и т. д., т. п. без конца. На сцене пели, плясали, плакали и рыдали (в сцене катастрофы подводной лодки чрезмерно и нудно), смеялись, разыгрывали пантомимы. Наибольший успех был у переводной пьески «Женщина-адвокат» — остроумной карикатуры на будущее женское служение Фемиде — с флиртом, ревностью, истериками и проч.»³⁴.

Но удивительное дело: внутри этого жанрового хаоса, едва он достиг критической точки, в какой-то момент — сам момент был обозревателями пропущен и не зафиксирован* — произошло неожиданное сцепление элементов, образовав новую зрелищную разновидность. Для нее сразу же было найдено и название: «Мозаика», которое на два года сменит прежнее. Тут же за этой новой формой закрепилось жанровое обозначение: «Театр миниатюр». Театр без жанра обрел наконец свой жанр.

Причем новизна этой зрелищной формы состояла лишь в самом способе сцепления ранее не сводимых вместе элементов и в чрезвычайно дробной — и чем дальше, тем все более мельчающей — структуре. Сами же составные части этой странной смеси были, как нетрудно заметить, совсем не новы. Нарождающийся театр миниатюр «свое» находил повсюду. Подобно молоху, он втягивал в себя и перемалывал остовы едва ли не всех зрелищных искусств, дробя их в случайные, хаотические обломки, и без смысла и разбора строил на них свое здание — неуклюжее, нелепое, но чрезвычайно крепкое.

Осенью 1912 года в «Мозаику» пришел новый главный режиссер Г. Г. Ге, известный актер Александринского театра.

К тому времени В. А. Казанский уже не был владельцем театра. Литейный театр принадлежал те-

* И не только обозревателями, но и теми, кто в театрах миниатюр работал, как, например, Н. Попов. «Я не помню, — писал он в своем дневнике за 1912 год, — когда родился первый театр миниатюр»³⁵.

перь Е. А. Мосоловой. Казанский же оставался главным режиссером. Он начал отходить от дел довольно давно. Часто болел, подолгу лечился в Пятигорске, где в 1913 году и умер, не дожив до своего пятидесятилетия. Удачливый театральный коммерсант, так счастливо угадывавший настроения публики, умер в нищете, деньги ему на похороны были собраны по подписке.

С новым режиссером Мосолова связывала надежды на обновление «Мозаики». Близкий художественным кругам режиссер должен был, по ее расчетам, облагородить стиль театра и осовременить его репертуар. О том же помышлял и Г. Ге. «Мне хотелось, — вспоминал он впоследствии, — дать максимум во всем — и в обстановке, и в постановке, и в самом исполнении»³⁶.

Перемены зритель почувствовал сразу же. Среди авторов миниатюр, сценок и скетчей появились имена Б. Шоу, А. Чехова, Ги де Мопассана. Режиссер даже попробовал поставить на сцене бывшего театра ужасов «Веселую смерть» Н. Евреинова. Но постановка оказалась неудачной, и еврейновский трагифарс сразу же со сцены Литейного сошел.

На подмостках, где еще недавно раздавались ритмы матчиша и кекуока, стала звучать музыка К. Сен-Санса, Б. Асафьева, А. Волынского. Приглашенный в театр молодой балетмейстер Б. Романов поставил хореографическую фантазию «Утро» на музыку Грига и пластическую иллюстрацию «Снежной королевы» Б. Асафьева по сказке Андерсена, которые рецензенты хвалили, отметив «слияние танца с музыкой»³⁷.

Новый режиссер, впрочем, не отказался и от прежнего репертуара — мелодрам, криминальных историй и даже гиньолей. Особое предпочтение он отдавал мелодраме. Однако, в согласии с литературной программой новой главы «Мозаики», это были мелодрамы «с тенденцией». Традиционные мелодраматические сюжеты дополнялись и оправдывались в глазах образованной публики, которой предстояло явиться в театр, глубокомысленными рассуждениями о философии, политике, религии.

Пьеска «С волной» Шолома Аша «трактовала проблему богоборчества»³⁸. В ней рассказывалось о зяте старого раввина, воспитанного на древних иудейских книгах. Он перестал верить в Бога, «ибо Тора поет отжившую песнь»³⁹. Для новых поколений нужен новый бог, вещал он и отправлялся на его поиски. Возвращался блудный сын через семь лет еще более разочарованным, так и не отыскав правду.

В пьесе самого Г. Ге «Угасающее солнце» речь шла о «великой проблеме человечества видеть свой род продолженным»⁴⁰. Вся «великая проблема» уложилась в пятнадцать минут.

С приходом Г. Ге, вознамерившегося поднять «Мозаику» до уровня искусства, программы театра не стали менее дробными. Время, отводимое номерам и сценкам, все более и более сокращалось, что было вызвано резким сокращением продолжительности представлений. Они шли теперь час десять — час пятнадцать минут. Экономия во времени давала возможность каждый вечер играть по три спектакля — в семь часов, в восемь тридцать и в десять сорок пять.

Г. Ге покинул «Мозаику» очень скоро, не дотянув и до конца сезона. Но это не помешало ему до конца дней оставаться убежденным в том, что идея театра миниатюр принадлежит ему — о чем он и написал в своих неопубликованных заметках. Мосолова, в свою очередь, тоже утверждала, что родоначальницей жанра является она⁴¹. Журналисты называли создателем новой зрелищной формы В. А. Казанского.

Но ни один из них — ни Мосолова, ни тем более Ге, ни даже Казанский, при всем его антрепренерском таланте и коммерческой сметке, — открывателями нового жанра не были, как не был им вообще ни один человек в отдельности.

В Литейном театре еще не раз сменятся художественные руководители, владельцы, режиссеры. Главные и очередные. После ухода Ге на афишах снова ненадолго появится фамилия Казанского. В сезоне 1912/13 года главным режиссером стал бывший актер театра М. И. Порватов, а очередным режиссером — другой актер, Н. А. Дымов. На два сезона — 1913/14 го-

да, 1914/15-го — аренда перейдет к Б. С. Неволину, который будет совмещать предпринимательскую деятельность с художественным руководством. В сезоне 1915/16 года хозяйкой театра вновь станет Мосолова, а главным режиссером — Ф. Н. Курихин. И наконец, в сезоне 1916/17 года театр возглавит Б. А. Горин-Горяинов, прежде выступавший здесь в качестве гастролера.

Однако вся эта безостановочная череда перемен на способ строения зрелища существенно не влияла. Могли быть чуть более или менее остроумными тексты, чуть тоньше юмор, чуть лучше или грубее игра актеров. Но сам структурный принцип жанра миниатюр — мозаичное полотно, пестрый коллаж, накрепко схваченный потребностью времени, — никак не менялся. Театр миниатюр вообще не поддавался влиянию чьей-либо творческой воли, он складывался под воздействием какого-то внеличного механизма, скрытого в недрах социальной психологии.

«Ничего тяжелого, утомляющего мысль. Все — коротенькие одноактные вещицы. Хотите ужасов — вот ужасы. Вам надоело трагическое — вот целый ряд комических пьесок и шуток. Хотите пения — вам немножко попоют, хотите танцев — потанцуют.

Вы располагаете только временем от 7 до 9? От 7 до 9 вы застанете здесь самостоятельный цикл зрелищ. Вы свободны только от 9 до 11? Приезжайте в 9 — здесь ждет вас новый законченный круг смешного и драматического. Кто придет к ночи, и для того найдется что посмотреть.

Романы Беллами и Уэллса рассказывают о том упрощенном театре, которым будет наслаждаться грядущее человечество.

Будущий зритель, не вылезая из халата и не сходя с кушетки, нажмет в своем кабинете кнопку, и театр явит ему свое искусство — оперное, комедийное. Театр “Мозаика” являет, очевидно, уже последнюю стадию, за которой последует театр фантастов-романистов»⁴².

Так, одному из критиков в миг внезапного озарения открылось, что он и его современники, может быть, являются очевидцами рождения какой-то новой культуры, контуры которой определятся лишь в будущем.

Театр миниатюр на Троицкой

К тому времени как Театр на Литейном незаметно и постепенно превратился в новый зрелищный жанр, Театр на Троицкой в доме 18 уже существовал. И хотя возник он почти на три года позже Литейного, осенью 1911 года, именно он первым стал именоваться «театром миниатюр».

Несмотря на принадлежность к одному жанру, происхождение этих предприятий прямо противоположно. В отличие от Литейного, где театр миниатюр вырастал исподволь из низовых зрелищных форм — гиньоля, фарса, мелодрамы и обозрения, Троицкий при своем рождении опирался на европейские кабаре. «По типу наш театр представит западноевропейские кабаре»¹, — декларировал глава антрепризы А. М. Фокин.

Кроме иностранных кабаре, перед Троицким театром были образцы для подражания и более близкие: «Лукоморье» и «Черный кот», «Кривое зеркало» и «Дом интермедий» — все они, несмотря на свою короткую жизнь, уже успели познакомить русскую публику с иноземной забавой и укоренить ее на отечественной почве. Многие литераторы, композиторы, художники, привлеченные к организационным и творческим заботам Троицкого, были непосредственно связаны с этими кабаре — С. Судейкин, В. Князев, А. Радаков, Н. Тэффи, И. Сац, Ю. Беляев, А. Плещеев. К участию в его первых программах были привлечены актеры, выступавшие в этих кабаре, даже с теми же самыми номерами. Гибшман и Альбов играли здесь свою неизменную буффонаду «Блэк энд уайт»; Лео Гебен выступал с известной петербуржцам пародией на скрипача-румына «Музыка темперамента».

И даже интервью, данное А. Фокиным корреспонденту «Биржевых новостей», почти дословно совпадает с интервью Вс. Мейерхольда той же газете, напечатанным год назад в связи с открытием «Дома интермедий». «Мы не будем утомлять зрителя и постараемся его не стеснить, — говорил А. Фокин. — Наш театр будет служить дунканизму, в той стадии

его развития, которую выводит сейчас балетмейстер Фокин. Мы намерены возобновить старые музыкальные вещицы Моцарта, Доницетти, ласкающие слух менуэты прошлого столетия. Мы уделим большое внимание кинематографу. Главная цель — совершенно исключить все мелкое, случайное. Театр миниатюр будет служить приятным местом для отдыха, легкого смеха — словом, веселым уголком. ...На протяжении часа сорока минут перед зрителем пройдут остроумный легкий водевиль, красивый непродолжительный балет, отдельные номера, импровизация, кинематограф»².

Отдых, но в атмосфере подлинного искусства и средствами искусства. В окружении людей, близких по духу.

«Зал уютен, изящен, стиль *empire*^{*}, чуть модернизированный в деталях умелой рукой талантливого художника. Светлые, радостные тона фресок и живописи. Мягкий свет электричества, скрытого в углублениях потолка, удобные кресла для посетителей всех рангов»³. Крошечное помещение вмещало всего триста пятьдесят человек. Интимность, в которой создатели театра видели одно из главных свойств европейских художественных кабачков, возникала сама собой.

Кабаре, но без столиков. Именно это прежде всего отличало новый театр миниатюр от «Дома интермедий» или московской «Летучей мыши». Сцена и зрительный зал здесь четко разделялись демаркационной линией рампы — еще одно важное отличие от того же «Дома интермедий», в котором сценическое действие было вплотную приближено к зрителям, низведено до них, а сами зрители превращены в участников театральной игры. В Троицком ни о чем подобном не помышляли. Публика, как в обычном театре, размещалась в креслах, стоящих ровными рядами в полумраке зала. А перед ней на ярко освещенной сцене разворачивались, подобно сновидению, красочные картинки.

^{*} Ампи́р (*фр.*).

Все упоминания о кабаре из последующих сообщений о Троицком театре очень скоро исчезают. Уже через год не вспоминал о кабаре и один из основателей Троицкого театра — А. И. Долинов. «При возникновении его, — писал он в 1912 году, — имелось в виду создать изящный, первоклассный, художественный, настоящий театр. Рассуждали так: есть Рубенс, но есть и Мейсонье. Устроим театр Мейсонье, театр небольших по объему сценических вещей»⁴.

Свою программу театр определил следующим образом: «Юмор. Сатира. Музыка. Краски»⁵. Представления в «Театре Мейсонье» строились из разножанровых сценок, перемежавшихся лентами кинематографа.

«1. “Восточная сказка”, набросок в I действии Н. Любомирского. Музыка песни Гречанинова. Антракт — кинематограф.

2. “Сказка о премудром Ахромее и пресветлой Евпраксии”, гуселька Чуж-Чуженина, муз. Пергамента. Антракт — кинематограф.

3. “Шествие троллей” — муз. Грига в I действии, исп. босоножка Ада Корвин.

Антракт — кинематограф.

4. “Блэк энд уайт”. Гротеск в 2 действиях Гибшмана и Потемкина.

Кинематограф»⁶.

Ленты кинематографа были хроникальными или видовыми (художественные здесь не демонстрировались), «снятыми с важнейших событий жизни»⁷, в сопровождении романсов, исполнявшихся Л. Н. Нелидовой.

Со свойственной ему способностью впитывать все, что всплывало на поверхность культурной жизни, театр миниатюр сумел вплести в ткань своего зрелища и приемы новорожденного кинематографа. Близость театра миниатюр и кино обнаруживалась в одинаковой структуре зрелища — мелькающего, дробного, с быстро сменяющимися изображениями.

Сходство усиливала и общая для обеих система сеансов. В вечер Троицкий давал несколько представлений — в 7.15, в 8.45 и в 10.15.

Вторжение кинематографа на театральные подмостки немало смутило одних критиков, привыкших презирать «киношку». Другие, напротив, увидели в этой незаконной смеси знамение времени.

В 1912 году на одном из собраний Общества им. А. Н. Островского Л. М. Василевский сделал сообщение на тему «Театр миниатюр и кинематограф», в котором говорил «о значении и закономерности новых форм театра, о связи с театром кинематографа и о возможности художественно соединить и примирить кинематограф с театром»⁸. Театр миниатюр осмыслялся его сторонниками как открытая во все стороны система нового типа, лишенная каких бы то ни было рамок, в своей подвижности, дробности, случайности, заменяемости составляющих ее частей, как форма без формы. «Жанр миниатюры, — разъяснял один из обозревателей, — не ограничен никакими рамками, все подойдет: и маленькая драма, и водевиль, и оперетта, и рассказ в лицах, и бытовая картинка, и танцы, и кинематограф»⁹.

Троицкий так и строил свои программы.

Новелла из «Декамерона», приспособленная для «миниатюр» актером Александринского театра Б. А. Горин-Горяиновым, соседствовала с вальсом «*Miserere*», поставленным Б. Романовым на музыку И. Саца; сценка А. Аверченко «Разговорчивый сосед» — с отрывком из оперы Верди «Дон Карлос»; «Флорентийская трагедия» О. Уайльда — с «Вицмундиром» П. Каратыгина; миниатюрная оперетта «Нарядный флоридон» — с балетиком из египетской жизни «Что любят женщины»; «Старый Петербург» Ю. Беляева — с пасторалью «Бастьен и Бастьена», сочиненной двенадцатилетним Моцартом, вслед за которой выступала босоножка Ада Корвин.

Какой-то карнавал искусств, художественных языков, в котором сближались не только далекие жанры, но и далекие стили. Здесь сошлись все эпохи и народы. В балете, вернее, балетике «Шахерезада» явлен Древний Восток; в мексиканской оперетте «Никита» — Латинская Америка; действие балета-пантомимы «Одержимая принцесса» М. Кузмина

происходило в Древнем Китае, а сценки «На небо-скребе» — естественно, в современной Америке; декорации к пьеске Эльбе «Что лучше?» на сюжет античного мифа изображали берег лазоревое моря и мраморную скамью. На скамье сидели древнегреческие красавицы в туниках, хитонах и сандалиях. И даже киноленты, которые шли в антрактах, беспрерывно демонстрировали «мечети, минареты, гробницы халифов и мамелюков под сладкое пение “Ночь темна и волшебная светит луна”»¹⁰.

Засилье на сцене Троицкого театра иноземных имен, одежд и пейзажей объяснялось бы просто, если бы театр ставил произведения исключительно зарубежных авторов. Но в том-то и дело, что для театра писали преимущественно отечественные литераторы — В. Мазуркевич, Чуж-Чуженин (Н. Фалеев), Н. Тэффи, А. Аверченко, Н. Крашенинников, В. Раппопорт, А. Долинов и другие. Сочиняя пьески для Троицкого театра, они намеренно подражали манере письма различных народов и времен. Режиссеры и художники также старательно стилизовали сценическое действие, декорации и реквизит. Актеры, много раз за вечер переодеваясь в разные костюмы, представляли перед зрителями то китайцами эпохи Тан, то французами XVIII или начала XIX века, то итальянцами эпохи Возрождения, то древними греками.

В «кукольной трагедии» В. Мазуркевича «Шарманка» «с пением и пляской повествовалось о том, как богатая хозяйка фермы отбила у бедной девки Лизль работника Ганса»¹¹. События водевиля «Куоккала и Мустамяки» того же Мазуркевича происходили «среди вечных полярных льдов, где стоит чум, герои — лапландцы*, в музыке — финские мотивы. ...В постановке густо набухано лубочного»¹². В «Мазурке» Шопена действующие лица «ну конечно, иностранцы! — не может удержаться от восклицания обозреватель, — французский вояка в раме и девица, жалобно стенающая в стихах и пении о том, что ее гусар по-

* Нужно ли пояснять, что экзотические лапландские поселения носили названия дачных мест под Петербургом?

гиб в снегах России и оставил ей только свой портрет. Впрочем, гусар в раме, не выдержав стенаний возлюбленной, сходит с портрета, чтобы пройтись в мазурке с печальной невестой. Можно подумать, — продолжал рецензент, — что Троицкий театр помещается где-нибудь в средневековой Испании или на Троицкую улицу приходят со своими пьесами только знатные иностранцы, не знающие или презирующие русскую жизнь, ее поэзию и красоту. Француз В. Р. Раппопорт написал почти в мопассановском стиле “Любовную чуткость”, доставленную в “экзотичных” декорациях, колоритно изображающих Алжир. “Обручальный перстень маркизы” написал испанский гранд Крашенинников (в пьеске умный дворянин и христианин Ринальдо отнимал невесту-маркизу у трусливого графа Паоло). И скучно по русской песне, русскому юмору. Русские, где вы?»¹³

Псевдоним самого обозревателя, впрочем, Пьер О.

Картина, им описанная, не совсем точна. Только в одном сезоне 1912/13 года театр поставил несколько русских водевилей: «Говорун» Н. П. Хмельницкого, «Булочная, или Петербургский немец» П. А. Каратыгина, «Петербургский анекдот с жильцами и домохозяйкой» П. Г. Григорьева, «Госпожу Вестникову с семьей», пьесу Екатерины П. Успеха у публики они не имели, произведя «архаическое впечатление»¹⁴. «Архаическое впечатление» подлинные водевили производили, по-видимому, не потому, что в них предстала стародавняя жизнь, а потому, что эта жизнь казалась на сцене недостаточно стародавней.

Успехом у публики Троицкого пользовались многочисленные «оперки», былины, сказки, картинки с пением, сочиненные нынешними стилизаторами-авторами в подражание седой старине. «Оперка» Речкунова «Сватовство» с «древнерусскими наигрышами баянов и гуслей, веселыми распевами “Ой ладо, дидо, ой ладо лель люли”»¹⁵. «Стиль самый древнерусский»¹⁶, — определил постановку «Княжны Азвяковой» рецензент. Другой, описывая сказку-гусельку Чуж-Чуженина «О премудром Ахромее и царевне Евпраксии», и сам впадает в «древнерусский

стиль». «Царь Ахромей все ест, да пьет... горы высокие индеек, баранов и пирогов, окруженные озером из вин, да ласкает царицу. А сам старый, не то что Чур-Чурилушка, добрый молодец с кудрями вихрастыми, со щеками румянными, с песней и пляской. ... И уходит царица Евпраксия на утехи любви с Чуром, а вместо себя наряжает девку-чернавку. Но девка-чернавка тоже не хочет утех со старым королем и надевает женское платье на гусляра. И чудятся Ахромею рожи Евпраксии в трех лицах»¹⁷. «В “гусельке” полное слияние музыки, декораций, игры с постановочными замыслами автора и режиссера. Художник Косяков нарисовал царские палаты с поэтичным видом из окна на реку. Чуж-Чуженин хорошо владеет сказочной речью. Игра актеров выдержана в стиле сказочной сатиры»¹⁸.

Критикам, с чувством описывающим «инсценированную былинку» «О Стеньке Разине и царевне Хованской» или ту же сказку о премудром Ахромее, все же приходится признать, что сюжеты их «не блещут особым замыслом»¹⁹. «В содержании нет ничего оригинального, — это отзыв о “Бригадирше” Долинова, — но разве в этих пустячках ищут содержание, — тут же оговаривается рецензент, — была бы безделушка изящна, а этого Долинов и Неволин достигли»²⁰. Поставленные в духе русской старины сценки напомнили обозревателю о стиле, которым «любят иной раз щегольнуть наши кустари или ювелиры»²¹. Точно так же ориентальные опусы в китайском, японском, индийском, египетском и другом каком угодно духе больше напоминали те фарфоровые безделушки, которыми были заставлены полки и витрины модных магазинов, предлагавших свой товар любителям экзотической старины, коих много развелось в те годы. В конечном счете стили различных культур и наций различались меж собой в постановках Троицкого театра весьма условно. Здесь царило одно художественное направление — эклектика. Дух эклектики насквозь пропитал все стороны и проявления бытовой жизни. Петербуржец 10-х годов с ней сталкивался на каждом шагу: в обстановке богатых и не очень бога-

тых квартир и домов, в форме и росписи посуды, рам и рамок для картин и гравюр, в линиях и цветовой гамме вензелей на приглашениях и открытках, на карточках меню для торжественных обедов, в оформлении витрин, в шрифтах вывесок для магазинов и мастерских. Этот стиль исподволь формировал зрительские вкусы современной публики. Предназначенный увеселять и развлекать, Троицкий театр шел в ногу со временем. «Разве это театр, — восхищался поклонник театра, — это студия антиквара, это поэтический салон уайльдовского героя. Это род заманчивых редкостей для любителей уголка собирательницы “чудес художества” старухи Мильмы Браймон»²². Источником вдохновения Троицкого театра служили не только моды, царившие в художественном обиходе. В постановках сценических безделушек, из которых состояли его программы, нетрудно услышать и отзвук идей, рождавшихся в «большом искусстве».

В том самом году, когда Троицкий театр превращается в подобие антикварной студии, предлагая зрителям любоваться «заманчивыми редкостями», на страницах «Русской художественной летописи» появилась статья Валериана Чудовского о «Старинном театре» Н. Евреинова и Н. Дризена, в которой критик, в частности, писал: «Эклектизм — знамение века. Нам милы все эпохи (кроме только что бывшей, которую мы сменили). Мы любуемся на все минувшие дни (кроме вчерашнего). ...Эстетика наша как ошалевшая магнитная игла. ...Но эклектизм, перед которым все равны — Данте и Шекспир, Мильтон и Ватто, Рабле и Шиллер, — великая сила. ...И не будем заботиться о том, что скажут потомки о нашем многобожии ... — единственное, что нам остается — быть последовательными, подводить итоги, делать *synthesis**».

«Старинный театр» — итог. Здесь Евреинов защищает в области театра широко задуманную синтезу всего нашего эклектического ретроспективизма. Показать нам воочию то, на что любовалось челове-

* Синтез (*греч.*).

ство за многие минувшие века, — определенная культурная потребность наших дней»²³.

Троицкий был тоже живым отражением своего времени, подводившего итоги. Но вряд ли его руководителей одушевлял пафос наследников мировой культуры. Эстетическую доминанту времени они воспринимали не более как художественную моду, как современный стиль, которому должен следовать каждый «культурный человек». То, что вынашивали в муках большие художники, перерабатывалось в модное зрелище, сложные идеи переплавлялись в легкий развлекательный жанр. «По нынешним временам нужна, разумеется, прежде всего стилизация. Вот и изощряется Троицкий театр в изобретении именно такой программы, где бы участвовали не живые люди из окружающей действительности, а “версальские маркизы” и пастушки или же арлекины, куклы и разные неодушевленные предметы»²⁴, — возмущалось «Новое время». Ему вторили «Биржевые ведомости»: «Все кокетливо и жеманно в этом театре-снобе, начиная от будуарной внешности помещения, продолжая франтоватыми постановками и кончая кружевными чепчиками билетерш.

Его спектакли — это бархатный альбомчик sentimentальных Фурочки и Мурочки с разноцветными страничками, рукопожатиями, с розовыми веночками, засушенными листиками фиалок, наклеенными нежной рукой»²⁵. Нарочито безвкусный тон этой заметки, написанной к началу сезона 1913/14 года В. Регининым, совпадал со стилем самого театра, разоблачая его с убийственной беспощадностью.

Стоило ли, однако, тратить столько праведного гнева с «горних высот» культуры, осыпая сарказмами заведомо слабого противника? Троицкий театр и не покушался на создание современных шедевров. Находясь на промежуточной ступени между «высоким искусством» и бытом, он верой и правдой служил своему зрителю — среднему столичному обывателю, доставляя ему ту духовную пищу, которой он требовал и которую способен был усвоить.

Кто же воплощал этот стиль в Троицком театре? Кому театр обязан своей популярностью? Его художественному руководителю А. М. Фокину? Его режиссерам, авторам, художникам и артистам?

Ответить на этот вопрос нелегко. Стиль театра формировался усилиями многих — и никого в отдельности. Бессменным в театре оставался только А. М. Фокин.

Основатель и владелец Троицкого театра, старший брат балетмейстера был фигурой любопытной и неординарной. Он составил себе имя отнюдь не в искусстве, с которым до поры до времени вообще не был связан, а в спорте, только входившем в моду. Фокин был страстный велосипедист и автогонщик, чемпион России в обоих видах спорта. Ему принадлежал велосипедный магазин в Петербурге, когда он, то ли по коммерческому расчету, то ли под властью внезапно пробудившихся художественных склонностей, решил в одночасье переменить свою судьбу — к немалому удивлению его знаменитого брата. В книге мемуаров «Против течения» М. Фокин вспоминает, как однажды он получил письмо от брата: «Я решил переделать свой магазин на театр и давать маленькие пьесы, балетные сцены и т. д. Что ты об этом думаешь?»

«Шура ничего не имел общего с театром и искусством, — комментировал письмо брата М. Фокин, — и вдруг создает театр невиданного еще в России типа. Но я верил в его способности и деловитость и послал ему пожелание успеха. С невероятной быстротой созданся Троицкий театр миниатюр»²⁶.

Кроме А. Фокина, все прочие сменялись почти каждый сезон. От А. И. Долинова, стоявшего у основания театра, обязанности главного режиссера в 1912 году перешли к Б. С. Неволину. Через год покинет театр и Неволин. Его сменит Б. А. Горин-Горяинов. В 1914 году главным режиссером станет артист Императорского театра С. М. Надеждин. В сезоне 1915/16 года режиссерами здесь служат А. Н. Салама и А. С. Чернышев. Та же безостановочная череда художников — И. С. Школьник, С. В. Елисеев, Г. А. Кося-

ков и та же бесконечная смена актеров*. Примечательно, что об отдельных актерах (как, впрочем, и об авторах, режиссерах и художниках) рецензенты, за редким исключением, не пишут. Это и немудрено: разглядеть актерскую индивидуальность в том ворохе костюмов разных времен и национальностей, которые едва успевают сменить исполнители, крайне трудно. Да и не в ней, не в индивидуальности, собственно, в данном случае дело. В драматических, музыкальных и балетных реминисценциях были важны отнюдь не особенности дарования того или иного актера, а умение каждого в отдельности и всех вместе следовать общему стилю. Из всех дарований ценилось прежде всего одно — умение имитировать художественный язык разных эпох, способность к стилизаторству. А эта способность в те годы открылась у многих.

То же требовалось и от авторов, режиссеров и художников. Потому принадлежащие разным авторам сценки кажутся написанными одной и той же рукой. «Мемории Амура» Ю. Л. Ракитина, поставленные С. М. Надеждиным, как две капли воды походили на сценку самого Надеждина «В старом парке», — «неизбежная пьеска во вкусе романтической старины»²⁸. На них, в свою очередь, походила сценка «Фонтан» Чуж-Чуженина. И в одной, и в другой, и в третьей оживали скульптуры — то купидон в таинственных садах Трианона, то маркиз и маркиза, то поэт, — и все вспоминали о прошлом. Их видения материализовались и оживали перед зрителями.

Претензии рецензентов к драматургам сводятся главным образом к одному: «отсутствие фабулы», «склонность к трафарету»²⁹. Вот отзыв обозревателя о пьеске С. Ауслендера «Причуды новобрачной, или Поучительный пример мужниной кротости»: «...все, казалось бы, от старого быта: жеманные манеры и

* «Состав труппы Троицкого театра, — извещал “Театр и искусство”, — пополнится на предстоящий Великий пост частью труппы А. С. Суворина — К. Гариным, Греч, Мячиным, Стронским, Топорковым, Лосем, Пряниной, Бенуа, Климовой, Моровой, Прикот»²⁷.

улыбки Ольги Васильевны, и жантильничанье кузена Жоржа, и буффонада матери Марфы Ивановны, и бытовой шарж титулярного советника Кожемякина — все исполняется в недурной манере, а порою и ярко артистами Зборовской, Кадминой, Починовским, Степановым. И музыка отлично подобрана. Но почему-то нет законченного впечатления — ничтожны самая тема, сюжет, фабула. Автор слишком понадеялся на стиль, на литературное мастерство, на буффаорию»³⁰.

Тему и сюжет подменяли оригинальным сценическим приемом, близким эстраднему трюку, который и сообщал зрелищу остроту и занимательность.

На подмостках Троицкого театра вновь и вновь оживали разнообразные предметы и вещи — статуэтки и скульптуры, старинные портреты и музыкальные инструменты. В сценке «Соната Моцарта» фагот, контрабас, виолончель и скрипка, оставленные их владельцами, вдруг сами собой приходили в движение и начинали разговаривать друг с другом на своем музыкальном языке. Открывалась крышка ящичка в «Музыкальной шкатулке», оживали заводные куклы и принимались вертеться, петь и танцевать. В буффонаде «После дождичка в четверг» превращались в забавных человечков грибы и пели незамысловатые куплеты. Рядом с этими трюками мешал и казался ненужным текст. «Кому теперь нужны слова? — писал рецензент о “Мемориях Амура” Ю. Ракина. — По-моему, необходимо выбросить весь текст. Вся пьеса — сплошная мимодрама»³¹.

По существу, теми же мимодрамами были и хореографические миниатюры, из которых почти наполовину состояли программы Троицкого театра. Они строились на тех же приемах, что и сценки с текстом. Со старинной гравюры сходила Тальони и, протанцевав вариацию, возвращалась в плоскость картины, где и замирала в неподвижности («Воспоминание»). Движениям балерины, исполнявшей сюиту «Времена года», вторила ее бесплотная тень на кинематографическом экране. Юноша наигрывал меланхолическую мелодию на рояле, грустя об исчезнувшей

возлюбленной. Неожиданно силуэт этой возлюбленной, словно материализовавшаяся мечта, возникал на подсвеченном полотне экрана («Ирэн», музыкальный момент). Сам А. М. Фокин, постановщик многих миниатюр, в том числе и хореографических, любил повторять, что «его балет служит дунканизму в том духе, как его понимает М. Фокин». Но в отзывах рецензентов его новаторские амбиции подтверждения не находили. «Балеты поставлены Фокиным, но не тем, из Мариинского, а его братом из Троицкого, Фокиным-вторым»³². Благоклонно настроенный рецензент назвал эти балеты «скромным праздником настоящего балетного искусства». Но праздник действительно был скромным. «Фокинское направление» оказывалось слабым подражанием прославленному брату.

Похвал от критиков было бы больше, а упреков куда меньше, если бы Троицкий довольствовался ролью развлекательного предприятия, каким он в скором времени стал, а не начинал вдруг временами претендовать на роль открывателя новых форм. «В театре все какие-то гротески и гримасы. Заправители театра обуяны стремлением давать побольше разных символических миниатюр, требующих особой модернизированной постановки. Но такое искусство нуждается в значительном богатстве средств. Там, где театр дать этого не может, получается крайне жалкое впечатление. Впрочем, спасает темнота — этот излюбленный прием современного режиссерского воздействия»³³.

«Театр Мейсонье» не оправдал надежд тех, кто ждал от него эстетических откровений. «Удастся ли ему дать приют хоть какому-нибудь искусству, — писал в 1912 году Е. Зноско-Боровский, — или же он окончательно падет в те пропасти безвкусицы и пошлости, в которые нет-нет и достаточно часто под громы аплодисментов... он срывается, покажет, вероятно, близкое будущее. А пока ни писать, ни говорить об этих театрах не следует»³⁴.

Троицкий театр дал то, что способен был дать. Коммерческий театрик, работавший на художест-

венный рынок и всецело зависевший от того «грома аплодисментов», о котором с презрением пишет ригорист-критик, он не хватал звезд с неба, но в то же время соблюдал своего рода художественное достоинство и не столь уж часто срывался в «пропасти», которые с излишним, может быть, пафосом предрекал ему Зноско-Боровский.

Новый художественный язык складывался в Троицком театре, как и в других театрах миниатюр, постепенно и исподволь, чаще всего не осознанный его создателями и не замеченный его критиками — даже теми, кто причислял себя к адептам «малой формы».

О театре, где бы культивировалось искусство сценической миниатюры, о «театре Мейсонье», в России мечтали давно. В Европе уже много лет существовали «малые сцены» самых разнообразных видов и типов — от коммерческих кабаре и артистических кабачков до камерных театров. На их сценах вперемежку с короткими пьесками и миниатюрами выступали поэты, композиторы и солисты-актеры. В русских путешественниках — особенно людях искусства, — посещавших их «во время скитаний за границей»³⁵, они будили восторг и пылкие желания открыть подобные сцены у себя на родине. «Потребность в театре миниатюр присуща всякому народу»³⁶. Автор изречения — почти афоризма — А. Р. Кугель, один из самых рьяных энтузиастов этого направления в искусстве, был первым, кто сумел оценить эстетические возможности малой театральной формы. Еще за три года до появления подобных театров у нас в статье о мюнхенском Интимном театре он открыл перед читающей публикой современный смысл этого зрелищного жанра и его роль в эволюции (а может быть, и в революции) современного театра. «Интимный театр, — писал Кугель в статье, опубликованной “Театром и искусством” в 1905 году, — очень хорошее по мысли название. Оно точно передает отличительные черты его и то, чем он дол-

жен быть для посетителей. Это — не *grand spectacle*^{*}, во-первых. Это — гостеприимный дом, куда, так сказать, “на огонек”, стекается публика, где ее встречают запросто и запросто развлекают, забавляют и поучают... подмостков нет: и публика, и исполнители находятся на одной, так сказать, плоскости. Гости и хозяева все время смешиваются. Отсюда — простота и непринужденность отношений, какой не может быть, когда ясно проведена черта между сценой и зрительной залой. ...Зала, низкая, темноватая, с посыпавшейся местами штукатуркой, наполненная клубами табачного дыма, — особенно рельефно выделяет стенную живопись и дарования артистов... стенные фрески, в ультра-декадентском роде, шаржи и карикатуры. ...Это целая маленькая галерея, — эти стены, разрисованные мюнхенскими художниками шутки ради, потехи для, и в этой кажущейся небрежности — бездна вкуса, юмора и искусства. ... И в этом вся прелесть, чтобы было как в будничной жизни, запросто, на носу у зрителя. ...Половина программы исполняется авторами, другая — написана специально для данных исполнителей. ...Ему (театру-кабаре. — Л. Т.) не нужен ансамбль, — ему нужна лишь артистическая индивидуальность. И потому все, кому тесно в условиях жизни современного театра ... здесь, в закопченных залах “кабаре”, находят свою свободу»³⁷.

В том, как Кугель описал происходящее в мюнхенском Интимном театре, в том, что ему показалось существенным, а что, напротив, малозначащим, нельзя не угадать рождающейся программы одного из будущих создателей русского театра малых форм. Прежде всего Кугель самым решительным образом противопоставляет интимный театр тому, что он называл «*grand spectacle*», большой форме, уже давно, на его взгляд, рутинизировавшейся, громоздкой, окостеневшей и потому исчерпавшей внутренние ресурсы для последующего развития. В театре малых форм он видел, в противовес мертвому профессио-

* Большой спектакль, монументальное зрелище (*фр.*).

нализму и самовлюбленному каботинству академической сцены, живую актерскую игру, истинное любительство. Интимный театр, считал он, востребует дарования, не укладывающиеся в прокрустово ложе старого театрального искусства. Актер здесь освобождается от деспотизма ансамбля, от удушающей номенклатуры амплуа, власти литературы, режиссера, декоратора и всей прочей театральной бутафории. Артист здесь вновь превращается в творца своего искусства. Здесь правят торжество его индивидуальность и даже, если угодно, его индивидуализм. В интимном театре искусство сходит с котурнов, отказывается от своих жреческих притязаний и при этом остается подлинным искусством, вернее, вновь возвращается к самому себе. Театр малых форм с демократической широтой впускает на свои подмостки любые жанры — высокие и низкие, традиционные и без роду без племени, сплетая их в единое художественное целое. Именно здесь возрождается утраченный серьезным искусством синкретизм, к которому устремлены чаяния многих художников.

Так думал не один Кутель. Сходные мысли обуревали самых разных людей. Искания западноевропейского интимного театра перекликались с неосознанными — и осознающими себя — потребностями театра собственного.

Попытки создать интимный театр предпринимались на протяжении всего предреволюционного десятилетия. Однако в среде самых избранных людей искусства он так и не был создан. Вместо него в Петербурге появилось Общество интимного театра. Первые сведения о нем относятся к осени 1909 года, когда газета «Речь» известила своих читателей о том, что Общество интимного театра (Мгебров, Комиссаржевская, Евреинов, Толстой, Пронин) «намерено открыть свою деятельность в текущем сезоне. В настоящее время, — продолжал корреспондент, — ведутся переговоры с Новым театром и театром «Фарс» об уступке помещения после 12 часов ночи. На первых порах предполагается устроить кабаре исключительно для артистов, художников и литераторов.

Предполагается постановка художественной оперетки Евреинова и Кузмина»³⁸.

О том, что общество наконец образовано, стало известно только через год, летом 1910-го. И состав правления оказался уже другим. Из предполагавшихся прежде членов туда вошли только Н. Н. Евреинов и Б. К. Пронин. К ним добавились А. П. Зонов, Ф. Ф. Комиссаржевский и И. А. Сац.

Созданию Общества интимного театра сопутствовали осложнения отношений между разными группами театральных людей и даже закулисные интриги, глухие отголоски которых просочились в переписку и другие документы. В архиве Вс. Мейерхольда, например, хранится черновик устава Общества интимного театра, который, по поручению режиссера, набросал Е. Зноско-Боровский. При том, что ни тот, ни другой в состав правления не вошли. Вообще же сведения об обществе туманны и противоречивы. По воспоминаниям более или менее осведомленных людей (Мгеброва, например), общества как стабильной и регулярно функционирующей организации не было. У него даже не было постоянного помещения (для почты указывался домашний адрес Б. Пронина). Вся его деятельность исчерпывалась вспышками энтузиазма Бориса Пронина, воплощавшимися время от времени то в издание книжек, то в организацию выставок, то в устройство кабаре. Но книг выходило немного, и они были, как правило, юбилейного свойства, выставки устраивались редко, а театры оказывались нежизнеспособны. «Дом интермедий», одно из важных начинаний Общества интимного театра, просуществовал чуть больше года. Да и тот, после ухода (спустя всего лишь месяц с небольшим) Мейерхольда, Сапунова и Кузмина, хирел и агонизировал. Гораздо дольше продержалась «Бродячая собака». Но она была не театром, а закрытым литературно-художественным кабачком.

А сложился и существовал русский интимный театр в совсем другом культурном срезе — в русле коммерческого зрелищного рынка, как одна из разно-

видностей индустрии развлечений, которая, в свою очередь, тоже ориентировалась на опыт европейских театров малых форм.

Примечательно, что устроители Троицкого театра видели в своем детище подобие именно мюнхенского Интимного театра. «Новые импресарио, — писал “Театр и искусство”, — задались целью создать театр по типу мюнхенского Интимного театра и ввести в свою программу все виды театральные зрелищ»³⁹.

С идеей интимного театра связана еще одна метаморфоза и Литейного театра. В 1913 году он стал именоваться Литейным Интимным театром.

Литейный Интимный театр

«Театр отказался служить вкусам улицы, переименовался в интимный и поставил ряд художественных пьесок, рассчитанных главным образом на тонких ценителей театрального искусства»¹ — так писал обозреватель о происшедших в Литейном театре изменениях.

Что касается публики, то она осталась, по существу, прежней (об этом есть свидетельства других обозревателей). Обращаясь к своим зрителям как к тонким ценителям, театр явно им льстил. Характер же самих представлений кое в чем стал действительно иным. С нового сезона ликвидировали систему сеансов. Отказались и от кинематографа. Теперь уже никто не мог назвать Литейный, как называли когда-то Троицкий, «театром при кинематографе».

Происходившие в Литейном перемены были связаны с приходом Б. С. Неволина, которому театр был обязан и новым названием, и новым художественным направлением. Пути Неволина и бывшего Грангиньоля не раз сходились. Режиссер ставил здесь интермедии и сценки ежегодно с 1909-го по 1911-й и даже в 1912-м, когда уже работал в Троицком театре. Теперь он пришел в театр не только постоянным режиссером и художественным руководителем, но и директором. По условиям договора с Е. А. Мосоловой и В. А. Казанским антреприза Литейного на два

года за 45 тысяч рублей переходила в его руки. Мосолова и Казанский оставляли за собой коммерческую часть дела (вешалку, буфет, программки и др.).

Б. Неволин начал с того, что привлек к сотрудничеству новых для Литейного театра композиторов, художников, авторов и режиссеров — Т. Л. Щепкину-Куперник, В. А. Рышкова, Ю. Д. Беляева, Ф. Б. Гейера, М. А. Кузмина. От А. Н. Чеботаревской, жены Ф. К. Сологуба, получили пьеску «Принц Карнавал». В. Азов переложил для сцены Литейного «Доброго шута» Ришпэна, романтическую балладу о любви шута к королеве, грезящей о прекрасном принце. Ю. Э. Озаровский инсценировал басню И. А. Крылова «Квартет» и сам поставил ее с музыкой В. И. Ребикова и декорациями А. А. Радакова. Бывший «кривозеркалец» А. Р. Унгерн был приглашен на постановку целиком всей программы.

Ожившие скульптуры, картины, гравюры, игрушки, рисунки на веерах и вазах заняли место фарсов, мелодрам и эстрадных скетчей. Маркизы, гейши, шейхи и их наложницы, вечно неразлучные Колумбина, Пьеро и Арлекин потеснили на сцене Литейного театра комических простаков, мелодраматических злодеев и их невинные жертвы. И с ними вместе на время или навсегда пришлось уйти тем актерам, чье дарование укладывалось лишь в эти, теперь уже безнадежно устаревшие амплуа. Покинули театр А. С. Пальм, каскадная пара А. А. Арабельская и Н. Ф. Улих. Перешел в Одесский театр миниатюр (еще одну антрепризу В. А. Казанского) Ф. Н. Курихин, на котором держался фарсовый репертуар Литейного и «Мозаики». В стилизованных постановках, составляющих теперь основу репертуара, им делать было нечего.

В «утонченности и изысканности» Литейный теперь ничуть не уступал Троицкому. Стиль театра А. М. Фокина, к формированию которого был причастен и Б. С. Неволин, стал стилем и театра на Литейном проспекте.

«В этой маленькой корзинке есть помада и духи, ленты, кружева, картинки»² — так в свойственном

ему тоне передавал театральный обозреватель В. Регинин стиль Литейного Интимного театра. Парфюмерно-ироническая манера критика здесь, так же как и в случае с Троицким, с точностью передавала самый дух искусства новой неволинской антрепризы.

«Выбор невесты», сочиненный М. Кузминым и поставленный Б. Романовым балетик пикантного, с легким оттенком двусмысленности содержания, отдавал дань увлечению Древним Востоком. В балетепантомиме «Одержимая принцесса», перенесенном в Литейный из Троицкого, имитировался Древний Китай. В драматической безделушке «Дочь Японии» и любовном анекдоте «Женушка» был представлен японский стиль. Задником для сценки «Женушка» служил огромный веер, запахнутый между двумя кулисами с нарисованными на нем соснами, Фудзиямой, фигурками людей в кимоно. Рисунок японской миниатюры с похвальной добросовестностью пытались сохранить и исполнители. Французский XVIII век оживал в миниатюрном балете «Лесная Венера» и драматической сказке «Цинтия». В «Лесной Венере» на фоне декораций в манере Ватто мелькал карнавальный хоровод камзолов, кринолинов и париков. «На сцене небольшой помост, — описывал рецензент “Цинтию”, — на помосте две актрисы, робко жеманясь... ..декламируют сладкие стихи. Двух актрис сменяет такая же третья, которая выслушивает от актера ... объяснение в любви. Это “Цинтия” Щепкиной-Куперник, рисунок на веере в стиле Ватто, как предусмотрительно сообщила афиша»³.

Не прошел Литейный театр и мимо русской старины. Городской лубок «Дом в переулке», сочиненный для театра известным мастером на такого рода поделки П. П. Потемкиным, играли на фоне яркой олеографической картинки.

Воплотить свои замыслы Б. Неволину и его балетмейстеру Б. Романову удалось в Литейном Интимном благодаря тому, что в театре они нашли актеров, разделявших их художественные устремления. Сюда стекались те, кому неуютно было в стенах казенных и частных театров и в ком зрела тоска по «новым

формам». Еще в прошлом сезоне в тогдашнюю «Мозаику» влилась группа актеров — завсегдаев богемных компаний и ночных бдений в «Бродячей собаке» — О. Глебова-Судейкина, Б. Казароза, О. Строк. Вслед за Невוליным и Романовым сюда перешли из Троицкого одаренная танцовщица и незаурядная актриса О. Антонова, В. Климова и В. Софронов.

Об актерах театров миниатюр рецензенты писали редко. Тем ценнее для нас те немногие строчки в их заметках, которые они, вопреки правилам, посвящали отдельным исполнителям. «Давно мы заметили Климову, еще на Императорских драматических курсах. Ей не удалось попасть на сцену Александринского театра — дарование ее чистое, бесспорное, обаятельное своей непосредственностью, но только на роли маленьких девочек.

Она была прекрасной Лилией в театре Леванда в «*Gaudeamus'e*». Она дала ряд других не менее удачных образов, но казенному театру, очевидно, не по средствам такое крохотное дарование. И вот петроградцам приходится теперь ходить в Литейный театр, чтобы полюбоваться г-жой Климовой. На ее ампула мы не знаем в России лучшей артистки»⁴.

Несмотря на крохотные масштабы дарования — а может быть, благодаря именно этой камерности, соразмерной природе жанра, — эти актеры (актрисы по преимуществу) обладали сверхчуткостью и сверхподатливостью к стилю, который все более захватывал подмостки «миниатюр». Они обладали редкой внешней и внутренней гибкостью, граничащей чуть ли не с изломанностью, которая так свойственна искусству эпохи модерн. Они умели оправдать самые неестественные пластические рисунки и ракурсы. Потому что эти линии совпадали с их природной органикой и выражали их человеческий стиль. О. Глебова-Судейкина, игравшая рабыню в «Царице Таир», передвигалась по сцене с «далеко за спиной заведенными локтями. Ее жеманно-модернистские изломы на этот раз очень удачно подошли к угловатому ассиро-египетскому рисунку, а стройная юная фигурка выделялась костюмами и танцами.

Это самая удачная роль, какую мы видели в ее исполнении»⁵.

В О. А. Глебовой-Судейкиной с особой завершенностью и отточенностью представлял тот тип актрисы, в котором театр миниатюр нуждался — и которому, в свою очередь, дал возможность самоосуществиться. Она была живым воплощением не только стиля нового искусства, но и нового стиля жизни. В сценках, миниатюрах, балетиках и других театральных забавах, оживлявших минувшие века, она меняла лишь костюмы: языческой архаики — на тюньюры века Людовика XIV, японское кимоно — на египетский хитон. Но сквозь все одежды просвечивал один облик — облик Олечки (как все ее звали) Глебовой-Судейкиной. С детской припухлостью рта, с обрамленным белокурыми локонами тонким лицом, чуть смятым хронической бессонницей, она сама была театральным персонажем на подмостках эпохи, насквозь пропитанной театральностью. Ее облик, так счастливо совпавший с женским идеалом, признанным в богемной среде, был доведен до эстетической законченности рукой художника Сергея Судейкина, чьей женой, музой и живой моделью она была. Наперсница А. А. Ахматовой, она не случайно стала героиней ее «Поэмы без героя».

Как копытца, топочут сапожки,
Как бубенчик, звенят сережки,
В бледных локонах злые рожки,
Окаянной пляской пьяна, —
Словно с вазы чернофигурной
Прибежала к волне лазурной
Так парадно обнажена⁶.

Шлейф жизни, в которую погружена была О. Глебова в повседневности, влекся за ней по сцене Литейного театра, пропитывая сложнейшими обертонами ее простенькие роли. В пьеске А. Чеботаревской «Принц Карнавал» она сыграла роль молоденькой жены. Завороженная романтическим незнакомцем, она «гулила томно и кротко»⁷ и покидала уютный домашний очаг, устремившись за «принцем Карнавалом». В балете Б. Романова «Козлоногие» на сюжет и музыку И. Саца

она станцевала партию Козочки. Хотя танцев как таковых, да, впрочем, и сюжета, в балетике не было.

Жанр «Козлоногих» был обозначен Б. Романовым и композитором как балет-пантомима. В прихотливом кружении возникали и рассыпались сцепления фигур, вскидывались то тут, то там какие-то сполохи движений. Объятые дионисийским неистовством, «похотливо бесновались»⁸ на сцене полукозлы-полулюди, сражаясь друг с другом за обладание Козочкой. По воспоминаниям Ф. Лопухова, этот спектакль вызвал шум. Публика дружно освистала постановку. Сидевшие в ложе несколько друзей Романова, Глебовой и Саца устроили демонстративную овацию. Премьера и премьерный скандал запомнились еще и потому, что были окрашены трагическим событием. В начале спектакля узнали, что умирает Сац. К ночи, когда представление закончилось, пришла весть, что он умер...

Из утонченной программы выбивались фарсы, мелодрамы и гиньоли, доставшиеся Литейному Интимному театру в наследство от бывшей «Мозаики».

Дань прошлому была отчасти вынужденной — в этом состояло одно из условий Е. Мосоловой. Передав Неволину аренду и художественное руководство, она сохраняла за собой положение премьерши. В фарсовых сценках и скетчах, переводных или написанных в той же манере А. Аверченко, Н. Тэффи и Е. Мировичем, она все еще могла пленять своих зрителей виртуозной исполнительской техникой в ролях взбалмошных жен и капризных любовниц. Успеху способствовало женское обаяние Мосоловой, умевшей околдовать зрителей «легким наркотом интонаций»⁹ и безошибочно чувствовать психологию своих героинь, очаровательных в их женском эгоизме и ажурной, словно паутина, любовной игре. В пьеске «Наказанный зверь» Н. Тэффи ее героиня, тиранящая безответного супруга, убеждала окружающих и самого мужа в том, что злодей и тиран именно он. Роль тряпки-мужа играл Б. Неволин...

При всем стремлении Б. С. Неволина идти в ногу со временем, ему по душе, по его актерской натуре

гораздо ближе были мелодрамы, фарсы и комедии в фарсовых тонах. Эта раздвоенность Неволлина, умом хорошо понимавшего моду, а по складу дарования тяготевшего к традиционному театру, везде и всюду преследовала режиссера и была источником драматизма его творческой судьбы.

Его антрепренерская деятельность в Литейном театре закончилась скандалом и разрывом с Мосоловой. Он так и не смог выплатить ей деньги. Мосолова подала на Неволлина в суд, потребовав уплатить всю арендную сумму, неустойку в 10 тысяч рублей и наложить арест на кассу, декорации, мебель, бутафорию и другое движимое имущество. Адвокату Неволлина удалось выиграть дело, доказав, что «договор по театральной антрепризе между Невוליным и Мосоловой не носил коммерческого характера и потому не подлежит судебному разбирательству»¹⁰. Суд ходатайство Мосоловой отклонил. Благодаря этому Неволлину удалось сохранить театральное имущество, в которое были вложены его деньги, и открыть осенью 1915 года новый театр.

Литейный, антрепризу которого опять возглавила Е. Мосолова, а художественным руководителем стал Ф. Курихин, вернулся к прежнему репертуару — фарсам, мелодрамам, сценкам А. Аверченко и Н. Тэффи.

Б. Неволлин свое новое предприятие на Крюковом канале, 41 снова назвал Интимный театр.

Интимный театр Б. С. Неволлина

Открывая собственный театр, Б. Неволлин, как и два года назад, когда пришел в Литейный, был преисполнен высоких побуждений и серьезных художественных намерений. В интервью, данном им перед началом первого сезона 1915/16 года, он говорил о том, что видит свой театр театром истинной литературы и «во имя принципа литературности способен жертвовать успехом»¹.

Так оно — увы! — и оказалось. «На открытии Интимного театра собралось немного публики, и это к счастью, — писал обозреватель, — потому что боль-

шинство из немногих собравшихся ушло со спектакля более чем неудовлетворенными. Тот, кто пришел сюда повеселиться, проскучал»².

В первый спектакль Б. Неволин включил «Чудо св. Антония» (на афише по цензурным причинам значилось «Чудо странника Антония»). Пьесу Метерлинка, которая по замыслу режиссера должна была являться художественным и эмоциональным стержнем представления, обрамлял дивертисмент, состоявший из водевиля, комической сценки и нескольких интермедий. Но именно постановка «Чуда», воплощавшая милый сердцу режиссера принцип литературности, подверглась самым резким нападкам критиков. «Спектакль в Интимном театре — оскорбление тонкому и обаятельному поэту. Пьеса идет чуть ли не в фарсовых тонах, вульгарной развязности актеров не было предела. ...Кривлялись на сцене полуодетые женщины и мужчины, танцевали с самыми невероятными телодвижениями польку, копировали зачем-то уличных певцов»³. Этот отзыв ранил Неволина больше всего.

После неудачи с «Чудом» к «истинной литературе» Б. Неволин больше не обращался и о «принципе литературности» никогда не вспоминал (только в 1917 году, накануне закрытия театра, он поставил «Зеленого попугая» Шницлера и тоже без всякого успеха).

Признанием у настоящих ценителей — вполне, впрочем, проблематичным — он решил пожертвовать ради коммерческого успеха у обычного зрителя «миниатюр».

Фарсы, юмористические сценки, изредка пародии (на оперы и театральные премьеры) — все это обильно пересыпано интермедиями, скетчами, сольными выступлениями и скроено на один манер. «Свободная любовь, или Право жительства» Е. Мировича (трагикомический анекдот из еврейского быта, с самим Мировичем в роли старого еврея, сыгранного актером в свойственной ему бытовой манере с шаржированными интонациями и характерной жестикуляцией) шла вслед за интермедией «В зачарованном саду» на слова Верлена и музыку Дебюсси:

«При свете луны сплетаются воздушные мечты с грезами далекого былого»⁴. Типично фарсовая сценка «Первый почин» Н. А. Попова, «довольно скромная комбинация уличной дамы и невинного студентика»⁵, соседствовала с романсом Глинки «Не искушай». Романс исполнялся в декорациях — диваны и кресла, свечи в канделябрах, полумрак и догорающий камин.

И, разумеется, неперенные реминисценции. «Полька времен Директории» на музыку Дюканена, буффонада Гартевельда «Ревность в веках», где за пять минут зрителей, словно на машине времени, промчали из далекого прошлого в далекое будущее, от «рыцарских времен борьбы с сарацинами до наших дней и даже дальше, когда живут, любя и изменяя, обитатели Марса»⁶. Однако обозреватели, еще недавно реминисценции хвалившие, теперь их немилосердно бранят, предпочитая стилизованным Людовикам в интерпретации Неволлина его же непритязательные сценки в манере фабричного лубка.

В номере «На Петроградской стороне» под аккомпанемент шарманки распевала песни уличная певица (Климова). Критики увидели в ней сходство с «саатириконовской гримасой города»⁷. А в «Частушках с танцами и разговорами», — О. Антонова и И. Вольский распевали их под переборы гармошки, с дробным стуком каблучков, перемигиваниями, взвизгиваниями и вскрикиванием, — тот же критик нашел «что-то от глубины трагического балагана. Вспоминаются, — писал он, — крестьянские портреты Рябушкина. Но “Частушки” значительнее, в них хореографически выявлены черты какого-то нового городского примитива»⁸.

К жанру «примитива» другой обозреватель отнес две пьески Е. Мировича «Вова приспособился» и «Вова в отпуску». Эти пьески, вернее одна, состоящая из двух серий, неизменно собирали полный зал, став боевиками первого сезона Интимного театра. Они обошли сцены театров миниатюр Москвы и провинции и в том же году были засняты на кинопленку студией «О. А. Дранков и К^о».

Действие первой серии происходило на войне, куда студент-белоподкладочник барон Вова Штрик — его играл А. Хованский — призван по самому низшему разряду. Сразу же проникнувшись солдатским духом, Вова всей душой старается слиться с народом, с мужиками и рабочими. Во второй серии Вова вместе со своим строевым учителем, «ундером» Сидоренко попадал на светский раут. Оба приятеля, барон и солдат, поражали слух аристократической родни «елками зелеными», «кузькиной матерью» и тому подобной казарменной словесностью, барон ловко сморкался без помощи носового платка и вообще на разные лады демонстрировал военную косточку к ужасу родственников и вящему восторгу сестренки.

Комизм этих сценок был грубым, но безошибочным — Мирович умел создавать смешные ситуации. Баронесса, мать Вовы, устраивала в казарме подобие семейного уюта с домашним халатом, занавесочками, салфетками и «файф-о-клоком».

Рецензент, слегка обескураженный «Вовами» и их восторженным приемом публикой, попытался обнаружить глубоко скрытый в пьесках второй план, объясняющий и оправдывающий эти постановки на сцене Интимного театра. «Это, — писал он, — сказание на живую современную тему»⁹.

В те годы термин «примитив» вошел в искусствоведческий лексикон вместе с увлечением картинами «примитивистов» и — шире — фольклором. В театре подлинного «примитива» (подобно посадской росписи и городскому лубку — в живописи, мещанскому романсу и фабричной частушке — в песне) не было. Он существовал лишь в виде эстетизированных стилизаций П. Потемкина, А. Долинова, Н. Крашениникова и многих других. Пьески Е. Мировича рецензент попытался представить как настоящий примитив, без эстетической игры и дистанции.

Но его иллюзии были незамедлительно развеяны А. А. Черепниным, одним из немногих серьезных критиков, писавших о театрах миниатюр.

«Во всех этих “Ивановых Павлах”, “Вовах”, “Крутовертовых и сыновьях” хотят видеть зарождение но-

вой “площадной” эстетики. Это не так. Истоки этого рода драматургии не новы. Это все те же пути старинного фарса, сохранившегося у нас лишь в односторонних формах адюльтерного анекдота французского письма или сгущенной, шаржированной сатиры общественного значения. Названные пьески возобновляют забытый и первоначальный путь фарса: буффонаду с обывательской темой, правда, с тем же грубым “нутряным смехом”. Другой вопрос, конечно, о психологических мотивах такого возврата. Но они далеко за пределами рампы»¹⁰.

Причины, которые привели «Вов» на сцену Интимного, безусловно находились «далеко за пределами театра». Но важную роль играли и те, что коренились внутри театра. У Б. Неволина не было никакой художественной программы. Взамен весьма туманного «принципа литературности» ему предложить было нечего. Потому, начав с Метерлинка, обращенного к «истинным ценителям», он закончил Мировичем с его «Вовами», «без хитросплетений и углублений, для большой толпы»¹¹.

«Прежние художественные задачи, которые когда-то, несомненно, были у Интимного театра, погибли за отсутствием той интимности вкуса и красоты замыслов, которые когда-то обещал неволинско-интимный театр»¹² — такой вот приговор был вынесен всего лишь два месяца спустя после открытия театра.

Впрочем, для истинных ценителей — если бы они вдруг забрели в Интимный — в программу (правда, рядом с «Вовами») включают «Выбор невесты».

Этот балет-пантомиму, двусмысленно-пикантную безделушку М. Кузмина, Б. Неволин и Б. Романов ставили с О. Глебовой — Пепет в Литейном театре три года назад. Возобновляя «Выбор невесты» в Интимном театре, они пригласили на роль Пепет Е. Адамович из Большого театра и К. Голейзовского на роль Кадеди. Но замена на пользу не пошла. Классическая балетная выучка только мешала исполнителям, вступающая в противоречие с природой пантомимы. «Г-жа Адамович протанцевала кургузую классическую ва-

риацию в темпе вальса, мимировала по установленному на большой сцене упрощенному канону»¹³, — отметил А. Черепнин.

Но главное заключалось даже не в этом. «Какая неожиданность, — размышлял критик далее, — встретить М. Кузмина на эстраде театра миниатюр. Вот поистине негаданный результат десятилетней эволюции — от тесного, обособленного кружка эстетов до мешанской афиши развлекательного театра. Что это? Толпа, поднятая до вершин кузминского эстетства? Нисколько. Года два или три назад... в этом был отзвук тогдашнего увлечения всякого рода экзотикой — и географической, и исторической. Вспомните *chinoiserarias** Сапунова, арлекинады Судейкина, стилизации Ауслендера и Садовского. Позже Бакст сторицей, до пресыщения вернул Европе ее посев эстетизма. Но, Боже, что осталось сейчас от этого увлечения. Каким общим местом стали — и именно для толпы тоже — эти негритята в шароварах, эти энкройябли и петиметры, субретки, султанши, прологи с “ах!” и “сколь”, музыка под клавишин... — короче, вся эта неискоренимая литература с ее маленькими чувствами, с ее предварительным, хотя и молчаливым уговором считать изящным и утонченным уже самую беседу об изящном и утонченном. Экое парикмахерство! Дорастать до Кузмина толпе не приходится.

“Выбор невесты” жидка, как спитой чай. Чтобы наладить такие вещи, режиссеру нужно носить в себе кое-что от увлечений тех дней восемь—десять лет назад»¹⁴.

Неудача Неволина и Романова была predeterminedена не только тем, что эпоха реминисценций отошла в прошлое. Как раз в сезоне 1915/16 года увлечение стариной дало внезапную вспышку. Как мы помним, в том же году «Выбор невесты» поставил с успехом в «Привале комедиантов» Н. Евреинов (кстати, хореографом у Евреинова был тот же Б. Романов), а оформлял пантомиму С. Судейкин.

* «Китайщина» (фр.).

Причина неудачи Б. Неволина заключалась все в том же — в масштабе его театрального мышления, в его режиссерском даре.

Для Н. Евреинова, одного из идеологов обновления театра, идеи сценического традиционализма выростали из его театральной философии, из самого существа его понимания театральной эволюции.

Для Б. Неволина, как, впрочем, и для Б. Романова, с которым он много лет работал бок о бок, сценический традиционализм был не более чем модой, хорошим театральным тоном, которому должен следовать каждый современно мыслящий человек.

В 1915 году известный балетный критик А. Левенсон, посвятивший Б. Романову специальную статью, назвал его постановки «отражением отражений», «популяризацией хороших образцов ради развлечения торопливой миниатюрной публики... эти плоды скороспелой науки, — писал Левенсон, — ...скороспелы и легковесны при всей очевидной претенциозности. ...Старые мотивы (ожившие куклы, китайские болванчики с их автоматически качающимися головами) сведены к упрощенной схеме и развиты с прямолинейностью, подобающей “скетчу” жанрового театра»¹⁵.

Независимо от Левенсона и двумя годами раньше его статьи о Б. Романове примерно так же о постановках Б. Неволина в Литейном и Троицком театрах отозвался критик А. Ростиславов: «В одном театре вы непременно увидите грубоватые и жидковатые реминисценции — якобы грациозные сцены (часто под музыку) из жизни “маркизов” в чулках или париках или шуточные из древнерусской жизни. Очевидно, это отзвуки серьезных течений живописи, где недавно так царило увлечение стариной. Но эти отзвуки — то же самое, что статуэтки в магазине Александра по сравнению с севрскими статуэтками»¹⁶.

Сходные оценки, данные Б. Романову и Б. Неволину совершенно разными критиками, разумеется, не случайны. Неволина и Романова, при том что один был хореографом, а другой — драматическим актером и режиссером, действительно многое сближало.

Их объединяли аналогичный тип и масштаб дарования и сходная судьба, которая в конце концов привела их на сцену театра миниатюр. Оба начинали возле больших и смелых художников, определивших новое направление в балете и театре. Б. Романов — рядом с М. Фокиным в «Русских сезонах» С. Дягилева; Б. Неволин — с Вс. Мейерхольдом в Товариществе Новой драмы и потом вместе с ним же пришел в Театр В. Ф. Комиссаржевской. Каждый из них был по-своему одарен. Б. Романов, принадлежавший к богемной братии, завсегдатай «Бродячей собаки», «пленительный Бобиш», как назвал его в «собачьем» гимне М. Кузмин, был незаурядным и своеобразным танцовщиком. О талантливых импровизациях Романова вспоминают все, кто хоть раз видел его выступления в ночном кабачке. Беспокойная и деятельная натура Б. Неволина бросала его от Мейерхольда к театру-фарс, оттуда — к миниатюр-жанру. Он ставил, играл, писал инсценировки, открывал театры.

Но дарования их — режиссерское одного и хореографическое другого — были небольшими и, что важнее, неоригинальными, вторичными. Их талант заключался в том, что они обладали чутким слухом к веяниям времени, живой и гибкой восприимчивостью к новейшим художественным движениям. Их дар был имитаторским и популяризаторским. Отсутствии собственных эстетических идей они восполняли способностью к копированию открытий своих выдающихся товарищей-учителей, доводя при этом открытия тех до уровня восприятия массовой публики. Превращали их новаторские опыты в изящные коммерческие поделки — вернее, подделки.

В художественных кругах интимный театр, искусство сценической миниатюры виделись прибежищем тех творцов, чей дар не укладывался в окаменевшие формы старого театра как бродячище новых театральных идей. Тем с большей горечью теоретики и идеологи сценической революции обрушились на театр миниатюр, обманувший их лучшие надежды,

способный, как они полагали, порождать лишь бесконечные штампы, падший до массовой распродажи идей современного искусства.

«Как водится, идея, носившаяся в воздухе, была подхвачена, разжижена, и — увы! — местами в полной степени опошлена»¹⁷ — таков был грустный вывод.

Название заметки Ф. Сологуба об этих театрах весьма красноречиво: «Нечто вроде театра». «Что же касается театра миниатюр, — писал он в ней, — то здесь хуже всего то, что этот жанр на практике вырождается почти исключительно в жанр какого-то антихудожественного суррогата. Как будто бы нарочно хочет быть вместо настоящего театра, вроде как бывает вино типа Шато Лафит, как бывает ячменный кофе или кофе из желудей.

Я не вижу на сцене миниатюр ни настоящих чувств, ни настоящих переживаний, ни быта, ни символизма — словом, ничего, кроме каких-то не вполне доброкачественных суррогатов всех этих эмоций и настроений.

Выхожу, — с каким-то смутным и досадливым чувством неудовлетворенного и опустошенного ожидания, — и думаю: нет, не для меня жанр миниатюр»¹⁸.

Сологуб, без сомнения, был прав: художественная реальность театров миниатюр ни в малейшей степени не отвечала его эстетическим требованиям. Но Сологуб и люди его круга не могли представлять от имени всей российской публики. Сколько бы ни твердили люди, стоявшие во главе театров миниатюр, что их искусство рассчитано на истинных ценителей, на деле творившееся ими зрелище предназначалось совсем иным слоям зрителей, отнюдь не столь эстетически взыскательным, но зато неизмеримо более широким.

Это обстоятельство дало повод ряду критиков связать новый театральный жанр с одной из характерных для начала века социально-эстетических иллюзий (правда, ненадолго и, вероятно, к немалому удивлению самих практиков театра миниатюр). Речь идет о проблеме «искусства для народа», которая в то время усиленно обсуждалась.

«В заслугу дешевой уличной печати, — писал журналист “Нового времени”, — ставят обыкновенно то, что она постепенно приучает к чтению ту публику, которая раньше совсем ничего не читала. Такова до известной степени и роль маленьких театриков, дающих за сравнительно небольшую плату возможность послушать и музыку, и пение, посмотреть какую-нибудь незатейливую пьеску и балет. Публика здесь в громадном большинстве еще очень неприхотлива, она пришла на яркий свет фонаря прямо с улицы и только впервые начинает приобретать вкус к театральному зрелищу»¹⁹.

Подтверждая просветительское и воспитательное назначение театров миниатюр, «кривозеркальный» актер С. Антимонов, автор другой заметки, цитирует Льва Толстого. Изучая на Западе педагогику, Л. Н. Толстой писал, в частности: «Учебные заведения чрезвычайно плохи. Но стоит войти в сношение, поговорить с кем-нибудь из простолюдинов, чтобы убедиться, что французский народ почти такой, каким он себя считает: понятливый, умный, общительный, вольнодумный и действительно цивилизованный. Где же он приобрел все это? Я невольно нашел ответ в Марселе... ..в каждом из кафе даются комедийки, сценки, декламируются стихи. Вот уже по самому бедному подсчету пятая часть населения, которая изустно поучается ежедневно, как поучались греки и римляне в своих амфитеатрах. Хорошо или дурно это образование — это другое дело, но вот оно бессознательное образование, во сколько раз сильнее принудительного»²⁰. Приведя слова Л. Толстого, С. Антимонов спрашивает: «Маленькое кафе с представлениями — не наши ли театры миниатюр? ... В таких театриках — источник “бессознательного” образования, и вот почему они быстро разрастаются. ...Эти театрики — естественное русло жизни. Но говорят: пусть народ ходит в обыкновенные театры. Зачем “миниатюры”?»

...По-моему, миниатюры — самая доступная форма для начинающей цивилизовываться публики, почти так же, как и самая высшая форма (если она

художественная) для тех, кому нет надобности пространно объяснять. Аристократов духа, конечно, мало, из 240 русских театров “миниатюр” для такой публики едва ли найдется два-три “маленьких” театра. Остальные малые сцены обслуживают исключительно некультурную публику. ...

Как хотите, но в большой театр серому человеку войти страшно. Он непременно пойдет в миниатюру, где можно не снимать пальто и сохранить галоши поверх сапогов бутылками ... где бедная публика имеет возможность видеть хотя бы элементарные образцы культуры. ...Разумеется, большая часть репертуара оставляет желать лучшего во всех отношениях, но отраднo то, что переполненные народом театрики являются серьезным конкурентом винной монополии»²¹.

Однако попытки увидеть в театрах миниатюр начальную школу культуры были по крайней мере наивны. Во-первых, ошибочно представление о дешевизне зрелища. «Давались разные объяснения этого успеха, — писал А. Ростиславов, — сводящиеся к общедоступности, даже “народности” этого театра, где можно, не снимая пальто и калош, мимоходом часок “посвятить эстетическому удовольствию” и будто бы даже за дешевую плату. Тут курьезное недоразумение, которое сразу обнаруживается, если расчесть плату по времени, в течение которого получается удовольствие... — в обыкновенных театрах эта плата, помноженная на число часов, дала бы 2 руб.»²².

Расходился с реальной публикой, заполнявшей залы театров миниатюр и тот образ зрителя, который возникал в статьях либерально настроенных литераторов. Их рассуждения о бедной публике театров миниатюр как серой, некультурной, «в сапогах бутылками», питались устаревшими, восходившими к народническим представлениями о человеческой массе как простом народе, обездоленном, страдающем и темном. Истинное лицо публики театров миниатюр не имело ничего общего с тем лубочным портретом, который рисовали наивные публицисты. О том же, кто на самом деле ходил в «миниатюры»,

мы можем сегодня довольно точно судить по тем «моментальным снимкам», которые нам оставили обозреватели этих театров. С 1913—1914 годов такие «снимки» появляются все чаще. Обозреватели пристально вглядываются в лица тех, кто ежевечерне заполняет театры нового жанра. В какой-то момент журналисты начинают понимать, что между характером зрелища и типом его потребителя существуют взаимосвязь и взаимозависимость.

Кто же в залах?

«Здесь измалеванные кокотки трех сортов и определенные коты, няньки с детьми, солдат с кухаркой, отставные и действительные генералы, студенты с модистками и студенты с курсистками, лавочники и мастеровые, мещанки в платочках и дамы в дорогих мехах»²³. «Видите нарядных дам, разнообразные формы военных и учащихся, целые семейства средней руки, интеллигентные лица, те общие физиономии, которые свойственны служащим в конторах, канцеляриях и магазинах...»²⁴

Обозревателей поражает не только немислимо разнородный состав этой публики — в зрительном зале театров миниатюр по существу представлена почти вся сословная вертикаль тогдашнего городского населения, — но более всего парадоксальное сходство эстетических взглядов у генерала с дворянкой и солдата с кухаркой, у студента с курсисткой и мещанки в платочке, у интеллигентного лица и кокотки с сутенером. Эта пестрая публика — вся на одно лицо. И лицо ее стерто, безлико. «В театрах миниатюр теряешься: так не ясна физиономия их публики»²⁵, — признается критик. «“Широкие круги”, возникшая новая громада разношерстной публики, “уличная трамвайная толпа Невского проспекта”»²⁶ — вот определения, которые он с трудом для нее подбирает. Это тот же самый социальный тип, который молодой К. Чуковский обнаружил в залах кинематографа. «Кто же они такие, эти странные, нам неизвестные люди, столь неожиданно заявившие о себе? — писал он в 1909 году. — Почему мы до сих пор даже не догадывались о их бытии? Их приня-

то называть мещанами, но ведь это сверхмещане, мещане в квадрате, и только из самой любезной учтивости их можно называть обывателями. В кинематографе эта порода людей открывается во всей полноте»²⁷. «Огромное влияние на современную психику, — читаю у одного публициста, — город оказывает... ..своими колоссальными числами, арифметикой своих сотен тысяч и миллионов. ...Это не может не производить глубоких перемен в горожанине. ...Горожанин фатально фабрикат, массовый продукт. Шести- и семизначные числа делают то, что человек чувствует, что он в городе превращается во что-то отвлеченное, чуть ли не нарицательное»²⁸.

Именно это «отвлеченное», «нарицательное», этот изначальный «фабрикат» заполнил залы маленьких театриков.

Осмысляя феномен подобной публики, К. Чуковский отметил пропасть, отделяющую ее художественные вкусы от эстетических представлений и вкусов людей его круга. В подтверждение своего наблюдения он приводил известные слова Герцена о различных временных измерениях, в которых пребывает сознание разных социальных слоев: «Внизу и наверху разные календари. Наверху XIX век, а внизу разве XV, да и то не в самом низу, там уж готтентоты да кафры, различных цветов, пород и климатов»²⁹.

Наблюдение Герцена, на которое ссылался Чуковский, вряд ли можно применить к социальному контексту начала XX века. Возможно, что духовные потребности среднестатистического городского жителя середины XIX века, и не подозревавшего о существовании «Белинского и Гоголя», вполне удовлетворялись «Блюхером» и «милордом глупым». Но в начале XX века система художественных представлений нового мещанства существенно изменилась. Вкусы массовой публики очень быстро образовывались, усложнялись и утончались. Тот же К. Чуковский признавал, что идейные мотивы, составлявшие художественный нерв произведений современных писателей — Сологуба, Ремизова, Л. Андреева и др., — одновременно звучали и у «гостинодворской» литературной братии,

пишущей на потребу толпы. «Если бы “архив” и “кладбищенство” царили где-нибудь в специальных отделах словесности, мы и не заикнулись бы о них. Но главное в том, что “архив” вдруг вышел на улицу и временно стал играть в жизни среднего русского читателя неподходяще большую роль»³⁰. Те же «кладбищенство» и «архив» составляли сюжеты литературной продукции и для театров миниатюр.

Театр миниатюр сумел ответить духовной потребности публики, так как нес в себе современный способ видения действительности и был связан с социально-художественной доминантой эпохи. Ощущение ломки материального мира, краха и бессмысленности реальности, ставшей иллюзорной, фрагментарной, разваливающейся на глазах, пронизывало все общество — сверху донизу. Это чувство было единым для всех слоев, живших в предгрозовой и дисгармоничной атмосфере «между двух революций». Апокалипсические пророчества поэтов и художников, слышавших подземный гул, доносились и сюда, где еще недавно держался XV век. Потому стоит ли удивляться, что театр миниатюр с его дробной структурой зрелища, которая вторила дробящимся формам современной жизни, мог удовлетворять потребности массового сознания? Стоит ли удивляться тому, что эту публику тоже пленяли пастухи и пастушки, маркизы с маркизами, под хрустальную музыку клавесина кружащиеся в балетиках Б. Романова, что эту публику манила старина — русская или любая другая? От травмирующей реальности в мир экзотических снов и видений, от дисгармоничной современной цивилизации к милой и ясной старине бессознательно влекло и ее.

«Идею миниатюры подсказал именно ритм современной жизни и современного искусства. Основной принцип миниатюры — в сжатости, краткости, в намеках, которыми все больше и больше стремится говорить искусство вообще. ...

* Под «архивом» Чуковский понимает эстетизированную старину, под «кладбищенством» — влечение к потустороннему и «гиньольным» ужасам.

У современного городского, особенно столичного, жителя все менее и менее досуга, все больше и больше разнообразных впечатлений. Богатеет ли он душевно по существу — это вопрос, но восприятие его и способность к ним все больше утончаются. Современный человек так нервен, так многое схватывает на лету, что, когда ему рассказывают что-нибудь в округлых фразах и периодах с точными описаниями и объяснениями, он готов топтать ногой и говорить: «Да будет! знаю»³¹.

Парадоксально другое. Зрелищем, которое сумело ответить потребности массового сознания, оказалась театральная форма, идея которой зародилась в среде художественной интеллигенции как идея интимного театра для узкого круга и сценических экспериментов. Парадоксально и то, как быстро эта художественная идея, в своем роде элитарная, овладела массами, как молниеносно была она адаптирована, снижена, низведена до уровня мышления толпы, превращена в суррогат. С подобным явлением художественная мысль сталкивалась впервые. Зрелище в театрах миниатюр обладало всеми приметами «настоящего искусства», причем новейшего образца — реминисценции, стилизации, «дунканизм», стиль модерн, — и вместе с тем от подлинного искусства было как никогда далеко. Замечено было еще одно: если «зрителю-фабрикату» случалось делать выбор между подражательной поделкой и оригинальной вещью (а такие в Литейном, Триоцком и в Интимном Б. Неволина хотя и редко, но встречались), он неизменно отдавал предпочтение первому. Эта склонность массового зрителя к упрощенному и раздраженное неприятие всего мало-мальски выходящего за рамки банальности постоянно корректировали и «миниатюр-жанр», низводя его до уровня этого зрителя.

«Но, думается мне, мода на миниатюры доживает свои последние дни и в следующем сезоне начнется поворот к более серьезному сценическому искусст-

ву»³² — таким прогнозом завершал один из критиков свою статью, написанную в октябре 1912 года. Обычно проницательный критик на этот раз ошибся. Театры миниатюр отнюдь не собирались доживать последние дни. Напротив того, именно с 1912 года это движение стало стремительно разрастаться вширь. Осенью двенадцатого года «Театр и искусство» поместил заметку от редакции (из чего можно сделать вывод, что ее писал А. Кугель) следующего содержания: «Рост театров миниатюр принял такие размеры, что, можно сказать, миниатюра превратилась в особый отдел театра. Думается, что явление это нуждается в самом широком обсуждении. Открывая, как говорится на газетном жаргоне, “анкету” по этому вопросу, мы просим наших читателей не отказать в сообщении своих взглядов, наблюдений и выводов, касающихся театров миниатюр. Нельзя не сознаться, что большинство этих театров пошло по пути, весьма жалкому в художественном отношении. Но что от ритма самой жизни и что от пошлости? Что от искусства и что от лукавого?»³³ На анкету откликнулось много народу. Приведенный выше фрагмент статьи Ф. Сологуба был одним из таких ответов. Но ни Сологуб, ни сам Кугель, ни другие люди, ни тем более читатели тогда на вопрос, поставленный в анкете, не ответили. Понятие «массовая культура» еще не было введено в критический обиход. Социология и социология культуры как самостоятельные науки, способные объяснить этот феномен, еще только начинали складываться. Художественная мысль могла лишь регистрировать факты и накапливать наблюдения.

Процессы, происходившие в театрах миниатюр, были лишь частью тенденции, проявлявшейся во всех сферах духовной жизни. «Я вижу, — писал К. И. Чуковский, — что не успеет какая-нибудь идея, какая-нибудь художественная, моральная, философская мысль появиться в нашем обществе, как сейчас же спешит оскотиниться, опошлиться до последних пределов... умеет превратиться в нечто хамское, дикарское, почти четвероногое. ...Когда сложная, богатая, мучительная идея доходит до “икры”, то от

этой идеи остаются две-три лучиночки, две-три щепочки, два-три изречения, умилительные по своей скалозубовской краткости, простоте и ясности, почти похожие на “правила для г.г. пассажиров”»³⁴.

А движение театров миниатюр уже вышло за пределы столицы и растеклось по всей России. Начиная с 1912 года провинциальные корреспонденты со всех концов страны шлют информации, повторяющие друг друга почти дословно.

Кременчуг: «В Екатерининском театре в течение двух месяцев ставились так называемые “миниатюры”. ...Публика вначале отнеслась с недоверием к новому незнакомому жанру. Но очень скоро, несмотря на самый грустный репертуар, в котором преобладали старые заигранные водевили и балаганные трюки (“Гамлет Сидорыч и Офелия Кузьминишна”, “Серафина”, какие-то нелепые “Мозаики” и т. п.), несмотря на более чем слабое исполнение, на жалкую постановку режиссерской части, театр ежедневно переполнен публикой. ...Ставили отрывки из оперетт “Красное солнышко”, “Прекрасная Елена”, ставили отвратительно; не было ни пения, ни исполнения, а публика ломилась в театр. 31 июля труппа Барбе закончила свои спектакли, а 3 августа на смену им открылись новые спектакли театра миниатюр — Н. А. Соколова, служившего в театре миниатюр в Петербурге. Неизменный материальный успех сопровождал и спектакли нового театра, давшего себе странное название “Мадера”»³⁵.

Таганрог: «Большое оживление в театральную жизнь города внесло открытие двух театров миниатюр. Первый поместился в летнем биоскопе “Мираж”. Труппа ... 6—7 человек. Публика посещает театр усердно. Но не успел обосноваться первый театр миниатюр, как открылся второй в городской каменной ротонде. ...Наличность в труппе певцов дает возможность ставить несложные оперетки, водевили с пением и дивертисменты»³⁶.

Одесса: В 1912 году здесь открылись сразу три театра — «Театр миниатюр», «Мозаика» и «Художественный». (Первый театр миниатюр возник в Одессе еще

в 1910 году — «Зеленый попугай», но он почти сразу прекратил свое существование.) Система везде одна и та же: три сеанса в вечер (а по праздникам и четыре), программа из крошечной оперетки, «такой же величины комедийки, дивертисмента из 2—3 номеров и синематографических картин. ...Все за малым исключением качества невысокого. Актеры посредственные, художественный уровень этих театриков очень невысок. ...Репертуар составлен из различной дребедени. В выборе пьес всегда доминирует соображение величины пьес, а не какие-нибудь художественные претензии»³⁷.

«Миниатюры» превратились в серьезного конкурента эстраднему дивертисменту на «открытых сценах», драматическим спектаклям, кинематографу. «Пьесы жанра миниатюр займут видное место на летних сценах Петербурга, ими исключительно будут обставлены спектакли Народного дома»³⁸. «Параллельно с возрастающим успехом “миниатюр” в биоскопах наблюдается обратное явление — сборы резко пошли на понижение. Владельцы механических театров стали прибегать к аттракционным номерам — один биоскоп выписал на гастроли куплетиста Сарматова, труппу лилипутов, другой — пригласил, в свою очередь, несколько артистов для постановки миниатюр»³⁹. Характерно объявление, напечатанное тогда же в «Театре и искусстве»: «На бойком торговом месте продаю кинематограф на 600 мест со сценой, один на Полтаву, пригодный под “миниатюру”»⁴⁰.

Движение театров миниатюр приняло такой размах, что потребовалось определить порядок и характер их деятельности, урегулировать отношения антрепренеров с актерами. В специальном постановлении Театрального общества, выпущенном в августе 1913 года, театр миниатюр был объявлен «столь специальным типом», что «актер, подписавший контракт в драматический театр, в случае преобразования последнего в “Театр миниатюр” имел право контракт расторгнуть и еще требовать неустойку». «Совершенно верно, — комментирует опубликовавший это постановление “Театр и искусст-

во», — что театры миниатюр с точки зрения их строя, организации и техники отличаются от театров обычного типа. Прежде всего они отличаются тем, что не знают строгого разделения труда, прежних классификаций по амплуа и специализации жанров. Таких театров миниатюр теперь сотни, и даже большие театры... ..строятся по смешанному принципу театральных жанров»⁴¹. В постановлении Театрального общества театры миниатюр выделялись «в постоянные сцены специфического характера, имеющие постоянный репертуар особого типа, в который включены оперетки, и балет, и пантомима, и дивертисмент кафешантанного жанра, и кинематограф, и отграничивались от драматических театров общего типа»⁴². Кроме того, в этом постановлении были оговорены случаи, когда антрепренер драматического театра устраивал отделение, состоящее из ряда коротких сцен и дивертисмента или спектакль под названием «Вечер миниатюр». «Наша театральная эволюция вызывает необходимость более подробно разобраться в новых формах сценических представлений»⁴³ — этими словами заканчивалась большая статья, напечатанная на месте передовицы журналом «Театр и искусство».

Но разобраться в новых формах театра так и не пришлось. Еще один вал театров миниатюр обрушился на российскую действительность, окончательно смешав и перепутав прежнюю картину зрелищных жанров.

Новая эпидемия вспыхнула с началом войны. И была с войной связана.

Петроградские театры миниатюр в годы войны

«Театры в войну работают, как на Масленой, будто на Руси ежедневно народный праздник. По воскресеньям театры в рабочих кварталах начинают с часу дня»¹. — Автор заметки имел в виду, разумеется, не драматические театры. Речь идет снова о театрах миниатюр. «В то время как большие театры кое-как дотягивают сезон, на всех более или менее людных

улицах ежедневно открываются все новые театры миниатюр. Рекорд по количеству побил Большой проспект на Петербургской стороне — их там шесть или семь»².

В конце 1914-го — начале 1915 года газетная хроника почти ежедневно сообщает о новых театрах миниатюр. Выразительны заголовки журнальных и газетных статей тех лет: «Нашествие театров миниатюр», «Театромания», «Миниатюромания». «Театры миниатюр преобладают в этом сезоне в провинции, — публикует “Рампа и жизнь” в 1915 году сведения Театрального бюро, — многие артисты ради выгоды переходят из драмы в театры миниатюр. Большинство безработных артистов и артисток нашли себе службу»³. «Театр и искусство» сообщает о вспыхнувшей в Киеве «целой “миниатюрной” эпидемии: театры миниатюр нарождаются как грибы после дождя. В цирке, в клубе “Вестник знания”, в скейтинг-ринке — всюду появляются миниатюры»⁴.

Каким образом появлялись эти театры? И кто их создавал?

Происхождение театров миниатюр самое разнообразное. Но основных пути два. Одни театры открывали и возглавляли актеры (реже — авторы, еще реже — администраторы), до этого служившие в Литейном, Троицком или «Кривом зеркале», где и набирались опыта.

Свой театр миниатюр создали А. Арабельская и Н. Улих, несколько лет работавшие у В. А. Казанского. Там же работал и С. Пальм, ставший теперь главным режиссером «Веселого театра». Музыкальной частью театра миниатюр, обосновавшегося в бывшем кино-театре «Гигант», заведовал В. Р. Пергамент, один из постоянных композиторов Троицкого театра.

Путь к другим театрам миниатюр ведет от некоторых опереточных предприятий, театров фарса и кафешантанов. Эту эволюцию проделал известный в недавнем прошлом развлекательный театрик «Павильон де Пари». Это вообще путь многих «миниатюр» в тот момент, когда распространение жанра приняло болезненно-лихорадочный характер и

журналисты стали писать о нем в терминах не искусствоведческих, а санитарно-гигиенических — «эпидемия», «прыщи», «сыпь».

Превращение кафешантана в «миниатюру» было вызвано не только популярностью нового зрелищного жанра, но также и тем, что кафешантан стал катастрофически терять публику.

Еще в 1908 году, когда кабаре и «миниатюры» лишь забрезжили на зрелищном небосклоне, в развлекательной индустрии кафешантан делил свою власть только с фарсом и опереткой. И в этом соперничестве часто выходил победителем. Процветали «Вилла Роде», «Аркадия», «Варьете» П. В. Тумпакова.

Но уже в 1910 году П. В. Тумпаков, один из крупнейших петербургских антрепренеров, в разные годы владевший сетью различных зрелищных предприятий — от балаганов до кафешантанов, человек темный, из бывших половых, но смывленный и необычайно чуткий к конъюнктуре зрелищного рынка, продает «Варьете» Товариществу «Палас-театра», которое переименовывает его в «Жарден д'Ивер» — «Зимний сад».

Но не прошло и полутора лет, как коммерческая проницательность Тумпакова блестяще подтвердилась. В начале 1913 года читатели «Театра и искусства» могли узнать о том, что «антрепренеры кафешантана... ..сдали свое помещение на Фонтанке под клуб “Кружок любителей музыки и драмы”»⁵.

В помещении недавнего «Жарден д'Ивера», а ныне «Кружка любителей музыки и драмы» два раза в неделю стали устраиваться спектакли. Какие? Разумеется, «миниатюры».

Оставшийся не у дел бывший художественный руководитель опереточного «Палас-театра» А. С. Полонский открывает кабаре... «Летучая мышь». Но и эта, еще одна, третья по счету «Летучая мышь» в России (вторую незадолго до Полонского открыл бывший актер «Кривого зеркала» Н. В. Шарап), возникшая в подражание балиевской, просуществовала недолго. Что и неудивительно: «Наша “Мышь” серая,

очень серая, неизвестно для каких причин на свет появившаяся. Программа слабая, какая-то малопривинциальная, да не посетуют на меня Одесса, Киев, Харьков и другие центры, где миниатюры являются куда лучше»⁶.

В 1912—1913 годах покидать театры оперетты и кафешантаны ради нового жанра рисковали немногие смельчаки. В 1913 году предпочел оперетте кабаре опереточный комик А. Д. Кошевский, который устроил актерский кабачок в подвале под галереей Пассажа на месте прекратившего существование театра «Казино». «Казино» было переименовано в «Веселый театр» и переехало в другое помещение, на Крюков канал, 41. Возглавил «Веселый театр» вместе с С. А. Пальмом служивший в «Казино» Л. Л. Пальмский.

В 1914—1915 годах исход актеров из шантана и оперетты стал массовым. В «Луна-парке» открылся театр миниатюр под дирекцией В. П. Пионтковской. «Молодой театр», в который вошли звезды оперетты Е. Ю. Ратмирова, Л. А. Людвигов и другие, возглавил бывший артист Малого театра Б. А. Бертельс. С 1914 года изменила характер представлений «Вилла Ренессанс». «Вместо кафе-шантана здесь будет работать театр миниатюр с опереточно-драматической и дивертисментной программой. В Лесном открывается второй театр миниатюр под фирмою «Новый». В репертуаре одноактные фарсы и оперетты»⁷.

Несмотря на разные названия и жанровые обозначения вновь возникших театров, характер их представлений был на удивление одинаков. Программа «Молодого театра» строилась «из одноактных комедий, опер, оперетт, балета, пантомимы, инсценированных романсов и дивертисмента»⁸. В «Веселом театре» шли «драмы, оперетты, танцы, дивертисмент»⁹. В «Павильоне де Пари» — «короткие пьесы, оперетта, балет, силуэты, музыкальные картинки и дивертисмент»¹⁰.

Сращение кафешантана с интимным театром, на первый взгляд странное и противоестественное, было не таким уж и неожиданным. Россия здесь шла проторенным путем. Нечто подобное уже происхо-

дило в Европе (во Франции лет за 25—30, в Германии, Италии, Австрии — за 10—15), где, как писал А. Кугель, «кабакэ, оставаясь кабаке, позаимствовало у кабарэ самое интересное и любопытное. Кафе-шантан умылся и причесался по моде, и толчок этому был дан литературно-художественным кабарэ. Самые удачные номера, самых лучших исполнителей взяли за огромные суммы, которых кабарэ платить не могли, кафе-шантаны. Осталась незаимствованной одна “интимность”, но “интимность” сборов не дает. ... Кабарэ были началом кафе-шантанной реформации. Кафе-шантан и театры “варьете”, порвав всякую связь с литературой и искусством, представляли царство Вакха и Киприды — только их, без участия и покровительства Аполлона. Бесстыдство телодвижений и оголения, цинизм речей и жестов, и все это в атмосфере винных паров. ... По чьему-то остроумному выражению, в кафе-шантанах “высоко держат ногу искусства”. Это театральный жанр, находящийся вне искусства, совершенно так же, как какие-нибудь спичечные надписи находятся вне литературы. Кабарэ выдвинули в кафе-шантан элементы искусства, показав и обнаружив, что в этих маленьких — преимущественно сольных — выступлениях может заключаться зерно настоящей поэзии и красоты. И этим “предметным уроком” не преминули воспользоваться театры кафе-шантанного жанра. Теперь в любом большом театре “варьете”, среди обычной трухи мещанского репертуара, нередко попадают очаровательные *diseases* или остроумные декоративные постановки... — такова обстановка кафе-шантана, былого в Германии, настоящего — у нас»¹¹.

При всем сходстве с немецким, взаимоотношение кафешантана и интимного театра в России было все же несколько иным. Русская богема в кафешантан не пошла бы ни за какие деньги. Не только М. Кузмина, С. Судейкина, Б. Пронина, но даже О. Глебову, Б. Казарозу, Б. Романова, служивших в коммерческих «интимных театрах», представить на сцене «окабаретившегося» «Павильона де Пари» невозможно. Наш кафешантан и сам себя стыдился. Стыдились его и

многие актеры, волею судеб попавшие на его подмостки. О кафешантанном прошлом «Павильона де Пари» деликатно умолчал в своих мемуарах А. Г. Алексеев, чья столичная карьера начиналась на подмостках этого театра миниатюр. Да и сами бывшие кафешантаны постарались сделать все, чтобы позабыли об их сомнительном прошлом*.

«Павильон де Пари»

«Преобразовавшийся в театр миниатюр *“Pavilion de Paris”* облачился в пестрый костюм, сшитый по образцам московской “Летучей мыши” и петроградского Троицкого театра»¹. Троицкий театр упомянут рецензентом отнюдь не случайно. Владелец «Павильона де Пари» пригласил бывшего режиссера Троицкого театра А. Долинова, который вместе с балетмейстером Г. Какштом ставил здесь стилизации старинных водевилей, всяческую экзотику и лубок. На подмостках недавнего шантана ожили расписные матрешки, игрушечные «матросики», деревянные шахматные фигуры. В хореографической миниатюре «Коварство королевы» Шиловской на музыку В. Пергамента двигались по разлинованным квадратам шахматы, разыгрывая в сложнейших хореографических перемещениях искусную шахматную партию. В. Крюгер танцевала египетский танец; Легат под аккомпанемент оркестра гуслей отплясывала русскую; распевала горластые частушки Н. Мириманова.

С той же добросовестностью подражал «Павильон де Пари» и московской «Летучей мыши». Балетная сценка «Подсолнечники», где «пять молодух, загримированных дешевыми русскими куклами, в малявинских сарафанах с огнем отплясывали русскую, подражая движениям механических кукол»², живо напоминала «Малявинских баб» из театра Н. Балиева. Точной копией другого балиевского номера вы-

* Но именно от этих мимикрировавших под кабаре шантанов и пошла гулять по истории дурная слава о кабаре. «Красотки, красотки, красотки кабаре...» — это о них, об этих «кабаре».

глядело и «Танго смерти», которое на сцене «Павильона де Пари» исполняли Л. Джонсон и Альберти. Отличала танцы одна деталь. Но деталь весьма характерная. В московском варианте «*dance macabre*»* экстатическое напряжение исполнителей сочеталось с едва уловимой, но все же достаточно явственно ощущаемой иронической дистанцией. В танце петербургского театра на иронию и намека не было. «Их танцы, — писал тоже без тени юмора рецензент, — сплошное переживание. Оба бледные, с синевой под глазами, с выражением болезненной чувственности, кошмарно-пикантные, типичные дети Монмартра и парижских бульваров»³.

Обозреватель, отметивший сходство «Павильона де Пари» с Троицким театром и «Летучей мышью», тут же, впрочем, спохватившись, оговаривался: «Краски его все же бледнее, тусклее предшественников»⁴. Дело, однако, заключалось не в красках. Стараясь подражать кабаре и интимным театрам, перенимая у них модные сценические приемы и переманивая актеров, «Павильон де Пари» в своем существе оставался тем же шантаном. Новые постановочные идеи, новые принципы оформления, новый актерский язык он воспринимал — и использовал — не более как оригинальный аттракцион, которым он заменял прежние, устаревшие, включая их в ту же развлекательную программу.

«Мазурка» на музыку Шопена, поставленная Г. Кякштом в декорациях под старинный гобелен, соседствовала с выступлением звукоподражателя Милана Петровича из Сербии, который имитировал звучащий оркестр; пародийную оперу «Одихакс и Одибрака», заимствованную из репертуара «Летучей мыши», сменял куплетист П. Айдаров, любимец садово-парковой публики. Одетый в слегка утрированный костюм жуира, воскресного гуляки окраинного парка — заломленное на затылок канотье, кургузый в клетку пиджак и полосатые брюки, — он, поигрывая тростью, напевал с двусмысленным смешком:

* Танец смерти (фр.).

Ах, зачем я не кот,
Лишь один только год
Хороша жизнь кота,
Тра-га-га, тра-га-га;

вслед за скрипачкой Ниной Торелли, в костюме XIII века исполнявшей мелодии той же эпохи, выступали знаменитые собачки Рита и Дора, которые открывали сезон в цирке Чинизелли.

Художественные идеи «большого искусства», уже в Троицком театре представавшие как «отражение отражений», в «Павильоне де Пари» оборачивались и вовсе лишь модным нарядом, в который драпировалось прежнее кафешантанное зрелище. «Дунканизм» трансформировался здесь в жанр печально знаменитых «босоножек». «Босоножка Черепенникова, — писал журналист о танцовщице, выступавшей на подмостках “Павильона”, — танцует в таком откровенном костюме, что мужчины потупили глаза»⁵.

При всем том «Павильон де Пари» принадлежал к разряду солидных зрелищных предприятий, был, что называлось, дорогим заведением. Выступала ли на его сцене М. Марадудина с рассказами А. Аверченко и Н. Тэффи, пела ли песни древних цыган «единственная и неподражаемая» Настя Полякова, исполняла ли «собственные национальные песенки мулатка Жоржет»⁶, танцевали ли с истинно европейским шиком салонные танцы англичане Волли и Эвелин, высвистывала ли с необычайной виртуозностью «Вальс Сильфа» Вакса и «Светлый месяц» Чернявского артистка Лебедева или смешил публику «до истерики, до выноса одной дамы из зрительного зала, чтоб успокоить»⁷ французский комик Мильтон, — все они: и собственные актеры, и приглашенные на «единственную гастроль» «звезды» из других театров миниатюр, и выписанные из европейских шантанов, мюзик-холлов и варьете этуали всех национальностей — неизменно были самого высокого класса. Кроме того, в каждую программу непременно был включен модный киноебоек. Здесь шел фильм с В. Холодной и В. Полонским «Песнь торжествующей

любви», кинодрамы «Преступная богема» из жизни великосветских аферистов и «Мечь раджи».

При всех новшествах, которые заимствовал от кабаре русский шантан, одного и самого главного он воспринять не сумел — интимности. Даже заговорив на современном зрелищном языке, кафешантан все равно олицетворял собой мещанский дух конца XIX века. «Павильон де Пари», преобразованный в театр миниатюр, по-прежнему прельщал свою публику ослепительным мишурным блеском, помпезностью и шиком, мрамором и бархатом... Изысканное веселье с трудом приживалось на русской почве. Чахлые ростки интимных театров скоро вяли.

Сомнения в том, что интимные театры смогут у нас прижиться, высказывал А. Кугель еще в 1905 году, размышляя о возможной судьбе кабаре в России. «Дело в том, — писал А. Кугель, — что у нас никак нельзя было бы отгородиться, отмежеваться от гулящей, тупой, полупьяной публики, которой не то конституции хочется, не то севрюжины с хреном, не то на пони съездить, не то в церковь к заутрене сходить. Мало-помалу, и очень быстро, в этот театр набились бы кокетливые дамы и просто погибшие создания, и это сделалось бы повторением “*rendez vous monde elegant*”, вход 40 коп.”, как значилось на афише одного из загородных приютов “сладких отдохновений”»⁸.

О публике «Павильона де Пари» обозреватели не писали. Она их, по-видимому, не интересовала — а может быть, не составляла для них никакой загадки, в отличие от публики Литейного или Троицкого. Но голос этой публики все-таки однажды прозвучал у рецензента. («А знаете, это удобно, — делился он с читателями, — вижу с Невского — светло, зашел — тепло, взял билет — недорого. В баре кофе напился, в театре, не раздеваясь, повеселился и пошел дальше. ...Это маленький штрих, способствующий успеху молодого театра»⁹.) Психологический портрет публики возникает подчас и в каламбуре конфет-рансье, к ней же и обращенном. «Ножки. Вот что со-

* Здесь: собрание элегантно общества (*фр.*).

ждало главный успех новой программе. Ножки очаровательной московской гостьи Крюгер. По словам конферансье Алексеева, ее танцы, кроме красоты, поучительны еще и своими костюмами, на которые идет так мало материи, что их почти и не видно»¹⁰.

В книге мемуаров «Серьезное и смешное» А. Г. Алексеев определил свой жанр как «конферансье-репризер». Но, судя по отзывам рецензентов, приводивших образцы тогдашнего юмора А. Алексеева, и по их отзывам о молодом конферансье, отнюдь не игра ума предопределяла успех начинающего артиста. («Алексеев старательно, в меру своих сил и остроумия развлекал публику в антрактах»¹¹.) Успех определяло другое: стиль его сценического поведения, его облик, который был плотью от плоти публики «Павильона де Пари».

С накрахмаленным до невозможности пластронном спорила ослепительной белизны хризантема на лацкане фрака, безукоризненно сидевшего на сухощавой фигурке. Жестом необычайной элегантности конферансье поправлял монокль, хмуря бровь и близоруко всматриваясь в зал. Стерильная безупречность манер этого «истинного петербуржца», в костюме которого облачился молодой одессит, недавно приехавший завоевывать столицу, могла бы вызвать ироническую усмешку у людей, знакомых со светскими манерами не по кинобоевикам из светской жизни. Но публике «Павильона де Пари» и в голову не приходило над Алексеевым иронизировать. Подобно Алексееву, она была, в большинстве, провинциальная. В те военные годы залы столичных театров — а уж театров миниатюр в особенности — заполнили беженцы с юго-западных окраин империи, из Малороссии и Белоруссии. Граничащая чуть ли не с надменностью холодность, с которой конферансье демонстрировал высший пилотаж светского поведения, вызвала в этой публике почтение, смешанное даже с некоторой робостью. Там, где потерпел бы фиаско настоящий петербуржец, вздумай он изображать «столичную штучку», Алексеев был абсолютно убедителен. В глазах этой публики, изо всех

сил старавшейся доказать свое истинно петербургское происхождение, именно он был эталоном светского лоска и элегантности.

Зритель «Павильона де Пари» принадлежал к той же категории публики, что и в других театрах миниатюр — Литейном, Троицком, Литейном Интимном. Имя ему — обыватель. И все же здесь была представлена иная разновидность обывателя, обусловленная различиями, лежащими между «Павильоном де Пари» и теми театрами, которым он стремился подражать.

Многие наблюдения К. И. Чуковского над литературной жизнью предреволюционного десятилетия помогают нам понять социально-художественные процессы, происходившие и в зрелищной среде. Но одно, может быть, особенно важно. Анализируя отечественную словесность 10-х годов, Чуковский увидел, что она представляет собой не «единую русскую литературу», а «несколько русских литератур» и «каждая отделена от другой как будто высокой стеной». Четко обозначившееся расслоение российской литературы К. Чуковский связывал с рассредоточением российской публики на «верхи», «низы» и «третье сословие». Причем это, последнее, как считал он, разросшееся в начале века более всего, тоже, в свою очередь, было неоднородным: «недавно столь целостное», оно тоже «за последние годы расслоилось на много этажей. И в каждом есть своя литература, и у каждой этой литературы свои приемы и свои принципы. ...Как выросла у нас за последние годы литературная середина, “третий и четвертый этажи”, обывательские, не для чтения, а для забавы»¹².

Такое же расслоение по «этажам» происходило и в зрелищном искусстве, и прежде всего в театрах малых форм, где общие процессы проявлялись более открыто и прямолинейно.

Пытавшийся подражать интимным театрам Петербурга (которые сами были вторичными, подражательными), «Павильон де Пари» вместе со своей публикой, прохожей, случайной, а главное, провинциальной, располагался уже в следующем культурном срезе, ступенью ниже, на «третьем или четвертом этаже».

Театр Валентины Лин

На том же культурном «этаже», что и «Павильон де Пари», находилось предприятие В. Лин, с той только разницей, что в театр миниатюр здесь был преобразован недавний театр фарса.

Эволюция фарса в новый театральный жанр была так же закономерна, как и шантана. Подобно шантану, фарс тоже агонизировал.

«Сало без конца, дезабилье без стыда, порнография без маски. Таковы были лозунги выдыхающегося фарса. Наш русский театр этого жанра был незаконным плодом парижского бульварного творчества с русской кликой quasi-переводчиков, его еще более опошливших и опозоривших.

В. Лин, последняя из фарсовых директрис, кладет над этим репертуаром глухую гробовую доску»¹.

Филиппики, подобные этой, звучали по адресу фарса не впервые. На протяжении всей своей истории в России фарс, как и шантан, служил постоянной мишенью для обозревателей театра, тон статей которых в патетичности не уступал приведенной выше. «Если вы спросите истинного любителя театра, какое самое безотрадное явление современного театра, он без запинки ответит — фарс»². «Истинные любители» считали, что фарс русской публике чужд, а его прививка к отечественной сцене — искусственна. Чуждым русскому нраву им представлялось бесстыдство фарса, его не прикрытый никакими условными одеждами физиологизм, откровенная чувственность, обнаженность тел и желаний, «кричащая, звенящая, невероятно наглая сценическая бесшабашность. ...Фарс сразу же разнуздal зверя порнографии. Но это не наше, это чужое»³.

Гнев критиков ничуть не мешал процветанию фарса. С начала 80-х годов XIX столетия он уверенно и прочно утверждался в антрепризе В. А. Линской-Неметти*, в Москве у Ф. А. Корша, в «Эрмитаже»

* «В. А., — писал журналист, — может считаться насадительницей фарса в Петербурге. С Ленини, Горин-Горяиновым, Рутковским, Полонским она делала бешеные дела. “Меблированные комнаты Королева” прошли в один сезон 100 раз»⁴.

Я. В. Шукина, в знаменитых театрах «Фарс» С. Ф. Сабурова. Впрочем, триумфальное шествие фарса по русской сцене закончилось довольно скоро. И уже в первые годы нового века критики писали о нем без раздражения — верный знак того, что счеты с ним покончены.

Жанр выдыхался. Его шокирующая откровенность все чаще оборачивалась прямой непристойностью, а незамутненная веселость — утомительной пустотой.

Владельцы театров-фарс пытались оживить угасающее зрелище с помощью номеров, взятых напрокат у эстрады и цирка. В сезоне 1903/04 года в «Эрмитаже» после фарсов «следовала небольшая концертная программа, обычно составленная из выдающихся заграничных номеров: жонглер, разные певцы и певицы, заграничные “этуали”»⁵. В 1905 году представления в «Невском фарсе» завершались выступлениями атлетов, демонстрирующих французскую борьбу.

Но все усилия фарса вернуть себе былой успех пропадали втуне. Он терпел поражение даже рядом с цирком. «В закрытом театре подвизаются фарс Сабурова и собаки Мириани. Большой успех несомненно на стороне собак. Г-жа Легар показала уже все, “что у нее есть”, меж тем собаки Мириани показывали действительно нечто новое. Стройно и толково они разыграли целую пьесу»⁶.

Очень скоро в программах театров-фарс начинают появляться выступления совсем иного рода. В 1909 году в «Невском фарсе», принадлежавшем еще В. А. Казанскому, играли пародию на «Дни нашей жизни» Л. Андреева (из репертуара «Кривого зеркала»). В том же году фарс С. Ф. Сабурова, вместо «заграничных этуалей», жонглеров и борцов, анонсировал «Песни Монмартра» и объявил «Кабаре у Сабурова».

Едва появившись в России, кабаре-жанр был сразу же захвачен руками фарса. Их взаимопроникновение началось еще задолго до того, как «Невский фарс» преобразовался в театр миниатюр.

Переход «Невского фарса» к миниатюр-жанру растянулся на несколько лет и свершался, скорее все-

го, помимо воли его владелицы, озабоченной лишь тем, чтобы любой ценой предотвратить неминуемый конец своего предприятия. В 1912 году она включает в одну из программ «гиньоль» и водевиль А. П. Чехова «Юбилей». Но «гиньоль» к тому времени давно отжил свой век. «Лин, — как справедливо писал тогда же рецензент, — напрасно хочет его гальванизировать»⁷. О постановке «Юбилея» никто и словом не обмолвился.

Но даже поняв необходимость перемен, В. Лин еще долго не могла отказаться от старых испытанных приемов. «У г-жи Лин, — описывал рецензент третью сценку из той же программы под названием “Фиговый листок”, — как всем удалось прекрасно разглядеть, — новые и дорогие шелковые трико, сверху освещенные особо изготовленным светом. ... Г-жа Лин с чувством, с толком, с большой расстановкой демонстрировала свою, ничем, кроме трико, не прикрытую фигуру. Успех зрелища был полный — в зал даже городничий не мог попасть»⁸.

Прежний фарсовый дух еще долго держался в театре Валентины Лин (он, собственно, не выветрится до самого конца, то и дело просвечивая сквозь модные одежды миниатюр-жанра, в которые вскоре оденется «Невский фарс»).

Но новые ритмы уже пробивались в затхлый мир фарса, сказываясь прежде всего не в стиле зрелища, а в его структуре. Под воздействием времени зрелище становилось все более дробным, раскалываясь на мелкие осколки. Представление шивалось из пестрых лоскутков: «микро-фарс, микро-буфф, микро-драма, итого пять пьес»⁹.

Окончательный переход театра В. Лин в новое качество был ознаменован именно стилистическим сдвигом — с появлением в 1915 году постановок в духе модных ретроспективистских веяний. В хореографических миниатюрах «Куклы Виолетты» и «Сон антиквариуса» на сцене недавнего «Невского фарса» оживали куклы и предметы старины. Инсценированная песня «Ванька-Танька» была поставлена в стиле русского лубка. В реминисценциях «Триумф вакха-

нок» Чуж-Чуженина, «Проказы любви» и «В ночь коляды» усердно пытались представить былые годы, простиравшиеся от Древнего Рима до Древней Руси. Времена и стили причудливейшим образом перепутывались. Причем изобилие анахронизмов, историческая и стилистическая эклектика не были предумышленными и свидетельствовали лишь о заурядном невежестве. «Случается, что античную скамью впутывают в стиль “Луи Каторз XVI”, а деревенского парня с девкою обрядят в роскошные боярские кафтаны»¹⁰. «Ультрароссийский романс “Я вновь пред тобой стою очарован” исполняют на фоне задника с пейзажными костюмами и пудренными париками»¹¹. Впрочем, публика, «проходящая в пальто и калошах»¹², этих несообразностей не замечала, вполне довольная теми знаками модной старины, с помощью которых и было осовременено устаревшее фарсовое зрелище.

Шантаные аттракционы могли чередоваться с выступлениями артистов, приглашенных из Императорского театра; иностранных этуалей сменяли отечественные гастролеры самого разного толка: куплетист Павел Троицкий — и артистка Императорского Мариинского театра М. А. Михайлова, «еврейский куплетист и мастер жаргонных анекдотов П. Г. Бернардов», роликобежцы Мартель и Бенгли — и известная прима-балерина Л. И. Гаврилова-Чистякова; выписанная из-за границы певица Стэлла Мартэ, поражавшая зрителей тем, что дуэт из «Мари-Мари» она ухитрялась петь одна на два голоса, — и «мастер одесских анекдотов под Хенкина» И. С. Руденков.

Заемствованные из кабаре и интимных театров жанры помещались в программах рядом с пикантными сценками. «Боярский загул» А. Щеглова «с пением, плясками, с хорошими лубочными фигурами вдовицы, девки, дьяка, странника и боярина»¹³ мог соседствовать с одноактным фарсом «Сколько у меня детей». Вслед за танцем живота, стыдливо и вместе с тем в духе времени переименованным в «Персидский танец», выступал «Квартет каторжан».

На петербургской эстраде «Квартет каторжан» был известен довольно давно. Еще с сезона 1908/09 года он начал выступать на шантаных подмостках. С появлением миниатюр-жанра он перешел на сцены этих театров. Исполнители «Квартета» были облачены в одежды беглых арестантов. Однако наряду с подлинными каторжными песнями, записанными в сибирских острогах, они исполняли и свои собственные, сочиненные в манере старинных, и песни, слышанные ими в городских ночлежках и на фабриках.

Имена исполнителей квартета, руководимого А. Гирняком, можно было увидеть и на афише Интимного театра Б. Неволлина, и в «Павильоне де Пари», и в других театрах миниатюр, а теперь вот и у Валентины Лин. Вполне, впрочем, возможно, что ансамбль выступал одновременно во всех театрах — так, во всяком случае, поступали многие актеры.

Вот почему каждый театр был озабочен тем, чтобы обзавестись собственной, только ему принадлежащей «звездой».

В театре Валентины Лин это был Сергей Сокольский (С. А. Ершов), исполнитель куплетов, монологов, фельетонов. В миниатюрах, скетчах и фарсах его не занимали. В программе он стоял обособленно, и на афише всегда выделялся «красной строкой».

Он выступал в одной постоянной «маске» — «героя дна», «босяка», или, как назывался этот жанр на профессиональном сленге дореволюционных эстрадников, — «рваного», «рватого».

Авторство этой маски самому Сокольскому не принадлежало.

Возникнув в конце прошлого века как российская параллель французскому «апашу» (одним из первых «босяков» был Н. Ф. Монахов; в паре с П. Ф. Жуковым они, два веселых неудачника, неунывающих оборванца, распевали куплеты и песенки о российском житье-бытье), получив литературную опору и социальное осмысление в пьесе М. Горького «На дне», «рваный» жанр был разнесен по городам и весям ветром первой русской революции. По садово-парковым подмосткам столицы и провинции зашагали и

запричитали «дети улицы» Ариадна Горькая, Тина Каренина, Катюша Маслова. «В их куплетах, песенках и монологах говорилось о горечи жизни “неимущих людей”, в них звучали ноты социального протеста»¹⁴. Но к концу революции социальный протест «рваного» жанра иссяк и угас. Тогда-то С. Сокольский и оказался в «Невском фарсе», а другой популярный куплетист в «рваном» жанре — С. Ф. Сарматов — у Ш. Омона как острая приправа к развлекательной программе кафешантана. «Для посетителей кафе-концертов и, в частности, прожигателей жизни он является благотворным напоминанием о грядущей расплате, и этим можно объяснить гром аплодисментов, которыми он удостоен в “Аквариуме”»¹⁵, — писал журналист о С. Сарматове.

Уже к 1909 году «босяцкий» жанр выглядел анахронизмом. В рецензии на одну из программ «Невского фарса» того же года А. Кутель, отметив среди прочих исполнителей яркий талант Сокольского, сокрушенно при этом вздыхал: «Но что он поет, что читает? Все по традициям нашей открытой сцены, и почему непременно этот полухулиганский костюм, в котором нет ни фантазии, ни вкуса, ни оригинальности, ни выдумки»¹⁶.

«Рваных» на столичной эстраде остались единицы, жанр ушел доживать век в провинцию. Из оставшихся С. Сокольский оказался единственным, кто стал «звездой» театра миниатюр и сумел удержать это положение вплоть до революции семнадцатого года. Жанр, уже начавший истощаться, он сумел наполнить темпераментом особой, ни на чью другую не похожей окраски.

Казалось, он не выходил, а его выносил на сцену клюкочущий вал злобы. Мрачный босяк в лохмотьях, он, взвинчивая себя холодной яростью, рвал горло бранью, чествуя подряд всех и вся. Он наводил страх на публику куплетами черного юмора об отпетой компании, которая, упившись какой-то отравы, покачалась-покачалась, да и «окочурилась», и с остервенением отплясывал чечетку. Но его отчаянная брань и хриплые проклятия отнюдь не возмущали публику,

а, напротив, доставляли ей щекочущее нервы удовольствие, о чем Сокольский прекрасно знал и на что, собственно, и рассчитывал. Его бунт был вполне безопасен для устоев, которым он адресовал свою хорошо рассчитанную ярость, а его лохмотья были, вполне очевидно, не более чем театральным костюмом. Вот почему он с такой легкостью сменил их в начале войны на черный фрак, сохранив, впрочем, при этом нагло-простонародный тон и посконную грубость, только обращенную на этот раз на прославление русской воинской доблести и на не менее буйное обличение окопавшихся в тылу обывателей.

Свой монолог военного времени, называвшийся «Слово про Россию», он начинал как вполне дружелюбную по тону беседу со зрителями, обращаясь в зал то к «Ивану Иванычу», брюзжащему на военное время, которое лишило его шампанского «Деми-сек», устриц и коньяка, то к «Матрене Иванне», сетующей на то, что исчезли французские духи «Лориган Коти». И вдруг его прорывала острая ненависть: «А знаешь ли ты, стервец Иван Иваныч, что на фронте порой и куска хлеба нет? А знаешь ли ты, Матрена Иванна, что на фронте вши поедают честного русского человека, одетого в солдатскую шинель?» «Зал, — писал репортер, — отвечал прочувственными аплодисментами»¹⁷. Можно предположить, что особенно шумно аплодировали те самые «Иваны Иванычи» и «Матрены Иванны» и прочие «тыловые крысы», вполне разделявшие негодование Сокольского и получавшие от его обличений истинное удовольствие*.

Театр миниатюр говорил со своей публикой на том же языке, что и официальная пропаганда. Примечательно, что по всем театрам миниатюр прокатилась волна торжественных манифестаций, во время

* С. Сокольский погиб в 1918 году. Разъезжая в собственном автомобиле по Киеву, где оказался после бегства из Петербурга, он своим громовым, с хрипотцой, голосом выкрикивал антибольшевистские лозунги и был за это подстрелен — бывший «рваный» спутал жизнь со сценой, поплатившись за это жизнью.

которых фойе и вестибюли декорировались флагами союзных держав, увитыми цветочными гирляндами, стены завешивались карикатурами на немецких «воjak», лубочными шаржами на «австрияков» и турок.

На первом представлении сезона 1915/16 года ложи «Павильона де Пари» заполнили итальянские офицеры, представители французского посольства. В первых рядах кресел среди русских военных мундиров сидели крупные чиновники, видные представители бюрократического мира, известные финансисты. Когда Дора Строева запела свои «шансоны», в которые входил мотив «Марсельезы», весь театр поднялся и неожиданно произошло единение союзников, обменявшихся приветствиями с русской публикой.

Война изменила содержание фарсов, комических сценок, песенок, куплетов, даже пародий и поставленных в приемах реминисценций хореографических миниатюр — все они неожиданно обнаружили удивительное свойство: менять свое содержание безболезненно для формы.

В хореографической миниатюре «Сон малютки», которую поставил в 1914 году Троицкий театр, уснувшему мальчику привиделся страшный сон: чудовищная кукла Вилли управляла подвешенными на нитках двумя другими куклами поменьше — Австрией и Турцией. А с ними сражались русский богатырь и французская Свобода во фригийском колпаке.

В оперной пародии А. Хирякова «Бронированный Фауст», шедшей в «Павильоне де Пари», чванливый и глупый немецкий майор в образе Фауста обхаживал дородную немку Маргариту, а Мефистофель на мелодию известной арии распевал куплеты о «душонке» этого немчика.

...Схлынул патриотический пыл так же внезапно, как и накатил. Страшная реальность мировой бойни стала очевидна даже тому обывателю, который, заполняя залы театров миниатюр, был от нее далек. А после того как Министерство внутренних дел выпустило специальное предписание не допускать исполнения шаржей, куплетов и сценок, затрагиваю-

щих личность представителей воюющих держав, из эстрадных программ исчез и «шапко-закидательский» юмор.

Веселье, еще раз веселье, и ничего, кроме веселья, — таким стал лозунг театров миниатюр военной поры.

«Театры улиц»

«По части так называемых театров миниатюр Петроград, можно сказать, побил не только относительно, но абсолютно всероссийский рекорд. На этих днях открываются еще два театра миниатюр. Один из них под названием “Синяя птица” помещается в новом здании на бойком месте, угол Николаевской и Боровой улиц, другой возник в кинематографе “Олимпия” на Забалканском проспекте. Таким образом, Петроград имеет в настоящее время театров этого типа: 4 на одном Больш. просп. Пет. стор. (“Ниагара”, “Эрато” (б. “Фортуна”), “Ассамблея”, “Палас-Яр”, 2 в Новой Деревне, 2 на 2-м Невск. просп. (“Слон” и “Уют”), 4 в районе Лиговки (б. “Вилла Ренессанс”, “Разъезжий миниатюр г. Геева”, “Яр” на Клинс, просп. и “Лео” на Рузовской улице), на Английском пр. “Ройаль Стар”, на Болотной — “Юмор”, 1 на Выборгской стороне (Варваринск. ул.) и 2 за Нарвской заставой — итого 17 театров»¹.

Примечательно, что автор заметки, самым подробным образом перечисляя петроградские театры миниатюр, не включил в этот список ни «Павильон де Пари», ни Театр Валентины Лин, не говоря уже об Интимном Б. Неволина, и сделал это вполне сознательно. «...как не вполне подходящих, — пояснил он, — под определение театра миниатюр, хотя бы по своим размерам»². Рецензент подразумевал большие размеры этих театров. Но его объяснение звучит неубедительно. Ведь не исключил он на том же основании из числа театров миниатюр, скажем, «Теремок» на Разъезжей улице, зрительный зал которого вмещал почти тысячу человек. «На углу Разъезжей и Лиговки заканчивается постройкой новый громадный театр мини-

атюр на 950 мест»³, — читаем мы информацию в «Театре и искусстве». Характерно, что даже в этом журнале не заметили несообразности, возникшей от сочетания слов «громадный» и «театр миниатюр».

И это не случайность, вызванная халатностью редактора, а вполне закономерное следствие менявшихся представлений о жанре. С его повальной коммерциализацией было забыто об «интимности» — главном свойстве «малых форм» театра, — зависящей, помимо прочего, от камерности обстановки и стиля представления. Ее уже никто не принимал в расчет — прибыли она не давала. Под «миниатюрами» теперь понимали развлекательное представление, начиненное самыми разными жанрами — от оперетты до цирка...

Однако в рассуждениях критика, увидевшего в новой волне театров миниатюр совершенно самостоятельное зрелищное образование, был свой резон. Действительно, точку соприкосновения между прежними и вновь возникшими найти трудно.

В отличие от театров-«аристократов» они располагались на отлете, ближе к городской окраине, и открывали их люди, от искусства весьма далекие. «На выгодное это дельце ринулись люди всякого звания и состояния. В сущности, особых коммерческих талантов здесь не требуется. Среди “директоров” можно встретить и бывших рестораторов, не находящих больше профита в содержании своих заведений, коль скоро воспрещена продажа крепких напитков, и чиновников, совмещающих свою дневную службу и театральную антрепризу»⁴, в лучшем случае актрис, оставивших сцену, или бывших театральными администраторов, как, например, «распорядитель дела» в театре миниатюр «Теремок» Н. К. Курский, служивший до этого администратором «Невского фарса».

Свои «миниатюры» дельцы устраивали торопливо, чтобы не обошел конкурент. «“Теремок” открыли спешно, — свидетельствовал хроникер, — не установив еще рампового освещения, так что лица актеров все в тени, пьесы и дивертисментные номера играли в одной декорации, наспех глаженной и еще сырой»⁵.

О «театрах улиц», как их называли тогда же, нам известно еще меньше, чем о предприятиях Б. Неволина или В. Лин. Факт сам по себе весьма парадоксальный, потому что этих — единицы, а тех — «тьмы, и тьмы, и тьмы»*. И вместе с тем вполне объяснимый. Театры окраин не давали объявлений в прессе с перечислением названий пьес, их авторов и исполнителей. Существование этих театров в большой мере анонимно, почти как в фольклоре. Вместо афиш владельцы театров выставляли перед началом у входа «аншлаги», а роль газетных объявлений задешево, по рублю в сутки, исполняли «ходячие рекламы». Пресса этих театров не замечала, потому рецензий на их представления почти нет. Редкий энтузиаст-литератор или журналист добирался до этого «дна» зрелищной жизни и с содроганием живописал царившие там нравы. «За кулисами две дощатые каморки без дверей, так что мужчины и женщины переодеваются как бы сообща**». «Аншлаги» пишутся декоратором, обязанным, кроме того, писать и «роскошные» декорации. В отношении расходов на декорации и аксессуары директора в большинстве своем исповедуют принципы шекспировской простоты. Впрочем, в некоторых случаях эта простота бывает и вынужденной, так как на очень маленьких сценах имеется всего одна декорация — обычно сад, написанный на капитальной стене, и лесные кулисы на листовом железе, и в этой условной обстановке разыгрываются все пьесы, так сказать, вне пространства. В других театриках не разрешают передней занавески, в таких случаях она заменяется кинематографическим экраном или, для обозначения демаркационной черты, помещаются вверху 6—7 маленьких разноцветных

* Точное число всех театров миниатюр сегодня установить не представляется возможным. Его не знали и тогда. С. Антимонов в 1912 году называл цифру 240. Б. Гейер в 1914 году писал: «Сейчас в Петербурге 40 театров миниатюр, и спешно оборудуются еще столько же»⁶.

** Начинаявший до революции в одном из таких театров миниатюр Н. П. Смирнов-Сокольский вспоминал, что часто приходилось переодеваться под сценой, согнувшись в три погибели, во время исполнения предыдущего номера, и на голову сыпались пыль и труха.

ламп. Труппа обычно 6—10 человек. Оркестр из 8—10»⁷. Труппа случайная, набранная из «актеров-любителей, сочетающих свою дневную службу с вечерним служением Мельпомене, молодых начинающих актеров или стариков-халтурников»⁸, «играют со скоростью курьерского поезда, глотая фразы и не очень-то считаясь со смыслом текста. Торопятся нагнать побольше серий»⁹, «грубая отсебятина, убогая проза, резкие, подчеркнутые манеры, явная утрировка»¹⁰.

И все же...

Как бы далеко «театры улиц» ни отстояли от остальных «миниатюр», они были органичной частью того же «движения» малых зрелищных форм, пронизавшего собой сверху донизу всю вертикаль художественной жизни предреволюционного десятилетия.

Располагавшиеся на разных уровнях художественной жизни театры миниатюр образовывали тем не менее единый «ствол» одного зрелищного «древа», «наверху» которого находились «Дом интермедий», «Лукоморье», «Кривое зеркало»; ниже — Троицкий и Литейный Интимный; еще ниже — театры типа «Павильон де Пари»; а в самом «низу» — «театры улиц». Обозначение «театр миниатюр» закрепилось за теми и другими отнюдь не случайно. В основе их сближения лежал общий структурный принцип зрелища, в чем нетрудно убедиться даже по тем скудным описаниям, которые до нас дошли: «На сцене с блюдечко куплетист. Его сменяет фокусник, потом — певица, за ней — гармонист. И, наконец, драматической труппой разыгрываются два водевиля “Вот то-то и оно-то” и “Чик — и готов”»¹¹. Сходно и построение: одна-две пьески и дивертисмент. Разумеется, и состав жанров здесь иной, и уровень художественности, как правило, жалкий. Но это уже иной вопрос. Распространяясь вширь, растекаясь по поверхности предреволюционной жизни, «движение» театров миниатюр одновременно опускалось вниз и здесь находило встречное движение.

В отличие от театров-«аристократов», Литейного Интимного и Троицкого, «театры улиц» питались не художественными идеями и формами, восприняты-

ми от «большого искусства», и не отражали в двойном «отражении» уже отраженное, как, например, «Павильон де Пари», а черпали из самых низин культуры, минуя ее новейшие напластования. В гармонистах и рассказчиках, акробатах и фокусниках, подвизавшихся на сценах окраинных театриков, нетрудно увидеть потомков тех увеселителей, которые еще совсем недавно выступали на городских площадях во время народных гуляний.

По мере удаления от «центра» «движение» театров миниатюр, поначалу захватившее в свою орбиту оперетту, фарс и шантан, теперь, опустившись к самому подножию культуры, зацепило и отечественную зрелищную традицию, тянущуюся от средневекового скоморошества*.

Связь окраинных театров миниатюр с народными гуляньями была замечена уже давно. В своих воспоминаниях, написанных в начале 20-х годов уже XX века, режиссер площадной сцены А. Я. Алексеев-Яковлев назвал небольшие балаганы на народных гуляньях, в которых шла дивертисментная программа, своеобразными театрами миниатюр.

Хотя и здесь не так все просто. Было бы неверным представлять дело таким образом, что балаганы прямо шагнули с городской площади на подмостки театров миниатюр. К моменту появления в России этих театров русского народного гулянья уже несколько лет как не существовало. Приблизительно с начала 80-х годов, почти одновременно с тем, как в Россию хлынули европейские развлекательные жанры — оперетта**, фарс и шантан, оно начало хиреть и выдыхаться, а с наступлением XX века и вовсе зачахло. Запрет на устройство народных гуляний, наложенный царским правительством в связи с волнениями 1905 года, был акцией уже в большой мере формальной: «позднее скоморошество», давно ставшее культурным анахронизмом, умирало своей смертью.

* Зрелище народного гулянья еще называют «поздним скоморошеством».

** Оперетта, как известно, появилась в России гораздо раньше, еще в 60-е годы, но время ее расцвета пришлось на 80-е¹².

Однако русское народное гулянье, его зрелище, полностью не исчезло, а переместилось на «открытые сцены» садово-парковой эстрады (и здесь, кстати сказать, соединилось с водевилем, устаревшим в драматическом театре и «опустившимся» сюда*). Эти «открытые сцены» и заменили простому зрителю исчезнувшие балаганы.

Еще в 1894 году один из хроникеров петербургской театральной жизни отметил в своем дневнике: «Этим летом открылись два сада — общедоступный в Екатерингофе и сад Никифорова на Глазовой. В садах этих (с дешевой входной платой) исполнялись одноактные комедии, водевили и дивертисменты. Посещались они простым людом». Следующим летом, в 1895 году, запись была дополнена: «Два новых театра-сада: Выборгский (Выборгская улица, б. дача Синельникова) и Малоохтенский (Малоохтенский проспект, у перевоза); одноактные пьесы и дивертисменты». Это были первые сады петербургских рабочих окраин. Один из старейших деятелей рабочей любительской сцены и эстрады конца 90-х годов Б. А. Рославлев так разъясняет происхождение этих садов и их открытых сцен: «В то время по инициативе рабочей и мелкой, малообеспеченной служилой массы в Петербурге возникли окраинные сады с эстрадой, на которой шла разнообразная дивертисментная программа — рассказ, пение, танец, музыка, клоунада, фокусы. Исполнители вербовались из рабочих и ремесленников, любителей, для которых труд этот являлся второй профессией»¹³.

На подмостки «театров улиц» дивертисментная программа с водевилем, сложившаяся окончательно в условиях «открытой сцены», перешла уже, собственно, отсюда.

Потому-то в «движении» театров миниатюр, соскользнувшем к самому «подножию» культуры и

* Хотя само по себе сочетание водевильных пьес с отдельными выступлениями актеров тоже не было новым. Оно существовало уже в 20-е годы XIX века в драматическом театре, откуда на эстраду перешел, кстати, и термин «дивертисмент», что в переводе с французского означает развлечение.

слившемся здесь с низовой зрелищной традицией, уже ничего не осталось от тех художественных идей и образов, которые когда-то питали первые в России интимные театры. Здесь царил свой мир. Сюда не долетали даже отзвуки новейших ритмов и мелодий — танго, кекуока, регтайма, из которых складывалось музыкально-ритмическое многоголосье начала XX века. Здесь еще крепко держался XIX век (а может быть, и XVIII). Куда более архаичными — даже по сравнению с театрами, подобными «Павильону де Пари», — были жанры, из которых состояли представления окраинных театриков, и стиль постановок (если вообще можно говорить о стиле применительно к этим театрам). Здесь звучали не «интимные» песенки В. Сабинина, Ю. Морфесси и Изы Кремер, модные среди публики Невского, а чувствительные мещанские романсы; здесь играли не на старинных музыкальных инструментах — клавесине, виоле да гамба, скрипке, как в Троицком, «Кривом зеркале» и даже в «Павильоне де Пари», а на гармошке и балалайке.

В иерархии театров миниатюр окраинные театры находились в том же культурном слое, куда К. И. Чуковский, проследивая все «этажи» литературной жизни предреволюционного десятилетия, поместил «газету-копейку» и «журнал-копейку» «совсем уж для “всадников без головы”»¹⁴. «Театры улиц» ориентировались на того же зрителя, что и рыночный лубок, — мелких торговцев, ремесленников с семьями, уличных разносчиков, рабочий и фабричный люд — и пользовались у этого зрителя успехом не меньшим, чем центральные театры у «прохожего с Невского», отражая вкусы и представления своей публики. «Не думайте, что попасть в такой театр легко и просто. Вам придется прождать не менее часа, пока не кончится сеанс, и тогда, сильно работая локтями и плечами, вам удастся пробраться в зал. Здешняя публика очень впечатлительна и жаждет зрелища»¹⁵, — писал Б. Гейер, на себе почувствовавший локти и плечи окраинцев. «Публика берет с самого “дна”, из самой грязи населения»¹⁶ — так охарактеризовал зрителей «театров улиц» обозреватель «Театра и искусства».

Оставим на совести критика слова «грязь» и «дно», адресованные окраинцам. Мы привели его высказывание как одно из свидетельств о публике «театров улиц». Но существует и другая оценка этой публики, тем более для нас примечательная, что дана в сравнении с той, которая посещала театры Невского. «Невский и Морской. Здесь держался по преимуществу... ..слой сытой буржуазии, золотой молодежи, богатеньких инженеров и аристократов... ..на Петербургской стороне или на Английском проспекте... толпится разношерстная публика, не нарядная, не сытая и наивно-впечатлительная»¹⁷.

Существует иное свидетельство и о самом искусстве «театров улиц». Важность этого свидетельства обусловлена именем человека, которому оно принадлежит. «Я много лет слежу за театрами миниатюр, которые занимают огромное место в жизни города; здесь давно есть свои приемы, свои отношения, свои ранги, свои любимцы, свои звезды и звездочки. Это — тоже целый мир, в котором кипит своя разнообразная жизнь, и здесь среди жестоких нравов, диких понятий, волчьих отношений можно встретить иногда такие драгоценные блески дарований, такие искры искусства, за которые иной раз отдашь с радостью длинные, “серьезные” вечера, проведенные в образцовых и мертвых театрах столицы.

Тут есть много своего разъевшегося, ожиревшего, потерявшего человеческий образ, но есть и совершенно обратное — острое, стройное, оригинальное, свежее. Только все это случайно, не приведено в систему, мелькнет там и здесь и опять потонет в серой массе; как в самой жизни города, неустроенный организм»¹⁸.

Это написал в 1919 году А. Блок. Известно, что поэт весьма редко и неохотно посещал театры миниатюр и кабаре более высокого ранга (он принципиально не ходил в «Бродячую собаку»; нет сведений о том, что он побывал в Литейном, Троицком или в «Доме интермедий»; он только раз посетил «Привал комедиантов» и «Кривое зеркало» и неодобрительно отозвался о еврейновских эксцентриадах), но зато часто бывал в «театрах улиц».

Неизвестно, кого имел в виду поэт под «драгоценными блестками дарований». Нам остается лишь предполагать, что это мог быть кто-то из куплетистов — П. Айдаров, А. Матов, С. Сарматов, Ю. Убейко, И. Гурко или М. Савояров, без которых не обходилась ни одна программа окраинных театров, «открытых сцен» и кинодиверτισментов. В отрепьях босяков или франтоватой пиджачной паре они с вызовом и точно рассчитанной дерзостью распевали злободневные куплеты, в которых рядом с адюльтером встречалась и политика — «черная сотня», монархисты и кадеты, Государственная дума и филеры. Кое-кто из них изредка пробивался на подмостки театров миниатюр более высокого ранга.

Здесь критики отмечали их талантливость и заразительность, но неизменно писали о фамильярных манерах и грубом юморе. Действительно, рядом с изысканными реминисценциями и утонченными стилизациями они выглядели социальным и художественным анахронизмом.

Но у окраинной публики их всегда ждал успех: с ней они говорили на одном языке. Недаром многие куплеты из репертуара этих актеров часто печатались в песенниках, выпускавшихся поставщиками лубочной литературы для массового потребителя.

Эти сборники песен интересны для нас прежде всего тем, что они во многом перекликаются с «театрами улиц». Их сближают и общий тип социально-эстетического сознания читателей и зрителей, отражавшийся в них, и близкий по составу материал, и принцип его расположения: «неведомо кем сочиненное, приспособленное к народным вкусам произведение, особенно полубившийся цыганский романс, давно забытое и вдруг сделавшееся популярным стихотворение, за ним следуют такие же модные и несколько поблекшие, но все еще популярные в народе произведения известных и малоизвестных поэтов, куплеты, пародии и шансонетки, редко старые народные песни, остатки старинных песен и романсов XVIII века, еще реже анекдоты и коротенькие, всегда юмористические рассказы»¹⁹.

В новейших песенниках печатались также арестантские и каторжные песни, жестокие романсы. Исследователи этих сборников, ставших в 10-е годы предметом пристального научного интереса, отметили появившиеся в них настроения «тоски и тревоги», что, по мнению ученых, было показателем «каких-то новых народных стремлений в области чувства»²⁰. В эти годы темой каторжных песен и мещанских романсов, названных учеными «новыми народными песнями» (потому что они принципиально отличались от прежнего фольклора), служили «почти всегда жестокая любовь, нередко с трагической развязкой, жестокие страдания разбитого сердца, заканчивающиеся катастрофой, кровавой мстью или самоубийством», — «Могила», «Маруся отравилась», «Окрасился месяц багрянцем».

Десяток коробочек спичек
Я в теплой воде разведу,
Стакан у кровати поставлю,
Тогда и отраву приму.

*(«Любила меня мать»)*²¹.

О том, что каторжные и арестантские песни исполнялись — с кандальным звоном и глухой угрозой — на сценах театров миниатюр, нам точно известно. Потому можно предположить, что в «театрах улиц» звучали и народные песни в стиле «жесточкого» мещанского романса. «Все эти новые произведения безымянны, написаны плохим стихом, наивны по содержанию, но все жизненны, т. к. имеют широкое распространение в народной массе. Их постоянно наигрывают на гармошке, поют хором и в одиночку в городе, в мещанской рабочей среде, поют и в деревне, особенно пригородной»²².

В 10-е годы XX века о «балагане», «простонародной забаве», в художественных кругах вспоминали часто. Одни, как Вс. Мейерхольд, «озабоченные реформированием современной сцены»²³, видели в нем «первичные элементы театра»²⁴, бесценный кла-

дезь «чудодейственной актерской техники» и «приемов народной игры»²⁵. Другие находили в нем чистый родник народной игровой стихии, сохранившей первозданную цельность в самом центре машинной цивилизации. О балаганах с ностальгической грустью не раз в течение своей долгой жизни вспоминал А. Бенуа. Отголоски с детства идущей привязанности слышны и в мемуарах, написанных им на склоне лет. «Балаганы, — вспоминал он, — специально построенные большие и малые сараи, в которых давались представления, служили главным аттракционом того гулянья, которое с “испокон веков”, а точнее с 18 века, являлось в России наиболее значительным народным развлечением. Особенно в обеих столицах... удовлетворяли потребность в чем-то чудесном... ..а потом их постигла участь всего земного — эта подлинная радость народная умерла, исчезла, а вместе с ней исчезла и вся ее специфическая “культура”. Забылись, навеки забылись традиции»²⁶.

Люди, связывавшие надежды на спасение театра из тупика кризиса буржуазной культуры с народной зрелищной стихией, черпали знание о ней из теорий сценического искусства и старинных театральных летописей. Перед их мысленным взором народное искусство представало чем-то вроде спящей красавицы, заколдованной в непроходимых зарослях прошлого и потому сумевшей сохранить нетленную красоту и универсальную истину, не подвластную времени и истории. Гистрионы и шпильманы, итальянская комедия масок, старинные французский и испанский театры — там они видели живой язык народного театра и с его помощью пытались оживить современный дряхлеющий театр.

Вряд ли кто-либо из них захотел бы согласиться с тем, что традиции отечественного балагана, навсегда, как им казалось, похороненные под спудом буржуазной культуры и цивилизации, заглушенные радением о нравственности, продолжают свою жизнь на «открытых сценах» и в «театрах улиц» (исключение составлял, может быть, только А. Блок), что именно здесь народная зрелищная традиция продолжала су-

ществовать в реальности, а не в книжных, утопически-иллюзорных представлениях. Конечно, она представляла в них обуженной и искаженной, повытертой городом, раздробленной и лихорадочно ускоренной ритмом века, обращенной на потребу коммерции и спроса, просеянной сквозь сито вкусов торгового, фабрично-заводского, мещанского люда. В этом народном искусстве мало что осталось от истинного национального фольклора — оно истощилось, посерело, лишилось подлинной праздничности.

Побывавшего в одном из «театров улиц» репортера поразила какая-то, как определил он, «механистичность» всей обстановки. Публика заходила через турникет, рассаживалась, как была, в пальто и калошах, заглатывала, точно рюмку водки, порцию развлечения и выталкивалась через другой турникет снова на улицу, где уже ожидала своей доли развлечения новая толпа. Критиков поражали здесь, как и в синематографе, и скучные, сумрачные лица одиноких потребителей увеселения, никак не похожих на прежний гуляющий народ, объединенный общим настроением веселящейся площади, и будничность всей обстановки. Люди, сидящие в темноте и тесноте зала, оказывались друг к другу гораздо ближе, чем раньше на площади или перед открытой сценой садово-парковой эстрады, и вместе с тем — дальше, отчужденнее друг от друга.

От незатейливого, но веселого, от простодушного, но яркого, уходящего корнями в глубь веков народного зрелища отлетел дух праздничности, карнавального чуда. Это было развлечение без праздника.

Искусство давнишних площадных игроков, балагуров, балаганных увеселителей, грубое и яркое, без оттенков и полутонов, было втиснуто в крошечные помещения театров миниатюр. Безграничное пространство площади, где царил всеобщее веселье, свернулось до размеров бывшей портерной, магазина или прогоревшего ресторанчика, куда перекочевали недавние горластые «деды», зазывавшие публику с раусов балаганов, «раешники», фокусники, акробаты. Столкнулись две эстетики. Площадное искусство оказалось сжатым до размеров «интимного» жанра.

В «театрах улиц» разрушались сами основы народной культуры. Но именно здесь народная зрелищная культура существовала в том виде, в каком она только и могла сохраниться в городе, в условиях коммерческой индустрии развлечений.

«Кривое зеркало»

«Театр скепсиса и отрицания»

«Где же Вы думаете ставить такого рода пьесы? — спрашивал меня Кугель, сам же и отвечая за меня: — Таких театров я что-то не вижу. Вот разве что “Кривое зеркало”»¹. Беседа с А. Кугелем, которую пересказывает Н. Евреинов в своих неопубликованных мемуарах, происходила июньским днем в одной из двух занимаемых «Театром и искусством» комнат — кабинете главного редактора. Сюда Кугель пригласил Евреинова для переговоров. Говорили долго, вспоминал Евреинов, часа четыре, и не только о пьесах Евреинова, но и о дальнейшей судьбе «Кривого зеркала», куда Кугель предложил Евреинову перейти главным режиссером. Предложение Евреинова не удивило. Он конечно же догадывался, о чем пойдет речь, и к разговору подготовился. Потому за те четыре часа они успели обсудить многое. Обговорили в общих чертах план реформы «Кривого зеркала», кандидатуру главного художника (Евреинов назвал имя А. Е. Яковлева, Кугель, разумеется, не возражал), помещение, труппу. Договорились о размерах жалованья Евреинова — сошлись на пяти тысячах в год с правом режиссера ставить в других театрах — и не ставить в «Кривом зеркале» того, что может расходиться с его художественными вкусами. За Кугелем сохранялись обязанности второго режиссера, а также общее руководство театром.

Кугель проявил несвойственную ему уступчивость, согласившись на все условия Евреинова. Он отчетливо понимал, что Евреинов его театру необходим.

Но и Евреинову — Кугель был прав и тут — осуществить себя полностью было суждено только в таком театре, как «Кривое зеркало». Недаром он задержится здесь почти на семь лет — больше, чем в каком-либо другом месте.

Драматический театр любого направления, даже самых смелых исканий, мог «востребовать» лишь одно из многочисленных дарований, образующих феномен Н. Евреинова. «Гордону Крэгу незачем было далеко искать универсального мастера сцены. Н. Н. Евреинов всецело подходит под его определение»², — писал исследователь русского театра начала века Е. Зноско-Боровский. Евреинов с равным успехом и пылом ставил спектакли, сочинял музыку, занимался живописью, писал пьесы и объемные труды по истории и теории театра, выпускал сборники статей, выступал с научными докладами и немедленно их публиковал. К тому же он был тем, что называлось «модный человек» — завсегдатай многочисленных домашних вечеров, участник едва ли не всех культурных начинаний, возникавших в среде петербургской богемы: не случайно его имя мы находим среди учредителей «Бродячей собаки», знаменитого литературно-художественного кабаре. Он и страстный путешественник. Журнал «Солнце России» поместил на обложке фотографию: Евреинов верхом на верблюде в Египте рядом с древними пирамидами. Не говоря уже о том, что он, выпускник Училища правоведения, служил — вплоть до поступления в «Кривое зеркало» — чиновником отдела по отчуждению имуществ при канцелярии министра путей сообщения.

Вся пестрая и многообразная деятельность Евреинова носила демонстративно новаторский характер. Его пьесы всегда отличались парадоксальным построением, так же, как и всегда, вызывающе смелы были его теоретические идеи о театрализации жизни и пантеатральности. Бесчисленные открытия, которые он с легкостью рождал в режиссуре, строении драмы, театральной философии, проистекали от той свободы, с которой он обращался с материей театра. Он с отвагой, не замутненной ни малейшими сомне-

ниями, доверяя лишь капризному полету собственного воображения, преодолевал преграды, перед которыми остановился бы в раздумье профессионал, скованный знанием правил и уважением к художественным законам. Не знавшее пределов эстетическое вольномыслие Евреинова, как и его поражающий современников универсализм, были отмечены печатью некоего высокого любительства: не случайно его театральные-исторические и теоретические публикации так походили на скорую запись клубных бесед, а музыкальные сочинения — на плоды домашнего музицирования.

Он был, в сущности, блистательным дилетантом — фигура, в высшей степени характерная для эпохи, которая вынашивала художественные революции и потому нуждалась в «людях со стороны». «Кривое зеркало» вообще притягивало к себе людей подобного склада. Помимо Евреинова, среди «основположников» Кутель называл Б. Эренберга, постоянного композитора театра, и Б. Гейера, его драматурга, «двух обрусевших полунемцев, очень одаренных людей»³. Как и Евреинов, театральной профессии они нигде и никогда не обучались, но «оба пришли в театр, влекомые смутным сознанием, что в “Кривом зеркале” им удастся выявить свои художественные стремления»⁴. Всех их — и Кутеля в том числе (тоже, кстати сказать, талантливого дилетанта) — свели вместе сходные бессознательные стремления, смутные ощущения или, как определил уже позже сам Кутель, общее для них всех «кривозеркальное направление мыслей».

Впрочем, это особое направление мыслей или особое зрение — тот же Кутель определил его как «взгляд искоса» — стали обнаруживать в себе и люди, для которых театр был профессией, делом жизни. «Играя с какой-нибудь знаменитостью, я вдруг замечала у моего партнера необычайно смешные карикатурные интонации, жесты и приемы»⁵. З. Холмская, которой это признание принадлежит, работала тогда в Суворинском театре, но сходные чувства и «направления мыслей» возникали и у тех, кто служил,

как, например, А. Я. Закушняк, в «передовом, левом театре» В. Ф. Комиссаржевской. «Вера Федоровна, — рассказывал он, — быстро уловила во мне “внутридушевные неурядицы” и с обычной своей прямоотой однажды спросила, почему так иронически звучат некоторые мои интонации на сцене. Я затруднился ей ответить, но еще яснее понял, что театр перестал быть моим делом. На смену увлечению сценой пришел скептицизм. Хотелось бежать из театра»⁶.

Накануне появления «Кривого зеркала» не только его будущая владелица и Закушняк, которого Кутель, безошибочно угадывая в нем «своего», не раз звал к себе в театр, но сплошь и рядом многие актеры стали замечать за собой привычку, которая их самих поначалу приводила в замешательство, — привычку выключаться из сценического действия, наблюдая за игрой актеров, происходившим на сцене действием и самой сценой как бы со стороны, иронически и трезво. Новое ироническое зрение, заставлявшее открывать противоречие там, где прежде виделась незыблемая закономерность, рождалось самим духом времени. То состояние современного театра — и шире — современной культуры, — которое на страницах журналов, газет, в статьях научных сборников художественная критика определила как кризисное, эти актеры чувствовали изнутри театра, бессознательно, всем существом. «Из своеобразного ощущения исторической минуты родилось сильнейшее и острейшее чувство нелепости, возведенное в культ “кривозеркальцами” и “сатириконцами”, — писал несколько лет спустя их великий современник. — Это чувство нелепости положило начало позднему и утонченному расцвету русского театрального гротеска. ...В том году театральное остроумие взвилось, как стоцветная ракета в темную ночь. “Дом интермедий”, “Кривое зеркало”, “Би-ба-бо” рассыпали холодный фейерверк гротеска, скетча, пародии в воздухе, который был “предчувствием томим” для театральной публики, просвещенная, она прошла через культуру остроумия, высокую школу издевательства, академию изысканной нелепости»⁷.

...Новый главный режиссер сразу же взялся за дело.

Осмотрев вместе с Кутелем и Холмской несколько пустующих театральных строений, они в конце концов остановились на бывшем Екатерининском театре, что на углу Подъяческой и Екатерининского канала. Здание хотя и стояло в отдалении от «главных артерий города»⁸ и к нему нужно было добираться на трамвае, но само по себе было на редкость удобно: с залом на 650—700 мест, сравнительно большим, но уютным фойе и парадным холлом с изящной лестницей.

Затем Евреинов «приступил к реорганизации всего дела на новых началах»⁹.

Главным препятствием к превращению кабаре в «настоящий театр» режиссер считал дивертисментное строение программ «Кривого зеркала». Преодолевая отчаянное сопротивление Холмской (владелица театра никак не могла взять в толк, зачем отказываться от пародий Икара или Лео Гебена, всегда обеспечивающих успех), Евреинов решительно освобождал программу от сольных выступлений.

Тем самым обозначил четкий рубеж не только между будущим «Кривым зеркалом» и его кабаре-ным прошлым, но и между «Кривым зеркалом» и остальными театрами миниатюр.

Реорганизация затронула и актеров, многим из которых пришлось покинуть «Кривое зеркало», — прежде всего тем, кто выступал с сольными номерами: Е. П. де Горн, О. Э. Озаровская. Ушли Вл. Я. и Вик. Я. Хенкины, Е. А. Нелидова и Ф. Н. Курихин, не согласные с художественной программой нового главного режиссера.

Евреинов стремился искоренить и дух милой любительщины, атмосферу актерского «капустника», все еще державшиеся в бывшем кабаре. Он ввел практику ежедневных репетиций, непременно разбора прошедших накануне спектаклей. Режиссер из дилетантов стремился к профессионализму во всем — и в работе с актерами, и в работе актеров. Потому в театре остались — или были приглашены наново — только профессионалы: А. П. Лось, Н. Н. Урванцов, В. В. Александровский, А. Э. Шаха-

лов, Н. В. Грановский, В. А. Подгорный, П. А. Лебединский, Н. А. Освенцимский, Л. А. Фенин, Л. И. Лукин, С. И. Антимонов, В. А. Донской, М. К. Яроцкая, М. А. Лукина, Н. А. Светлова, Е. А. Смирнова, Н. Б. Наумовская и сама З. В. Холмская. Актеров отбирали по одному, подробно разбирали достоинства и недостатки каждого, подолгу обсуждая, в какой мере он — или она — обладают качествами, необходимыми новому театру.

Евреинов видел в актерах «Кривого зеркала» универсальных мастеров сцены, способных к мимодраме, мимопластике и мгновенной трансформации, умеющих танцевать и петь, как настоящие певцы и танцовщики. И, главное, владеющих даром клоунады («просвещенной клоунады»¹⁰ — уточнял Евреинов) и талантом импровизации — как актерской, так и литературной.

Примечательно, что определяя существо «криво-зеркальца», Евреинов пользуется тем же словом — «лицедей», встречающимся и у Мейерхольда, который в поисках идеального исполнителя для своего театра также обращал взор к древним гистрионам, соединявшим в себе мастерство актера и творца.

Среди актеров «Кривого зеркала» выделилась группа постоянных авторов, пишущих для своего театра, — Антимонов, Урванцов, Подгорный, известных своими блистательными экспромтами, остроумными шутками, каламбурами, неожиданными «мыслями вслух», которые рождались прямо на сцене во время спектаклей.

В результате пристрастного и продуманного отбора в «Кривом зеркале» сложилась совершенно уникальная труппа, при этом настолько монолитная и цельная, что почти не обновлялась многие годы.

Ко всем своим многочисленным дарованиям новый главный режиссер оказался виртуозным мастером пародии — жанра, определявшего репертуар «Кривого зеркала». Этого, впрочем, следовало ожидать, помня его постановки не только в кабаре «Веселый те-

атр для пожилых детей», но еще раньше, в «Старинном театре», где у Евреинова открылся дар стилизатора.

Стилизация близка пародии — не случайно она, как и пародия, переживала в начале века столь бурный расцвет. И та и другая всегда выдвигаются в моменты резких исторических поворотов, на сломах времен. И в той и в другой осознается и эстетически фиксируется открывшаяся дистанция между художественными эпохами — прежней и той, что спешит ей на смену. Только в отличие от стилизации пародия ведет разрушительную работу с предметом своей эстетической игры и несет в себе прощание с прошлым, иногда скептически-веселое, иногда мстительно-саркастическое...

Пародии шли в «Кривом зеркале» и до Евреинова. Но только теперь настал момент осознания исторической миссии пародии и ее места в театральной эволюции. Театр Кугеля и Евреинова, наряду с сотнями подобных ему пародийных театров и театриков, возникавших в начале века по всей России, был подлинным детищем своего времени.

Кутель назвал «Кривое зеркало» «театром скепсиса и отрицания», Евреинов — эшафотом, где была выставлена на всеобщее осмеяние вся современная зрелищная культура во всех ее направлениях и разветвлениях: от «низких» — шантана, фарса, оперетты, кинематографа, до высоких — оперы, балета, вплоть до симфонической и хоровой музыки.

В своих мемуарах Евреинов составил приблизительный (далеко не полный) перечень направлений, по которым развивалась «кривозеркальная» пародия, своего рода список жертв ее не знающего снисхождения смеха:

«на мелодраму (“Жак Нуар и Анри Заверни”
Н. Н. Урванцова, “Носовой
платок баронессы”
Б. Ф. Гейера)

...оперетту (“Восторги любви”
В. Г. Эренберга)

...балет	(“Разочарованный лес” Лео Гебена, “Дама с камелиями” Икара)
...водевиль	(“Василь Васильич помирил” Н. Н. Урванцова)
...“ибсеновскую” драматургию	(“Ветеринарный врач” Н. Н. Урванцова)
...кинематогра- фическую драму	(“Жертва любовной страсти, или Приключение несчастной работницы” Б. Ф. Гейера)
...пьесы из репер- туара Народных домов общества трезвости	(“Нравственные основы человека” Н. Г. Смирнова и С. С. Щербакова)
...халтурные спектакли	(“Загадка и разгадка” В. О. Трахтенберга, “Замечательное представление” Б. Ф. Гейера, “Гастроль Рычалова” М. Н. Манценилова (Волконского)
...русскую оперу	(“Не хвались, идучи на рать...” И. А. Саца)
...“реалистичес- кую” оперу	(“Опротестованный вексель” В. А. Азова, “Сладкий пирог” Н. Н. Урванцова, “Четвертая стена” Н. Н. Евреинова)
...фарс	(“Под звуки тромбона” К. Н. Сахарова)
...футуристиче- скую драму	(“Колбаса из бабочек, или Запендя” Н. Г. Смирнова и С. С. Щербакова)

...корифеев русской драматургии	(“Эволюция театра” Б. Ф. Гейера)
...корифеев режиссуры	(“Ревизор” Н. Н. Евреинова)
...комедийные штампы у различных народов	(“Кухня смеха” Н. Н. Евреинова)
...лубочные произведения	(“Восточные сладости” И. А. Саца)

Остальные пьесы хоть и носят пародийный характер, но принадлежат к разрядам бурлеска, шаржа, гротеска, сатиры или сатирической монодрамы»¹¹.

Из составленного Евреиновым каталога с непреклонностью следует, что основным предметом пародирования на сцене «Кривого зеркала» становились жанры и направления искусства, давно окостеневшие, пережившие свои лучшие времена, — то в современной художественной жизни, что принадлежало уходящей в прошлое традиционной культуре XIX века.

Представление, которым обновленное «Кривое зеркало» открыло 1 октября 1910 года свой сезон в новом помещении, начиналось пародией «Не хвались, идучи на рать...», принадлежавшей Илье Сацу. Ехидная шутка высмеивала застывший трафарет псевдорусского стиля, в который превратилась к началу XX века национальная оперная традиция, а заодно непочтительно задевала и саму традицию, ее творцов, славу отечественной оперы. Характерно, что критики прежде всего заметили именно этот намек на «великие тени». Пародия «высмеивает, — писал Шебуев, — и глупые боярские пиры, которыми начинались ³/₄ русских опер.

И идиота гусяра, который неизменно появляется
в 1-м действии и поет свою чушь:

На Руси это было...
На святой это было...
В Нове-городе это было...

Полчаса тянет, возмущая не только зрителей, но даже суфлера никчемностью содержания.

Высмеивает Сац и неизменных дураков, без которых пир не в пир на святой Руси.

— Зовите дураков! Зовите дураков! Давайте веселиться.

Высмеивает Сац и так называемые восточные танцы на тягучую тоскливую двухтактную мелодию...

Высмеивает Сац и божественные длинноты и тавтологию русских партитур. Словом, скажем прямее, высмеивает оперы Римского-Корсакова и Чайковского, Бородина и Мусоргского»¹².

Но несмотря на то, что опера-шутка Саца обладала всевозможными достоинствами, пародийный спектакль Евреинову не удался. Причина, однако, заключалась не в Евреинове, а в том, что «Рать», написанная в 1904 году, успела к тому времени устареть. «В пародии на русскую оперу, — вспоминал Евреинов, — можно было усмотреть пародию на черносотенный национализм приверженцев “Союза русского народа”, насмешку над христоробивым воинством, бахвалившимся перед войной с Японией “шапками закидаем” и вообще на квасной патриотизм»¹³.

Но к 1910 году политические аллюзии утратили свою остроту. Публика не реагировала даже на такие злые строчки, как «мы чуть-чуть не победили, но пришлось нам отступить»*.

«Рать» не единственная оперная пародия, которую Евреинов поставил в «Кривом зеркале». Их потом было много: еще одна буффонада И. Саца — «Восточные сладости» (1911); «Сладкий пирог» Н. Урванцова (1912) и «Четвертая стена» самого Н. Евреинова (1915) — к обеим он написал и музыку; «Действо об

* Пародия вновь могла стать актуальной в 1914 году, но тогда о ней уже никто не вспомнил.

опротестованном векселе» В. Азова, «Татьяна Ларина» Б. Гейера и «Свадьба» по А. Чехову с музыкой Б. Эренберга. Не в пример «Рати», все они затрагивали самые последние театральные события. В «Татьяне Лариной» было показано, как делается оперная экранизация «Евгения Онегина»; «Сладкий пирог», «Четвертая стена» и «Действо...» высмеивали спектакли Музыкальной драмы, режиссеров И. М. Лапицкого, А. А. Санина, П. С. Оленина, слишком буквально переносивших на оперную сцену принципы реформы Московского Художественного театра.

В «Четвертой стене» «режиссер-новатор» в поисках наиправдоподобнейшей жизненной достоверности — пародия изображала репетиции «Фауста» Гуно — воздвигал между зрителями и сценой самую настоящую кирпичную «четвертую стену». В «Сладком пироге» музыка, стилизованная Евреиновым «под Чайковского», иллюстрировала звонки в дверь, стук передвигаемых предметов, звяканье вилок и ножей о тарелки. А в «Действе...» перед зрителями представляли самые прозаические обстоятельства дяльской жизни, вплоть до процедуры коммерческого суда. Опера начиналась с чтения на фоне музыки текста векселя: «Повинуюсь я по такому-то векселю выплатить такому-то столько-то...» «Повинуюсь я...» — вторили солисту басы хора, а заканчивалась продажей с торгов жалкого скарба. «Диван старый, обитый плюшем, — кто больше... кто больше... кто больше»... — бубнил аукционер»¹⁴.

Но эти музыкальные гротески, за исключением «Четвертой стены», сразу же сошли. В сущности, многие оперные пародии «Кривого зеркала», направленные на то, чтобы высмеять неумеренную страсть современных режиссеров-гиперреалистов к жизнеподобию оперного действия, на самом-то деле, как это часто случалось в истории пародии, предвосхищали, подготавливали и сопровождали — осознанно или нет — начинавшуюся в оперном искусстве революцию. Пройдет совсем немного лет, и будет написан «Игрок» С. С. Прокофьева (1916), а позже, уже в послереволюционную эпоху, «Нос» Д. Д. Шос-

таковича. Оба молодых новатора, взламывая рутинную эстетику романтической оперы, вводили в высокую оперную форму резкую и грубую обыденность жизненной прозы. Жесткие и странные гармонии, неожиданные мелодические ходы их партитур воспроизводили — разумеется, в гротескно-преувеличенной форме — интонации житейских разговоров, которые вели персонажи Гоголя и Достоевского.

Чтобы оценить все оттенки скрытых смыслов и стилистических предвестий, заключенных в оперных пародиях «Кривого зеркала», от публики требовалось гораздо больше эстетической проницательности, чем она в силах была обнаружить. Неудивительно, что самым шумным успехом пользовались пародии, предмет которых — оперная рутина — был очевиден и понятен решительно всем.

Самой смешной пародией «Кривого зеркала» на оперу все признавали «Гастроль Рычалова», поставленную Н. Евреиновым в 1913 году. Она превзошла даже «образцовую оперу» «Вампуку». Слух о ней дошел до придворных кругов, и ее попросили включить в программу для Царского Села перед Первым зрителем России. В «Кривом зеркале» долго жил рассказ о курьезном недоразумении, связанном с «Рычаловым». Когда пародию отыграли и занавес закрылся, в зале повисла гробовая тишина, которая смертельно напугала актеров. Потом узнали, что по придворному этикету никому не позволялось аплодировать раньше царя. А последний русский император в это время рыдал от смеха, уронив голову на красный бархат ложи.

Пародия издевалась над обветшавшей классической оперой и ее жрецами, пребывающими в незамутненной никакими сомнениями уверенности, что они творят высокое искусство. Этот-то зазор Евреинов расширил до гротескной очевидности.

По одну сторону разделенных надвое подмостков «Кривого зеркала» режиссер поместил сцену провинциального оперного театра, где в это время шел спектакль на сюжет из истории Вандейского мятежа, по другую — закулисные службы этого театра. Дейст-

вие на обеих половинах шло одновременно, наглядно сталкивая «возвышенное» оперное искусство и его неприглядную изнанку.

Рабочие сцены волокли аляповато размалеванную фанеру, которая через минуту на сцене преобразится в романтические кущи. Длинная, тощая и, как жук, черная примадонна Исидорская (ее играла А. Абрамян) визгливо бранится с помощником режиссера — с ее-де выходом на небосклоне должна всходить луна, иначе она на сцену ни ногой. Лениво переругиваясь, рабочие с колосников спускали на веревке луну, и, вместе с луной выплывая на сцену, Исидорская тяжело обвисала в объятиях тучного коротышки Рычалова. «Не наваливайтесь на меня, вы мне петь мешаете», — злобно шипел своей «кроткой и нежной возлюбленной» «юный рыцарь Пабле де Кассаньяк». Взмах дирижерской палочки, и готовый разразиться между премьерами скандал прерывался любовным дуэтом. «О, душа моя открыта пред тобою, Маргарита», — выводил, шумно взяв дыхание, стареющий гастролер.

Грубые площадные трюки, которыми была нашпигована «высокая» оперная форма, никто специально не выдумывал. Их заготовила сама жизнь. Либретто пародии, в сущности, представляло собой свод закулисного фольклора, который ее автор М. Волконский собирал, как писал Н. Евреинов, в течение тридцати лет: «Каких только анекдотов, убийственных карикатур на состарившихся знаменитостей и балаганно смешных положений не включала в себя эта сборная, понатаस्कанный отовсюду лоскутная пьеса»¹⁵.

Никем не выдуманы были и солдаты местного гарнизона, изображавшие «добрых шуанов». (Эта практика, вспоминал Евреинов, была распространена не только в провинции, но и в столицах, где военное ведомство сдавало своих солдат внаем оперным театрам. Причем каждый раз на репетиции отправляли разных солдат — это было своеобразным способом поощрения отличившихся.)

«Шуаны» ошалело таращили глаза и бестолково толклись на сцене, по гарнизонной привычке стара-

ясь все время «равняться». То один, то другой вылезали невпопад. Вместо незнакомого слова «Робеспьер» они пели «Рыбуспер». Ели глазами дирижера, чтобы попасть в лад. И, наконец, уловив момент, по-солдатски дружно, с каким-то залихватским отчаянием выпаливали:

И если это нужно,
Умрем, умрем, умрем.

Узнаваемой была и фигура провинциального антрепренера, которого Подгорный изобразил скаредным «на грош пятаков» хозяйчиком, хамски распекавшим своих актеров и лебезящим, сахарно-ласковым со столичной знаменитостью. Роль Рычалова поручили Лукину, тому самому, который четыре года назад создал в «Вампуке» незабвенный образ тенора Лодырэ. Лукин играл в Рычалове того же оперного премьера, только состарившегося, с одышкой и самовлюбленного до идиотизма.

Гротескный контрапункт сцены и закулисья достигал апогея к финалу. Нараставшая на «сцене» кульминация драматических событий сопровождалась разраставшимся бедламом и неразберихой за «кулисами». Один за другим внезапно исчезали исполнители. «Русский талант должен пить», — эту сентенцию изрекал помощник режиссера Псой Максимыч каждый раз, когда ему сообщали об очередном «заболевшем». Псою играл Гибшман (позже его сменил Лебединский). Его невероятно комичная внешность в соединении с невероятной же серьезностью как будто специально была создана для пародийного жанра. Успех «Рычалова» во многом был обязан именно ему. Нервный смерч, вихрившийся вокруг, разбивался об эпическую невозмутимость Псою. Со стоической покорностью жертвы он заменял всех «заболевших» подряд. На мундир «предводителя шуанов», едва он вваливался за кулисы, ему натягивали белый балахон «привидения». И вот он уже опять на сцене «тенью отца» героя обмирающим голосом завывает: «Пред тобой стоит мертвец, разнесчастный твой отец». Страдание «тени» было неподдельным —

у Псой Максимыча нестерпимо болели зубы. Менялись костюмы персонажей, но неизменной оставалась черная повязка, обвязавшая раздутую от флюса щеку. И когда в финале Псой на носилках выплывал из-за кулис «папским нунцием» в сутане, из-под которой торчал балахон, а под ним мундир «предводителя шуанов», все с той же черной повязкой на щеке, и, одуревший от переодеваний и от водки, которой он «облегчал боль», бубнил под заглушающий грохот барабана: «Я папский нунций... Я панский нупский... Я пупский нанций... Я пуп...» — публика редела от восторга»¹⁶.

«Кривое зеркало» вообще без особого труда направлялось с театром, застывшим в великолепной серьезности и высокопарном пафосе. В «Деревянной трагикомедии» Бенедикта (Н. Вентцеля), сыгранной в 1911 году, на посмешище выставлялись корифеи казенной сцены. (На академическую цитадель язвительно указывали декорации «театра» с портиком и фронтоном, венчавшимся квадригой с Аполлоном.) Знаменитый ансамбль Императорского театра был представлен в виде залежавшейся на пыльной полке кукольной труппы, готовой в два счета разыграть любую пьесу. С безошибочной точностью демонстрировали пародисты ритуал раз и навсегда застывших жестов, движений, поз, излюбленных приемов, доведенных «великими» до кукольного автоматизма.

В пародии Б. Гейера «Носовой платок баронессы» — ее Евреинов поставил в том же 1911 году — театр издевался над кумирами театральной провинции, где власть трафарета держалась еще крепче, а сам трафарет выглядел еще более архаичным и претенциозным. Холмская, Грановский и Донской, Яроцкая и Антимонов, виртуозно подражая ухваткам провинциальных неврастеников и фатов, благородных отцов и комических старух, гранд-дам и инженерю, разыгрывали драму из великосветской жизни «для провинциальных бенефициантов и гастролеров обоего пола»¹⁷. «С изумительным сходством изображала З. Холмская преступную баронессу, как она была бы сыграна в Чебоксарах, с французскими ком-

натными словами и великосветскими манерами»¹⁸. «Игра актеров местами блестяща»¹⁹.

Подобные отзывы не редкость. Высмеивая старые театральные формы, артисты «Кривого зеркала» в то же время в совершенстве владели всем комплексом десятилетиями выверенных сценических приемов, всей совокупностью выразительных средств традиционной сцены. Они умели понимать закон и строй, проникать в самую сердцевину любого зрелищного жанра, постигать метод, с помощью которого он создается.

Это умение предопределило успех пародии на кинематограф.

«Кинематограф, или Невинная жертва безумной страсти и кровавая любовь старика — сильно драматическая драма, длиною в 1176 метра (sic! — Л. Т.) и цветных красках», которую, как было написано в программке, «снимали с натуральной природы Б. Гейер и Н. Евреинов», ставился с единственной, разумеется, целью: вконец разоблачить этот «вертеп для черни», как назвал его Евреинов, бульварного самозванца в искусстве, который взял в последние годы непомерную власть над городской публикой.

Однако публику и рецензентов приводил в восхищение не столько сарказм по поводу «самого массового из искусств», сколько непостижимое сходство сценического действия с кинематографическим изображением. «Световыми эффектами достигнуто то, что кажется: картина кинематографа»²⁰. Рецензенты описывали «удивительное по эффекту дрожащее освещение кинематографа, кинематографический бег... синкопированные движения актеров, передвигающихся какими-то особыми мелкими шажками»²¹.

Евреинов признавался впоследствии, что добиться сходства с кинематографом не составило никакого труда, в ход пошли те же технические средства, которые уже не раз использовались в сценках «*blanc et noir*»*.

По его указанию зеркало сцены во всю ширину затянули холстом, края которого обвели черной ра-

* Белое и черное (*фр.*).

мой — вот экран и готов. Свет на сцене и в зале вырубили, а «экран» осветили, как в «волшебном фонаре», — сзади. Перед экраном повесили прозрачный занавес из тюля. Актеры передвигались, имитируя дрожащими движениями мелькание на экране, в узком пространстве между освещенным холстом и тюлевой занавеской, благодаря чему исчезала объемность их фигур и они «казались силуэтами, бесплотными теньями на экране»²².

Восхищались рецензенты и мастерством Б. Гейера, сумевшего воспроизвести сюжетные и словесные клише «киношки» от лубочной фабулы, трогательно-наивной и элементарно-житейской, повествуемой с истовым мелодраматизмом городского романа, — до текста «объяснителя».

Объяснителя играл С. Антимонов. Он стоял сбоку и, ни на секунду не умолкая, комментировал трагические события, разворачивающиеся на экране в безмолвной тишине. «Бедная девушка, — вещал скорбный баритон, — повстречалась на людном гулянье с молодым прожигателем жизни. Жан — так звали этого зажиточного ухажера — загляделся на девушку плотоядным взором и, пустившись во все тяжкие, пригласил ее зайти в роскошный ресторан... Агнесса стоит, как изволите видеть (тыкал объяснитель пальцем в экран), с поникшей головой, и ее смущение, бросаемой, как я уже заметил, то в жар, то в озноб, при всем желании не поддается описанию». Последние слова, повторявшиеся в самые драматические моменты «фильмы», объяснитель произносил каждый раз с новой интонацией, но неизменно прочувственным тоном. «За что? За что?» — рыдал вместе с «бедняжкой» объяснитель. «Куда мне теперь деться и что предпринять в столь незавидном для меня положении», — шепчут бескровные губы обездоленной матери, и охватившее ее в этот момент отчаяние, — тут следовала длинная пауза, — не поддается описанию». Антимонов все больше и больше затягивал паузу, предшествующую сакраментальной фразе. Волнение объяснителя росло вместе с драматическим напряжением киноленты. Он мучительно подыски-

вал слова, способные надлежащим образом передать душившее его волнение. Лицо искажала гримаса невероятного умственного усилия. И... оно разрешалось все той же формулой — «не поддается описанию». «Публика, — рассказывал Евреинов, — к концу фильма просто визжала в предвкушении этого повторного рефрена, а когда он раздавался из уст расстроганного объяснителя, стонала, изнемогая от смеха, словно ее безостановочно пытали щекоткой»²³.

Об игре Антимонова режиссер пишет в выражениях самых восторженных, но от всяких попыток анализа отказывается: искусство этого мастера смеха, кажется, тоже «не поддается описанию». В своих воспоминаниях Евреинов дарит актеру, чье имя было быстро и прочно забыто, высшую из возможных похвал: «Он владел тайной юмора»²⁴.

Создавая полную иллюзию «синема», пародисты в то же время раскрывали — точнее, разоблачали — главный секрет «великого немого», где действие по воле механика может замедляться или ускоряться (пьяный механик то и дело засыпал и объяснителю приходилось понукать его окриком: «Мишка, верти!»), где «истинно жизненные драмы» — не что иное, как бульварный роман. То, что в кинематографе поражало как буквальное воспроизведение реальности, как точный сколок жизни, более того — как сама жизнь, на подмостках «Кривого зеркала» оказывалось набором приемов, открывалось во всей своей сделанности. Иллюзию создавали, чтобы немедленно ее разоблачать. Театр развенчивал таинственную власть «кинематографа», снижая «чудо XX века» до простого технического трюка, мага — до балаганного фокусника. «Великого немого» — до «киношки».

Впрочем, раскрыть «секрет кино» «Кривому зеркалу» помогла сама судьба кинематографа, который в эти годы переживал сложнейшую внутреннюю ломку, сопровождающую мучительный процесс превращения кино из бульварного аттракциона в один из видов современного искусства. Не случайно пародия сошла именно в 1915 году. «С прогрессом киноискусства, — признавал Н. Евреинов, — она стала беспредметной»²⁵.

В легкости, с которой актеры, режиссеры, авторы «Кривого зеркала» оказывались способными овладеть едва ли не всеми жанрами современного зрелища, не только сделать их объектами своих насмешек, но и без особого труда проникнуть в святая святых — сам строй их годами и десятилетиями складывающегося языка, в самой этой способности заключалось свойство, общее для тех периодов истории искусства (к сходному типу относилось и время, из которого родилось «Кривое зеркало»), принадлежащих к поздним и завершающим, когда художественный язык эпохи формализуется и превращается в сумму приемов, которыми без труда в той или иной мере способен овладеть каждый и любой и которые с таким виртуозным блеском демонстрировали умелые и трезвые лицедеи «Кривого зеркала».

Случалось, однако, что свойственный «кривозеркальцам» талант к «языкам», прославившая их способность в точности воспроизводить механизмы разных жанров и направлений, вопреки их ожиданиям, не приводили к желаемым и уже привычным триумфам.

Так было с пародиями на водевиль («Василь Васильич помирил» Н. Урванцова), на оперетту («Сын двух матерей» К. Сахарова) и на фарс («Под дивные звуки тромбона» К. Сахарова), поставленные Евреиновым соответственно в 1911, 1914 и 1916 годах.

В своем роде все три постановки были блестящими, поражая, как это всегда было в «Кривом зеркале», невероятным сходством с оригиналом. Они до того точно повторяли образцы, что приводили зрителей в замешательство, критиков — в недоумение или хуже того — в негодование. Рецензенты на все лады изощрялись в злом остроумии по адресу «кривозеркального» фарса. «Здесь не было впечатления пародии, — выговаривал театру один из них, — а просто образцовая курьезная характеристика сценической бессмыслицы, пошлости и трикотажных аксессуаров. Неопытный зритель мог бы подумать, что попал в «Невский фарс» или на Троицкую к Полонскому и Смолякову»²⁶.

Невольная жертва мистификации, неискушенный обозреватель журнала «Студия», приняв квазиводевиль за подлинный, с умилением пересказывал сценку, в которой «все хором и порознь поют куплеты, переругиваются, сплетничают, ссорятся, в гневе захлопывают окна. Словом, — заключал он, — великолепнейший водевильчик в духе старого доброго времени, пересыпанный такими милыми словечками и перлами самого неподдельного остроумия, что зрители умирают от хохота»²⁷.

Подобные простодушные похвалы несколько не радовали режиссера. Добиваясь сходства, театр терял дистанцию. Чтобы ее обозначить, Евреинов применяет в пародийном фарсе испытанный прием — «сцена на сцене», не раз использованный им в «Старинном театре». По обеим сторонам подмостков, возле кулис, он сооружает две ложи, куда сажает якобы фарсовую публику. Крикливо разодетая и вульгарная, под стать зрелищу, которым она неумеренно восторгалась (приветствуя свою «любимицу», один из «зрителей» чуть не вывалился из ложи), публика должна была создавать так недостающий пародии «эффект остранения». «Только это, — заметил рецензент, — и говорило о том, что фарс не всамделишный и пародическое “дессу” г-жи Егоровой и трико Донского, который изображал министра изящных искусств, попадавшего в ванну, следует отличать от настоящего дессу Ручьевской и трико Добровольского с Невского проспекта»²⁸.

Впоследствии, разбираясь в причинах неудач, Евреинов объяснял их тем, что «и оперетта, и фарс сами по своей сущности основываются на низких средствах, строятся на пародийно-буффонных приемах»²⁹. А пародировать то, что уже само по себе является пародией, — дело заранее обреченное.

Возможно, Евреинов был прав. Но тогда тем более загадочным кажется оглушительный успех «Замечательного представления» Б. Гейера, где высмеивался уж совсем низкий жанр — ниже некуда — циркшантан.

Пародия начиналась, собственно, уже с афиши,

где представление анонсировали так: «Бродячий цирк в одном действии и многих стихах». На сцене, точно в каком-то обезумевшем калейдоскопе, неслись цирковые аттракционы, один нелепее другого. «Истинно-русский индус» (С. Антимонов) рассказывал «прямо чудеса из жизни индейских факиров Австралии»³⁰ и под конец на глазах у публики взрезывал себе живот; его сменяла английская балерина, исполнявшая экзотический танец «Прекрасная Гонолулу»; за ней следовал «смертельно опасный» номер с настоящей дрессированной змеей. Из стальных объятий чудовищных размеров удава с невероятными усилиями высвобождался бесстрашный укротитель: удав, как без труда обнаруживала публика, оказывался просто-напросто толстенной веревкой. Затем выступал «известный куплетист», «любимец кишиневской публики», после него — шансонетка. «Русская природная шансонетная певица, известная всему миру и в других местах... Корделия Пушкинни!» — как торжественно возвещал о ее выходе ведущий. Мемуаристы еще долго потом вспоминали М. Яроцкую в роли шансонетки — «механически, как кукла, она прижимала руки к сердцу и с деревянным безучастным лицом пела “страстные куплеты”»:

Играл на тромбоне мой Фриц дорогой,
Тромбон был казенный, а Фриц-то был мой»³¹.

Престижиджитаторы, борцы, атлеты, эквилибристы... И всем этим фантастическим хороводом управлял «директор цирка», которого играл Л. Фенин.

Евреинов писал о Фенине, что в нем было «что-то inferнальное»³², потому-то он так блистательно сыграл Мефистофеля в пародийном гротеске Н. Тэффи «Эволюция дьявола». «Это был настоящий Мефистофель, — вспоминал Евреинов, — с петушиной ногой и адским соблазном греха, дающего исход из юдоли скуки, тоски и отчаяний»³³. Эта inferнальность просвечивала у Фенина во всех ролях, какие бы он ни играл. Ею была окрашена и фигура шарлатана — «иностранный директор».

Да и на всем «Замечательном представлении» ле-

жал отблеск какого-то ирреального, нездешнего, отчаянного веселья.

«Простой петербуржец из трамвая, банка, министерства ничего не понимал в этом, но мы сходили с ума от факира, который, показывая бритву перед каким-то фокусом, пояснял, что она бреет растительность “и даже на лице”»³⁴.

Бредовый факир, о котором упомянул О. Мандельштам, ничего не сказав о том, откуда он взялся, — персонаж «Замечательного представления», тот самый «истинно-русский индус» из Австралии. Спустя годы — и какие годы — Мандельштам вспоминает о спектакле «Кривого зеркала», объясняя, что же такое было в этой пародии, в «этой нелепице, возведенной в культ». И почему она «сводила с ума». В какой-то момент весь этот фантазмагорический бред на сцене внезапно вспыхнувшей вольтовой дугой высвечивал «сильнейшее и острейшее чувство нелепости» жизни, таившееся в те годы в глубине души у каждого. «...Что это было? Что это было?.. как “бесы невидимкой при луне”, в снежной пыли кувыркаются последние петербургские остроты, нелепость последнего скетча сливается с снежной нелепицей»³⁵.

Пародийные забавы веселых мастеров «Кривого зеркала» знаменовали собой исчерпанность целой художественной эпохи; с непреложностью и злорадством они свидетельствовали о том, что вся система прежних ценностей теперь обнаружила свою прозрачность.

«Настоящими участниками этой мистерии абсолютно нелепого могли быть только люди, дошедшие до “предела”, у которых было что терять и которых толкала на путь сокрушительного творчества из нелепого внутренняя опустошенность — предчувствие конца»³⁶.

Футуризм в «Кривом зеркале»

Было бы неверно полагать, что «Кривое зеркало» справлялось только с теми зрелищными жанрами, которые уже сходили с культурной арены. Пародис-

ты зорко следили за всем, что происходило вокруг, откликаясь и на последние события художественной жизни.

В 1913 году Н. Евреинов поставил гротеск, обращенный к искусству, которое только еще рождалось и видело себя провозвестником грядущего — футурум. Пародия на футуристов называлась «Колбаса из бабочек, или Запендя».

Художественные достоинства этой злой шутки не идут ни в какое сравнение с лучшими пародиями «Кривого зеркала». Не только потому, что ее сочиняли два начинающих автора — Н. Смирнов и С. Щербак, но и потому, что «Колбаса из бабочек» шла сразу же вслед первым постановкам театра футуристов — опере А. Крученых и Н. Матюшина «Победа над солнцем» и драме «Владимир Маяковский», сыгранных на сцене Луна-парка в том же 1913 году. И потому схватить существо футуристической театральной эстетики оказалось для театра делом довольно трудным.

Рецензий, по которым можно составить представление об этой пародии, вышло немного (текст пьески не сохранился). Да и описывают ее обозреватели скуп. Над футуристами тогда потешались все кому не лень. Очередной гротеск стал для рецензентов лишним поводом свести счеты с футуристами: «В пародии высмеяны завиральные идеи обезумевшей молодежи и ее легкомысленных и недальновидных покровителей»¹.

В начале сценки выступал с «историческим обзором футуризма» «любитель новых искусств» — он-то, по-видимому, и был тем самым «недальновидным и легкомысленным». (Вероятнее всего, имелся в виду Н. Кульбин.) Лектора, как обычно в таких случаях, играл С. И. Антимонов, как никто другой владевший искусством саморазоблачительных монологов пародийных персонажей. Интонации актера балансировали между самым искренним пафосом и глумливой иронией. История футуризма в России, о которой с неподдельным воодушевлением повествовал лектор, — и чем более он воодушевлялся, тем сильнее и

себя, и футуризм разоблачал, — раскрывалась в его докладе как нагромождение скандалов и всяческих безобразий, устроенных компанией сомнительных юнцов. Одного из них, автора «гениальной пьесы “Колбаса из бабочек”, — тут его голос снижался до скорбно-интимных нот, — выгнанного за пороки юности из гимназии», — лектор почтенной публике представлял и, весьма довольный собой и произведенным им эффектом, уходил за кулисы.

Полузакрыв глаза, «автор» приступал к чтению своего шедевра, в котором он был и главным действующим лицом. По мере того как юный пророк витийствовал, сцену заполняли странные персонажи — «мысляки», «всяки», «раскоряки», «обезгруденное женское», — материализовавшиеся фантомы его горячего воображения. Фигуры возникали и исчезали, вереща и завывая, сомнамбулически кружились по сцене или внезапно замирали. Пьеска быстро приближалась к развязке, которой должен был стать по замыслу «автора» всеобщий пожар, зажженный в самом зрительном зале «с четырех точек зрения»². Но едва среди публики появлялись с бидонами горючей смеси какие-то страшноватые существа, полные мрачной решимости «осуществить гениально задуманный финал»³, как на сцену выбегал на смерть перепуганный давешний лектор, чтобы остановить далеко зашедший театральный эксперимент. Его вмешательство приводило «провозвестника Будущего» в исступление. Он закатывался самым настоящим плачем, начинал с яростью плевать в публику. Химеры угрожающе верещали... и через секунду все проваливалось во мрак.

Зрители смеялись, но в какой-то момент в их души крадывался страх — и страх самый неподдельный. По свидетельству Евреинова и некоторых рецензентов, зрелище, задуманное как пародия, оборачивалось «жуткой шуткой»⁴ в духе тех ниспровергателей, против которых оно было обращено.

Безжалостно расправляясь с театром футуристов, «Кривое зеркало» тут же пускало в ход приемы этого театра, пользуясь ими в тех же самых целях, для кото-

рых их использовали и футуристы в «Победе над солнцем» или трагедии «Владимир Маяковский».

В какой-то момент ироническая дистанция, без которой невозможна пародия, странным образом истончалась. Пародийная фигура «автора» «Колбасы из бабочек» окрашивалась вдруг в лирически-мрачные тона. «Автор-футурист сделан по-настоящему, — писал об игре Донского в этой роли рецензент, — в нем даже есть элемент трагизма»⁵.

Как ни покажется странным, но футуристические приемы, которые так зло были высмеяны театром в «Колбасе из бабочек», можно обнаружить во многих сценках, буффонадах, пародиях «Кривого зеркала», прямого отношения к футуризму не имевших. Их можно найти в «Прологе» А. Аверченко, которым открылась первая программа, поставленная Евреиновым в 1910 году. Эта сценка долгое время предвляла спектакли (и даже после того, как в Петербурге она сошла, ею всегда начинались представления на гастролях).

В «Прологе» перед закрытым занавесом выходил к зрителям одетый в обычный костюм человек, «лицо от театра», и принимался читать вполне серьезную лекцию об истории «Кривого зеркала». Игравший докладчика А. Лось (как В. Подгорный и С. Антимонов, к которым перешла эта роль после ухода Лося из театра) обладал особым даром для подобных мистификаций. Лось «был воплощением того, что принято называть “комильфо” — хорошего тона, он прямо источал добропорядочность, его безукоризненные манеры, благородный тон голоса с первой же минуты вызывали абсолютное доверие»⁶. Оттого-то никому из простодушных провинциальных зрителей и в голову не могло прийти, что доклад Лося — злая сатира на доклады и докладчиков, которых «Кривое зеркало» не раз выводило на сцене. Пародия на социальный тип — в начале века постоянная мишень для шуток: стародавний либерал, упивающийся потоком своего либерального красноречия, социально-исторический анахронизм, давно уже пустая форма. Если особенно не вслушиваться в содержание того, что он, этот лектор, говорил, то бессмысленный набор

слов, искусно организованный в речевую ткань с закругленными периодами и ритмической логикой, мог показаться вполне связным научным сообщением. Сбитая поначалу с толку публика, уже приурочиваясь было выслушать этот серьезный доклад, как внезапно голос из зала бесцеремонно обрывал докладчика, советуя ему «заткнуться и убираться к чертовой матери». Зрители маленьких городов были ошарашены непривычным для них поведением некоторых незнакомых им зрителей. В Саратове на них шикали, а однажды с галерки кто-то крикнул растерявшемуся докладчику: «Продолжайте, не слушайте этих идиотов!»⁷ В Харькове странное и бесстыдное поведение «этих людей» вызвало переполох. Усердные блюстители порядка стаскивали упирающихся нарушителей с мест и торжественно выводили прочь. В зале повисала нехорошая и веселящая атмосфера скандала.

В сущности, «Пролог» и был не чем иным, как инсценированным скандалом, который начинала «подсадка», а публике отводилась роль одного из его участников, о чем она в своей простодушии, разумеется, не подозревала.

«Кривое зеркало», игравшее перед доверчивыми провинциалами «Пролог», живо напоминало тех футуристов, которые разъезжали в 1914 году по России с лекциями, на деле оказывавшимися хорошо подготовленными скандалами. Разумеется, безобидные розыгрыши петербургского театра ни в какое сравнение не шли с ошарашивающими добропорядочных обывателей выходками компании будетлян, которые подвешивали под потолок рояль, распивали на сцене чай, не обращая ни малейшего внимания на негодующую публику, или осыпали ее бранью, вызывая на словесные перепалки.

Но цели у тех и у других были схожими: «вытряхнуть складки жира из удобных кресел» — как формулировался один из тезисов доклада В. Маяковского в этой поездке.

Из всего сказанного, однако, не следует, что «Кривое зеркало» испытало на себе влияние футуризма.

Если и можно говорить о каком-либо влиянии, то скорее уж об обратном.

В «Книге о Евреинове», в которой ее автор В. Каменский рассказал о той самой поездке футуристов с лекциями по стране, он признавался также, что художественная философия футуристов испытала сильное воздействие идеи театрализации жизни Н. Евреинова. «Этот новый канон правды, — писал Каменский, — так чутко почувствованный Евреиновым, в известной мере был осуществлен в 1914 году русскими футуристами (Давидом Бурлюком, Вл. Маяковским, Вас. Каменским). Футуристы-песнебойцы ходили по улицам более чем двадцати городов с раскрашенными лицами и в цветных одеждах. ...Когда появилась новая книга Евреинова “Театр как таковой” и с высоты своего величия возвестила нам о режиссуре жизни и театрализации ее, мы все ... прониклись глубинным сознанием формы жизни, и природное чувство театральности стало для нас руководящим»⁸.

У Евреинова, как несколько позже у дадаистов, поэтика скандала вырастала из круга приемов кабаретной традиции. В скандале по Евреинову заложен глубокий социально-эстетический смысл. Создатель теории театрализации жизни видел в нем не тягостное житейское происшествие, а «звездный миг жизненного театра». И потому в его учении эксцессу отведено одно из важнейших мест. «В скандале, — объяснял он, — зритель втягивается в спектакль всеми средствами, всячески лишается своей пассивной и чуждой позиции наблюдателя; со своей стороны, актер всеми средствами сводится со сцены, разоблачается от всего, что изолировало его в “витрине произведения искусства”, и делается все возможное, чтобы в отношениях между тем и другим ликвидировать все эстетические функции, оставить только отношения борьбы или игры, отношения агитатора к толпе и т. д. Зритель вовлекается в действие, оказывается не пассивно воспринимающим чужое действие, а действующим сам, лицедеем, активно утверждающим свою волю»⁹.

В 1915 году Н. Евреинов поставил в «Кривом зеркале» цикл пародийных миниатюр под общим названием «Инсценировки». В прологе к зрителям выходил человек «от театра» и объяснял, что «Инсценировки» — дань «Кривого зеркала» тем увлечениям, которые охватили в последние годы театры. «...тащить, — как выразился рецензент, — на сцену романы, рассказы, стихотворения и даже романсы»¹⁰. Не желая, мол, отставать от моды, «Кривое зеркало» решило предложить свой, никем еще не испробованный способ воплощения классики. Хрестоматийно известные произведения, например «Люблю грозу в начале мая...», «Дети, в школу собирайтесь...», «Птичка Божия не знает...», оно поставило не целиком, а по частям — сперва одну строчку, потом только слово и, наконец, отдельные слоги.

«Кривое зеркало» намеревалось всего лишь продемонстрировать, как современные театры «своими пошлыми, глупыми инсценировками совершенно обессмысливают классику»¹¹. И, разумеется, достигало этого, к вящему восторгу зрителей. Но при этом же само обращалось с материей поэтических шедевров куда более рискованным образом, чем те театры, которые должны были быть им в подобном грехе изобличены. Задумывалась ли весело хохотавшая публика, что комический эффект пародии возникал не только от несовпадения между с детства затверженными поэтическими строчками и их воплощением на сцене, но и тем, что эти издавна любимые стихи самым кощунственным образом разрушались, расчленялись на части?

Вряд ли зрителям, да и кому-нибудь в самом «Кривом зеркале» приходило в голову соотнести эти безобидные шутки с некоторыми совсем нешуточными высказываниями «безумных футуристов». Да и читал ли вообще кто-нибудь из зрителей и актеров «Кривого зеркала» (за исключением, может быть, Евреинова и Кутеля) напечатанную А. Крученых в книге «Слово как таковое» за два года до этой постановки футуристическую декларацию, один из фрагментов которой звучит так: «Живописцы-будетляне любят поль-

зоваться частями тел, разрезами, а бюджетные-речетворцы — разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность. Именно этим отличается язык стремительной современности, уничтожающей прежний застывший язык»¹². «Кривое зеркало» наверняка и самым решительным образом открестилось бы от геростратовых причуд футуристов. Оно покушалось лишь на формы, изживающие себя. Но как странно близка оказывалась работа «Кривого зеркала» к футуристам, разламывающим старую оболочку языка и из обломков конструирующим новый язык Будущего!

Подобную двойственность можно обнаружить во многих пародиях «Кривого зеркала». В них заложено как бы два плана. Первый — верхний, для зрителей явный. И второй — подспудный, скрытый, публикой не осознанный, но улавливаемый ею на подсознательном уровне.

К числу подобных пародий принадлежал, например, гротеск «Загадка и разгадка», обозначенный его автором В. Трахтенбергом как «сцены из испанской жизни». В пьеске действительно все атрибуты испанской драмы как будто налицо: знойная Сарагоса, серенады, кастаньеты, веера и кружевные накидки, благородные дамы и не менее благородные кабальеро... Во всем же остальном разобраться было совершенно невозможно. Какая-то путаница, чепуха, неразбериха. Сперва человека убивали, потом он, как ни в чем не бывало, появлялся на сцене. О другом говорили, что он уехал, а он стоял рядом.

«Разгадка» крылась не в таинственных перипетиях испанской комедии «плаща и шпаги», а в обстоятельствах куда более прозаических. Оказывается, пьяный суфлер (подобно лектору в «Прологе») перепутал страницы, а актеры, которые до этого пьесу в глаза не видели, так ее и играли — от конца к началу.

В перечне постановок «Кривого зеркала» Евреинов отнес «Загадку и разгадку» «к пародиям на "халтурный спектакль"». Но, высмеивая актеров-«халтурников», пародия на самом-то деле смешила

другим — тем, что нарушала привычный ход вещей, права логики, манипулируя со временем, подменяла сюжет знаками действия, лишенными всякого содержания.

Случайно ли совпадение, что В. Хлебников в пьесе «Мирсконца» использовал сходное построение — перевернутую задом наперед хронологию? В этой короткой пьеске одного из вождей футуризма жизнь двух персонажей представляла как запущенная вспять кинолента — с конца к началу, от похорон — к годам гимназического учения. Многоречивые монологи стариков постепенно становились инфантильным диалогом, в котором двое детей, словно мячиками, перебрасывались словами.

Следует ли и здесь искать следы влияния? Разумеется — нет. Гротеск Трахтенберга был написан в 1908 году (а поставлен в 1909-м), за четыре года до пьесы Хлебникова. С другой же стороны, нельзя исключить того, что Хлебников был среди зрителей «Кривого зеркала». (Известно, например, что «Загадку...» видел О. Мандельштам — он вообще часто заходил в этот театр — и записал в альбом С. Антимонову стихотворение: «Испанец собирается порой / На похороны тетки в Сарагосу...», в котором попытался передать этот пятившийся назад сюжет.)

Вместе с тем Трахтенберг, вероятно, знал, не говоря уже о Хлебникове, футуристический «Манифест» Т. Маринетти (его, кстати, напечатал А. Кугель в своем журнале)¹³, в котором, помимо прочего, предлагалось запускать вспять сюжеты, провоцировать в театре скандалы и много других эпатазирующих публику вещей.

Идеями этого «Манифеста» было увлечено куда больше людей, чем о том принято думать. Вот выдержка из одного документа, написанного в 1921 году:

«Не театрам ли, погруженным в сладостную дрему и истощный психологизм, рекомендовал Маринетти следующие рецепты:

“Адюльтер на сцене заменить массовыми сценами, пускать пьесы в обратном порядке фабулы, утилизировать для театра героизм цирка и технику маши-

низма, разливать клей на местах сидения публики, продавать билеты на одни и те же места разным лицам, рассыпать чихательный порошок, устраивать инсценировки пожаров и убийств в партере. ...Все во славу быстроты и динамизма”.

Несмотря на легкомысленную парадоксальность этого скандалиста-футуриста, становится понятным скрытый смысл его негодования, бунта против театра полуголодных... ..храма с суконцами и дряблой мистикой психологизма, от которого всякого неискушенного зрителя тошнит.

А тот, кто этим восторгается, лови себя на том, что заедает тебя всесильное мещанство, из пут которого надлежит тебе вырваться, если хочешь стать гражданином нового, коммунистического мира.

Постановщики: Всеволод Мейерхольд
Валерий Бебутов
Константин Державин»¹⁴.

Ни Н. Евреинов, главный режиссер «Кривого зеркала», ни А. Кугель, художественный руководитель этого театра, футуристических крайностей, разумеется, не разделяли. А. Кугель, певец великой актерской культуры прошлого, угрозу разрушения Театра видел не только в радикальных экспериментах Вс. Мейерхольда, чей талант он назвал «геростратовым», но даже в реформах МХТ. «Художественный театр, — писал он в своих мемуарах, — был первым театральным учреждением, внесшим... ..деформацию в театр... т.е. начал собою длинный ряд экспериментов, имевших основанием и, может быть, бессознательной целью разложение элементов существующего театра, распыление, раздробление его целокупной природы»¹⁵.

Футуризм «Кривого зеркала» был бессознательным. И тем не менее, подобно футуристам и вместе с ними, «Кривое зеркало» разрушало в сознании зрителей мир привычных представлений. И делало это, может быть, даже куда сокрушительнее, чем футуристы. Чудные и заумные, они публику только отпуги-

вали. Зато на внешне безобидных пародиях «Кривого зеркала» защитные механизмы сознания зрителей не срабатывали. И они как дети радовались тем разрушительным играм, которые неосторожно затевал на их глазах театр.

В то время как критик Кугель с ностальгической болью оплакивал угасание милого его сердцу старого актерского театра, рожденное им детище бесцеремонно глумилось над святынями старого искусства и традиционной морали.

Противоречия Кугеля? Но что уж нам сегодня его на них ловить (к тому же, как человек талантливый, он отражал противоречия времени). Парадоксальность А. Кугеля давно известна, как и известна его поразительная способность слышать подспудное движение времени, которая, собственно, и привела его, одного из знаменитейших театральных критиков России, в пародийный театр.

«Кривое зеркало» уловило приближающееся землетрясение задолго до того, как разломы обнаружились на поверхности культуры. Его незаметная разрушительная работа в унисон вторила дробящимся формам самой жизни.

Одряхлевшая и отяжелевшая от многовекового развития культура была чревата распадом и распадом жаждала, чтобы сбросить с себя старческую оболочку, обновиться в омолаживающем пламени пожара.

«Кривое зеркало» помогало ей в этом.

Жизнь культурного человека, или Мещанские драмы

В 1909 году В. В. Воровский укорял «Кривое зеркало» в том, что его внимание сосредоточено исключительно на области театра. Прав ли был критик-марксист, обвиняя артистическое кабаре, своего рода «капустник» Театрального клуба, в том, что предмет его пародий была не жизнь, а театр, — разговор особый. Но, во всяком случае, через год после статьи Воровского, в 1910 году, подобного рода упреки предъявить «Кривому зеркалу» уже никто бы не смог.

С приходом Евреинова ироническое зрение пародистов все чаще стало проникать за пределы театральных стен. Собственно, современная жизнь уже давно, с самого начала (чего не сумел или не захотел увидеть В. Воровский) просвечивала сквозь театральные пародии. Но теперь «мир жизни» предстал на сцене пародийного театра не опосредованно, а непосредственно, рядом с «миром искусства».

Театр поднес зеркало прямо к самому лицу жизни. Искривленная поверхность зеркала отражала жизнь не в ее бытии, а в самом что ни на есть скучном повседневном быте, во всей мелочности, пошлости и скуке обывательского существования. Театр показал и главного персонажа этой жизни — опутанного бытом обывателя, героя и жертву «мещанских драм». Сценка за сценкой проходил перед зрителями этот обыватель в разных жизненных амплуа — мужей и жен, любовников и любовниц, отцов и детей, мужчин и женщин, «м» и «ж» — как с легкой руки немецкого философа Отто Вейнингера стало модным обозначать мужскую и женскую субстанцию (в «Кривом зеркале», кстати, шла сценка Бенедикта под таким названием: «М» и «Ж» — по Вейнингеру).

Одна из программ театра под названием «Сильный пол» (1911) была целиком посвящена мужской части рода. Другая — «Слабый пол» (1910) — его второй, лучшей половине. Впрочем, представительницы прекрасного пола выглядели в посвященной им программе не самым лучшим образом. Все три составлявшие программу сценки — и давшая название всей программе сатира Г. Вида «Слабый пол», инсценированная З. Холмской, и «Немая жена» А. Франса, и «Женщина и смерть» С. Антимонова — изображали «порой в утрированном виде, — как осторожно выразился рецензент, — свойства прекрасного пола, нечто а la Вейнингер»¹. Пьеску «Женщина и смерть» рецензент определил как «опыт схематизации стриндбергского женоненавистничества»². Ссылки на Стриндберга и Вейнингера, весьма популярных в те годы, — не только дань моде. В сценках и скетчах эстрадного театрика явственно слышны отзвуки

идей и шведского драматурга, и «гениального юноши» (как назвал Вейнингера Н. Бердяев), разоблачавших «злую женственность». Проблемы пола, столь актуальные в то время, «Кривое зеркало» представляло, в отличие от «большой литературы», не в трагических, а в гротескно-сниженных коллизиях. Ирония эстрадного скетча лишала «конфликт века» романтического экстазизма стриндберговских драм и мрачного мизантропизма вейнингеровской философии, переводя его в плоскость житейской пошлости.

Здесь нет никаких подтекстов. Все сказано с прямолинейностью бытового анекдота — чем, собственно, «кривозеркальные» миниатюры и являлись.

В сценке С. Антимонова «мы застаем героиню в браке уже с седьмым. Всем и каждому после двух слов она говорит: “Ты победил меня своей настойчивостью”. И ведет для составления брачного контракта к нотариусу, который переутомлен с самого начала и кончает жизнь самоубийством, вследствие переутомления»³. Это и есть «кривозеркальный» парадокс темы «женщина и смерть».

Каких женщин ни взять — в любом возрасте, на «всех социальных ступенях — от графини до крестьянки, общая черта их — сексуальность, пустота, фальшь»⁴. Маленькая девочка играет в куклы («Счастье Лулу» Р. Унгерна), рассуждая вслух за свою любимую куклу: Лулу в затруднении, ей одинаково милы все куклы-мужчины — Пьеро и князь, коммерсант и всадник. Кого ж предпочесть? Подумав немного, она находит выход в «устойчивом равновесии между князем, коммерсантом и всадником. И над трупом Пьеро совершается вакхическое торжество современной Коломбины»⁵.

Театр выступает не только в роли женофоба. Он не щадит и мужчин. Искажение женского в «Ж», утратившего свои, от века данные ему качества и свойства, он связывает с искажением мужского образа в «М», которому тоже грозит утрата исконных черт. Собственно, в названиях «Сильный пол» и «Слабый пол», кроме прямого их значения, скрыт и второй смысл, в котором первый заключен как бы в иронические кавычки.

В сценке «Судьба мужчины», своего рода футурологическом пророчестве, ее автор Н. Н. Урванцов изобразил «мужчин будущего» «слабыми созданиями». Они «падают» и «отдаются», «любят свободно» и «продаются» и «стыдливо, после кокетливой для очистки совести борьбы уступают натиску донжуанствующих женщин»⁶. В то время как женщины делают карьеру, мужчины проводят время дома. Ехидная фантазия оформившего постановку Ю. Анненкова изобразила «розовую обстановку мужского будуара, и розового игривого камериста кокетливого барина, и костюмы будущих мужчин, в которых намеки на панталоны и вестоны модернизированы соответственно новейшим дамским туалетам с многоярусными оборками»⁷. Сценка, поставленная самим автором, завершилась забавным финалом. Герой Поль, «опомнившийся на краю падения», решал, как Нора, героиня «древнего строя», уйти из жизни, где его воспитали и «трактовали» как «куклу», чтобы «перевоспитать себя и вернуться в “Кукольный дом”, когда он преобразится и совершится “чудо” — с мужчин спадут цепи рабства»⁸.

«Кривое зеркало» не задавалось целью исследовать человеческие характеры. Собственно, характеров здесь вообще нет. Только типы и ситуации. Бесконечная смена ситуаций при неизменности типов. Инструментом разоблачения обывателя служил не психологический анализ, исследующий сложнейшие пути душевной жизни индивидуума, а сам жанр эстрадного скетча. В скетчах действуют не люди, а маски, в которых индивидуальность стерта, нивелирована. Герой миниатюр «Кривого зеркала» — обезличенный обыватель. Недаром «кривозеркальные» персонажи сплошь и рядом лишены имен собственных — только «он», «она», «муж», «жена», «гувернантка», «чиновник». Человек, сведенный к бытовой или социальной функции, в которой он умещается целиком, без остатка.

Но и ситуации при всем кажущемся разнообразии тоже в конце концов укладываются в несколько схем. Персонаж-маска сводит все многообразие жизненных связей и человеческих отношений к однообраз-

ной формуле. В «Мужьях и женах» С. Антимопова три супружеские пары, разочаровавшись в своем браке, решали поменяться партнерами. Но поскольку «суть супружества одна и та же»⁹, то они, разочаровавшись снова, возвращаются к своим первоначальным вариантам.

С той же последовательностью, с какой пародийный театр разоблачает застывшие формы искусства, он, одну за другой, обнажает омертвевшие формы жизни — брак, школа, служба... Вот «Стилизованное отделение департамента ожиданий» (1914). Все чиновники на одно лицо, безликие и бездушные, «волос в волос, голос в голос»¹⁰. Движения этих людей-роботов отлажены до автоматизма. Друг за другом снуют из двери в дверь. В одном ритме, одним движением подносят ко рту папиросу. В одном ритме поворачивают головы и склоняют их перед начальством. «Дана, словом, вся сущность чиновничества»¹¹.

Сценки сыграны без назидания. Театр никогда не морализирует. Его литературный материал — не басня, а анекдот. Анекдоты смешны, а не веселы. Так, во всяком случае, можно судить по отзывам рецензентов, тон которых неизменно желчен и горек. И они-то уж в своих статьях неизменно морализируют. Пьеску «Нравственное воспитание» Д. Гликмана, повествующую о мальчике, который под диктовку своих воспитателей пишет нравоучительные прописи и видит, как тут же, рядом, эти самые воспитатели — мать, отец, учитель и гувернантка — «все делают совсем наоборот»¹² (игравшая мальчика Яроцкая с тончайшим комизмом изображала его забавное недоумение), рецензент резюмирует следующей сентенцией: «Пьеска о том, как мы забиваем головы своих детей скучными прописными истинами, а сами в то же время демонстрируем перед ними свою пошлость и пакостность»¹³. В отзыве примечательна не только мрачная назидательность выводов, но и нечаянно вырвавшееся у рецензента местоимение «мы», сразу и резко сблизившее сцену и зал.

Театр незаметно, исподволь, в отличие от рецензентов не назидая, подводит своего зрителя к нужно-

му ему, театру, выводу: все эти анекдотические мужья и жены, чиновники и любовники, отцы и дети — все они не с луны свалились, это наши знакомые и родственники, это «мы с вами». «Культурный человек» на сцене был «кривозеркальным» и даже вовсе зеркальным отражением «культурного человека» в зале. Критик Э. Бескин сделал беглый портретный набросок этого зрителя: «...средний обыватель-интеллигент, который делает театру имя, успех, сборы. Человек неглупый, с высшим образованием, но как-то ушедший весь в борьбу за существование, т. е. в ту борьбу, которой поглощены 90% всего населения не только Москвы, но и всего земного шара»¹⁴.

Театр открывает «культурному человеку» его настоящее лицо, истинное существо его мифов, иллюзий и верований. Театр показывает, что его боги не боги, а «кумирические» божки, которых он создал себе по своему образу и подобию и потому легко становится их жертвой. Об этом — «Идолы священной горы» Дэнсани в переводе И. А. Потапенко, которую Н. Евреинов поставил в 1914-м. Даже в пересказе рецензента пьеска не утрачивает пророческого смысла. «В центре пьесы шайка нищих, которой надоело жить подаянием и вечно вымаливать кусок хлеба. Среди них находится умный нищий, который зовет их к новой жизни: “Все люди такие же нищие, как и мы. Они вечно вымаливают милостыню у богов. Станем сами богами”»¹⁵. Решили — сделали. Заняли священные троны, покинутые настоящими богами, и зажили припеваючи, принимая от людей подношения и жертвы. Но самозванцы тоже несвободны, их тоже начинает одолевает страх перед настоящими богами. И однажды, когда им показалось, что в капище вошли настоящие боги, узурпаторы божественного имени окаменевают. Но люди... Они приходят утром в капище, видят превратившихся в каменных истуканов нищих и... падают перед ними ниц. «Это настоящие боги!» — кричат даже те, кто еще недавно сомневался в их божественности.

Таковы люди. Где уж им быть богами или обходиться без богов.

«Да, слово “человек”, — заключает рецензент, — далеко не гордо звучит здесь»¹⁶.

Такова притча о богах современных людей. Еще одна притча, поставленная Евреиновым в 1917 году, посвящалась вечному Оппоненту Всевышнего, и называлась «Эволюция дьявола». В шести небольших эпизодах пьески Н. Тэффи было показано постепенное нисхождение нечистого — от самых древних времен с их культом Сатаны, через Средние века, когда Мефистофель царил на шабаше и спорил с небесами, до «наших дней». Дьяволу теперь уже не до «вечного спора». Он пускается в мелкие аферы со спекулянтами, и они его надувают. Облезлый и заброшенный, сидит черт на болоте и воет: «Человек, гордость Божия, где ты? Чур меня, чур»¹⁷. Как и предыдущая, эта сценка — не только о вечных силах, деградирующих в «наши дни», но опять же — о современном человеке — «мелком бесе». Деградация Бога и Сатаны — это прежде всего его, человека, деградация.

«Интересна психология публики, которая ходит в “Кривое зеркало”. Как-никак, а этот театр колючий, царапающий, и обыватель, идущий сюда, очень напоминает того знаменитого мужика, который на вопрос, куда он идет, беззаботно отвечает: “Сечься”. Да, здесь что ни премьера, то секуция»¹⁸.

Разумеется, не за секуцией ходила сюда публика. Ходила за узнаванием. «Кривое зеркало» играло в зрелищном искусстве роль, подобную той, какую играла в литературе журналистика: его контакты с быстротекущей действительностью были по-журналистски непосредственны и мгновенны.

Сатирический театр жил «злойбой дня», ежедневным прибоем жизни, который выплескивал на его сцену сор повседневности. Он проникал в такие закоулки действительности, куда ни один современный театр, занятый «вечными вопросами бытия», не заглядывал. Но именно поэтому «Кривому зеркалу» удалось точнее, чем любому другому театру, запечатлеть психологический климат российской жизни 10-х годов.

В 1910 году Н. Евреинов поставил миниатюру «Элементы жизни», в которой ее автор Б. Гейер предпринял попытку дать образ современной действительности в основных формулах жизни; «Горе», «Радость», «Труд», «Отдых», «Ненависть», «Любовь» — так назывались шесть ее эпизодов. В пьеске с подзаголовком «Фантазия на городские темы с прологом и эпилогом» была показана история современного Кандида, попадавшего в Петербург в «наши дни». В прологе старик-отшельник, воспитатель юноши, обучивший его всей книжной премудрости, наставляет его перед тем, как отправить в мир: «Яркими неизвестными тебе красками вспыхнет пред тобой чуждая тебе ... жизнь, и ты познаешь всю суть, весь глубокий смысл бытия ... ты познаешь горе и ненависть, труд и отдых, любовь и радость»¹⁹. Юношу жизнь не страшит. Мужественный и бесстрашный, он готов встретиться с ней лицом к лицу, житейские бури не сломят его. Он сможет выдержать все... Быстрой лентой мелькают перед юным идеалистом «элементы жизни» современного человека. Горе, Радость, Труд, Любовь. Но вечные основы бытия, как открывается Простодушному начала XX века, превратились в мнимость, пустоту, суррогаты. «Горе» оказалось капризной истерикой одной графини, у которой занемогла перекормленная шоколадом болонка; «Радость» — злорадством известного писателя по поводу провала пьесы собрата по перу; «Любовь» — продажными ласками уличной девицы. Он ей — про Джульетту, а она — «заплати за пиво». «Все опошлено» — таков скорбный итог познания жизни, с которым он возвратился в эпилоге к наставнику, чтобы принять от него обещанную «последнюю истину». И слышит в ответ: «Наплюй на все и береги свое здоровье». Вот формула «философов и мудрецов, что выработана упорной мыслью миллионами веков»²⁰. Это и была та истина, которую мудрец должен был открыть юноше напоследок. «Все... тьфу» (плюет на свечку, которая гаснет). За сценой громкие звуки песенки «Что танцуешь, Катенька? — Польку, польку, маменька»²¹.

Критик кутелевского журнала оценил «Элементы жизни» весьма высоко: «Этот как бы “Жизнь человека” наизнанку в преломлении “Кривого зеркала”. Идея огромной оригинальности и интересная своей трагичностью»²². Однако миниатюра, поставленная Евреиновым в конце декабря 1910 года, продержалась два месяца с небольшим, едва дотянув до конца сезона. Большинство критиков находили пьеску слабой, манеру авторского письма — старомодной. «Так “острили” лет пятнадцать назад в “Будильнике”»²³, — съехидничал обозреватель «Русского слова».

Б. Гейер, признававший, что достоинства его пьески невелики, считал тем не менее, что в неудаче повинен Евреинов. Провал он предвидел уже тогда, когда режиссер только приступал к репетициям. Своими опасениями он сразу же поделился с Кутелем: «Мне бы очень хотелось, чтобы Вы были так добры и взяли бы поставить пьесу сами. Очень уважая талант Евреинова, я очень опасаюсь, что когда пойдут в ход Бердслеи, то и так-то сама по себе слабая пьеса повалится окончательно. Я ее представляю просто, мещански просто, в пошлых пиджаках и в самой пошлой, всем набившей оскомину обстановке. А если пойдет так, как говорил Ник. Ник. об “Отдыхе”: низкий потолок, из кисеи клубы дыма, красные огни в тумане — мне будет крышка. Ради бога, Александр Рафаилович, знаю, что Вы и так завалены работой, но если действительно дело дойдет до постановки, не откажите! Вы увидите, что надо выбросить и что прибавить, и знаю, что все будет просто, но здорово, и игра будет другая, и, быть может, и в самом деле из темы что-нибудь выкроится. А странных изгибов тела и хождений в плоскости боюсь я до смерти»²⁴.

Нам в данном случае не так важно, кто прав в этом споре — Гейер или Евреинов (скорее всего, все-таки — Евреинов: если что-то и могло хоть как-то спасти чересчур многозначительную и лишнюю юмора пьесу, так это именно «Бердслеи», «клубы дыма» и «красные огни»), как сам предмет спора, весьма характерный для «Кривого зеркала» периода Евреинова. Евреинов упорно не считался с тем, что условно

можно обозначить как «авторский стиль» (условно, так как говорить о каком-либо индивидуальном стиле применительно к сценическим анекдотам, написанным «кривозеркальными» литераторами одним языком и в одинаковых приемах, вряд ли возможно). Режиссерское своеволие, часто приводившее к конфликтам с авторами, было в большинстве случаев вынужденным. Беспомощный, как правило, текст нуждался в режиссуре именно такого склада, как Евреинов, способном с помощью острого и современного сценического приема обнажить скрытые за поверхностной анекдотической фабулой жизненные закономерности. Это расхождение между «кривозеркальной» литературой и сценическим результатом было отмечено Э. Бескиным. «Есть литература “Кривого зеркала”, — писал он в 1912 году. — Правда, “Кривое зеркало” выше своей литературы. Чувствуется, что “Кривое зеркало” дает больше того, чем отпущено автором. Чувствуется, что жест, поза, интонация, костюм, тот или иной штрих углубили слово, урельефили его, помогли ему»²⁵.

Эту особенность «кривозеркального» жанра отмечали почти все рецензенты. Не преминув разбранить литературные качества очередной пьески, они восторженно описывали неожиданные мизансцены, оригинальные декорации, цветовую гамму, игру света и т. д.

«Новостью постановки, — отмечал рецензент, описывавший программу “Сильный пол”, — была пробегающая занавеска, которой остроумно пользуется Евреинов. В то время как занавес задергивает одну половину сцены, он открывает другую, где происходит следующая картина. Антрактов, таким образом, совершенно не существует, и серия является как бы органично связанной. Незаметно и естественно зрителя переносят из одного места и времени в любое другое»²⁶.

В «Стилизованном отделении департамента ожиданий» все действие происходило на первом плане: на втором и третьем стояли столы, за которыми неподвижно сидели манекены, точь-в-точь похожие на

стилизированных чиновников — в таких же фраках, с такими же приборами.

Фантазию Евреинова питала его недюжинная режиссерская эрудиция. Он знал и активно осваивал новейшие идеи русских и западных театральных искателей — от Мейерхольда и Таирова, до Рейнгардта и Крэга, чьи открытия схватывал с цепкостью одаренного дилетанта. Он изучал художественные системы старинных сцен — от средневековья до испанского театра золотого века и французского — эпохи «короля-солнце». Почти все «кривозеркальные» постановки Евреинова носили отчетливые следы этого изучения и освоения. Одни пародии и сценки он ставит в приемах пьесы-репетиции, столь распространенной в послешекспировскую эпоху, другие — в «стиле Мольера» («Женушка»). В «Счастье Лулу», поставленной в «стиле оживленных игрушек», он использовал приемы комедии дель арте.

В пантомиме «Коломбина сего дня» (1915; художница Мисс) стилизованные приемы комедии дель арте он сплавил с танцевальными движениями матчиша и кекуока. Этот сложный пластический коктейль Евреинов иллюстрировал музыкой собственного сочинения, в которой старинные музыкальные гармонии и характерные мелодические ходы соединялись с куплетным ритмом американской чечетки и уанстепа. Инструментальное сопровождение было разложено для двух фортепьяно. Одно из них «говорило» за Коломбину, другое — от лица ее поклонников: негр исполнял серенаду Коломбине не на гитаре, а «языком» чечетки.

В миниатюре «Возрожденный балет, или Дама с камелиями» костюмы персонажей состояли из двух частей — сверху обычные пиджаки, фраки и блузы, внизу — балетные тюники и трико. А действующие лица изъяснялись на языке движений классического танца. Фоном служили ажурные декорации, сделанные художницей Мисс в стиле Бердслея «в три краски» — белая, красная и черная.

«*Ното sapiens*» Бенедикта Евреинов решил в приемах средневекового моралите, правда, иронически

переосмысленном в «духе Гофманшталя»²⁷. Центром пьески был Человек Разумный. Но выглядел *homo sapiens* «наших дней» далеко не лучшим образом — безвольная игрушка в руках пороков и добродетелей. Пять пар моральных категорий в виде мужских и женских фигур, соответственно нравственного и безнравственного вида, находились здесь же, — борение дурных и добрых начал, происходившее в душе Человека, было представлено самым наглядным образом. На груди у каждой из них висела дощечка с обозначением той человеческой сущности, которую она изображала, — Чревоугодие, Любострастие, Трудолюбие, Благоразумие... Необходимость в этих дощечках-указателях была вызвана как соображениями театрально-исторической достоверности, так и тем, чтобы зрители ненароком не спутали, кто есть кто. Потому что добродетели героя выглядели ничуть не лучше его грехов. «В пьеске немало ядовитых выпадов по их адресу — дряхлый Опыт, бессильное Трудолюбие, беспомощное Воздержание. Потому-то Человек и сворачивал на путь пороков, из объятий которых его высвобождали только карабинеры, сиречь Закон»²⁸.

Слабая драматургия фантазию Евреинова не сковывала, но, напротив, как бы прищипывала. Самые изысканные режиссерские узоры он способен был выписывать по бесцветной канве литературных однодневок. Порой возникает впечатление, что Евреинову нужна была тривиальная литература, чтобы безраздельно царить на сцене. Звучит парадоксально — но наименее удачные его постановки в «Кривом зеркале» связаны именно с добротным литературным материалом.

Из «настоящих драматургов» Евреинов ставил здесь лишь Ф. Сологуба и Л. Андреева. Л. Андреев написал для театра пародий три одноактные пьесы — «Любовь к ближнему», «Прекрасные сабинянки» и «Монумент». Две первые Евреинов показал в 1911 году, третью — в 1916-м. Ни одна в репертуаре надолго не задержалась. Неудачными их признавал и сам режиссер в мемуарах, где андреевским пьесам отведена

целая глава. Неудачи Евреинов объяснял несценичностью пьес Андреева, определив их как «злободневные анекдоты в лицах»²⁹.

«Растянутым анекдотом» режиссер назвал и «Любовь к ближнему».

Суть ее в следующем. Хозяин курорта для привлечения туристов устроил забаву в несколько брутальном духе. Он подвесил на неприступную скалу нанятого за плату человека. Собиралась внизу толпа и, приняв вопли несчастного за чистую монету, выражала ему сочувствие, но при этом была охвачена возбужденным ожиданием зрелища смерти. Туристы переругивались из-за удобных для обзора мест, заключали пари, наводили фотоаппараты. Репортер местной газеты хлопотал о сенсационном интервью со смертником. Когда же открывалось, что бедняге смерть не грозит, что он накрепко привязан и к тому же посажен на скалу нарочно, туристы приходили в благородное негодование: так недостойно сыграть на их человеколюбии. В финале хозяин обещал недовольным туристам в следующий раз привязать жертву не так крепко.

Евреинов писал, что несценичный андреевский анекдот он пытался оживить с помощью различных режиссерских приемов. Однако приемы, которые он описывает с очевидным удовольствием, явно гордясь ими, как нетрудно убедиться — далеко не самого высокого вкуса и к тому же отдают фарсом. «Чтобы недогадливым зрителям было яснее и потому смешнее от того, что чувствует на скалистом выступе беспомощный бедолага, я, — вспоминал Евреинов, — заставлял артиста болезненно хвататься за живот.

Публика, хихикавшая украдкой при такой оказии, гудела после этого, согласно реплике автора: «Слушайте, слушайте, что он чувствует, как это ужасно»³⁰.

Режиссер, разумеется, не мог не заметить, что за анекдотической фабулой пьески скрыта моралистическая парабола. Тем более что смысл ее сформулировал, с присущей ему точностью, А. Кугель: «Идея этой миниатюрной пьесы ... не в ... том, что толпа, “к соблазну жадная”, пошла, груба, жестока. ...Идея

глубже — она вообще в ничтожестве любви к ближнему как бессильной абстракции, приводящей к фальши, лицемерию и попустительству»³¹. И тем не менее Евреинов не захотел (или не смог) поставить ее иначе, как жанровую зарисовку, бытовой анекдот.

Не в привычках художественного руководителя было выносить полемику со своим главным режиссером на страницы «Театра и искусства». А о том, что разногласия между двумя руководителями театра существовали, можно судить по тому, сколь разными были их взгляды на смысл пьес, которые ставились в «Кривом зеркале», как это было не только с «Любовью к ближнему», но и с «Прекрасными сабинянками» — следующей еврейновской постановкой по Л. Андрееву.

Еврейнов писал, что «Прекрасных сабинянок», пьеску на сюжет из римской истории, он поставил как политическую карикатуру. «Сабиняне, — рассуждал он, — это конституционные демократы, чьи жены — не что иное, как свободы, которые, мнится сабинянам, обретены ими в 1905 году. Эти свободы похищены римскими солдатами, представлявшими собой царское правительство. Андреев беспощадно издевается над конституционными демократами, сиречь сабинянами, которые, стараясь отвоевать своих жен (т. е. свои свободы), отказываются использовать физическую силу как несовместимую с их достоинством и прибегают как к единственному оружию к документам, доказывающим законность их браков. ... Андреев, — заключал Еврейнов, — высмеивает метод политической борьбы русских либералов с царскими опричниками»³².

Чтобы беспомощность трусливых законников была совсем уж очевидной, на роли сабинян режиссер взял самых субтильных актеров — Подгорного, Донского, Грановского...

«— О преступлении против собственности, — бубнит профессор Анк Марций (Подгорный), — том первый, раздел второй, глава первая.

— Нельзя ли короче, — нетерпеливо перебивает его один из римлян.

— Чего вы хотите?

— Мы хотим доказать, что вы были не правы, похитив наших жен, — докторальным тоном разъясняет лидер сабинян, протирая очки, — мы хотим доказать, что вы похитили и никакими ухищрениями софистики вам не удастся оправдать вашего гнусного преступления».

Но римляне и не думают отпираться. Факт разбоя признают, но преступления в том не видят. И просто-душно предлагают сабинянам вернуть жен тем же манером — отнять их силой. Но сабиняне этот способ борьбы с негодованием отвергают. Они не унижутся до преступления. «Ничего колющего и режущего — только мощный голос правового сознания». Хилые и дряблые, сгибаясь под тяжестью мертвых и беспомощных фолиантов с юридическими изысканиями о законности жен и незаконности мщений, возвращались они несолоно хлебавши назад, под звуки марша, названного «Шаг вперед, два шага назад». Марш, написанный Евреиновым, стоит того, чтобы о нем упомянуть отдельно. Его мелодия соединяла в себе мотивы двух совершенно противоположных произведений — «Марсельезы» и «Боже, царя храни». На первых двух тактах «Марсельезы» сабиняне бодро и решительно делали шаг вперед, но тут мелодия, внезапно оборвавшись, словно опрокидывалась в другую — «Боже, царя храни», заставляя наших трусливых героев робко и покорно пятиться на два шага назад. Этой походкой они маршировали по сцене туда и обратно.

Понять, на чьей стороне театр, большого труда не составляет. Грубые римляне, варвары и грабители, изображались театром куда более привлекательными, чем слабаки доктринеры, «идеологи морали и права». Да и роли римлян отдали самым эффективным и статным актерам — Фенину, Олчалину, Мальшету, Лебединскому, Егорову и Наумову. И совершенно естественно, что сабинянки (по Евреинову — свободные), предпочитали их (сильную и грубую власть) своим законным мужьям (иначе говоря, конституционным демократам).

А. Кугель не принимал политически злободневной трактовки режиссера. В противоположность Евреינוву, он готов был видеть в конфликте римлян и сабинян коллизию отвлеченно-метафизического свойства и писал о миниатюре тоном торжественно философическим: «Борьба римлян с сабинянами есть, в сущности, борьба растительного, бессознательного процесса с рассудочным, метафизическим. Это борьба агностиков с гностиками, древняя как мир. И эту борьбу переживает не только каждый народ, ее знает не только всякая эпоха, всякая страна, всякая история, ее знает и всякий поэт.

Идея пьесы заключена, разумеется, не в той коротенькой мысли, что сила на острие меча. Это не более чем наружность идеи Андреева; сущность ее в том, что побеждает наивное, простое, естественное, произрастающее, а следовательно, органическое. ...

Конечно, — продолжал Кугель, — пьеса близко намекает на политические злобы ... но в действительности она шире, чем политический памфлет, и глубже, чем политическая сатира. Это отрывок из вечной книги о Дон Кихоте и Гамлете, о воле и уме, о бледном румянце воли, подчиненной рефлексии, о двух вечных типах человечества, о роковом дуализме человеческой сущности, неизбежном, как диалектический закон, как категория бытия и мышления. ...

В искусстве римляне и сабиняне с древних пор ведут глухую борьбу. Римляне — идеалисты по преимуществу, они берут жизнь и владеют ею. Имеют ли они право — они не задаются этим вопросом. Пушкин — римлянин, Островский — римлянин, молодой Андреев — римлянин.

Сабинянам кажется, что за истиною слова, мысли, морали непременно следует истина бытия, факта и действительности. Т. к. логически истина бесспорна, то отождествляющие идею с реальностью сабиняне видят весь мир, всю громаду сущего вставшими на защиту истины. ... Но небо не содрогнется. Увы, оно безоблачно, как небо Аустерлица, бесстрастно взиравшее на груды убитых и изуродованных тел»³³.

Нетрудно заметить, что, различно толкуя спек-

такль, Евреинов и Кугель при этом сходятся в одном — в одинаковом отношении к сабинянам и римлянам.

В конце концов, может быть, и не стоило так долго задерживаться на этой малоудачной постановке «Кривого зеркала», если бы ее идейный конфликт не составлял суть морально-политической дилеммы, характерной для русской интеллигентной публики предреволюционных лет: безрассудное волевое действие, творчески-природное витальное чувство бытия — или схоластически-бессильный разум. И решалась эта дилемма в большинстве случаев, как и в статье Кугеля, в пользу первого — нерассуждающего волевого действия.

На этот раз Кугель, вопреки обычному — своему и своего театра — скептическому отношению к образу мыслей российского «культурного человека», вполне разделял один из любимых предрассудков этих самых «культурных людей», иначе говоря, «прогрессивно» настроенной части интеллигенции, которая уже давно привыкла видеть в идеях права лишь умозрительные схемы, выдуманнные ради оправдания собственного бессилия, и склонна была восхищаться силой, которую только и можно было противопоставить другой, противоположной силе. Соблазн этот был тем более велик, что революционные настроения легко перелагались на язык модных ницшеанских мифов, что с очевидностью следует из самого лексикона, к которому прибегает Кугель.

Ни Кугель, ни разделявшие его заблуждения «культурные люди» не замечали при этом, какой нравственной опасности ницшеанского толка они подвергались, в какую моральную ловушку попадали и какими последствиями чревато для них было заигрывание с простодушной и цельной, но нерассуждающей мускульной силой...

И, наконец, «Монумент», последний из трагифарсов Л. Андреева, поставленный Евреиновым в «Кривом зеркале». И самый неудачный.

Очередную неудачу режиссер снова объяснял сугубой литературностью произведения, «наименее сценичного из одноактных пьес»³⁴ Андреева.

Пьеска действительно производит впечатление малоподвижной. Ее статичность задана уже фабулой, как бы лишенной внешнего действия. Заседает «пушкинский комитет» города Коклюшкина и обсуждает проекты памятника великому поэту, который отцы города задумали поставить на центральной площади.

Однако статичность была не просчетом драматурга, а существом замысла: дать образ неподвижного, застывшего мира русской провинции. «Этот фантастический, кашляющий город есть символ всей кашляющей, запутанной, заспанной России»³⁵.

Статья Кугеля о «Монументе», как и все его статьи о постановках Евреинова в «Кривом зеркале», весьма хвалебна по тону и оценкам. Но при этом к самому спектаклю не имеет ни малейшего отношения. Блистательный текст кугелевских заметок доводил смысл андреевской пьесы до прозрачности и выстраивал собственный словесный спектакль, куда более точный и глубокий, чем евреиновский. «Вы видите жизнь, объятую оторопью и трусостью. ...Этот “пушкинский комитет” под председательством “градского головы”, на котором “медаль” и который потому не может потерпеть “голизны” памятника; чахоточный учитель, робко начинающий свои речи с обязательного “но”... “некто, внушающий почтение и легкий трепет”, а также “самый умный человек во всей губернии” Мухоморов, ибо он “самый трусливый”. ...Вопрос о том, куда приткнуть задней частью тела памятник Пушкину так, чтобы не обидеть какого-нибудь ведомства и чтобы в этом не был усмотрен некий символ протестующей общечественности, — секретнейший и мучительнейший вопрос коклюшкинского обывательско-пушкинского комитета»³⁶.

Статья Кугеля высвечивала в «злободневном фарсе» Л. Андреева глубоко скрытый подтекст, заостряя его до «трагического гротеска». «В конце концов, — писал критик, — все это несбыточно, как сон. Несбыточен Пушкин в обстановке Коклюшкина, несбыточен пушкинский комитет в граде, оглашаемом

воем собак, несбыточны три миллиона, якобы при-
сланные на памятник всенародной подпиской. Все
полно глубочайшей иронии. И хотелось бы в конце
какого-то еще более несбыточного происшествия
сверхиронического свойства»³⁷.

Казалось бы, именно Евреинов и должен был про-
честь пьесу Л. Андреева как ирреальную фантазмаго-
рию. Но он понял «Монумент» снова как сатиричес-
кую жанровую сценку.

«Единственно, что могло спасти “несценичную и
несмешную сценку”», — считал он, — это «великолеп-
ная игра актеров, их карикатурный грим, находчи-
вые коленца и заскорузные жесты»³⁸.

Рецензенты же, оценивая «настоящую виртуоз-
ную игру актеров», тем не менее считали, что «и они
не смогли придать сатире вполне художественную
убедительность, не нашли даже общего тона для сце-
нической передачи ее»³⁹. Впрочем, общий тон — это
уже не к актерам, а к режиссеру.

Евреинов так и не смог справиться с произведени-
ями Андреева, написанными в манере традицион-
ных театральных пьес, с бытом и характерами. Этот
тип драматургии был противоположен всему складу
художественной природы режиссера. Его собственная
театральная техника была совсем иного свойства.
Мало того что его постановки по Андрееву были не
«кривозеркальны», а сугубо театральны. Это был, по-
мимо всего, старомодно-бытовой театр.

Примечательно, что рецензенты на этот раз не за-
метили и не описали ни одного собственно сцениче-
ского приема, остроумного трюка, которыми были
полны постановки эстрадных скетчей и миниатюр в
«Кривом зеркале». Их тут попросту не было.

Режиссерская манера, да и вообще художествен-
ное мышление Н. Евреинова исключали возмож-
ность изображать жизни в формах самой жизни, «в
пошлых пиджаках и пошлой обстановке». Его вооб-
ражение способно было загораться только от сопри-
косновения с драматургией особого рода — той, где
быт уже однажды «прогнали» через эстрадную фор-
му скетча, литературной эксцентриады. (Потому-то

он так пришелся ко двору в «Кривом зеркале», театре, где материя реальности — будь то реальность искусства или жизни — деформировалась, испытывалась на прочность.) Евреинову интересна была не жизнь, а ее «отражения». Он всегда искал Особый угол преломления реальности, когда она утрачивала материальность, истончалась до фантазии, воспаряла в заоблачные выси мечтаний. Живые люди во всей сложности их характеров, взаимоотношений между собой и средой его не интересовали. Он искал для актера сложный пластический ракурс, линию излома, особый ритмический рисунок, которые высвобождали бы его от телесной плотности, лишали живой теплоты. Недаром он, как и многие его современники, так любил кукольность и вообще кукол, манекены, маски, бесплотные тени, ожившие силуэты. Отсюда же идет его увлеченность приемом «белого и черного», который он использовал особенно часто в сценках, где оживлял старые эпохи. В миниатюре «Около балета в старину» (Н. Бонэра), иронически воспроизводившей стиль Людовика XIV, черные силуэты актеров высвечивались на фоне розового вее-ра, раскрытого во весь объем сцены, маркиз обращался к балерине с любовной арией, а балерина отвечала ему танцевальными па. «Прелестная картинка, — писал о ней рецензент, — представляет собой красивое видение, некоторый синтез искусств, в котором сплелись воедино пение, танцы, музыка, живопись»⁴⁰.

В «Маленьком недоразумении» (стихи Максима в переводе Воинова) «на экране черным по белому примитивными штрихами нарисованы стол, стул, ваза, рамы висящих картин — жирно, силуэтно.

На сцене две актрисы в костюмах маркиз.

Так как спереди они ничем не освещены, а экран ярко-бел и светел, то кажутся они изящными черными силуэтами на белом фоне.

Словно вырезали из «Сатирикона» силуэты талантливой г-жи Ремизовой и оживили. ...»⁴¹.

Режиссерский почерк Евреинова был предопределен не только особенностью его художественной

натуры, но выростал из его отношения к действительности.

В «Дневнике» А. Блока за 1912 год есть запись поэта о Евреинове, весьма примечательная для характеристики режиссера. «Вечером пошел в “Кривое зеркало”, где видел удивительно талантливые пошлости и кощунства Евреинова. Ярчайший пример того, как может быть вреден талант. Ничем не прикрытый цинизм какой-то голой души»⁴².

В отзыве любопытно все — и признание за Евриновым «удивительной талантливости», и то, что постановки Евреинова показались поэту кощунственными и циничными. Подобное мнение о режиссере разделяли многие люди, на которых, так же как и на Блока, отталкивающе действовали бесстрастность, легкость и даже легкомысленность, с которой режиссер препарировал искусство и жизнь. Его патолого-анатомическая холодность, отсутствие боли.

Но был ли Евреинов и в самом деле кощунственным и циничным?

На эту тему рассуждает С. Маковский, художественный критик, в прошлом — редактор «Аполлона», когда-то друживший с Евреиновым. Неизвестно, читал ли он дневниковые заметки Блока, но общее отношение к Евреинову безусловно знал. В 1953 году Маковский откликнулся на смерть Евреинова в эмигрантской газете «Русское слово», где подводил итог многолетней художественной деятельности режиссера и разъяснял его театральную философию, давая последний ответ многочисленным оппонентам. Маковский объяснял, что «кощунства» Евреинова, «неприкрытый цинизм» выростали из глубочайшего отвращения к действительности. Но это отвращение было в то же время и главным источником его пафоса театрализации жизни, которым полны теоретические труды и сценические опыты Евреинова. «Все его гаерство, — писал Маковский (Евреинов называл себя “апостолом жизни в развеселых ризах гаера”, “крикливым шутком Ее Величества Жизни”), — коренится в неприятии жизни, реального мира, лежащего в уродстве и зле действительности. Искусство спаса-

ет от жизни преодолением жизни, искусством, иначе говоря, театральным преображением. Этот пессимизм в веселых погремушках, еврейновская метафизика смеха над призрачностью бытия — сродни экзистенциальному безбожию, но в то же время очень по-русски, по-гоголевски наполнен трагическим томлением по чуду. И весь его «театр для себя» с апологией мечты, мистификации и самообмана только на поверхностный взгляд кажется проповедью житейского цинизма»⁴³.

Среди писателей, принадлежавших к «большой литературе», умонастроения режиссера разделял Ф. Сологуб, который в холодных гротесках Еврейнова почувствовал близкое ему неприятие современной жизни.

«Из театров Петрограда приятно выделить только “Кривое зеркало”, где принцип условности постановок не позволяет всерьез принимать гримасы действительности»⁴⁴, — писал автор «Мелкого беса».

Еврейнов несколько раз ставил Ф. Сологуба, в 1909 году — нашумевшие «Ночные пляски» в помещении Литейного театра и «Ваньку-ключника» в Театре В. Ф. Комиссаржевской. А в 1913 году он поставил ту же пьесу еще раз, но уже под названием «Всегдашни шашни» на сцене «Кривого зеркала». Постановка пьесы Сологуба в театре миниатюрного жанра показалась многим неожиданной хотя бы уже по той причине, что это была театральная пьеса. Впервые в «Кривом зеркале» шел «полнометражный» спектакль, занимавший собой все представление почти целиком (в программу, носившую общее название «Творимые легенды», была добавлена только сценка «Сказание о священном черном лебеде Капитолия», сюжетно с основной пьесой не связанная).

Тем не менее эта пьеса Сологуба на сцене «Кривого зеркала» оказалась не случайно: по идеям, стилю и даже по своему строению она походила на многие миниатюры эксцентрического театра. «Всегдашни шашни» напоминали, например, «Любовь в веках» Н. Тэффи — забавный анекдот о флирте в разные времена — от древности до «наших дней», шедший

здесь еще пять лет назад. Пьеса Сологуба состояла из тех же трех эпизодов, в которых, словно по замкнутому кругу, снова и снова проходил один и тот же сюжет. Менялись эпохи, образы жизни, облики героев, их речь, костюмы и имена: в древнерусской сцене героев звали Ванькой-ключником и княгиней Аннушкой; во французском Средневековье — пажом Жеаном и графиней Жеанной; пара современных любовников звалась Иваном Ивановичем и Анной Ивановной. Но неизменными оставались коллизии любовного треугольника. Вечные любовные параллели — они и есть «всегдашни шашни».

Особенно близок Евреинову оказался стилизаторский дар Сологуба. Писатель виртуозно имитировал и куртуазные манеры времен рыцарей и миннезингеров, и старинный русский говор с его характерными словечками и оборотами древнеславянской речи.

Пьеса давала возможность развернуться, наконец, стилизаторскому таланту Евреинова во всем его блеске. Он любовно воссоздает каждую эпоху в ее цветовой гамме, звуковых красках, ритмической тональности. Для русской он подобрал «яркие, громкие, сочные тона — красные, синие, желтые; быстрая, громкая, грубоватая речь, гусли, гармоники, балалайки, лихие песни с гиканьем и визгом. Нежные, сладкие, чуть блеклые — палевая, фиолетовая, розовая; лютни, гитары, скрипки, томные напевы со вздохами, полутона и медлительность — для французской. Будничная чернота, жесткое фортепьяно, нервная скрипучая речь — для современности»⁴⁵.

Эпохи воспроизводились без подробной прорисовки среды и характеров, реалистическая манера здесь, разумеется, не годилась. За образец стиля режиссер и художник спектакля Бобышев взяли «Русские народные картинки» Ровинского с их лубочной примитивностью, что, по мнению Евреинова, более всего соответствовало жанру пьесы, обозначенной Сологубом как «песенный лубок», «драматическое сказание».

Лубочную Русь, средневековую Францию и современный Петербург Евреинов вывел на сцену разом,

чтобы еще резче сблизить их между собой. Три ожившие лубочные картинки, установленные на небольшом возвышении, образовывали вместе нечто вроде триптиха. Едва задвигались занавески в одной створке, как в тот же момент быстро раздергивались в соседней. Причем Евреинов даже как бы вставляет эпизоды друг в друга: разбив любовные параллели на отдельные фрагменты, он проводит по всем трем временам вначале завязку, потом кульминацию и, наконец, развязку. Сблизение еще резче подчеркивало контрастность эпох. Стилистическое их отличие было призвано еще глубже выявить сходство сюжетных параллелей.

Постановку «Всегдашни шашни» Евреинов считал для себя и для руководимого им театра принципиально важной. Перед началом репетиций он обратился к труппе с большой речью, в которой изложил «концепцию» спектакля. И вскоре напечатал эту речь в «Театре и искусстве».

«В сущности говоря, содержания здесь три, и даже больше, если хотите. Так, по крайней мере, представляется. Любовь Ваньки — добра-молодца к молодой княгине Аннушке, муж которой, встретив Ваньку, приласкал его, пожаловал ключником и тем нажил беду: изменила ему Аннушка, проболтался о том ключник, услышали про то добрые люди, донесли о том князю, разгневался князь, велел казнить ключника лютою смертью, да смилостивился потом и простил, выгнав из дому.

Вот первое “содержание”.

То же случилось с неким Жеаном. Поступил он в услужение к графу, полюбил он молодца Жеана, сделал его пажом графини Жеанны и нажил беду: изменила ему графиня, проболтался о том сам Жеан, услышали...

Вот “содержание” второе.

Приблизительно то же самое, но с иной развязкой произошло в семье современного чиновника, куда втерся обласканный его превосходительством чиновник особых поручений Иван Иваныч...

Оригинально? — несколько. Любовь, адюльтер, измена — все это старо как свет и всем давно извест-

но. Но сказать в этой области что-то новое и не хотел Сологуб, утверждая, что ничего этого не было. Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны. Что ж слова и диалоги? — один вечный ведется диалог, и вопрошающий отвечает сам и жаждет ответа. И какие же темы? — только любовь, только смерть.

И, разумеется, не в том, что сказано о Ваньке-ключнике, паже Жеане и Иване Иваныче, надо искать содержание этих пьес, а в том, что эти пьесы поставлены рядом, сцена одной чередуется со сценой другой пьесы и естественно заставляет предположить еще пьесу на этот сюжет, еще и еще, почти без конца, пока не завершится заколдованный круг роковой повторности в эволюции бытия.

Мы как бы стояли в центре грандиозного циклодрома, сплошь составленного из житейских сцен. И на первой сцене представлен Ванька-ключник, на второй паж Жеан, на третьей Иван Иваныч, на четвертой какой-нибудь приказчик из Замоскворечья полюбил жену купца-благодетеля и так далее. И все один и тот же, и так же, и по тем же причинам. Полюбил, потом непременно расхвастался, услышали, узнали, донесли, прогневали, изменник наказан, поставлена точка.

“И раскрывается перед зрителем действие, как раскрывается оно перед нами и в самой жизни: ходим и говорим по своей, мнится нам, воле: делаем то, что нам надо, или то, что нам вздумается, и стараемся осуществить свои, будто бы, желания, поскольку не препятствуют нам законы природы или желания других людей. И обыкновенно не знаем, что самобытной нашей воли нет, что всякое наше движение и всякое наше слово подсказаны и даже давно предвидены в демоническом творческом плане всемирной игры раз навсегда, так что нет нам ни выбора, ни свободы, нет даже милой актерской отсебятины, потому что и она включена в текст всемирной мистерии каким-то неведомым цензором”⁴⁶ — это большая цитата из статьи Ф. Сологуба «Театр одной воли».

Круг идей, очерченный Евреиновым в своей статье, как и рассуждения Сологуба, на которые режиссер теоретически опирался, к 1912 году были далеко не новы (статья Сологуба вышла четыре года назад в нашумевшем в свое время сборнике «Книга о новом театре») и уже успели стать общим местом, давно растасканные и растиражированные на тысячи ладов литературой, театром и живописью, вплоть до театров миниатюр: театрами миниатюр, может быть, особенно усердно. Этим, вероятно, и объясняется то, что ни один рецензент ни словом не обмолвился о философских мотивах спектакля. Как будто их и вовсе не было. При том, что критики отнеслись к этой постановке Евреинова весьма благожелательно, высоко оценив ее как искусную стилизацию. Постоянный обозреватель «Театра и искусства» восхищался «мрачной красотой суровой готики во французской части»⁴⁷.

Но никто из них не заметил в спектакле горькой насмешки над мистическим Роком; ни один не услышал вызова небесным силам, с поистине божественной беспечностью играющим Ваньками, Жеанами и Иван Иванычами; никто не понял индивидуалистического бунта Иван Иванычей, не желающих вставляться в рядную пропись истории и быть бессловесной игрушкой надмирных сил, от скуки забавляющихся игрой вечного повторения. Рецензенты до такой степени не поняли «авторско-режиссерской концепции», что кто-то из них предложил даже убрать «средний сектор Дантова ада»⁴⁸ — французский эпизод — как дублирующий древнерусский.

И на этот раз в непонимании были повинны не критики, а сам Евреинов. Его многоумные рассуждения никак не были воплощены в материю сценического действия. Зрительный образ опровергал умозрительный. Режиссера-стилизатора подвела его увлеченность стариной. Минувшие времена в двух первых эпизодах были реконструированы им с такой любовной тщательностью, с таким проникновенным вчувствованием (он не жалеет слов и образов, расписывая перед актерами и читателями

Григорий Ге.



А. Е. Мосолова.



Спектакль
Литейного театра.
Карикатура
В. А. Казанского.



ТЕАТРЪ
МИНИАТЮРЪ
ПРОИЦКАЯ 18.

ОПЕРА И ПАРОДИИ,
КИНО И АМБУРАНЫ.

Афиша
с эмблемой
Троицкого театра.

ЛИТЕЙНЫЙ ИНТИМНЫЙ ТЕАТРЪ

подъ управленіемъ
Б. С. НЕВОЛИНА.
Литейный 51. Тел. 112-75.

Съ уч. г-жъ: Мосоловой, Антоновой, Винтеръ, Глѣбовой-Судейкиной, Каза-Роза и гг.: Дальскаго, Завалова, Кудрявцева, Миронича, Радоманскаго и Самаринъ-Эльскаго пост. буд.: оперетта О. Штрауса—«Венера въ лѣсу»; Арк. Аверченко—ком. «Дамы»; М. Кузмина—балетъ-пантомима «Выборъ невесты», П. Потемкина—проешествіе «Домъ въ переулкѣ» и франц. ком. «Оно за око» и въ антрактахъ — ИНТЕРМЕДИИ.

Режиссеры: Б. С. Неволинъ. Баронъ Р. А. Унгернъ. Худож. В. И. Быстренинъ. Балетм. арт. Имп. т. Б. Г. Романовъ. Завѣд. музикальн. частью: Г. И. Якобсонъ, Г. Р. Комаровъ.

Начало въ 9-ть часовъ вечера.

Билеты прод. въ касѣ театра, въ центр. касѣ Невскій 23 и въ магаз. Шредера Невскій 59.

Афиша Литейного театра Б. С. Неволина.

Спектакль «Частушки»
«Интимного театра».

В главных ролях
О. Антонова и И. Вольский.
Карикатура.

Б. С. Неволин. *Шарж Саша.*





А. Г. Алексеев.

Сергей Сокольский.



В. Ф. Лин.



Н. Н. Евреинов
в год прихода
в «Кривое зеркало».



З. В. Холмская.



Л. Н. Лукин в пародии Б. Ф. Гейера
«Грае-грае-воропае».
Шарж И. Милютина.



Л. Н. Лукин в пародии
М. Волконского
«Гастроль Рычалова». *Шарж Мака.*

Л. Н. Лукин в буффонаде
Н. Урванцова «Судьба
мужчины». *Шарж Элемпа.*



Танец апашей в пародии Н. Тэффи
«Страшный кабачок».





Постановка «Песен Билитис» Пьера Луиса
в «Кривом зеркале». *Рисунок М. Блиса.*



«Маленькое
недоразумение».
Рисунок А. Е. Яковлева.



М. Разумный
в роли Пьеро
в пантомиме
«Коломбина
сего дня».
Рисунок Мака.

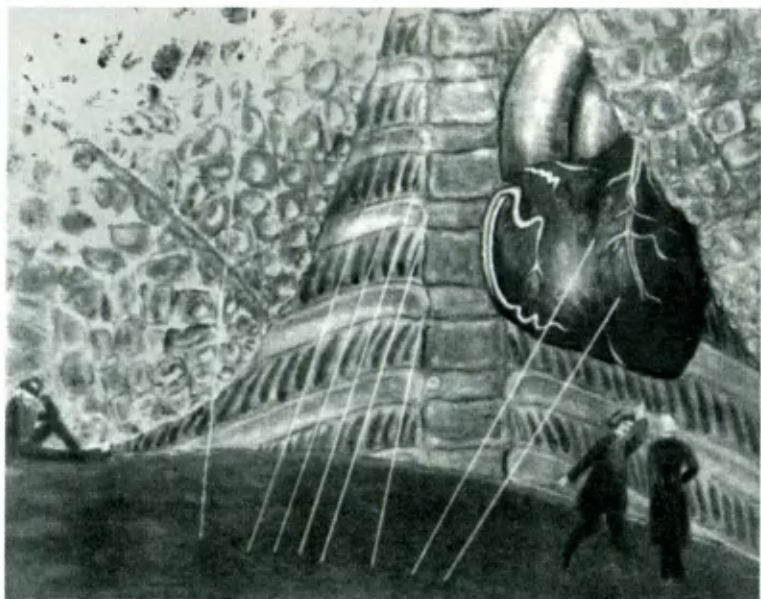


Б. Ф. Гейер.



Н. Н. Евреинов.
Фото середины 1910-х гг.

Декорация к монодраме «В кулисах души». Эскиз Н. Н. Евреинова. 1912.



«Танго». В. Крюгер и Мак.



«Танго смерти». В. Крюгер и Мак.



П. П. Струйский. Шарж.



Я. Д. Южный. Шарж А. Бродского.



«Сибирский
квартет»
А. Гирняка
в театре В. Лин.



А. Вертинский — Черный Пьеро.

А. Вертинский — Белый Пьеро.

А. Вертинский. *Фото 1910-х гг.*





А. И. Загорская. *Шарж А. Бродского.*



Н. Т. Тарасова,
исполнительница русских
песен в театрах миниатюр.
Шарж.



Д. Г. Гутман.



Фойе театра «Летучая мышь» в Б. Гнездниковском переулке.

Инсценировка французской песенки «В лунном свете».
Участники А. Фехнер, М. Сорин, В. Селиверстова.





«Русские игрушки Павлова Посада».
Участники А. Фехнер, М. Сорин, В. Селиверстова.

Сцена из инсценировки стихотворения Федора Сологуба «Заря Заряница».





«Пиковая дама» А. С. Пушкина на сцене «Летучей мыши».

Вера Холодная
в mimo-пластике
«Песня Персии».
«Летучая мышь».
1916 год.

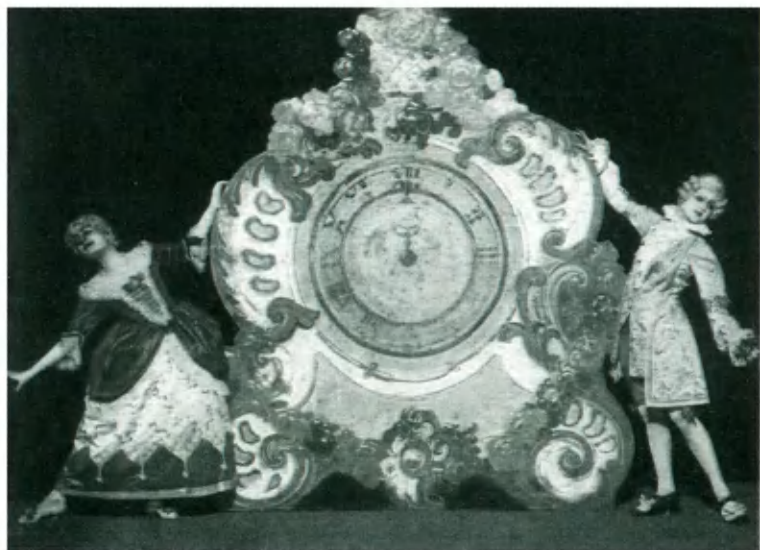
«Серенада Фавна» на музыку В. А. Моцарта.
Участники В. Барсова, Е. Туманова, А. Соколов.





Инсценировка французской песенки «В лунном свете».
Участники А. Фехнер, Н. Хоткевич.

«Часы» из «Коллекции французского фарфора».
Участники Т. Оганезова и В. Селиверстова.



очаровательное простодушие дикой древности), «нарочито-грубое, но и утонченно-художественное, сочное и ласкающе-задорное»⁴⁹, что на фоне прошлого еще очевиднее выступали банальность и скука бесцветной «черно-белой» бесстильной современности.

В какой-то мере просчет был заложен уже в тексте пьесы. Третий эпизод — «Современность», кстати, описанный Сологубом по просьбе Евреинова специально для «Кривого зеркала», — был несколько изменен: «По Домострою флиртующую женщину бьют плетью, по понятиям средневековой морали ее наказывают пучком розог, перевязанных розовой лентой. В наши дни попавшаяся на флирте женщина закатывает мужу истерику, муж просит у нее прощения и по совету докторов отправляет ее на Ривьеру успокоить расхолодившиеся нервы»⁵⁰. Так что уже в самой пьесе «настоящее» разрывало непрерывную цепь дурной бесконечности. Триада завершалась, посрамляя «наши дни». Таким образом, философская пьеса Сологуба сводилась в «Кривом зеркале» к привычной схеме анекдота, в котором, как и в других подобного рода сценках, построенных в приемах «исторических параллелей», разоблачался современный «культурный человек». Его жизнь и нравы не выдерживали никакого сравнения даже с дикой и дремучей древностью.

Словом, Евреинову не удалось справиться с «большой формой». Подобную ситуацию — она будет возникать в «Кривом зеркале» еще не раз — можно назвать «парадоксом о Евреинове»: «настоящие» театральные пьесы в руках режиссера-миниатюриста упрощались и уплощались. А пьески, принадлежавшие третьестепенным литераторам и журналистам, благодаря Евреинову превращались в маленькие сценические шедевры. В них открывалась неожиданная глубина.

Так было с «Утопией» Духа Банко, поставленной Евреиновым в том же 1913 году, когда он выпустил «Всегдашни шашни», и по своим идеям в чем-то переключившейся с пьесой Сологуба.

Пьеска (текст ее до нас не дошел) принадлежит к жанру антиутопий, на который будет так щедр XX век. Ее автор Д. Гликман, скрывшийся под этим зловещим псевдонимом, попытался проникнуть мысленным взором в далекое будущее, какое наступит «через триста лет». Светлое будущее в «Утопии» выглядит далеко не так идиллически, как оно представляется в мечтах чеховского Вершинина. «Кругом телефоны, пропеллеры, электричество. Механика и химия завоевали все. Люди переговариваются с Марсом, носят за плечами маленькие летательные аппараты. Они не ходят, а летают, не едят, а глотают питательные пилюли; не говорят “здравствуйте”, а приветствуют друг друга словом “трудитесь”. Деньги заменены “квитанциями труда”, нет ни богатых, ни бедных, а есть труд, всем воздающий по заслугам. В брак вступают на один сезон по распределению Центрального комитета»⁵¹.

Но и в этот «золотой век» технических чудес, наступивший после грандиозных социальных переворотов, люди остаются теми же людьми, с теми же чувствами, что и у «наших слабовольных современников», ничто человеческое не будет им чуждо. Женщины, превращенные «прекрасным завтра» в «родильные машины», умудряются любить по-старому, флиртовать, как заправские современницы «танго», и изменять своим «мужьям по назначению». Служащие берут взятки «общественными квитанциями» («квитанций труда» — увы! — никогда не хватает), не уступая в ловкости дореформенным интендантам. Нищий, полноправный гражданин Общества, кланчит пилюлю на пропитание и тут же продает какую-то украденную им вещь.

«Но на фоне паутины из электрических проводов, воздушных машин и всяческих технических диковинок появляется вечно живой мечтатель — он, правда, уже с пропеллерами за плечами, но по-прежнему горит любовью и полон надежд на то, что “через триста лет жизнь будет прекрасна”». «“Через триста лет”, — говорит мечтатель. “Утопия”, — горько усмехается автор»⁵².

Таким образом, вслед за Сологубом сочинитель «Утопии», разумеется, на совсем ином уровне искусства, выписывает еще один круг роковой повторности. Пьеса — при всей философичности ее темы — была, в сущности, не чем иным, как хорошо придуманным анекдотом, распространенным до пределов драматической миниатюры. Незамысловатая, хотя и остроумная, вещь была превращена режиссером, не скованным узами «большой литературы», в сценическую композицию, в которой театральное изящество перемешалось с печальной иронией по поводу настоящего, столь явно просвечивающего сквозь далекое будущее, и по поводу самого этого чаемого грядущего. «Такие пьесы, — справедливо заключил рецензент, — и есть, собственно, задача “Кривого зеркала”»⁵³.

А. Кутель, довольно часто писавший об отдельных спектаклях «Кривого зеркала», ни в одной из своих «Заметок» не сформулировал идейную программу театра, которым руководил. В какой-то мере, да и то обиняком и опосредованно, эту программу можно найти в его статье о «Козьме Пруткове», которую он напечатал в «Театре и искусстве» в том же 1913 году, когда в его театре были поставлены «Всегдашни шашни» и «Утопия». Сходство идей настолько очевидно, что имеет смысл привести большую выдержку из этой статьи, в которой Кутель называет Пруткова «духовным отцом» «Кривого зеркала».

«В основании прутковской сатиры, — писал руководитель сатирического театра, — лежало вообще отрицание, вообще пресыщение. Нечто вольтеровское чувствовалось в насмешке и улыбке Пруткова. Да, конечно, буди, козыряй и т. д. Но, с другой стороны, и за разрушением мира бдения и козыряния острый ум не видит парадиза. Так и у Вольтера, разрушающего иронией и сатирой мир сущих отношений и авторитетов... Но и если у Руссо вы чувствуете горячую веру в то, что за разрушением сущего наступает золотой век, то, читая Вольтера, вы никогда, ни на одну минуту не испытываете радостного волнения в

ожидании наступления новой жизни. И вновь жизнь будет похожа на прежнюю, будут у нее свои пригорки и ручейки, по мечтательному выражению Хлестакова, но будут и свои кочки и ухабы, своя собственная грязь, своя, если можно так выразиться, неизбежная вонь человеческой пошлости. Истинная сущность вольтеровского ума есть не только бичевание пошлости в настоящем, но и провидение ее в будущем, уже в зародыше, в едва приметных зеленых всходах зоркий глаз высматривает тлю грядущего мещанства и хамства»⁵⁴. «В самом существе своем “Кривое зеркало” было театром скепсиса и отрицания»⁵⁵ — так еще раз, через много лет отчеканит в формулу идейное кредо своего театра А. Кугель.

«Национальное» в «Кривом зеркале»

Открывшееся у людей начала века ироническое зрение, которое заставляло их видеть свое искусство и свою жизнь в новом, комическом ракурсе, распространялось все шире и дальше. Взгляд вчуже обращался на искусство других народов, их нравы, обычаи, их театр.

«Кривое зеркало» поставило несколько пародий, высмеивающих специфические особенности театров разных наций. В «Грае-грае-воропае» Б. Гейер и постановщик Р. Унгерн в десятиминутной пародии дали карикатурный слепок всего малороссийского театра. «Уси танцуют, спивают и выпивают»¹ — как было написано в программке.

В «Страдалице Суре» Н. Урванцова театр осмеивал избитый канон еврейской пьесы. В пародии «нашли свое отражение и Юшкевич, и Дымов, и Годин, у которых взяты все их главные персонажи и положения, вплоть до обязательной игры на скрипке»².

В «Кухне смеха» Н. Евреинова (он выступал здесь не только как режиссер, но и как автор), выпущенной театром в 1913 году, комическому анализу подвергалось художественное мышление уже не одной, а сразу четырех наций — немецкой, английской, французской и русской.

Германский дух выросал в немецкой версии из примет милитаризированного быта, тяжелых, как бульжники, солдафонских шуток, свойственного нации педантизма и непрременной Гретхен. Французы были представлены жанром фарса — будуаром, адюльтером и хорошенькой камеристкой, с ловкостью улаживающей готовый было разразиться семейный скандал. В английской версии два мюзик-холльных эксцентрика «коротышка Билль» (его играл С. Антимонов) и «верзила Дрилль» (Л. Фенин) разыгрывали эксцентричный скетч. Формулу русского юмора составили дачный муж с покупками, теща, купе второго класса и комиссионер Юдельсон. «Русское здесь — политика, вражда к инородцам и, конечно, ругань»³.

Зачастую иронический отблеск лежал на пьесе с национальным колоритом даже и в том случае, когда она вовсе не принадлежала к пародийному жанру.

Так было с «Желтой кофтой», поставленной Евреиновым в 1913 году. Английские авторы Бенримо и Хазлтон написали изящную стилизацию в китайском духе. «Как сказано на лондонской афише: “китайская пьеса”, “представленная на китайский манер”»⁴. Евреинов же поставил «Желтую кофту» затем, чтобы «публично обнаружить в чуждом нам по своему характеру иноземном искусстве те смешные для нас черты, какими они вовсе не являются в глазах иноземцев»⁵.

Впрочем, иронический ракурс не помешал ему, как обычно, со всей скрупулезностью воссоздать вещный облик китайской сцены. Подмости «Кривого зеркала» выглядели точь-в-точь так же, как в традиционном восточном театре. Декораций в понимании европейского театра не было — вместо них висели вышивки и рисованные холсты с изображением деревьев, гор, животных, драконов и легендарных героев. Отсутствовал, как и полагается по традиции, занавес. Боковые кулисы были обозначены двумя рядами скамеек, на которых сидели не занятые в данный момент актеры. В глубине сцены расположился оркестр, состоящий из гонгов, тамтамов,

звонков и трещоток. Оркестр озвучивал действие и служил своеобразным фоном всему происходящему. По обе стороны от оркестра находились двери, завешенные красочными занавесками из гремящих палочек бамбука. Над правой дверью надпись: «Актеры входят», над левой — «Актеры уходят».

Досконально изучивший особенности традиционных масок, Евреинов разработал для своих актеров подробную пластическую партитуру на основе подлинных движений и приемов сценического поведения персонажей китайского театра, благо актеры «Кривого зеркала» с их гибкостью и имитаторским даром могли выполнить любое задание режиссера-экспериментатора и с уморительным сходством изображали китайских актеров в их постоянных амплуа.

«Походка “хуалянь” (второй мужской роли), — учил исполнителей Евреинов, — должна походить на тигровый шаг, т. е. скользящий с обязательным сгибанием поднятой ноги и застыванием на месте; походка комика “чоу” — он держит веер, символ плутовства в Китае, — забавно-крадущаяся с лукавыми остановками для оглядки; девушка честная (“чженьдань”) ходит скромно, не отрывая подошвы ног от пола, а коварно-плутоватая — переступает кокетливо, сжав колени с упором на пятку»⁶.

Особое место в спектакле отводилось «бутафору». Он постоянно находился на сцене — подавал реквизит. А порой и сам становился своеобразным реквизитом, изображая в нужный момент то дверь, то окно, то дерево, то бурю. Он вдруг начинал сильно дуть в лицо идущему ему навстречу юноше. Тот низко склонялся, медленно, с усилием передвигая ноги, словно сопротивляясь порывам ветра. «Ледяной холод и снежная буря окутывают мое тело», — нараспев произносил юноша. Тогда бутафор брал с подноса мелко нарезанную бумагу и пригоршнями разбрасывал ее по сцене, осыпая «снегом» героя, сидящих на скамьях актеров, оркестр и зрителей. А когда в другой сцене юноша решал покончить счеты с жизнью от несчастной любви, причитая: «Я повешусь на плакучей иве», — бутафор немедленно подходил к нему

с ивовым прутиком в руках, высоко поднимал его над головой и держал до тех пор, пока юноша привязывал к нему петлю. Ведь бутафор, как и принято в китайском театре, — «невидимый».

Вместе с тем в поведении, как и во всем облике этого «типичного» персонажа старинного восточного театра, ничего китайского не было. Игравший бутафора Л. Фенин расхаживал вразвалочку, в расстегнутой жилетке, попыхивая папироской, всем видом своим демонстрируя, что ему до смерти надоела вся эта китайщина... Чувствуя себя невидимым «для державных взоров публики», он шмыгал носом, сплевывал, привычным движением подтягивал спадавшие штаны, с унылым автоматизмом скатывал и раскатывал алую тряпку, означавшую «державную кровь»; превратившись в «плакучую иву» и держа веточку над воркующими влюбленными, едва сдерживал нетерпение. Словом, это был босяк с Лиговки, нанятый заезжей труппой и с неохотой отработывающий жалкие гроши.

Ироническая дистанция, которой добивался в спектакле Евреинов, возникала прежде всего благодаря ему, бутафору по необходимости. Молчаливый комментарий этого здравомыслящего апаша века технических чудес и электричества из Петербурга тринадцатого года куда более, чем все прочие стилизаторские ухищрения режиссера, заставлял публику потешаться над наивной бутафорией древнего театра...

Постановка «Желтой кофты» не оправдала честолюбивых надежд Евреинова. В отличие от «Желтой кофты», поставленной в том же году в Свободном театре, она не стала сколько-нибудь заметным событием театральной жизни столицы. Более чем скромный результат напряженнейшей работы режиссера и труппы был, судя по всему, следствием самого метода Евреинова. Содержание «Желтой кофты» режиссер свел исключительно к «китайским церемониям», как он сам назвал сценические приемы древневосточного театра, которые если и могут вызвать у европейца интерес, то только как «иноземный курьез».

Рецензенты, понявшие «Желтую кофту» как еще одну этнографическую пародию «Кривого зеркала», отозвались о ней вполне благожелательно. И только один критик резко разошелся с Евреиновым. Этим критиком был А. Кугель. Его статью о «Желтой кофте», напечатанную в «Театре и искусстве», можно расценивать как полемический ответ режиссеру собственного театра. «Желтая кофта» — пьеса не только эксцентричная, — писал Кугель, — но и глубоко поучительная. ...Вы смеетесь над простодушием китайской бутафории ... что не только не мешает торжественному течению образов, мыслей и чувств, но сливается с ним в какую-то неразрывную связь. ... Когда меч рубит голову, бутафор опускает красный флаг. Это означает, что “державная кровь” залила глаза. И вы это прекрасно понимаете, и, сравнивая этот символический сигнал с нашими реалистическими постановками, вы не можете не отдать предпочтение первому. Смерть вообще трогательно просто и прекрасно изображается в китайском театре. Когда умирает философ, чувствуя, что пришло время облечься “в деревянные одежды”, он ложится наземь, на подушку, брошенную бутафором, и последний накрывает его белой простынею. Тогда он встает и взбирается по лестнице на небо, возглашая: “Я уже выше холода земли”. И эта глубокая мудрость слов, в связи с детской символической формы, — самое замечательное в этом представлении.

Мудрость, сопровождаемая наивностью, — разве не в этом пленительный идеал, божественная гармония существования? Развить ум до постижений тайн духа и верить по-детски, просто и свято; сохранить седые волосы — одежду зимы — и весеннюю живость детской фантазии...»⁷

Статья А. Кугеля, в очередной раз обнаружившая принципиальные расхождения между руководителями «Кривого зеркала», интересна на этот раз и тем, что в ней один из самых проницательных театральных критиков той поры вводит спектакль «Кривого зеркала» в контекст тогдашних театральных споров. В статье слышен отзвук страстных словесных бата-

лий, развернувшихся между натуралистическим театром и театром условных знаков, который, вслед за своим постоянным оппонентом Мейерхольдом, неожиданно отстаивает Кутель.

Этот кажущийся неожиданным поворот в статье, полной скрытых упреков «формальному методу» Евреинова, не так уж и неожидан. И связать пародийный спектакль с новой, только что рождающейся театральной системой позволили Кутелю тот же самый еврейновский «формализм», ироническая дистанция, благодаря которой театральный язык был воспринят как «поэтическая самоцель», условная система знаков, ничего общего не имеющая с «вещностью» реальной жизни.

«Темные» пародии «Кривого зеркала»

Пародийные спектакли «Кривого зеркала» обладали многозначностью. Их смысловой спектр был многослойным. Причем все смысловые оттенки пародий их создатели, как правило, тщательно продумывали и осознавали. Но нередко случалось так, что истинное значение постановок открывалось уже позднее, как это было, например, с «Желтой кофтой».

А некоторые пародии так до конца и не раскрывали свой «темный смысл».

К таким пародиям можно отнести два наиболее известных спектакля «Кривого зеркала» — «Эволюция драмы» Б. Гейера и «Ревизор» Н. Евреинова.

Обе пародии были построены на сходном приеме, который вообще любили в «Кривом зеркале», — как «лекция с иллюстрациями». «Эволюция драмы» состояла из четырех эпизодов и предварялась прологом. В прологе перед закрытым занавесом выходил одетый во фрак актер, «лицо от театра», которого играл А. Лось. «Милостивые государыни и милостивые государи! — обращался он к зрителям. — Никогда так много не говорили и не спорили о театре, как теперь. Театр неподвижности, театр плоскости, театр барельефа, театр актера, театр режиссера... Куда мы идем? Зачем мы идем? Развивается ли театр, упадок ли теа-

тра? И еще тысячи вопросов... Слушая все это, я захотел прочесть, по примеру многих, лекцию об эволюции театра, но... решил вместо слов доказать на деле, куда театр идет, как далеко он шагнул за столетие, как от грубых, примитивных и неясных форм мы перешли к изображению тончайших переживаний души, к нежным символам, полным ясности и глубины мысли... Сейчас перед вами пройдут четыре пьесы четырех знаменитейших драматургов за последнее столетие... Все пьесы написаны на одну и ту же тему... «Он» объясняется чужой жене в любви. Муж застаёт их во время объяснения. Проистекающие из сего последствия у каждого автора различны, но это еще более оттеняет эволюцию театра»¹.

Имена знаменитых драматургов лектор не называл, но публика их с легкостью угадывала. А рецензенты и называли: Гоголь, Островский, Чехов, Андреев. С труднейшей задачей Гейер справился блистательно. В сжатых до гротеска сценках он дал, одного за другим, «всего Гоголя», «всего Островского» и т. д. «Стиль драматурга» склеивался как коллаж из названий пьес, имен действующих лиц, фабульных конструкций и характерной речевой ткани. В травестийном подражании Гоголю, названном «Перепутанная невеста», одного персонажа звали Клюква, другого — Перебейнос (причем нос у него действительно был свернут набок), сестры звались Марья Андреевна и Дарья Андреевна.

Иронический парафраз Островского пародист сконструировал из элементов драматического письма «Колумба Замоскворечья» — здесь и «вольная душа» актер Завалдай-Завалдайский, и купчина-самодур Кит Китыч, который, не ведая, что творит, простодушно, без утайки раскрывал свою злодейскую натуру. «Не забывай обвешивать да обмеривать», — наставлял он приказчика. Да и стоящая в названии пословица — «Пей, да дело разумей» — отсылала к заглавиям пьес Островского, одновременно иронически указывая на некоторую сомнительность заключенных в ней сентенций. «Когда приказчик “под Островского” восклицал, обнимая купчиху:

“Эх, свистну я у хозяина выручку, озолочу тебя, милая”, — нельзя было не смеяться над тем, как одним словом Гейер уловил основное: равнодушие великого драматурга к тем из моральных ценностей, которые имели, на его взгляд, второстепенное значение. ...Так и вспоминается Эраст из “Сердце не камень”, так великодушно награжденный Островским в конце»², — писал А. Кутель, восторгаясь пародийным мастерством Б. Гейера, что, добавим, не мешало редактору «Театра и искусства» оставаться поклонником Островского и проповедником его творчества.

Всю «чеховскую» драму Гейер уложил в пятиминутную сценку «Петров», написанную в той же ритмической тональности, которая, как тогда считалось, была одной из основных примет чеховской поэтики: в ней «спародированы все эти “паузы”, “полупаузы”, “настроения”, “расхлябанная несвязность диалога”»³. Монолог героини неожиданно застревал на каком-то слове, она в сомнамбулическом бреде склоняла: «Москву, Москва, Москве, Москвой».

Незаурядный имитаторский дар обнаружил и постановщик пародии Евреинов, который тогда, в 1910 году, только пришел в «Кривое зеркало». Каждую новую сценку он ставил как комическое подражание то Малому театру, то МХТ, то Мейерхольду. Труднейшая задача досталась и актерам. За двадцать минут пародийного времени им пришлось сыграть в пьесах четырех драматургов в стилистике четырех разных театров, да к тому же еще в манере известных актеров этих театров. С. Антимонов, мастер трансформации, был и Кит Китычем, и «Некто в сером». Подражая корифеям Московского Художественного, вели «чеховский» диалог Е. Нелидова и Виктор Хенкин.

«Чеховская версия» производила самый большой эффект. «Покоряющая сила юмора, — писал А. Кутель, — сказалась особенно в Москве с ее тогдашним культом Чехова и Художественного театра»⁴. Дело, вероятно, не столько в Москве, сколько в том, что Кутель назвал «культом Чехова» преувеличенно восторженные формы, которые иногда принимала подлинная любовь московской интеллигенции к

Чехову*, и в повальном подражании «чеховскому стилю» у его эпигонов. «Это была настоящая “чехомания”, которой редко кто из драматургов не подпал; походило иной раз на пародию»⁵.

Таким образом, объектом пародии оставались в конечном счете те же эксцессы массового сознания, а не великие писатели, как утверждали рецензенты и как казалось зрителям. А. Кутель разъяснял и тем и другим, что осмеиваются не сами драматурги, а их подражатели, умеющие писать только по шаблону. «Вообще театральная литература, — рассуждал он в своих мемуарах, — самая консервативная из всех. В театре гораздо труднее преодолеть силу инерции»⁶.

Собственно, эту инерцию и в театре, и в сознании публики «Кривое зеркало» как раз разрушало. Театр заставлял зрителей отказаться от привычки воспринимать происходящее на сцене как сколок с реальной жизни или магическую сферу символов, очищенную от повседневности. Пародийная пьеса, названная «Эволюцией драмы», в сущности, доказывала отсутствие этой эволюции. Исторические часы в буффонаде Гейера останавливались. Столетний период развития русского театра спрессовывался до двадцатиминутного коллажа. Художественные явления, стоящие на различных ступенях эволюционной лестницы, с помощью своего рода «параллельного монтажа» оказывались в одной временной плоско-

* За культом Чехова скрывалось не только преклонение перед художником, открывшим русской интеллигенции мир ее собственной жизни, но и находившее особый отзвук в душах современников ностальгическое чувство, которым были пронизаны пьесы Чехова. «Странное, щемящее чувство вызывала у современников эта ... жизнь, появляющаяся перед ними в зеркале мхатовской сцены. Это было сложное чувство, в котором смешивалась душевная боль и горькая радость узнавания чего-то безмерно близкого, дорогого, но в то же время навсегда уходящего. ...

С болью и тайной радостью всматривался в этот уходящий мир, прощаясь с ним, зритель Художественного театра и в то же время духовно освобождался от него, изживал его до конца в своем сознании, как это бывает в подлинно трагическом искусстве» (*Алтерс Б. В. Искания новой сцены. М., 1985. С. 50*). В пародии «мир Чехова» изживался еще раз, только уже не как трагедия, а как фарс.

сти. И на глазах у зрителей мир Гоголя и Островского, мир Чехова и Андреева, который они привыкли принимать за целостную картину бытия, подчиненную своим внутренним художественным закономерностям, как «зеркала своих эпох», превращались в набор технических приемов, не столь уж, как старались доказать пародисты, многообразных и не слишком сложных, с помощью которых умелый мастер создаст иллюзию самой жизни.

Адрес и направление «кривозеркальных» пародий были внутрихудожественными и ограничивались сведением внутриэстетических счетов между разными поколениями. Однако во внутриэстетических разрывах и бунтах такого рода скрывались возможности иных, более широких последствий — старый театр в конце концов был лишь звеном старого мира в целом. Эти скрытые обобщающие возможности пародии, которые — вполне, впрочем, бессознательно — ощущали и «кривозеркальцы», были раскрыты и реализованы в новых социальных условиях, когда разрыв по всем статьям со всем историческим прошлым иронически открыл и пропасть между революционным искусством и художественным наследием.

Революционный театр начала 20-х годов, затевая свои ликующие празднества на могиле старого мира и старого театра (празднества, которые, как мы знаем, сами часто оборачивались святотатственным глумлением над истинными ценностями старой культуры), мог опереться и опирался в реальности на опыт, казалось, столь замкнутых в художественной сфере экспериментов «Кривого зеркала».

Естественный для пародии прием обнажения, сделанности, сотворенности произведения стал в революционном театре 20-х годов одним из основополагающих эстетических принципов, обращенных не только на драматургический материал (с которым пародийный театр имел дело), но и на собственное искусство, своей сделанности ни в малой мере не стеснявшееся. Напротив, с гордостью мастера, демонстрирующего свою умелость, открывал перед

зрителями секреты своих инженерных расчетов, которые становились эстетическим качеством*.

Своего «Ревизора» Н. Евреинов назвал «буффонадой в пяти построениях одного отрывка». Сравнительному пародийному анализу в этой буффонаде подвергались не драматурги, как у Гейера, а режиссеры разных направлений — Малого театра, «школы» Станиславского, Рейнгадта, Крэга и, наконец, кино.

Выходящий перед занавесом «чиновник особых поручений» (его играл В. Подгорный) извещал публику, что перечисленные режиссеры участвовали в международном конкурсе. Каждый ставил один и тот же фрагмент «бессмертной трагедии». И теперь режиссерские опусы выносятся на суд зрителей.

По общему мнению, пародия «на Станиславского» — «Ревизор» «как в жизни» — получилась самой смешной. «Здесь, — писал Н. Эфрос, — собраны, преувеличены и окарикатурены различные подробности постановок Художественного театра, вызывавшие в разное время нападки и насмешки противников этого театра: злоупотребление «настроением», «четвертой стеной», звуками всякими, тиками, сверчками»⁷.

На сцену, донельзя загроможденную разным обиходным скарбом, выходил городничий, одетый «как в жизни», ловил «как в жизни» мух, зевал, почесывался, кашлял, отплеывался. Разговаривал он на миргородском наречии, образцы которого, как сообщал перед началом чиновник особых поручений, вместе с костюмами и разной утварью привез режиссер, специально командированный на родину писателя.

«Сьогодні усю ніч мені снились якісь дві звичайні криси. Прийшли, понюхали, тай пошлы геть. Ось послушайте письмо, що получив я від Андрія Івановича»⁸, — распевно начинал городничий — Фенин, обращаясь к своим подчиненным, раз-

* Именно такого рода задачи стояли перед эйзенштейновским театром Пролеткульта, где был поставлен спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», перед Мейерхольдом периода «Смерти Тарелкина», «Великодушного рогоносца», в номерах и программах Мастерской Фореггера, да и вообще перед всем «левым» искусством 20-х годов.

ряженным не менее живописно, чем он сам. Но как только он принимался читать, взрывалась невообразимая какофония звуков: мычали коровы, ржали кони, блеяли овцы, горланили петухи, кудахтали куры, пронзительно мяукали кошки, отчаянно лаяли собаки; потом набегала гроза, звенели колокола, гремел гром, завывал ветер и наконец по крышам и лужам принимался барабанить дождь — так пародия иллюстрировала одно из самых распространенных в то время обвинений МХТ в том, что в его спектаклях авторский текст заглушался режиссерской партитурой.

Но этот самый смешной эпизод пародии был одновременно и самым банальным. Обнажить приемы натуралистических постановок Художественного театра в 1913 году уже не составляло никакого труда. «Многое из того, что осмеивало “Кривое зеркало” в режиссуре “художественников”, — писал тот же Н. Эфрос, — уже история, безвозвратно сдано театром в архив»⁹.

«Последователь Крэга», поставивший «Ревизора» в «мистериальном духе», за основу решения взял слова Гоголя из развязки «Ревизора» о том, что город в комедии — это наш душевный город, чиновники — наши бесчинствующие страсти, городничий — сам нечистый дух, а ревизор — наша проснувшаяся совесть. Сцена представляла собой «беспредельное пространство, окруженное сукнами»¹⁰. На заднем плане в мертвенном свете тянулась ввысь символически изображенная пожарная каланча. На авансцене у порталов квартальные Свистунов и Держиморда, подобно архангелам, трубили в гигантские фанфары торжественно и мрачно. Чиновники в масках «бесчинствующих страстей» и в черных плащах пульсирующими толчками перемещались по сцене в едином ритмическом рисунке. Городничий в обличе Духа тьмы сомнамбулически выпевал слова своего монолога: «Я пригласил вас, господа...» После фразы о крысах хор за сценой затягивал реквием.

В «Ревизоре» по Рейнгардту предметом пародии Евреинов сделал эстетический протеизм немецкого

режиссера, его жадную восприимчивость ко всем стилям, современным и историческим, экзотическим и европейским.

Действие происходило на огромном, вычурной резьбы крыльце, затянутом малороссийскими плахтами (чиновник особых поручений обратил внимание зрителей на то, что декорации сделаны в «новом русском стиле», как его понимает «сецессион — одно из ответвлений модерна»). Через весь зал тянулся помост, названный в японском театре «дорогой цветов». По нему на сцену маршировали чиновники в треуголках и каких-то фантастических мундирах и среди них — пляшущие, босоногие аллегорические фигуры — Юмор, Сатира, Смех. (Приверженность Рейнгардта феерическому привела к дополнению «Ревизора» этими тремя действующими лицами.) Сатира и Юмор были в модернизированных а-ля Дункан русских сарафанах. Смех в ярком костюме паяца со звенящими бубенцами, превращенный в центральную фигуру спектакля, скакал во главе процессии, увлекая за собой чиновников на сцену, где усаживался у ног городничего (Сатира и Юмор, подобно стражам, становились по бокам) и устраивал судилище городничему и чиновникам, бросая им в лицо обличительные монологи.

Так в постановке Рейнгардта иллюстрировалась мысль Гоголя о смехе — единственном положительном лице «Ревизора», как торжественно сообщал публике чиновник особых поручений.

Кинематографического «Ревизора по Макс Линдеру» почти никто не упоминает. В одной только заметке рецензент описывает, как городничий, превращенный в Глупышкина, бестолково метался по сцене, за ним бежали остальные персонажи, они сталкивались с пирожником, пироги рассыпались, все падали друг на друга в общей киносвалке.

Рецензенты дружно увидели в «Ревизоре» Евреина пародию «на неестественные формы сценического воплощения. Вряд ли кто теперь пойдет смотреть всерьез постановки Рейнгардта, Крэга, “художественников”»¹¹, — писал один. «Пародия “Ревизор”, —

писал другой, — оттого имела такой успех, что попала как раз в точку, в наболевшую злобу дня. Разные бывают современные постановки, но одно в них есть общее — при всех их различиях пьеса делается решительно неузнаваемой. В пародии зло гипертрофированы все увлечения наших дней, вся гниль режиссерщины, задавившая театры, извратившая авторов и убившая актеров»¹².

У рецензентов были все основания понимать «кривозеркального» «Ревизора» как пародию на режиссеров и режиссуру вообще. Этот адрес указал и чиновник особых поручений во вступительном слове: «Резко отличающиеся друг от друга постановки в то же время сходны в одном, самом важном отношении — произведение автора становится одинаково неузнаваемым при всех этих методах»¹³.

И тем не менее не все так просто было в этом «Ревизоре». Евреинов вспоминал о странной реакции публики, рецензентов в том числе, на генеральной репетиции: в зале повисло «гробовое молчание»¹⁴. Финал почти по Гоголю: общее недоумение. Что же так поразило первых зрителей?

Впоследствии Евреинов признавался, что пародия скрывала в себе второй план, выстроенный им, Евреиновым, совершенно сознательно и в абсолютной тайне от Кутеля — ярого врага режиссерского театра. Его тайная цель заключалась в том, чтобы доказать всем, как виртуозно сам он владеет режиссерским искусством, причем самых различных направлений. Именно этот скрытый, но явно просвечивающий «второй план» придавал двойственность пародии и вызывал смущение зрителей.

Евреинов в самом деле сумел доказать, что режиссерское искусство — реальность, что владеет он им виртуозно. Его «экзерсис» в символистском духе был не только пародийной стилизацией «метода Крэга», но и заключал в себе весьма оригинальную идею. В то время как поэты-символисты обнаруживали живой интерес к творчеству Гоголя, символистская режиссура прошла мимо автора «Ревизора» (спектакль МХТ, поставленный в год гоголевского юбилея,

целиком находился в границах натуралистической поэтики). Мысль Евреинова поставить «Ревизора» сквозь призму авторского его толкования, как отражение внутреннего мира автора, была по духу близка символистам.

Разоблачая необоснованные претензии узурпаторов-режиссеров, «Кривое зеркало» на самом деле только отразило естественный ход вещей, объективный процесс, происходивший в сфере театра: рождение режиссуры — и даже различных школ режиссуры — как самоценного искусства. «Ее успех, — как пытался тогда же разъяснить истинный смысл своей пародии Евреинов, — следует объяснить быстрой сменой положений, когда публика увидела “Ревизора”, натурализованного до крайностей Станиславским, а вслед за этим ей приходилось наслаждаться схематизированным символизмом Крэга»¹⁵.

В самом деле, комизм «Ревизора» состоял не только в пародийном преувеличении, гротескном сгущении художественного языка каждого из театральных направлений, но и в том, что зрителя стремительно перебрасывали из сферы одного языка в сферу другого, не давая освоиться в одном художественном измерении, гнали его в другое, прямо противоположное. В стремительной этой гонке открывалась не столько сочиненность каждого из режиссерских методов (натуралистический язык предстал здесь не менее условным, чем самая изощренная стилизация) и даже не столько относительность каждой интерпретации в сравнении с классическим оригиналом, сколько ставились под вопрос сама реальность существования, сама возможность единственно точного прочтения литературного подлинника, более того, подлинник как бы переставал существовать, жить своей собственной жизнью, он исчезал, растворялся, его место занимали вереница точек зрения, серия субъективных оценок, карнавализованная смена режиссерских одежд. Публика вдруг с поразительной ясностью начинала понимать, как режиссер, властно вторгаясь в художественный мир, созданный творцом, переделывает, переосмысляет эту литературно

запечатленную картину мира и понуждает зрителя воспринимать произведения исключительно сообразно собственному режиссерскому видению. Само существование хрестоматийного гоголевского шедевра, произведения, наизусть затверженного в гимназических классах и на школьных утренниках, становилось эфемерным, проблематичным: оно, живущее в театре только в форме интерпретаций, оборачивалось каким-то фантомом в духе позднего Гоголя. Режиссер оказывался демиургом театрального космоса, пусть в данном случае только в его шутивно-пародийной ипостаси. В конечном счете, за этим новым для истории театра отношением интерпретации и классического текста, художника и традиции скрывалась важная для мирозерцания русской культуры начала века переоценка взаимосвязей личности и объективного мира — в искусстве и в жизни.

«Эскизы будущих открытий»

Неожиданно открывшийся у него дар пародиста Н. Евреинов ценил в себе мало. В пародийный театр его привели отнюдь не пародии — жанр хотя тогда и популярный, но вторичный и малопочтенный. В «Кривом зеркале» он надеялся воплотить свои оригинальные театральные идеи. Слова С. Маковского, сказавшего, что идея театрализации жизни стала для Евреинова чем-то вроде мании, глубоко справедливы. Театральная теория Евреинову была дороже самого театра. Сцену он рассматривал как возможность реализовать свои умозрительные концепции. Недаром классификацию собственных спектаклей, предпринятую им в мемуарах, он выстраивает как иллюстрацию к тезисам своей театральной системы.

Евреинов пишет о том, что в средневековых моралите, мираклях, фарсах, как и в пьесах испанцев золотого века на сцене Старинного театра, он разрабатывал «реконструктивный метод». Задачей «Саломеи» О. Уайльда, поставленной им в Театре В. Ф. Комиссаржевской в 1908 году, было осуществление

художественного гротеска. «Апология театральности» должна была явить себя в спектакле «Бабушка» к пятидесятилетию В. В. Стрельской в 1909 году, «где юбилярша, вняв моему экстравагантному предложению, играла самое себя, изображая на сцене свою жизнь в домашней обстановке»¹.

Но все прежние театры, в которых служил или ставил Евреинов, давали возможность проверить какой-нибудь один из элементов его системы. В «Кривом зеркале» он намеревался осуществить свой метод не по частям и частностям, а во всей его целостности. Полный решимости заявить свою эстетическую программу сразу, с первого же спектакля, Евреинов включил в него пародию и несколько миниатюр, контрастирующих между собой по стилю и настроению. Открывающий представление «Пролог» А. Аверченко сменяла восточная сказка «О шести красавицах»; вслед за пародией И. Саца «Не хвались, идучи на рать...» шел инсценированный С. Антимоновым рассказ Ф. М. Достоевского «Чужая жена и муж под кроватью»; «Историю геморроидального Отелло»² Евреинов решил в жанре «трагифарса» с приемами гран-гиньоля. И завершала спектакль сценка «Забавное недоразумение» в стиле «черного и белого» — пикантный любовный анекдот во французском духе. Уже само построение программы, парадоксально соединявшей в себе гиньоль и пародию, гривуазный анекдот и восточную стилизацию, служило иллюстрацией метода «художественного гротеска».

Но ставку, как выразился он сам, Евреинов сделал на восточную сказку.

Сказка — ее полное название «О шести красавицах, не похожих друг на друга» — была подлинной, из мадрасского издания «Тысячи и одной ночи» Магомеда эль Басри. К сказке Евреинов обратился, дабы «блеснуть новыми постановочными принципами»³, не случайно. Сказка является чистым вымыслом и уже по одному этому избавлена от ненужной жизненной правды, обладая самодовлеющей художественной ценностью. И поэтому может служить воплощением милой его сердцу «апологии театральности».

Ориентальный колорит «Шести красавиц» позволял применить и «реконструктивный метод», с помощью которого зрителей погружали в пряную атмосферу древневосточного эпоса.

Оформивший эту первую еврейновскую программу художник А. Яковлев претворил замысел режиссера в изысканной стилизации легендарного Востока. В нежной дымке струящихся благовоний мерцала позолота арабско-византийского орнамента (эпоху Евреинов обозначает со скрупулезной точностью: X—XII века). Неумолчно тянула зурна однотонную чарующе-сладостную мелодию. Подле подноса с питьем и яствами, рядом с мелодично журчащим фонтаном возлежал на полукруглом ложе юный принц Али-аль-Камани.

Инсценировку Евреинов сделал сам, построив ее как «чтение с иллюстрацией». Из зрительного зала на сцену поднимался почтенный белобородый шейх в чалме и платье странствующего дервиша. Он поднимался степенно и важно, давая ритмический зачин сказке, истово кланялся народу, прикладывая правую руку ко лбу и груди. Завораживающе действовал на публику голос игравшего сказочника Л. Фенина — «приятного тембра и красивыми интонациями, полными эпического спокойствия и задумчивого вдохновения»⁴. Сказочник рассказывал о принце и его шести наложницах, которым тот радовался, потом, неосторожный, продал их, а сам смертельно затосковал в одиночестве. Но они вернулись к нему и утешили его.

Собственно, сюжет служил лишь канвой для песен, полных неги танцев и мелодекламации, которыми чаровали принца, а заодно и публику наложницы. В соответствии с условной стилистикой постановки наложницы принца тоже были условными — более символами, чем женщинами. Они и назывались: «белая», «черная», «полная», «тонкая», «златокудрая» и «чернокудрая» — шесть ликов женственности, шесть граней чувственности. Наложницы говорили с волнующей замедленностью, нараспев. Словам вторил столь же певучий язык символичес-

ких жестов, пластическую партитуру которого Евреинов разработал сам. «И еще сказал Аллах, — заговорила наложница (шаг вперед, руки вверх), — тот, кто сумеет сохранить лицо свое белым (руки ладоньками к лицу), — избранники господни (руки медленно вверх)...»⁵ Обрамляя двумя правильными полукругиями ложе повелителя, они казались радугой в своих разноцветных одеждах: нежно-красной — одна, нежно-оранжевой — другая, нежно-розовой — третья, нежно-сиреневой — четвертая, нежно-лиловой — пятая и нежно-голубой — шестая. Одежды были, согласно замыслу, полупрозрачными, сквозь них матово поблескивали полуобнаженные тела. Игравшим наложниц актрисам — Н. Наумовской, А. де Горн, Е. Нелидовой, А. Абрамян, М. Яроцкой, Е. Жабо — надлежало воплощать еще один важный для режиссера принцип — принцип «наготы на сцене».

«Принцип наготы» Евреинову уже доводилось однажды применить в «Ночных плясках», сыгранных на сцене Литейного театра. Эту «хореографическую феерию», написанную Ф. Сологубом на манер русской старины, Евреинов поставил вместе с балетмейстером М. Фокиным в 1909 году. Спектакль прошел один раз на благотворительном вечере, сбор от которого перевели пострадавшим от мессинского землетрясения. В «Ночных плясках» играли в основном любители (из профессионалов участвовали Е. Тиме, Н. Поздняков и еще несколько актеров), стихотворцы, художники, писатели. Роль юного поэта, спускавшегося в волшебное царство и постигавшего прекрасные тайны душ, исполнял С. Городецкий. Прагматичных и рассудочных королевичей изображали О. Дымов, Л. Бакст, И. Билибин, Б. Кустодиев, Г. Чулков, В. Нувель, М. Волошин. Басурманских королевичей — К. Сомов, М. Добужинский, М. Кузмин, А. Толстой, К. Эрберг, Ю. Верховский, А. Ремизов. Роль двенадцати королевичей играли сестры и жены поэтов и художников. Они пели, декламировали стихи. Слово сочеталось с танцем. Танцевали юные любительницы босиком, подражая Айседоре Дункан.

Этих-то «полуобнаженных плясуний» и имел в виду Евреинов, говоря о «Ночных плясках» как первом опыте применения в России «наготы на сцене».

Охватившее в те годы многих влечение к наготы, к обнаженному телу в искусстве и жизни было вызвано не падением нравов в обществе, как иногда принято считать (хотя на эстрадных подмостках, как и в специфической литературе и живописи, нередко проявлялось и оно), а, совсем напротив, было «реакцией против предыдущего поколения неврастеников, хилых людей конторки и кабинета. Современное молодое поколение бросилось в сторону спорта, гимнастики, физического труда, танцев, наконец, — одним словом, в сторону движения, — как засидевшийся человек жаждет пробежаться, заставить биться сильнее пульс...». Появился «культ здорового, полного жизни и движения тела в противоположность вчерашнему культу — полуобнаженного, скабрёзного, ядовито-пикантного»⁶. «Упрочить наготу на подмостках сцены вполне понятно и естественно: сцена должна являть нам прекрасную правду; а что же лучше олицетворяет ее, как не эстетически обнаженное тело?»⁷

Идею наготы питала не только художественная мода, выраставшая из античных реминисценций у символистов и особенно акмеистов, но и бунтарский вызов буржуазной морали. Одна из полуобнаженных королевен, Н. В. Толстая-Крандиевская, вспоминала, как склонял ее автор «Ночных плясок» к участию в еврейновском спектакле. «Не будьте буржуазкой, — медленно уговаривал Сологуб загробным глуховатым своим голосом без интонаций, — вам, как и всякой женщине, хочется быть голой. Не отрицайте. Хочется плясать босой. Не лицемерьте. Берите пример с Олечки Судейкиной. Она — вакханка. Она пляшет босая, и это прекрасно...»⁸

...Увы! Зрители «Шести красавиц» остались к чарам полуобнаженных гурий равнодушны. «Актрисы, изображавшие красавиц, далеко не красавицы»⁹, — заметил рецензент. По театру ходила острота о «шести красавицах, не похожих на красавиц». Можно

только гадать, почему в ролях наложниц вдруг сразу подурнели все шесть признанных красавиц «Кривого зеркала». Возможно, они не прониклись идеей наготы и испытывали неловкость от полупрозрачных одежд. Возможно, они неудобно чувствовали себя в том искусственном, выдуманном пластическом рисунке, которым их, словно корсетом, затянул Евреинов. Ушла органика, а вместе с ней природное обаяние и изящество миловидных актрис. Что же до принципа наготы, идефикс Евреинова, то его критика попросту не заметила — во всяком случае, ни в одной рецензии об этом нет ни слова. Да и по чести говоря, сцены, которые должны были славить здоровое тело, вопреки декларациям Евреинова, на подмостках «Кривого зеркала» напоминали пикантные картинки из иллюстрированных журналов не самого высокого разбора.

Вообще складывается впечатление, что все старания Евреинова пропали втуне. Рецензенты ни словом не упомянули ни об одном еврейновском «принципе», предмете гордости режиссера-новатора — ни о «художественном гротеске», ни об «апологии театральности», ни даже о «реконструктивном методе». Этот, последний, тоже никто не заметил. Так скорее всего и должно было случиться. Оживлять подлинный Восток на подмостках пародийного театра было делом, заранее обреченным на неудачу. Вместо подлинного Востока получалась подслащенная олеография, напоминавшая этикетки парфюмерных изделий с «восточными картинками» или восточные безделушки, которые производили в те годы модные германские фирмы. Начиненная восточной экзотикой сверх всякой меры, еврейновская стилизация граничила с пародией, но пародией скверной, именно потому что не была намеренной, осуществленной как осознанный театральный прием.

Что, однако, заметили и оценили все до одного рецензенты — это прием со сказочником. «Принцип», которым Евреинов ничуть не дорожил, критики отметили как действительно оригинальный. «Очень любопытен здесь сценический опыт сохранения ре-

марок в лице сказочника»¹⁰. «Принцип, не ставший еще банальным»¹¹.

В действии сказки, которую он читал, сказочник не участвовал. Фенин сидел у рампы на высокой подушке, по-восточному скрестив ноги, и, слегка раскачиваясь, вслух читал лежащий перед ним на низком столике большущий фолиант. Вся сцена была погружена в темноту. Лучом высвечивался только один он. Но в тот момент, когда повествование подходило к диалогу, сказочник произносил одну и ту же фразу: «И тогда сказал он (она)», служившую как бы сигналом действия. На этих словах сцена начинала медленно освещаться и зрители различали очертания застывших, как на картинке, фигурок. Фигурки оживали, пели и танцевали. А когда приходил черед читать сказочнику, вновь замирали. Свет гас, освещенным оставался только сказочник. Словно он перевернул страницу своей огромной книги.

Таким образом, возникало совершенно новое для театра взаимодействие изображения и слова. Повествовательная ткань и действие были разведены по разным углам сцены и соотносились между собой как эпос и его зримое воплощение. Сходство с книжной иллюстрацией возникало не случайно, а было результатом замысла Евреинова и художника Яковлева. Недаром Евреинов выстраивал плоскостные мизансцены — вытянутые вдоль линии рампы, они напоминали персидские книжные миниатюры. А Яковлев разработал целую систему занавесей, где передний был раздвинут не до конца, образуя вместе с пандусом рамку этой восточной картины. Прием был настолько новым, что кому-то из критиков показалось даже, что нарушены основные законы сцены. «Нет никакого действия, которое обязательно должно быть в театре»¹². Действие, разумеется, было. Просто для театра оно было непривычным. Но вполне обычным в другом зрелище — немом кино, где текст тоже существовал отдельно от изображения. В «Шести красавицах» слово и движущаяся картинка, как и на кинематографическом экране, возникали поочередно. Изображение иллюстрировало слово. Слово,

в свою очередь, комментировало изображение. И всякий раз одно как бы освобождалось от другого. А целостное действие при этом разлагалось на составные части.

Открытый в «Шести красавицах» прием со сказочником, в тот момент действительно оригинальный (еще не были поставлены ни «Кухня смеха», ни «Ревизор», ни «Эволюция драмы»), Евреинов впоследствии использовал много раз. В пародиях, буффонадах, эксцентрических сценках он в различных комбинациях разводил и сталкивал изображение со словом. В шутке А. Измайлова «Двадцать два несчастья фараона» стоящий на авансцене профессор-египтолог (его играл «специалист» по докладчикам С. Антимонов) важным докторальным тоном читал лекцию о Древнем Египте, а за его спиной актеры безмолвно разыгрывали события, о которых он упоминал. «Древние египтяне» изображались такими, как их представляли себе люди начала XX века, — в «барельефных» позах, с примитивной угловатостью движений и жестов. Впрочем, о том, что за окном XX век новой, а не старой эры, напоминали гудки автомобиля, звуки матчиша и «Чижика», которые то и дело врываются в «Древний мир», повергая в священный ужас фараона Раминенсепа и вызывая бурный восторг у его дочери, которую играла Е. Хованская.

В следующую программу, поставленную осенью 1910 года сразу вслед за первой, Евреинов включил переводную пьеску с немецкого — «Страничка романа» Р. Эстеррайхера, построенную на том же приеме.

Сцена изображала погруженный в полумрак кабинет писателя. Сам писатель — его играл Донской — сидел за письменным столом, освещенным лампой с зеленым абажуром, и сочинял роман. Увлечшись, писатель начинал читать вслух, и по мере его чтения из полумрака комнаты возникали бессловесные персонажи романа. Игравшие их Яроцкая, Антимонов и Икар с уморительным буквализмом тут же переводили в движения каждое слово автора.

«Целый час просидел он в таком положении, — драматически восклицал писатель (граф рукой пере-

водит стрелки часов на час вперед). ... Сначала он тут же хотел открыть матери свою душу, свое сердце (вдруг начинает расстегивать жилетку). Граф колеблется (он раскачивается из стороны в сторону, как маятник) и тут же передумал (снова застегивается). ...Граф начинает прислушиваться к внутреннему голосу своей матери (достав из кармана докторскую трубку, он прикладывает ее к животу графини и, приложив ухо, слушает).

...Забарабанил дождь по окнам (на барабане исполняют марш), ветер насвистывает грустную песню (за кулисами, имитируя завывание ветра, насвистывают популярный мотивчик)»¹³.

«Ходячие переносные выражения, которым возвращен их прямой смысл, дают очень забавные неожиданности, — отметил рецензент, понявший “Страничку романа” как пародию на инсценировки, “возобладавшие у нас в последнее время”»¹⁴.

Инсценировки действительно стали определять тогда репертуар и театров миниатюр, и кабаре, и кинофабрик, и драматических театров.

«Очевидно, какие-то общие причины побуждают театры все чаще прибегать к инсценировкам»¹⁵, — писал обозреватель.

В том же 1910 году Вл. И. Немирович-Данченко поставил в Московском Художественном театре «Братьев Карамазовых» по роману Ф. Достоевского.

Поражает сходство приемов, которые использовались в столь несхожих между собой спектаклях, как пародии «Кривого зеркала» и «Братья Карамазовы» — в Художественном.

Как и в «кривозеркальной» постановке Евреинова, в спектакле Немировича-Данченко одним из главных действующих лиц стал, как известно, чтец. Чтец — «лицо от автора» — сидел в углу сцены за своей конторкой и читал текст романа, пока отодвигавшийся занавес не открывал сцену и не начиналось действие.

Примечательно, что Евреинов и Немирович-Данченко трудились над своими инсценировками, разумеется, не подозревая о работе друг друга, в одно и то

же время — летом 1910 года. Однако у обоих потребность в новом соотношении литературы и сценического действия была вызвана пониманием исчерпанности прежней театральной эстетики.

«Теперь, — писал Немирович-Данченко К. С. Станиславскому в период подготовительной работы над спектаклем, — рушится условность сцены и войдет вся литература целиком, т. е. вся жизнь; это не новая форма, а это катастрофа всех театральных условностей»¹⁶.

Разумеется, в «Кривом зеркале» и в Художественном театре прием с чтецом решался по-разному, в соответствии с различными и даже противоположными художественными задачами. Во МХТ он помог привести на сцену образы большой литературы и тем самым бесконечно умножить способность театра вбирать в себя беспредельное многообразие жизни. В «Кривом зеркале», напротив, он способствовал обнажению условной природы театрального действия, разрушению иллюзии жизнеподобия того, что происходило на театральных подмостках.

Но самое, быть может, интересное заключается в том, что новое строение сценического действия, которое, независимо друг от друга, нашли оба режиссера, было описано за два года до них Ф. Сологубом в той самой статье «Театр одной воли», которая вышла в 1908 году в нашумевшем тогда сборнике «Театр. Книга о новом театре».

«Автор или заменяющий его чтец — и даже лучше чтец, — писал Сологуб, — бесстрастный и спокойный. ...сидит около сцены, где-нибудь в стороне. Перед ним стол, на столе — пьеса, которая сейчас будет представлена. Чтец начинает по порядку, сначала:

Читает название драмы, имя автора. ... Затем перечисление действующих лиц.

Предисловие или замечание от автора, если они есть.

Первое действие. Обстановка. Наименование находящихся на сцене лиц.

Выходы и входы актеров, как они обозначены в тексте драмы.

Все ремарки, не опуская даже и самых маленьких, хотя бы в одно только слово.

И по мере того, как чтец около сцены читает, раздвигается занавес ... выходят актеры и делают то, что подсказывается прочитанными ремарками автора...»¹⁷

Сологуб указал даже способы воплощения этой идеи, вплоть до технических средств. И к тому же осмыслил ее с точки зрения психологии восприятия. «Может быть, — писал он, — уместно и целесообразно распределение освещения; может быть, зрителю должно быть показываемо только то, что он в данный момент должен видеть, а все остальное должно бы тонуть во тьме, — как и в нашем сознании падает под порог сознания все предстоящее, на что мы сейчас не обращаем внимания. Оно есть, и в то же время его как бы нет»¹⁸.

Схожие идеи носились в воздухе. Одновременно и зачастую независимо друг от друга они возникали на разных уровнях художественной жизни. Их почвой был «кризис искусства», одинаково затронувший все сферы духовной жизни.

Монодрама

В сущности, в «Театре одной воли» Ф. Сологуб обозначил многое из того, что вскоре появится у Евреинова в виде стройной «теории монодрамы», которую режиссер считал самой важной среди своих открытий. Евреинов представлял монодраму как «новую архитектонику драмы»¹, которой суждено вытеснить устаревшую структуру классической драмы.

«О “монодраме” у нас впервые заговорил Н. Н. Евреинов. ...Я помню первый доклад Н. Н. Евреинова на указанную тему»², — вспоминал А. Кугель.

На лекциях Н. Евреинова о монодраме, прочитанных им зимой 1908 года сначала в Литературно-художественном кружке, потом в Театральном клубе и в Театре В. Ф. Комиссаржевской, перебивал тогда «весь Петербург» (листки с конспектом доклада хранятся и в архиве Вс. Мейерхольда).

В этом докладе, напечатанном спустя год в издательстве Н. И. Бутковской, Евреинов прослеживает истоки монодрамы еще с античных времен. «Монодрамой», утверждал он, актер Теспис называл свои пьесы, в которых один играл за всех персонажей.

Среди своих предшественников Евреинов называл Шекспира (элементы монодрамы, говорил он, можно обнаружить в «Гамлете», особенно в сцене с призраком) Пушкина — прежде всего «Повести Белкина», где все происходящее увидено как бы глазами не автора, а одного из персонажей.

Названные Евреиновым прообразы его драмы весьма отдаленны и в достаточной мере спорны. На сложение еврейновской теории влияние куда более существенное оказали открытия современной психологической науки, идеалистической философии, поиски «новой драмы», литературы, современных направлений живописи.

Элементы монодрамы можно обнаружить уже в ранних пьесах А. Блока.

Мысль о «монодраматизме» «Гамлета» Евреинов высказал в том самом 1908 году, когда МХТ начал с Г. Крэгом переговоры о постановке шекспировской трагедии. А первая монодрама вышла в «Кривом зеркале» одновременно с премьерой крэговского «Гамлета», решение которого было, в сущности, «монодраматическим». В спектакле английского режиссера все персонажи были показаны такими, как их воспринимал принц Датский, а окружающий мир предстал как бы пропущенным сквозь его сознание.

«Основой построения монодрамы, — писал известный художественный критик В. Чудовский, — является то же самое право каждого видеть “по-своему”, которое получило столь широкое признание в изобразительных искусствах»³.

«Под монодрамой, — объяснял Евреинов, — я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителям душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сцени-

ческого бытия»⁴. «Здесь важно не то, что они (остальные персонажи. — Л. Т.) говорят, а то, что слышит действующий. По необходимости они предстанут преображенными, будут незаметны, сливаться с фоном или даже поглощаться им, если в тот или иной момент они безразличны для действующего. Они красивы, добры и умны, если действующий их представляет такими сейчас, и они же предстанут отгаликивающе безобразными, если действующий разочаруется в них»⁵. И сам герой тоже видится зрителям таким, каким он кажется себе в тот или иной момент. Таким образом, зритель видит окружающий мир глазами героя и даже перестает что-либо видеть — сцена погружается в темноту, — если действующий вдруг закроет глаза.

Речь, конечно, не идет ни о заимствовании, ни о случайном совпадении. Идея монодрамы вызревала в недрах символистского мирознания. «Зависимость образов видимости от условий воспринимающего сознания переносит центр тяжести в искусстве от образа к способу его восприятия»⁶. «В наши дни, наряду с ... объективным центром, стягивающим воедино сочувственные токи театрального коллектива, возникает и утверждается на сцене энергетический центр иного типа — центр субъективный. Объективная драма уступает место субъективной; ее личины становятся масками ее творца; ее предметом служит его личность, его душевная судьба»⁷. Эти высказывания принадлежат двум идеологам символизма — А. Белому и Вяч. Иванову.

Итак, рождение монодрамы было, можно сказать, неизбежным — точно так же, как закономерным было то, что не кто иной, как Евреинов, с его способностью улавливать веяния эпохи и немедленно запечатлять их на сцене, в печати и слове, стал ее первым теоретиком и режиссером. Закономерно также и то, что свое воплощение монодрама нашла на сцене «Кривого зеркала».

Театр-пересмешник, сводивший в своем ироническом максимализме все многообразие художественной жизни к серии различных приемов, видевший в

живом творческом процессе не более чем набор технических комбинаций; театр-пародист, театр-разрушитель, отрицавший все без исключения формы, методы и направления современной сцены, убежденный, что ни одно из них не способно объяснить действительность*, должен был с естественной закономерностью прийти к идее проблематичности существования самой этой действительности.

Необычно другое — что открытие нового типа драмы в теории предшествовало его сложению в практике искусства. «Подобного рода пьесы, — писал Евреинов, — впервые показанные на сцене “Кривого зеркала”, явились иллюстрацией учения о монодраме»⁸.

Автором первой пьесы в жанре монодрамы, поставленной Евреиновым к началу сезона 1911/12 года, был не сам Евреинов, а Б. Гейер.

Первая монодрама — «Вода жизни», — появления которой с нетерпением ожидали критики и зрители «Кривого зеркала», оказалась не чем иным, как комедией, инсценированным анекдотом, что было вполне естественно для театра пародий, но вызвало неизбежное разочарование у тех, кто под воздействием патетического теоретизирования Евреинова приготовился увидеть на подмостках нечто глубокомысленно философическое и сверхсерьезное. Судя по отзывам прессы, монодрама не произвела эффекта, на который рассчитывали в «Кривом зеркале». А. Кугель объяснял это тем, что в «Воде жизни» монодраматизм «еще робкий»⁹. И тем не менее, убеждал он читателей, именно в комической монодраме Гейера была предпринята попытка «раздвинуть область постигаемого в театре через внесение в нее начал так называемого монодраматического действия»¹⁰.

*Ведь комизм большинства пародий «Кривого зеркала» строился не только на том, что зрителям демонстрировали относительность любого художественного отображения действительности (как, например, в «Эволюции театра»), но и на том, что зрителю намекали на отсутствие реально существующей действительности (как это было в «Ревизоре»).

«Вода жизни» была разбита не на акты, а на... графины (в подзаголовке она так и называлась «Пьеса в четырех графинах»). «Вода жизни» — водка, четыре графина — четыре состояния двух мелких чиновников (их играли Грановский и Донской): от трезвого до последней стадии опьянения и, соответственно, четыре варианта действительности, поочередно возникающих в их сознании.

Пьеска начиналась с того, что приятели заходили в трактир пропустить по рюмке водки. Трактир выглядел таким, каким его видели трезвые чиновники: грязный полуподвал, освещенный тусклой лампочкой, с ободранными стенами и замызганными скатертями. Оглушительно ревел оркестрион. Веселилась в углу крикливая компания с сомнительного вида девицами.

Выпив по рюмке, приятели решали остаться, присаживались за столик и спрашивали графин водки. Едва он был опустошен, как подвал на глазах (вернее, в глазах чиновников) преображался: ослепительной чистоты скатерти сияли под ярким светом люстр. Приглушался рев механического оркестра. Девицы выглядели несколько благообразнее и сидели не на коленях кавалеров, а на стульях.

После второго графина захудалый кабацк предстал перед гостями уже роскошным рестораном с золочеными панелями и зеркалами. Испуганные и забитые, они преисполнились теперь необычайного довольства собой, смешанного с бурным приливом влюбленности к людям и миру.

Причем восторженность двух обывателей принимала оттенок квасного патриотизма. Пьяные рассуждения о мире, войне и высшей политике налезали одно на другое, «полные необычайного самодовольства и распаренной благостности»¹¹.

С третьим графином приходили настроения мистические и философские, заплетающиеся языки выводили бессвязные слова о бессмертной душе, о духе. «...Дарвин. ...Шопенгауэр... — лепечут взъерошенные и обмякшие пьянчуги. И все заливают пьяная слеза»¹².

Опорожнен наконец четвертый графин, и вид подвала снова меняется, становясь таким, как на душе у пьяных чиновников, — хмурым и грязным. Сдвигались и разъезжались стены трактира, обрушивалась на головы и снова взлетала под потолок люстра. Качался и раздваивался подошедший официант, раздваивался поднос со счетами. На сцене темнело так же, как и в глазах героев. «И в смрадных облаках винного тумана буфетчик щелкает на счетах, как символ беспощадно трезвой действительности, разоблачающей жалкую иллюзорность пьяного возбуждения»¹³.

Тон статьи Е. Зноско-Боровского о первой монодраме был почти фельетонным. «“Вода жизни” Гейера, — писал он, — неимоверно длинна, преисполнена всевозможных реалистических и бытовых деталей. Вполне монодраматически представлено опьянение главных героев (последовательно меняется на сцене освещение, тут и там загораются какие-то огоньки...), чуть что не вызывая чаемое “монодраматургами” полное сопереживание зрителя, здесь именно — опьянение (со всеми его неприятными последствиями). Этим объясняется то шуточное, делавшееся уже возражение монодраме, которое опасается слишком сильного и точного “сопереживания”, что может привести при откровенности современной трактовки сюжетов к таким со стороны публики эксцессам, которые вряд ли уместны и желательны в драматическом театре. ...Еще нет монодрамы, — заключал критик, — а уже есть пародия на нее»¹⁴.

Соглашаясь с замечаниями, Кутель тем не менее пылко защищал очередной эксперимент своего театра. «“Вода жизни”, — убеждал он оппонентов, — при всей своей эскизности переносит идею монодрамы из туманных абстракций в область реальной ясности и убедительности. ...“Вода жизни” пока что разведка в ту область, которая лежит за фотографически данной, изображенной реальностью. Пока это остается в области шутки, и субъективная переоценка объективности представляется в комическом виде. Но придет черед и трагическому субъективизму мо-

нодрамы в форме, вполне ясной и доступной для каждого»¹⁵.

Следующую пьесу в этом жанре — «Воспоминания» Б. Гейера, выпущенную Н. Евреиновым два месяца спустя, — можно расценить как такую попытку.

В ее построении Гейер использовал новый прием, который, впрочем, для «Кривого зеркала» был отнюдь не нов. Монодрама вообще вобрала в себя почти все формальные открытия «Кривого зеркала» в буффонадах, гротесках и пародиях.

«Воспоминания» начинал рассказчик (его, как и сказочника в «Шести красавицах», играл Л. Фенин). Одетый в строгий, наглухо застегнутый костюм, он выходил перед занавесом, усаживался за конторку, стоящую на авансцене, раскрывал книгу и начинал читать повесть в «лейкинских тонах» из мещанского быта. Он читал о том, как бедная вдова Крынкина устраивала у себя вечеринку. Вечеринка собиралась с расчетом на то, что жених Спичкин, робкий и забитый чиновник, объяснится наконец с ее дочерью, зашедшейся в девицах Неонилой.

«Вечеринка была в самом разгаре», — читал повествователь. На этих словах свет за конторкой гас, занавес раздвигался и зрителям открывалась бедно обставленная комната, где веселилась компания мирных обывателей. Задуманное дело чуть было не срывалось из-за пьяного скандалиста. Но все спешно улаживали, и посиделки завершались благословением молодых. На том и заканчивалась эта история. Но не заканчивалась сама монодрама.

Б. Гейер назвал «Воспоминания» «иллюстрированной повестью в шести главах»¹⁶, хотя правильнее было бы назвать повестью в шести вариантах. Событие, свидетелями которого были зрители, пройдет перед ними снова и снова, еще несколько раз — в воспоминаниях пяти его участников: жениха Спичкина, двух приятелей Спичкина, Неонилы и ее матери — спустя пятнадцать лет. И каждый раз оно будет меняться до неузнаваемости. «Это, — объяснял Кугель, — преломление субъективной сущности бытия в воспоминаниях героев»¹⁷.

В памяти одного из друзей жениха, мрачного Табачинского, «философа дешевого пошиба», вечеринка походила на поминки, одетые в траур гости танцевали под похоронную музыку, духи «пахли мертвечиной», а виновника пьяного скандала, Лакеева, спускали с лестницы вниз головой, и он разбивался насмерть. Сам же скандалист Лакеев, пьяные видения которого шли следом за воспоминаниями Табачинского, напротив, видел себя героем вечера, чьим остроум, тостам и экспромтам вся компания восторженно внимала. А после одного особенно удачного четверостишия его поднимали на руки и, подобно триумфатору, выносили на улицу.

Жалкий и забитый жених в своих мечтаниях, круживших ему голову, когда он возвращался после вечеринки, тоже видел себя героем, всеобщим любимцем, центром застолья, блестящим оратором, на которого обращены восторженные взоры всех присутствующих и прежде всего сильно похорошевшей и помолодевшей Неонилы.

Но, может быть, самыми интересными были воспоминания матери через пятнадцать лет. На сцене эти воспоминания были изображены так, как они всплывали в сознании старого человека — не цельной картиной, а «как рубище из дыр, когда из ткани повыдергана соединительная сетчатка»¹⁸. Сквозь дымку прошлого (сцена была затянута кисеей), из «мрака забвения» всплывали отдельные эпизоды, в которых прошлое перемешалось с настоящим. Дочь выглядела юной, почти девочкой, а Спичкин таким, каким он был теперь — седым и с бородой. Некоторые моменты того вечера, как неприятные воспоминания, были вытеснены из сознания матери и исчезли. Сцена, погруженная в полумрак, изредка озарялась яркой вспышкой света, означавшей неожиданное прояснение памяти. Из неразборчивого шепота вдруг отчетливо пробивались отдельные слова: «килька», «варенье» или вдруг голосом Спичкина целая фраза: «Я люблю, осчастливьте по гроб жизни». Потом сцена надолго погружалась в темноту, которую внезапно прорезали яркая вспышка света и громкий вскрик

матери: «О главном-то забыли. Чулки-то все штопанные. Стыдно перед женихом». И через мгновение все окончательно проваливалось во мрак.

«И так шли годы за годами, — вступал за конторкой чтец, оставшийся снова один на пустой сцене, — и воспоминания стирались и наконец совсем исчезли из памяти. Еще несколько строк, и вы закроете книгу, читатель. Но когда сегодня вечером вы будете ложиться спать и вспомните эту грустную историю, не верьте... ..что все было так, как вам казалось, ибо какова действительность, еще никто не знает, а обманчивей впечатлений, воспоминаний нет ничего на свете. Конец. (Закрывает книгу, встает и уходит.)»¹⁹.

Кугель писал о «Воспоминаниях» несколько раз и даже посвятил пьесе отдельную статью, полную пылких упреков критикам, не сумевшим понять смысла открытия, сделанного Гейером, и не менее пылкой хвалы новаторским опытам драматурга. «Мысль, брошенная автором, поистине гениальна во всей своей простоте и значительности. ...Что Гейер — свежий талант (хотя и сырой и необработанный), в этом не может быть сомнения. Это чувствовалось по его прежним пьесам... в которых рецензенты, как водится, заметили много погрешностей (и совершенно справедливо) и не заметили главного — дара Божьего, чего они вообще не замечают. Нужно обладать исключительной остротой фантазии и в то же время чутьем реализма, чтобы учуять такую форму преломления действительности, как в “Воспоминаниях”»²⁰.

«Гениальная мысль», «свежий талант», «чутье реализма и действительности», «дар Божий». Но почему же тогда имя Б. Ф. Гейера затеряно в прошлом и никогда и никем не извлекалось из забвения? Что это — преувеличение Кугеля, которому Гейер по духу был близок, или несправедливость истории, которой свойственно предавать забвению многое и многих и прежде всего так называемые «малые» дарования, камерные, и строить свое здание из имен и творений великих?

Найти ответ непросто.

Кутель был убежден сам и убеждал других в гениальности гейеровского открытия (он считал, что открытие монодрамы в театре принадлежит не Евреину, а Гейеру). Он глубоко верил, что монодрама лежит на магистрали современной культуры, что она отражает состояние современного сознания, болезненного, дробного, и затрагивает самое существо русской жизни предреволюционных лет. «Психология драмы оскудела, — писал он, — вследствие ослабления догмата морали и категорического императива. Вся эволюция нашей культуры в этом повинна...»²¹ «Кризис театра есть кризис нашей морали» (статья Кутеля так и называется “Кризис театра как кризис морали”. — Л. Т.). Собственно, вся драма нового времени покоится не столько на преодолении препятствий, воздвигаемых противоположностью страстей (как в традиционной драме), сколько на разложении душевной и моральной унитарности...»²² «Я бы сказал, что мораль приобрела многоликость. ...Если же точки опоры нет, если “переоценка ценностей”, подобно чужеядному грибку, сгноила корни безусловных нравственных начал, которые ползут и разъезжаются, — то шатается, естественно, и все здание трагедии. ...Единая драма разрушена, так как пала единая мораль, вместо единой морали — множественность морали. Прав каждый»²³.

Вот эту-то правоту каждого в той реальности, где «все стало произвольным, кажущимся и ложным» (Вяч. Иванов), и доказывали «Воспоминания» Б. Гейера. Здесь наглядно было представлено разложение единого мира на серию нескольких, параллельно живущих миров, дающих иллюзию одновременного их бытия. Неограниченное количество вариантов действительности, существующих в сознании такого же количества людей.

Но тогда почему общественное впечатление от монодрамы было столь незначительным? Почему важные открытия, которые делало «Кривое зеркало», скользили мимо внимания критики, не замечавшей новой фактуры «кривозеркальной» драматургии? Как обычно, пересказывая «содержание», они словно

бы не догадывались, что сюжеты монодрам реализуются отнюдь не в фабуле, а в самой театральной форме. И о формальных исканиях «Кривого зеркала», за редким исключением, — ни слова.

Кутель объяснял слепоту критиков инерцией, сковавшей их сознание. «Отсутствие приветов “Кривому зеркалу”, когда этот театр творил новые формы театра (“Воспоминания”, “Вода жизни”, “Ревизор” и целая серия пародий и своеобразных пантомим), доказывает только рутину театрального мышления и обесцененность формы *an sich** в театре. Впрочем, это старая история. Чтобы пользоваться признанием сегодняшнего дня, надо прежде всего совлечь с себя оригинальность и усвоить моду, прическу и костюм сегодняшнего дня»²⁴.

Но причина заключалась не только в слепоте критиков, чего Кутель, человек увлеченный и пристрастный, понять не хотел, да и не мог. Стоит только взглянуть на фотографии «Воспоминаний» и «Воды жизни», в большом количестве помещенные в «Театре и искусстве», как делается очевидным, что монодрама, открывавшая перед театром небывалые возможности — воплотить в театральной действительности мир сознания, — на сцене выглядела далеко не так убедительно, как в блистательных доказательствах Кутеля. Сценки на фотографиях по виду вполне бытовые, банальные, мизансцены — как в традиционном театре. Обычный театральный грим у актеров. «Новые формы» при всем желании разглядеть невозможно. Контуры реальности, пропущенной сквозь сознание персонажей, ни в чем не меняли своих очертаний: временных и пространственных смещений не происходило. Между истинной реальностью, показанной в первом, «объективном» эпизоде, и ее искаженным отражением в сознании персонажей разницы нет никакой.

В монодраме футуристов, появившейся почти одновременно с «кривозеркальной», — у В. Хлебникова в «Госпоже Ленин», у А. Крученых в «Победе над солн-

* Как таковой (нем.).

цем», в трагедии «Владимир Маяковский» — мир предстал как коллаж, сотворенный художником из случайных, хаотических обломков. «С помощью физической деформации, искажения естественной реальности, изменений очертаний рисунка портрета»²⁵ Маяковский «средствами трагического гротеска» вскрывал абсурдность жизни, отторгал быт, разрушал старую, устойчивую картину мира. У футуристов «за разъединением логического целого и связей, так же как и за случайным соединением отдельных элементов слов, звуков, частей тела»²⁶, как, например, в «Госпоже Ленин» В. Хлебникова, стояло ощущение разваливающейся на куски реальности, жизни, изжившей себя в прежних своих формах.

Гейер же продолжал оставаться в пределах мирознания, сложившегося внутри традиционной художественной культуры. Окружающий его быт составлял для него единственную реальность, единственно устойчивую константу, которая не поддается иллюзорному искажению.

Но будь даже пьесы Гейера образцом всевозможных совершенств, они не смогли бы преодолеть самого важного противоречия — между сущностью нового жанра и возможностями современной сцены, как не было оно преодолено в трагедии В. Маяковского.

Мысль Гейера, Евреинова и Кугеля обогнала технические возможности современной сцены. И когда рецензент кугелевского журнала писал о том, что «полное осуществление монодраматического принципа потребует такой сцены, которой нынче не существует, и таких приспособлений, которые едва ли возможны при современной технике»²⁷, он был, безусловно, прав. Устройство современной сцены, формировавшееся вместе со строением традиционной драмы и с ней неразрывно связанное, не было приспособлено для монодраматической пьесы.

И только один раз противоречие удалось нейтрализовать. Это произошло в пьеске Б. Гейера «Сон», поставленной Евреиновым в 1913 году. «Сон» — лучшее из всего, что сделало «Кривое зеркало» в сфере монодрамы.

Фабула «Сна» намеренно банальна. Она излагалась в прологе, который предшествовал сну: чиновник — он-то и был сновидцем, — бедный и жалкий, сватался к дочери важного сановника, а тот «прогнал его прочь». Но фабула в данном случае, как и во всех других, лишь повод, исходное событие монодрамы, смысл которой заключен в ином: в попытке показать, как, каким образом события дня трансформируются в сознании спящего. Картины, как это бывает во сне, внезапно обрывались, подчиняясь бесконтрольной скачке сновидений, прошлое вдвигалось в настоящее. Фигура отца девицы сливалась с обликом грозного директора гимназии, в которой когда-то учился наш герой, чиновник видел себя ребенком, стоящим перед ним в гимназической куртке и без брюк, дрожа от страха, что его конфуз откроется. Девица, предмет его страсти, появлялась трижды, и каждый раз в новом обличье. Игравшая девицу М. Яроцкая превращалась то в красавицу, то в невозможного уродца, то в дряхлую старуху. С помощью меняющегося освещения и системы тюлевых занавесей изображения представляли то расплывчатыми, спутанными в бредовой беспорядочности, то вдруг, когда тюль в темноте резко взмывал вверх, — четкими, почти осязаемыми. В метаморфозах сна из глубин сознания, не контролируемого разумом, на поверхность всплывали скрытые страсти и затаенные желания. Мечтая разбогатеть, чиновник садился играть в карты. Но ему не везло, и он пытался передернуть. Внезапно карты начинали из-под стола расти, увеличивались до гигантских размеров, чем разоблачали незадачливого шулера. Партнеры набрасывались на него, он пытался улизнуть. Тело не повиновалось ему, движения мучительно замедлялись, ноги прирастали к полу, преследователи его настигали... и чиновник в ужасе просыпался. «Эта монодрама, — объяснял спустя много лет Евреинов, — по-фрейдовски являла реализованными самые затаенные желания героя, выдавая с головой не только его обывательские претензии, но и таковые же претензии всей публики, поскольку в ней не была изжита обыватель-

щина. Она смеялась, эта публика, над нелепостями сновидений, какие выпали на долю обывателя-сновидца, а лишь потом спохватывалась, что, сопереживая с ним кошмары, это она, сама публика, состоявшая на три четверти из таких же обывателей, как и “герой”, безжалостно высмеивалась автором»²⁸.

Вот почему Евреинов относил монодраму к сатирическим жанрам. Сопереживая герою, «единственно действующему», зритель, как считал Евреинов, невольно отождествлял себя с ним и тем самым как бы затягивался внутрь действия, сам становясь «иллюзорно действующим», при этом сам себя и высмеивая.

Таким образом, монодрама, как и пародии «Кривого зеркала», тоже разоблачала, срывала маски, обнаруживая скрытую за видимостью и мнимостью сущность вещей.

Вовлекая с помощью монодрамы публику в сценическое действие, театр тем самым давал ей возможность изжить в себе зло старой жизни, освободиться от скверны — а в этом, по мнению Евреинова, и состояла социально-терапевтическая миссия театра.

Неудачнее остальных получилась у Евреинова последняя и самая оригинальная монодрама Гейера «Что говорят — что думают» (1916 год).

Миниатюру составляли два эпизода, зеркально повторявшие друг друга. Действие обоих происходило в генеральском доме. В гостиной находились сам генерал (он разорен, но скрывает это от близких), его жена, желчная и прыщеватая дочь генерала, его почтительный секретарь, который рассчитывает войти в семью, женившись на дочери, и любовница генерала, которую он выдает за даму-благотворительницу. Смысл всего происходящего раскрывался во втором эпизоде, где события повторялись точь-в-точь в тех же мизансценах: актеры так же двигались, жестикулировали, говорили с теми же интонациями. Разница заключалась только в одном: персонажи на этот раз вслух произносили то, что они на самом деле друг о друге думали, когда в первом эпизоде вели свои учтивейшие диалоги. Благопристойная оболоч-

ка сохранялась, но оттого еще чудовищнее звучал текст, где все называлось своими словами.

Лаская взором генеральскую дочь, секретарь говорил приторным голосом: «Эта уже здесь, что за рожа, прости Господи»²⁹. В первом эпизоде бонвиванским тоном он рассказывал историю романтической дуэли, на которой ему прострелили ногу. Теперь же, с той же томной интонацией он открывал истинную причину хромоты: «Сапог... жмет, так уж жмет... и самая любимая мозоль...»³⁰

Б. Гейер задумал показать на сцене гротескный разлад между лживой, но внешне пристойной явью и неприглядной, но истинной сущностью — с элементарностью и неизменностью мотивировок поведения и всеобщей ненавистью.

И тем не менее столь интересно задуманная Гейером монодрама не вышла, с чем автор полностью был согласен: «Тут вина всецело моя, ничего не поделаешь, — недостаточно ярко показал различие между 1-й и 2-й частью»³¹. Но долю вины он относил и на счет актеров, которые, в свою очередь, это различие тоже смазывали. «Семья генерала чопорная, в высшей степени вежливая, — писал он про первый эпизод, — а тут сразу видно, что это мазурики. К тому же во 2-й картине многие говорят “в сторону”, когда на самом деле должны говорить прямо все в лицо»³².

Но не в Гейере и не в актерах было дело. Драматург и театр поставили перед собой задачу невероятной трудности. Они захотели, чтобы на сцене зазвучали скрытые, бессознательно всплывающие мысли, внутренние монологи, которые никто никогда не слышит.

Рейды во «внутреннюю речь» человека предпринимали в те годы литература, поэзия и даже живопись. Уже выходили первые романы М. Пруста, были написаны первые картины кубистов.

«Кривое зеркало» в монодраме впервые приоткрыло туда дверь и для театра. Но реализовать собственные открытия до конца так и не смогло. Гейеру не хватило литературных средств, чтобы справиться с этим действительно выдающимся открытием. Скры-

то текущую внутреннюю речь он озвучил средствами обычного словесного языка. Оттого-то речевой строй персонажей во втором эпизоде — «Что думают» — ничем не отличался от того, «Что говорят» в первом. Бессознательный слой психической жизни, живущей вне законов логики и вспыхивающий в сознании в виде «образных сгустков», мгновенно возникающих картин, Гейер пытался уловить сетью словесных построений — отчего они тут же и рассыпались.

Но возможно ли вообще было осуществить монодраматический принцип в театре? Ни Кугелю, ни Гейеру, ни Евреинову этот вопрос в голову не приходил. Напротив, показался бы тогда нелепым, исходящим из старых представлений о возможностях театра. Их воображению рисовались невиданные возможности, которые открывала перед театром новая драматическая система. «Разве не полно было бы чрезвычайного интереса показать, например, жизнь во временах, а не только во времени. Я хочу сказать, что театр дает только настоящее, тогда как мысль одновременно — в настоящем видит и прошлое, и будущее — по ассоциации с пережитым и предвидимым. Поэтому мысль и восприятие зрителя опережают театр, а надо и, во всяком случае, крайне интересно, чтобы театр опережал зрителя. Или что вы скажете, положим, о том, чтобы театральное представление или, точнее говоря, воспроизведение жизни происходило с точки зрения какого-нибудь седьмого этажа или горы и т. п. Ведь жизнь города, улицы, людей представляется совсем иной, когда смотришь сверху. Разве это не театр?

Почему рисовать кистью или карандашом с высоты — это интересно, а улавливать пульс, темп, звуки и соотношения жизни в театре, предполагается, можно, только столкнувшись с жизнью лицом к лицу?

Все это первые попавшиеся в голову мысли, и я хочу этим лишь сказать, что театральное изображение бесконечно и может иметь множество ликов, но рутина съела театральное творчество, и до сих пор, несмотря на протест против литературщины, — все го-

ворят о содержании и никто не говорит о форме в театре, разве что о декорациях»³³.

Увы! Ни «Кривое зеркало», ни какой-либо другой театр тех лет, как и времен позднейших, не смогли осуществить те художественные задачи, которые ставил перед своим театром Кугель. В монодраме «театр как таковой» достиг того порога условности, за которым начинались уже пределы другого искусства. И этим искусством был кинематограф, который и смог эти задачи решить в силу того, что его средства гораздо более тесно связаны с техникой и оттого гибче в обращении с материалом действительности.

«В искусстве наследование зачастую идет не по прямой ветке, а по боковой — от дяди к племяннику», — заметил как-то В. Шкловский.

В данном случае племянник, кажется, не знал и знать не хотел о старшем родственнике, чье наследство к нему неожиданно попало и которым он так умело распорядился.

Кинематографисты начала 20-х годов, так же как и вожди «Театрального Октября», ни разу не упомянули о «Кривом зеркале»*. Оттого тем поразительнее кажутся совпадения, обнаруживающиеся между приемами монодрамы и способами построения действия в кинолентах. В фильме «Иван» А. П. Довженко (снятом даже не в 20-х, а в начале 30-х) стройка плотины Днепрогэса показывалась четыре раза и каждый раз измененной, в соответствии с меняющимися настроениями персонажей. «Они передают, — писал С. М. Эйзенштейн, — субъективные настроения героев фильма, и притом — объективно!»³⁴ Как здесь не вспомнить гейеровские монодрамы «Вода жизни», «Воспоминания» и ряд кугелевских рассуждений об этих постановках, почти дословно совпадающих со словами С. Эйзенштейна!

* Ссылки на монодраму Н. Евреинова встречаются только в неопубликованных работах С. М. Эйзенштейна — их исследует в замечательной книге «Очерки по истории семиотики в СССР» В. В. Иванов (М., 1976), который обратил на нее внимание в связи с интересом режиссера к проблеме «внутреннего монолога».

«Можно перенести действие как бы в героя, рассматривая противоречивость его сознания»³⁵, — размышлял В. Шкловский, перечисляя возможности киномонтажа. Но он не упомянул о том, что этот прием уже был однажды использован Н. Евреиновым в монодраме «В кулисах души».

«В кулисах души» — единственная монодрама Н. Евреинова, которую он поставил в «Кривом зеркале». Сам автор оценивал эту пьесу в превосходных степенях. «О самой оригинальной пьесе в мировой истории театра» — так называлась глава его мемуаров, посвященная «Кулисам души». Она действительно ни на какую другую современную пьесу не похожа.

Местом действия монодрамы служило обиталище человеческой души. Самого «владельца» на сцене, естественно, не было. Сцену заполняла как бы многократно увеличенная его грудная клетка, где, как считают, помещается душа. Занавес раздвигался очень медленно, словно с тела — оболочки души — снимали кожный покров. Таинственное святилище изображалось «без какого бы то ни было мистического тумана и апологетики подсознательного»³⁶, почти с анатомической достоверностью. «В кроваво-фиолетовой гамме чернел позвоночник, отливая голубым цветом перемычек, от него, подобно щупальцам, отходили параллельные линии ребер. Справа от позвоночника пунцовыми переливами пылало огромное сердце, подвешенное на верхней полой вене и аорте. Оно то ритмично сокращалось, то, незамедлительно реагируя на перипетии сюжета, сбивалось в лихорадочном пульсе со скоростью 125 ударов в минуту. По бокам вздувались и опадали, словно паруса на лодке, губчатые легкие — со скоростью от 14 до 18 ударов в минуту»³⁷. Анатомическую точность картины нарушал лишь телефонный аппарат нервно-желтого цвета. Тут и там виднелись желтоватого колера натянутые струны — это нервы. Их то и дело нечаянно дергали сами персонажи.

Здесь, в скрытых обычно потемках, разыгрывалась драма душевных терзаний. Душа человека разрывалась между любовью и долгом самым букваль-

ным образом — она раздваивалась. Даже «растраивалась». Свойства «психосознания» материализовались, облекаясь плотью под именами: «Я — рациональное» и «Я — эмоциональное». На сцене находилось еще и «Я — подсознательное», но оно ни в чем не участвовало, а сидело в углу на чемодане, как сидят в зале ожидания, и дремало, надвинув на глаза кепку. Если кто-то из действующих лиц пытался к нему апеллировать, остальные в страхе его одергивали: только этого не тронь, пусть уж лучше спит.

Конфликт разворачивался между «Я — рациональным» и «Я — эмоциональным». Два персонажа единой души человека были полной противоположностью друг другу. «Рациональный» — его играл В. Подгорный — собранный, подтянутый, в наглухо застегнутом сюртуке, суховатым голосом отчеканивая каждое слово, требовал от Человека подавить в себе постыдную страсть к кафешантанной певичке. «Эмоциональный» — его роль исполнял Л. Фенин — в сбившейся блузе с расстегнутым воротом, взлохмаченный, с пунцовыми губами и пылающим лицом, размахивая руками и захлебываясь словами, умолял поддаться ей. В подтверждение своей правоты он выводил на сцену певичку такой, какой она ему представлялась в его любовных грезах. Нет, возражал ему «рациональный» и вместо обворожительной и юной девицы вытаскивал на сцену другую женщину — ту, какой видел певичку он: немолодая и вульгарная особа, в пошлейшем рыжем парике, с какими-то непристойными ужимками напевала бездарнейшую шансонетку. Зато жена... — увещевал он свою заблудшую часть души (тут на сцену выходила достойная и страдающая женщина). Но «эмоциональный» и видеть эту жену не мог. Грубо отшвырнув ее за кулисы, он выволакивал на сцену другую — ту, какой она казалось ему: сварливая мегера, в неряшливом домашнем капоте, с глупым шиньоном на макушке.

Спор перерастал во всеобщую потасовку. Безрассудный персонаж душил своего трезвого оппонента и овладевал всей душой Человека. Долг повержен, любовь торжествовала. Но певичке он не нужен.

«Сперва деньги, потом любовь», — цинично заявляла она. Не в силах вынести удара, «эмоциональный» хватал телефонную трубку и иступленно кричал в нее: «Скорее, скорее! Револьвер в заднем кармане... Вернее целься... Между третьим и четвертым ребром... Да ну же, чего бояться! Один момент! Скорее...»³⁸

Оглушительный выстрел гулко разносился под сводами души.

В сердце образовывалась огромная дыра, и из нее тугими толчками выливались потоки крови. Кровь при этом изображалась как в восточном театре — с помощью струящихся алых лент. Сердце останавливалось. Легкие переставали пульсировать. Душа медленно погружалась во мрак.

В потемках души пробирался, освещая путь фонарем, человек, одетый железнодорожным служащим. «Господин подсознательный, — окликал он мирно дремавшее третье “Я”, — извольте выходить, вам пересадка — Новая Ивановка». — «Новая Ивановка так Новая Ивановка», — позевывая, бормотало «подсознание», брало чемодан и выходило за кондуктором прочь.

В воспоминаниях Н. Евреинов писал, что «рецензенты на разные голоса превозносили достоинства пьесы»³⁹. Чрезмерная увлеченность собой и своим творчеством и на этот раз помешала Евреинову трезво оценить истинный масштаб его пьесы и ее место в театральной жизни 10-х годов. На деле все обстояло куда спокойнее. Рецензий вышло совсем немного, тон их — более чем сдержанный. Новаторству пьесы никто не поражался, да и в контексте времени оно не казалось таким уж чрезмерным.

Тем более что в «Кулисах души» повторялся, в сущности, театральный принцип моралите, только переведенный с абстрактного языка христианской моралистической символики на не менее абстрактный язык новейшей психологической науки. Ведь действие средневекового моралите тоже происходит в «кулисах души», его персонажи — персонифицированные грехи, добродетели, душевные силы, борющиеся между собой за обладание душой человека. С другой стороны, еврейновская пьеса — как и монодрама в

целом — смыкалась с рождающейся в России и Европе экспрессионистской системой театральной выразительности (вспомним, кстати, что «Чудо» Макса Рейнгардта было не чем иным, как модернизированным средневековым моралите «Всякий человек»).

В «Кривом зеркале» пьеса проходила туго. Евреинов нехотя признался, что Кугель долго не решался включать «Кулисы души» в репертуар. Кугеля понять можно: пьеса Евреинова лишена всякого юмора. И только после того, как общими усилиями нашли средство приспособить ее к сцене пародийного театра, Кугель дал согласие на постановку. Этим средством, не раз использованным в «Кривом зеркале», оказался «лектор». Его играл С. Антимонов, специалист на роли ученых дураков. Солидным тоном записного приват-доцента, «лектор» нес околесицу об открытиях в области психофизиологии. «Согласно новейшим данным, — самодовольно вещал он, — человеческая душа не есть нечто неделимое, а состоит из нескольких “Я”. Ясно? (Пишет: $Я = Я_1 + Я_2 + Я_3$.)»⁴⁰.

Он аккуратно выводил формулу на грифельной доске, в сугубо научных терминах описывал местонахождение души, органы, среди которых она располагается, даже рисовал на доске «грудобрюшную преграду» и величественно покидал сцену, не обращая ни малейшего внимания на хохочущую публику.

Пьесы в жанре монодрамы у зрителей, как правило, успеха не имели. Публика не желала разбираться в тонкостях драмы «новой архитектоники», которые ей были попросту скучны и малопонятны, так же как были безразличны все прочие «искания театра». В сатирическом театре она искала совсем другое.

Разумеется, Кугелю и рачительной хозяйке «Кривого зеркала» Холмской приходилось заботиться и о таких прозаических вещах, как сборы, доходы, прибыль, расходы (не думая о них, театр вылетел бы в трубу и эксперименты на этом закончились бы). Для «сборов» Кугель включал в репертуар и пьески коммерческого толка. По поводу одной такой пародии с

фарсовым душком «Немножко музыки», вспоминал Евреинов, у них с Кутелем даже вышел спор. «Кормит театр не элита, — возражал Кутель, когда Евреинов доказывал, что интеллигентную публику от сценки будет коробить, — а улица. Мы и пошлятинку будем ставить». Он со вкусом, — писал Евреинов, — произнес слово “пошлятинка”»⁴¹.

И все же подобные споры возникали между художественным руководителем театра и главным режиссером не часто. Единство целей, сходство взглядов на задачи «Кривого зеркала» в те годы сближало их больше, чем все расхождения — разделяли. Сверхрадикальные идеи Евреинова неизменно встречали у Кутеля безоговорочную поддержку. Так же как и Евреинов, Кутель отчетливо понимал смысл той работы, которую делало «Кривое зеркало». И постоянно разъяснял это в своих статьях.

«Что любопытно для театрального человека в “Кривом зеркале” — это неустанная и, к сожалению, совершенно не оцененная критикой работа над созданием форм театра и пьес, которые худо ли, хорошо ли, эти формы вырабатывали.

Между тем на театр в тесном смысле влияли работа именно над формой и поток пьес (правда, часто невысокого уровня), порожденных этим открытием новых форм — параллелизмом и множественностью представлений, многогранностью театрального преобразования одного и того же сюжета и пр. И все это — а это единственно ценное и есть — совершенно не отмечалось»⁴².

О том же он писал, подводя итоги и осмысляя сделанное после того, как «Кривое зеркало» закрылось. «Возникши, театр поставил себе задачей проложить новые пути сатирического изображения жизни, искать новые комические положения и вообще бороться с рутинной сценических приемов. Историки театра, без сомнения, оценят влияние “Кривого зеркала”... в смысле воздействия на сценическую фактуру и технические приемы драматургии. Достаточно указать на дробность эпизодов, на изощренный гротеск, заменившие реалистический жанр, как на пример

совершенно нового для своего времени театрального приема. ...То, что сделано «Кривым зеркалом», далеко не усвоено публикой и особенно так называемой театральной критикой»⁴³.

Все напрасно. Его доводы никем не были услышаны ни тогда, ни после. Революционеры от искусства, открывая в 20-е годы то, что уже было когда-то открыто театром в 10-е, о «Кривом зеркале» никогда не вспоминали. Историки театра — даже те из них, кто признавал сделанные «Кривым зеркалом» открытия в сфере театрального языка, — считали, что новаторство «Кривого зеркала» было невольным⁴⁴.

Разумеется, Кугель не мог не видеть, как искусство революционных лет переосмысливало и по-новому раскрыло то, что было найдено на подмостках театра миниатюр. И все же его уверенность в том, что «Кривое зеркало» стояло у истоков театральной революции 20-х годов, нельзя объяснить одним «кривозеркальным» патриотизмом,

«Для историка культуры, — писал Б. В. Алперс, — крайне интересно наблюдать, насколько издалека искусство, подобно чувствительному сейсмографу, начинает реагировать не только в своих идейных сдвигах, но и в художественной структуре на подземные толчки в недрах человеческого общества, предвещающие близость мощных революционных взрывов, своего рода социальных землетрясений. Это можно было наблюдать в искусстве в пору, предшествующую Французской революции 1789 года. И, может быть, в десятикратном объеме такие сейсмографические “записи” возникают задолго до исторического рубежа 1917 года. ...Особенно наглядно подобные сигналы проявляются в театре в силу особой его художественной природы, отличной от других искусств»⁴⁵.

* В этом месте Б. В. Алперс делает сноску: «К сожалению, очень много из этих записей остается до сих пор нерасшифрованным из-за нашего нерадения, а также из-за приверженности к устойчивым догматическим оценкам. А между тем в таких “записях” таится богатый материал, долженствующий по-новому осветить искусство предреволюционного времени».

Конец «Кривого зеркала»

Программа, которой «Кривое зеркало» открыло сезон 1914/15 года, была посвящена войне. Не прошло и двух месяцев с начала войны, а театр уже успел выпустить «военную программу». Что, впрочем, не удивительно: «Кривое зеркало» всегда споро отзывалось на злобу дня, а тут событие, которое потрясло мир и обнажило четкий рубеж между двумя эпохами.

В программу входили четыре пьески, различные по замыслу и характеру сатиры, юмора и карикатуры. Эту программу рецензент «Театра и искусства» описал на редкость подробно. Предоставим ему слово — тем более что его статья не только дает представление о «военной программе» «Кривого зеркала», но и позволяет услышать голоса людей тех лет, почувствовать настроения, охватившие их в первые месяцы войны, их отношение к главному событию времени.

«Четыре пьесы... посвящены обличению немецкого самодовольства, самолюбования, тупости, внешней милитаристской помпы и муштры, за которой никакого содержания и нет, показной пошлой морали, скрывающей за собой эгоизм и бессердечие. Главная часть пьески Гликмана «1814—1914» — «Сон» воссоздает картину прошлого, герои которого умели и на войне не забывать «святейшего из званья — человек». Автор сопоставил романтику воинов Наполеона с грубым реализмом тевтонского вандализма настоящего времени. Холмская в роли воскресшей во сне француженки-патриотки и Лебединский — ротмистр, представитель той части старой германской аристократии, которая сохранила в душе своей идеалы благородства, с большой искренностью передали красивый диалог автора, ярко показывающий борьбу долга и чувства и победу первого без предательства, ненужной жестокости, при сохранении уважения к честному врагу. Хованская своими несколькими фразами смелой французской девушки заставляет устыдиться немецкого наглеца офицера (Наумовский).

В “Немецкой идиллии” Б. Гейер заклеил трагический ужас душевной пустоты, пошлости и мещанства германской обывательщины.

“Мальбрук в поход собрался” — гротеск-буфф — инсценированная народная песня-шутка высмеивает вечный тип хвастливого воина.

“Круг жизни одного завоевателя” — пантомима-кариатура на муз. Б. Эренберга — состоит из двух действий: “рождение” и “деятельность”. Последняя картина, в которой “завоевателя” постигает срам — сбивание у него знаменитых усов, — менее удачна и символические в ней роли русского, француза, бельгийца, англичанина, турка, серба и австрийца не определены»¹.

В следующую программу, выпущенную через месяц и тоже приуроченную «к моменту», театр включил пьесу «Представление о царе Васильяне, о том, как он задумал весь свет покорить и в свою веру обратит». За основу пьесы постоянный автор «Кривого зеркала» Н. Смирнов взял старинную народную драму о царе Максимилиане, которую он слегка переиначил на современный лад. Наряду с персонажами народной пьесы — богом Марсом, Звездой, традиционными Аникой-воином, чертом, скоморохами и скороходами — в представлении появлялись Вильгельм, Франц-Иосиф и «знаменитый кронпринц» в роли покорного сына Адольфа. «Перипетии дипломатических и политических событий, предшествовавших и сопутствовавших нынешней войне, отражены здесь в том примерно виде, как они должны были преломиться через голову простолюдина»².

В духе стилизованного лубка была выдержана вся постановка. В «театрально-балаганном роде»³ написал декорации художник Ре-ми, ожививший на сцене краски и дух русской ярмарки. В той же манере поставил Б. Романов танцы и сочинил музыку Б. Эренберг. Визгливо ухала шарманка, залиристо рассыпались гармошки.

Стиль балаганной игры сумели передать и актеры. «Экзотичен Антимонов — Васильян с комическими ужимками, курьезными, лишь ему одному свойствен-

ными интонациями и массой характерных деталей, сведенных к примитиву»⁴.

Кончалась пьеса посрамлением Васильяна и победой Аники-воина. «На сцене темнело — это опустилась на землю ночь. Но вот запел петух, другой, третий — и вся чертовщина вместе с царем Васильяном проваливается в тартарары. Наступает утро, выходит солнце, начинается настоящая жизнь, в которой нет места бессмысленной жестокости и самодовольству царя Васильяна. ...В основе своей, — продолжал репортер, — это улыбчиво-патриотическое представление. ...Отсюда и добрая, благостная жалостливость, отсюда и добродушная ирония. И над всем этим — спокойная уверенность в себе народа-великана, олицетворенного в образе Аники-воина. Когда патриотическое чувство находит такие трогательные и забавные формы, оно наполняет душу особым настроением. И потому, помимо художественного удовольствия, которое дает остроумное произведение, нельзя не ценить светлый след, остающийся в душе от представления»⁵.

В подобном тоне — чувствительном и одновременно выпретенном — написаны все заметки и о второй «военной программе» «Кривого зеркала». Рецензии в данном случае повторяли интонацию самих «патриотических» спектаклей театра.

Во время гастролей пятнадцатого года в Москве, куда театр повез и «Васильяна», Л. Мунштейн, сопоставляя две постановки — «кривозеркальную» и «балиевскую»* — и отдавая, безусловно, предпочтение второй, писал: «В балиевском лубке не было тошнотворного лирического сиропа и победоносного пафоса»⁶, которым отдавал спектакль петербургского «Кривого зеркала». Сравнивая отзыв Мунштейна с другими рецензиями, можно убедиться, что так оно и было.

Но как непохоже это на «Кривое зеркало»! Как несвойственны были ему и «победоносный пафос», и

* В 1915 году «Летучая мышь» тоже поставила один из вариантов этой пьесы.

«тошнотворный лирический сироп», ему, театру-скептику, всегда смеявшемуся над всяческими «вдохновениями» обывателя.

С театром вообще что-то происходило. Явно чувствовалось отсутствие Н. Евреинова. Он ушел на год, взял отпуск, чтобы закончить очередной теоретический опус. Вместо него на сезон 1914/15 года Кутель с Холмской пригласили известного провинциального режиссера Н. П. Ипполитова-Андреева, который и поставил обе «военные программы» «Кривого зеркала».

Сезон 1914/15 года вообще был неудачным — первый целиком неудачный сезон за всю историю «Кривого зеркала».

Но с Ипполитовым-Андреевым расстались. Вернулся полный новых идей Евреинов. А в театре мало что изменилось. С коммерческой стороны дело становилось все основательнее, антреприза З. Холмской процветала. Летние гастроли по России в пятнадцатом году дали чистой прибыли 17 тысяч рублей — такого еще не бывало*. Вместе с коммерческим процветанием театра росло и жалование актерам. Может быть, не так быстро, как им того бы хотелось, но все же вполне ощутимо (С. Антимонов, например, начав в 1910 году со 150 рублей в месяц, дошел к шестнадцатому году до 300). Но, несмотря на это, один за другим актеры потянулись из театра — и не второстепенные, не случайные, а лучшие, те, с которыми театр начинал, на ком держался репертуар. Ушел незаменимый Лодырэ — Лукин. Вместе с женой, М. А. Лукиной, тоже актрисой «Зеркала», он открыл в Екатеринославле свой театр миниатюр. В бакиевскую «Летучую мышь» в 1915 году ушли В. Подгорный и Т. Дейкарханова. Чуть позже вслед за ними туда же перешли Е. Хованская и К. Гибшман. Уход последних был наиболее ощутим для театра. К тому же театр чуть было не лишился С. Антимонова — его мобилизовали на военную службу, но, по

* Правда, с этого года «Кривое зеркало» повысило цены на билеты: ложа, например, стоила от 10 до 30 рублей 50 копеек; партер — от рубля до шести; балкон — от 70 копеек до рубля сорока.

счастью, прикомандировали пока к военной школе прапорщиков в Петербурге, и потому ему еще удавалось играть в театре под фамилией Вехов.

Шестнадцатый год вообще стал годом утрат. Один за другим стали уходить из жизни люди, близкие театру, которые составляли его костяк, вернее, его душу. Еще в 1914 году покончил с собой всеми любимый Антон Потапович Лось. Он уже три года как служил в театре А. С. Суворина, но оставался по-прежнему близок с актерами «Кривого зеркала», где проработал с 1908 по 1911 год. На всех его самоубийство сильно подействовало.

В шестнадцатом году умер Б. Гейер. Смерть его тяжело переживали в театре, и особенно тяжело А. Кугель. «Писать некролог Б. Ф. Гейера, — начинал он статью, посвященную памяти драматурга, — мучительно тяжело для меня. Он был близким человеком по журналу, близким по театру, и одна уже эта близость такова, что от удара не можешь оправиться»⁷. Гейер умер случайно — он заразился дизентерией на Серноводском курорте, куда отправился подлечить язву. Но Кугель, умевший разглядеть за частным случаем социальную и историческую закономерность, за судьбой одного человека — судьбу многих, отказывался видеть в смерти Гейера случайность. Гейера, утверждал он, убили российская действительность, неразбериха, бестолочь, нелепость русской жизни трагического десятилетия. «Гейер вообще был слабого здоровья — он подорвал его еще в 1905 году, когда, осужденный за один из ранних рассказов, провел полтора года в одиночном заключении. Сидя в одиночке, он бодрился, крепился, но тюрьма умела наложить неизгладимую печать и на нрав его, и на здоровье. Вскоре он стал хиреть, несмотря на относительную молодость. Что такое хиреть, по моему глубокому убеждению, никакая медицина не знает. Это как будто усталость физическая, как будто душевная: скорее, быть может, вторая. Какие-то нервы отказываются принимать приказание центрального мозга и выполнять назначенные функции: недокармливают, недоносят кровь. Начинается какая-

то психофизическая чепуха, и катастрофа ждет за углом»⁸.

«Психофизическая чепуха» начиналась и в «Кривом зеркале». Евреинов утверждал, что причина внутритеатральных неурядиц заключалась в скаредности владелицы театра Холмской. В какой-то мере Евреинов был прав. Н. Балиев, например, платил своим актерам лучше*. Но дело заключалось не только в жалованье. Балиев сманивал лучших актеров театра давно, а ушли они только теперь.

Причина взаимного недовольства коренилась глубже. Добросовестный автор хроники «Кривого зеркала» М. Яроцкая в 1916 году записывала: «Причина — в творческой неудовлетворенности. Сезон 1916/17 года открыли 8 сентября. Пьесы — все прошлогодние. Первая программа продержалась две недели: «Эоловы арфы» Б. Гейера, «Коломбина сего дня» Н. Евреинова и Мисс, «Судьба мужчины» Н. Урванцова. Потом ее сменили боевики: «Ревизор», «Четвертая стена», «Кулисы души» Н. Евреинова. Через неделю и эту программу вынуждены были заменить. С 30 сентября играли «Монумент» Л. Андреева, «Мужья и жены» С. Антимонова, «Карагез» Н. Евреинова»⁹.

Премьеру выпустили только 4 ноября. В программу входили четыре пьесы: «Слава консула Дуилия» Н. Урванцова, «Вельзар, король Визии» П. Никольского, «Под дивные звуки тромбона» Б. Сахарова, «Стан и голос» К. Пруткова. Успеха эта программа тоже не имела.

Здесь, наверное, многое совпало. Прежде всего изменился зритель, бо́льшую часть которого составля-

* Т. С. Оганезова, по окончании Адашевской школы принятая в «Летучую мышь», сразу стала получать 450 рублей, тогда как С. И. Антимонов, проработавший в «Кривом зеркале» восемь лет, получал только 300. В архиве Антимонова и Яроцкой сохранились копии договоров театра с артистами, из которых видно, что условия работы в «Кривом зеркале» были довольно жесткими. «Артист обязуется, — значилось в одном из параграфов, — участвовать во всех спектаклях, как дневных, так и вечерних и утренних, без ограничения их числа и количества ролей в них: артист не имеет права участвовать в каких-либо спектаклях и концертах и др. без письменного разрешения дирекции, даже если театр не функционирует...»

ла так называемая «беженская публика», «не очень-то, — как заметил журналист, — восприимчивая к хорошему остроумию. “Стан и голос” К. Пруткова, положенный на музыку Эренбергом, она усваивает плохо. А кстати сказать, — спрашивал автор заметки, — знает ли нынешняя беженская публика вообще басню Пруткова?»¹⁰

В пьеске «Слава консула Дуилия» «едва ли достойно оценена фигура сотрудника “Римского утра” Терсита, который был рабом, но, получив свободу, занялся литературой»¹¹, — отмечал другой рецензент. Автор гротеска Н. Урванцов взял сюжет из подлинной римской истории: во время Второй пунической войны консула Дуилия наградили свитой музыкантов, которые обязаны были возвещать «*urbi et orbi*» о том, что грядет герой, победитель карфагенян Дуилий. Бесперывные фанфары, триумф, музыка — с одной стороны, и назойливая, казенно-официальная хвала — с другой, оказались достаточными, чтобы возненавидеть славу. История Дуилия на том и кончается. «Пьеса забавна, наводит на размышления. Но много ли охотников вдумываться в смысл остроумно завуалированной “древнеримской истории”»¹², — грустно вздыхал рецензент.

Неудача этой программы могла быть и случайной — мало ли неудач случалось за эти годы в многотрудной жизни пародийного театра. Но эта была явно симптоматичной, и критики это сразу почувствовали.

«С каждым днем все труднее становится смотреть бесконечные пародии, которые уже давно утратили свой смысл и аромат свежести. Сила пародии была в том, что в “Кривом зеркале” впервые показали стереотипность и шаблонность приемов, угасающих дух человеческий, — или, пользуясь терминологией Бергсона, — выявляли в этих приемах “механическое, заслоняющее живое”. Пьески были смелы, яркие, стрелы попадали в цель. Названия пьес делались именами нарицательными.

Театр исчерпал себя. “Механическое, заслоняющее живое” из порока, высмеиваемого театром, превратилось в порок самого театра»¹³.

Разрушительные игры, которые вело с искусством и жизнью «Кривое зеркало», уже не вызывали у зрителей прежнего веселящего чувства. Бесцеремонное обращение с традицией, ликующее попрание старых художественных и моральных норм, казавшихся еще недавно несносными путями, мешающими движению новой жизни, теперь стали вызывать у людей, может быть, неосознанную, но вполне нешуточную тревогу. А тоска по ним, потребность в их возврате сменили прежние геростратовы настроения. «Война, особенно затяжная и тотальная, вызывает у людей ностальгическую жажду “нормальной” жизни. Затянувшееся безумие заставляет тосковать о догматах разума. Растет уважение к традициям, и, как реакция на разрушение, из глубин народного сознания поднимается воля к восстановлению, возобновлению традиционных ценностей»¹⁴.

Но «Кривое зеркало», отрицатель и разрушитель по своему призванию и предназначению, на роль восстановителя традиционных ценностей не годилось.

Н. Евреинов поставил в декабре 1916 года «Врача перед дилеммой» — целиком всю четырехактную трагедию Б. Шоу. Публика недоумевала. Недоволен спектаклем собственного театра остался и А. Кугель.

«Врач» был последней премьерой «Кривого зеркала» в сезоне 1916/17 года и последним спектаклем Н. Евреинова в этом театре.

Вместе с Евреиновым «Кривое зеркало» покинул и его главный художник Ю. Анненков.

«Постом 17 года “Кривое зеркало”, впервые за свою историю, не выехало на гастроли, а осталось играть в Петрограде. С 13 по 19 февраля — в первую неделю Поста спектаклей не было. С 20 февраля начали репетировать пьесу Рафаила Адельгейма “Фата-моргана” — репетиции прервались из-за революционных дней, которые начались в Петрограде с четверга 28 февраля.

Накануне 22 февраля сыграли один спектакль, посвященный памяти Б. Гейера, — перед началом сказал вступительное слово Кугель. Играли “Эволюцию драмы”, “Воспоминания”, “Любовь русского казака”.

27 февраля распоряжений о закрытии театров со стороны старой власти не было (новой власти было не до театров). В час дня 27 февраля кассы театров были закрыты по взаимному соглашению.

С 27 февраля по 5 марта спектаклей нет. Убытки громадные. 6 марта возобновили спектакли с новой программой — «Вечная танцовщица», «Врачи».

7 марта на Сергиевской в бывшем особняке принца Ольденбургского открылся «Дом артиста». «Кривое зеркало» выступило там полным ансамблем.

10 марта — спектаклей нет. Похороны жертв революции на Марсовом поле»¹⁵.

Эту хронику жизни «Кривого зеркала» во время революционных дней составила Яроцкая. Мария Каспаровна и раньше вела театральный дневник, куда заносила сведения обо всех важных событиях. Но так подробно — еще никогда. Время вдруг чрезвычайно уплотнилось. История «Кривого зеркала» двинулась с необычайным ускорением.

С 10 по 18 марта театр не играл. Но внутри шла напряженная работа: ставили «революционный спектакль».

19 марта состоялась премьера. В программу, поставленную бывшим режиссером Троицкого театра С. М. Надеждиным, вошли «Нецензурная пьеса» Н. Урванцова и «Принц Лутона» В. Курочкина.

В «Нецензурной пьесе» речь шла о драматурге, который перенес действие своего произведения в Египет времен фараонов. В пьеске происходили события тысячелетней давности, персонажи носили древнеегипетские одежды и имена — Радамес, Клеопатра, Хемсет, Верхний жрец. Весь этот экзотический антураж понадобился писателю для того, чтобы провести через цензуру свое детище, которое, как мнилось автору, таило в себе язвительную сатиру на современный строй. Но писатель старался напрасно. «Наши авторы выучились писать так цензурно, — говорилось в конце пьесы, — что ничего нецензурного у них найти нельзя»¹⁶.

Своего рода «нецензурной пьесой» было и произведение В. Курочкина. «Курочкин пускался во все

тяжкие, чтобы обмануть бдительное око цензуры, — писал А. Кугель. — Тут и ссылка на какого-то мифического французского автора, у которого он заимствовал сюжет, тут и название “театр кукол” и т. д. ...но, — замечал Кугель, — поставить “Принца Лутоню” можно было, конечно, только теперь... .. двор, министры, разврат, ханжество, официозные журналисты... ..и славословящие поэты, и основной персонаж памфлета-сатиры принц Слюняй, в котором легко узнать Александра II, да и вообще сама история о мужике Лутоне, с которым принц поменялся местами, а потом, устроив революцию, снова вернул трон... как будто навеяна новейшими событиями — и публика склонна принимать ее как отголосок современности»¹⁷.

Публика «Кривого зеркала» действительно с готовностью ловила намеки на злободневные события, подчас буквально понимая скрытые в пьесе аллюзии. Когда Слюняй возвращался на трон, она «чувствовала себя сбитой с толку: не контрреволюция ли это?»¹⁸. К этому можно было бы отнести как к курьезу. Но курьез в данном случае выражал симптом изменившегося мышления.

Время иронических иносказаний миновало. Политизировавшееся сознание людей революционного времени требовало от сатирического искусства четкости плаката, ясности лозунга. Приближалось время «Театрального Октября».

«Нецензурная пьеса», “Принц Лутоня”. ...Обе они устарели для наших дней, когда наша жизнь политическая несетя таким бешеным темпом. Теперь, когда мы свалили... ..этот гнет романовщины, полицейского монархического правительства, — появление на сцене лубка с этими старыми фантастическими впечатлениями — скука»¹⁹ — так весьма категорично высказался о революционной программе «Кривого зеркала» рецензент «Рампы и жизни». Он был прав. «Кривое зеркало» само оказалось в положении того автора, которого зло и беспощадно, как умело только оно, высмеяло в «Нецензурной пьесе».

На гастроли в Москву, хотя и с большим опозданием, все-таки поехали. С 10 апреля начали играть, как всегда, в Никитском театре. Программы комбинировали из «Принца Лутони», «Нецензурной пьесы» и двух совсем новых пьесок: «Симфония старого режима» и «Тигровая шкура». Пробовали кое-что из старого репертуара: «Вельзар, король Визии», «Эволюция дьявола», «Вечная танцовщица» — публика, как ни странно, принимала. И уже последние две недели московских гастролей до 30 апреля играли прежние боевики: «Монумент», «Судьба мужчины», «Кулисы души», «Торжественное заседание в честь К. Пруткова», «Ревизор», «Гастроль Рычалова», «Вампука», «Карагез».

Из Москвы, как обычно, поехали по провинции: Казань, Саратов, Воронеж, Киев, юг России. Гастроли, опять-таки против ожиданий, оказались прибыльными. Но Кугеля с Холмской и сборы не радовали: театр терял одного за другим последних актеров — уезжая из города, недосчитывались одного-двух, и опять же самых лучших, последних из лучших. В Киеве остался Л. А. Фенин, он перешел в местный театр миниатюр. И. А. Покровский взял антрепризу в Ставрополе, В. А. Донской остался в драматическом театре в Саратове. А. И. Егоров перешел режиссером в Музыкальную драму — но это уже было в Петрограде, когда вернулись с гастролей.

Сезон 1917/18 года «Кривое зеркало», хотя и с некоторым опозданием, но все же открыло. На премьере 30 сентября сыграли две пьесы: «Да здравствует правосудие» — переводная сатира с немецкого в трех действиях, которую поставил Н. Н. Урванцов, и «Хоровод» А. Шницлера в постановке С. М. Надеждина. Однако премьера была явно не ко времени. «Петроградские театры висят на волоске, — записывает Яроцкая. — Критическое положение, ввиду истощившихся запасов нефти и каменного угля, поставило вопрос о крайних мерах нормированного потребления топлива и электрического освещения. Возникла мысль о закрытии театров и кинемо. Началось падение сборов еще с 15 октября, с 23 — угрожающее, с 25 — катастрофическое. С 26 октября прекратили

спектакли большинство театров и “Кривое зеркало”. Днем не давали света, остановились репетиции.

С 12 ноября “Кривое зеркало” вновь начало спектакли. Играли “Хоровод” »²⁰.

28 ноября театр выпустил «Путешествие вокруг равенства» Д. М. Барри, пьесу в четырех действиях, которую перевела с английского Л. Б. Яворская, игравшая в спектакле роль мисс Мэри. Ее партнером в роли лорда Лоома был вернувшийся в театр Виктор Хенкин. Другие роли исполняли Е. Вольф-Израэль, М. Яроцкая, А. Хованский и А. Барановский. Ставил спектакль С. Надеждин, оформлял Н. Фореггер.

С 23 января возобновили старый репертуар: «Цензурная пьеса», «Судьба мужчины», «Тигровая шкура», которые играли до 17 марта — последнего дня Масленицы.

«17 марта 1918 года закончился театр “Кривое зеркало”»²¹ — это последняя фраза в дневнике М. К. Яроцкой. Она тогда еще не знала (а потом эту фразу почему-то не изменила), что не пройдет и четырех лет, как «Кривое зеркало» вновь откроется и проживет в новую эпоху почти десятилетие. Правда, это будет уже другая история, история другого «Кривого зеркала». Может быть, поэтому М. К. Яроцкая и не стала в своем дневнике ничего исправлять.

МОСКОВСКИЕ ТЕАТРЫ МИНИАТЮР И «ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ»

Московские театры миниатюр

Осенью 1911 года по страницам московских журналов и газет промелькнули заметки, весьма эмоциональные и даже нервные по тону, словно сообщали не о новом виде зрелища, а о надвигающейся эпидемии. «Каждый встречный думает теперь о театре миниатюр. Успех первого театра не дает спать г.г. предпринимателям. Число этих театриков грозит вырасти до бесконечного»¹. «Миниатюрная эпидемия в Москве все еще не ослабевает, жертвы ее насчитываются десятками»².

Однако самые тщательные разыскания вместо «числа бесконечного» приводят всего лишь к трем названиям, кстати, их только и упоминают авторы заметок. Это «Буфф-миниатюр», театр в Мамоновском переулке и «Миниатюры» в Театральном клубе.

Загадка отражала феномен московского миниатюр-движения: оно зарождается внутри уже сложившейся зрелищной системы. Представления, именующие себя спектаклями театра миниатюр, идут в театрах «Фарс», на открытых эстрадах и подмостках дачных театров, даже в Народных домах Попечительства народной трезвости. Под театры миниатюр приспособливают свои помещения кинематографы.

Москва и здесь шла путем провинции, где «движение» миниатюр уже было в разгаре. Известный одес-

ский обозреватель А. Ардов, разыскивая истоки зарождения «миниатюр», прямо выходит на кинематограф. «Театр миниатюр, — утверждает он, — это реформированный биоскоп, между картинами которого небольшие труппы разыгрывают легкие комедийные и фарсовые вещицы. В один сеанс, который длится чуть больше часу, зритель успевает повидать и последние синематографические картины, и две комедийные вещицы с пением и танцами и короткими антрактами»³.

В Петербурге массовому распространению театра миниатюр предшествовало теоретическое осмысление его как новой театральной концепции. Идея, импульс которой дала европейская традиция, поначалу оформилась как некая эстетическая модель в сознании петербургской художественной элиты. Публикации А. Кугеля на эту тему появились еще в 1906 году, за два года до первых театров малых форм.

В Москве, где миниатюр-движение было вторичным и подражательным, оно в такой же мере было и спонтанным. «Идея театров миниатюр бессознательно проникает в глубь психологии той массы, которую мы называем собирательно публикой»⁴, — писал в 1911 году Э. Бескин.

В отличие от Петербурга театры миниатюр Москвы не возникали как сознательный противовес зрелищной индустрии, к тому времени утратившей всякое подобие искусства.

В «Лукоморье» и «Кривом зеркале», «Черном коте» и «Доме интермедий» их создатели видели альтернативу шантанной эстраде, пошлой, грубой и давно обесмысленной духом коммерции и наживы. В Москве сходные по типу театрики возникали внутри коммерческой сети развлечений как плоть от плоти ее.

* Кстати, А. Ардов первым указал и на опасность — о чем позже будут писать чуть не панически, — которую таит в себе новый зрелищный жанр для серьезного искусства, чьим конкурентом он неожиданно оказался. «Всего лишь за первых три месяца ими (то есть одесскими театрами миниатюр. — Л. Т.) взято 12 000 рублей. Цифра колоссальная. В то время как итальянцы, подвизающиеся в городском театре, терпят, несмотря на праздники, убытки».

Начало «движения» московских миниатюр по времени пришлось на новый расцвет всевозможных увеселений и общественных удовольствий, отмеченный во «второй столице» на рубеже 1911—1912 годов, и — более того — было вызвано им. К прежним увеселительным предприятиям — «Фарсу» С. Ф. Сабурова, «Буфф», театру и саду «Аквариум» — прибавились театр-варьете «Шантеклер» в помещении бывшего купеческого клуба на Б. Дмитровке, и там же, на Б. Дмитровке, еще один театр-варьете — «Максим», «роскошный» театр-варьете на Триумфальной площади «Альказар» и театр «Фантазия» в Петровском парке. И всюду предлагались «кабаре-обозрения», «настоящий кабаре», «концерт-варьете» и кабаре «тингль-тангль».

«Характерной особенностью переживаемого нами момента — безвременья во всех почти областях — и в области театра и искусства, и в области политики и литературы — является удивительная жажда зрелищ и всякого вида развлечений, которая охватила все русское общество, — писал журналист в статье с весьма характерным названием “Хлеба и зрелищ”. — По всей России, несмотря на всевозможные административные сопротивления, постоянно возникают новые театральные предприятия. ...Вся эта увеселительная оргия носит нездоровый, лихорадочный характер. ...И вот на сцену является “чарование прекрасных вымыслов” — пусть кратковременное, пусть даже не вполне доброкачественное, но хоть на миг создающее возможность забыться в приятном, хотя и нездоровом сне. “Хлеба и зрелищ” — вот лозунг, своеобразная программа данного момента. Это желание во что бы то ни стало найти какое-либо развлечение учтено ловкими предпринимателями. Они прекрасно уяснили себе запросы времени, наперебой предлагая публике разухабистый фарс, оперетту и скетинг-ринк. ...Тут совсем не надо думать и ничего не чувствовать, кроме щекотания нервов. Мелькают картины, входят и выходят люди, что-то говорят, что-то делают, красочно, пестро и сумбурно. Миниатюрно-шантанно-фарсовый суррогат»⁵.

Потому нет ничего удивительного в том, что первый московский театр миниатюр появился в театре «Буфф», в самом своем названии «Буфф-миниатюр» как бы узаконив этот симбиоз шантана и миниатюры.

«Буфф-миниатюр»

К рождению «Буфф-миниатюр» косвенно причастен не кто иной, как хозяин Литейного театра В. А. Казанский. Летом 1911 года он приезжал в Москву для переговоров с М. М. Кожевниковым, владельцем театра «Буфф», чтобы открыть здесь театр того же рода, какой он держал в Петербурге и Одессе, где ему принадлежала «Мозаика». Помещение «Буффа» на Садовой-Триумфальной ему почему-то не подошло, и он договорился с Я. В. Шукиным об «Эрмитаже», где тогда же и стал работать его «Театр миниатюр».

Но зерно было заронено и вскоре дало всходы.

К Кожевникову Казанский обратился не случайно. Когда умер А. Э. Блюменталь-Тамарин, арендовавший у хозяина «Буффа» опереточную антрепризу, помещение оказалось свободным. Тут-то и возник Казанский со своей идеей. После переговоров с ним, ничем не закончившихся, после еще ряда проектов — «от устройства в “Буффе” городского симфонического оркестра, оперы до синематографа»¹ — Кожевников в конце концов сдал театр неизвестному в Москве театральному агенту А. А. Левикову, который, задумав «возродить ооновские* времена»², решил открыть в «Буффе» шантан, наподобие английского мюзик-холла. Но «ооновские времена» давно миновали, Левиков и сам это понимал, поэтому он видел свой шантан «дорогим, солидным, для семейной публики»³, где «наряду с обычными номерами открытой сцены будут подвизаться настоящие артисты, а также демонстрироваться последние научные изобретения»⁴ — так пересказывал хроникер замысел Левикова. Заканчивалась же заметка фра-

* Имелся в виду Шарль Омон, владелец театра «Салон де Варьете» в Москве в 80-е годы XIX века.

зой, которая имеет самое непосредственное отношение к нашему жанру: «Здесь также решено устроить театр миниатюр»⁵.

«Сегодня и ежедневно! Миниатюры и концерт-*parisien*. Все знаменито!»⁶ Хроника «Новостей сезона» скорее походит на какую-нибудь рекламу. «Небывалую программу» концерта-паризьен хроникеры расписывают в стиле лубочных афиш балагана. «Знаменитый иллюзионист Эндоре — невиданное зрелище из мира таинственного. Выход парижанки королевы этуалей — *m-lle* Мальти. *Miss* Голландер — гордость Австралии, *missis* Филиппе, красотки-сестры. Американские танцы — *miss* Лилиян. Чудо-велосипедист. В Бар-американ — кабаре. Веселье! Смех! Хохот!!! До 4-х утра»⁷.

Что же до миниатюр «Буффа» — о них автор заметки хранит молчание, как, впрочем, и о «научных изобретениях».

Месяца через два шантан со всеми его невиданными знаменитостями куда-то сгинул. А театр миниатюр остался, сохранив прежнюю марку и многих актеров. Только во главе его теперь оказался известный опереточный актер, служивший здесь при Левикове, а до него в оперетте Блюменталь-Тамарина, — А. П. Гарин. Но Гарину повезло не больше, чем Левикову. Его театр, открывшийся в последних числах декабря 1911 года, к середине января 1912-го уже не существовал. Предсказать скорый конец «Буффа-миниатюр» под управлением А. П. Гарина, как театр теперь назывался, большого труда не составляло. Во всем, до мельчайших деталей, он был подражательным, а его первоисточник всем отчетливо виден: «Буфф-миниатюр» как две капли воды походил на петербургский Литейный театр (вот где обнаружился В. А. Казанский). Те же гиньоли либо «драматические этюды», сдобренные ужасами, — «Маска сорвана», «Слепой», «На могильной плите», — разбавленные старыми водевилями с пением и танцами, вроде «Гамлета Сидорыча и Офелии Кузьминичны» или давнишними пародиями, как «Дни нашей жизни». В театре у Гарина было все, что полагалось в таких теа-

трах, даже вечера кабаре с последним словом театрального авангарда — «действием в зрительном зале, где 18 женщин гонялись среди публики за женихом»⁸. Антракты между пьесками заполнялись мелодекламацией, романсами и современными танцами.

Рецензент «Русских ведомостей» нашел «программу открытия слабой, одноактные пьески наивными»⁹. «Провинциальный артист А. П. Гарин, — писал он, — воспользовался уже известным планом: очень дешевые цены местам* и три спектакля в вечер»**¹⁰. К этому еще нужно добавить разрешение «не снимать верхнего платья». Вот и весь «план» «Буфф-миниатюр».

Московское миниатюр-движение поднималось главным образом артистическими силами провинции. «Мозаику» на Б. Дмитровке, 26 открыла в декабре 1911 года провинциальная актриса М. И. Чернявская. «Новый театр миниатюр» в помещении Торгово-промышленного клуба у Яузских Ворот в феврале 1913 года основала Д. В. Германовская, тоже актриса из провинции. Оттуда же по большей части набиралась и труппа обоих театров. Сюда устремились оставшиеся без ангажемента актеры из той актерской братии, что вечно кочевала из Керчи в Вологду и обратно. Попытки узнать что-либо о «доминиатурной» судьбе этих актеров, имена которых изредка — и чаще всего без инициалов — упоминают рецензенты, приводят к хранящимся в РГАЛИ анкетам Театрального бюро Е. Н. Рассохиной.

Существовавшее в Москве с 1892 года агентство Е. Н. Рассохиной вело обширную и многообразную деятельность — от продажи билетов в театры, концерты и различные увеселения — до устройства театральных спектаклей, концертов и увеселений. Но главным родом занятий агентства было посредничество между антрепренерами, театральными товари-

* Билеты в «Буфф-миниатюр» стоили от 22 копеек до 1 рубля 50 копеек, ложи — от 2 рублей 80 копеек до 3 рублей 50 копеек (для сравнения — цена билета в кино в среднем составляла 35 копеек. Столько же стоил обед из трех блюд или графин водки в ресторане средней руки).

** 7, 8.30 и 10.

ществами, музыкально-драматическими обществами — и актерами, режиссерами, художниками, композиторами, оформителями, которые состояли на его учете и забрасывали «глубокоуважаемую Елизавету Николаевну» слезными письмами, умоляя пристроить их хоть куда-нибудь. В конце анкеты, возле графы «Ваши условия» рукой какой-нибудь А. И. Бегичевой — «на роли комических старух» или «инженно-кокет» — М. В. Дальской выведено: «любые». Этких-то актеров драмы, фарса, оперетты, оперы и «открытой» сцены и направляла Рассохина по запросам антрепренеров в возникающие театры миниатюр.

Почему-то складывалось так, что не только рядовые актеры, но и сами устроители первых в Москве театров миниатюр с этим жанром до той поры ни разу не сталкивались. (Возможно, преуспевающим в этом деле провинциалам не было нужды начинать на новом месте. Так, Германовская была актрисой на ампула героинь-кокет в еврейском репертуаре и классике: «Мирра Эфрос» — жена, «Вишневый сад» — Раневская.) И потому мало что смыслили в специфике этого искусства. А их предпринимательская энергия ни в малой степени не искупала их беспомощности в жанре миниатюры.

Как и Гарин, они воспользовались «уже известным планом» — дешевые места (правда, у Чернявской и Германовской билеты стоили чуть дороже — нижние цены, например, соответственно, 32 копейки и 40 копеек), три сеанса в вечер — 7, 8.30, 10 и программа, состоящая из нескольких коротких пьес-драм, опер, оперетт, балетиков или пантомим. На открытии «Мозаики» играли «Свадьбу при фонарях» Оффенбаха, «Беда от сердца, горе от ума» Ф. Кони, пантомиму «Модель» на музыку Лагуанера. И на десерт — дивертисмент из характерных танцев, романсов, цыганских песен. Премьера завершалась «первым дебютом знаменитого китайского фокусника Ли-за-ху»¹¹.

Обозреватель «Новостей сезона» писал, что «премьера у Германовской была не совсем слаженной и по времени не рассчитана, потому спектакли второй и третьей очереди были задержаны и публика столпи-

лась в фойе»¹². Поведав читателям об этом недоразумении, репортер под конец статьи решил все же театр как-то поддержать. Но похвала его звучала двусмысленно. «Новый театр, — писал движимый самыми лучшими побуждениями обозреватель, — имеет, несомненно, много преимуществ: прекрасные ожидальные залы, ковры, много электрического света — вообще, есть возможность ожидать начало спектакля в комфортабельной обстановке со всеми удобствами»¹³. Программу при этом критик разобрал, оценив только «костюмы, бутафорию и особенно декорации»¹⁴.

Здесь в искренности рецензента сомневаться не приходится. Оформлял программу К. Н. Сапунов, декоратор Художественного театра. (К. Сапунов, кстати, был среди тех, кто несколько лет назад расписывал подвал Перцова дома для «Летучей мыши», и его давний опыт оказался как нельзя кстати в театрике миниатюрного типа.) Но одно оформление спасти театр не могло. И «Мозаика» вслед за «Буфф-миниатюр» тоже закрылась.

Московская критика оказалась на редкость единодушна в своем отношении к новому жанру, без устали браня театры миниатюр. Один назвал их «мертво-рожденными детищами, от которых веет безнадежным любительством и сугубой “Вампукой”»¹⁵. «Чувство омерзения охватывает душу, и больно становится за тех артистов, которые с каждым спектаклем становятся все больше и больше миниатюрными в глазах наших»¹⁶, — восклицал другой. Третий брезгливо назвал их «театрами-бородавками»¹⁷.

И лишь два театра они выделяли на общем безрадостном фоне — Мамоновский и Театр миниатюр М. И. Ртищевой.

Мамоновский театр

Мамоновскому театру удалось продержаться — хотя и не без труда — целых четыре сезона: с 1911 по 1915-й. Для его создания объединились люди весьма известные в художественных кругах Москвы.

Заведование художественной частью принял на себя поэт, беллетрист, критик и драматург Сергей Саввич Мамонтов, сын Саввы Мамонтова. Компаньонкой Мамонтова была М. А. Арцыбушева, актриса, дочь знаменитого опереточного актера, куплетиста и рассказчика, писавшего к тому же комедии и фарсы, — А. З. Бураковского. В «акционерную компанию» вошел и муж Арцыбушевой — Ю. К. Арцыбушев. В годы прошедшей революции он издавал и редактировал литературно-художественный и сатирический журнал «Зритель», а теперь в качестве рисовальщика сотрудничал в газетах и журналах, деятельно участвовал в жизни Московского литературно-художественного кружка. «Театр и искусство» сообщил, что «кроме того, близкое участие в создании театра принимает брат К. С. Станиславского В. С. Алексеев»¹. А художественно-декоративная часть находится в руках Е. Е. Лансере и В. Д. Замирайло.

Мамоновский готовился к открытию 1 ноября 1911 года, в доме Шаблыкиных, где до этого размещалось реальное училище. Помещение начали перестраивать под театральное. Работа кипела. И в этот момент С. С. Мамонтов неожиданно сделал в прессе заявление весьма категорического свойства:

«Принципиально расходясь во взглядах на художественные задачи “театра миниатюр” с компаньонкой моей по этому делу М. А. Арцыбушевой, я с 28 сентября устрояюсь от какого-либо участия в названном предприятии.

Сергей Саввич Мамонтов.

Р. S. Другие газеты прошу перепечатать»².

Другие газеты немедленно заявление Мамонтова перепечатали, но ни одна из них ни словом не обмолвилась о том, в чем же суть принципиальных разногласий между компаньонами. (Об этом больше никогда и нигде не вспоминали и сами участники конфликта.)

И все же заметка, казалось бы, мало что объясняющая, одну важную информацию дает: художественные задачи в Мамоновском, стало быть, были. В этом прежде всего и состояло отличие Мамоновского от

других театров миниатюр — при сходных с остальными внешних признаках.

Программы здесь также строились как собрание одноактных драм, опер, оперетт и дивертисментного отделения таким образом, чтобы продолжительность их была не более полутора часов. «Начинаясь с 7 часов вечера, спектакли будут повторяться ежевечерне три-четыре раза, уподобляясь, таким образом, кинематографу»³.

Но коллажность сочетания пьес, принадлежащих разным искусствам, лаконизм самих этих миниатюр, образующих мозаичное единство, были для людей, собравшихся в Мамоновском, вполне осознанным художественным принципом.

Именно об этом свидетельствовал откликнувшийся на премьеру в Мамоновском Ю. Э. Озаровский, актер и режиссер Александринки, принимавший участие в экспериментальных постановках Мейерхольда. «Театр миниатюр — что может быть современнее в наши дни, когда эскиз предпочитают картине, фортепьянную пьеску симфонии, очерк роману — словом, когда во всем — не только в искусстве, но и в общественной жизни — выдвигается вперед все маленькое*. ...В исполнении и постановке театр достигает стильности»⁴.

Стиль Мамоновского театра, атмосфера его спектаклей подернута флером «миriskуснической» ностальгии по прошлому. Как и в петербургском Троиц-

* В этой статье Ю. Озаровский затрагивает и часто обсуждавшуюся в прессе тему «Театр миниатюр и кинематограф», но рассматривает ее под новым углом зрения: театр миниатюр — конкурент синема, «удачно борющийся с сеансом кинематографа». О том же, кстати, ссылаясь на опыт шведских театров миниатюр, писал тогда же переводчик Э. Матери: «Борьба за существование между театром миниатюр и кинематографом не раз уже обсуждалась в прессе. В том или ином городе зрительный зал театра пуст, в то время как соседствующий с ним кинематограф делает постоянно полные сборы. И это явление отмечено не только у нас, но и за границей. В Швеции решили бороться с кинематографом (в Мальме и Стокгольме), предлагая публике то же самое, что давал кинематограф, т. е. небольшие пьески за дешевую плату. Представление состоит из трех одноактных интермедийных пьес и продолжается не более полутора часов. Плата за место (на наши деньги) от 5 до 25 коп. дала блестящие результаты»⁵.

ком театре (кстати, Троицкий театр той же осенью, когда открылся Мамоновский, гастролировал в Москве), здесь грезят о минувшем.

Из театральных архивов извлекли старые оперы и оперетты — «Свадьбу при фонарях» и «Шесть девиц на выданье» Оффенбаха, «Богатую фермершу» Планкетта. Инсценировали серенаду А. П. Бородина «Четыре кавалера» и даже «Веселую кантату» И. С. Баха, написанную по случаю появления кофе в Европе. Вспомнили давно позабытые русские водевили П. А. Каратыгина — «Булочная, или Петербургский немец», Ф. А. Кони «Беда от сердца, горе от ума», «Ревнивый муж, или Храбрый любовник», «Дядюшка о трех ногах» и «Пишо и Мишо».

«Словом, репертуар тот же, что и в других театрах миниатюр, но поставленный со знанием дела и истинным проникновением в дух эпохи. Превосходные живые исполнители точно воспроизвели перед зрителями этот забавный обломок старины со всем его непритязательным бойким остроумием, старинными оборотами речи, старинными французскими робронами и начесами»⁶, — отзывался Ю. Озаровский о постановке каратыгинского водевиля «Булочная, или Петербургский немец».

Вокальные и хореографические номера, случайно соседствовавшие в программах других театров миниатюр, здесь были объединены одной страной или эпохой: «Испанские песни и танцы», «Итальянские песни и танцы», «Восточные песни и танцы». Старина преобладала, конечно, и здесь. Был дивертисмент, посвященный средневековой музыке и танцам, был — музыке и танцам XVIII века и 40-м годам века прошлого. В дивертисментах* актеры пели и танцевали перед средневековыми замками или боскетами на фоне задников, изображавших знойную ночь Востока, или в обстановке гостиной московского барского особняка. С любовной тщательностью воспроизводили Лансере и Замирайло образы прошло-

*Дивертисменты ставил артист балета Большого театра Н. П. Домашев, которого М. А. Арцыбушева пригласила в театр главным балетмейстером.

го, всякий раз беря сердце зрителей ностальгической печалью по милой старине. Умели почувствовать и тонко передать на сцене жантильные манеры эпохи «парика и мушек» или суровый колорит Средневековья и актеры Мамоновского театра. Восприимчивость к давнему, почти болезненное влечение к прошлому — общее свойство людей начала века — у молодой труппы Мамоновского театра были обострены до предела*.

Свой второй сезон 1912/13 года прежнее руководство театра начало с того же репертуара. Снова, как и в прошлом году, ставили Каратыгина, Кони и Оффенбаха. В одной из программ сыграли «Аптекаря» Гайдна; в другой — одноактную оперу Мендельсона «Возвращение» на «буколически-наивное либретто». Снова «публика проводила милый час в эпохе наших бабушек, с их кринолинами и безобидными романами»⁷. Снова умилялась старинным костюмам, манерам, оборотам речи, рифмам — даже таким корявым, как в стихах из «Веселой фермерши»:

Мы вам спели хорошо,
Вы кричите нам браво.

Замечали их корявость — и все равно умилялись.

Перед нами дневник В. П. Ивинга. Очень скоро Ивинг станет модным танцовщиком (а позже, уже после революции — известным балетным критиком, педагогом и теоретиком танца). А тогда, в 1913 году, он, никому не известный литератор и завсегдай Мамоновского театра, записывает в заветную тетрадь строчки, в которых стремится запечатлеть свое мимолетное настроение: «Особая прелесть музыки XVIII в. в том, что она грустно-радостная, какой бы

* В театре М. А. Арцыбушевой служили начинающие актеры, никому не известные, недавние выпускники студий и театральных школ — преимущественно частных. Балерины М. Д'Арто, М. Юрьева, А. Комнен и М. Кебрен, например, только перед тем окончили хореографическую студию в Москве, актер И. Калабухов, по амплуа «любовник», до Мамоновского только год работал в Ельце. Собственно, труппа Мамоновского театра состояла не из одной, а из трех самостоятельных трупп: драматической, оперной и балетной.

веселый мотив ни был, он всегда словно окрашен дымкой грусти. Это, должно быть, оттого, что старые мастера даже веселые вещи писали в *minor'e*.

Изменница Гризетта меня не забудет,
Изменница Гризетта меня не забудет!
Ах, врага убью я,
Шпагой проколю!
Раз-два-три — умри!
Раз-два-три — а-аха-х — умри!
А если он меня,
Я умру любя, —

выводит нежное меццо-сопрано из гайдновского “Аптекаря”. ...Где бы я сейчас ни был — дома ли, в редакции, в гостях, — звучат во мне эти пленительные строки»⁸.

Второй сезон Мамоновский театр едва дотянул до конца зимы. А на Пасху и лето сдал помещение провинциальному актеру С. А. Максимову, который открыл в нем «Театр смеха и веселья». Театрик Максимова относился к разряду тех миниатюр-предприятий, какие во множестве действовали в провинции, а теперь стали проникать в Москву — с временной, наспех собранной труппой, со случайной и безалаберной программой, в которой были перемешаны сцена Солохи с дьяком из «Черевичек» с первым актом оперетты «Игрушечка», исполнитель русских народных песен Петр Ярославцев с «боевой новинкой» Вены «Рецепт мужьям». «В обстановочном смысле программа весьма жалка, — писал рецензент. — Злободневное обозрение “Его светлость Тити-Кака XI в Москве” — как написано, так и срететировано на скорую руку»⁹.

В театре с многообещающим названием судьба на короткий срок свела вместе и любителей — брата и сестру А. и Н. Вертинских, приехавших в Москву за театральным счастьем, недавно окончившую балетную студию Э. Крюгер и киноактера В. Л. Рокотова, переживавшего здесь время до очередной фильма, и довольно известных провинциальных актеров В. Д. Чарского и Ц. К. Дагмарова, — последний был приглашен Максимовым на должность главного ре-

жиссера. Всех их привело в театр миниатюр не призвание к новому жанру, а куда более прозаические поиски хлеба насущного.

И тем не менее для некоторых актеров случай оказался провидческим, обнаружив скрытое в них эстрадное дарование, которого они в себе, может быть, и не подозревали.

Как и остальных актеров труппы, А. Вертинского занимали во всем пестром и хаотичном репертуаре «Театра смеха и веселья» — и в комедии, и в драматическом этюде «Мой лучший друг», и в концертном репертуаре. В комедии рецензент Вертинского не заметил, в драматической роли разбрался за излишний мелодраматизм, зато его выступление в дивертисменте похвалил: «Много смешил Вертинский — еврей»¹⁰. К сожалению, рецензент скуп на описание и не объясняет, чем и каким образом смешил артист. Вполне возможно, что причиной был жанр еврейских рассказов и сценок, к тому времени давно банальный и расплодивший десятки подражавших друг другу исполнителей. Подражал другим — Владимиру Хенкину прежде всего — и Вертинский. Он показывал, как читает монолог из «Уриэля Акосты» приехавший поступать в театральную школу местечковый еврей. Сценка по уровню была любительской, как любительским было ее исполнение начинающим (хотя и успевшим вкусить с этой сценкой успех на журфиксах в киевском «Клубе фармацевтов») актером.

Однако обозреватель отметил Вертинского не случайно. Слух опытного рецензента уловил сквозь затасканные «еврейские анекдоты» живую интонацию, уже пробивающийся талант. За набором «хоxm» стояла жизнь, которую Вертинский сумел увидеть «на Подоле, возле магазина готового платья»¹¹.

«Театр смеха и веселья» вскоре закрылся и навсегда сгинул. Актеры разбрелись кто куда. Но двое — Э. Крюгер и А. Вертинский — остались и с осени влились в труппу театра М. Арцыбушевой, который в обновленном составе и с новым названием — «Театр одноактных пьес» — открыл сезон 1 октября 1913 го-

да. В Мамоновском произошли и другие перемены. Его покинули оба художника — Е. Лансере и В. Замирайло. Появился новый главный режиссер — провинциальный актер К. Танский. Но общее направление театра осталось тем же. По-прежнему в репертуар включали много старины — стилизованной и подлинной. Ставили и каратыгинский «Пикник в Тослове».

Эти реминисценции из XVIII и начала XIX века давно уже в театре поднадоели. Актеры их играли спустя рукава, мало заботясь о чистоте стиля и аромате эпохи. Да и саму М. Арцыбушеву подобные вещи, кажется, уже тоже мало волновали. «Или вдруг М. А. ставила одноактную оперку Пергамента “Княжна Азвякова” и энергично решала, что главного героя, какого-то Доброго молодца, должен петь я, — вспоминал А. Вертинский.

— Но я же не умею петь! Я никогда не учился этому, — пробовал я возражать.

— Неважно. Научитесь. Разучивайте роль!

И я пел. Как? Не будем говорить об этом»¹².

Былые восторги критиков сменились раздражением: «“Пикник в Тослове” поставлен неудачно. Нет стилизации, а просто скучная история о неудавшемся пикнике»¹³.

Правда, теперь старину довольно существенно потеснил обычный репертуар театров миниатюр. Все больше места в программах Мамоновского занимали одноактные сценки, чаще всего переводные, построенные на кви-про-кво, вроде шутки Армана Родо «Из-за мышонка» или пародии, сделанные тоже по апробированным рецептам. Пародия «Сад пыток, или Украденный теленок», которую ее автор — композитор В. Н. Гартевельд — обозначил как «потрясающую судейски-музыкальную драму в 2¹/₂ сажени и 3¹/₂ метра (почти по Октаву Мирбо)», представляла собой музыкальную мозаику из оперных арий (в большинстве — из «Аиды»), декламации, высмеивающей футуристические «поэзы», имитации испорченного граммофона, цыганского пения и других музыкальных шуток. Палач пытал проворовавшегося

мужика — пытка заключалась в том, что жертву заставляли слушать фальшивую скрипичную игру.

Совершенно исчезла старина из дивертисмента, который именовался теперь балетным отделением, так как составляли его исключительно танцы. Искусный стилизатор Н. Домашев, балетмейстер Мамонковского, ставил для этих дивертисментов танцы самых разнообразных жанров и направлений: от этнографических — «тирольский», «черногорский», «тарантелла» — до хореографических миниатюр в подражание М. Фокину — «Вальс» Шопена, «Вакханалия» и танцевальных картинок «Паук и муха» и «Танец зонтиков».

В этом сезоне танцы вообще вошли в моду. Всякие танцы. Но первенство среди прочих держало танго.

Танго буквально свело всех с ума. Оно царило на эстраде и в частных домах. В салонах, клубах, танцевальных залах без устали устраивали всевозможные конкурсы и вечера танго. Появились множество разновидностей танго и масса ценителей, разбиравшихся в его тонкостях и оттенках. Корреспондент «Рампы и жизни» описывал один из вечеров танго, устроенных в Литературно-художественном кружке. «Перед зрителями прошел целый ряд различных типов танго. Здесь и дикий, стихийный и темпераментный танго ковбоев, и грациозно-изысканный “танго Эль-Квезо”, и непринужденно-изящный танго ла-гаучо, и, ставший уже классическим, томный, неторопливый салонный танго. Целый вечер держал в своей власти зрителей то жадно берущий, то безвольно отдающийся ритм танго, поступь страсти которого знает свою силу и потому не спешит к развязке. Главное внимание было отдано прекрасной очаровательнице Крюгер с ее неизменным партнером Валли. Имели также успех г-жа Милетти с Маком и г-жа Брабецкая с г. Бонч-Томашевским»¹⁴.

Танго прославило неизвестных танцовщиков и, в свою очередь, было прославлено корифеями балета. Танец аргентинских гаучо и апашей портовых кабачков исполняли Т. Карсавина и В. Нижинский, поднимая его до вершин истинного искусства.

В том последнем предвоенном сезоне танго оказалось не просто модным танцем. Оно стало своего рода стилем жизни.

«В витринах магазинов появились цвета танго (оранжевые ткани, платки, галстуки, перчатки, сумки, зонты, чулки и т. д.). В кафе, ресторанах, фойе кинотеатров без конца играли танго»¹⁵. Танго проникло в кинематограф. «Рампа и жизнь» сообщила о намерении одной из русских кинематографических фирм снять этот танец в исполнении русских артистов. Акционерное общество «Ханжонков и К^о» выпустило специальную картину «Королева танго» с участием Ганны Вейзе.

Танго посвящались специальные статьи. А неутомимый М. Бонч-Томашевский, умевший быстрее других проникать в скрытые значения модных повертий, успел выпустить «Книгу о танго».

А. Кутель назвал танго «одной из самых ярких иллюстраций нашего времени»¹⁶.

А. Кутель отвел рассуждениям о танго несколько страниц статьи «Кое-что о ритме», где определил ритм как особый язык, особую форму выражения, «улавливающую смысл нашего социального бытия, наших социальных домогательств»¹⁷.

Эта статья Кутеля, как и большинство других его статей, насквозь полемична. На этот раз он спорит с известным критиком и теоретиком балета С. М. Волконским, а в его лице — со всеми многочисленными поклонниками популярной в те годы системы пластического воспитания Далькроза, основанной на изучении и подражании античным образцам. Собственно, Кутель ничего не имеет против самого Далькроза. Он возражает лишь против того, чтобы видеть в нем и в его школе выражение ритма времени. «Не “ритмическая сладость бытия по Далькрозу”, не “эллинизм Дункан” являются выражением внутреннего ритма современности. ...Имеется коренное противоречие между американизированной жизнью нашей эпохи — эпохи “внутреннего сгорания” — и босоногою пляскою нимф или утонченным изгибом далькрозовской грации, — поясняет он свою мысль. —

Как мечтаемый контраст, как реакцию, возникающую из духа противоречия, этот маскарадный ренессанс можно, конечно, объяснить, но точно так же очевидно, что этот ритм нам чужд»¹⁸.

Ритмику современности, провозглашал Кутель, являет собой танго. «Танго, — цитировал он Бонч-Томашевского, — есть новый хоровод XX века»¹⁹.

Танго для Кутеля — не только символ, но и метафора эпохи, с роковой неумолимостью приближающейся к своему концу. «Танго серьезен, танго трагичен. ...Танго являет собой ритмику современной сексуальности. Обостренность чувственного начала в танго — вот что характерно для нашего времени. ... Танго — неврастеническая пляска пола. В танго ни на грош нет молодости, как нет молодости в нашем веке... ...в танго идеальной парой мне рисуется мужчина лет 40 и женщина 30—35 лет. Танго говорит о чем-то, что знаешь, о прожитых годах, об осадке, оставшемся на душе»²⁰.

В Мамоновском театре славились несколько пар тангистов — М. Д'Арто с партнерами, А. Комнен и Дий (позже Комнен и Ивинг). Но признанной всеми «королевой танго» считалась Эльза Крюгер. Высокий титул — без малейшего иронического оттенка — был присвоен ей на конкурсе танго в Охотничьем клубе. И всегда стоял возле ее имени на программках и афишах, которые донесли ее славу до столицы и провинции. Крюгер носила венценосный титул по праву. Черты ее лица напоминали линии античных барельефов. Скрытым страданием был напряжен каждый мускул. Вакханка XX века, она отдавалась танцу со страстью, закованной в строгий, мерный ход танго и неожиданно прорывавшейся в резких поворотах и сменах поз. Ее танго было поистине лирическим танцем. Сумрачная и сосредоточенная, слившись в объятиях с партнером, она медленно кружила в бесконечно повторяющихся фигурах танца любви и смерти. Крюгер и Альберти, Крюгер и Мак, Крюгер и Валли — ее партнеры по сцене сменялись с той же последовательностью, с какой они сменялись в ее жизни. Этих отношений она и не стара-

лась скрывать. И даже, напротив, выставляла для всеобщего обозрения, как демонстрировала бы новый туалет. Что, впрочем, делала скорее бессознательно, интуицией талантливой эстрадной актрисы чувствуя, как интимные подробности, размывая границы между искусством и жизнью, усиливают тайну танго. Какому-нибудь ревнителю высокого искусства танго Крюгер и окутывавшая ее атмосфера показались бы сомнительными с точки зрения строгого вкуса. Но публика Мамоновского театра со жгучим любопытством следила за всеми перипетиями жизненных драм героев танго, которые разворачивались у нее на глазах. «Когда я был в старших классах Московского коммерческого училища, мои одноклассники, переодевшись в штатскую одежду, ходили в театры. Однажды я присоединился к компании товарищей, и мы отправились в Мамоновский переулок. ...Там я увидел танцовщицу Эльзу Крюгер. С ней танцевал, как мне пояснили, карикатурист Мак, восплаивший любовью к “ее величеству” и пользующийся взаимностью. ...Карикатурист Мак мне запомнился. Он был похож на цыгана. Очень смуглое красивое лицо, курчавые волосы, чеканная фигура, мягкость и эластичность движений, обаятельность, пожалуй, затмевавшие “коронованную” Эльзу Крюгер»²¹, — вспоминал один из завсегдатаев Мамоновского театра.

В отличие от Э. Крюгер, окончившей частную хореографическую школу и до Мамоновского год служившей в Варшавской опере, Мак*, как и его брат Ивинг, тоже попавший в плен танго (он бросил литературные занятия, стал учеником, а вскоре партнером и мужем танцовщицы А. Н. Комнен), профессиональным танцовщиком не был. Он работал художником в «Рампе и жизни» Муншштейна. Почти в каждом номере журнала появлялись его карикатуры и портреты актеров, зарисовки спектаклей, заставки и графические фантазии на средневековые и античные мотивы, в которых можно было угадать ревностного ученика и последователя Берн-Джонса и Бердслея.

* Мак — Е. П. Иванов, Ивинг — В. П. Иванов.

В сезоне 1914/15 года Мак не только «тангировал» в Мамоновском, но и по новой должности главного художника театра оформлял его спектакли. Мак сумел перенести на сцену театра М. Арцыбушевой свою излюбленную живописную манеру, которая придала миниатюрным безделушкам остроту модного стиля модерн.

В этом году, последнем году существования ее антрепризы, Арцыбушева вообще попыталась подновить облик своего театра, а заодно и вспомнить о первоначальных художественных задачах, которые за это время как-то незаметно истаяли в жесткой конкурентной борьбе с другими театрами и в погоне за зрителями.

Вместо провинциала К. В. Танского она поставила главным режиссером своего брата А. А. Бураковского. Бураковский существенных новшеств не внес, но сумел несколько поднять общий уровень театра.

«Своего» репертуара Мамоновский не создал и при Бураковском, пробавляясь пьесками других театров (главным образом петербургского Троицкого). Новый режиссер ставил «Обман за обманом» А. С. Грибоедова, «гусельку» Чуж-Чуженина «Сказка о премудром Ахромее и прекрасной Евпраксии», «Фарфоровые куранты» Пергамента.

«Своими» были лишь пантомимы — «арлекинады», которым театр отдал щедрую, хотя и несколько запоздалую дань. Большинство «арлекинад» Бураковский писал сам, сам же их и ставил. Оригинальностью, однако, они не блистали. Потому, вероятно, рецензенты пишут о них вскользь, упоминая только названия. И лишь случайно сохранившаяся в архиве программка Мамоновского с подробным содержанием одной из таких пантомим дает нам возможность увидеть, что представляла собой подобная пантомима, которая превратилась в своего рода самостоятельный жанр театров миниатюр.

Сценка, написанная А. Бураковским на музыку А. Голибкена, называлась «Свидание», участниками ее драматических коллизий были неизменные пер-

сонажи — Пьеро, Арлекин, Коломбина с навсегда закрепленными за ними ролями.

Ревнивец Арлекин, убежденный в измене Коломбины, «неожиданным выпадом шпаги разит на смерть прямо в сердце ветреную возлюбленную» — с этого начиналась пантомима. Долго стоит и смотрит на труп Коломбины. Потом берет ее на руки и опять смотрит на Коломбину. Увидев мелькнувшего в окне Пьеро, быстро отходит в глубину, наблюдая, как Пьеро подходит к Коломбине, бросая в нее букетом васильков, потом целует, потом, встревоженный ее неподвижностью, дергает за руку — Коломбина медленно сползает с подушки. Пьеро в ужасе отскакивает назад, потом бросается перед ней на колени. И в это время слышит шаги приближающегося Арлекина. Не вставая с колен, Пьеро с ужасом смотрит на Арлекина, который медленно и неотвратно как рок движется к нему. Занавес задвигается одновременно с движениями Арлекина²².

«Арлекинад» А. Бураковского интересна не только тем, что представляет собой типичный образец пантомим, сделавших достоянием широкой публики былое — давно миновавшие увлечения символистской элиты, но и тем, что роль Арлекина в ней играл А. Вертинский.

В это же самое время Вертинский начал выступать в дивертисментах Мамоновского театра со своими «ариями», которые он исполнял совсем в другом образе — образе мечтательного поэта.

Маску Пьеро, так счастливо совпавшую с индивидуальностью певца, со смыслом и строем его интимных песенок, угадала для Вертинского М. Арцыбушева, которая оказалась гораздо проницательнее своего брата.

А. Н. Вертинский впоследствии стал знаменит. Имя М. А. Арцыбушевой забыто. Однако хозяйка Мамоновского театра, о которой нам мало что известно, обладала, кроме властности и энергичного характера (о чем вспоминал Вертинский), несомненным художественным вкусом, чутьем к новым веяниям и даром притягивать молодых. Бураков-

ский, Мак, Вертинский, Ивинг* — всем им она давала в своем театре полную волю.

На сцене Мамоновского публика как-то увидела выступление хореографической студии Т. Савинской и Н. Миль, которые, вместе с В. Сапожниковым, экспериментировали на границе слова и танца, пытаясь преобразовать эти два столь несхожие меж собой искусства в единый, органический сплав. И зрители вполне коммерческого по своим задачам театрика становились свидетелями новейших художественных поисков.

В том же последнем сезоне балетмейстера Н. П. Домашева Арцыбушева заменила Л. А. Жуковым.

Приход известного танцовщика в театрик миниатюрного типа может показаться неожиданным. Карьера этого тридцатипятилетнего солиста Большого театра была в зените. Партнер Е. В. Гельцер, В. А. Каралли, М. Р. Рейзен, он танцевал все основные партии балетного репертуара — Зигфрид («Лебединое озеро»), Жан де Бриен и Абдерахман («Раймонда»), Альберт («Жизель»)...

И тем не менее неожиданная парабола прочертилась в судьбе танцовщика не случайно. Жуков выступал на эстраде еще до Мамоновского. Его можно было увидеть на постоянных «субботах» в обществе «Алатр», на балетных вечерах в Обществе А. Н. Островского. Он организовал серии вечеров «Артисты балета в цирке Саламонского» и был среди организаторов «Вечеров московских артистов в цирке».

«Жуков стал на антрепренерскую стезю»²³, — заметил наблюдавший за бурной эстрадной деятельностью танцовщика репортер. Но не одни антрепренерские доходы в данном случае волновали Л. Жукова. Он участвовал не только в платных, но едва ли не во всех благотворительных мероприятиях, устраивав-

* Кстати, Ивинг в это самое время сблизился с «футуристами» М. Ларионовым и Н. Гончаровой, был вхож в их дом и однажды уговорил устроить в Мамоновском театре кабаре «Розовый фонарь» с Маяковским и раскрашиванием лиц гостей, которое закончилось, как и все вечера, куда попадали футуристы, скандалом.

шихся в Москве и даже в Петербурге: в «Вечерах Союза артистов Москвы», сбор от которых шел «малоимущим собратьям по сцене», в балетном «Вечере в Сергиевском Народном доме в пользу бедных вдов и сирот столичной полиции и пожарной команды» и множестве других. Эстрада влекла его — как и многих других классических танцовщиков — возможностью проявить себя в новых хореографических формах. Здесь, на аренах цирка и клубных сценах, вырвавшееся на волю из академической цитадели искусство танца развернулось во всем своем вольном разнообразии — «от классического “белого” и “нового” (под влиянием Дункан и теории Далькроза) до балета юмористического»²⁴. Даже простое перечисление хореографических номеров, которое дает критик в заметке об одном таком вечере — «Московский балет на арене цирка», позволяет понять, насколько широко охватил бунтарский дух академическую балетную труппу. Рецензент упоминает об Адамович и Рейзен, исполнявших «Русский лубок» — танец двух русских деревянных кукол, об «образце нового балета» на анакреонический сюжет под музыку Глюка и «великолепную маленькую хореографическую картинку на музыку Шопена без определенного сюжета, чуть напоминающую “Сильфид” Фокина»²⁵. Сам Жуков выступал на этих вечерах в сольном номере «Татарский танец» и исполнял вместе с Гельцер «Танец ковбоев» и «Вариации Пьеретты». (Он сопровождал знаменитую балерину с тем же репертуаром и в гастрольных турне по России.)

Но более всего имели успех два его номера: танцевальная эксцентриада «Близнецы-буффоны» и «Юмористический танец», которые они показали с Л. Л. Новиковым. В одинаковых костюмах-мешках, схваченных у щиколоток тесемками, в остроконечных клоунских шапочках две лубочно раскрашенные куклы-игрушки с безупречной синхронностью вторили механическим движениям друг друга. В «Юмористическом танце» Жуков с Новиковым, совсем как негры-четотчники, отбивали дробь степа, перебрасываясь забавными репликами.

«Близнецы-буффоны» и «Юмористический танец», «Татарский» и часть остальных Л. Жуков перенес на сцену Мамоновского театра и включил в дивертисментное отделение.

Сам Жуков никогда и нигде не объяснял причин, которые привели его на сцену театра миниатюр. Но можно не сомневаться, что главной из них была возможность выйти за рамки академического балета, все более тяготившего танцовщика, и попробовать себя — не от случая к случаю, а регулярно и целенаправленно — в сфере нового танца. Театр миниатюр такую возможность давал и, более того, оказался в то время единственной сценой, позволявшей ее осуществить.

Предприимчивый расчет владелицы Мамоновского театра оказался на этот раз безошибочным: ее театр сразу же попадал в русло новых веяний, зашагав в ногу с молодым балетом, «попытавшимся разорвать тугие путы слащаво-академического и старчески-строгого классического танца»²⁶.

Впрочем, здесь следует быть осторожным, чтобы не преувеличить роль Мамоновского театра в обновлении балетного искусства. И дело даже не столько в начинающем балетмейстере Жукове, сколько в возможностях балетной труппы арцыбушевского театра. Юные танцовщицы, из которых она состояла, в подавляющем большинстве были выпускницами частных хореографических школ. Все они — М. Д'Арто, М. Юрьева, А. Комнен, М. Кебрэн, Э. Крюгер, бравшие в течение трех-четырёх лет уроки танца, — не могли подняться выше милого любительства, которого вполне хватало для эстрадных танцев*, но было явно недостаточно для тех смелых экспериментов, которые замышлял в театре миниатюр начинающий балетмейстер. Не говоря уже о том, что деятельность Л. Жукова в Мамоновском прервалась очень скоро — через два с лишним месяца. Правда, не по его вине.

* Где, впрочем, отсутствие классической школы несколько не мешало и где гораздо важнее, чем школа, были врожденное изящество, женский шарм и неповторимое обаяние каждой из этих актрис.

В начале февраля 1915 года детище Арцыбушевой «закончило свое существование»²⁷, — как известила хроника «Рампы и жизни». Автор заметки также поведал читателям и о том, что «конец театра сопровождался скандалом и судебным разбирательством»²⁸ и даже серией судебных разбирательств, а одно из них — с уголовной подоплекой. Сперва на Арцыбушеву, еще весной 1914 года, подал иск мировому С. С. Мамонтов — четыре года он не мог получить с нее деньги, которые внес еще в 1911 году, когда они затевали Мамоновский театр.

Весной 1915 года в мировом суде слушалось еще одно дело — о «нанесении оскорбления помощнику присяжного поверенного М. В. Муратову». Муратова оскорбил действием Ю. К. Арцыбушев. Присяжный поверенный пострадал, что называется, при исполнении служебных обязанностей. Он вел дело своего клиента, ответственного редактора одной из московских газет Крылова, состоявшего, как и Мамонтов, в числе пайщиков при открытии театра миниатюр и вложившего в дело около 15 тысяч рублей. Затем Крылов вышел из числа пайщиков и потребовал деньги обратно. Но владельцы театра возвращать деньги не спешили, и тогда г-н Крылов предъявил им иск в коммерческом суде. Поверенный Крылова Муратов долго и безуспешно пытался вручить Арцыбушевым повестку. Хроникер во всех подробностях расписывает, как присяжный поверенный Муратов их ловил, как устраивал засады у театра и подкарауливал у дома.

«— Вы Юрий Константинович Арцыбушев? — схватил он однажды за рукав выходящего из своего подъезда неосторожного должника.

— Ничего подобного, — последовал ответ.

— Помилуйте, — возмутился Муратов, — я вас прекрасно знаю.

— Отстаньте вы от меня, — потребовал Арцыбушев».

Тогда М. В. Муратов позвал городского и попросил отвести его и Арцыбушева в участок, чтобы разобраться. В участке, который находился в том же доме, Арцыбушеву ничего не оставалось, как взять повестку. Но, выйдя оттуда раньше Муратова, он очень ско-

ро вернулся со своим братом и А. Бураковским. «Муратов уже направлялся к выходу, — продолжал повествование хроникер, — как Арцыбушев набросился на него и нанес ему удар по шее. Был составлен протокол и возбуждено два дела — по обвинению Ю. К. Арцыбушева в оскорблении Муратова действием и по обвинению Д. К. Арцыбушева и А. А. Бураковского в нарушении общественного порядка. Дело слушалось в камере мирового судьи Пименовского участка²⁹. Д. К. Арцыбушева и А. А. Бураковского оправдали, а Ю. К. Арцыбушева приговорили к аресту на две недели».

Но еще до суда Арцыбушевы вывезли из театра все имущество.

Театр М. И. Ртищевой

«Удивительна судьба этих театриков: они начинаются и кончаются скандалами»¹, — меланхолически заметил репортер. Речь шла на этот раз не о Мамонтовском театре, а о театре М. И. Ртищевой, открывшемся осенью 1913 года у Каменного моста, вблизи Кремля.

У театра была короткая предыстория: он возник на развалинах театра «Водевиль», который за год до того открыл порвавший с Арцыбушевой С. С. Мамонтов. Вместе с режиссером В. Ф. Лебедевым они сняли у Г. Г. Солодовникова еще недостроенное театральное здание на Кремлевской набережной.

Конца строительству видно не было, а компаньоны делились в прессе многообещающими планами: «В театре будут два зала, один для кинематографа, другой для театральных представлений. Здание театра будет выдержано в стиле петровского времени. Фойе будет украшено панно, изображавшими эпизоды из жизни Петра Великого. В репертуар войдут одноактные драматические пьесы, инсценировки, романсы, хореографические номера»². Судя по последней фразе, новый театр от театра Арцыбушевой, с которой Мамонтов разошелся по принципиальным соображениям, отличался немногим: афиша

«Водевиля» почти дословно повторяла программу Мамоновского театра — тот же калейдоскоп из осколков разных искусств: «Опера, оперетта, драма, пантомима, обозрение, шарж, сатира, пародия и водевиль»³; та же система сеансов — в будни по три спектакля: 7.30, 9 и 10.30, в праздники — четыре: добавлялся еще шестичасовой сеанс; та же дешевизна билетов. Словом, «Водевиль» как две капли воды подходил не только на Мамоновский, но и на десятки других театров миниатюр. Та же неизбежная и всевозможная старина, «водевили и водевильчики прошлого столетия»⁴, те же Кони и Каратыгин, те же «Фарфоровые куранты» Пергаменты, которые обошли сцены всех театров миниатюр и везде были обречены на успех: хрупкие фигурки маркиза и маркизы оживали по обеим сторонам старинных часов на фоне гобелена в пастельных тонах и, напевая, танцевали томный менюэт.

Если что и отличало «Водевиль» от других театров, то это дивертисмент. Номера концертного отделения были подобраны по принципу строгого вкуса и добротности; певец Михайлов исполнял арию моцартовского Дон Жуана, актер Александровский читал рассказ Чехова «Мыслитель», танцовщица Кебрэн, подражая Дункан, показывала пластические иллюстрации к прелюдии Рахманинова, пианист играл «Элегию» Массне. Но на вкус попадавшей в «Водевиль» публики этот дивертисмент был чересчур изыскан, а потому пресноват.

Эти порывы к «высокому» и «прекрасному» не слишком помогали коммерции. Если театр действительно, как писали в «Русском слове», стремился «подстеречь у Каменного моста замоскворецких окраинцев, желающих погулять в городе»⁵, то подстергал он эту публику из рук вон плохо. «Окраинцы», как, увы, и все прочие, предпочитали проходить мимо.

История «Водевиля» тоже кончилась скандалом и судебным разбирательством между Мамонтовым и Лебедевым. В том, что зал пустовал, Мамонтов обвинял своего режиссера. Но вина лежала и на нем самом. Намерения его подарить Моцарта замоскворец-

ким массам были, без сомнения, благородны, но сборов принести не могли.

Со скандала начался и театр М. Ртищевой, открывшийся в помещении прогоревшего «Водевиля».

Ртищева поначалу взялась за дело не одна, а с компаньонкой А. В. Ильмановой: «...вдвоем легче нести финансовые тяготы и терпеть возможные убытки»⁶.

Но недоразумения между партнершами начались еще до того, как театр поднял занавес. «Их союз отцвел, не успев расцвести»⁷.

И само подобное партнерство, возникшее на сутобо коммерческой почве, и неминуемо скорый разрыв, и сами фигуры «предпринимательниц» — все это чрезвычайно характерно для московского миниатюр-движения. Известная исполнительница цыганских романсов А. В. Ильманова была далека от проблем миниатюр-жанра, а просто намеревалась подзаработать на пользующемся спросом зрелище.

Ртищева ни за что не призналась бы, что ею тоже руководил главным образом денежный расчет. Она успела год прослужить в труппе «Кривого зеркала» под руководством Н. Евреинова и более всего не хотела, чтобы открываемое ею предприятие приняли за один из десятков коммерческих театриков низкого пошиба. «Это отнюдь не театр миниатюр, — внушала она корреспонденту, — у мене будет все, что в настоящих театрах, — и драма, и опера, и балет, только все это в небольших размерах, 1—2 акта — не больше»⁸. Везде и всюду она спешила заявить, что намерена ставить «настоящих» драматургов — Л. Андреева, А. Толстого, А. Куприна (его пьеса «Клоуны» была включена в первую программу, но сразу же сошла) и лишь в небольших дозах А. Аверченко, который, как сообщала корреспонденту Ртищева, «обещал отдать театру свои новые произведения»⁹.

Главным режиссером она пригласила известного актера провинциальной драмы А. С. Сорина, художником — В. Е. Егорова, оформлявшего пять лет назад в Художественном театре «Синюю птицу» и «Жизнь человека». Заботы о репертуаре были возложены на молодого, но уже достаточно опытного литератора и

журналиста О. Л. Леонидова, ради театра миниатюр покинувшего газету «Голос Москвы», где он до этого служил редактором.

С их помощью Ртищева намеревалась создать театр, «не похожий ни на какой другой»¹⁰. Однако с первых же программ театра рецензенты уловили его «рамки»: «Театр Ртищевой решил идти по стопам “Кривого Зеркала”»¹¹. В приемах «кривозеркальных» буффонад были сделаны пародия на фарс Манценилова «Описанная кровать» и «Женитьба» Гоголя, как бы ее поставили Станиславский, Рейнгадт и провинциальный режиссер; «пародия на “Женитьбу” сделана по схеме “Кривого зеркала”»¹². Из репертуара «Кривого зеркала» была заимствована и пьеса Н. Н. Крашенинникова «О мудром Фалалее и нищем оборванце» — иронический парафраз одновременно «Принца и нищего» М. Твена и «Шлюка и Яу» Г. Гауптмана, стилизованный при этом в духе русской архаики.

Многое в постановке «Фалалея» у Ртищевой по отдельности было даже лучше, чем в петербургских театрах (кроме «Кривого зеркала», пьеса шла в Литейном с музыкой М. Кузмина и в режиссуре Р. Унгерна), — и «полная юмора музыка А. Архангельского в барабанном и гудошном стиле»¹³, и декорации Егорова «в виде красочных и забавных примитивов»¹⁴, и игра главных исполнителей (Сорина — Фалалея и Ртищевой — Марфы), уморительно имитирующих тяжелый, тягучий язык «ломоносовского стиха с подчеркнутым оканьем»¹⁵. Особенно хороша была жена несчастного Фалалея — Марфа, которую Ртищева играла «равнодушно-глупой и нелепой бабой, пожевывающей необычайно флегматично пряники и покрикивающей на челядь»¹⁶.

Однако рецензенты жаловались на скуку — «движений мало, повторение одних и тех же комических мотивов»¹⁷. Дело заключалось не только в том, что «настоящий» театральный режиссер Сорин не вполне владел миниатюр-жанром, но более всего в том, что, вопреки всем декларациям и, разумеется, намерениям, театр Ртищевой напоминал уже слишком

набившие оскомину зрелища других театров миниатюр — имя им легион. Те же дежурные этюды в жанре гиньоля (вполне, впрочем, достигавшие порой своей цели: в финале пьески «Смерть Н. В.» рецензент услышал, как «после выстрела героини среди публики раздались даже истерические выкрики») ¹⁸. Те же сценки, построенные на приеме, условно называемом «любовные параллели». Сценка называлась «Прерванный поцелуй». На освещенном экране «китайскими тенями» проходили перед публикой, сменяя друг друга, три влюбленные парочки — «мужичка, фабричная и интеллигентная»; в каждой объяснение происходило на свой манер, под типичные для каждой группы песни и танцы. Фабричная, например, разводила амуры «под беспардоннейший, — как нашел его критик, — напев фабричной частушки» ¹⁹.

Как и в других театрах, программу завершал балетный дивертисмент из матросских, норвежских танцев, неперемных танго под разными названиями — «Амапа», «Максис» — в исполнении приглашенных из Мамоновского Крюгер, Комнен, Бах и Кашубы. И, наконец, театр Ртищевой отдал посильную дань кабаре: «По четвергам у нас кабаре». Правда, кабаре устроили только один раз. В этот вечер театр преобразился. Ряды кресел вынесли. За столиками, уставленными едой и питьем, сидела избранная публика (среди зрителей обозреватель заметил О. О. Садовскую, коршевского актера и рассказчика Я. Д. Южного, Н. Н. Крашенинникова и других известных лиц).

Зал и сцену украшали гирлянды причудливых цветов, перевитых экзотическими лианами; руководивший убранством театра художник В. Е. Егоров придумал затянуть сцену черным крепом и уставить ее красно-черными ширмами.

В половине первого ночи на сцене появился О. Леонидов, взявшийся на этом вечере выполнять обязанности конферансье. Он начал с того, что изложил принцип новорожденного кабаре: «Никто не должен плакать» ²⁰. «Принцип, — отметил рецензент, —

не оригинален, как и сам конференсье, безуспешно пытавшийся состязаться с Н. Балиевым»²¹. Имя Балиева рецензент вспомнил неспроста: несколько полноватый, несмотря на молодость, очень общительный и светский, всеобщий знакомец Леонидов и в самом деле чем-то напоминал знаменитого конференсье «Летучей мыши». Леонидов без устали острил, пытался вызвать на сцену кого-нибудь из гостей, уговаривал публику подпевать оркестру... На этом его сходство с Балиевым и кончалось. Все старания Леонидова были напрасными — публика ему не поддавалась. Приятеля подбадривал один Е. Иванов, редактор журнала «Театр в карикатурах», помогая ему репликами из зала...

Подражала «Летучей мыши» и остальная программа «кабаре у Ртищевой», с песенками, танцами, буффонадами и пародиями — на гастрولي шестилетнего дирижера Вилли Ферерро, на писателя М. Арцыбашева. Рецензент нашел ее остроумной и подробно пересказал. «Встречаются В. Шекспир с М. Арцыбашевым. Первый огорчен. Он забыт. Торгует оптом полным собранием сочинений. И нет покупателей. Второй горд: каждая строка ценится на вес золота. Все покупают — только давай.

Потом идут диалоги между Еленой Павловной и Дездемоной, Отелло и Сергеем Павловичем, персонажем из «Ревности». Вы знаете, — обращается к Отелло Сергей Павлович, — каждый божий день приходится душить, даже мозоли натер...

— Что же поделаешь, всякой песне свое время...

Печально и скромно удаляются герои Шекспира на покой на книжную полку под сень пыли и паутины»²².

К следующему вечеру кабаре Леонидов готовил сенсационный материал. А. Т. Аверченко описал свой нашумевший конфликт с владельцем «Сатирикона» М. Г. Корнфельдом и сам предложил инсценировать его театру, обещав выступить в главной роли, то есть играть самого себя.

Готовили еще какой-то немислимый трюк с живыми птицами, продавцы которых (разумеется, акте-

ры, одетые продавцами) должны были петь злободневные куплеты.

Но второй вечер кабаре уже не состоялся. Театр осилить его так и не смог.

Таким образом, поползновения театра у Каменного моста на неповторимость и единственность завершились довольно скромным успехом.

Главное, что в театре Ртищевой было оригинально, — это сама Маргарита Ивановна Ртищева. Собственно, публика и ходила сюда только ради нее. Зал заполнялся лишь в том случае, если афиши объявляли о том, что она будет читать в программе свои рассказы. И тогда у входа часто приходилось вывешивать аншлаг: «Следующее выступление г-жи Ртищевой завтра».

До того как открыть собственный театр, Ртищева была уже довольно известна в Москве своими устными рассказами, пародиями и имитациями.

Дар рассказчицы, как вспоминала сама актриса, у нее открылся случайно. В Театральном музее им. А. А. Бахрушина хранится небольшой архив М. Ртищевой, в котором находится несколько листов собственноручно написанной ею «Автобиографии». М. Ртищева происходила, как пишет она сама, из приличной буржуазной семьи (отец — председатель кредитного общества И. А. Цветухин). Рано увлеклась театром и, бросив все, стала выступать в спектаклях любительских кружков, руководимых В. А. Таммом, А. А. Тарским, В. В. Максимовым, И. Н. Худолеевым и И. Р. Пельтцером. Потом она попала на профессиональную сцену, работала в театрах Симферополя и Гельсингфорса. И в 1909 году приехала попытать счастья в Москву. Но ее, актрису без образования и к тому же испорченную провинциальной игрой, не брал ни один театр. Еще в 1911 году она, к тому времени «известная рассказчица, имитаторша и автор кабаретных рассказов», обращается с просьбой к С. С. Мамонтову («известная рассказчица...» — это пометка Мамонтова на письме к нему Ртищевой) — похлопотать за нее перед Незлобивым, в чей театр она хотела попасть. Через посред-

ство Московского концертного бюро она сумела устроиться только на летний сезон в Интимный театр миниатюр, который открыл Л. О. Мунштейн со своей женой, актрисой В. Н. Ильнарской. Жалованья в Интимном театре не платили, так как сборов почти не было. Играла Ртищева мало. Единственная ее роль хористки, изображавшей ангела в пародийной опере И. Саца «Мечь любви, или Кольцо Гваделупы», состояла всего из двух фраз: «Здесь растут цветы алоэ. Это место роковое»²³.

Но однажды на импровизированном вечере кабаре, который Мунштейн устроил для поправления сборов, она выступила с рассказом собственного сочинения. Нечаянно попавшая в Художественный театр баба («у меня там муж в пожарниках служит») делилась впечатлениями от спектакля «Анатэма». Успех был настолько велик, что рассказ тут же записали на пластинку, и на следующий день ее имя, до тех пор никому не известное, крупными буквами печаталось на страницах газет. В ней, актрисе весьма скромных драматических данных, открылся дар, который особенно мог быть оценен именно в те годы. Слава о новой звезде моментально разнеслась по всей Москве. Ни один вечер или благотворительный концерт не обходился без «Анатэмы» Ртищевой.

Открывая четыре года спустя театр миниатюр, Ртищева, собственно, и рассчитывала на эту популярность. И не ошиблась.

Те короткие зарисовки и наблюдения, с которыми Ртищева выступала на эстраде, были не рассказами в привычном смысле, а сценками, в которых она одна играла за всех персонажей.

«— Скажу я тебе, милая барышня, что мужчине всегда не верь. Мужчина есть самая коварная зверь на фасон египетского аспида. Евонная сердце без кемпиратуры, и бьется любовь у них к девице без аккура-та, — наставляла баба-гадалка пришедшую к ней девицу.

— Я вас прошу, мадам гадальщица, — с робкой плаксивостью тянула девица, — обозначьте мне мою жестокую судьбу»²⁴.

Так начинался рассказ «Предбудущее», сочиненный специально для нее Д. А. Мансфельдом. «Предбудущее» — один из немногих рассказов, написанных для Ртищевой другим автором. Обычно она писала себе сама.

Эти сценки не поддаются пересказу, их бесполезно читать глазами — на это они не рассчитаны. Нужно было видеть и слышать, как исполняла их сама Ртищева, мимику ее чрезвычайно подвижного лица, слышать мгновенно меняющиеся интонации ее голоса, безошибочно попадавшего в «тон» персонажа.

Она сумела уловить и вынести на подмостки столичной эстрады новую речь, интонационный строй языка мещанских окраин, который все сильнее начинал звучать в городах. Успех ее зарисовок объяснялся прежде всего тем, что персонажи, чьими голосами она заговорила, были не выдуманы ею, а взяты прямо из жизни — кухарка Степанида, забулдыга денщик, с которым бранилась жена офицера, вдова попадья, некий Антон Бычков, письмо которого Ртищева зачитывала, передавая слог и тип мышления этого философствующего мастерового. Ее сценки назывались «У фотографа», «У ясновидца», «Гипнотизер». Материалы для них она «собирала по крохам, буквально по крупичкам, вырывая из лап жизни»²⁵. «Много было хожено, — вспоминала она, — по чайным, ночлежным домам, ресторанам вроде “тошников”». Уличные бродяги, певцы, рынки — вот мой источник»²⁶. На один из спектаклей своего театра миниатюр она привела несколько хитровских самородков — Машку-шарманку, Егорку-песельника, уговорив их выступить перед публикой. И они, как утверждала Ртищева, имели головокружительный успех. «Что за лица, что за манеры!.. Я многому научилась у них»²⁷.

Ртищева была в высшей степени наделена даром комического подражания.

Самым блистательным в ее репертуаре был номер «Русская шансонетка», или, как он еще назывался, «Эволюция Аннушки», в котором она показывала превращение «деревенской девки в модную диву, с

успехом подвизавшуюся на столичной эстраде: «стадии превращения — огород, балаган, столичная эстрада»²⁸. «Эта бедная русская “шансонетка”, “шансонетка” балагана, поющая под гармонику, — положительно маленький шедевр. Что-то во всей этой фигурке, во всем существе этой Дуньки Комаровой — Ртищевой есть схожее с какой-то затасканной, попорченной, убогой и смешной шарманкой. Все в ней механическое, отупелое — овечье покорное лицо, жалко притертое грошовыми румянами, жалкие и смешные механические телодвижения. Так и схвачена тут сама улица, породившая такое жалкое увеселительное существо»²⁹.

В Москву в 1913 году приехала на гастроли знаменитая японская актриса Ганако — и на следующий же день Ртищева точно повторила пластику и «непередаваемые щебечущие интонации» «японской Дузэ», как называли Ганако московские критики.

Особой славой пользовались ее подражания Надежде Плевицкой, которые были не столько пародиями, сколько поражающими сходством с оригиналом имитациями.

Ртищева появлялась перед публикой в костюме, в точности повторявшем наряд, в котором выходила обычно Плевицкая: украшенный камнями кокошник, богатый русский сарафан, расшитый прошвами, лентами и оборками. И с ее же песнями. Впервые в «роли Плевицкой» она выступила на вечере в Благородном собрании. «Плевицкая» — Ртищева вышла вслед за исполнительницей цыганских песен Варей Паниной и запела сначала «Ухарь-купец», потом «Золотое кольцо». Сходство в манере и голосе было столь невероятным, что сознание публики, которая доподлинно знала, что перед ней пародистка, поневоле раздваивалось: она воочию видела Плевицкую, она слышала Плевицкую, забывая о пародистке настолько, что просила исполнить свои любимые песни Плевицкой.

«Иногда с трудом верится, что на эстраде не сама Плевицкая»³⁰, — признавался очевидец. «В гриме, движениях, в интонациях голоса артистка мастер-

ски копирует оригинал, до того мастерски, что в имитациях чувствуется влияние пушкинского Сальери»³¹, — заметил другой*. Иногда обе они — Плевицкая и Ртищева — устраивали публике нечто вроде мистификации. Певица приглашала пародистку в свои концерты. Они выходили на сцену по очереди — и тогда публика терялась в догадках, где копия, а где оригинал.

Склонность к мистификациям вообще была в натуре М. Ртищевой. Однажды аншлаг, вывешенный у входа в ее театр, сообщил о том, что «выступления М. И. Ртищевой отменяются в связи с ее болезнью». На следующий день из московских газет публика узнала подробные обстоятельства болезни актрисы: она, оказывается, попыталась отравиться кокаином.

«Какой-то кошмар, вакханалия “пляски смерти”, — писал репортер “Русского слова”, — за несколько дней — Денницына, поэтесса Львова, Козаркина. Пресловутое “*taedium vitae*” — ненависть к жизни — принимает характер эпидемии. Кадры “уходящих из жизни” растут с каждым днем, и дар мгновенный, дар прекрасный насильственно прерывается “гостями этого мира”»³². Сама актриса в интервью другой газете объяснила причины, толкнувшие ее на этот крайний шаг, куда прозаичнее: в театре атмосфера интриг и недоразумений, ее опутали долгами, платить аренду Солодовникову 15 тысяч в год нечем...

Репортер «Московского листа» объяснял нашумевшую историю еще более прозаично. «Воображаю, с какой завистью прочли о покушении на самоубийство г-жи Ртищевой наши знаменитые, — язвил он. — Вот поди же ты, кокаину наелась. Вот это реклама. Пальцы от досады пообкусаешь. Но тем не менее проникнешься полным уважением. Как-никак, а решительная женщина, умеет рискнуть!»³³

Все же, надо полагать, ехидный репортер не совсем прав, увидев в покушении Ртищевой расчетливый инсценированный рекламный трюк. Здесь

* Сравнение неожиданное и в данном случае лестное.

грань между мистификацией и честной попыткой суицида трудно различима, поскольку М. Ртищева, истинная женщина своей эпохи, склонная к истерической взвинченности, была в то же время, именно в силу этого, склонна к театрално-эффектным демонстрациям самой этой взвинченности.

Из газетных заметок, взхлеб сплетничающих с публикой не столько о делах театралных, сколько о закулисных и даже сугубо интимных самой Ртищевой (во всех подробностях, например, обсуждался ее роман с О. Леонидовым, который был лет на пятнадцать ее моложе), встает фигура своеобразная, незаурядная, с биографией, чрезвычайно характерной для эстрады тех лет вообще и театров миниатюр в частности. По складу своей взбалмошной и капризной натуры она была совершенно непригодна вести какое-либо дело, театралное — тем более.

Ее человеческие и женские свойства были главным источником нескладицы и неразберихи, царивших в театре, где она сама задавала стиль и тон.

Репортер описывает, как Ртищева нанимала актрис. «Она в большой претензии, если актриса не является к ней, разодетая в пух и прах. Антрепренерша вскидывает лорнет, оглядывает актрису с головы до ног и говорит ей: “Что же вы, к антрепренерше приехали — и так одеты”. Скромные провинциальные актрисы, оставшиеся без места и ищущие ангажемента, подавлены таким приемом и не знают, как быть. ...Если бы актрисы, ищущие теперь ангажемента, могли бы одеваться от Пакена, — резонно замечал журналист, — они не ходили бы осенью наниматься к антрепренершам маленьких театров»³⁴.

В ее театре царили нравы типично провинциальной антрепризы. С невероятной быстротой сменяли друг друга заведующие музыкальной частью, художники и режиссеры. За один только месяц промелькнули трое. А. И. Сорина, которого Ртищева признала «негодным», сменил известный провинциальный артист В. А. Градов. Одну из программ ставил А. И. Адашев, говорили, что он собирается перейти к ней в театр. Но и Адашев прослужил недолго: скан-

дал, «очередное объяснение с Ртищевой, оба не скупались на “комплименты”»³⁵. Ушел вслед за ними и В. Е. Егоров. Его уход был самой серьезной утратой для театра. «Во всех программах, — писал о Егорове С. С. Мамонтов, — он на первом месте. Из ничтожных сравнительно средств умеет создать интересные декоративные мотивы»³⁶.

Закулисные дразги незамедлительно выносились газетчиками для пересудов к публике. Но удивительно: публика в театр теперь ходила. Вероятно, Ртищева и в самом деле знала толк в рекламе того свойства, которая безошибочно действовала на подобную аудиторию. В одном из стихотворений, посвященных ее театру, было сказано: «Зритель — раёшный».

И тем не менее в феврале 1914 года Ртищевой пришлось театр закрыть. Она оказалась кругом в долгах. Подал иск мировому бывший администратор В. Н. Зайцев, которого Ртищева тоже «сочла негодным» и выгнала, не уплатив денег. Компенсации требовали актрисы Р. А. Солецкая и А. В. Леонидова — их Ртищева также уволила за «непригодность». Суд удовлетворил иск и А. В. Ильмановой, с которой Ртищева так и не рассчиталась по прежнему долгу. Всем им пришлось платить. И внести аренду Солодовникову она уже не смогла. Имущество антрепризы пошло с молотка, и на том театр М. И. Ртищевой закончил свое существование*.

Московские театры миниатюр в годы войны

«Театрам миниатюр приходится петь отходную. Первый театр миниатюр Арцыбушевой уже с первого года своего существования испытывал массу осложнений и переживал кризис, а теперь домовладелец выселяет за неплатеж денег.

* После революции она, подобно множеству бывших актеров театров миниатюр, пребывает в безвестности и отчаянно борется за то, чтобы выжить. Сохранилось ее горестное письмо к С. М. Эйзенштейну — она напоминает о себе и молит о работе: «Я еще жива, я еще хочу работать, без посторонней помощи я на ноги не встану...» (РГАЛИФ. 1923 (С. М. Эйзенштейна). Оп. 1. Ед. хр. 2086).

Антреприза Ртищевой кончилась не менее печально. Она потеряла все, что имела... ..впереди ее ожидает несколько судебных процессов»¹.

В московских «миниатюрах» действительно все обстояло именно так, как писал обозреватель. Сезон 1914/15 года открыла только Арцыбушева, да в бывшем «Водевиле» промелькнул театрик «Ассамблея». («Сборы средние»², — отметил посетивший «Ассамблею» рецензент. «Средней» была и программа, состоявшая из двух переводных фарсов и концертного отделения, в котором пела «польскую песню, чередуя ее с мазуркой, Ронина, а г-жа Марена исполнила русские песни с плясками»³.)

А к февралю 1915 года пропали и они.

Но затишье продолжалось недолго — всего год. Миниатюр-движение незаметно набирало силу перед новым взрывом, который, наконец, и произошел в первые месяцы 1916 года. Москву словно прорвало (слово хотя и не академическое, но точное — во всяком случае именно его употребляют почти все репортеры, чтобы передать свое ощущение от происходящего).

«В русской палате Славянского базара, где некогда старая барственная Москва слушала своих любимцев цыган, выступавших с традиционными концертами, приютился теперь молодой Никольский театр миниатюр»⁴, — пишет со вздохом легкого сожаления журналист. Но сожалеть о переменах не приходилось, да и было некогда.

«Число театров миниатюр продолжает увеличиваться, ожидается открытие чуть ли не дюжины предприятий этого рода»⁵, — свидетельствовал корреспондент «Рампы и жизни». В зале ИРТО на Б. Никитской возник Московский театр миниатюр, на Тверской — «Пиккадилли». На месте известного ресторана и бара «Пале-Рояль» открылся Малый театр миниатюр; в Английском клубе — Маленький. В Мамоновском появилась «Мозаика», но едва она закрылась, как на Б. Дмитровке, 26 сразу же открылась «Мозаика» другая. В Камергерском переулке, возле Художественного театра, возникла «Жар-птица», на Петровских линиях — Петровский театр миниатюр.

Пресса что ни день извещала о новом театре миниатюр.

«Артист Малого театра Лебедев берет годичный отпуск и открывает свой театр миниатюр в помещении школы г-жи Халютиной»⁶. «Г. Орешков оставляет обязанности администратора в театре Незлобина и открывает в Москве Новый театр миниатюр»⁷. «Владелец театра “Ренессанс” г. Рыков открывает “Театр интермедий”»⁸. «В Москве стало наблюдаться необычайное развитие театров миниатюр и началось приспособление под “миниатюры” кинематографа»⁹. В бывшем «Одеоне» на Сретенке открыл «миниатюры» эстрадный куплетист Н. Ф. Гринеvский. «Мозаика» М. С. Загорского на Б. Дмитровке устроилась в бывшем кинотеатре «Селект». «Товарищество русско-польских артистов “Миниатюры Марецкого”» обосновалось в недавнем синема «Фурор» на углу Страстного бульвара и Б. Дмитровки. «Теперь в Москве четыре таких театра, и почти всегда они полны»¹⁰.

На театр миниатюр наконец обратили внимание солидные театральные предприниматели — верный знак того, что жанр обещал надежную прибыль. С нового сезона 1915/16 года театр П. П. Струйского на Ордынке, открывшийся в прошлом году как драматический, превратился в театр миниатюр. М. М. Кожевников, владелец театра Зон и оперы Зимина, перекупил аренду Современного театра миниатюр за 30 тысяч годовых у известного театрального дельца П. В. Кохмановского.

Начало этому поветрию дала война. Развлекательная жизнь Москвы, затухавшая было накануне 1914-го, в годы мировой бойни расцвела с невиданной прежде силой. И театры миниатюр органично в нее вписались, торгуя зрелищем исключительно веселого ассортимента. В рекламных объявлениях они именно так себя и рекомендовали: «Современный театр миниатюр. Премьера! Исключительно веселый жанр»¹¹. Тот же текст дала в анонсе и «Мозаика»: «Исключительно веселый жанр»¹².

«Мозаика» обосновалась весной 1916 года в помещении Современного театра, закрывшегося на Пас-

ху и летний сезон. Но если бы публика не знала, что здесь работает уже новая труппа (которую возглавил, кстати сказать, не кто иной, как бывший кабаре-труппер М. Бонч-Томашевский) под другой вывеской, перемен она бы и не заметила: программы «Мозаики» мало чем отличались от Современного, как, впрочем, и от всех других подобных им театриков. Везде представления строились из одноактных пьесок, сдобренных номерами дивертисмента; везде давали старину и экзотику, куклы и маски, этнографию и стилизацию. Экзотическая старина или стилизованная этнография выступала в костюмах Древнего Востока, античности, китайской или русской архаики. Под разными названиями, в сущности, разыгрывалась, в одних и тех же приемах одна и та же пьеска. В Современном театре она могла называться «Дафнис и Хлоя» Оффенбаха или «Нарцисс и Эхо» (из Овидиевых «Метаморфоз» в переделке Т. Л. Щепкиной-Куперник). В Московском — «Сатир и нимфа» или «Праздник Диониса». В «Мозаике» — «Восточные забавы».

Если в Современном шла вокально-живописная картинка «Портрет маркизы», то у Струйского — «Лжемаркиз» или «Король веселится»; если в «Мозаике» ставили «Помолвку на Галерной гавани», то на Ордынке — «Урок трусливым». Если в дивертисмент Современного входили античный и голландский танцы, то у Струйского — норвежский, в Петровском — еврейский. И везде непременно шли «арлекинады». В Никольском они назывались «Праздник Пьеретт» и «Коломбина», в театре Струйского — «Пьеро и Пьеретта», в «Мозаике» — просто «Арлекинада».

Новая волна театров миниатюр, по сравнению с миниатюр-движением пятилетней давности, ничего нового не принесла — ни в жанровом составе программ, ни в их стиле. Время, казалось, здесь остановилось и двигалось лишь по замкнутому кругу.

Но именно это, по-видимому, и влекло сюда зрителей, которые каждый вечер на всех трех сеансах набивались в тесные зальчики. Обыватель, травмированный войной и предчувствием событий еще более ужасных и непредсказуемых, забежав сюда на ча-

сок, находил в этих театриках забвение и утешение. Пестрая и легкая мешанина из осколков музыки и танца, пения и живых картинок служила своего рода наркотическим средством, радуя глаз, усыпляя ум, веселя душу. Неизменная старина на сцене давала надежду на неизменность и в современной жизни.

«В переживаемые тяжелые, порой кошмарные дни... ..душа повелительно требует отвлечения от всей наличной обстановки, гнета минут в сторону легкого, изящного или веселого, даже примитивно-веселого, — признавался редактор “Рампы и жизни” Л. Мунштейн. — С этой точки зрения нельзя не приветствовать появления “Мозаики”»¹³. И дальше Мунштейн патетически пересказывает интермедию-балет «В царстве грезы», которая, по-видимому, более всего отвечала велениям души напуганного жизнью человека 1916 года. Героиня тоскует среди «серых будней жизни по сказочному миру чар». Она призывает голубых фей и засыпает. «И вот перед нами воплощенная греза ... вскрывает уголок из царства Мелюзины. Поэтический замок в горах, на лужайке перед ним феи и гномы, феи танцуют, подносят спящей богатства, извлеченные трудолюбивой киркой гнома из недр земных.

Но вот сон кончается, все исчезло, перед глазами пробудившейся мелькнул в последний раз пылающий замок мечты, но

Загорелись лица,
Загорелся замок.
Вспыхнул и пропал!

И снова мы далеки от царства прелестной грезы, снова кругом та же серая муть»¹⁴.

Злоба дня на сцену, разумеется, проникала. Архаику и экзотику переслаивали, их оттенки и заостряя, обозрения и пародии, юмористические сценки и скетчи из современного быта, чаще всего принадлежащие перу А. Аверченко, Н. Тэффи и Е. Мировича. В этих созданных их искусственной рукой бытовых картинках, при всей иронической отстраненности от в точности воспроизведенной ими жизни, были обая-

ние и пленительный уют. Этот мир, такой простой и узнаваемый, тоже, как и образы милой старины, но на иной лад, был способен защитить публику шестнадцатого года от наводящих ужас безжалостных истин большого мира.

Даже пародии — и те поминали давно минувшие события и старые театральные споры. В «Мозаике» поставили «Театральные параллели» В. Эга, пародирующие постановочные приемы Станиславского, Рейнгадта и Крэга.

Жанр, когда-то рожденный в кабаре, ожил вместе с кабаретным уклоном, неожиданно возобладавшим на сценах театров миниатюр.

Кабаре, заглухшее было в Москве и только время от времени то тут, то там оживляемое его запоздалыми энтузиастами, вроде Е. Иванова, редактора «Театра в карикатурах», теперь, в 1916 году — с весны по осень — дало в театрах миниатюр поздний побег.

Маленький театр, тот, который устроился в Английском клубе, решил возродить «Веселую смерть» Н. Евреинова, поставленную самим автором семь лет назад в кабаре «Веселый театр для пожилых детей».

Маленький театр сам походил на кабаре. Стены его фойе, размером с трамвайный вагон, покрывала чудная роспись в футуристическом духе — «там ихневмон напал на антилопу»¹⁵, в углу кособокого зала «приткнулась микроскопическая сцена»¹⁶. «А когда еще Пьеро в “Веселой смерти”, опираясь на пустующее кресло в третьем ряду, силуэтно освещенный со сцены, стал говорить пролог, все окружающее обратилось в некую реминисценцию* о днях театральных исканий»¹⁷.

Подобными же реминисценциями были полны «Восточные забавы», поставленные М. Бонч-Томашевским на сцене «Мозаики». «Здесь все последние слова театральности, — замечал критик А. А. Черепнин, — вместо декораций — ширмы с надписями, что

* Характерно, что в 1916 году поиски в области условной театральности, начавшиеся всего несколько лет назад, воспринимаются как нечто давнее, как предмет для умиленных воспоминаний и любовного воскрешения.

они обозначают: окно или фонтан. Выносятся ширмы подтанцовывающими прислужниками в пудренных париках. Текст написан в духе русских лубочных двустий. Мизансцены условны. Вместо рамы — высокие светильники. Артисты с видимой старательностью вылепили себе чудовищные «восточные» носы»¹⁸.

Кабаретный ренессанс 1916 года приносил на подмостки театра миниатюр многое из того, что было открыто в пору «Лукоморья» или еврейновского «Кривого зеркала». Все это было, однако, приспособлено к довольно скромному уровню дарования тех, кто ставил и играл в «Мозаике» или Маленьком театре, да и к художественным вкусам тех, кто эти театры посещал.

В Современном театре дань кабаре отдали старой «кривозеркальной» пародией «Жак Нуар и Анри Заверни»; неожиданно всплывшим здесь Икаром с его старыми имитациями «Умирающего лебедя» в исполнении Анны Павловой; номерами и сценками, строящимися, как когда-то в кабаре, на игровых отношениях с публикой. В «Шараде», например, зрителям предлагали отгадать слово, один слог которого был загадан оркестром, сыгравшим несколько тактов «Марсельезы» — что должно было означать «гимн», а второй — изобразили частью света на карте, имея в виду «Азию». Программы «находчиво и бойко вел конференсье, он же главный режиссер театра В. К. Висковский, не лишенный юмора, несколько матового, по его же словам, как противоположного блестящему. Но все же находившего отзвук в сердцах невзыскательной публики»¹⁹.

В «Мозаике» играли «Блэк энд уайт» К. Гибшмана и П. Потемкина. Роль помощника режиссера здесь исполнял И. Лагутин. Как когда-то Гибшман, он мимоходом ронял в зал забавные реплики, разрушая преграду рамы. Театральный прием, восхищавший много лет назад своей смелостью и новизной рафинированную публику «Лукоморья» и «Дома интермедий», теперь смогла оценить и «невзыскательная», как аттестовал ее критик, публика коммерческого театра.

«Жар-птица», которую открыл покинувший «Мозаику» Бонч-Томашевский, была еще одним воспоминанием о кабаре. Публика в «Жар-птице» сидела за столиками, «накурено, тесно, стайками мечутся лакеи». На крохотной сцене мелькали сентиментальный романс, детский рассказик, хореографические сценки «Две гитаны», «Легкий флирт» и «Когда закрываются глаза» — опыт танца под слово. Много разных песенок пела Колумбова в манере Иветт Гильбер. Горланил квартет песенный лубок «Пошли девки на Дон купаться» на фоне лубочных декораций. И другие изящные безделушки, но «сделанные с той ограниченностью в каждой детали своего сценического существования, которая превращает их в некий деликатес»²⁰.

Компания молодежи в «Жар-птице» под предводительством не сходящего весь вечер со сцены Бонч-Томашевского напомнила критику «что-то вроде тех кружков влюбленной в искусство молодежи, о которой так охотно пишут романисты. Это молодо, свежо, уверенно, немного даже самоуверенно. ...Здесь, видимо, каждый работает над самим собой, не изпод палки служебных обязанностей, а от трепета творческих желаний. ...Правда, — тут же оговаривается критик, — в существование таких кружков верят только в провинции»²¹.

Соблазны богемного эскапизма, когда-то манившие первых кабаретьеров на Западе и в России, теперь, в 1916 году, могли всерьез увлечь разве что простодушных провинциалов. Но именно они, хлынувшие в Москву беженцы, преимущественно и заполняли зальчики театров миниатюр.

Откуда да и зачем провинциальным неофитам было знать, что поражавшие их воображение кабаретные изыски «Веселой смерти» или «Восточных забав» были, так сказать, товаром второй свежести. Театры миниатюр готовы были вернуться к собственному прошлому — специально для почтенных и, главное, состоятельных зрителей, которые опоздали к началу.

Впервые постановку «Восточных забав» М. Бонч-Томашевский показал московской интеллигенции

еще пять лет назад, осенью 1911 года в Большом зале консерватории, где Общество деятелей периодической печати и литературы устраивало бал-маскарад под названием «За тридевять земель». В программу, выдержанную в «старорусском стиле», кроме «Восточных забав», обозначенных его авторами — Бонч-Томашевским и балетмейстером В. Кузнецовым — как «хороводные причуды», входили «хоромное действо» «Иван-царевич и Анастасия Прекрасная» с музыкой А. Архангельского, хореографическое действо «Солдат и черт» того же Бонч-Томашевского; М. Ртищева читала лубочный сказ «Как черти душу украли»; исполнительницей «Русского пляса» была, как возвещала программа, «красавица, преславная и прелестная, ты ее доподлинно знаешь, возвещать не стоит»²². В заключение исполняли свои вещи В. Брюсов, А. Вознесенский, Б. Зайцев, А. Койранский, граф А. Толстой.

Главным организатором вечера был Бонч-Томашевский, в ком всеобщее увлечение примитивом, лубком, балаганом приобрело характер пылкого энтузиазма, почти служения, — его называли «народником нового закала»²³. Впрочем, для него, как и для его учителя Вс. Мейерхольда, у которого он начинал в «Доме интермедий», выкликание из прошлого образов Средневековья было не самоцелью, а средством вернуть жизнь увядающему искусству современного театра: «Пойдем в низы его, к земле, к народу, послушаем его, возьмем готовые формы его творчества и, усвоив их, начнем новое, свое, исходя из его духа. От него — к нему»²⁴. Чтобы «ближе почувствовать народную психологию», Бонч-Томашевский, как он сам поведал, поступил в «балаганские актеры» и ездил с труппой балаганщиков по российским деревням и селам.

Итогом его хождения в народ стали театр «Трагический балаган» и единственный спектакль этого театра «Царь Максемьян», который был показан в Москве в 1911 году. Спектакль получил большую прессу. О нем писали Н. Эфрос, С. Яблоновский, С. Мамонтов и другие.

Бонч-Томашевский поставил подлинный текст пьесы «О царе Максемьяне, о кумерской богомерзкой Винере и о непокорном сыне Адольфе» «по списку, составленному матросом Белоусовым в начале XIX века и опубликованному Н. Виноградовым в “Известиях Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук” за 1905 год»²⁵. Режиссер видел свою задачу в том, чтобы приблизить пьесу к ее фольклорному прототипу. Действие разыгрывалось прямо в зрительном зале среди публики — от этого и определение жанра «хоромное действо».

У одной стены высился трон Максемьяна, к другой стене приставили трон «дерзкой кумерской богини Винеры». Посреди зала на помосте, окруженном публикой, разыгрывались целые сцены. Сюда выскакивали, как в балагане, зазывалы (у Бонч-Томашевского их участвовало шестьдесят человек).

Аника-воин являлся на царский зов, держа пушку, как гуся, под мышкой, с похвальбой на устах и потрясая картонной палицей. По залу носились наряженные в коленкор пажи и девки. Совершала свое шествие Винера. Кривлялись и били в сковороды шуты-потешники. Под стать лубочному действу была и музыка, исполнявшаяся на двух крашеных кастрюлях и треугольниках с бубенцами. Словом, были пущены в ход все приемы площадной сцены, которые, на взгляд Бонч-Томашевского, могли помочь обновить зачахнувший интеллигентский театр.

И вот теперь, на излете кабарежного движения, Бонч-Томашевский возник вновь на сильно потускневшем горизонте миниатюр-жанра. И вновь попытался — без особого успеха — воскресить для новой публики дух балаганной площади, заключенный, как он верил, в тесных подвалах кабаре.

Впрочем, кабарежный налет, слегка подновивший и ожививший давно затертое зрелище театров миниатюр, очень скоро сошел. К зиме 1916/17 года Маленький театр закрылся, за ним пропала «Жар-птица». Остальные вернулись к прежним программам из скетчей, сценок и дивертисмента.

Некоторые изменения, однако, произошли и в этих программах: одноактные пьески и миниатюры, ранее составлявшие основу представлений, отошли несколько в тень, потесненные номерами дивертисмента. Собственно, театр миниатюр следовало бы теперь назвать «театром дивертисмента». «В Петровском театре, — писал критик, — одноактные пьески идут ни шатко ни валко, как и в других театрах этого жанра. Чуть хуже, чуть лучше, без осязаемой разницы в исполнении в общем тусклых артистических сил. Но несомненный центр программы здесь в номерах дивертисментного характера»²⁶.

Сольные выступления, прежде служившие своего рода заставками к пьескам, короткими антрактами между миниатюрами или, объединенные в небольшое концертное отделение, завершавшие программу, теперь стали ее стержнем. Представление организовывалось вокруг премьеры или премьерши, «имени», да и само существование театра зависело от такой «звезды». «Неизменной остается на афишах московских миниатюр “гвоздевая” система, причем каждый театр предусмотрительно обзавелся своей “*specialite de la maison*”»²⁷.

В Никольском и в театре В. Ф. Лебедева такими премьерами были оба руководителя: в одном — Я. Южный, в другом — В. Лебедев, выступавшие с устными рассказами — каждый в своем жанре. Рассказы Южного строились, как у Хенкина, на еврейском фольклоре и еврейском юморе. В. Ф. Лебедев, начавший с импровизаций на «капустниках» МХТ и вечерах «Летучей мыши», давно стал известным рассказчиком и разъезжал по России с собственными концертами. Как и М. Ртищеву, его называли «продолжателем и последователем горбуновского жанра»²⁸. Он выступал без грима и в гриме, молниеносно сменяя костюмы и маски — то от лица горничной, поступившей на службу к К. С. Станиславскому, нечаянно ставшей свидетельницей репетиции в его доме и напуганной ужасами, которые «там творятся», то

* Здесь: фирменное блюдо (*фр.*).

от лица охотнорядской купчихи, ненароком попавшей на банкет в честь А. А. Яблочкиной...

Рассказчики в театрах миниатюр множились, обрстая армией подражателей, беззастенчиво тиражирующих манеру и интонации знаменитостей. В Петровском театре выступал Л. Д. Дризо с рассказами собственного сочинения, но в «жанре В. Хенкина». Зрители подделки не замечали. Дризо был популярен, пластинки с его записями расходились мгновенно, особенно с той, где он от имени провинциального еврея, попавшего на «Евгения Онегина», пересказывал содержание известной оперы.

Современный театр в качестве «звезды» ангажировал М. Ртищеву. Знаменитая рассказчица играла свои старые сценки и показывала старые имитации. Но мастерство ее оставалось по-прежнему безупречным, и зрители, увидевшие ее впервые, восхищались ею так же, как и те, которые ее открыли шесть лет назад.

М. Ртищеву на той же сцене, но уже в другом театре — «Мозаика» — сменили Н. М. Мириманова и А. А. Александровский. Они служили актерами в петроградском Суворинском театре, а на эстраде были известны как исполнители «Русских частушек», которые не просто пели, а, как полагается в народе, играли. «Частушки» разворачивались в целый спектакль, сжатый до небольшого номера. Пара выходила на сцену в сопровождении гармониста, одетого, как и сами певцы, в праздничный деревенский наряд — плисовые штаны, атласную кумачовую рубаху и картуз, — долго и важно прогуливалась вдоль ramпы и внезапно, когда зрители меньше всего этого ожидали, взрывалась частушечным перепевом. Отголосив очередную частушку, они также неожиданно смолкали и продолжали свое медленное кружение по сцене. «Частушка в их исполнении, — писал рецензент, — полна этнографической убедительности, несет в себе некую острую правду художественно схваченного быта»²⁹.

Впечатление этнографической точности достигалось не только подлинностью фольклорного мате-

риала, исполняемого актерами (Мириманова ездила за ним в Тверскую губернию, где собственноручно его записывала, подмечая одновременно манеру исполнения у деревенских мастеров), но, быть может, парадоксальным образом и той иронической дистанцией, которую соблюдали профессиональные актеры по отношению к нему (заостряя и острая, ирония тем самым позволяла обнажить самую сущность народного художественного сознания в его первоначальной простоте и силе).

Знаменитой «частушечницей» была А. Загорская, выступавшая в «Мозаике» на Б. Дмитровке. Загорская исполняла и подлинные народные частушки (вслед за Миримановой она ездила за ними в деревню, но Ярославской губернии), и стилизованный фабричный лубок — «Лапти», «Детская песенка», «Лампочки», которые критик назвал «музыкальным гротеском». В этих песенках Загорская услышала и сумела передать не замеченную другими двойственность частушки, в которой соединилось деревенское простодушие с «порченостью» городом, нравами фабричного быта.

Вместе с модой на фольклор и вообще на все русское — в соответствии с патриотическими веяниями военных лет — частушки необычно быстро распространились по сценам театров миниатюр. В популярности они уступали только «интимным песенкам».

В театре Струйского известным исполнителем романсов и песен (большой частью собственного сочинения) был И. Н. Ильсаров. Он напевал их, сидя за роялем и перебирая клавиши, полуобернувшись к публике. Голос певца был тих, манера томной, как того требовал интимный жанр.

В его песенках печалились и умирали Коломбины и Арлекины. Он пел об утраченной любви и разбитых надеждах — «Убита страсть моя», «Прошное», «Одинокий», «Печальный день Арлекина». И почти всегда на бис исполнял «Модель от Пакена», обязанную своей славой звезде одесской эстрады Изе Кремер, которая привезла ее на гастроли в Москву:

Сначала модель от Пакена,
Потом пышных юбок волна,
Потом кружева, точно пена,
А потом... она, она.

С И. Ильсаровым соперничал другой исполнитель цыганских романсов и интимных песенок, наезжавший из Петрограда в Москву, — Ю. Морфесси. Но их обоих уже затмевала восходящая звезда А. Вертинского.

Мало кто запомнил Вертинского по Мамоновскому театру, где он начинал петь свои ариетки. Публика заново открыла его после почти двухлетнего отсутствия (он ушел на фронт, служил санитаром в передвижном поезде-госпитале) в театре миниатюр на Петровских линиях. «В новом Петровском театре миниатюр картавит свои “Ариэты Пьеро” — *“les vertinettes”*, как скалambuрил кто-то, — Вертинский»³⁰, — отметил появление поэта-певца критик А. Черепнин.

Вертинский снова вышел в маске Пьеро. Позже он писал, что маской он хотел отгородиться от публики из страха перед ней: «Боясь своего лица, я делал сильно условный грим: свинцовые белила, тушь, ярко-красный рот. Чтобы спрятать свое смущение и робость, я пел в “таинственном, лунном полумраке”»³¹.

Сам артист вспоминал о своих первых успехах с некоторым недоумением: «Петь я не умел. Поэт я был довольно скромный, композитор тем более наивный, даже нот не знал»³². Но билеты раскуплены. Корзины цветов. Записываются и мгновенно расходятся пластинки. Зрительницы переписывают слова его песенок в свои альбомы...

Удивлялся успеху Вертинского и постоянный обозреватель театров миниатюр А. Черепнин. Правда, удивление критика было иного рода. «Удивителен, неожидан, курьезен, в сущности, тот захват, который проявляет рафинированность его песенок на разношерстную, “с улицы”, толпу. ...Чуть внятные слова, как болезненно-нежные лепестки, которые медленно осыпаются в тоскливые вечера, ...как доходит их аромат до этой толпы, еще оглушенной грохочущей улицей?»³³

Удивляться, однако, было нечему. Персонажами «ариевок» Вертинского были те же люди, которые сидели в зальчике на триста мест и, еле сдерживая — или вовсе не сдерживая — рыдания, внимали надрывному голосу певца — «экзальтированные барышни, сбившиеся с пути девушки, смущенные собственным поведением, их ненадежные и случайные спутники. Поэзия низводилась до уровня этих потребителей, применялась к их судьбам и вкусам»³⁴. Мотивы и образы символистской поэзии, сниженные до «улицы», уже давно стали для этой «улицы» языком ее чувств и переживаний.

В сущности, Вертинский пел столько же о них, своих героях, сколько и о себе. Он выпевал свою грусть, тоску, ставшую всеобщим настроением в те времена, в «период героической войны, когда “цена жизни” упала необыкновенно низко... ..стала почти равна нулю... и среди густого дыма, полусумасшедшего опьянения — нежный звон гитары и... песенки Вертинского...»³⁵. «В его стихе, — писал Черепнин, объясняя то ранящее действие, которое производили на слушателей песенки Вертинского, — много городской остроты, много кокаинного дурмана, болезненно-изысканной выразительности. А то, как он грассирует своего «карлика маленького» или «облезлую горржеточку», и этот налет деланной застенчивости и милой неуклюжести исполнения роднит его с образом Пьеро не только костюмом»³⁶.

Да, это был Пьеро. Но не с картин «мирискусников» и не из стихов символистов, а Пьеро ресторана «Риш», Тверского бульвара, друга бульварных женщин, поэта, прошедшего окопы Первой мировой войны. И умирал — снова и снова — этот Пьеро не только от сердечной муки, не от одной иссякающей жизненной силы, но и от наркотической комы.

Эта столь же сомнительная, сколь и популярная в то время тема также была, по его собственному признанию, автобиографична. Вертинский вспоминал, как сам он, придя с фронта, в тот первый год, когда началась его слава, оказался под властью кокаина и

как в последний момент сумел выпрыгнуть из этой бездны, которая заглотнула его сестру. Действие его песен, дурманящее, дарующее ощущение «блаженно-кошунственной гибельности», было сродни наркотику, этому последнему утешению потерянных и смятых жизнью. Его песенки того времени сами похожи на наркотические миражи, болезненно-сладостные мечты, несущие такое же нездоровое утешение.

Под напев ваших слов летаргических
Умереть так тепло и светло —

эти слова из его же песенки лучше всего объясняют, почему Вертинский стал кумиром публики театров миниатюр 1916 года...

Система «звезд», которыми теперь держались театры миниатюр, не столько театры между собой различала, сколько стирала последние различия. В каком-нибудь одном театре «звезды» долго не задерживались. Владельцы миниатюр-предприятий, соблазняя артистов гонорарами, переманивали их друг у друга. И вот уже имя А. Вертинского, премьера Петровского театра, можно увидеть на афише Современного, потом в «Жар-птице». Не одну сцену обошли М. Ртищева, Н. Мириманова с А. Александровским, Я. Южный, И. Ильсаров, куплетист П. Бернардов, исполнительница цыганских песен Настя Полякова с «полным хором братьев Поляковых от Яра в количестве 40 человек, знаменитая ясновидящая девятилетняя девочка m-He Люция, отгадывательница чужих мыслей»³⁷, и многие другие, чьи имена обеспечивали предпринимателям сборы.

Так исподволь готовился тот тип эстрадного «сборного» концерта, который сформируется в первые годы революции и займет монопольное положение в советской эстраде.

Круговая миграция стала в театрах миниатюр шестнадцатого года чем-то вроде эпидемии, затягивая в свое коловращение актеров не только первой величины, «аншлаговых», как их тогда называли, но и рядовых исполнителей и даже режиссеров.

Служившего главным режиссером в Современном театре миниатюр В. А. Чиркина сменил В. К. Висковский, до этого работавший у Струйского. А еще через год вместо Висковского здесь появятся Д. С. Ростовцев и С. С. Ценин. А. М. Самарин-Волжский, ставший после Висковского главным режиссером у Струйского, вскоре окажется главным режиссером «Мозаики», а очередным режиссером при нем будет работать А. И. Сорин, только что бывший главным в Никольском театре. В Никольский же на его место придет А. П. Петровский.

Но уже в декабре того же года ни Самарина-Волжского, ни Сорина в «Мозаике» не будет. Их места займут Ф. Ф. Бешкарев и В. А. Демерт, который перешел сюда из Московского театра миниатюр, ранее возглавляемого им вместе с И. Р. Пельтцером.

На афише только что открывшегося Петровского театра миниатюр стояло имя режиссера А. Н. Попова, недавно служившего режиссером и актером у Блюменталь-Тамарина. Но уже через месяц Попова здесь нет. А вместо него театр возглавил Д. Г. Гутман, год назад державший Интимный театр миниатюр в помещении театра «Зон».

В сущности, и актерам, и режиссерам было безразлично, где выступать или ставить — что тот театр, что этот.

Это не означало, однако, что все театры миниатюр были одинаково плохи. Одни были немного лучше, другие — хуже, в зависимости от того, каких на данное представление сюда прибило актеров.

«Весь *train** выдвигает его далеко впереди других предприятий этого рода, — писал обозреватель о Никольском театре, — при той же незамысловатой структуре программы, что и в других театрах миниатюр, здесь бесспорно наличие качественного исполнения»³⁸. Уровень исполнения обеспечивал и сам Я. Южный, и известная Е. Хованская, перешедшая сюда из «Летучей мыши», и К. Голейзовский, который не только танцевал в Никольском театре, но и ставил

* Здесь: образ (*фр.*).

хореографические номера и даже целые балетные отделения. Его постановки мало чем отличались от тех, что шли в других театрах миниатюр — все те же этнографические танцы, арлекинады и коломбинады, — и не давали повода заподозрить в их авторе знаменитого в скором будущем балетмейстера, определившего собой целое направление хореографии 20—30-х годов.

«А в “Пиккадилли” на Тверской, — писал другой рецензент, — царит дурной тон. Это не театр, а какая-то сплошная гримаса большого города. ...Провинциальный артистический мир посылает сюда своих самых развязных представителей — талантливый, но очень дурного тона куплетист Троицкий, виртуоз Туишев, игравший на гармонике»³⁹.

Жалкий уровень подавляющего большинства театров миниатюр критики сплошь и рядом склонны были объяснять экспансией провинции, заполнившей их сцены. И в этом был свой резон.

В московские «миниатюры» действительно перекочевала чуть не вся провинция. Многие режиссеры, возглавившие эти театрики, стояли у истоков провинциального миниатюр-движения. Например, Самарин-Волжский еще в 1912 году вместе с актером В. Д. Чарским держал театр миниатюр в Новочеркасске, а в 1914 году в Ростове-на-Дону ему принадлежал французский театр миниатюр. М. Н. Нинина-Петипа, владелица Петровского театра, была «известной провинциальной антрепренершей на Дальнем Востоке»⁴⁰ и в 1914 году держала театр миниатюр во Владивостоке. Ее режиссер Д. Гутман открыл в 1910 году первое кабаре Киева «Голубой глаз», затем в 1912 году — первый Киевский театр миниатюр, после чего, один за другим, основал театры миниатюр в Ростове и Екатеринославле.

Та же, за редким исключением, биография и у миниатюристов-актеров...

Беда состояла, конечно, не в том, что они были выходцами из провинции, а в том, что «несли на себе характерные черты этого “импорта”»: схематизированную игру — от выигрышного места — до следую-

щего выигрышного места, непременный нажим и др. Играют они, как говорится, “только за себя”, без внимания к партнеру и ансамблю. От этого нет слитности в дуэтах, роль кишит пробелами, сквозь которые виден каркас пустых мест»⁴¹.

Впечатление безнадежного провинциализма, которое производили многие театры миниатюр на критиков, предопределялось не только провинциальным прошлым актеров, режиссеров и предпринимателей, но главным образом и тем, что все существование этих театров, само их существо были пронизаны духом вульгарной коммерции и наживы.

«Владелец “Мозаики” открыл при театре кафе — “*rendez vous*”* тем вечерним элементам улицы, которым там уже стало холодно. Назойливо скрипит плохонький оркестр, и визгливые его звуки врываются в зрительный зал. Не разберешь — кафе при театре или театр при кафе»⁴². «Ни в одной подробности виденных спектаклей, — писал другой критик о той же “Мозаике”, — я не нашел достаточного оправдания его бытия как театрального — понимай: художественного — организма. Репертуар водевилей и оперетт случаен, танцевальные номера аляповаты, номера кабарежного типа только задуманы, но не выполнены. Постановочный принцип — то, что называется “тяп-ляп”. ...Не видно художественного начала, которое лежало бы в основе этого театра. Не чувствуется творческого нерва, биения того пульса, который оживляет самый неуклюжий, самый неслаженный, самый плохонький организм и заставляет, вопреки видимым дефектам, признавать его все же театральным. Это не театр, а то, что называется театральным предприятием, как бывают десятки других, не театральных. Так же механически можно открыть кафе, вегетарианскую столовую, бильярдную»⁴³.

Но на театр миниатюр был спрос. Жажущая зрелищ и забвения публика каждый вечер заполняла маленькие зальчики. Театр миниатюр приносил доход. Денежный азарт заставлял самых разных — а чаще

* Рандеву (*фр.*).

всего случайных — людей открывать все новые и новые предприятия. Та же денежная лихорадка гнала актеров, едва они успевали отработать свой номер или роль на сцене одного театрала, — в другой: благо система сеансов позволяла успевать на вторую, третью и даже четвертую серию в четыре разных театра.

Да и для режиссеров театр миниатюр был не делом жизни, а только временным пристанищем, хорошим заработком, и даже не единственным, а одним из многих.

В. К. Висковский, именовавшийся в Современном театре солидно и громко: «художественный руководитель и главный режиссер», в то же самое время работал в кинофирме «Русская золотая серия», где «занимался экранизацией современных популярных романов, классических произведений, театральных спектаклей»⁴⁴. И поставил в качестве режиссера такие фильмы, как «Отцы и дети», «Первая любовь», «Жрецы Молоха», «Маскарад». О том, как делалось тогда кино, как он сам работал в кино и чем тогда кино было, Висковский в ироническом тоне рассказывает в своих воспоминаниях: «Картины с целевой установкой на красоту и светскость, на фраки и полуголых (как тогда говорили, “декольте до самой цензуры”). Я регулярно выпускал каждые три недели 1500 метров законченной фильма, пышные декорации любой из которых могли быть ценным экспонатом для музея дурного вкуса»⁴⁵.

Спектакли Висковского в театре миниатюр были ничуть не хуже тех кинолент. Во всяком случае, критики бранили Современный театр меньше других, а подчас и хвалили. А когда Висковский выходил конферировать, находили его конферанс остроумным.

И тем не менее театр миниатюр значил для него так мало, что ни в своих воспоминаниях, ни в творческой анкете, где подробно, год за годом, перечисляет театры и студии, в которых работал, он даже словом не обмолвился о своей столь звучной должности главного режиссера и художественного руководителя театра миниатюр и о своих успехах в качестве конферансье...

Но и повальная коммерциализация, пронизавшая жанр и погубившая его, тоже была только следствием. Болезнь крылась глубже. И в Петербурге, и в Одессе, откуда Москва переняла жанр и чьим репертуаром пробаивалась, театры миниатюр находились «на обочине художественной жизни. В Москве же театры миниатюр были обречены всегда на жалкое существование»⁴⁶.

В Москве издавна и крепко держалось предубеждение против малых форм, так называемых низовых зрелищ. Им было отказано в праве на эстетическую самоценность. На них глядели как на простое — и пустое — развлечение. А к развлечению искони относились как к чему-то малопочтенному, а порой и предосудительному. И потому развлекательное дело, как правило, велось спустя рукава.

Легкий жанр Москва вообще воспринимала тяжело — гульба, угар, тяжкое похмелье.

«Сытая и сонная Первопрестольная», как пели в куплетах тех лет, как-то особенно не почувствовала жанр миниатюры, утонченности форм, изящества «мимолетностей», контрасты и парадоксы причудливых гротесков.

«Московские миниатюры — вялые, недоразвившиеся организмы, все никак не могущие самоопределиваться. Наши миниатюры до сих пор не создали своего репертуара, пробиваясь пьесками петроградских и одесских сцен, не вызвали к жизни ни одного авторского дарования, не обнаружили специфически нарочитых черточек исполнения, не выдвинули ни ансамбля, ни отдельного исполнителя»⁴⁷.

Конечно, критик был слишком строг. В конце концов, театры миниатюр дали искусству эстрады такие имена, как А. Вергинский, М. Ртищева, И. Ильсаров, Л. Утесов, К. Голейзовский, М. Гаркави, А. Алексеев, К. Гибшман, Э. Крюгер, Ю. Морфесси. Да и к целым театрам — таким, как театр М. Ртищевой или М. Арцыбушевой, — отнести инвективы А. Черепнина было бы несправедливо. Но это были, скорее, исключения, только подтверждающие правило.

За шесть лет своего существования жанр так и не

смог оформиться в сколь-нибудь значительное и самостоятельное явление. Плод увял еще в завязи, не успев расцвести.

«Необходимо реорганизовать самую программу, самую сущность, самый нерв театра»⁴⁸, — взывал к театрам миниатюр А. Черепнин. Впрочем, в тоне критика не было убежденности. Он понимал, что ничего не изменится, да и изменить уже ничего нельзя.

Русским театрам миниатюр оставалось жить только два года...

1917 год выстрелил еще одним — и на этот раз последним — залпом театров миниатюр, раскидав их не только в центре, но и по окраинам Москвы и снова перемешав актеров и режиссеров. В зимнем помещении «Тиволи» в Сокольниках открылся театр миниатюр «Шут» под управлением Христофора Шухмина. В бывшей «Жар-птице» — театр «Маски», в труппу которого вошли «молодые актеры театров Незлобина, Комиссаржевской и Камерного. Облик “Масок” комедийно-миниатюрный»⁴⁹.

В бывшем саду ресторана «Максим» на Б. Дмитровке, 17 возник театр «Бекефи», в труппу которого вошли танцовщицы М. Д'Арто, А. Комнен, Т. Кирсанова, куплетист Ю. Убейко, исполнитель интимных песенок И. Ильсаров и знаменитый петроградский «босьяк» С. Сокольский.

В самом ресторане «Максим» тоже обосновался театр миниатюр, назвавшийся Новым. Руководство Новым театром взял на себя Б. Неволин, а в качестве премьеры пригласил Б. Борисова. Для первого спектакля бывший режиссер петроградского Интимного театра поставил «Победу смерти» Ф. Сологуба и «Черепослов» К. Пруткова.

Бывший режиссер «Летучей мыши» В. А. Рябцев возглавил театр художественной сатиры, назвав его «Ко всем чертям». В. Рябцев предполагал выпускать при театре собственную ежедневную газету, «в которой в юмористической форме найдут отражение наиболее яркие события в общественной и театральной жизни Москвы. Газета, — продолжал хроникер, — будет иллюстрирована шаржами на знакомых

всей Москве людей»⁵⁰. Неизвестно, вышла ли объявленная газета: театр Рябцева, вслед за другими театрами, исчез так же внезапно, как и появился.

Массовый выброс новых миниатюр-предприятий «Раннее утро» объясняло просто: «Если раньше при открытии театра требовалось разрешение цензурного комитета при градоначальнике, то теперь никакого разрешения не требуется. Предприниматель обязан только внести залог в счет обеспечения своих служащих»⁵¹.

Финансового обеспечения многим театрам хватало всего на один спектакль, потому что художественного — не было. «Ренессанс» в Замоскворечье и «Потешный» у Курского попытались было заманить публику «на политику». «Ренессанс» объявил к постановке «Лютное время» Л. Н. Урусова, «долгое время находившуюся под запретом старого режима»⁵², и к ней еще «гастроль квартета сибирских каторжан». «Потешный» ставил драму в четырех действиях «Жертва вечерняя» о том, как отец продает дочь на содержание. Театр не преминул при этом упомянуть о «запрещении пьесы прежним правительством»⁵³. Ни тому, ни другому театру это запоздалое фрондерство не помогло. И оба сразу же закрылись.

Основательнее других подошел к делу Я. Южный. Он оставил Никольский театр и снял для нового театра миниатюр помещение бывшего Камерного театра. Южный приобрел все имущество закрывшегося Камерного, заново отделал помещение, сохранив в фойе «стиль старинного барского особняка»⁵⁴, собрал в театре сильную труппу, куда вошел Виктор Хенкин, прославившийся «песенками Шута», Хованская со своим знаменитым номером «Четыре тура вальса», танцовщицы из Петровского театра миниатюр — Бонни и Кирсанова. Театр Южного намеревался ставить и серьезную драматургию, и обычные для театров миниатюр жанры. Он объявил пьесу Б. Шоу «Как он лгал ее мужу», «Слезинки Пьеро», сатирический номер «Чинновничий па-де-катр» и другие названия.

Арендный договор с владельцем помещения Южный составил сроком на семь лет. Но не прошло и

семи месяцев, как районные театры Москвы были муниципализированы, с осени их перевели под управление местных Советов. К началу сезона 1918/19 года «Вестник театра» торжественно объявил, что «хозяйничанью мародеров искусства был положен предел»⁵⁵. А к весне 1920-го президиум Моссовета принял решение закрыть почти все театры миниатюр «ввиду явно нетерпимого характера»⁵⁶.

Театр-кабаре Н. Ф. Балиева «Летучая мышь»

В конце августа 1912 года московские газеты известили публику о предстоящем открытии театра-кабаре «Летучая мышь». Рекламная кампания по поводу нового театрального дела не устраивалась (сообщения вышли в разделе «Хроника») — в ней не было необходимости. Публика находилась в курсе всех организационных дел «Летучей мыши»: уже полгода пресса обсуждала намерение Н. Ф. Балиева превратить закрытое актерское кабаре в общедоступный театр. Останавливало известного кабареьера и актера МХТ одно: открывая самостоятельное театральное предприятие, он должен покинуть труппу — таково решение К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Уйти из Художественного театра? Это казалось слишком высокой платой за собственную антрепризу. В течение полугода Балиев вел сложные дипломатические переговоры с дирекцией, пытаясь добиться разрешения совмещать руководство новой «Летучей мышью» с работой в Художественном театре. Он клянется, что «в случае отрицательного ответа Вл. И. Немировича-Данченко “Летучая мышь” в качестве самостоятельного предприятия функционировать не будет...»¹.

И вот газеты сообщают, что Балиев все-таки уходит из театра и становится руководителем и владельцем «Летучей мыши».

Так интимный клуб актеров МХТ превратился в коммерческий театр. Но театр особый, не похожий ни на один из многочисленных театров миниатюр,

возникавших в то время один за другим по всей России. «Летучая мышь» была, заметил Н. Эфрос, «гораздо меньше, чем они, “театром” по видимости, несоизмеримо больше по существу, по художественной содержательности исполняемого, особенно — исполнения»².

Ничего в кабаре Балиев менять не собирается: жанр коммерческого кабаре будет тождественным «Летучей мыши». Он хочет сохранить в новом театре все, что составляло неповторимость атмосферы актерского кабачка, так манившую зрителя. Стены кабаре увешаны карикатурами и шаржами на театральные темы. На одном изображен в виде Бовы Королевича директор императорских театров Теляковский, пронзающий трехглавую гидру «Анфису». Смысл шаржа публика улавливает без комментариев: всем известно, что высокопоставленный чиновник запретил в Малом театре пьесу Л. Андреева «Анфиса» (главную роль в спектакле должны были по очереди играть Н. Смирнова, А. Левшина и Е. Лешковская: у трехглавой гидры на рисунке — их лица). Комментировать другой шарж, подписанный «Превращение тульского самовара и кофейника в короля и королеву», — на нем изображены Станиславский — Гертруда в виде тульского самовара и Немирович-Данченко — Клавдий, похожий на кофейник, — тоже излишне: рецензентская острота по поводу крэговского «Гамлета» передавалась из уст в уста и была к тому же обыграна в одном из последних представлений кабаре «Летучая мышь». На столах и стульях разбросаны экземпляры анкеты, единственный вопрос которой ехидно гласил: «В чем свобода в Свободном театре?»

Публика сразу попадала в самую гущу закулисной жизни, полную событий, о которых она знала только понаслышке: она словно проникала в театр со служебного входа, совершая захватывающее путешествие в мир театральных кулис. Гидом в этом путешествии был Балиев.

Бесстрастный и насмешливый, он обнажал перед зрителями подноготную театра: от профессиональ-

ных вопросов творческой жизни до событий личной жизни артистов — то, что от глаз непосвященных обычно тщательно скрывают. Роль человека «на грани двух миров» (так определил суть Балиева, а одновременно и смысл фигуры конферансье Н. Эфрос) хозяин «Летучей мыши» играл без напряжения. Собственно, для него это была не роль, а судьба. Профессия конферансье у Балиева сложилась, помимо всего, и биографически. Еще совсем недавно, до службы в Художественном театре, лет семь назад, он сам принадлежал к «околотеатральной публике». В театр попал в известной мере случайно, так никогда органически и не войдя в мир «художественников», оставшись человеком со стороны. Не этот ли постоянно присутствующий в нем взгляд извне на искусство, внутреннюю жизнь МХТ и театра вообще привел к тому, что именно он, а не кто-нибудь другой из артистов Художественного театра стал вдохновителем и создателем почти всех пародий — позиция «человека со стороны» позволяла ему с особой остротой обнаружить комизм явлений и ситуаций, в которых «человек изнутри» мог видеть незыблемую закономерность.

Это свойство Балиева — человека и художника — в любое другое время, быть может, навсегда оставило бы его забавным потешником внутритеатральных «капустнических» увеселений, если бы так счастливо не совпало с одной из основных тенденций эпохи с ее тягой к пародийным формам, с неотъемлемой от пародий склонностью к рассекречиванию, с почти болезненным любопытством к процессу творчества, обнажению его скрытых механизмов, структуры, к тому, как сделана художником та или иная вещь*.

Представления в новой «Летучей мыши» Н. Балиева начинались с пародий. Характер пародий театра-кабаре остался прежним. Они представляли собой злободневные обозрения (одна из пародий так и на-

* Можно утверждать, что на обыденном, сниженном уровне те же тенденции проявлялись в остром интересе публики к закулисной стороне искусства и частной жизни художников — этот интерес пародии «Летучей мыши» старались удовлетворить.

зывалась «Обозрение театров — крупнейших провалов недавно начавшегося сезона»). Они мало касались художественной стороны спектаклей, к которым обращались. Главная их цель состояла в ином: полные колких намеков на события жизни театров и известных театральных деятелей, они панибратски обращались с признанными авторитетами, развенчивали и ниспровергали кумиров. Пародия Н. Балиева «Екатерина Ивановна» (отклик на пьесу Л. Андреева под тем же названием) весело и дерзко измывалась над знаменитым драматургом. Андреев в роли героини — Катерины Ивановны (в его пьесе — это эмансипе, запутавшаяся в сомнительных любовных похождениях) — легкомысленно порхал от одного театра к другому, изменяя Станиславскому с Южиным, Незлобину с Коршем...

В «Сорочинской Елене» (пародия вышла сразу же вслед за двумя премьерами Свободного театра, открывшегося в 1913 году «Сорочинской ярмаркой» в постановке К. Марджанова и «Прекрасной Еленой», поставленной А. Таировым) «Южин» лихо отплясывал канкан с «Еленой»*.

Балиевские эскапады не минуют и театр в Камергерском. Бывшее кабаре Художественного театра открывается пародией на только что выпущенный во МХТ спектакль — «Пер Гюнт». «Пер Гюнт» С. Спиро (С. Сергеева) — «драматическо-музыкальная поэма в 36 картинах, из которой ввиду трудности постановки были осуществлены только десять, остальные или не прошли цензуру, или были уже поставлены в Художественном театре» — так было написано в программке. Перед началом пародии Балиев с таким комическим испугом и преувеличенным жаром клялся зрителям, что «свою *alma mater* постановщик пародии не хотел пристыдить», что зрители уже заранее предвкушали, как Балиев будет расправляться со своим бывшим патроном. Пародия действительно ехидно передразнивала спектакль: так же, как и в

*Одна из газет, правда, сделала Балиеву выговор за грубость и дурной тон этого номера пародии.

спектакле МХТ, назывались ее эпизоды — «У троллей», «На пароходике», «На мароккском берегу», «В сумасшедшем доме». Однако, как и прежде, у Балиева не было намерения ни осмеивать, ни ниспровергать эстетику Художественного театра. Содержание пародии составляли темы кулуарных разговоров и слухов, толки о слишком свободной трактовке произведения Ибсена его постановщиком Вл. Немировичем-Данченко, об изменении смысловых акцентов пьесы режиссерской концепцией. Так, в одной из сцен Пуговичник (зрители в нем узнавали Немировича) разъяснял Перу (актера загримировали под Ибсена), что — точно по тексту пьесы — послан к нему Хозяином, считающим, что Пер «ни к чему не пригодная пуговица», и, чтоб материал не пропадал, ему велено свыше пуговицу перелить и сделать ее пригодной для употребления.

«Пер Пюнт», театральная фельетон, сходит с подмостков «Летучей мыши», как только премьера Художественного театра перестает быть злобой театрального дня. Пародия свою задачу выполнила — зритель почувствовал себя интимно причастным художественной сфере, «включенным» в мир искусства.

Чуткий к настроениям публики Балиев в неизменности сохраняет в своем коммерческом кабаре обстановку и атмосферу бывшего пристанища художественной богемы. Представления в «Летучей мыши» назначаются на 23.30 вечера (только спустя год начало перенесут на 21.30). Спустившихся в подвалчик — оставлен и он* — встречает, сияя гостеприимной радостью, радушный хозяин и предлагает расписаться в знаменитой книге «Летучей мыши»: от прежних времен сохранена и эта традиция — любой

* Особый смысл и значение подвалчика всем понятны: в один из юбилеев «Летучей мыши» — он праздновался каждые четыре года — Лев Никулин прочел стихи юбиляру, в которых были такие строчки:

...Но ошибемся мы едва ли,
Сказав тебе сужденья три:
Никиша, ты рожден в подвале,
Подвалом жив
И в нем умри.

из зрителей может поставить свою подпись рядом с автографами Станиславского, Немировича-Данченко, Качалова, Книппер, Дункан, Рахманинова, Артура Никиша... Ритуал росписи не только тешит самолюбие того, кто приобрел билет в театр-кабаре, но и служит своего рода обрядом посвящения в сообщество избранных. С любым, как давно знакомым, может разговориться в фойе Никита или, как его называют по-свойски, Никиша Балиев (над входом в «Летучую мышь» плакат: «Все между собой считаются знакомыми»), — против такого обращения кабаре-рьер не возражает: фамильярность — непременная спутница веселой вольности, которая должна царить в кабаре. Демократизм кабаре-тной атмосферы всячески подчеркнут: здесь нет ни лож, ни партера, ни райка — все сидят за одинаковыми столиками. Все они — желанные гости «Летучей мыши». Все — от почтенного сановника до юного присяжного поверенного — сразу введены в круг праздника средствами простыми и безотказными, как на детской елке.

«Вот мы в театре, — пишет Н. Шебуев. — Погасли огни, в темноте раздается какое-то шуршание, переходящее затем в шипение, и сквозь это шипение мало-помалу обозначаются все громче и громче слова: “мышка... мышка...” на очень игривый веселый мотив.

Вдруг ни с того ни с сего под вами, у вас под стулом и под стульями у ваших соседей вспыхивает красный свет...

Вспыхивает и гаснет в такт мелодии, которую шепчут в зале невидимые уста.

Оказывается, г. Балиев ни с того ни с сего приделал под сиденьями стульев электрические лампочки с красными стеклами.

Это так нелепо и неожиданно, что публика сразу принимает шутку смехом, и в зале воцаряется смешливая, беззаботная, ребяческая атмосфера.

Во время вспыхиваний вы видите, как по партеру скользят в черных балахонах, развевающихся, как крылья летучей мыши, актеры, направляясь к сцене и все громче и громче подпевая:

Мышка — летучий мой зверек,
Мышка легка, как ветерок...

Мелодия настолько проста и забавна, мигание красных лампочек так отчетливо показывает такты, темнота так способствует дерзновению, что зрительный зал сам понемногу начинает напевать»³.

В подвале вообще царят совсем особые нормы поведения, которые вне кабаре показались бы более чем странными: «Балиев раздал всем желтые листочки, где было написано:

Крала баба деготь,
Крала баба деготь,
Крала баба тертый табачок, —

и заставил всех в такт громко текст произносить. Публика попросила притушить электричество, и весь театр хором повторял. Балиев зажигается чисто детской радостью:

— Кричите хором: ач, оч, эч, ич!

Публика покорна, кричит.

— Не правда ли, получается звук, как будто один человек чихнул?

Детский смех прокатывается по залу»⁴.

И этим нехитрым затеям зрители отдавались с искренней радостью. «Около меня, — свидетельствует рецензент, — сидело несколько взрослых дядей, на лицах которых было написано полное блаженство, в двух-трех ложах дамы неистово аплодировали, напоминая юных курсисток на спектаклях Комиссаржевской или в бенефис Южина»⁵.

В сфере игры, простодушной и вместе с тем иронической, зритель пребывает от начала и до конца вечера. «Собственно, он вовсе не зритель в обычном смысле. Вы полагаете, что вас здесь станут развлекать? — говорит конференсье. — Ничуть не бывало. Каждый — кузнец своего веселья». Объявляется конкурс на лучшее исполнение танца (такой конкурс, сообщает зрителям Балиев, когда-то выиграли Коонен с Качаловым), победители награждаются... аплодисментами. «Кто сможет проклонять два слова: “лейтенант” и “красотка”?» Зритель, вызвавшийся по-

пробовать себя в склонении существительных, сам того не подозревая, объявил песенку «Лейтенант и красotka», которую вслед за тем, полунапевая-полунаговаривая, исполнил Балиев, а зрительница, взявшаяся объяснить значение странного словосочетания «барашек в бумажке», объявила, оказывается, название следующей по программе сценки, написанной В. Азовым*.

Теперь всем становилось ясно, почему в афише стояло: конференс: «Балиев и публика».

«Балиев сумел расшевелить Москву, бонтонная публика премьер, боящаяся всяких шокингов, наконец перестала держать себя в узде. Дружно поют хором: “Это девушки все обожают” и популярный мотив из оперетты “Модная Ева” ...А чего, чего он только не придумает, чтобы расшевелить публику. Ловит каждую знаменитость и демонстрирует их с эстрады. Для Генриетты Роджерс публика пропела “Марсельезу” и — “О, Генриетта!”. Затем артистку доставили на руках на эстраду, и публика устроила ей овацию. Появилась после “Хованщины” г-жа Збруева. Приветствовали свою любимицу от души, тепло, искренне. Г-жа Збруева пропела “под Плевицкую” “Ухарь-купец”. Дали урок пения артистке. Весь кабачок хором несколько раз пропел тот же вальс из “Модной Евы”. Когда г-жа Збруева вслушалась в него, публика запела *pianissimo*, и голос артистки покрыл это пение. Затем начала вальс сама г-жа Збруева. Урок пения прошел блестяще»⁶.

Ни восторженный рецензент, ни публика не могли подозревать, что экспромты знаменитых артистов, любимцев театральной Москвы, «случайно» забредших в подвальчик «Летучей мыши» (среди них бывали Н. Ф. Монахов, М. М. Петипа, В. Н. Пашенная), заранее продуманы и выверены Балиевым, обговорены с ними и даже оплачены.

Цель режиссера достигнута. Зритель чувствует себя на равной ноге со знаменитостью. Как свидетель

* «Барашком в бумажке», как становилось понятно зрителям из содержания сценки, чиновники в суде называют взятку.

и участник, он приобщен к тайне рождения искусства. Его прямо вовлекают в акт творчества. И это происходит не в интимном закрытом кабаре, а в коммерческом общедоступном театре. Столь полного слияния зрительного зала и сцены не знал тогда ни один другой театр.

Таким образом, одна из главных театральных и общеэстетических проблем времени, на которой сосредоточилось внимание многих теоретиков и практиков театра, в «Летучей мыши» — пусть на своем уровне, с иными, обусловленными спецификой жанра целями, — была разрешена. И это вводило московский театр-кабаре в контекст театральных идей времени, это позволяло многим критикам говорить об особой современности театра Балиева, в этом — одна из причин его ошеломляющего успеха.

Целостность атмосферы «Летучей мыши», как когда-то целостность атмосферы ночного артистического кабачка, куда впускались лишь художники, непосредственным образом была связана с однородностью публики театра-кабаре. Поддерживаемая высокой входной платой*, однородность зрителя определялась прежде всего общностью интересов, настроений, сходством социального положения всегдашних «Летучей мыши». В художников и лицедеев здесь играли богатые коммерсанты и предприниматели, респектабельные чиновники и преуспевающая интеллигенция. Богемность их, надо признаться, была густо приправлена буржуазностью.

Новых обитателей подвальчика окружал изысканный комфорт. Буфет в «Летучей мыши» держал владелец «Эрмитажа», известный Щукин; шампанское «Ируа» покупали у крупнейшего поставщика вин Швейцера; однажды Балиев сообщил публике: капитал акционерного общества «Летучей мыши» составляет 100 тысяч рублей. Солидность театрального предприятия должна была импонировать зрителю

* Билет сюда стоил 5 рублей (а с 1914 года — 12), в театре миниатюр Арцыбушевой, одном из самых дорогих в Москве, цена колебалась от 40 копеек до 2 рублей.

балиевских премьер. Вот как описывает журналист премьерную публику московского театра-кабаре: «Низкий потолок подвала. ..Душно, накурено. ...Сере-рые непокрытые столы, дорогое вино, корзины фруктов. ...Обнаженные плечи дам в эффектных туалетах, фраки и смокинги мужчин. ...Шум, говор, общее пение хором. ...»

Это «Летучая мышь», первый день ее сезона»⁷. Противоречие между «богемностью» и «буржуазностью» станет неразрешимым и в дальнейшем многое определит в эволюции «Летучей мыши».

Итак, несмотря на усилия Балиева сохранить в неприкосновенности атмосферу художественного кабаре, она под воздействием нового зрителя существенно изменилась. Между тем публика была в полной уверенности, что пребывает в обстановке, ничем не отличающейся от артистического кабаре. Это заслуга Балиева; он творец этой иллюзии. Умело используя приемы, родившиеся в кабаре, он ставит целое представление, внешне от прежних вечеров ничем не отличающееся... кроме того, что оно поставлено, что вся кабаретная «атмосфера» — искусный спектакль.

Дух импровизации и все ритуалы кабаретного жанра создаются в результате невидимой работы режиссера, его целенаправленная воля управляет как актерами, так и публикой. Именно сейчас складывается режиссура Балиева, именно теперь формируется профессиональный облик конферансье Никиты Балиева, умело вовлекающего зрителя в самый центр действия, живого посредника между залом и сценой. «Дирекция сделает все, чтоб зрительный зал ... не был так чопорен, и часто публика невольно будет действующим лицом»⁸, — не устает повторять руководитель кабаре.

В «Летучей мыши» рампа разрушалась на каждом шагу. Ее игнорировал конферансье. Ее — в каждом номере или миниатюре — попирали актеры.

В сценке «Мыльные пузыри» на том самом месте, где должна была находиться «четвертая стена», расположилась группа молоденьких актрис «Летучей

мышь» — Т. Дейкарханова, Т. Оганезова, Н. Кареева-Месхиева, Л. Колумбова, А. Гейнц и Е. Маршева — в разноцветных париках и полупрозрачных тюниках. Их живая радуга растушевывала черту, обычно разделяющую зал и сцену. Кокетливо и шутливо полупевая-полунаговаривая «воздушную песенку», они, вместо рефрена, выдували через соломинку мыльные пузыри. Воздушные шары уплывали к публике, окутывая ажурным облаком зал и сцену. Вначале, собственно, Н. Балиевым и был найден этот трюк — режиссерский «ход» номера, к которому Т. Щепкина-Куперник написала текст. Неожиданность этого трюка — не без оттенка эротизма, вполне, впрочем, невинного — мгновенно высекала между подмостками и публикой интимный, физически осязаемый контакт.

А порой рампа и вовсе сметалась напрочь, причем в этом принимали участие сами зрители. Буффонаду «Скандал с Наполеоном, или Неизвестный эпизод, происшедший с Наполеоном в Москве», написал Н. Тарасов еще во время «закрытого» периода «Летучей мыши». Балиев сохранил ее и теперь.

Поднимался занавес, открывая темную сцену. Из темноты, словно из далекого прошлого, выплывала неподвижная группа: Наполеон со своими маршалами и адъютантами в Кремле. Картина оживала, и шел какой-то незначительный разговор, из которого зрители только понимали, что Наполеону надо уезжать. Зябко кутаясь в плащ, император спрашивал: «Где мой шофер?» Ему отвечали, что шофер здесь. В этот момент из зрительного зала раздавался голос: «При Наполеоне автомобилей не было». На сцене — легкое замешательство, на секунду действие останавливалось. Но актеры, профессионалы высокого класса, быстро брали себя в руки, и действие продолжалось... Но тот же голос из зала настойчиво и спокойно повторял: «При Наполеоне автомобилей не было». Действие останавливалось снова, актеры замолкают, растерянно переглядываясь, не зная, что им делать дальше. В зале поднимался шум, кто-то требовал, чтобы упрямый правдолюбец замолчал,

кто-то его поддерживал: ведь правду говорит. Зал раскалывался на враждебные группы, спор разгорался, назревала неприятная ситуация. На сцену, слегка обеспокоенный, выбегал Балиев. Он немного смущен, но весь облик его выражал желание замять нехотати возникший инцидент. Он просил почтенную публику их извинить, недоглядели, мол, виноват автор сценки, и умолял любезных и снисходительных зрителей, раз уж так случилось, дать возможность актерам доиграть до конца. Зал немного упокаивался, Балиев уходил, действие продолжалось. Но нервы у актеров напряжены до предела, при каждом шорохе они нервно вздрагивали и опасно поглядывали в зал. Когда же Наполеон доходил до сакраментальной фразы о шофере и тот же голос из зала снова произносил с ровной интонацией ту же фразу: «А я утверждаю, что при Наполеоне автомобилей не было», скандал, который все время нарастал, наконец взрывался. С актерами начинались чуть ли не нервные припадки, Наполеон (его играл Вик. Хенкин, потом Я. Волков) срывал с себя парик и истерически кричал, что в такой обстановке он работать не может, в зале поднимались невообразимый гвалт, визг, топот, кто-то пытался влезть на сцену. Выбегал вконец расстроенный Балиев, но успокоить зрительный зал он уже не в силах, скандал доходил до последнего предела — сейчас разнесут подвал. Тут выходил суфлер и очень тихо говорил, что по-французски «шофер» значит истопник. Пауза. И громовой хохот покрывал его слова. Зрители только теперь окончательно понимали, как ловко их провели и как блестяще сыграла подсадка*.

Подобные инсценированные бесчинства, иронически спровоцированные дебоши не были в то время чем-то невиданным.

Их ставил в «Веселом театре для пожилых детей» и «Кривом зеркале» Н. Евреинов, их включал в свои кабаретные постановки Вс. Мейерхольд. Балиев провоцирует иронические дебоши, чтобы растормошить

* Сценка описана со слов В. В. Шверубовича.

публику, вызвать ее активность, вырвать из дремотного состояния. Игровые скандалы в «Летучей мыши» никого не шокировали, а были частью благодушного времяпрепровождения, сообщавшего ему, впрочем, известную долю остроты...

Тесного сближения сцены и зала Н. Балиев достигал и тем, что строил программу «Летучей мыши» из жанров, еще продолжавших жить в быту и не порвавших связи с породившей их средой — иначе говоря, из бытовых танцев: танго, кекуока, матлота, вальса; из анекдотов, каламбуров, экспромтов, шарад, загадок, скороговорок; из интимных песенок, «песен настроений», старинных романсов.

Даже после того как они выносились на сцену, их окутывала атмосфера «домашней» свободы и непреднамеренности.

На фоне едва намеченной декорации высвечивались две женские фигурки, точно сошедшие с картин В. Э. Борисова-Мусатова. Забыв о зрителях, чуть склонились друг к другу, напевают, словно вспоминают, «Не искушай» или «Сомнения» М. Глинки. Голоса исполнительниц (Г. Богословская и А. Гейнц), лишённые каких бы то ни было признаков профессиональной певческой школы, живые и естественные, пронизаны теплотой и задушевностью. Романс полон легкого искреннего порыва. Так поют не в концертных залах, а на домашних импровизированных вечерах, участником которых не раз бывал почти каждый из балиевских зрителей.

Та же безыскусность и раскованная свобода, свойственные им за пределами театральных стен, сохранялись и в хореографических номерах «Летучей мыши».

Примечательно, что некоторые рецензенты нередко бросали танцовщицам балиевского кабаре упрек в непрофессионализме, называя их «доморощенными балеринами», «талантливыми любительницами». И в самом деле — в бравурных движениях модного кекуока или «полного огня и детской радости бытия»⁹ «Танца негрятя» (их исполняли А. Гейнц и Е. Маршева), рождавшихся «здесь и сейчас», на гла-

зах у зрителей, и намека не было на привычную балетную отделку. Казалось, так может танцевать любой из сидящих в зрительном зале. Однако иллюзия была обманчивой. «Дилетантизм», в котором упрекали танцовщиц непроницательные критики, был сознательным принципом театра-кабаре, достигавшимся с помощью особой техники, которой в совершенстве владели актеры «Летучей мыши» и ее балетмейстеры — В. Рябцев, а позже К. Голейзовский.

«Кабаре как театральный институт, — писал один из западноевропейских кабаре-театров Эгон Фридель, — лишь постольку оправдывает свое существование, поскольку он носит характер дилетантизма и импровизации. ...В кабаре все должно выглядеть так, будто в нем лишь дилетанты, а все происходящее должно носить вид, будто оно зародилось тотчас, в этот момент»¹⁰.

Н. Балиев, с его интуицией «прирожденного кабаре-театра», сумел постичь не букву, как многие другие, а дух искусства кабаре. В его «подвальном» театре складывался новый, особый профессионализм, создающий иллюзию отсутствия профессионализма в традиционном его понимании.

Актер кабаре, исполняя популярную песню, бытовой танец, переходящий из уст в уста анекдот, создавал обманчивую видимость того, что на сцену вышел один из зрителей, что «всякий так может».

Балиев был способен даже с общераспространенных зрелищных жанров счистить тот налет, который заковал их в непроницаемую оболочку «эстрадного номера», выстреливающего на любой площадке и в любого зрителя. В своем кабаре он возвращал эти жанры к их началу — будто они родились «тотчас», «здесь и теперь».

Обошедшие сцены всех театров миниатюр устный рассказ и мелодекламация заняли свое место и в программах «Летучей мыши». Но как мало общего было в них с теми, которые читал не только какой-нибудь Л. Дризо, но даже лучшие рассказчики — М. Ртищева и Вл. Хенкин. (Кстати сказать, Балиев ни разу не пригласил в свой театр ни ту, ни другого.)

В «Летучей мыши» с устными рассказами выступали В. Ф. Лебедев, потом Б. С. Борисов. Рассказы нередко инсценировались, разворачиваясь в целое представление, которое разыгрывал один актер.

Поднявшийся занавес открывал публике «живой портрет» старухи, вставленный в огромную овальную раму с надписью наверху: «Фотография Ципировича» — так начинался рассказ С. Юшкевича «Еврейское счастье». В пожилой еврейке, одетой в национальный костюм — характерность подчеркивал темный, низко надвинутый на глаза платок, повязанный так, что смешно торчали оставшиеся открытыми уши, — едва портрет оживал, зрители узнавали Б. Борисова. Бесцветным, монотонным голосом, плавно раскачиваясь, начинала старуха рассказ о своей жизни. Борисов избегал внешнего комизма. О бесконечной череде нелепых случаев его героиня повествовала в простодушно-наивном тоне, который смешил публику не меньше, чем нелепость «еврейского счастья». Но внезапно, в какой-то неуловимый момент, история, начавшаяся как еврейский анекдот, приобретала звучание трагическое и горестное. За цепью гротескных казусов вставала убогая и страшная жизнь. Чем дальше, тем явственнее был слышен голос самого актера — как будто горечь мешала ему изображать чужую боль. Сцена сохраняла интонацию живого повествования о событиях, свидетелем которых словно был сам актер Борисов — и вот теперь спешит поведать их друзьям.

Номера, подобные «Еврейскому счастью» или старинной французской песенке «Бить в барабан велел король», которая «приобретала в инсценировке театра характер коротенькой, сжатой по выразительности трагедии»¹¹, или старинной еврейской песне, исполнявшейся тоже Б. Борисовым, «могли бы казаться неуместными в остронасмешливой атмосфере кабаре, — рассуждал критик, — должны были бы дисгармонировать с оживлением кабачка. Но нет — едва только раздаются первые слова трогательной еврейской свадебной песенки, как шум сменяется напряженной тишиной и грусть заполняет все уголки под-

вала вместо прячущегося веселья. Хотелось плакать»¹².

Так Балиев сознательно строил программу. Это продуманный принцип: от заразительно-веселого — смелый скачок к грустному, просто трогательному или драматичному. В мимолетной смене настроений, многоплановости атмосферы, сочетающей — и сталкивающей — эмоционально противоположные впечатления, и заключалось одно из главных свойств театра-кабаре.

«Кабаре в Европе ... особенно во Франции, поскольку они могут быть названы артистическими, — писал А. Кугель, — всегда... ...чередовали юмористику с лирикой, собственно, именно в этом чередовании и заключается их артистичность»¹³.

...В манере мелодекламации М. Доронин читал «Как хороши, как свежи были розы» И. С. Тургенева и стихотворения в прозе модных в начале века К. Тетмайера и П. Альтенберга.

В 1909 году вышла книжка стихотворений в прозе венского импрессиониста Петра Альтенберга со вступительной статьей А. Горнфельда. Кажущаяся необработанность формы, нарочитая небрежность, с которой написаны миниатюры Альтенберга, незначительность поводов, по которым они возникали, создавали у читателя иллюзию, что «так писать может каждый».

Кредо Альтенберга исповедовал и Балиев. Обращаясь к своим зрителям, он мог почти дословно повторить вслед за писателем: «Все мы... можем сделаться поэтами, если только добросовестно постараемся не упустить ни одной жемчужины, которую выбрасывает время от времени богатая жизнь на наш однообразный плоский берег»¹⁴.

В произведениях венского импрессиониста просвечивает личность писателя, характерная для своего времени, смешавшая умиленную сентиментальность и самоиронию, утонченный снобизм и кокетливое поношение моды, демонстративную приверженность к простоте, безыскусности; вместе с тем, «отрицая моду, он явно ужасно боится, как бы

его не заподозрили в том, что она ему незнакома. “Последними словами”, техническими терминами моды, ходячими словечками шикарного полусвета полны его очерки»¹⁵. Все это создавало собирательный портрет модного человека эпохи модерн. «Кто хочет узнать “нормального” европейского интеллигента, должен прочитать Альтенберга»¹⁶, — писал критик. Балиев, строивший репертуар в расчете на того же «нормального интеллигента», не мог пройти мимо сочинений Альтенберга.

Кабаре всегда жило, питалось интеллектуальными и эстетическими предпочтениями момента или, выражаясь проще, модой. Балиев не мог пройти мимо одного из ведущих стилей начала века, который был не только языком искусства, но и «языком» жизненного уклада, вещей, окружавших человека в повседневности, языком, адекватным мировосприятию интеллигенции того времени; «Летучая мышь», тысячью нитей связанная со своей публикой, должна была выразить черты этого стиля. Речь идет о стиле модерн. Европейские и русские кабаре, театры миниатюр были, как и искусство модерн, детищем многоцветной и многоголосой цивилизации больших городов. Об одном из родоначальников модерна Н. Евреинов писал: «Бердслей — порождение большого города — представляет то, что его занимает, в каком-то варьете-стиле»¹⁷.

Балиев ставил номер «Сценки по Бердслею» — оживление рисунков художника. Но дело было даже не в этой быстро сошедшей инсценировке. Балиев воспринимает «стиль Бердслея» гораздо шире. Художник, поэт, музыкант, Бердслей был, что не менее важно, «стильный человек», которому до мелочей подражали (любопытно сравнить фотографии Бердслея и Н. Тарасова — человека, которому «Летучая мышь» в большой степени обязана и своим существованием, и своим стилем, — «портретное» сходство поразительно: костюм, прическа, жест, выражение лица...).

Балиев стремится воспринять самый «стиль Бердслея», его утонченный эстетизм, прихотливую сочиненность его линий, его тяготение к условно-декоративному ориентализму.

Духом модерн была проникнута вся жизнь «Летучей мыши» — квадратные фонари у входа в театр, затейливые узоры программ и афиш, перевитые гирляндами экзотических цветов сатиры и менады, изогнувшиеся на занавесе, — все это помогало создавать атмосферу особого мира искусства, где нет места тривиальной прозе.

Однако «Летучая мышь» порой играла по отношению к модерну роль непредумышленно коварную: она с предельной ясностью делала очевидными все уязвимые стороны стиля — манерность, выпретенную многозначительность. Так случилось с инсценировкой неизданного рассказа О. Уайльда «Иезавель»; автор, впрочем, тут был не виноват. «Иезавель» была поставлена как ожившая скульптурная картинка Древнего Востока. Обращаясь к восточной архаике, Балиев следовал современным театральным веяниям. Но «восточные» опыты А. Горского, М. Фокина или Н. Рериха свидетельствовали о серьезном интересе больших мастеров искусства начала века к внеевропейской художественной культуре. Балиевские же экскурсии в экзотические сферы были продиктованы стремлением не отстать от моды. Пряная, душная экзотика уайльдовского рассказа в постановке была еще сильнее — до пародийности — подчеркнута. Тяжелая, вязкая пластика экзотической царицы — Т. Дейкархановой, томительно-чувственная музыка, пышные краски декораций — все атрибуты «восточного стиля» хоть и действовали на публику, были, однако, не более чем виртуозной подделкой.

Излюбленная искусством начала века тема смерти, о которой поэты модерна повествовали в тонах экзотических или заунывных, на сцене «Летучей мыши» часто обращалась попросту в театр ужасов. Такие, например, хореографические номера, как «Погребальный квинтет», «Танго повешенных», поставленные с величайшей серьезностью, вызывали даже у поклон-

ников «Летучей мыши» раздраженное недоумение: «На сцене устроены похороны. Неуместно и неважно идет квинтет “Смерть”, непонятно, почему Балиев включил его в программу веселого кабаре»¹⁸. «В “Танго повешенных” Маршева и Веретенников с петлями на шее в ярко-красном освещении танцуют танго — зрелище антихудожественное и неинтересное»¹⁹.

Впрочем, для зрителей погребальные мотивы были чем-то большим, нежели литературной модой. В трагическое десятилетие русской истории смерть стала модой житейской. Повальные самоубийства — что ни день, в одной лишь Москве люди стали десятками вешаться, травиться, стреляться — сделались заурядным явлением, ежедневной рубрикой газет. Два из них, загадочные и непонятные самоубийства актрисы В. Резлер и Н. Тарасова, коснулись «Летучей мыши» непосредственно. Зрители театра-кабаре постоянно жили в этой лихорадочной, болезненной атмосфере странных убийств и самоубийств. Газеты ежедневно в течение нескольких месяцев давали подробные репортажи о «процессе Прасолова», застрелившего не то из ревности, не то в припадке истерии свою бывшую жену. «Зал “Летучей мыши”, — читаем мы в рецензии того времени, — заполнен публикой, которую днем можно видеть в зале суда в качестве зрителей и действующих лиц процесса Прасолова»²⁰...

Впрочем, идеи и темы Балиев редко черпает из своей жизни. Как правило, «Летучая мышь» — и здесь она дочь своей эпохи, пропитанной литературностью, — отражала не жизнь непосредственно, а жизнь искусства. Она с жадностью схватывала и переплавляла многие современные художественные веяния — обычно в тот момент, когда в «большом» искусстве они уже были на излете, внедрялись в сознание широкой публики, превращались в художественную моду.

Балиев воскрешает на сцене кабаре стилизованное искусство XVIII века, через увлечение которым уже прошла живопись; остатки его еще держались в театре. Режиссер кабаре ставит в 1912 году на сцене своего театра пять сцен из «Душеньки» Богдановича и музыкальную пастораль Глюка «Королева мая» в

приемах «неподвижного театра». Безукоризненные, как считала критика, с точки зрения художественного вкуса, «Душенька» и «Королева мая» тем не менее провалились. Полные натужной серьезности, они были пресны и безжизненны.

С азартом вбирая в себя все, чем жила культура начала века, «Летучая мышь» не могла пройти мимо одной из ведущих идей художественного сознания эпохи — образа куклы-марионетки, толкуемого в расширительном философском и эстетическом значении. Нет нужды напоминать, какую роль этот мотив играл в сочинениях теоретиков символизма, в драматургии Метерлинка, режиссуре Мейерхольда периода театра на Офицерской, живописи «мирискусников», музыке И. Стравинского, поэзии А. Белого и В. Брюсова, хореографии «Русских сезонов» С. Дягилева.

В сцене «Музыкальный ящик» (она называлась еще «Марионетки», «Перст судьбы») Н. Балиева, поставленной В. Рябцевым, разыгрывалась любовная драма оживших кукол — Коломбины, Пьеро и Арлекина. Обнаружив, что их чувствами управляет кукловод, они попытались было протестовать против своего хозяина, но «потом, совсем как люди, покорно затанцевали по его веревочке»²¹. Ирония в постановке отсутствовала. Сценка была поставлена с чрезвычайной серьезностью и многозначительным пафосом. Журнал «Любовь к трем апельсинам» дал резкую отповедь модному кабаре, посмевавшему касаться этой темы. «Следуя театральной моде на арлекинов, — писал журнал, — дирекция “Летучей мыши” включила в свой репертуар номер “Марионетки”, где мы встречаем донельзя опошленную и до неузнаваемости испорченную парфразу глубокой, основной гофмановской идеи: все люди — марионетки, управляемые невидимой рукой»²².

В самом деле, когда «Летучая мышь» пыталась принять позу меланхолического философа, претенциозно рассуждающего о мире как театре марионеток, это создавало никак не предусмотренное Балиевым комическое впечатление. Совсем иное происходило, когда образ человека-куклы использовался как осознанная комическая форма, как иронический прием.

В цикле номеров «Вятские игрушки» баба в расписном платке, улан с анилиновым румянцем, старик с выпученными глазами и бородой лопатой двигались на подставках в механическом ритме заводных кукол, внося на сцену «Летучей мыши» простодушно-затейливый дух русской ярмарки, который был, конечно, куда более уместен в театре Балиева, чем таинственно многозначительный мир романтических масок.

Актеры «Летучей мыши» в совершенстве овладели сценической техникой, имитацией «кукольных» движений. Поведение человека, передающего топорно-однообразные движения неодушевленной игрушки, игра живого и неживого создавали безошибочный эстрадный эффект. На этом комическом приеме был построен один из самых прославленных номеров — «Парад деревянных солдатиков». Этот номер был поставлен еще в 1911 году молодым Е. Б. Вахтанговым. На сцене кабаре оживала популярная ярмарочная игрушка — четырехугольный строй деревянных солдатиков (если потянуть за концы подставки, на которой игрушечные солдатiki были укреплены, их строй можно было превратить из квадрата в ромб). Ряды солдатиков-близнецов с выпученными глазами, в одинаковых белых мундирах словно выезжали к зрителям на подставке (широкие холщовые штаны скрывали движения ног актеров). Точь-в-точь как в игрушечном прототипе, строй то растягивался, то сжимался, как будто игрушкой управляла спрятанная за кулисами гигантская рука. При поворотах солдатiki издавали отрывистый «деревянный» звук. В этой искусно поставленной и виртуозно исполненной шутке зрители улавливали лукавую усмешку над подстриженным под одну гребенку, оболваненным «православным воинством», механически повинующимся начальственной воле. «Парад деревянных солдатиков» сохранился до последних лет жизни театра.

Таким образом, подлинный успех приходил тогда (как это было с «оживленными куклами»), когда выдвинутые большим искусством эстетические идеи

эпохи «Летучая мышь» переосмысляла с помощью специфически эстрадных средств «малой формы», когда «Летучая мышь» в самом деле «пила из своего стакана»*.

Так обстояло дело и с реминисценциями. Когда Балиев не просто переносил на свою сцену формы театрального традиционализма в механическом сокращении, а переводил образы, заимствованные из других искусств, на язык эстрады, рождались маленькие шедевры эстрадной миниатюры, подобные «Серенаде» на музыку Моцарта. На фоне пышной зелени нарочито бутафорских деревьев, одетые в пейзажные костюмы очаровательные пастух и пастушка** распевают любовный дуэт. Поглощенные друг другом и своим пением, они не подозревают, что ими управляет, подобно дирижеру, начиная от их чувств до тембровых интонаций, звуковых оттенков голоса, стоящий сзади взлохмаченный сатир. «Piano, pianissimo, — корректирует он, — не надо forte», — когда объяснение становится чересчур бурным и выходит за рамки пасторального стиля. «Обнажение приема» не только не убивало классически прозрачную серенаду, но, наоборот, подчеркивало ее наивную прелесть. Ирония была обращена не на простодушную искренность «Серенады», а на современную ностальгическую печаль о былом и невозвратимом, модную меланхолию, в которой любования собственной усложненностью было не меньше, чем грусти по утраченной простоте.

Эту снисходительную иронию (отчасти она была ведь и самоиронией) по поводу меланхолических ретроспекций, может быть, даже сильнее, чем сами номера, давали почувствовать обращения к публике конференсье, все время находившегося сбоку сцены у рампы и по окончании номера или сцены моментально вступавшего в разговор со зрителями. «Эпоха

* «Ошеломительный успех “Летучей мыши”, — писал П. А. Марков, — объясняется тем, что свой, чаще всего незначительный, репертуар она воплощала с мхатовской эстетической требовательностью. Она пила из маленького стакана, но своего»²³.

** Эту роль исполняла В. Барсова, начинавшая свой путь в «Летучей мыши».

реминисценций в области литературы, живописи, музыки и театра еще не закончила свою эволюцию — мы отдадим сейчас дань этим увлечениям. “Летучая мышь”, живо откликающаяся на духовные запросы как первого, так и прочих абонементов, естественно, не может не интересоваться последним словом современной эстетики — отсюда заглавие наших реминисценций — “Комизы любви и сватовства”. Нам кажется, что людям с утонченным вкусом пора перестать именовать комедию комедией, “комиза” — это звучит рафинированнее! Содержание пьесы от этого несколько не улучшится, но публика, несомненно, выиграет, чувствуя себя интеллектуальнее. Во имя рафинированности: “Комизы любви и сватовства!”²⁴.

Этим текстом предварял Н. Балиев миниатюру, начинавшуюся реминисценциями эпохи комедии дель арте и заканчивавшуюся «персидскими любовными конфликтами, воспринятыми сквозь призму “файф-о-клока” современного Парижа»²⁵.

В поисках специфически «кабаретных» приемов воскрешения старины Балиев обращается к «живым картинам». Он переносит на сцену жанр, некогда популярный в богатых домах прошлого столетия: еще один пример профессионализации любительских «домашних» развлечений. На подмостках «Летучей мыши» оживают картины из жизни знаменитых людей прошлого.

Сюжета в этих «оживлениях» не было никакого, они напоминали «видовые» ленты первых лет кинематографа. «Ожившие картины» продлевали в сценическом времени остановленные на живописном полотне движения и позы героев — в том и заключался весь их эффект.

Так была поставлена сцена по известной картине «Вечер у Жуковского». К поэту, в его уютную синюю столовую с низенькими колоннами, приходят Вяземский, Крылов, Пушкин, Кольцов. За ужином писатели разговаривают (стихами Б. Садовского), Кольцов поет под гитару одну из своих «степных» песен. Потом все хором поют известный канон Глинки, встречая входящих Глинку и Гоголя. Вот и вся сцена. Один

из постоянных рецензентов театра писал с полным основанием: «Пьеска продиктована нехудожественной затеей вывести на десять минут на сцену корифеев русской литературы. Стихи красивы, но совершенная бессодержательность этой вещицы превращает ее в оживленную группу паноптикума»²⁶. Несмотря на то что критики дружно ругали «Вечер», он продолжал идти довольно долго. Более того, через какое-то время Балиев пишет своему автору Б. Садовскому: «Хотелось бы опять какую-нибудь пьеску с историческим сюжетом вроде “Вечер у Жуковского”. Публика очень любит портреты»²⁷. Садовской сразу же присылает «Концерт в Мальмезоне» — сценку, оживляющую картину из парижского музея Тревень (она изображала эпизод из жизни Наполеона и Жозефины), которая буквально через несколько дней уже попадет на сцену (сроки постановок у Балиева немислимые: счет идет не на месяцы или недели, а на дни).

«Публика любит портреты» — обстоятельство для Балиева куда более важное, чем хула критиков*.

...Стилизованные оживления минувших эпох на время сходят с подмостков кабаре под напором начавшихся событий Первой мировой войны. «Летучая мышь», как обычно чуткая к настроениям своей публики, мгновенно отозвалась на вспыхнувшую в русском «образованном» обществе эпидемию хмельного патриотизма.

Спустившиеся в подвал зрители разглядывали на его стенах вместо плакатов на театральные злобы

* В 1913 году выходит «Переписка великих людей», составленная и отредактированная писательницей А. Чеботаревской. Балиев тут же обращает внимание Садовского на эту книгу: «Прошу сделать из некоторых писем очень популярных людей ряд лирических сенок, в которых бы показывалось, как любил великие люди: 1—2 стихами, 1 — прозой, каждая не более 5—6 минут, народу не более 2—3-х человек. Только очень прошу, чтобы одна сценка была лирична, другая смешная, третья — просто красивая». В другом письме Балиев пишет Садовскому: «Прошу приняться за следующее: картинка ассамблеи времен Петра Великого — веселое что-нибудь, с песней, с шутком, с диалогами и пр. и пр. Чтобы было шумно и красиво, чтоб видны были люди эпохи и как-либо Петр Великий, со своими шутками Балакирев...»

дня географические карты с указанием театров военных действий. Войдя в зал, они видели на занавесе вместо привычных цветочных гирлянд с театральными масками аппликации из флагов союзных держав, солдатских шапок и венчавших их лавровых венков. При звуках гимна, которыми начиналась «военная программа», передний занавес раздвигался, открывая другой, на нем — два русских штандарта.

Начинал программу Н. Балиев, чинный и сдержанный, со стихотворного обращения к публике.

Текст обращения был заказан Т. Щепкиной-Куперник. Балиев, как всегда, написал «проспект», прозаический черновик. Наспех написанный и посланный поэтессе 5 сентября 1914 года, этот черновик передает живую интонацию Балиева, настроение, с которым он в тот момент выходил к зрителям. «Смысл такой, — пишет Балиев. — В годину народного бедствия нам не до театра и не до смеха “Летучей мыши”. Но как по мановению как бы волшебного жезла все изменилось, так и смех “Летучей мыши” превратится в хохот негрубый. Смех сквозь слезы. Мы покажем, что мы можем разбудить и смех, и слезы, красивые, быть может, лучшие слезы, которые таятся в душе русского, мы постараемся, чтобы каждый из здесь присутствующих не постеснялся открыть своей души и показать, что он переживает. Мы дадим и красивые моменты, связанные с войной, и для слезы и радостей, и сатиру, и смех на сумасшедшего Вильгельма. И если хоть один, уходя от нас, вспомнит мои слова и согласится с ними — наша задача выполнена»²⁸.

Желая вызвать у публики «лучшие слезы», Балиев включил в программу стихотворение Щепкиной-Куперник «Брюссельские кружевницы», написанное поэтессой специально для патриотического представления балиевского театра. Но лиризма и «красивых моментов» в военных программах «Летучей мыши» было все же куда меньше, чем «смеха на сумасшедшего Вильгельма», как не слишком ловко выразился Балиев. В одной сценке кайзер вместе с Францем-Иосифом и турецким султаном (Н. Балиев,

Б. Борисов и Я. Волков) пел комические куплеты, в другой — душещипательный романс, в третьей — кричал нечто воинственное, высовываясь из жерла пушки. «Гвоздем» программы было «Представление о царе-ироде Квинтилиане», переделанное А. Н. Воскресенским и М. Бонч-Томашевским «хоромное действо» о царе Максемьяне. Движения и жесты актеров воспроизводили лубочные ритмы персонажей кукольного театра, декорации повторяли ярмарочную аляповатость театра Ваньки Рютютю. Подмостки «Летучей мыши» были разбиты на три сцены: на левой находилось государство Винеры (имелась в виду Австрия). Здесь стояла кровать, покрытая ватным одеялом из лоскутов. Центральная сцена представляла собой круглый помост, на котором происходили «битвы» народов; на правой сцене располагался Квинтилиан (то есть Германия), его кресло было обрамлено пивными бутылками и колбасными гирляндами.

Квинтилиана вывозили на сцену в детской коляске. Он представлялся публике на манер героев ярмарочных подмостков: «Я граф-маркграф Ирод-Квинтилиан, покоритель чужих стран, силен я, и по всем землям славен, и своей лютостью явен». Вдоволь нахваставшись, он повелевал звать «старого Балбеса посла Бурдалеса» и посылал его просить руки Винеры. Та быстро соглашалась вступить в законный союз и говорила «старому Балбесу»: «Пойди и поцелуй супруга-душку, скажи, что я изобрела изрядную пушку», — показывая при этом на громадную бутылку с наклейкой «Франц-Иосиф». После чего ее тоже на колясочке перевозили к Квинтилиану. Вместе они покоряли народы и заключали договоры о ненападении с нейтральными государствами. И когда уже собирались праздновать победу, появлялся Аника-воин и начинал размахивать кистенем над головами счастливой четы. Винера убегала. Действо кончалось избиением Квинтилиана.

Патриотическая буффонада соседствовала в военном представлении «Летучей мыши» с шумной героикой в том же «народном» стиле. «Военный лубок Елисаветинского времени» заканчивался грозным

припевом: «Наши правнуки придут и Берлин опять возьмут».

Патриотический пафос «Летучей мыши», при всей его несомненной искренности, был далеко не безупречного вкуса. Иначе и быть не могло — сказались ложность, театральная выпренность подъема, охватившего в первые месяцы войны русскую публику. Впрочем, по сравнению с казенно-патриотическим репертуаром, затопившим подмостки других театров миниатюр, произведения, которые составляли «военную программу» «Летучей мыши», еще были образцом художественной строгости. Не случайно «Брюссельских кружевниц» в те же дни читала с эстрады Мария Николаевна Ермолова.

Однако патриотический порыв оказался кратковременным. Ход и смысл войны быстро отрезвили общество. Публика, утомленная шовинистической истерией и трескотней газетных передовиц, хотела снова укрыться от ужасов бессмысленной бойни. Как всегда, «Летучая мышь» идет ей навстречу. И хотя четырехугольные фонари у входа еще затянуты разноцветными флагами стран Антанты, а по стенам кабаре развешаны карикатуры на Вильгельма, Франца-Иосифа и немецких офицеров, девизом кабаре, как объявляет Балиев, снова становится «смех, смех, смех»²⁹.

Можно было предположить, что «Летучую мышь», опять стремящуюся увести зрителя в мир тонких красивых грез, шуток, ироничного веселья в атмосфере искусства, вновь ждет успех. Но это только казалось. Первая же послевоенная программа кабаре вызвала у зрителей острое разочарование и была — чуть ли не впервые — дружно обругана критикой.

И рецензент, который еще недавно с восторгом описывал точно такую же программу, сейчас пишет: «Художественной иллюзии никакой, полное отсутствие волшебства творческих переживаний. На полчаса пустячок недурно и неутомительно, но длинный вечер, проведенный во власти никому не нужных пустяков, — это уже чрезмерно нудно и обидно»³⁰.

Дело было не в том, что номера и миниатюры «Летучей мыши» стали менее изящными — они готови-

лись с прежней тщательностью; и не в том даже, что Балиев варьировал старые мотивы и приемы. Главная причина заключалась в том, что истаивала атмосфера кабаре, усилиями его руководителя и конференсье последовательно и кропотливо создававшаяся.

В таком театре, как «Летучая мышь», утрата живого контакта между зрительным залом и сценой была смерти подобна.

Разрушение атмосферы происходило постепенно, теперь же обнаружилось, что она почти совсем исчезла.

Отчасти причина коренилась в том, что снова изменилась публика. Зал подвала дома Нирензее в Большом Гнездиновском переулке — сюда Балиев перебрался в 1915 году — гораздо вместительнее, чем прежний в Милютинском, заполнил новый зритель, Балиеву незнакомый и чужой: «дюжина ситце-набивных и красильно-аппретурных посетителей премьер и, наконец, все десять западных губерний, упорно изображающих старую Москву», «тупая, упитанная публика, разжиревшие герои тыла и толстого кошель»³¹. О физиономии новой публики можно было судить по диалогу, который произошел между конференсье и его «гостем»: на реплику Балиева: «Молчание — золото», — какой-то биржевик из публики громко ответил: «Золото 52-й пробы».

С ней, далекой от художественной и прежде всего театральной московской жизни, откуда Балиев черпал темы для своих бесед с публикой, с ней, чуждой пронизанных искусством забав и иронично-наивных игр, руководитель московского кабаре вряд ли мог установить интимный контакт*.

* Напротив того, он предельно обостряет свои отношения с этой публикой, объявляя сценку «Птичий двор» П. Потемкина, комизм которой был построен на остроумно схваченных автором параллелях между названиями вин и характерными для тех или иных животных звуками (например, корова мычала «мум», курица квохтала «Клико», кукушка отрывисто выкрикивала «коньяку»). Балиев, объявляя этот номер, кивнув на группу молодых людей, которые, свободно развалившись на стульях, громко между собой разговаривали и смеялись, зло бросил в зал: «Свиньи могут помолчать, за них говорят эти».

Однако и сами идеи, на гребне которых в начале века возникло движение кабаре, отошли в прошлое. Прежние настроения, питавшие атмосферу кабаре, рассеялись перед лицом грозной действительности. Война разрушила эскапистские теории, звавшие художника бежать в царство эстетической свободы, в сферу «театрализации жизни» и видимости. Война стремительно, с катастрофической ясностью обнажила наивную иллюзорность мирка, в котором интеллигенция 10-х годов надеялась найти убежище от реальности, вынашивавшей «неслыханные перемены, невиданные мятежи». У Балиева из-под ног уходила почва: для прежнего зрителя он становился старомоден, для нового зрителя, требовавшего развлечений более примитивных, его искусство было чересчур изысканным.

Параллельно с тем, как в «Летучей мыши» рушилась атмосфера кабаре, в ней окончательно складывался жанр миниатюры как законченной театральной формы. Именно в годы войны «Летучая мышь» приближается, не утрачивая, разумеется, прежнего высокого художественного вкуса, к общераспространенному типу театров миниатюр.

Явление сценической миниатюры было предопределено логикой развития искусства первых полутора десятилетий XX века. «Искусство миниатюры, — писал Кугель, — общая тенденция времени... сущность нового искусства сейчас принадлежит миниатюре»³².

Специфика художественной миниатюры XX века глубочайшим образом связана с эпохой духовного кризиса, который переживала русская культура. Наступившая для русской интеллигенции пора утраты былых политических надежд, больших общественных целей, пора томительной неясности идей и всепроникающего скептицизма привела к особой дробности мироощущения, которую несло в себе современное искусство. Зеркало реальности — искусство оказалось словно разбитым на множество ма-

лых осколков. Оно передавало ход исторического времени не в целостно-поступательном его движении от прошлого к будущему, а как сочетание разобщенных ситуаций, серию отдельных состояний, с чрезвычайной интенсивностью переживаемых. «У нашего века, — писал А. Кутель, — преобладает чувство драматических мгновений, в себе самих заключающих концы и начала»³³.

Художественная миниатюра, как она развивалась в России предреволюционного десятилетия, была формой, способной с максимальной адекватностью запечатлеть это мирозерцание кризисной поры. Теоретики искусства заговорили о появлении нового миниатюр-стиля.

Социальной почвой миниатюр-стиля также были свойственный жизни большого буржуазного города калейдоскопизм, нервная стремительность темпов, мгновенная смена идей и впечатлений. «В больших городах жизнь летит быстро, неутомомно. В кратчайший срок зритель получает наибольшее количество ощущений. Ни одной минуты даром и напрасно»³⁴. Все это, по словам П. А. Маркова, определило композиционную структуру, актерские приемы варьете — западного эстрадного жанра, наиболее близкого русскому театру миниатюр.

Близость варьете и театра миниатюр, о которой писали Г. Фукс и Н. Эфрос, не в последней степени была вызвана присущим обоим жанрам восприятием движения жизни как динамической смены четко зафиксированных статических моментов.

Театр по своей природе статике враждебен. Потому миниатюр-стиль на театральных подмостках прибегает к средствам, заимствованным из мира живописных образов.

Большинство миниатюр «Летучей мыши» представляли собой, по существу, движущуюся живопись, рисунок, скульптуру. Причем близость пластическим искусствам в этом театре сознательно подчеркивалась. Сам момент оживления, одушевления неживых фигур, происходивший на глазах у зрителей, часто был едва ли не главным сценическим приемом, «фо-

кусом» эстрадного номера. «При поднятии занавеса, — объясняет Балиев Щепкиной-Куперник, — момент неподвижной живой группы. Затем действие минут на 4—5. Французский фарфор — две пары поют какой-либо романс, другая пара под него танцует что-либо, или что-нибудь в этом роде. Китайский — опять какой-либо диалог с маленькой завязкой, интригой шутливой. Затем опять прежние места — живая картинка фарфоровой группы»³⁵.

Балиев начинал работу над «художественными коллекциями» — так назывался один из циклов миниатюр, — как над живописными полотнами. Вначале художником Н. Андреевым, до перехода во МХТ работавшим заведующим художественной частью «Летучей мыши», набрасывался акварельный эскиз, который детально разрабатывался: продумывались позы фигурок, цветовая гамма костюмов и декораций. Эскиз посылался автору — Б. Садовскому либо Т. Щепкиной-Куперник, и они уже по нему писали текст.

Действие миниатюры разворачивалось более в пространстве, нежели во времени. Подобно часовой стрелке, оно совершало круг, чтобы возвратиться на то же место, откуда начался его ход. Не случайно одно из первых «оживлений», особенно любимых публикой, называлось «Часы». Очаровательные, наивно-жеманные фигурки маленьких маркиза (В. Селиверстова) и маркизы (Т. Оганезова), замершие по обеим сторонам старинных часов в танцевальном па, под прозрачную музыку начинали двигаться в плавном старинном танце и снова замирали на прежних местах вместе с затухающим хрустальным боем часов.

Все эти напудренные прелестницы, куклы и статуэтки изъяснялись на языке, почерпнутом из расхожего поэтического словаря начала века.

О, как устал я жить, существовать, трудиться,
Да, прав стократ мудрец, что лучше не родиться,
А если родился, то умереть скорей, —
Когда отнимет жизнь все ложные приманки...³⁶ —

стенал маленький японец из «Ожившего веера».

Смерть моей невесты имя, ей навек принадлежу. ...

.....

Ждет она меня, и бродит, и всегда следит за мной,
И в конце навек захватит страшной лаской ледяной³⁷... —

небрежно бросал тореадор из «Испанского веера» своим двум возлюбленным, соперничавшим из-за его любви.

Эти милые банальности иногда коробили строгих критиков.

«Жаль, что слова, которые поют оживающие статуэтки, написанные Щепкиной-Куперник, нестерпимо скучны и неинтересны. Все так красиво воспроизведено, что, пожалуй, лучше было бы показать “коллекцию” в виде живых картин, не заставляя “фарфор” и “лаки” говорить»³⁸.

Но Балиев и не требовал от своих авторов слишком многого.

Впечатление, производимое миниатюрами, должно было предопределяться прихотливым изяществом линий, виртуозной, графически четкой пластикой фигурок (для каждой сценки была разработана хореографическая партитура), изощренной цветовой гаммой: «французский фарфор» мог казаться копией одной из картин Сапунова, «японский веер» отсылал к старинной японской гравюре. Впрочем, на такие ассоциации эти картинки и были рассчитаны...

Балиев иногда использовал форму, близкую одновременно живописи и кинематографу, — театр теней. В номере «Жизненные метаморфозы крокодила, аиста, негра и младенца» крошечные силуэты, двигавшиеся на экране, сопровождали песенку, которую выразительно полунапевал-полунаговаривал Балиев. Тени на экране с иронической беспристрастностью иллюстрировали «грубый юмор жизни», изображая, как каждый из них по очереди становился то убийцей, то жертвой.

Во многих сценках Балиев любил сталкивать рисованное «неживое» изображение с «живым» актером.

Прием «тантоморесок» он использовал в номере под названием «Оживленный лубок, или Русские песни в лицах».

В огромную — во всю сцену — раму, расписанную ярким орнаментом, вставлено декоративное панно, иронически стилизованное под старинную миниатюру, с пейзажем «а-ля рюс» и пасторальными мужиками и бабами. В прорези, сделанные в панно, актеры «Летучей мыши» просовывали свои лица и руки, причем таким образом, что они незаметно сливались с нарисованными туловищами, и «фокус» номера зрители обнаруживали только в тот момент, когда фигуры начинали комично-истошными голосами выводить «Вдоль да по речке» либо «Вечор поздно из лужочка», сопровождая пение уморительно смешной мимикой и неожиданными жестами.

Инсценируя «Во Францию два гренадера...» Г. Гейне, Балиев сталкивал изображение со словом, заставляя их комически острять друг друга.

Актер на авансцене серьезнейшим образом читал хрестоматийно известное стихотворение, а на маленьком экране оно иллюстрировалось теневыми картинками — с точки зрения (как сообщал конференсье) учителя географии. Гренадеры шагали по географической карте с точным обозначением городов, мимо которых должен был пролегать маршрут возвращающихся с войны солдат.

Ряд миниатюр «Летучей мыши» строился на комическом овеществлении словесного тропа. Так, в номере «Фразы знаменитых людей», написанном П. Потемкиным, материализовались расхожие метафоры из учебника истории. С хриплым скрежетом раздвигались ветхие «кованые врата истории», и за ними открывались картины, иллюстрирующие обстоятельства, при которых были сказаны великими людьми те или иные «крылатые слова», — комический прием строился на конфликте между известным изречением и травестирующим контекстом.

Заблудившись на охоте, заходил в крестьянский домик проголодавшийся Генрих IV. Хозяева угощали его скудной едой. «Как бы я хотел, — с жаром вещал король, — чтобы в супе каждого моего крестьянина была курица». «Полцарства за коня!» — выкрикивал Ричард III, проигрывая партию в шахматы. Слова

Людовика XIV: «Государство — это я» — повторяли, один за другим, сначала сам король, потом королева, под каблуком у которой находился безвольный правитель, потом паж — его на коленях молила о любви стареющая королева — и, наконец, служанка, которой паж назначил свидание*.

В основе номеров «Летучей мыши» часто лежит анекдот. Для каждого номера Балиев искал неожиданное, парадоксальное решение, воплощенное в безошибочно отточенную форму. Почти в каждом письме он теперь пишет Садовскому: «Не забывать наш принцип: возможно более сжато». «Прошу, как можно более ярко и выразительно»³⁹.

Выстроенные по строгим законам пластико-ритмической композиции, сценические миниатюры «Летучей мыши» предполагали главенство крепкой режиссерской воли. Школа МХТ не прошла для Никиты Балиева даром. «Летучая мышь» была театром режиссерским по преимуществу. Однако построение номеров, сцен, всей программы требовало режиссерских средств, далеко не адекватных постановочным приемам в драматическом театре.

В искусстве Балиева закладывались основы эстрадной режиссуры.

Высокая культура «Летучей мыши», ее «мхатовская эстетическая требовательность» позволили ей стать наиболее полным выразителем миниатюр-стиля.

Конечно, миниатюр-стиль вырос не только из внутреннего опыта одного, пусть лучшего театра этого жанра — его формировала сама эпоха. Но именно Балиев, как никто другой, умел угадывать предпочтения времени, смутные потребности своей публики, в общении с которой, как писала в 1928 году Н. Тэффи, он «до такой степени прямо и цельно утверждал свою индивидуальность, что сотрудники в настоящем смысле ему бы только мешали. Он тер-

* У «Фраз знаменитых людей» был скрытый пародийный адрес: они были взяты, как объявлял конференсье, из учебника истории Д. И. Иловайского. Учебник был известен всем зрителям — по нему учили в гимназиях. Он был написан ярко и живо, но история предстала в нем как повод для того, чтобы великие люди могли проносить свои знаменитые «крылатые слова».

петь мог только помощников. Он никогда не гонялся за громкими именами авторов для актеров. Ему никого не было нужно.

Что же касается репертуара, — продолжала Тэффи, — то я, право, не очень преувеличивала, когда сказала когда-то: «Дайте Балиеву страничку из телефонной книги — он закажет к ней музыку, подберет декорации, танцы, подберет актеров — и вы увидите, что за штука получится...»

Он настоящий кудесник, владеет тайной колдовского механизма: закрутит пружинку — и закружатся фарфоровые куклы, веера, игрушки. Закружатся, завертятся и — тра-та, тра-та, тра-та-та-та — забарабаният, недвижно двигаясь, изумительные деревянные солдатики. Ведь все же это надо было выдумать!»⁴⁰.

Картина, нарисованная Тэффи, чересчур идиллична. Среди художественной продукции Балиева было много отходов — они возникали как раз потому, что временами Балиев брался инсценировать «телефонную книгу» — тексты не слишком высокой художественной значимости.

Конечно, искусство «Летучей мыши», как писала Тэффи, было выдумкой «одного человека». Но среди многочисленных талантов Н. Балиева была способность окружать себя людьми, нужными «его театру», — не существенно, сотрудники они были или помощники, но это были профессионалы кабарежного жанра, миниатюр-стиля.

Это искусство далось ему не вдруг.

Литературных поденщиков, применившихся к новому жанру и бойко поставляющих для театров миниатюр переделки многоактных драм, опер, оперетт, балетов в одноактные сценки (пользуясь современной терминологией — своеобразные «комиксы»: сюжет плюс «выигрышные» монологи, популярные вокальные и балетные номера), Балиев к театру и близко не подпускает.

В архивах сохранилась большая переписка Балиева с различными писателями. Летом 1912 года он пишет Вл. И. Немировичу-Данченко в Баден-Баден, напоминая об обещании набросать для кабаре драму.

Он обращается к А. Белому с просьбой приготовить что-нибудь для кабаре. С. Юшкевич сообщает Л. Леонидову: «От Балиева получил письмо — написать для “Летучей мыши”. Может быть, напишу»⁴¹. М. Горький по настойчивой просьбе руководителя кабаре присылает ему свою раннюю одноактную комедию «Дети». Но, сообщает «Русское слово», Горький считает, что она тяжела, и скоро придет новую, которая больше подойдет «Летучей мыши»; В. Брюсов переделывает для Балиева «Египетские ночи» А. Пушкина, специально переводит Мюссе, «Амфитриона» Мольера; Л. Андреев отсылает для постановки в «Летучей мыши» одноактную драму «Старый граф» (рыцарская сказка); много писал для театра-кабаре С. Городецкий.

Однако попытки сотрудничать с А. Белым, Горьким, Юшкевичем, Брюсовым, Немировичем-Данченко ни к чему не приводят: известные писатели и драматурги с энтузиазмом откликнулись на предложения Балиева, но жанр миниатюры был им чужд.

Отчаявшись найти своих драматургов среди самых громких имен российской словесности, Балиев привлекает к сотрудничеству двух литераторов второго ряда, наделенных дарованиями куда более скромными, но по складу своему прямо отвечающими задачам театра миниатюр. На протяжении пяти лет они — Б. А. Садовской и Т. Л. Щепкина-Куперник — будут его постоянными авторами, облекая в литературную форму его режиссерские замыслы.

Оба они обладали способностью улавливать и мгновенно выражать веяния текущей эстетической моды: первый — обычно с безупречным вкусом, вторая — иногда со срывом в манерность дамского альбома. Растворенность в потоке художественных идей времени, которая помешала им стать большими поэтами, оказалась драгоценным свойством для переимчивого искусства «Летучей мыши». Главное же, что составляло природу их таланта и в чем они были действительно оригинальны, — безошибочное чувство малой формы.

В своей труппе Н. Балиев коллекционирует актеров, чей талант раскрылся в жанре миниатюры. В

1914 году к нему из «Кривого зеркала» переходят Т. Дейкарханова, В. Подгорный, К. Гибшман, Я. Волков; из Свободного театра — Е. Туманова; из Интимного театра — Виктор Хенкин; несколько позже из Современного театра — И. Лагутин. В «Летучей мышши» каждый из них окончательно отшлифовался в актера нового стиля — актера-миниатюриста.

Они в совершенстве овладели искусством экс-промта — подлинного или хорошо поставленного. Отточенную технику, необходимую для малой формы, они умели соединять с импровизационным самочувствием, с тем, что Л. Гуревич назвала «стилем смелой эскизности». Балиевские актеры оказались способны к мгновенной смене амплуа, жанров, приемов. Борисова называли «настоящим Фреголи», и недаром: в русских песнях в лицах он пел, в сцене «Любовь Наполеона» играл роль Наполеона. Он рассказывал анекдоты, читал рассказы Чехова и Юшкевича, играл в инсценированных рассказах Чехова, пел куплеты с Балиевым и без Балиева. Дейкарханова и Хованская обнаружили талант к трансформации. После изящной Жозефины Т. Дейкарханова мгновенно превращалась в сварливую старуху из «Дождевого зонтика», вслед за томной Иезавелью выходила одной из горластых размалеванных баб «оживленного лубка». Царственная Е. Хованская только что в сценке «Четыре тура вальса» В. Азова* воздушно скользила по сцене и сразу после этого пособачьи заливисто лаяла в «Аптекарьше».

«Меня увлекала возможность в один вечер играть несколько разнообразных ролей, — напишет позже в «Биографических заметках» Виктор Хенкин, вспоминая свою работу в театре Балиева. — Я, — продолжал он, говоря уже о самостоятельных выступлениях в жанре, названном им «драматические песни», — переходил от одного образа в другой с необычайной быстротой, в этом мне помогла техника, полученная

* С этим номером Е. Хованская выступала на сцене петербургских и московских театров миниатюр. Перенесение его на сцену «Летучей мышши» без всяких изменений — случай уникальный в практике этого театра.

в “Кривом зеркале” и “Летучей мыши”: все на позах, движениях, жестах, мимике. После шута выходил пожилой Беранже, опираясь на палочку...»⁴²

Но мастерство актеров «Летучей мыши» не было какой-то арифметической суммой разнообразных умений. «Актер миниатюр-жанра, — писал об этом свойстве балиевских актеров еще на заре “Летучей мыши” Н. Эфрос, — не в счастливом соединении разнородных талантов. Вы видите один цельный талант для нарождающегося нового, неизвестно еще как готового определиться театра»⁴³.

Новый сценический стиль, который в других театрах едва брезжил, чувствовался в намеках, мелькал «здесь и там», в «Летучей мыши» сложился в законченное искусство театральной миниатюры во всех частях ее театрального механизма — оформлении, режиссуре, драматургии и актерском ремесле.

И тут же возникло противоречие, которого меньше всего можно было ожидать. Чем отчетливее вырисовывались черты миниатюры как законченного художественного явления, тем все более очевидным становился контраст между ее формой и незначительностью текстов, идейных мотивов и тем, которые в ней содержались. «Нельзя не признать за “Летучей мышью” похвальной сдержанности, соблюдения своих естественных границ, некоторого такта и даже доброго вкуса, — писал критик “Аполлона”, — но все же все это слишком легкое, слишком дешевое разрешение большой задачи театральной миниатюры»⁴⁴.

И Балиев, стремясь углубить свое искусство, наполнить жанр миниатюры значительным содержанием, обращается к классике.

Обращение к классике было в значительной степени определено и внутренней логикой развития театра миниатюр и в немалой степени сопряжено с обострившимся в годы войны общим интересом к классической русской литературе и драматургии (Пушкин, Островский, Лермонтов в постановках Вс. Мейерхольда; «Пушкинский спектакль» и «Смерть Пазухина» в Художественном театре и т. д.).

В ту пору, когда большинство театров миниатюр

превращалось в заведения, бойко торгующие дешевым развлекательным товаром, театр Н. Балиева инсценировал произведения классиков русской литературы.

Сезон 1915/16 года «явился для “Летучей мыши”, — как писал один из постоянных рецензентов театра, — неким началом новой эры»⁴⁵. «Новая эра» «Летучей мыши» началась с двух важных для нее событий: переезда в новое помещение и появления в театре нового главного режиссера — Ю. Э. Озаровского (Балиев остался художественным руководителем).

Помещение в доме Нирензее по Большому Гнездиновскому переулку, почти у самой Тверской, выглядело уж совсем театром — со сценой, гораздо шире и глубже, чем была у «Мыши» прежде, и большим залом с боковыми ярусами лож и балконом. (Хотя домашний уют Н. Балиев постарался сохранить и здесь: стены снова расписал С. Судейкин, а в маленьком фойе, напоминавшем гостиную, стояла ампириная мебель красного дерева, консоли с подсвечниками и комическими скульптурками хозяина театра.)

Ю. Э. Озаровский до этого работал актером и режиссером в Александринском театре, который вынужден был покинуть из-за разногласий с Мейерхольдом. «Составление и выработка программы — прерогатива Балиева, — подчеркивал новый режиссер. — Я буду заботиться о художественной стороне выполнения программы. В “Летучей мыши” меня привлекла возможность экспериментирования. Я пошел сюда, так как меня интересует не только театр слова, но и музыки, танца. Благодаря “Мыши” меня как режиссера ожидает масса чисто технических заданий, вызывающих, в свою очередь, целый ряд, так сказать, лабораторных опытов»⁴⁶.

В планах нового режиссера — инсценировки рассказов Диккенса и Достоевского и даже «Мертвые души». Но начинается «новая эра» балиевского театра с постановки «Пиковой дамы».

До того у Балиева уже был опыт сценических переработок классики: «Граф Нулин» (в переделке В. Ходасевича и Б. Садовского), «Казначейша»

М. Лермонтова. Но обе поэмы были превращены в либретто. И «Нулин», и «Казначейша» ставились как комические оперы.

«Пиковая дама» стала первой драматической миниатюрой с необычной для «Летучей мыши» протяженностью по времени — 55 минут. Инсценировку произведения А. Пушкина, пользуясь конспектом Балиева, написал Б. Садовской. «Сделать по намеченному мною плану. Все, что замедляет ход действий, выбрасываем. Многие разговоры и все, что не способствует развитию пьесы, — выбрасываем. Сделать сжато»⁴⁷, — писал энергичный режиссер-миниатюрист своему постоянному автору. Но «замедляющими ход действия», «не способствующими развитию пьесы» оказались реальные бытовые детали, сложные психологические мотивировки, вся глубокая и многозначная образность пушкинской прозы. В инсценировке оставалась только фабула, действенная пружина повести — фантастическая история о безумном игроке, «петербургский анекдот», как назвал «Пиковую даму» В. Г. Белинский. Именно этот странный занимательный случай, который лежит в основе повести, привлекает внимание Балиева*.

Событийный ряд пушкинской повести, переведенный на язык миниатюр-стиля, выстраивался в кинематографическую серию стремительно сменяющихся эпизодов, которые фиксировали ключевые моменты действия: «Рассказ Томского», «Версаль», «Сцена бала», «В спальне графини», «Похороны графини», «Призрак»**.

* Это касалось не только «Пиковой дамы». Руководитель «Летучей мыши» вообще отбирал для инсценировок те именно литературные произведения классиков, которые строятся на анекдотическом случае — нелепом или курьезном, жутком или просто смехотворном: «Граф Нулин» и «Казначейша», «Нос» и «Шинель», «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Мертвые души» и «Левша».

** Балиев не претендовал на адекватное воплощение гениальной повести, его миниатюра представляла собой свободную сценическую вариацию на тему произведения, очень хорошо, во всех деталях известного зрителю. Подобно книжной иллюстрации, она не просто это предполагала — была рассчитана на знакомство с подлинником. Не случайно для своих инсценировок Балиев берет произведения, ставшие почти хрестоматийными.

Словесная образность переводилась в изобразительный живописный план.

Балиевская миниатюра имеет много общего с фильмом «Пиковая дама» Я. А. Протазанова, вышедшим весной 1916 года и, по всей вероятности, послужившим непосредственным толчком для постановки повести в «Летучей мыши».

В миниатюре, как и в фильме, происходило изменение внутренней структуры литературного образа, материалом для построения оказывалось не слово, а пластические, изобразительные средства.

Постановка «Летучей мыши» представляла собой ряд статических завершенных картинок — по сути, она превращалась, в согласии с принципом балиевской режиссуры, в живописно-пластическую иллюстрацию к пушкинской «Пиковой даме».

Именно изобразительное решение спектакля оказывалось самым оригинальным в миниатюре. «Свежесть, смелость и вдохновение были... ..в декорационных и постановочных намеках, сменивших громоздкость оперных картин»⁴⁸, — замечал Н. Эфрос. «Краешек карточного стола, за ним — несколько игроков, одна канделябра, льющая свет на пестрый шелк одежд, на пудру париков, — и фантазия, подшпоренная так, дорисовывала шумный, ликующий Версаль... Траурная свеча, кусок тяжелой парчи — и вы живо представляли себе торжественный катафалк и пышный гроб»⁴⁹. Набросанные легкими, быстрыми штрихами картинки воскрешали то стиль XVIII века, то русский ампир. Так, сцену бала Балиев сделал в манере гравюры 30-х годов XIX века: за высоким, запотевшим, запорошенным снегом окном беззаботно-воздушно кружатся силуэты гостей.

В постановке, обнажившей событийный стержень повести — историю о безумном игроке, жертве демонического обмана, чудовищного розыгрыша, — на первый план вышла не трагедия индивидуалистического сознания, не крах «наполеоновских» помыслов и надежд, а мотив предопределенности мистической судьбы, играющей человеком.

Однако не интерпретация пушкинской повести, к тому же отнюдь не оригинальная, привлекла к ней внимание критиков. «Впервые на этих днях, — писал А. Черепнин, — в “Летучей мыши” Балиева можно зарегистрировать первый опыт подлинной миниатюры, о которой можно говорить как об образце более или менее близком к идеалу чистого миниатюр-стиля.

Самая конструкция пьесы является настолько новой, настолько открывающей еще неведомые перспективы, что опыт с “Пиковой дамой” может быть назван не только первым, но и поистине блестящим в смысле определения формы указания подлинных путей миниатюры»⁵⁰.

В глубокой статье московского критика едва ли не впервые была сделана попытка определить основные черты драматической миниатюры*. «Краткость одноактной пьесы, — пишет Черепнин, — естественного порядка, пьеска одноактна потому, что ее содержанию не нужно еще актов, не нужно большей протяженности: вылилось в один акт — и кончено.

Краткость миниатюры — искусственного порядка, нарочитое, предвзятое задание. Эта предвзятая краткость и является командующим фактором. Прежде всего она влияет ускоряюще на развертывание действия. Все второстепенное, замедляющее это развертывание, отбрасывается**. Отбрасывается и все побочное, что если и не замедляет действия, то все же не имеет к нему непосредственного отношения.

Действие суживается, сосредоточивается на одной линии, но зато приобретает необычайную интенсивность. Подгоняемое “отсутствием времени”, оно приобретает несколько лапидарную структуру — и одновременно — пульсирующую, скачкообразную, превращаясь в ряд быстро следующих один за другим эпизодов, связанных без детальной подготовки

* Правда, Черепнин тут же оговаривается: «...создание теории миниатюры — труд приблизительный», форма еще не сложилась, наблюдаются только первые удачные опыты в этом направлении.

** Любопытно, что это место статьи почти дословно повторяет письмо Балиева Садовскому: «Все, что замедляет ход действия, — выбрасывается... многие разговоры и все, что не способствует развитию пьесы, — выбрасывается».

и нередко совсем неожиданных. Это дает возможность вместить в миниатюру несравненно более содержания, нежели в простую одноактную пьесу...

Миниатюра — не вид одноактной пьесы, а совершенно особая категория драматического искусства, несколько не стесненная со стороны количества актов. В этом смысле миниатюру следует представить себе как ряд отдельных коротеньких сцен, число которых произвольно.

Творческая смелость балиевской постановки опрокинула весь трафарет традиционной псевдоминиатюры. «Пиковая дама» в качестве миниатюры идет около часа и состоит из девяти картин (их могло быть и больше без всякого ущерба для миниатюр-стиля)»⁵¹.

Заметим, что критик указывает на те свойства миниатюр-стиля, которые, как мы знаем, будут подхвачены авангардным театром следующего десятилетия — многоэпизодная структура представления, линия сценического действия как совокупность отдельных точек, сценическое время как серия предельно насыщенных моментов — все то, чем театральные эксперименты 20-х годов оказываются близки кинематографу.

Печать той же кинематографичности лежит и на гоголевских замыслах Н. Балиева. Принцип постановки «Мертвых душ» Балиев изложил в письме Б. Садовскому: «Когда действие эпизода заканчивается, начинает медленно темнеть, разговор ведется тише, и чем больше темнеет сцена, тем невнятнее становится разговор, пока, наконец, на сцене не станет абсолютно темно, тогда и разговор переходит на нет. В темноте быстро меняются декорации, приоткрывается занавес. Сцена очень медленно начинает освещаться, и слышны какие-то неясно произносимые слова, которые становятся все яснее при большем освещении, и когда сцена станет совсем светлой, идет следующий эпизод — с Плюшкиным. Потом сцена опять темнеет... и так далее»⁵².

Спотыкаясь, бредет пьяненький Башмачкин, напевая дребезжащим голоском застрявший в памяти

мотив лихой песенки. Мелькают серые тени грабителей, кажущиеся в искаженном свете тусклых фонарей жутким фантастическим призраком, который безмолвно — и от этого становится еще страшнее — сминает тщедушную фигурку. Слабый вскрик жертвы, бессвязные слова напрасной мольбы растворяются в морозной мгле, одинокий зов о помощи несчастного Башмачкина тонет в черном провале каменной пустыни города. «В сцене у Калинкина моста был Гоголь»⁵³, — писал Ю. Соболев.

Классика, утвердившаяся на балиевской сцене, существенно изменила облик театра. «От чистого типа западноевропейского “кабаре”, каким, по мысли начинателя своего, он должен был быть, — писала “Рампа и жизнь”, — он так далеко ушел, что истоков нельзя и найти. Можно по-разному относиться к этой знаменательной эволюции, можно пожалеть, что юный смех не звенит задорно в этих упорных стенах, но нельзя не отдать дань уважения энергичному и талантливому руководителю этого превосходного театра Н. Ф. Балиеву за напряженность его исканий, за фанатическое упрямство в поисках новых путей»⁵⁴.

Играть «Пиковую даму» или «Шинель» в обстановке кабаре, где пьют и едят, звякают стаканы и ножи, невозможно. И Балиев делает последний шаг: в 1917 году с афиши исчезает первое название «Летучей мыши» — «кабаре», остается только одно — «театр»: столики заменяются рядами кресел партера.

С эволюцией театра меняется и конференсье. «Конференсье устранен вовсе, — сожалеет “Театр”, — вместо конференсье — чтец-докладчик, приват-доцент Н. Ф. Балиев, сухо, строго, деловито и кратко докладывающий публике о грядущем действии. Так сух и строг “профессор” Балиев, что публика чувствует себя провинившейся»⁵⁵.

Руководитель театра, впрочем, не рискует строить программу целиком из серьезных миниатюр, вовсе исключив из нее кабаретные номера. Представление, в котором идет «Пиковая дама», он — не в силах устоять перед ожиданиями публики — завершает

грациозно-лукавой «Песенкой голубых Пьеро», «Нос» обрамляет неизменным «Парадом деревянных солдатиков» и гривуазно-легкомысленной «Акционерной компанией» или сентиментальным «триптихом» Т. Щепкиной-Куперник «Поэма о фиалках». Эти обязательные, но уже весьма старомодные «пастиши» пользовались у публики военного времени успехом много большим, чем постановки классики, которые были предметом гордости создателя «Летучей мыши».

На Февральскую революцию театр отозвался с молниеносной быстротой. «Летучая мышь» всегда выражала настроения либеральной интеллигенции, а та радостно приветствовала февраль 1917 года.

Нельзя сказать, чтобы «Летучая мышь» очень уж страдала под игом царского самодержавия. И все же Балиеву было, без сомнения, приятно узнать из послереволюционной прессы, что и его театр был жертвой старого режима.

«Для “Летучей мыши”, — писал Юрий Соболев, — начинается, несомненно, новая репертуарная эра. Проклятое ярмо цензуры, кажется, сильнее всего давило на проявление вольной мысли, выраженной в шутке и в остроте. Тупой произвол отлично понимал, что злейший его враг — сатира, умная насмешка, злая карикатура; и скорпионы полицейского усмотрения деятельно блюли за репертуаром “Летучей мыши”, для которой наступили теперь лучшие времена»⁵⁶.

Конферансье, еще недавно ушедший в тень, вновь выходит на авансцену, лицом к лицу с публикой. Ликующий, с красной розой в петлице, он обращается к залу: «Свободная “Летучая мышь” начинает свою свободную жизнь с революционного гимна». (Звучит «Гимн Родине» на музыку А. Архангельского, встреченный овацией зала.) «Духом свободы, — писал рецензент, — веет от остроумных речей Балиева»⁵⁷. Нужно отчетливо представить себе атмосферу времени и настроение, царившее в театре, нужно услышать голос конферансье, его интонацию, чтобы понять в словах Балиева тот смысл, который мгновенно улавливали его зрители. «Прохаживаясь вдоль

рампы и хитровато поглядывая в зал, конференсье объявляет: “Загадка — что общего между ‘Летучей мышью’ и министерским павильоном?” После паузы открыл загадку: “И тут и там не дают вина”*. Подмигнув, показал на красную розу в петличке и меланхолично вздохнул: “Как я люблю цветочки”. Объявил: “Среди нас находится нижний чин”. — “Нижних чинов больше нет”, — поправил его кто-то из зала. “Виноват, среди нас находится солдат-депутат. Предлагаю его приветствовать”. Публика устраивает солдату овацию»⁵⁸.

Универсальность приемов и гибкость форм, выработанных «Летучей мышью», таковы, что в них легко укладывалось новое содержание. Сцена «Руже де Лилль в Страсбурге» представляла собой традиционное «оживление» известного живописного полотна, на котором был изображен автор «Марсельезы» в момент создания революционного гимна. «Страницы истории русской революции», иллюстрирующие процесс зарождения и развития революционного движения, повторяли другой излюбленный «Летучей мышью» жанр — драматизации известных исторических эпизодов. Правда, здесь, среди различных событий, действительно имеющих отношение к революционному прошлому России, попадались сцены сомнительного «революционного» содержания, что говорило о путанице в политическом образовании Балиева. Эпизоды: «Бунт Семеновского полка», «Свидание жены декабриста с осужденным» или «Съезд террористов, решившихся на убийство Александра II» чередовались с такой сценой, как собрание заговорщиков во главе с Екатериной II, обсуждающих план покушения на Петра III. Заканчивались «Страницы» событием, которое свершилось буквально на днях, — отречением Николая II.

Этот номер, как и другой — «В 12 часов по ночам», текст которого перефразировал известное стихотворение (здесь появлялись «зловещие тени прошло-

* Острота намекала на то, что министры царского правительства в это время были заключены в павильоне Государственной думы.

го» — Победоносцев, Протопопов, Столыпин, Трепов, выкрикивающий свою печально знаменитую фразу: «Патронов не жалеть!»), был поставлен с преувеличенной серьезностью и напряженной торжественностью.

В рецензии тогда писали: «Несомненно, что политика и текущие события в преломлении “Летучей мыши” должны были отдавать больше шаржем, чем серьезностью, а здесь все осерьезнили»⁵⁹. Критик был прав. Куда уж было «Мыши», с ее маленькими крылышками, пригодными для легкого порхания в ночной тиши, претендовать на роль буревестника.

Скоро, однако, у публики балиевского театра не останется и следа от эйфории февральских дней, когда, по ироническому замечанию О. Мандельштама, «граждане ходили, как коты с красными бантами». Зритель вновь жаждет «немножко забыться, уйти хоть на немножко от грозной действительности, дать хоть маленький отдых расшатанным нервам»⁶⁰, — писал с чувством, более чем понятным, рецензент.

«Летучая мышь», как уже не раз бывало, незамедлительно отзывается на новые (точнее, как раз прежние) настроения.

В новой программе «Летучей мыши» сезона 1917/18 года не было ни одного номера или сценки, непосредственно отражавших ту жизнь, которая бурлила за стенами подвала. Все, что могло бы напомнить о XX веке, об окружающих событиях, о близких днях — тщательно из программы исключено. В «Летучей мыши» снова только далекое, только скрытое мечтательным облаком прошлого, минувшие эпохи, исчезнувшие виды, стирающиеся образы. Кузминская стилизация старинного водевиля «Шут, любовник и вор, каких мало», комическая опера Гайдна «Аптекарь», «Разносчик» по Мопассану, сценка «В карете» «Урок паванны» — еще один танец фарфоровых маркиза и маркизы. На сцену театра приходят стилизованная мистерия «Как гетера Мелитис в рай шла» Т. Щепкиной-Куперник и средневековый миф, модернизированный М. Кузминым, «Рыцарь,

проигравший жену черту». «Спектакль, — вспоминал Н. Эфрос, — радовал не только глаз — он радовал и душу, и в нее, стольким смятенную, заторможенную, замученную, лил, как некий бальзам, нежность, тишину, ясность чувств и упований»⁶¹.

Вышедшая в 1918 году книга о «Летучей мыши» Н. Эфроса запечатлела не только — и не столько — биографию балиевского театра, сколько именно это настроение ностальгической грусти по уходящему прошлому, усталой растерянности перед непонятным будущим...

Здесь можно было бы поставить точку: история модного дореволюционного театра-кабаре почти завершилась.

Один за другим зрители «Мыши» исчезают из Москвы. Кто теперь сидит в зале — становится загадкой для Балиева. И конференсье начинает терять уверенность. «Как-то, — рассказывает в своих мемуарах В. В. Шверубович, — когда появляться на улице в погонах стало невозможно, а расстаться с ними господам офицерам было очень тяжело и они прятали их под штатским пальто и самыми “товарищескими” шинелями, Никита обратился с просьбой у него в театре погон не носить. “Ведь не хотите же вы, господа, чтобы у меня были неприятности, вы же знаете, что “товарищи” погон терпеть не могут”. И вдруг кто-то из публики спокойно и громко спросил: “А вам, товарищ Балиев, они приятны?” Никита растерялся, не знал, что ответить, — а это с ним редко бывало, — так как не мог догадаться, кто задал этот вопрос: свой — тогда это розыгрыш, кто-нибудь из “новых” — тогда это совсем серьезно. Конечно, не один этот случай, — продолжает В. В. Шверубович, — но ряд подобных, страх таких случаев, боязнь потери веры в себя — а это для конференсье, как и для тореадора, смерти подобно — всерьез заставляют Балиева подумывать об отъезде»⁶².

«Мыши», как и ее зрителям, в Москве революционной было вообще неуютно. Осенью 1918 года Балиев увозит театр в Киев, начиная, вслед за своей публикой, бег по югу России. Из Киева, где он пробыл чуть

больше полугода, театр двигается дальше. Газета «Известия» сообщила тогда: «Балиевской “Летучей мыши” не повезло в Киеве. Ловкий предприниматель переносит, по словам киевской “Свободной мысли”, свою деятельность в Одессу под крылышко англо-французов»⁶³.

Но из чужой театру Одессы «Летучая мышь» в середине 1919-го неожиданно возвращается в Москву.

И снова перед Н. Ф. Балиевым встает вопрос: чем открыть сезон?

Десятилетняя эпоха маски, пудры и парика «фарфоровой» «Мыши», пленявшей зрителей «очарованием и томностью своих фарфоровых героев, этих условных символов XVIII века»⁶⁴, кончилась.

«Напудренные парики и звон табакерки, соблазнительный паж Грегуар и актриса в маске так и остались бутафорией и куклами. А с куклами нам сейчас немного скучно — в особенности если куклы эти, кроме всего прочего, говорящие. И говорят по преимуществу пошлости»⁶⁵ — так писал рецензент еще до отъезда Балиева. Руководитель «Летучей мыши» сам сознает, что время его ушло. Но делает еще одну, последнюю попытку. Балиев обращается к оперетте.

При инсценировке оперетт он пользуется все тем же, испытанным на литературной классике методом: полнометражное произведение он превращает в 15—20-минутную миниатюру и включает ее в старую программу. «Песенка Фортунио» Оффенбаха соседствует с оперной «вампукой» «Итальянский салат» и стилизованной мистерией «О гетере Мелитис»; «Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского — с пародийным номером вроде «Что случилось с героями “Ревизора” на другой день после отъезда Хлестакова».

«“Свадьба при фонарях”, — умилялся рецензент, — заблестела своим настоящим старым блеском»⁶⁶. Однако дыхание жизни к «Летучей мыши» так и не вернулось.

Балиев не понимал, да и не хотел понять того, что происходило вокруг. Старая «Мышь» умерла, гальванизировать ее не удалось. Большевицкая пресса не скрывала враждебности. В. Блюм написал статью

«Жизнебоязнь». Другая статья называлась «Разлагающийся быт». «Аудитория “Летучей мыши”, — писал критик, — расколота на десяток-другой буржуазных снобов, завсегдаево балиевского театра, ухмыляющихся всякому слову Балиева прежде, чем тот успевает открыть рот, чему, к слову сказать, немало удивляется сам Балиев, — и нового зрителя, явно враждебно настроенного и к своим соседям, и к самому театру с его “союзнической” ориентацией»⁶⁷.

И Балиев совсем отказывается от конферирования. Последний свой московский сезон — сезон 1919/20 года — он открывает трехактной опереттой Э. Жонаса «Утка о трех носах».

Невеселым был юбилей «Мыши» — третий Касьян, с опозданием отпразднованный театром 24 марта 1920 года. По своему настроению он скорее напоминал панихиду. Во всяком случае, таким был тон совсем «отходной» статьи М. Загорского, писавшего сразу после юбилея: «Все эти когда-то пленявшие нас своей хрупкой, затаенной, грациозно-лукавой и миниатюрно-жеманной жизнью “Трещоточки”, “Парад оловянных солдатиков”, “Подсвечники”, “Картины Ватто” и прочие — все это прошлое, молодость наша и молодость “Мыши”. ...Но кончается завод, повисают беспомощные “Трещоточки”, от толчка времени падают оловянные солдатки... ..грустный, похудевший и облысевший стоит сбоку юбиляр, догорает свеча, и уже слышится из публики голос “старого москвича”, приветствующего свою уходящую молодость»⁶⁸.

И сам юбиляр, и его гости, погрузившись в воспоминания, на какое-то время забыли о настоящем. И оно незамедлительно дало о себе знать. За нарушение комендантского часа Н. Балиев был на трое суток арестован и подвергнут штрафу в 100 тысяч рублей.

Случай этот для Балиева оказался решающим. Он организует гастроли по частям Красной армии. Театр выступает в огромных железнодорожных депо для рабочих и служащих, а по существу продвигается на юг. Его репертуар, представляющий обычную гастрольную программу с конферансом, у зрителей

встречает недоумение. Для них, живших в окружении войны и разрухи, тифа и голода, безделушки «Мыши», песенки Балиева — как, например, «А по утрам она вновь улыбалась» — об огнеупорной девице, которая после очередной катастрофы «вновь улыбалась», — были непонятны и не нужны.

С частью труппы Балиев из Баку переправляется в Турцию.

Так началась эмигрантская одиссея Балиева.

В ней были и шумный успех, европейская слава, благополучие — и горькие провалы, утрата публики, разорение, наконец, одинокая смерть в нищете.

Но и попытки продлить жизнь «Летучей мыши» на родине были бессмысленны.

Возвратившаяся в Москву другая часть труппы «Летучей мыши» еще продолжала давать спектакли в прежнем помещении, в подвале Большого Гнездиковского. И хотя во главе театра стояли то А. А. Архангельский, в течение многих лет заведовавший музыкальной частью «Мыши», то Н. А. Попов, в прежние годы много здесь ставивший, а на сцене, наряду с новыми постановками, шли лучшие старые номера, без Н. Балиева это был уже не тот театр. Да и в обстановке послереволюционных лет «Летучая мышь» казалась анахронизмом, ненужной безделушкой, заброшенной в потрясенный и яростный мир из иных, забытых времен.

Вместе с миром, взорванным революцией, не могла не рухнуть сложившаяся система зрелищ: слишком тесно были связаны русские кабаре и театры миниатюр с прежней жизнью, со всем тем бытом, который остался по ту сторону семнадцатого года. Да и что было делать всем этим милым шуткам пародистов, меланхолическим песенкам Пьеро, маленьким радостям для узкого круга среди кровавых вихрей революции? Если что и следовало «спасти и сохранить» от старого искусства, то уж во всяком случае не театры миниатюр. Самой памяти о них должно быть погребенной под обломками старой России. В глазах победителей они были пустой забавой толстосумов и гнилой интеллигенции, даже там, в буржуазной культуре занимали место ничтожное, а потому подлежали не только немедленной ликвидации, но и полному вытеснению из исторической памяти. И то и другое было с успехом исполнено.

Между тем исследование этих забытых или полузабытых театриков обнаруживает, что в художественной жизни предреволюционного десятилетия они занимали место, гораздо более важное, чем до сих пор принято считать. Они были частью этого мира, рождены им, поднялись на поверхность из самых его недр. Они — образ и метафора одного из самых противоречивых периодов русской истории, красноречивое свидетельство его избыточного цветения накануне конца, симптом глубоко спрятан-

ной духовной болезни. Буйные всходы маленьких театриков проросли во все слои и уровни художественной жизни. Хаотичные и пестрые, они сумели сказать «самое главное» российской публике всех сословий и классов — от рафинированных завсегда-таев премьер и вернисажей до городских «низов», невзыскательных потребителей развлечений. Различие лишь усиливало сходство. Разноголосие сливалось в доминанту времени, с его болезненной устремленностью сразу и в прошлое и в «будущее», с его неосторожной склонностью предаваться мечтательности и увлекаться миражами — будь то экзотические миры или футурологические пророчества, с его ощущением себя наследником, «последышем» веков. Вместе с другими формами театра и искусства — и, может быть, более, чем они, — кабаре и миниатюрные театрики сумели сосредоточить в себе основные коллизии того решающего и рокового десятилетия, финал которого разорвал надвое историю страны.

Начавшийся процесс дезинтеграции, распада отяжелевшего от векового развития механизма, неосязаемый «наверху», здесь явственно был слышен задолго до рокового часа. Зеркало жизни — искусство, казавшееся еще устойчивым в своих традиционных формах, в «большом» театре, балете, литературе, живописи, — здесь, на подмостках эстрадных театриков, уже дробилось на множество осколков. Малые формы театра, с их дискретной структурой зрелища, в унисон вторили дробящимся формам жизни, сопровождали их, да и сами участвовали в веселой и опасной работе разрушения старых схем и основ — в непрерывных пародиях, травестиях, бурлесках. Невидимую работу истории они сумели услышать и передать гораздо раньше своих солидных и более чтимых собратьев по художественному цеху.

Кабаретные и миниатюрные театрики тугим узлом связали множество ранее не пересекавшихся нитей, которые протянулись сюда из самых разных сфер жизни — художественной и социальной: потребности искателей, равнодушных к «тугим кошелькам», — с интересами коммерсантов от искусства, безразличных к «исканиям»; сугубо лабораторные

эксперименты революционеров театра, выкликавших из прошлого художественные образы архаической древности или Средневековья, чтобы спасти умирающий театр, влить в его дряхлеющие вены свежую и вечно молодую кровь народной культуры — и «коллективное бессознательное» народной массы, уже приближающееся к самоосознанию и готовящееся сбросить мертвый и тяготящий пласт культуры, заменить его в скором времени тем суррогатом, который будет назван «пролетарской культурой».

Впрочем, обо всем этом в книге было сказано.

К сказанному добавить можно немного.

Революция разметала кабареьеров и миниатюристов. Одних унесло в безвестность. Других прибило к прежним театрам. Третьих забросило на чужбину.

Позабыты были новой публикой многие прежние любимцы и «звезды» эстрады — М. Ртищева, И. Ильсаров, Н. Мириманова и А. Александровский. Вернулись снова в провинциальные театры и служили там вплоть до 30-х годов В. Чиркин, К. Танский, А. Самарин-Волжский, И. Калабухов.

Кто-то не выдержал испытаний эпохи «бурь и потрясений». Покончила с собой Б. Казароза.

Остались в эмиграции два самых репертуарных «миниатюрных» автора — А. Аверченко и Н. Тэффи. Кроме Н. Балиева с небольшой группкой актеров «Летучей мыши», эмиграция заглотила и неутомимого энтузиаста интимного театра Б. Неволина с балетмейстером Б. Романовым; и антрепренеров и антрепренерш Мамоновского, Петровского, Никольского театров миниатюр — М. Арцыбушеву, М. Нинину-Петипа, Я. Южного. За ними устремились актеры — Э. Крюгер, Ю. Морфесси, Виктор Хенкин, А. Вертинский и другие, многие...

Не все бежали от новой власти, от идей и лозунгов, которых боялись и не принимали. Многим политическое фрондерство не было свойственно. Большинство дореволюционных эстрадников отличал политический индифферентизм и даже конформизм.

Расхождение залегало глубже.

Вернувшиеся, как Н. Балиев с «Летучей мышью» после его «бега» по югу России, через полгода-год после революции попали в другую страну. Другие люди

сидели в зале, ходили по Невскому и Тверской, ездили в трамваях. Вместо шляп и шляпок — косынки с платками и кепки. Другим стал уклад жизни — та органическая почва, из которой вырастают эстрадные персонажи, герои сенок и скетчей, рассказов, монологов и миниатюр — не взбалмошные дамочки и дачные мужья, не «фрачники» и «босьяки» и тем более не арлекины, пьеро с коломбинами, образы грезящих наяву поэтов, а «Братишка», «Пролетарий», «Рабочий», «Керенский», «Антанта», «Ллойд-Джордж» и «Пуанкаре» — социальные маски теревсата* и массовых площадных действий (а за фрак, в который был облачен Н. Балиев, еще могли и поставить к стенке или, вроде жука в гербарии, наколоть на штык ружья — благо пример перед глазами — «Окна РОСТА»).

...Устремляясь за границу, догоняли свое прошлое. Оставались те, кто захотел войти в ритм новой жизни. Парадоксально, но факт: агитационные зрелища, революционная эстрада создавались силами прежде всего бывших миниатюристов: концерты-митинги, агитпоезда, театры революционной сатиры — здесь мы встретим имена режиссеров, актеров, драматургов и художников, знакомых нам по кабаре и интимным театрикам. С теревсатом вышел на площадь Витебска бывший «кривозеркалец» М. Разумный, потом, с переездом коллектива в Москву, к нему присоединились Д. Гутман, Л. Утесов, В. Топорков, К. Гибшман.

Для Калужского теревсата писал и ставил Н. Смирнов, бывший драматург «Кривого зеркала».

Петроградский теревсат «Вольная комедия» организовал бывший «собачник» Коля Петер, ныне Н. В. Петров. Здесь же ставил Н. Евреинов и оформлял программы Ю. Анненков.

Гутман причастен и к Бакинскому сатирагиту, созданному из оставшихся актеров «Летучей мыши». Возглавил труппу бывший драматург Н. Балиева — В. Швейцер**, носивший прежде псевдоним Пессимист.

* Теревсат — театр революционной сатиры.

** Подробно о кабаре и театрах миниатюр после 1917 года см.: *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. Л., 1976; *Уварова Е.* Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холл (1917—1945). М., 1983.

Вместе со старым псевдонимом исчезли и налет меланхолической грусти, и ироническая поза.

Искусство теревсатов было безоблачно оптимистичным. Круг тем, которые они затрагивали, общий дух их искусства были прямой противоположностью всему, что нес с собой миниатюр-стиль. Язык намеков и символов сменился митинговой плакатностью, интимный полусшепот подвальных зальчиков — громовой декламацией площадей, вместо зыбких «настроений» явились четкие, как выстрелы, «да» и «нет».

Теревсатчики первыми ответили на «социальный заказ» времени.

Оказавшись «у времени в плену», признав и приняв его, этот плен, как судьбу, которую нельзя было изменить и потому следовало полюбить, бывшие миниатюристы не совершали над собой и над своим искусством сколько-нибудь ощутимого насилия. Языком миниатюр-стиля, которым прежде говорили о печальных Пьеро, томных Коломбинах, заводных людях-куклах, масках эпохи модерн, можно было вести антирелигиозную пропаганду, осмеивать врагов советской власти — как внешних, так и внутренних, «примазавшихся к революции “хамелеонов”» (сценку бывшего автора «Летучей мыши» Л. Никулина под таким названием играли в «Вольной комедии» Н. Петрова).

Комплекс формальных приемов, выработанных в театральных лабораториях кабаре и миниатюр-движением в целом, органично был воспринят не только малыми формами революционного искусства — теревсатами, всевозможными экспериментальными театрами, такими, как Мастфор Н. Фореггера (кстати, тоже начинавшего как художник в «Кривом зеркале» и учившегося живописи у С. Судейкина), но и, сколь странным это ни казалось на первый взгляд, массовыми зрелищами и празднествами, театризованными инсценировками на площадях. Площадные празднества ставили А. Кугель, Н. Евреинов, Н. Петров, оформлял Ю. Анненков. Разрушители старых легенд, они средствами того же театрального языка творили новые мифы: «К мировой Коммуне», «Мистерия освобожденного труда». Поколения советских людей не могли заподозрить, что сложив-

шаяся в их сознании картина штурма Зимнего дворца восходит не к фактам истории, а к их героической интерпретации, развернутой в массовом зрелище, посвященном великому событию. Картину, с успехом вытеснившую из памяти историческую реальность, создал Н. Евреинов, бывший миниатюрист (в скором времени — эмигрант), а ныне — творец монументальных действ «соборного» пролетарского искусства. Важно при этом, что эти две ипостаси Евреинова отнюдь не были разделены пропастью.

Театральный язык, выработанный в келейных лабораториях, оказался способным принимать новые формы жизни, обнаруживал удивительную гибкость и универсальность. Впрочем, это можно было предугадать: эксперименты художников-революционеров были густо замешены на средствах выразительности «народного театра». И то и другое — и экспериментальные находки, и приемы площадной сцены — потребовалось культурной революции.

Постепенно стало выясняться, что наследие театров миниатюр, казалось бы, вырубленных под корень, стало давать побеги в самых неожиданных местах. Миниатюр-стиль обнаруживал неожиданную силу жизни, что позволило ему вновь бурно, хотя и ненадолго, расцвести на зыбкой почве нэпа.

Традиции дореволюционной эстрады пережили и «Театральный Октябрь», и нэп. Видоизменяясь и микрируя, они исподволь питали и искусство новой эпохи.

Естественно, что прежде всего опыт дореволюционных кабаре и театров миниатюр был воскрешен советской эстрадой — хотя ее мастера вряд ли бы в этом признались. Все основные формы и жанры эстрадного искусства 20-х и последующих годов создавались бывшими «миниатюрщиками». Мюзик-холл обязан своим рождением неугомонному Д. Гутману и К. Голейзовскому. «Теа-джаз» вырос из дореволюционного опыта Л. Утесова, обогащенного и заостренного ритмами 20-х годов. Да и эстрадный «сборный» концерт, который на протяжении полувека цементировал советское эстрадное искусство, впервые отлился в законченную форму на сценах театров миниатюр. Те же «звезды», хотя и в других жанрах и образах,

озаряли их блеском своего профессионального мастерства — А. Алексеев, К. Гибшман, А. Менделевич, Н. Орешков, первая женщина-конферансье М. Марадудина, И. Гурко, А. Матов, Вл. Хенкин, А. Загорская, Н. Смирнов-Сокольский. Позже — вернувшиеся из эмиграции Виктор Хенкин и А. Вертинский.

Опыт подчас передавался от учителя к ученику. Кто знает, был бы Аркадий Райкин — Райкиным, если бы его педагог по театральному институту Вл. Соловьев в свое время не прошел бы школу Вс. Мейерхольда в пору увлечения Мастера комедией дель арте, пантомимой и кабаре.

Эксцентрический талант бывших «кривозеркальцев» — С. Антимонова, Л. Фенина, Ф. Курихина, Л. Утесова и других — понадобился советской кинокомедии 30-х годов («Волга-Волга», «Веселые ребята», «Цирк»).

Целый ряд актеров из числа миниатюристов можно было встретить в драматических театрах 30—60-х годов: Л. Фенина — в Камерном, В. Топоркова и Е. Хованскую — во МХАТе. Следует упомянуть и «великих» «художественников», в свое время отдавших дань увлечению кабаре в «Летучей мыши» и в 30-е годы не раз устраивавших «капустники», вспоминая забавы театральной молодости. И, как ни покажется это удивительным, — «Театральный роман» М. Булгакова, своего рода запись внутритеатрального «мхатовского» фольклора; Т. Оганезову — в Театре им. Моссовета, Г. Ярона — в оперетте, П. Лебединского — в Театре им. В. Маяковского, А. Хованского — в ЦТСА. Нельзя забывать, наконец, о том, что актерами и режиссерами театра миниатюр создан целиком Театр сатиры.

В новой жизни и в новом искусстве многие из них изменились почти до неузнаваемости. Но и после провозглашенного конца «театра социальной маски» и эксцентрического актера они, даже играя роли каких-нибудь советских передовиков, могли вдруг восхитить зрителей отточенным жестом, безукоризненной линией, заставляя вспомнить о когда-то ими пройденной школе миниатюр-стиля.

Перерубленное дерево традиции и тут давало боковые побеги.

«Рукописи не горят» даже в легкомысленном искусстве кабаре.

ПРИМЕЧАНИЯ

ОТ АВТОРА

- ¹ *Кузнецов Евг.* Из прошлого русской эстрады. М., 1958. С. 308.
(Далее: *Кузнецов Евг.*)
- ² Там же. С. 294.
- ³ Там же. С. 295.
- ⁴ Там же. С. 308.

РУССКОЕ КАБАРЕ

ИСТОКИ

- ¹ *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 10. С. 219.
- ² *Бенуа А.* Мои воспоминания. М., 1980. Кн. IV—V. С. 479—480.
(Далее: *Бенуа А.* Мои воспоминания.)
- ³ *Белый А.* Начало века. М.; Л., 1933. С. 33.
- ⁴ В «Летучей мыши» // Новости сезона. 1917. 28 апр. С. 6.
- ⁵ *Ауслендер С.* Бал «Сатирикона» // Русская художественная летопись. 1911. № 5. С. 75.
- ⁶ *Ауслендер С.* Вечер «Союза молодежи» // Там же. № 5. С. 75.
- ⁷ *Ауслендер С.* Бал «Сатирикона» // Там же. № 5. С. 75.
- ⁸ *Ауслендер С.* Вечер «Союза молодежи» // Там же. № 4. С. 60.
- ⁹ Искусство или балаганщина? // Русский артист. 1908. № 9. С. 137.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Письмо С. Городецкого М. Кузмину / Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 124 (П. Л. Вакселя). Ед. хр. 1291.
- ¹² *Бенуа А.* Художественные письма (Русское кабаре) // Речь. 1910. 10 дек. С. 3. (Далее: *Бенуа А.* Художественные письма.)
- ¹³ Кулисы «Дома интермедий» // Биржевые ведомости. 1910. 16 апр. С. 5.
- ¹⁴ *Норвежский О.* Cabaret. Доклад, прочитанный в Театральном клубе в Петербурге // Театр и искусство. 1910. № 10. С. 214.

«ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ», КАБАРЕ АКТЕРОВ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

- ¹ *Эфрос Н. Е.* Театр-кабаре Н. Ф. Балиева «Летучая мышь». М., 1918. С. 11. (Далее: *Эфрос Н.*)
- ² Там же. С. 12.
- ³ Письмо Н. Балиева В. Подгорному / РГАЛИ. Ф. 2695 (В. А. Подгорного). Оп. 1. Ед. хр. 16.
- ⁴ *Эфрос Н.* С. 12.
- ⁵ *Чужой.* В гостях у «Летучей мыши» // Русское слово. 1908. 18 окт. С. 5.

⁶ Там же.

⁷ *Книппер-Чехова О. Л.* Переписка. Воспоминания об О. Л. Книппер-Чеховой. М., 1972. С. 102—103.

⁸ *Качалов В. И.* Сборник статей, воспоминаний, писем. М., 1954. С. 59.

⁹ *Янтарев Е.* «Летучая мышь» // Рампа и жизнь. 1919. № 45. С. 10.

¹⁰ «Летучая мышь» // Русское слово. 1909. 3 сент. С. 4.

¹¹ *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. В 2 т. М., 1929. Т. 1. С. 278. (Далее: *Мгебров А.*)

¹² В «Летучей мыши» // Театр. 1909. № 497. С. 5.

¹³ «Летучая мышь» // Русское слово. 1909. 9 окт. С. 4.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ В «Летучей мыши» // Театр и спорт. 1912. 22 янв. С. 5.

¹⁷ Театр и музыка // Русские ведомости. 1912. 17 янв. С. 3.

¹⁸ *Станиславский К. С.* Собр. соч. В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 379. (Далее: *Станиславский К. С.*)

¹⁹ Музей МХТ. Архив «Капустники». № 35.

²⁰ Цит. по: *Виноградская И.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. М., 1971. Т. 2. С. 140.

²¹ *Чужой.* В гостях у «Летучей мыши» // Русское слово. 1908. 28 окт. С. 6.

²² *Зингерман Б.* Случай «Трехгрошовой оперы» // Театр. 1975. № 11. С. 106.

²³ Чествование О. О. Садовской // Театр. 1909. 1 дек. С. 4.

²⁴ *Эфрос Н. С.* 13.

²⁵ Письмо Балиева Н. Вл. И. Немировичу-Данченко. Музей МХТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко. № 3166.

²⁶ Там же. № 3167.

²⁷ *Леонидов Л. М.* Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. М., 1960. С. 129. (Далее: *Леонидов Л. М.*)

²⁸ *Станиславский К. С.* Т. 1. С. 364.

²⁹ *Леонидов Л. М.* Там же.

³⁰ Письмо Балиева Н. Вл. И. Немировичу-Данченко. Там же.

³¹ Театр и музыка // Русское слово. 1911. 6 марта. С. 7.

КАБАРЕ ПЕТЕРБУРГА

«ЛУКОМОРЬЕ» И «КРИВОЕ ЗЕРКАЛО»

¹ *Евреинов Н. Н.* «Кривое зеркало» / РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 7. С. 9. (Далее: *Евреинов Н.* Архив.)

² *Бенуа А.* Мои воспоминания. С. 480.

³ РГАЛИ. Ф. 998 (Вс. Э. Мейерхольда). Оп. 1. Ед. хр. 776.

⁴ *Гуревич Л.* Петербургские «Überbrettl» и ночное кабаре // Слово. 1908. 10 дек. С. 5. (Далее: *Гуревич Л.*)

⁵ Там же.

⁶ *Гибшман фон К. Э., Потемкин П. П.* «Блэк энд уайт», негритян-

ская трагедия. Экземпляр хранится: РГАЛИ. Ф. 982 (Н. Н. Евреинова). Оп. 1. Ед. хр. 311.

⁷ Бенуа А. Художественные письма. Там же.

⁸ Гуревич Л. Там же.

⁹ Холмская З. «Кривое зеркало» // Рабочий и театр. 1937. № 9. С. 53. (Далее: Холмская З. «Кривое зеркало».)

¹⁰ Гуревич Л. Там же.

¹¹ Там же.

¹² Ростиславов А. О постановках кабаре // Театр и искусство. 1908. № 51. С. 914. (Далее: Ростиславов А.)

¹³ Гуревич Л. Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Ростиславов А. Там же.

¹⁶ Мейерхольд Вс. Переписка. М., 1976. С. 122. (Далее: Мейерхольд Вс. Переписка.)

¹⁷ Санкт-Петербургский театральный музей. КП 7690/д-12. ОРУ 4275.

¹⁸ Гуревич Л. Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Кугель А. Р. Листья с дерева. Л., 1926. С. 195. (Далее: Кугель А. Листья с дерева.)

²² Куда мы идем? Сборник статей и ответов. М., 1910. С. 104, 105.

²³ Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 2. С. 21. (Далее: Волков Н.)

²⁴ Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1—2. М., 1968. Ч. 1. С. 170.

²⁵ Там же. С. 173.

КАБАРЕ «КРИВОЕ ЗЕРКАЛО»

¹ Ростиславов А. Там же.

² «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1909. № 3. С. 48.

³ Вентцель Н. Лицедейство о господине Иванове // В сб.: Русская театральная пародия. М., 1976. С. 594.

⁴ Холмская З. «Кривое зеркало». С. 53.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 54.

⁷ Там же.

⁸ Кугель А. Листья с дерева. С. 206.

⁹ Евреинов Н. Архив. Ед. хр. 9. С. 42.

¹⁰ Ното Новис. Заметки // Театр и искусство. 1917. № 43. С. 752.

¹¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. В 90 т. М., 1951. Т. 30. С. 29.

¹² Шебуев Н. «Кривое зеркало» // Рампа и актер. 1909. № 20. С. 325.

¹³ Евреинов Н. Архив. С. 46.

¹⁴ Ното Новис. Там же.

¹⁵ Блок А. Собр. соч. В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 5. С. 345.

¹⁶ Манн Т. Собр. соч. В 10 т. М., 1961. Т. 5. С. 176.

¹⁷ Холмская З. «Кривое зеркало». С. 56.

¹⁸ Там же.

¹⁹ *Чарский В.* «Кривое зеркало» // Рампа и актер. 1909. № 24. С. 387.

²⁰ *Шебуев Н.* Там же.

²¹ *Холмская З.* Несколько слов о моем «детище». Театр «Кривое зеркало» им. З. В. Холмской. Л., 1928. С. 13.

²² *Чарский В.* Там же.

²³ Педагогическая «Вампука» // Русское слово. 1914. 20 мая. С. 8.

²⁴ *Бурд-Восходов А.* «Кривое зеркало» // Рампа и жизнь. 1909. № 14. С. 11.

²⁵ *Холмская З.* «Кривое зеркало». С. 43.

²⁶ *Антимонов С.* Кривозеркульт. Театр «Кривое зеркало» им. З. В. Холмской. Л., 1928. С. 9.

²⁷ *Холмская З.* Театр «Кривое зеркало» // Петербургский театральный журнал. 1994. № 5. С. 7.

²⁸ *Кугель А.* Листья с дерева. С. 195.

²⁹ Там же.

³⁰ «Кривое зеркало» // Биржевые ведомости. 1910. 16 сент. С. 6.

«ВЕСЕЛЫЙ ТЕАТР ДЛЯ ПОЖИЛЫХ ДЕТЕЙ»

¹ *Евреинов Н.* Архив. С. 102.

² «Веселый театр» // Театр и искусство. 1909. № 14. С. 255.

³ Театр и музыка. «Веселый театр» // Русские ведомости. 1909. 29 апр. С. 4.

⁴ *С. Я.* «Веселый театр» // Русское слово. 1909. 28 апр. С. 6.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ *Э. Б.* «Веселый театр» // Рампа и актер. 1909. № 18. С. 291.

⁸ *Евреинов Н.* Архив. С. 103.

⁹ *Старый Воробей* // Обзорение театров. 1909. № 186. С. 6

¹⁰ *Вас-ий Л.* «Веселый театр» // Речь. 1909. 1 апр. С. 5.

«ДОМ ИНТЕРМЕДИЙ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО»

¹ *Мейерхольд Вс.* Переписка. С. 122.

² РГАЛИ. Ф. 998 (Вс. Э. Мейерхольда). Оп. 1. Ед. хр. 3190. С. 1.

³ *Мейерхольд Вс.* Переписка. С. 141.

⁴ Казароза. М., 1930. С. 13.

⁵ *Мейерхольд Вс.* Статьи. С. 221.

⁶ Там же. С. 223.

⁷ Там же. С. 213.

⁸ Воспоминания Турина А. И., бывшего сотрудника «Дома интермедий» / РГАЛИ. Ф. 338 (Вс. Э. Мейерхольда). Оп. 1. Ед. хр. 3257. С. 1—2.

⁹ Там же.

¹⁰ *Валков Н.* С. 126.

¹¹ *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 139.

¹² *Solus.* «Дом интермедий» // Биржевые ведомости. 1910. 13 окт. С. 5.

- ¹³ *Мейерхольд Вс.* Статьи. С. 115.
- ¹⁴ *Бонч-Томашевский М.* Пантомима Шницлера в «Свободном театре» // Маски. 1913—1914. № 2. С. 50.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ РГАЛИ. Ф. 398 (Вс. Э. Мейерхольда). Оп. 1. Ед. хр. 794. С. 1.
- ¹⁷ *Зноско-Боровский Е. А.* Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 312.
- ¹⁸ *Мейерхольд Вс.* Статьи. С. 172.
- ¹⁹ *Волков Н.* С. 489.
- ²⁰ Там же. С. 481.
- ²¹ *Мейерхольд Вс.* Статьи. С. 227.
- ²² *Solus.* «Дом интермедий» // Биржевые ведомости. 1910. 13 окт. С. 5.
- ²³ *Алпатов М. В., Гунст Е. А.* Сапунов. М., 1965. С. 9.
- ²⁴ *Ауслендер С.* Мои портреты. Мейерхольд // Театр и музыка. 1923. № 1—2. С. 427.
- ²⁵ *Мейерхольд Вс.* Статьи. С. 225.
- ²⁶ *Ауслендер С.* «Дом интермедий» // Русская художественная летопись. 1911. № 1. С. 7.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ *Мейерхольд Вс.* Статьи. С. 228.
- ²⁹ *Зноско-Боровский Евг.* Обращенный принц // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 3. С. 28.
- ³⁰ Там же. С. 28—30.
- ³¹ *Зноско-Боровский Е. А.* Русский театр... С. 303.
- ³² Там же. С. 301.
- ³³ *Бонч-Томашевский М.* Театр пародии и гримасы // Маски. 1912. № 5. С. 23.

•БРОДЯЧАЯ СОБАКА•

- ¹ «Бродячая собака» // Биржевые ведомости (веч.). 1912. 11 янв. С. 7.
- ² *Петров Н.* 50 и 500. М., 1960. С. 142—143. (Далее: *Петров Н.*)
- ³ *Каменский В.* Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 186.
- ⁴ *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 260. (Далее: *Лившиц Б.*)
- ⁵ *Мгебров А.* Там же. С. 162.
- ⁶ *Пяст В.* Встречи. М., 1929. С. 245. (Далее: *Пяст В.*)
- ⁷ *Шкловский В.* Воскрешение слова. СПб., 1914. С. 12.
- ⁸ *Белый А.* Между двух революций. Л., 1934. С. 405.
- ⁹ *Пяст В.* С. 275.
- ¹⁰ *Ахматова А.* Избранное. М., 1974. С. 423.
- ¹¹ *Пяст В.* С. 274.
- ¹² *Лившиц Б.* С. 257.
- ¹³ Письмо Пронины Б. К. Добычиной Н. Е. Рукописный отдел РГБ. Ф. 420 (Н. Е. Добычиной). № 14. С. 42.
- ¹⁴ *Миклашевский К. М.* Санкт-Петербургский театральный музей. № 8632.
- ¹⁵ *Лившиц Б.* С. 261.

- ¹⁶ Пьер О. «Бродячая собака». «Капустник» // Биржевые ведомости. 1915. 6 февр. С. 4.
- ¹⁷ Евреинов Н. Архив. Ед. хр. 33. С. 34—35.
- ¹⁸ Лившиц Б. С. 123.
- ¹⁹ Ахматова А. Там же. С. 419.
- ²⁰ Толстой А. Собр. соч. В 10 т. М., 1958. Т. 2. С. 691.
- ²¹ Пяст В. С. 257.
- ²² Шкловский В. Жили-были. М., 1964. С. 76. (Далее: Шкловский В.)
- ²³ Цит. по: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки» / Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л., 1985. С. 88. (Далее: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.)
- ²⁴ Петров Н. С. 145.
- ²⁵ Пяст В. С. 266.
- ²⁶ Кузмин М. Плавающие — путешествующие. Пг., 1914. С. 55—56.
- ²⁷ Пяст В. С. 267.
- ²⁸ Там же. С. 268.
- ²⁹ Карсавина Т. П. Театральная улица. Л., 1971. С. 220.
- ³⁰ Там же. С. 221.
- ³¹ Красовская В. Тамара Карсавина / Карсавина Т. П. Театральная улица. С. 23—24.
- ³² Там же. С. 24.
- ³³ Ауслендер С. Театры // Аполлон. 1913. № 2. С. 66.
- ³⁴ Пяст В. С. 250.
- ³⁵ Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. С. 233.
- ³⁶ Лившиц Б. С. 201.
- ³⁷ Пяст В. С. 50.
- ³⁸ Там же. С. 249.
- ³⁹ Там же. С. 288.
- ⁴⁰ Цит. по: Шкловский В. С. 81.
- ⁴¹ Пяст В. С. 280.
- ⁴² Шкловский В. С. 106.
- ⁴³ Коган Д. Сергей Юрьевич Судейкин. М., 1974. С. 86.
- ⁴⁴ Rot. Юбилей графа Оконтрер // Биржевые ведомости. 1916. 14 мая. С. 4.
- ⁴⁵ Мгебров А. С. 178.
- ⁴⁶ Мандельштам О. Собр. соч. В 3 т. Международное литературное содружество. 1967. Т. 1. С. 420.
- ⁴⁷ Воспоминания Симонович-Ефимовой Н. Я. о Е. С. Кругликовой / РГАЛИ. Ф. 2724 (Н. С. Ефимова). Оп. 1. Ед. хр. 928. С. 12.
- ⁴⁸ Мейерхальд Вс. Переписка. С. 67.
- ⁴⁹ Могилянский М. М. Кабаре «Бродячая собака» / РНБ. Рукописный отдел. Ф. 1060 (М. М. Могилянского). Ед. хр. 4. С. 10.
- ⁵⁰ Толстой А. Там же. С. 691.
- ⁵¹ Лившиц Б. С. 76.
- ⁵² Судейкин С. Художник — зритель / Кульбин. СПб., 1912. С. 5.
- ⁵³ Пяст В. С. 281.
- ⁵⁴ Лившиц Б. С. 76—77.
- ⁵⁵ Шкловский В. С. 79—80.
- ⁵⁶ Городецкий С. Кульбину / Кульбин. С. 29.
- ⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 1497 (В. В. Каменского). Оп. 1. Ед. хр. 147. С. 2.

⁵⁸ Шкловский В. С. 83.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Пяст В. С. 283.

⁶¹ Цит. по: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. С. 174.

⁶² Ахматова А. Там же. С. 58.

⁶³ Мандельштам О. Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 85.

⁶⁴ Пяст В. С. 275.

⁶⁵ Лившиц Б. С. 258.

⁶⁶ Мгебров А. С. 171.

⁶⁷ Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т. 7. С. 219. (Далее: Блок А.)

⁶⁸ Шкловский В. С. 76.

⁶⁹ Лившиц Б. С. 267.

⁷⁰ Пяст В. С. 270.

⁷¹ Цит. по: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. С. 166.

⁷² Там же. С. 165.

⁷³ Лившиц В. С. 279.

•ПРИВАЛ КОМЕДИАНТОВ•

¹ РГАЛИ. Ф. 2358 (Н. В. Петрова). Оп. 1. Ед. хр. 677. С. 7.

² Рукописный отдел ГЦТ им. А. А. Бахрушина. Ф. 212 (В. А. Подгорного). Ед. хр. 34. № 73128. С. 36.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ РГАЛИ. Ф. Петрова Н. В. Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 215. (Далее: Веригина В. П.)

¹⁰ Там же.

¹¹ Соловьев Вл. Судейкин // Аполлон. 1917. № 8—10. С. 26. (Далее: Соловьев Вл.)

¹² Там же.

¹³ Евреинов Н. Архив. Ед. хр. 32. С. 41.

¹⁴ Рукописный отдел ГТМ. Ф. Подгорного В. А. С. 38.

¹⁵ Хроника // Любовь к трем апельсинам. 1916. № 1. С. 98.

¹⁶ Соловьев Вл. Там же. С. 21—22.

¹⁷ Уголок Монмартра на Марсовом поле. (Открытие «Привала комедиантов».) Цит. по газетным и журнальным вырезкам из архива Н. В. Петрова. Ед. хр. 801. С. 2.

¹⁸ Там же. С. 3.

¹⁹ Веригина В. П. С. 215.

²⁰ Волков Н. С. 422.

²¹ Веригина В. П. Там же.

²² Воронов В. Открытие «Привала комедиантов» // Речь. 1916. 20 апр. С. 5.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Соловьев Вл. С. 18.

²⁶ Там же.

²⁷ *Евреинов Н.* Архив. Ед. хр. 32. С.125.

²⁸ Там же. С. 126.

²⁹ Там же.

³⁰ *Соловьев Вл.* Петроградские театры // Аполлон. 1916. № 8. С. 58.

³¹ Хроника // Любовь к трем апельсинам. 1916. № 1. С. 97.

³² *Рот.* Кукольный театр в «Привале комедиантов» // Биржевые ведомости. 1916. 23 апр. С. 5.

³³ Там же.

³⁴ *Кузмин М.* Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 38.

³⁵ *П.* «Привал комедиантов» // Биржевые ведомости. 1916. 14 нояб. С. 4.

³⁶ *Рот.* «Привал комедиантов». Юбилей Н. К. Цыбульского (графа Оконтрер) // Биржевые ведомости. 1916. 14 мая. С. 4.

³⁷ Там же.

³⁸ РГАЛИ. Ф. Петрова Н. В. Там же. С. 11.

³⁹ *Петров Н.* С. 149.

⁴⁰ *Л. Андр.* Так было, так будет (Открытие «Привала комедиантов») // Жизнь искусства. 1918. № 6. С. 3.

⁴¹ *Кузмин М.* «Привал комедиантов» // Жизнь искусства. 1918. № 40. С. 2.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ МИНИАТЮР И «КРИВОЕ ЗЕРКАЛО»

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ МИНИАТЮР

ЛИТЕЙНЫЙ ТЕАТР

¹ Театр и искусство. 1908. № 31. С. 526.

² *К-в А.* Литейный театр // Театр и искусство. 1909. № 2. С. 29.

³ *Василевский Л.* Литейный театр. Русский «Guignol» // Речь. 1909. 16 янв. С. 5. (Далее: *Василевский Л.*)

⁴ Там же.

⁵ *Легри А.* Открытие Литейного театра // Биржевые ведомости (веч.). 1909. 19 сент. С. 5.

⁶ *Василевский Л.* Там же.

⁷ *Дорошевич В. Н.* Собр. соч. В 5 т. М., 1905. Т. 5. С. 62.

⁸ Русская жизнь. Кровавые кошмары // Речь. 1909. 14 марта. С. 7.

⁹ *Василевский Л.* Новинки Литейного театра // Речь. 1909. 16 февр. С. 5.

¹⁰ *Чуковский К.* Собр. соч. В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 260. (Далее: *Чуковский К.*)

¹¹ *Люцифер.* «Театр ужасов» // Театр. 1909. № 400. С. 7.

¹² Лига самоубийц в Петербурге. Письмо в редакцию Н. фон Гука // Биржевые ведомости. 1912. 6 февр. С. 3.

¹³ *Чуковский К.* С. 279.

- ¹⁴ «Grand Guignol» // Русское слово. 1909. 16 янв. С. 5.
- ¹⁵ Литейный театр // Речь. 1909. 27 февр. С. 5.
- ¹⁶ Литейный театр // Театр и искусство. 1909. № 45. С. 780.
- ¹⁷ А. К. Литейный театр В. А. Казанского // Театр и искусство. 1909. № 9. С. 161.
- ¹⁸ Литейный театр // Речь. 1909. 10 нояб. С. 5.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ К-в А. Литейный театр // Театр и искусство. 1909. № 2. С. 29.
- ²¹ Чуковский К. С. 264.
- ²² К-в А. Литейный театр // Театр и искусство. 1909. № 9. С. 161.
- ²³ Михайлов А. Литейный театр // Слово. 1909. 21 февр. С. 5.
- ²⁴ Легри А. Литейный театр с г. Мейерхольдом // Биржевые ведомости (веч.). 1909. 20 февр. С. 5.
- ²⁵ Волков Н. С. 45.
- ²⁶ Легри А. Открытие Литейного театра // Биржевые ведомости (веч.). 1909. 19 сент. С. 5.
- ²⁷ Волков Н. С. 64.
- ²⁸ Легри А. Там же.
- ²⁹ В. Л. Литейный театр // Речь. 1910. 4 окт. С. 3.
- ³⁰ Чуковский К. С. 262.
- ³¹ Там же. С. 263.
- ³² Л. Литейный театр // Театр и искусство. 1910. № 42. С. 773.
- ³³ Н. Г. Литейный театр // Обзорение театров. 1911. № 1298. С. 13.
- ³⁴ Смоленский Л. Открытие театра «Мозаика» // Биржевые ведомости. 1911. 24 нояб. С. 5—6.
- ³⁵ РГАЛИ. Ф. 837 (Н. А. Попова). Оп. 2. Ед. хр. 156. С. 1.
- ³⁶ Воспоминания Ге Г. Г. / Санкт-Петербургская театральная библиотека. К. П. 6614. ОРУ 3854. С. 1.
- ³⁷ Л. А. Литейный театр «Мозаика» // Биржевые ведомости. 1911. 26 окт. С. 5.
- ³⁸ Легри А. Премьера в «Мозаике» // Биржевые ведомости. 1911. 5 дек. С. 7.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Воспоминания Мосоловой Е. А. / РГАЛИ. Ф. 2341 (Д. В. С.). Оп. 2. Ед. хр. 404. С. 1.
- ⁴² Смоленский Л. Открытие театра «Мозаика» // Биржевые ведомости. 1911. 24 нояб. С. 6.

ТЕАТР МИНИАТЮР НА ТРОИЦКОЙ

- ¹ Театр миниатюр // Биржевые ведомости. 1911. 14 нояб. С. 7.
- ² Там же.
- ³ Зеон. Театр миниатюр // Биржевые ведомости (веч.). 1911. 18 нояб. С. 4—5.
- ⁴ Долинов А. О театрах миниатюр // Театр и искусство. 1912. № 40. С. 763.
- ⁵ Театр и искусство. 1912. № 2 (форзац).
- ⁶ Там же.
- ⁷ Хроника // Театр и искусство. 1911. № 32. С. 599.

- ⁸ *Арс* // Театр и искусство. 1912. № 15. С. 314.
- ⁹ *Р. Вас.* Открытие Троицкого театра // Биржевые ведомости. 1912. 21 сент. С. 5.
- ¹⁰ *Р. Вас.* Открытие Троицкого театра миниатюр // Биржевые ведомости (веч.). 1912. 20 сент. С. 5.
- ¹¹ *Пьер О.* Троицкий театр миниатюр // Биржевые ведомости (веч.). 1913. 20 апр. С. 4.
- ¹² *П. Ю.* Троицкий театр // Театр и искусство. 1914. № 10. С. 220.
- ¹³ *Пьер О.* Троицкий театр миниатюр // Биржевые ведомости (веч.). 1914. 14 янв. С. 5.
- ¹⁴ *Ш.* Троицкий театр // Биржевые ведомости. 1913. 16 дек. С. 6.
- ¹⁵ *Р. Вас.* Открытие Троицкого театра миниатюр // Биржевые ведомости. 1912. 21 нояб. С. 5.
- ¹⁶ *П. Ю.* Театр миниатюр // Театр и искусство. 1912. № 15. С. 315.
- ¹⁷ *С.* Театр миниатюр // Биржевые ведомости (веч.). 1912. 9 янв. С. 5.
- ¹⁸ *П. Ю.* Театр миниатюр // Театр и искусство. 1912. № 3. С. 54.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ *С.* Театр миниатюр. Там же.
- ²¹ *Ан-э.* В Троицком театре миниатюр // Биржевые ведомости. 1913. 30 окт. С. 4.
- ²² *Р-н.* Троицкий театр // Биржевые ведомости (веч.). 1915. 15 янв. С. 6.
- ²³ *Чудовский В.* О Старинном театре // Русская художественная летопись. 1912. № 4. С. 56—57.
- ²⁴ *О. В.* Троицкий «театр миниатюр» // Новое время. 1913. 9 марта. С. 4.
- ²⁵ *Р. В.* Открытие сезона в Троицком театре // Биржевые ведомости (веч.). 1913. 16 нояб. С. 6—7.
- ²⁶ *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. Л.; М., 1962. С. 89.
- ²⁷ *Хроника* // Театр и искусство. 1914. № 3. С. 52.
- ²⁸ *Анчар.* Под дымкой старины // Биржевые ведомости. 1915. 10 февр. С. 4.
- ²⁹ *П. Ю.* Театр миниатюр // Театр и искусство. 1912. № 15. С. 315.
- ³⁰ *П. Ю.* Троицкий театр // Театр и искусство. 1915. № 46. С. 855.
- ³¹ *Анчар.* Под дымкой старины. Там же.
- ³² *Пьер О.* Троицкий театр миниатюр // Биржевые ведомости. 1914. 28 янв. С. 4.
- ³³ Троицкий театр // Новое время. 1913. 17 сент. С. 6.
- ³⁴ *Зноско-Боровский Е.* Театры при кинематографе // Русская художественная летопись. 1910. № 1. С. 9.
- ³⁵ *Кугель А.* Листья с дерева. С. 195.
- ³⁶ *Негорев Н.* Театр миниатюр // Театр и искусство. 1908. № 48. С. 855.
- ³⁷ *Кугель А.* Из заграничных скитаний. О Мюнхенском Интимном театре // Театр и искусство. 1905. № 34. С. 545—546.
- ³⁸ Интимный театр // Речь. 6 окт. С. 5.
- ³⁹ *Хроника* // Театр и искусство. 1911. № 32. С. 599.

ЛИТЕЙНЫЙ ИНТИМНЫЙ ТЕАТР

- ¹ Р. Литейный Интимный театр // Биржевые ведомости. 1913. 9 окт. С. 4.
- ² Р. Литейный Интимный театр. Премьера // Биржевые ведомости. 1914. 27 дек. С. 4.
- ³ Ларин О. Литейный Интимный театр // Речь. 1913. 2 дек. С. 4.
- ⁴ Solus. Литейный театр // Биржевые ведомости. 1915. 2 марта. С. 4.
- ⁵ Р. Литейный Интимный театр // Биржевые ведомости. 1913. 3 янв. С. 5.
- ⁶ Ахматова Анна. Там же. С. 423.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Лопухов Ф. 60 лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М., 1966. С. 182—183.
- ⁹ Б. В. Литейный театр // Театр и искусство. 1916. № 36. С. 721.
- ¹⁰ Судебное дело Е. А. Мосоловой и Б. С. Неволина // Театральная газета. 1916. № 8. С. 8.

ИНТИМНЫЙ ТЕАТР Б. С. НЕВОЛИНА

- ¹ Интимный театр // Биржевые ведомости. 1915. 1 окт. С. 5.
- ² Л-в. Интимный театр // Речь. 1915. 2 окт. С. 5.
- ³ Там же.
- ⁴ Коваленский Б. Интимный театр // Речь. 1916. 6 дек. С. 7.
- ⁵ Аш. Интимный театр. Там же.
- ⁶ Там же.
- ⁷ А. А. Интимный театр. Гастроли в Москве // Театральная газета. 1916. № 10. С. 7.
- ⁸ Там же.
- ⁹ П. Ю. Интимный театр // Театр и искусство. 1915. № 47. С. 875.
- ¹⁰ А. А. Интимный театр. Гастроли в Москве. Там же.
- ¹¹ П. Ю. Интимный театр. Там же.
- ¹² А. Л. Премьера в Интимном театре // Биржевые ведомости. 1916. 12 янв. С. 5.
- ¹³ А. А. Интимный театр // Театральная газета. 1916. № 29. С. 4—5.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Л-н Андр. Балеты Б. Г. Романова // Речь. 1915. 2 нояб. С. 4.
- ¹⁶ Ростиславов А. О театрах миниатюр. Старые и новые шаблоны // Русская мысль. 1913. Кн. 4. С. 41.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Сологуб Ф. Нечто вроде театра (О театрах миниатюр) // Театр и искусство. 1912. № 4. С. 786—787.
- ¹⁹ В. О. Троицкий театр «миниатюр» // Новое время. 1913. 9 марта. С. 14.
- ²⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1936. Т. 8. С. 19—20.
- ²¹ Лицедей Антимонов. О театрах миниатюр // Театр и искусство. 1912. № 40. С. 763.

- ²² *Ростиславов А.* О театрах миниатюр. Там же. С. 39.
- ²³ *Соляный П.* Театры миниатюр // *Театр и искусство.* 1914. № 43. С. 839.
- ²⁴ *Ростиславов А.* Там же.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ *Чуковский К.* С. 122.
- ²⁸ Там же. С. 128—129.
- ²⁹ Там же. С. 126.
- ³⁰ Там же. С. 386.
- ³¹ *Ростиславов А.* О театрах миниатюр. Там же.
- ³² *S-s.* Театр миниатюр // *Биржевые ведомости.* 1912. 11 окт. С. 7.
- ³³ Прим. ред. // *Театр и искусство.* 1912. № 40. С. 763.
- ³⁴ *Чуковский К.* С. 142.
- ³⁵ *Дейчман П.* Провинциальная летопись. Кременчуг // *Театр и искусство.* 1912. № 34. С. 63
- ³⁶ *Абезгауз Л. Б.* Провинциальная летопись. Таганрог // *Театр и искусство.* 1912. № 3. С. 671.
- ³⁷ *Бодянский А.* Провинциальная летопись. Одесса // *Театр и искусство.* 1912. № 39. С. 749.
- ³⁸ Хроника. Слухи и вести // *Театр и искусство.* 1912. № 16. С. 334.
- ³⁹ *Дейчман П.* Провинциальная летопись // *Театр и искусство.* 1912. № 34. С. 656.
- ⁴⁰ *Театр и искусство.* 1912. № 33. С. 639.
- ⁴¹ Постановление Совета Т. О. // *Театр и искусство.* 1912. № 33. С. 639.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Там же.

ПЕТРОГРАДСКИЕ ТЕАТРЫ МИНИАТЮР В ГОДЫ ВОЙНЫ

- ¹ *Соляный П.* Театры миниатюр // *Театр и искусство.* 1914. № 42. С. 825.
- ² Там же.
- ³ Бюро // *Рампа и жизнь.* 1915. № 46. С. 11.
- ⁴ Провинциальная хроника // *Театр и искусство.* 1914. № 43. С. 843.
- ⁵ Хроника. Слухи и вести // *Театр и искусство.* 1913. № 27. С. 544.
- ⁶ *П. Ю.* «Летучая мышь» // *Театр и искусство.* 1913. № 43. С. 857.
- ⁷ Хроника. Слухи и вести // *Театр и искусство.* 1914. № 43. С. 833.
- ⁸ Петроградский Молодой театр // *Театр и искусство.* 1914. № 36. С. 726.
- ⁹ Хроника. Слухи и вести // *Театр и искусство.* 1912. № 28. С. 547.
- ¹⁰ *Пьер О.* «Павильон де Paris» // *Биржевые ведомости.* 1915. 27 окт. С. 4.
- ¹¹ *Ното Новус.* Заметки // *Театр и искусство.* 1913. № 22. С. 471.

«ПАВИЛЬОН ДЕ ПАРИ»

¹ *Базилевский Вас.* Петроградские отклики. «Павильон де Paris» // Рампа и жизнь. 1915. № 43. С. 9.

² *Пьер О.* «Павильон де Paris» // Биржевые ведомости. 1915. 10 нояб. С. 4.

³ *Пьер О.* «Павильон де Paris» // Биржевые ведомости. 1916. 31 авг. С. 4.

⁴ *Базилевский Вас.* Петроградские отклики // Рампа и жизнь. 1915. № 43. С. 9.

⁵ *Пьер О.* «Павильон де Paris» // Биржевые ведомости. 1916. 8 марта. С. 5.

⁶ *Пьер О.* «Павильон де Paris» // Биржевые ведомости. 1916. 13 сент. С. 4.

⁷ Там же.

⁸ *Кугель А.* Из заграничных скитаний. С. 545.

⁹ *Пьер О.* «Павильон де Paris». На премьере // Биржевые ведомости. 1915. 28 апр. С. 6.

¹⁰ *Пьер О.* «Павильон де Paris» // Биржевые ведомости. 1916. 5 окт. С. 4.

¹¹ *Пьер О.* «Павильон де Paris» // Биржевые ведомости. 1916. 4 мая. С. 4.

¹² *Чуковский К.* С. 412.

ТЕАТР ВАЛЕНТИНЫ ЛИН

¹ *В. Театр Валентины Лин* // Биржевые ведомости. 1912. 23 мая. С. 7.

² *Импрессионист.* Звериные пьесы // Театр и искусство. 1897. № 3. С. 47.

³ *Импрессионист.* Творец русского фарса // Театр и искусство. 1911. № 25. С. 489.

⁴ *В. А. Линская-Неметти* // Театр и искусство. 1910. № 47. С. 891.

⁵ *Монахов Н. Ф.* Повесть о жизни. Л.; М., 1961. С. 60.

⁶ «Эрмитаж» // Рампа. 1908. № 1. С. 7.

⁷ *П. Ю. Театр Валентины Лин* // Театр и искусство. 1912. № 47. С. 912.

⁸ Там же.

⁹ *В. Театр Валентины Лин* // Биржевые ведомости. 1912. 9 окт. С. 6.

¹⁰ *П. Ю. Театр Валентины Лин* // Театр и искусство. 1915. № 21. С. 362.

¹¹ *П. Ю. Театр Валентины Лин* // Театр и искусство. 1915. № 4. С. 59.

¹² *П. Ю. Новый театр Валентины Лин* // Театр и искусство. 1915. № 1. С. 5.

¹³ *П. Ю. Театр Валентины Лин* // Театр и искусство. 1915. № 11. С. 189.

¹⁴ *Кузнецов Евг.* С. 277.

¹⁵ Цит. по: *Кузнецов Евг.* С. 278.

¹⁶ *Ното Новис.* Фарс // Театр и искусство. 1909. № 29. С. 496.

¹⁷ *Г. Р-м. Новый театр Валентины Лин* // Биржевые ведомости. 1915. 17 февр. С. 4.

•ТЕАТРЫ УЛИЦ•

¹ *К. С-в.* Нашествие театров миниатюр // Театр и искусство. 1915. № 19. С. 324.

² Там же.

³ Хроника. Слухи и вести // Театр и искусство. 1915. № 32. С. 581.

⁴ *К. С-в.* Нашествие театров миниатюр. Там же.

⁵ Хроника. Слухи и вести. Там же. С. 324.

⁶ *Гейер Б.* Театромания // День. 1914. 30 дек. С. 5.

⁷ Там же.

⁸ *Южный П.* Театры миниатюр // Театр и искусство. 1914. № 43. С. 840.

⁹ *Гейер Б.* Театромания. Там же.

¹⁰ *Южный П.* Театры миниатюр. Там же.

¹¹ *Гейер Б.* Театромания. Там же.

¹² См.: *Янковский М. О.* Оперетга. М.; Л., 1937.

¹³ *Кузнецов Евг.* С. 231.

¹⁴ *Чуковский К.* С. 396.

¹⁵ *Гейер Б.* Театромания. Там же.

¹⁶ *К. С-в.* Нашествие театров миниатюр. Там же.

¹⁷ *Бекетова М. А.* Александр Блок. Пг., 1922. С. 260—261.

¹⁸ *Блок А. С.* 278.

¹⁹ *Якуб А.* Современные народные песенники // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Т. XIX. Кн. 1. СПб., 1914. С. 53.

²⁰ Там же. С. 58.

²¹ Там же. С. 54.

²² Там же. С. 62.

²³ *Мейерхольд Вс.* Статьи. Т. 2. С. 209.

²⁴ Там же. С. 213.

²⁵ Там же. С. 210.

²⁶ *Бенуа А.* Мои воспоминания. Кн. 1—3. С. 296.

«КРИВОЕ ЗЕРКАЛО»

•ТЕАТР СКЕПСИСА И ОТРИЦАНИЯ•

¹ *Евреинов Н.* Архив. Оп. 1. Ед. хр. 9. С. 111.

² *Зноско-Боровский Е.* Русский театр начала XX века. С. 319.

³ *Кугель А.* Листья с дерева. С. 200.

⁴ Там же.

⁵ *Холмская З.* «Кривое зеркало». С. 52.

⁶ *Закушняк А. Я.* Вечера рассказа. М., 1940. С. 60.

⁷ *Мандельштам О.* Гротеск // В кн.: *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 188. (Далее: *Мандельштам О.*)

⁸ *Евреинов Н.* Архив. Ед. хр. 7. С. 124.

⁹ Там же. С. 125.

¹⁰ Там же. С. 136.

¹¹ Там же. Ед. хр. 9. С. 40.

- ¹² *Шебуев Н.* Впечатления // Театр. 1910. № 710. С. 7—8.
- ¹³ *Евреинов Н.* Архив. Там же. С. 141.
- ¹⁴ Там же. С. 7.
- ¹⁵ Там же. С. 99.
- ¹⁶ Там же. С. 100.
- ¹⁷ *Петр Ю.* «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1911. № 44. С. 830.
- ¹⁸ *Solus.* «Кривое зеркало» // Биржевые ведомости. 1911. 22 окт. С. 4.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ *А-ч.* «Кривое зеркало» // Обзорение театров. 1910. № 1320. С. 13.
- ²¹ *В.* «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1911. № 7. С. 148.
- ²² *Евреинов Н.* Там же. Ед. хр. 6. С. 36.
- ²³ Там же. С. 40.
- ²⁴ Там же. С. 36.
- ²⁵ Там же. С. 40.
- ²⁶ *Рабинович И.* «Кривое зеркало» // Речь. 1916. 2 окт. С. 4.
- ²⁷ *Недолин С.* «Кривое зеркало» // Студия. 1911. № 3. С. 14.
- ²⁸ *Рабинович И.* «Кривое зеркало». Там же.
- ²⁹ *Евреинов Н.* Архив. Ед. хр. 9. С. 5.
- ³⁰ «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1910. № 43. С. 797.
- ³¹ *Холмская З.* Театр «Кривое зеркало» // Петербургский театральный журнал. С. 8.
- ³² *Евреинов Н.* Архив. Ед. хр. 7. С. 127.
- ³³ Там же.
- ³⁴ *Мандельштам О.* С. 188.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же.

ФУТУРИЗМ В «КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ»

- ¹ Гастроли «Кривого зеркала» // Русское слово. 1914. 25 февр. С. 8.
- ² *Анчар.* В «Кривом зеркале» // Биржевые ведомости (веч.). 1914. 22 янв. С. 4.
- ³ Там же.
- ⁴ *Евреинов Н.* Там же. Ед. хр. 12. С. 63.
- ⁵ *Анчар.* В «Кривом зеркале». Там же.
- ⁶ *Евреинов Н.* Архив. Ед. хр. 7. С. 127.
- ⁷ Турне «Кривого зеркала» // Рампа и жизнь. 1909. № 29. С. 484.
- ⁸ *Каменский Вас.* Книга о Евреинове. Пг., 1917. С. 40.
- ⁹ *Казанский Б. В.* Метод театра (Анализ системы Евреинова). М., 1925. С. 15.
- ¹⁰ «Кривое зеркало» // Русское слово. 1915. 10 февр. С. 6.
- ¹¹ *Анчар.* Театр-сатирик // Биржевые ведомости. 1915. 21 янв. С. 4.
- ¹² *Крученных А., Хлебников В.* Слово как таковое. М., 1914. С. 12.
- ¹³ *Маринетти Т.* Похвала театру Варьете // Театр и искусство. 1914. № 5. С. 108—110.
- ¹⁴ *Мейерхальд Вс.* Статьи. Т. 2. С. 28—29.
- ¹⁵ *Кугель А.* Листья с дерева. С. 132.

- ¹ А. Б. «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1910. № 47. С. 892.
- ² Там же.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же.
- ⁵ *Ашевский П.* «Кривое зеркало» // Русское слово. 1911. 1 марта. С. 6.
- ⁶ *Тамарин Н.* «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1915. № 41. С. 749.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же.
- ⁹ *Н. Н.-в.* «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1916. № 41. С. 821.
- ¹⁰ *Анчар В. В.* «Кривом зеркале» // Биржевые ведомости (веч.). 1914. 22 февр. С. 4.
- ¹¹ Там же.
- ¹² *Импр.* «Кривое зеркало» // День. 1915. 22 янв. С. 5.
- ¹³ «Кривое зеркало» // Русское слово. 1915. 10 февр. С. 6.
- ¹⁴ *Бескин Э.* Московские письма // Театр и искусство. 1911. № 15. С. 314.
- ¹⁵ *Анчар. В.* «Кривом зеркале» // Биржевые ведомости. 1914. 4 нояб. С. 4.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ *Щербаков Дм.* Письмо из Петрограда // Рампа и жизнь. 1917. № 8. С. 4.
- ¹⁸ *Анчар. В.* «Кривом зеркале». Там же.
- ¹⁹ *Гейер Б.* «Элементы жизни» // Библиотека «Театра и искусства». 1916. Октябрь. Кн. X. Пг., С. 14.
- ²⁰ Там же. С. 26.
- ²¹ Там же.
- ²² А. Б. «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1910. № 51. С. 988.
- ²³ «Кривое зеркало» // Русское слово. 1910. 3 дек. С. 6.
- ²⁴ Институт русского языка и литературы (Пушкинский Дом). Ф. 686 (А. Р. Кутеля). Оп. 2. Ед. хр. 66. С. 7.
- ²⁵ *Бескин Эм.* «Кривое зеркало» // Раннее утро. 1912. 13 февр. С. 5.
- ²⁶ *Р. С.* «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1911. № 2. С. 29.
- ²⁷ Новая программа «Кривого зеркала» // День. 1913. 15 дек. С. 5.
- ²⁸ *Легри А.* «Кривое зеркало» // Биржевые ведомости. 1913. 14 дек. С. 6.
- ²⁹ *Евреинов Н.* Архив. Ед. хр. 13. С. 90.
- ³⁰ Там же. С. 97.
- ³¹ *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 47. С. 14.
- ³² *Евреинов Н.* Там же. С. 109.
- ³³ *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 51. С. 1008.
- ³⁴ *Евреинов Н.* Там же. С. 90.
- ³⁵ *Ното Новис.* Заметки // Театр и искусство. 1916. № 8. С. 159.
- ³⁶ Там же. С. 159—160.
- ³⁷ Там же.

³⁸ *Евреинов Н.* Там же. С. 92.

³⁹ Театр и музыка. «Кривое зеркало» // Русские ведомости. 1911. 3 марта. С. 5.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ *Шебуев Н.* Впечатления // Театр. 1911. № 710. С. 7—8.

⁴² *Блок А. С.* 278.

⁴³ *Маковский С. К.* Николай Евреинов / РГАЛИ. Ф. 982 (Н. Н. Евреинова). Оп. 1. Ед. хр. 329. С. 1.

⁴⁴ Цит. по: Газетные и журнальные вырезки. ГТМ им. А. А. Бахрушина, рукописный отдел. Ф. 393 (С. И. Антимонова и М. К. Яроцкой). № 34. С. 259.

⁴⁵ *Евреинов Н.* «Всегдашни шашни» // Театр и искусство. 1912. № 47. С. 918.

⁴⁶ Там же. С. 917.

⁴⁷ *Южный П.* «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1912. № 48. С. 936.

⁴⁸ Ъ «Кривое зеркало» // Раннее утро. 1913. 29 марта. С. 5.

⁴⁹ *Евреинов Н.* «Всегдашни шашни». Там же.

⁵⁰ Ъ «Кривое зеркало». Там же.

⁵¹ «Кривое зеркало» // Раннее утро. 1913. 2 февр. С. 7.

⁵² *Анчар.* В «Кривом зеркале» // Биржевые ведомости (веч.). 1914. 1 янв. С. 4.

⁵³ Гастроли «Кривого зеркала» // Русское слово. 1914. 1 марта. С. 7.

⁵⁴ *Ното Novus.* Заметки // Театр и искусство. 1913. № 3. С. 65.

⁵⁵ *Кугель А.* Листья с дерева. С. 207.

•НАЦИОНАЛЬНОЕ• В •КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ•

¹ С. Т. «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1909. № 50. С. 914.

² *Анчар.* «Что» и «как» в «Кривом зеркале» // Биржевые ведомости. 1915. 17 нояб. С. 4.

³ «Кривое зеркало» // Новое время. 1913. 26 окт. С. 5.

⁴ *Ното Novus.* Заметки // Театр и искусство. 1913. № 40. С. 795.

⁵ *Евреинов Н.* Архив. Ед. хр. 11. С. 21.

⁶ Там же.

⁷ *Ното Novus.* Там же. С. 796—797.

•ТЕМНЫЕ• ПАРОДИИ •КРИВОГО ЗЕРКАЛА•

¹ *Гейер Б.* «Эволюция театра» / В сб.: Русская театральная пародия XIX — начала XX века. С. 569.

² *Ното Novus.* Б. Ф. Гейер // Театр и искусство. 1916. № 28. С. 563.

³ *Кугель А.* Листья с дерева. С. 75.

⁴ Там же. С. 203.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 74.

⁷ *Эфрос Н.* «Кривое зеркало» // Русские ведомости. 1913. 7 марта. С. 7.

⁸ *Холмская З.* Театр «Кривое зеркало» // Петербургский театральный журнал. С. 11.

⁹ Эфрос Н. «Кривое зеркало» // Русские ведомости. 1913. 7 марта. С. 7.

¹⁰ Евреинов Н. «Ревизор». Русская театральная пародия... С. 629.

¹¹ Ленин. «Кривозеркальный» «Ревизор» // Обозрение театров. 1912. № 1942. С. 11.

¹² Позднышев И. «Кривое зеркало» // Раннее утро. 1913. 6 марта. С. 4.

¹³ Евреинов Н. «Ревизор». Русская театральная пародия... С. 614.

¹⁴ Евреинов Н. Архив. Ед. хр. 13. С. 27.

¹⁵ Режиссер-автор. Беседа с Н. Н. Евреиновым // Раннее утро. 1913. 3 марта. С. 7.

«ЭСКИЗЫ БУДУЩИХ ОТКРЫТИЙ»

¹ Евреинов Н. Архив. Ед. хр. 9. С. 96.

² О. К. «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1910. № 40. С. 732.

³ Евреинов Н. Там же.

⁴ О. К. «Кривое зеркало». С. 732.

⁵ Евреинов Н. Там же. С. 98.

⁶ Нагота на сцене / Иллюстрированный сборник статей. СПб., 1911. С. 10—11.

⁷ Там же. С. 8.

⁸ Толстая-Крандиевская Н. В. «Ночные пляски» / Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома за 1974 г. Л., 1976. С. 160.

⁹ См.: Открытие «Кривого зеркала» // Биржевые ведомости. 1910. 2 окт. С. 5.

¹⁰ О. К. «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1910. № 40. С. 732.

¹¹ См.: Открытие «Кривого зеркала». Там же.

¹² В. А. «Кривое зеркало» // Речь. 1910. 3 окт. С. 5.

¹³ Эстеррайхер. «Страничка романа». Театр-кабаре / Издание журнала «Рампа и жизнь». М., 1911. Вып. 1. С. 11—12.

¹⁴ Л. В. «Кривое зеркало» // Речь. 1910. 22 окт. С. 5.

¹⁵ О. К. «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1910. № 40. С. 732.

¹⁶ Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. В 2 т. М., 1979. Т. 2. С. 40.

¹⁷ Сологуб Ф. Театр одной воли / В сб.: Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 186—187.

¹⁸ Там же. С. 195.

МОНОДРАМА

¹ Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. СПб., 1909. С. 2.

² Ното Новис. Утверждение театра. Л., 1929. С. 196.

³ Чудовский В. «Кривое зеркало» и монодрама // Русская художественная летопись. 1912. № 5. С. 75.

⁴ Евреинов Н. Н. Там же. С. 8.

⁵ Там же. С. 26.

⁶ Белый А. На перевале. Символический театр / В кн.: Арабески. М., 1911. С. 258.

⁷ Иванов Вяч. Борозды и межи. СПб., 1916. С. 284.

- ⁸ *Евреинов Н.* Архив. Ед. хр. 13. С. 13.
- ⁹ *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 39. С. 727.
- ¹⁰ Там же. С. 726.
- ¹¹ *Ното Novus.* Заметки // Театр и искусство. 1916. № 30. С. 603.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ *Зноско-Боровский Е.* «Кривое зеркало» // Русская художественная летопись. 1911. № 5. С. 235.
- ¹⁵ *Кугель А.* Театральные заметки. Там же. С. 728.
- ¹⁶ *Гейер Б.* Воспоминания / Иллюстрированная повесть в шести главах. Б. м. Б. г.
- ¹⁷ *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 47. С. 914.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ *Гейер Б.* Воспоминания. С. 34—35.
- ²⁰ *Кугель А.* Театральные заметки. Там же.
- ²¹ *Кугель А. Р.* Утверждение театра. С. 110.
- ²² Там же. С. 114.
- ²³ Там же. С. 123.
- ²⁴ *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1916. № 52. С. 154.
- ²⁵ *Микулашек М.* Поэт и мир. Вл. Маяковский и жанровые искания русской предреволюционной драматургии // Театр. 1977. № 4. С. 105.
- ²⁶ Там же. С. 107.
- ²⁷ *Южный П.* «Кривое зеркало» // Театр и искусство. СПб., 1911. № 39. С. 716.
- ²⁸ *Евреинов Н.* Архив. Ед. хр. 13. С. 2.
- ²⁹ *Гейер Б.* Что говорят — что думают / Библиотека «Театра и искусства». Пг., 1916. Ноябрь. Кн. XI. С. 6.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Институт русского языка и литературы (Пушкинский Дом). Ф. 686 (А. Р. Кутеля). Оп. 2. № 66. Л. 4.
- ³² Там же.
- ³³ *Кугель А.* Театральные заметки. Там же. С. 1052.
- ³⁴ *Эйзенштейн С. М.* Собр. соч. М., 1968. Т. 6. С. 108.
- ³⁵ *Шкловский В.* Эйзенштейн. М., 1973. С. 207.
- ³⁶ *Евреинов Н.* Архив. С. 19.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Там же. С. 20.
- ³⁹ Там же. С. 21.
- ⁴⁰ *Евреинов Н.* Драматические сочинения. В 3 т. Пг., 1923. Т. III (Пьесы из репертуара «Кривого зеркала»). С. 33.
- ⁴¹ *Евреинов Н.* Архив. Ед. хр. 7. С. 150.
- ⁴² *Кугель А.* Театральные заметки. Там же. С. 1054.
- ⁴³ Институт русского языка и литературы (Пушкинский Дом). Ф. 686 (А. Р. Кутеля). Оп. 5. № 26. Л. 7.
- ⁴⁴ *Золотницкий Д.* Зори Театрального Октября. Л., 1976. С. 159.
- ⁴⁵ *Алперс Б.* Искания новой сцены. М., 1985. С. 35.

КОНЕЦ «КРИВОГО ЗЕРКАЛА»

- ¹ *Тамарин Н.* «Кривое зеркало» // *Театр и искусство.* 1914. № 40. С. 788.
- ² *Н. Н.* «Кривое зеркало» // *Театр и искусство.* 1914. № 51. С. 986.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Там же.
- ⁶ *Ло. О* «Кривом зеркале» (вместо рецензии) // *Рампа и жизнь.* 1915. № 7. С. 9.
- ⁷ *Кугель А. Б. Ф. Гейер* // *Театр и искусство.* 1916. № 28. С. 563.
- ⁸ Там же.
- ⁹ ГТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 396. № 34. Л. 298.
- ¹⁰ *Н. Н.* «Кривое зеркало» // *Театр и искусство.* 1916. № 46. С. 927.
- ¹¹ *Рабинович И.* «Кривое зеркало» // *Речь.* 1916. 6 нояб. С. 4.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ *Дмитриева Н. А.* Пикассо. М., 1971. С. 46.
- ¹⁵ ГТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 396. № 34. Л. 298.
- ¹⁶ *W.* «Кривое зеркало» // *Рампа и жизнь.* 1917. № 16. С. 11.
- ¹⁷ *Ното Новус.* Заметки // *Театр и искусство.* 1917. № 13—14. С. 234.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ *W.* «Кривое зеркало». Там же.
- ²⁰ ГТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 396. № 34. Л. 307.
- ²¹ Там же.

МОСКОВСКИЕ ТЕАТРЫ МИНИАТЮР И «ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ»

МОСКОВСКИЕ ТЕАТРЫ МИНИАТЮР

- ¹ Миниатюры // *Рампа и жизнь.* 1912. № 4. С. 13.
- ² *Сен-Бри.* Театральные изюминки // *Рампа и жизнь.* 1911. № 49. С. 4.
- ³ *Ардов А.* Письмо из Одессы // *Рампа и жизнь.* 1911. № 18. С. 4.
- ⁴ *Бескин Эм.* Московские письма // *Театр и искусство.* 1911. № 15. С. 314.
- ⁵ *Эль-Дэ.* Хлеба и зрелищ // *Рампа и жизнь.* 1912. № 26. С. 1.

«БУФФ-МИНИАТЮР»

- ¹ Хроника // *Рампа и жизнь.* 1911. № 28. С. 5.
- ² Московские вести // *Театр и искусство.* 1911. № 40. С. 753.
- ³ Там же.
- ⁴ Хроника // *Рампа и жизнь.* 1911. № 28. С. 5.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Буфф. Театр миниатюр // *Новости сезона.* 1911. № 2260. С. 5.

- ⁷ Буфф. Театр миниатюр // Новости сезона. 1911. № 2265. С. 5.
⁸ Буфф-миниатюр п/у А. П. Гарина // Русские ведомости. 1912. 3 янв. С. 5.
⁹ Миниатюры А. П. Гарина // Русские ведомости. 1911. 20 дек. С. 6.
¹⁰ Там же.
¹¹ Новый театр миниатюр Германовской // Раннее утро. 1913. 14 февр. С. 6.
¹² Театр «Мозаика» // Новости сезона. 1911. № 2316. С. 8.
¹³ Там же.
¹⁴ Там же.
¹⁵ Миниатюры // Рампа и жизнь. 1911. № 4. С. 13.
¹⁶ *Зуагзеба*. «Аквариум» // Рампа и жизнь. 1911. № 46. С. 9.
¹⁷ Маленькая хроника // Театр и искусство. 1911. № 46. С. 891.

МАМОНОВСКИЙ ТЕАТР

- ¹ Хроника // Театр и искусство. 1911. № 34. С. 630.
² Письмо в редакцию // Русское слово. 1911. 29 окт. С. 6.
³ Хроника // Рампа и жизнь. 1911. № 34. С. 5.
⁴ Ю. Э. Театр и музыка // Русские ведомости. 1911. 3 нояб. С. 4.
⁵ Э. *Матерн*. Театр и кинематограф // Рампа и жизнь. 1911. № 40. С. 5.
⁶ Ю. Э. Театр и музыка // Русские ведомости. 1911. 3. XI. С. 4.
⁷ *Гальский Е.* Театр миниатюр Арцыбушевой // Рампа и жизнь. 1912. № 38. С. 8.
⁸ *Ивинг В.* Дневники / РГАЛИ. Ф. 2694 (В. П. Ивинга). Оп. 2. Ед. хр. 7. С. 49.
⁹ Летние театры. Театр смеха и веселья // Рампа и жизнь. 1913. № 29. С. 7.
¹⁰ Театр смеха и веселья // Рампа и жизнь. 1913. № 28. С. 10.
¹¹ *Вертинский А.* Дорогой длиною. М., 1991. С. 45.
¹² Там же. С. 76.
¹³ Театр Арцыбушевой. Открытие сезона // Русское слово. 1913. 29 сент. С. 5.
¹⁴ *Кречетов С.* Вечер танго // Рампа и жизнь. 1914. № 15. С. 9.
¹⁵ *Райзман М. Д.* Карикатурист Мак / РГАЛИ. Ф. 28909. Оп. 1. Ед. хр. 55. С. 15.
¹⁶ *Ното Новис*. Утверждение театра. С. 180.
¹⁷ Там же. С. 175.
¹⁸ Там же. С. 169.
¹⁹ Там же. С. 179.
²⁰ Там же.
²¹ *Райзман М. Д.* Карикатурист Мак. С. 15.
²² Программа Мамоновского театра за 1914 г. / РГАЛИ. Ф. 2694 (В. П. Ивинга). Оп. 2. Ед. хр. 80. С. 29.
²³ Газетные и журнальные вырезки / РГАЛИ. Ф. 2793 (Л. А. Жукова). Оп. 1. Ед. хр. 30. С. 60.
²⁴ Там же. С. 55.
²⁵ Там же. С. 60.

²⁶ Там же. С. 55.

²⁷ Хроника // Рампа и жизнь. 1915. № 21. С. 9.

²⁸ Там же.

²⁹ Театр и суд // Рампа и жизнь. 1915. № 26. С. 12.

ТЕАТР М. И. РТИЩЕВОЙ

¹ Театр Ртищевой // Раннее утро. 1913. 16 нояб. С. 5.

² Хроника // Рампа и жизнь. 1912. № 37. С. 7.

³ Театр «Водевиль» (Новый театр Солодовникова) // Рампа и жизнь. 1912. № 52. С. 3.

⁴ К. О. Театр «Водевиль» // Русское слово. 1913. 18 янв. С. 6.

⁵ Там же.

⁶ Д. *Одинокий*. Открытие театра М. И. Ртищевой // Московский листок. 1913. 3 нояб. С. 4.

⁷ Там же.

⁸ Театр Ртищевой // Раннее утро. 1913. 9 окт. С. 5.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Театр М. Ртищевой // Русское слово. 1913. 9 нояб. С. 8.

¹² Там же.

¹³ С. С. М. Театр Ртищевой // Русское слово. 1913. 9. нояб. С. 8.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Мамонтов С.* Театр Ртищевой. Бывший «Водевиль» // Русское слово. 1913. 12 дек. С. 7.

¹⁸ С. М. Театр Ртищевой // Русское слово. 1914. 8 янв. С. 7.

¹⁹ С. С. М. Театр Ртищевой // Русское слово. 1913. 19 дек. С. 8.

²⁰ Новые кабаре // Русское слово. 14 нояб. С. 8.

²¹ Пародии на кабаре // Новости сезона. 1913. № 2707. С. 6.

²² Театр Ртищевой // Раннее утро. 1913. 16 нояб. С. 5.

²³ *Ртищева М. И.* Автобиография / Рукописный отдел ГТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 233 (М. И. Ртищевой). № 1 (6456). Л. 7. (Далее: *Ртищева М.* Архив.)

²⁴ *Мансфельд Д. А.* Предбудущее // *Ртищева М.* Архив. № 29. Л. 4.

²⁵ *Ртищева М.* Архив. № 1 (6456). Л. 4.

²⁶ Там же. Л. 7.

²⁷ Там же.

²⁸ Журнальные и газетные вырезки // *Ртищева М.* Архив. № 36. Л. 13.

²⁹ Там же.

³⁰ Театр Ртищевой // Русское слово. 1913. 29 нояб. С. 7.

³¹ Журнальные и газетные вырезки // *Ртищева М.* Архив. № 36. Л. 29.

³² Там же.

³³ Отблески жизни // Московский листок. 1913. 30 нояб. С. 4.

³⁴ Газетные и журнальные вырезки // *Ртищева М.* Архив. № 36. Л. 15.

³⁵ Там же.

³⁶ С. С. М. Театр Ртищевой // Русское слово. 1913. 9 нояб. С. 8.

- ¹ Театр миниатюр // Новости сезона. 1914. 2 февр. С. 4.
- ² *И. Ш.* В театрах миниатюр // Рампа и жизнь. 1914. № 44. С. 13.
- ³ Там же.
- ⁴ Никольский театр // Русское слово. 1916. 1 нояб. С. 5.
- ⁵ Мамоновский театр миниатюр // Рампа и жизнь. 1916. № 39. С. 12.
- ⁶ Театр миниатюр Лебедева // Ранне утро. 1916. 31 апр. С. 5.
- ⁷ Новый театр миниатюр // Там же. 9 апр. С. 4.
- ⁸ Москва // Театральная газета. 1916. № 26. С. 5.
- ⁹ *Савинич Б.* Театры миниатюр // Рампа и жизнь. 1916. № 38. С. 16.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Современный театр миниатюр // Там же. № 41. С. 2.
- ¹² Театр «Мозаика» // Театральная газета. 1916. 15 мая. С. 1.
- ¹³ *Ло.* «Мозаика» // Рампа и жизнь. 1916. № 35. С. 10.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ *А. А.* В театрах миниатюр // Театральная газета. 1916. № 23. С. 6.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же. № 44. С. 8.
- ²⁰ Там же. № 39. С. 7.
- ²¹ Там же.
- ²² Программа «Бал-маскарада» / РГАЛИ. Ф. 2691 (М. М. Зенина). Оп. 1. Ед. хр. 15.
- ²³ Хроника. «Трагический балаган» // Студия. 1911. № 5. С. 27.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ *Журин А.* Поэзия балагана // Студия. 1911. № 3. С. 8.
- ²⁶ *А. А.* В театрах миниатюр // Театральная газета. 1916. № 45. С. 8.
- ²⁷ *А. А.* В театрах миниатюр // Там же. № 47. С. 5.
- ²⁸ Вечер рассказов *В. Ф. Лебедева* // Рампа и жизнь. 1915. № 29. С. 4.
- ²⁹ *А. А.* В театрах миниатюр // Театральная газета. 1916. № 24. С. 6.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ *Вертинский А.* Дорогой длинною. С. 95—96.
- ³² Там же. С. 96.
- ³³ *А. А.* В театрах миниатюр. 1916. № 47. С. 9.
- ³⁴ *Рудницкий К.* В кн.: *Александр Вертинский.* Дорогой длинною. С. 555.
- ³⁵ Там же. С. 528.
- ³⁶ *А. А.* В театрах миниатюр // Театральная газета. 1916. № 45. С. 9.
- ³⁷ Миниатюры. Театр Струйского // Рампа и жизнь. 1913. № 40. С. 11.
- ³⁸ *А. А.* В театрах миниатюр // Театральная газета. 1916. № 41. С. 7.
- ³⁹ *Савинич Б.* Театры миниатюр // Рампа и жизнь. 1916. № 9. С. 10—11.
- ⁴⁰ *А. А.* В театрах миниатюр // Театральная газета. 1916. № 41. С. 5.
- ⁴¹ Там же. № 49. С. 8.
- ⁴² «Мозаика» // Новости сезона. 1916. 18 сент. С. 7.
- ⁴³ *А. А.* Театр «Мозаика» // Театральная газета. 1916. № 37. С. 7.
- ⁴⁴ *Висковский В. К.* Воспоминания / РГАЛИ. Ф. 2410 (В. К. Висковского). Оп. 1. Ед. хр. 17. С. 3.
- ⁴⁵ Там же. С. 6.

- ⁴⁶ *Де-Ней*. В театрах миниатюр // Театр. 1915. № 1754. С. 11.
- ⁴⁷ А. А. Современный театр миниатюр // Театральная газета. 1916. № 5. С. 9.
- ⁴⁸ А. А. В театрах миниатюр // Там же. № 41. С. 6.
- ⁴⁹ «Маски» // Раннее утро. 1917. 9 июня. С. 4.
- ⁵⁰ «Ко всем чертям» // Раннее утро. 1917. 10 окт. С. 3.
- ⁵¹ Необходимое условие при открытии театра // Раннее утро. 1917. 3 авг. С. 4.
- ⁵² «Ренессанс». Замоскворечье // Там же. 8 июня. С. 5.
- ⁵³ «Потешный». У Курского вокзала // Там же. 10 июля. С. 4.
- ⁵⁴ Театр Я. Д. Южного // Там же. 4 авг. С. 4.
- ⁵⁵ На новых путях. Московские театры в период революции // Вестник театра. 1919. № 33. С. 5.
- ⁵⁶ Закрытие театров миниатюр // Вестник театра. 1920. № 55. С. 12.

ТЕАТР-КАБАРЕ Н. Ф. БАЛИЕВА «ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ»

- ¹ Газетные и журнальные вырезки / Музей МХТ. Ф. 783 (Г. С. Бурджалова). Ед. хр. 1. Л. 40.
- ² *Эфрос Н.* С. 24.
- ³ *Шебуев Н.* «Летучая мышь» // Солнце России. 1913. № 15. С. 10—11.
- ⁴ *Solus.* У рампы // Биржевые ведомости. 1914. 24 марта. С. 6.
- ⁵ Там же.
- ⁶ *Карабанов Н.* В «Летучей мыши» // Театр. 1913. № 1236. С. 6.
- ⁷ В подвале «Летучей мыши» // Русское слово. 1913. 29 сент. С. 8.
- ⁸ Хроника // Рампа и жизнь. 1912. № 43. С. 9.
- ⁹ *К Н.* В «Летучей мыши» // Русское слово. 1914. 25 нояб. С. 8.
- ¹⁰ *Фридель Э.* Кабаре // Театральная газета. 1914. № 1. С. 8.
- ¹¹ *К Н.* В «Летучей мыши» // Там же.
- ¹² *Карабанов Н.* В «Летучей мыши» // Театр. 1913. № 4. С. 4.
- ¹³ *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. № 50. С. 893.
- ¹⁴ *Альтенберг П.* Сказки жизни. СПб., 1909. С. 186.
- ¹⁵ *Горнфельд А. Н.* Предисловие / *Альтенберг П.* Сказки жизни. СПб., 1909. С. XIV.
- ¹⁶ Там же. С. IX.
- ¹⁷ *Евреинов Н. Н.* Бердслей. СПб., 1912. С. 15.
- ¹⁸ *Довле.* Сезон в «Летучей мыши» // Раннее утро. 1913. 2 окт. С. 7.
- ¹⁹ *Довле.* Вечера в «Летучей мыши» // Там же. 29 сент. С. 7.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ *Смоленский А.* «Летучая мышь» (Вторая гастроль) // Биржевые ведомости. 1915. 6 марта. С. 6.
- ²² Хроника // Любовь к трем апельсинам. 1915. № 1—3. С. 160.
- ²³ *Марков П.* История моего театрального современника // Театр. 1968. № 12. С. 63.
- ²⁴ РГАЛИ. Ф. 337 (Н. А. Попова). Оп. 2. Ед. хр. 156. С. 25.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ *Solus.* У рампы // Биржевые ведомости. 1914. 24 марта. С. 6—7.
- ²⁷ РГАЛИ. Ф. 464 (Б. С. Садовского). Оп. 1. Ед. хр. 7. С. 25.
- ²⁸ ГТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 313 (Т. Л. Щепкиной-Куперник). Ед. хр. 82563. № 34. Л. 23.

- ²⁹ *Solus*. У Н. Ф. Балиева // Биржевые ведомости. 1915. 8 февр. С. 4.
- ³⁰ *Solus*. У рампы // Там же. 23 марта. С. 7.
- ³¹ *Бескин Эм.* Листки // Театральная газета. 1917. № 47. С. 10.
- ³² *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. № 50. С. 892.
- ³³ *Ното Новис.* Утверждение театра. С. 151.
- ³⁴ *Марков П. А.* Собр. соч. В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 307.
- ³⁵ ГТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 313 (Т. Л. Щепкиной-Куперник). № 51. Л. 8.
- ³⁶ *Щепкина-Куперник Т. Л.* Мелькающие огоньки. Миниатюры. М., 1916. С. 21.
- ³⁷ Там же. С. 28.
- ³⁸ *Кадашев В.* «Летучая мышь» // Русское слово. 1916. 7 нояб. С. 6.
- ³⁹ РГАЛИ. Ф. 464 (Б. С. Садовского). Оп. 1. Ед. хр. 7. С. 18.
- ⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 1174 Тэффи (Бучинской Н. А.). Оп. 1. Ед. хр. 10. С. 25.
- ⁴¹ *Леонидов Л. М.* Там же. С. 275.
- ⁴² РГАЛИ. Ф. 2396 (Вик. Я. Хенкина). Оп. 1. Ед. хр. 13. С. 3.
- ⁴³ *Чужой.* В гостях у «Летучей мыши» // Русское слово. 1908. 28 окт. С. 5.
- ⁴⁴ *Чудовский В.* «Летучая мышь» и театральная миниатюра // Аполлон. 1913. № 4. С. 56.
- ⁴⁵ *Довле.* Сезон в «Летучей мыши» // Раннее утро. 1915. 8 авг. С. 5.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ *Садовской Б.* Архив. С. 18.
- ⁴⁸ *Эфрос Н.* С. 42.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ А. А. В театрах миниатюр // Театральная газета. 1916. № 45. С. 8—9.
- ⁵¹ Там же. С. 9.
- ⁵² *Садовской Б.* Архив. С. 19.
- ⁵³ *С-в Ю.* «Летучая мышь» // Рампа и жизнь. 1916. № 15. С. 10.
- ⁵⁴ *Янтарев Е.* «Летучая мышь» // Рампа и жизнь. 1917. № 35. С. 10.
- ⁵⁵ *Родя.* «Арабески» // Театр. 1916. № 37. С. 10.
- ⁵⁶ *Ю. С.* «Летучая мышь» // Рампа и жизнь. 1917. № 12. С. 10.
- ⁵⁷ *Родя.* «Арабески» // Театр. 1916. № 24—25. С. 8.
- ⁵⁸ *Ю. С.* «Летучая мышь». Там же.
- ⁵⁹ В «Летучей мыши» // Новости сезона. 1917. 28 апр. С. 6.
- ⁶⁰ *Вильде Н.* Огонек и вулкан // Театр. 1917. № 1987. С. 5.
- ⁶¹ *Эфрос Н.* С. 47.
- ⁶² *Шверубович В. В.* Люди театра // Новый мир. 1968. № 2. С. 91.
- ⁶³ В мире искусства // Вечерние известия Московского Совета. 1919. 29 сент. С. 4.
- ⁶⁴ *Инбер Нат.* «Летучая мышь» // Театральная газета. 1918. № 13. С. 9.
- ⁶⁵ Там же.
- ⁶⁶ *Вильде Н.* Без году сто лет (Оффенбах и русская оперетта) // Театр. 1918. № 7. С. 4.
- ⁶⁷ *Н. О.* «Летучая мышь». Разлагающийся быт // Вечерние известия Московского Совета. 1919. 27 окт. С. 4.
- ⁶⁸ *М. З.* «Летучая мышь». Юбилейный спектакль // Вестник театра. 1920. № 57. С. 10.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	6
-----------------	---

РУССКОЕ КАБАРЕ

Истоки	11
«Летучая мышь», кабаре актеров Московского Художественного театра	22
Кабаре Петербурга	44
«Лукоморье» и «Кривое зеркало»	44
Кабаре «Кривое зеркало»	57
«Веселый театр для пожилых детей»	85
«Дом интермедий Доктора Дапертутто»	88
«Бродячая собака»	112
«Привал комедиантов»	155

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ МИНИАТЮР И «КРИВОЕ ЗЕРКАЛО»

Петербургские театры миниатюр	173
Литейный театр	173
Театр миниатюр на Троицкой	192
Литейный Интимный театр	209
Интимный театр Б. С. Неволина	215
Петроградские театры миниатюр в годы войны	233
«Павильон де Пари»	238
Театр Валентины Лин	244
«Театры улиц»	252
«Кривое зеркало»	264
«Театр скепсиса и отрицания»	264
Футуризм в «Кривом зеркале»	285
Жизнь культурного человека, или Мещанские драмы ...	295
«Национальное» в «Кривом зеркале»	324
«Темные» пародии «Кривого зеркала»	329
«Эскизы будущих открытий»	339
Монодрама	349
Конец «Кривого зеркала»	372

МОСКОВСКИЕ ТЕАТРЫ МИНИАТЮР И «ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ»

Московские театры миниатюр	384
«Буфф-миниатюр»	387
Мамоновский театр	391
Театр М. И. Ртицевой	409
Московские театры миниатюр в годы войны	421
Театр-кабаре Н. Ф. Балиева «Летучая мышь»	444
Послесловие	495
Примечания	502

Тихвинская Л. И.

Т 46 Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. — М.: Молодая гвардия, 2005. — 527[1] с.: ил. — (Живая история: Повседневная жизнь человечества).

ISBN 5-235-02778-7

Автор — профессор Российской академии театрального искусства — ярко рассказывает об увлекательной истории создания и повседневной творческой жизни знаменитых столичных кабаре: «Летучая мышь», «Кривое зеркало», «Бродячая собака», «Привал комедиантов», показывает родство «малого» и «высокого» театров и востребованность кабарежных образов в творчестве писателей и политиков того времени.

Перед нами с неожиданной стороны предстает творчество К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Евреинова и многих других выдающихся деятелей театра. Легкость и самоирония, постоянный поиск форм, особенно камерных, отличают больших режиссеров и актеров Серебряного века от авангарда 20-х годов и бронзовой монументальности сталинского стиля.

**УДК 792.5
ББК 85.335**

Тихвинская Людмила Ильинична

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ БОГЕМЫ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: КАБАРЕ И ТЕАТРА МИНИАТЮР
В РОССИИ. 1908—1917.**

Главный редактор **А. В. Петров**

Редактор **И. А. Тихонюк**

Художественный редактор **Н. С. Штефан**

Технический редактор **Н. А. Тихонова**

Корректоры **Л. М. Марченко, Г. В. Платова**

Лицензия ЛР № 040224 от 02.06.97 г.

Сдано в набор 19.08.2004. Подписано в печать 03.02.2005. Формат 84x108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Гарамон». Усл.-печ. л. 27,72+1,68 вкл. Тираж 5000 экз. Заказ 44219.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127994 Москва, Сушевская ул., 21. Internet: <http://mg.gvardiya.ru>. E-mail: dsef@gvardiya.ru.

Типография АО «Молодая гвардия». Адрес типографии: 127994 Москва, Сушевская ул., 21.

ISBN 5-235-02778-7







СКОРО ВЫЙДУТ В СВЕТ:

М. Брион

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ВЕНЬ ВО ВРЕМЕНА
МОЦАРТА И ШУБЕРТА

П. Брюле

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ГРЕЧЕСКИХ ЖЕНЩИН
В КЛАССИЧЕСКУЮ ЭПОХУ

Л. Адлер

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ПУБЛИЧНЫХ ДОМОВ
ВО ВРЕМЕНА
ЗОЛЯ И МОПАССАНА

Э. Бартон

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
АНГЛИЧАН В ЭПОХУ
ЕЛИЗАВЕТЫ I

Э. Дройтова

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ДЮМА И ЕГО ГЕРОЕВ

С. Ютен

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
АЛХИМИКОВ
В СРЕДНИЕ ВЕКА

ISBN 5-235-02778-7



9 785235 027787 >

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ