

идит далекое завтра — и во имя завтра, во имя человека — сунит сегодня («Завтра»).

Братство — социальный лик любви — симпатия, благожелательность, доверие друг к другу, радость общения, доброта, какой-то новый светлый дух (и стиль) общественной жизни, — вот о чем в социалистическом отечестве затосковал Замятин. Он видел, что после пролетарской диктатуры должно придти детерминированное райское «завтра», а чувство братства можно вызвать вдохновенным писательским словом (за свободу творческого слова он и боролся!). К сожаленью, неочувствованные и неосознанные религиозно, эти высшие устремления остались у него в плане романтических мечтаний...

Замятин один из тех русских людей, которые удержались на грани революционной настроенности; не соскользнув ни в красивую, ни в обдурную реакцию, он продолжал идти своим путем, преодолевая препятствия, где бы их ни встречал. Советскую жизнь он судил по совести, так же, как раньше — довоенный русский (или английский) быт; и тогда и теперь судил не ради суда, а чтобы бороться за лучшее будущее. Оторванный от России, он продолжал душой жить на родине. На эмигрантские дела и интересы не отзывался. Наши патобриановские настроения, поэтизация невозвратного прошлого, ревнивое охранение чистоты языка, православия, бытовых традиций, неутомимое собиранье исторического наследия, — вся эта многообразная консервативная миссия эмиграции была ему чужда. Статиком он противопоставлял динамику: «Революция продолжается... она всюду, во всем, она безконечна, полубдних революций — нет...» Многие ли среди нас могли бы встретиться от этих слов? А если бы и отозвались, поняли ли бы, что дело идет не о том или ином политическом перевороте (или прогамме), но о глубокой духовной революции, которая должна приготовить болше совершенную, достойную человека цивилизацию, болше совершенную, одухотворенную демократическую культуру? Наконец, узнали ли бы в этой устремленности к общечеловеческому благу — старую, добрую традицию русской интеллигенции?

Т. Таманин

## Воспоминания о балете

### 1. — МИР ИСКУССТВА

Немаловажным фактом в жизни нашего дружественного кружка \*) явилось то, что многие из нас переселились на болше или меньше длительные сроки в Париж. Началось это переселение с отъезда в Париж моего племянника Евгения Лансере, постепенно превращавшегося на наших глазах из «общающего юноши» в отличного художника и теперь побуждавшего доучиваться в Париж. За «Женей» последовало переселение Л. Бакста, которому понадобился Париж для его картины «Чествование адмирала Авелана»; затея осенью 1896 г. переселяюсь я со своей маленькой семьей; весной к нам присоединяются А. Л. Обер с женой, осенью 1898 г. в Париж оказывается и наш большой друг, превосходный гравер на дереве — Анна Петровна Остроумова. Пріѣзжают изрѣдка в Париж и временно как бы становятся членами нашей «колонии» Дягилев, Нурок и Нувель. Эта «эмиграция», ничего общего с нынѣшней не имѣвшая и носившая исключительно художественный характер, имѣла большое значение, как для каждого из нас в отдельности, так и для всего нашего «дѣла», которое только постепенно стало вырисовываться, как одно общее, как *наше* дѣло.

Один тот факт, что мы вошли в тѣсный контакт с парижской художественной жизнью, а лично я в непосредственный контакт и с нѣсколькими отличными французскими художниками\*\*) — окончательно лишил нас того налета «провинциализма», который был

\*) В предшествующих главах автор «Воспоминаний о балете», отрывки из коих здѣсь воспроизводятся, дает характеристику главных участников того кружка, из котораго затѣм образовалась редакция «Мира Искусства», — и того, что он называет «нѣкоей лабораторіей театральных постановок».

\*\*) С. Р. Менаром, с Л. Симоном, с Доше, с Девальером, нѣсколько позже с Боннарром, Вюйяром, Морисом Дени, Вологоном.

Все еще нам присущ и послѣ пройденныхъ этаповъ нашего «саморазвожденія» в Петербургѣ. Это имѣло тѣмъ большее значеніе, что наши вкусы и безъ того имѣли опредѣленный *западный* уклон и каждый изъ насъ чувствовалъ настоящую душевную потребность какъ-то олице породниться сѣ тѣмъ, что издавна насъ влекло къ себѣ. Намъ при этомъ не приходилось, какъ многимъ другимъ нашимъ соотечественникамъ, «открывать Европу», мы ее уже довольно хорошо знали и съ тѣмъ сердцемъ стремились жить съ ней одной общей жизнью. Облегчало намъ задачу то, что всѣ в нашей компаніи сѣ дѣтства владѣли французскимъ и нѣмецкимъ языками. Ничего в Европѣ не могло насъ смутить, спутать своей неожиданностью; мы сразу какъ бы ассимилировали все, что встрѣчали для себя новаго, и никто изъ насъ не испытывалъ при этомъ какого-либо мучительнаго перелома, какой-либо растерянности. Это же самое сказалося на нашемъ искусствѣ, которое в самой своей основѣ является «западнымъ».

Только теперь и Сомов, и Бакст, и я, и Лансере, и Остроумова — почувствовали за собой настоящія «крылья». Все это сказалося на общественной роли тѣхъ изъ насъ, кто этой ролью не гнушались, кто чувствовали даже извѣстное призваніе къ ней. Гнушались всякой общественности и какъ бы даже страдали извѣстной формой склонности къ одиночеству Сомов, Лансере, Остроумова. Испособны были на личное художественное творчество Дягилев, философов, отчасти Нувель и Нуок. Совмѣщали в себѣ художественное творчество и какую-то потребность «служить обществу» — Бакст и я: я — в значительно большей степени, нежели Бакст.

При всемъ нашемъ сближеніи с Западомъ, мы, однако, отнюдь не переставали любить наше родное, и даже какъ разъ в годы непосредственно предшествовавшіе нашему переселенію в «Европу», — насъ какъ-то даже особенно созрѣла и окрѣпла специфическая, страстная *влюбленность* в Россію. Ярче всего сказывалась эта влюбленность в нашихъ художественныхъ увлеченіяхъ. — Мы тогда переживали первые годы нашего увлеченія Чайковскимъ, Бородинымъ, Римскимъ и Мусоргскимъ, в частности же, я (в какой-то странной связи съ культомъ Чайковскаго) съ особенной страстью изучалъ Петербургъ и его окрестности, всю эту своеобразную романтику, в которой такъ чудесно сочетаются печальная и убогая поэзія сѣверной природы съ роскошью царскихъ резиденцій и великолѣпиемъ придорожнаго быта. Я все больше уходилъ в изслѣдованіе прошлаго русскаго искусства и уже успѣлъ выступить в качествѣ историка рус-

ской живописи XVIII и XIX в. в. Страстный характеръ моихъ увлеченій дѣйствовалъ на друзей, заражалъ ихъ. Иные среди нихъ пробовали сопротивляться — спорить со мной; они утверждали, что мнѣ все, что я превозносилъ, только мерещится, что во мнѣ говоритъ болѣзненное, на сентиментализмѣ основанное пристрастіе. Но другіе соглашались со мной и дѣлили вполне мои увлеченія.

Совершенно естественно у тѣхъ изъ насъ, в комъ говорила упомянутая потребность общественнаго служенія, къ эгоистическому чувству наслажденія примѣшивались желаніе все нами любимое какъ-то приблизить къ соотечественникамъ и стремленіе заразить другихъ своимъ увлеченіемъ «западнымъ» искусствомъ. *Русскаго в Россіи* было и такъ достаточно, а многое в характерно-русскомъ насъ, пожалуй, огорчало грубостью и вовсе непривлекательной дикостью. С этой грубостью хотѣлось даже сразиться, хотѣлось способствовать ея искорененію, причемъ в задачу входило произвести это съ величайшей бережностью, отнюдь не ломая того, что находится тутъ же рядомъ сѣ тѣмъ, что «надлежало искоренить». Напротивъ, надлежало спасти все то, чему грозила опасность погибнуть отъ нивелирующаго духа времени, а то и отъ ложнаго націонализма. Если при этомъ все же наше западничество и было совершенно свободно отъ всякой политической окраски, то почти во всѣхъ насъ все же чувствовалось скорѣе тяготѣніе къ тому, что принято называть консерватизмомъ. Къ самому принципу монархіи у насъ было скорѣе что-то вродѣ культа. *Любимыми* нашими фигурами в прошломъ Россіи были *истинные* представители просвѣщеннаго единовластія: Петр, Елизавета Петровна, Екатерина II, Александр I и Николай I, и даже безумный Павелъ плѣнилъ насъ тѣмъ, что было *трагическаго* в его желаніи воплѣтить олицетворить тотъ же принципъ, не имѣя на то отъ Бога данныхъ. Этимъ «историческимъ симпатіямъ» в прошломъ Россіи соответствовали наши симпатіи в исторіи Запада — къ Людовику XIV, къ Фридриху II, къ Елизаветѣ Англійской.

В Парижѣ я съ семьей прожилъ почти три года (с осени 1896 г.) и немногимъ меньше прожили здѣсь и мои друзья. Къ веснѣ 1899 г., однако, «петербургскіе парижане» водворились обратно. И здѣсь, в родномъ городѣ и даже в нашемъ ближайшемъ кружкѣ, мы застали значительныя перемѣны. Впрочем, о многомъ мы уже были освѣдомлены и раньше, ибо контактъ парижской группы съ петербургскими товарищами никогда не прерывался.

Тогда была эпоха, когда люди, — и особенно молодые, свободные

люди—еще не разучились писать, а потому пространнѣйшія письма летѣли чуть ли не ежедневно из Парижа в Петербург и обратно. Кроме того, и мы, временные парижане, бывали ежегодно на юдинѣ. Так, в январѣ 1897 года я прервал свое пребываніе за границей на полтора мѣсяца для того, чтоб устроить выставку коллекцій княгини М. К. Тенишевой, а в 1898 году я оставался на родинѣ больше двух мѣсяцев, дабы водворить русскую часть этихъ же коллекцій в готовившійся к открытію Русскій Музей Александра III, куда онѣ были пожертвованы княгиней. В концѣ 1898 года я явился в Петербург по печальному поводу. 11/23 декабря скончался мой обожаемый отец, и я успѣлъ пріѣхать лишь к его погребенію. При возвращеніи в родной город, мнѣ каждый раз казалось «точно я и не уѣзжал», но одновременно для меня не оставались сокрытыми тѣ измѣненія, которыя происходили в нашей дружной компаніи — не столько касавшія наших личных отношеній, сколько дѣятельности моих друзей. Больше же других меня поракала и радовал Дягилев, который уже начиналъ играть свою роль «вождя».

Устроив еще осенью 1896 года свою первую выставку Скандинавских художников, Сергѣй в январѣ 1897 года был поглощенъ подготовленіями к выставкѣ англійских и нѣмецких акварелистов: в слѣдующем году я его застал *чисто* хлопочущим по устройству нашей первой выставки, которую он сочетал с выставкой нѣскольких финляндских художников; наконец, осенью 1898 года кружок друзей уже преобразился в *редакцію* журнала «Мир Искусства», средства на который давали два мецената: княгиня Тенишева и С. И. Мамонтов. Первый номер новаго журнала вышел в свѣтъ под редакціей его настоящаго создателя Дягилева и при ближайшем участіи Философова, Бакста, Нувеля и Нурока в нояблѣ того же 1898 года.

Мнѣ было нѣсколько грустно, что мое участіе в нашем журналѣ, вслѣдствіе моего отсутствія, ограничивалось на первых порахъ только совѣтами и критиками, излагавшимися в моих письмах. Но, с другой стороны, я все же не мог иначе смотрѣть на новорожденное изданіе, как и на *свое* дѣтище, как на осуществленіе того самаго, о чем мечталось давным давно и что было исполненіем моей же «программы»... Противорѣчили «моей» программѣ в первом номерѣ «Мира Искусства» только нѣкоторые лапсусы. Но эти лапсусы произошли, главным образом, как слѣдствіе чисто те-

оретическихъ взглядовъ и тактики Философова. Так он, напримѣр, настоялъ на том, чтобы посвятить (дабы нас не обвиняли в игнорированіи своего, русскаго) значительную часть перваго номера искусству Виктора Васнецова, тогда как остальные друзья (и больше всего я) отрицательно относились к стоявшему в зенитѣ своей славы мастеру. Впрочем, ненавидѣли мы Васнецова вовсе не за тот «національный» характер, который он силился придать своему творчеству, а за то, что именно этот національный характер получался у него ложным, что творчество его было пропитано фальшью. Мы же болѣе всего тогда зывали к искренности и «подлинности», и я лично готов был там, гдѣ находил хотя бы крупницу настоящей искренности, прощать даже тяжкіе грѣхи и промахи.

Здѣсь не мѣсто вообще распространяться о нашем журналѣ, как таковом, ибо прямого отношенія к настоящей темѣ его судьба и его характер не имѣют. Любопытно даже, что в первые два года в нем ни строки не было посвящено балету, да и в дальнѣйшем, если о балетѣ говорилось, то весьма рѣдко и только тогда, когда разбиралась какая либо *постановка*, чѣм обыкновенно был занят я. Зато необходимо выяснить, *что такое была наша редакція*, ибо именно она оставалась в главных чертахъ неизмѣнной в своем составѣ в теченіе шести лѣтъ существованія журнала; она же превратилась в извѣстный момент в негласный комитет по устройству грандіозной выставки портретовъ 1795 года, и тот же состав друзей образовал ту неофициальную «дирекцію», которая занялась собственными театральными постановками и привела к созданію парижскихъ спектаклей.

Во время моего пребыванія в декабрѣ - январѣ 1899 г. в Петербургѣ я повздорил с друзьями из-за того, что не был согласен с нѣкоторыми уклонами в их выборѣ матеріала. В частности, я обидѣлся на Философова, завѣдывавшаго литературной частью, потому, что тот все из тѣхъ же «тактическихъ соображеній» не позволялъ помѣстить приготовленную мною статью, в которой я касался темы, не утратившей своей актуальности и нынѣ. Продиктована моя статья была одним из моихъ «господствующихъ чувствъ» — отвращеніемъ перед какими-либо предвзятыми формулами и тѣм болѣе пред формулами, об'являющими гоненіе на то, что я считал за дѣнное. Под предлогомъ восторженнаго описанія одной картины Питера Брейгеля (художника, особенно мнѣ полюбившаго-

я с самого моего посѣщенія Вѣны в 1890 году), я вздумал выступить в защиту «сюжетной» живописи и даже того самого «жанрового анекдота», против засилья котораго в русской живописи я же до того ратовал во имя «чистой» живописи. Философов же опасался, как бы этот мой призыв отдѣлаться от нѣкоторых предрасудков не был принят за *уступку* ходячим мнѣніям. Наша размолвка приняла довольно острый характер не только с ним, но и с Нувелем и с Бакстом, и, в концѣ концов, я даже объявил о своем полном нежеланіи участвовать в журналѣ. Размолвка, однако, длилась недолго; под влияніем убѣжденных друзей и того же Философова), не допускавших, чтоб я оказался в стонѣ от дѣла, ставшаго нашим общим, я вернулся в состав редакціи еще до моего возвращенія в Петербург—и, когда весной 1899 года я снова оказался «у себя дома», я сразу впрягся в общую работу, что, сказать кстати, помогло нашему органу отдѣлаться от нѣкоторых компромиссов и лучше выявить свое настоящее лицо.

Возможно, что под словом «редакція» читатель представит себѣ специальное помѣщеніе, болѣе или менѣе «дѣловое» типа, с конторками, специальными секретарями, пишущими машинками, пробоухами и так далѣе. На самом же дѣлѣ редакціей «Миръ Искусства» служила квартира Сергѣя Дягилева, сначала помѣщавшаяся в верхнем этажѣ большого, безличнаго дома на углу Дягилева проспекта и Симеоновской улицы, а с 1901 года во втором этажѣ дома номер 11 по набережной Фонтанки, находившагося рядом с особняком графини Паниной и как раз наспротив дворца графов Шереметевых. И та, и другая квартиры сами по себѣ были довольно помѣстительными, барскими, свѣтлыми, но в общем довольно обыкновенными. Отличало их от безчисленных других подобных же квартир то, что онѣ были обставлены старинной мебелью и украшены картинами и скульптурами. Эти художественныя сокровища были все то же «первое основаніе музея Сергѣя Дягилева», о котором Сережа мнѣ писал в 1895 году. На самых видных мѣстах висѣли три портрета: Лепбаха, два рисунка Менцеля, нѣсколько акварелей Ганса, Германа и Барельса, пастельный портрет Пюви де Шаванна, два или три этюда (аньяна Бувере, а на менѣе почетных мѣстах кое-какіе остатки первоначальных пріобрѣтеній Дягилева — этюды Крамского, Пишквина и один этюдик Рѣпина... В столовой попрежнему стояли стулья «Жакоб», в гостиной же, служившей и кабинетом нашему

редактору, компанію грандіозному роюлю Блютнера, вывезенному Сережей из Перми, и большой бархатной отоманкѣ составляли тяжелыя, частью позолоченныя и крытыя бархатом или кожей кресла, а также нѣсколько старинных итальянских шкапчиков, на которых стояла копія с Донателловскаго бюста Никколо да Удцано, нѣсколько мулажей с помпейских бронз и многочисленныя фотографіи знаменитостей — художников, литераторов и музыкантов с автографными посвященіями Дягилеву. Гуно содѣйствовал здѣсь с Зола, Менцель с Массне и т. д. И это все было «добычей» 1895 г., когда юнец Дягилев, по примѣру «русскаго путешественника» ХУІІІ в. Карамзина, счел нужным лично заявиться к маститым свѣтилам, — иногда не столько из дѣйствительнаго чувства почтатія, сколько учитывая то впечатлѣніе, которое он затѣм произведет на друзей, когда сможет похвастаться *такими* знакомствами!..

«Редакторским столом» служил большой черный стол ХУІ в. — простой, но красивый, вывезенный Сережей из Италіи и якобы вызвавшій чувства зависти в «самом Боде». Сережа возсѣдал за ним на величественном, крытом старинным бархатом креслѣ. Перед ним лежали всякія письменныя принадлежности и среди них банка с клеем и большія ножницы, — служившія его любимому развлеченію: Дягилев находил род сладострастія в обрѣзываніи на свой вкус фотографій, с которых затѣм дѣлались клише для журнала... Одна комната во двор, невзрачная и довольно темная, болѣе соответствовала обычному представленію о каком-то дѣловом бюро. Здѣсь громоздились кучи бумаг, за порядком в которых слѣдил Дима Философов, добровольно взявшій на себя наименѣе благодарныя роли—в одно и то же время начальника канцеляріи, чего-то вродѣ нашего «гувернера» и «секретаря редакціи», бесѣдовавшаго со всякими случайными посѣтителями. В этих же задних комнатах распаковывались тюки с присылаемыми из за-границы клише, которыя тот же Философов нумеровал и раскладывал по шкафам, и здѣсь же другой страдалец, другая «жертва Сережиной деспотіи» — Левушка Бакст — просиживал иногда цѣлыми днями, выводя изящныя надписи под рисунками и регулируя фотографіи, с цѣлью придать им болѣе художественный характер. Изрѣдка у добродушнаго и покладистаго Бакста бывали вспышки бунта и возмущенія, вообще же он охотно (и сколь искусно!) воился с тушью и бѣлками, что ему, все еще нѣсколько нуждавшемуся, приносило и нѣкоторый заработок.

«Засѣданія редакціи» неизмѣнно происходили в столовой; но эти засѣданія совѣм не походили на засѣданія в других органах прессы. Уже одно то, что они происходили за питьем чая, под нипивніе самовара, придавало им до крайности домашній характер. Разливаніем чая к тому же завѣдывала древяная старушка - нянька, выростившая Сережу, оставшагося сиротой послѣ смерти матери, и потому пользовавшаяся его искренней и нѣжной любовью. Обычай требовал, чтоб каждый из нас подходил к нянькѣ и здоровался с ней; я же, чувствуя особую симпатію к этой почтеннѣйшей женщинѣ, с мятymi и чуть скорбными чертами лица, каждый раз даже с ней и цѣловался. Сам Сережа, при всей своей любви к нянькѣ, обращался с ней в «традиціонных барских тонах». никогда, впрочем, по настоящему не обижая старухи, готовой простить своему любимцу «шалости», и несравненно менѣе допустимыя, нежели его покрикиванія и его полшутливыя распезанія. А как млѣла старушка, когда ея питомец, в порывѣ особенной нѣжности, принимался ее тискать и теревить, а при том и нежного мучить. В наших разговорах нянька, разумѣется, никакого участія не принимала, да и едва ли она отдавала себѣ отчет в том, чѣм вся эта шумливая, вѣчно спорившая между собой, а то и без удеру хохотавшая молодежь занята. Какое дѣло было этой разгромной крестьянѣ до живописи, до музыки, до религіозно-философских и эстетических вопросов? С другой стороны, видно было, что *по своему* она все же в нашем обществѣ «блаженствует». Она наслаждалась тѣм, что вот у Сереженьки столько друзей, и, вѣроятно, она чувала, что постепенно он становится чѣм-то важным, чѣм-то даже таким, что, пожалуй, будет и не хуже Сергѣянаго папеньки. «генерала Дягилева». К чаю неизмѣнно подавались крендели и сушки, а также лимон, нарѣзанный ломтиками. Ишь в рѣдких случаях, когда бывали у Дягилева дамы, то ставились, кромѣ того, сандвичи с тертой солониной — *spécialité de a maison*. а также апельсины и мандарины. Дягилев сам рѣдко кушал у себя, а друзей никогда не потчевал ни завтраками, ни обѣдами. Если же он считал нужным кого-нибудь угостить, то таковой приглашался в ресторан — благо, у Кюба или у Фонова можно было в полное удовольствіе и поѣсть, и выпить.

Еще одна личность являлась, рядом с нянюшкой, характерной «астицей» Сергѣянаго дома — то был его лакей Василій Зуйков, в тѣ дни совершенно молодой человек, дожившій до старости в услу-

женіи Дягилеву и нынѣ кончающій свой вѣкъ, по прихоти судьбы и вслѣдствіе вѣрности дѣлу своего господина, в Монашском княжествѣ. С виду Василій был менѣе живописен, чѣм нянька. Это был небольшого роста человек, с обыденными, но довольно шустрым лицом, которому черные усики придавали отдаленно военный оттѣнок. Василій был *образцовым* слугой, но только это его призваніе выражалось вовсе не в том, чтоб он вкладывал какую-либо «холопскую угодливость» в свое обращеніе с бариним и вообще с господами. Напротив, у Василія была «независимая» манера себя держать, и даже при случаѣ он умѣл быть «с тактом дерзким». «Профессиональный же талант» Василія выражался в расторопности и в дѣйствительно безграничной преданности своему Сергѣю Павловичу, и эту способность Дягилев, вообще обладавшій удивительным чутьем ко всяким талантам, быстро разгадал, а, разгадав, понял, что Василій именно тот слуга, который ему нужен, — хотя, быть может, в чисто декоративном смыслѣ он и не отвѣчал вполне идеалу.

Мало-по-малу Василій, не переставая оставаться слугой при баринѣ, стал повышаться в чинѣ; особенно же в гору пошел он тогда, когда сам Дягилев превратился в «директора» странствующей труппы. Тут из камердинера Зуйков превратился в завѣдывающаго костюмерной частью и даже в нѣчто вродѣ негласнаго консултанта.

Ему же поручались всякія «тайныя миссіи», исполнявшіяся им с толком и с неизмѣнным соблюденіем интересов Сергѣя Павловича. С нами Василій себя держал с разными, очень тонкими, оттѣнками: с одними болѣе фамильярно, с другими — менѣе. Особенно же он уважал Сѣрова, который в свою очередь уважал его — и даже настолько, что однажды великій художник подарил ему (правда, обреченный на уничтоженіе, но все же отличный) акварельный эскиз к портрету Александра III.

Валентина Александровича Сѣрова друзья, по совершенно непонятным причинам, звали Антоном или Антошей. Сѣров не играл в жизни «Міра Искусства» и проистекшей из него театральной антрепризѣ замѣтной *активной* роли. Он как бы даже держался в тѣни. Но значительность его «внутри редакціи» была совершенно исключительна. Вошел он в наш кружок не сразу. Послѣ Нурока он был старшій среди нас и уже славился как знаменитый худож-

не, как первоклассный, никѣм не оспариваемый мастер, когда остальные только начинали свою карьеру. Посѣщая передвижныя выставки (в тѣ времена группировавшія наиболѣе передовые и вѣжкіе элементы), мы, будучи еще гимназистами, восхищались юртретами и пейзажами Сѣрова...

1. Первый из компаніи познакомился с Сѣровым еще весной 1896 года и вскорѣ послѣ того я же его познакомил с друзьями, но затѣм в теченіе моего пребыванія во Франціи с Сѣровым видѣлся редко и только тогда, когда на короткіе періоды я пріѣзжал в Петербург. Сближеніе Сѣрова с друзьями сдѣлало за эти годы усилья. На англійской и скандинавской выставкѣ, устроенных Дягилевым. Сѣров успѣлъ почувствовать довѣріе к вкусу Серези, к его культурности и энергіи, и поэтому он охотно отозвался на приглашеніе Дягилева принять участіе на первой нашей групповой выставкѣ в 1898 году. Как раз его участіе придавало нашему выступленію особую вѣскость — еще большую вѣскость, нежели участіе Левитана, Нестерова и лучших финских художников. И с этого момента Сѣров, не покидая своих прежних товарищей - передвижников, уже *был с нами*. Случилось затѣм так, что по моем возвращеніи в Россію я поселился с семьей на лѣто (1899 г.) в Финляндіи и там оказался в довольно близком содѣйствіи с Сѣровым, проводившим большую часть лѣта на дачѣ у своего закадычнаго друга — гравера В. В. Мате \*). Тут в теченіе лѣтних мѣсяцев мое знакомство с Сѣровым и стало переходить постепенно в дружбу: дружба же эта не переставала затѣм крѣпнуть и прервалась она только смертью Сѣрова — осенью 1911 года. Смерть эта была пережита вѣсми нами, как великое сердечное и душевное горе, как рѣда, затронувшая самыя наши жизненныя силы. Двадцать восемь лѣт прошло с того злополучнаго дня, когда я получил скорбную вѣсть из Москвы о том, что Сѣров скоропостижно скончался, но, вспоминая об этом моментѣ, я все так же ощущаю этот удар, испытываю ту же глубокою обиду на разлучившую нас судьбу. Лишном Сѣров был нам (и в частности мнѣ) нужен. Но нуждались мы в нем вовсе не потому, что он был знаменитый художник и неоспоримый для массы людей авторитет, дружба с которым могла

\* Позже, через год или два Сѣров приобрѣлъ себѣ мѣсто неподалеку от того мѣста, гдѣ мы провели лѣто 1899 г., и построил себѣ, по собственному проекту, дачу.

быть не только лестной, но и в разных житейских смыслах «полезной» (в момент кончины Сѣрова мы сами были уже достаточно независимыми дѣятелями, чтобы не нуждаться в какой-либо поддержкѣ), но Сѣров был нам нужен для души — для души каждаго из нас и для того, что можно назвать «коллективной душой» всего нашего кружка.

Не легко об'яснить, в чем именно заключалось воздѣйствіе Сѣрова, но воздѣйствіе это было настолько сильно, что в его присутствіи весь тон нашей бесѣды сам собой мѣнялся... В началѣ нашего знакомства со мной происходило даже то, что я больше всего ненавидѣлъ в себѣ и презирал. Я как-то невольно начинал прилаживаться к собесѣднику и измѣнять своей обычной манерѣ быть. Я воздерживался и от одной мнѣ «органически присущей» черты — от извѣстной склонности к паясничанью, доставшейся мнѣ, вѣроятно, от моих итальянских предков. Вообще в нашей компаніи царил тон веселый и балагурный, не прекращавшійся даже тогда, когда велись и самыя «умныя» разговоры. В это веселье входило немало взаимнаго дразненія и высмѣиванія, и мы так к такому балагурству привыкли, что часто предавались ему при посторонних лицах, поздно спохватываясь, что ведем себя уж слишком «недостойным» образом. Спыхватывались мы, таким образом, и при Сѣровѣ, но впоследствии мы так привыкли к нему, что подобное «соблюденіе приличія» стало исчезать, и одновременно, к удивленію и радости нашей, с Сѣровым происходила соответственная перемѣна. Он как будто стал «заражаться нашей манерой». И тогда оказалось, что под оболочкой угрюмости и крайней серьезности скрывается восхитительнѣйшій, остроумнѣйшій юморист, очень склонный уваливать во всем смѣшную сторону. Шутки Сѣрова обладали особой прелестью уже потому, что он подносил их в том тонѣ, для обозначенія котораго существует французское выраженіе *pince-sans-rire*.

В созданіи наших спектаклей Сѣров не играл активной творческой роли, если не считать, что ему принадлежала прекрасная афиша с портретом Павловой во весь рост, которой украсился Париж в 1909 году, и того, что Сѣров, увлекаясь персидскими миниатюрами в 1911 г., сам вызвался сочинить завѣсь для «Шехеразады», до того времени дававшейся без всякаго «спеціального фронтисписа» \*).

\*) Кромѣ того, еще в 1899 году Сѣров создал прекрасную постановку для знаменитой оперы своего отца Александра Сѣрова «Юдифь», и одна картина из этой постановки с Шалыпиным в роли Олаферна вошла в состав спектаклей нашего перваго сезона.

Ему было не до того, так как он едва поспивал со своими заказными портретами. Но это не мешало Сѣрову с напряженным интересом слѣдить за тѣм, что создавали в театрѣ друзья, а друзья, в свою очередь, с его мнѣніем считались больше, чѣм с мнѣніем ко- о он то ни было. Когда Сѣров одобрял что-либо из только что со- зрѣвшего, то это ощущалось, как великое счастье, если же он не одобрял, то хотя бы другіе друзья и выражали свое удовлетворе- ние, однако все же совѣсть была не чиста, и ничего другого не оста- валось, как дѣликом передѣлать созданное — точнѣе, поискать, как бы ярче и опредѣленнѣе выразить *свою же* идею. Вѣдь Сѣров никогда не навязывал своих личных взглядов, — но он требовал от каждаго из нас, чтобы мысль была как можно полнѣе выражена, и когда это удавалось, то по одним его глазам, по одному как бы печально сорвавшемуся слову (а то и *характерному молчанію*) чувствовалось, что «цѣль достигнута» и «дѣло сдѣлано». В сущно- сти, Сѣров был единственным нашим арбитром, перед которым склонялись и мы, художники, и наш «заправила» — Сережа. Я да- же думаю, что, проживи Сѣров дольше и оказался он с Сережей в контактѣ в тот період, когда из-за войны Дягилев лишился всего своего изначального окруженія, Сѣров не позволил бы ему так легко отдаться требованіям парижскаго снобизма...

Еще ряд лиц находились в болѣе или менѣе близком контактѣ с основным ядром «Мира Искусства». Из них одни явились в нѣ- которых отношеніях как бы нашими предшественниками в театрѣ, другіе, хоть и не принимали творчески - активнаго участія в об- щей работѣ, все же были нашими сотрудниками и спутниками, — до такой степени они были с нами заодно, и до того нам была важна их моральная поддержка. К первым принадлежит Констан- тин Коровин и Александр Головин; ко вторым князь Владимір Ар- туринскій - Долгоруков и лейб - медик С. С. Боткин. О наших предшественниках» я расскажу тут же, о наших спутниках я по- говорю в связи с разными эпизодами нашей дѣятельности.

К. Коровин как художник, как живописец, был у нас в поче- тѣ давно — еще в тѣ годы, когда мы и не подозревали в нем бу- дущаго театрального дѣятеля. Необычайно бойко, в сочной и бла- годной гаммѣ написанныя картины его (точнѣе, картиноподоб- ные этюды), появляясь на передвижных выставках, очаровывали нас наравнѣ с портретами Сѣрова и с пейзажами Левитана. От

других передвижников, честных поборников «полезной идейности», Коровин, как и Левитан и Сѣров, отличался исключительной *художественностью* своих цѣлей, и тѣм самым они вполне соответ- ствовали и нашему идеалу — *l'art pour l'art*. Но Коровин, кро- мѣ того, в своих смѣлых технических приѣмах представлялся нам, еще незнакомым с самыми произведеніями французских передо- вых художников (о которых мы только читали в книжках) — как бы их отраженіем, и за это мы его искусство особенно почитали. Если же мы ставили Коровину в упрек извѣстное легкомысліе, чрезмѣрную бойкость и нѣкоторую склонность к «шику», то все же он несомнѣнно оставался одним из наших безспорных *любимцев*.

И вот этот самый «москвич» Коровин вдруг *оказался* и инте- реснѣйшим театральным художником — даже каким то реформато- ром театральной декораціи. В Москвѣ знали, что он великій люби- тель театра и что он охотно предоставляет свой талант для сцени- ческой живописи, но в тѣ времена, при отсутствіи каких бы то ни было специальных художественных журналов и при полной ненала- женности того, что теперь называют *publicité*, далеко не все, что дѣлалось в Москвѣ, доходило до Петербурга. Знакомились мы с творчеством москвичей только благодаря их выступленіям на вы- ставках, чаще же мы пробавлялись слухами. Так, до Петербурга доходили слухи о каких-то театрально - любительских затѣях бо- гатаго промышленника Саввы Мамонтова. Извѣстно было, что для этих своих затѣй он привлекает не профессиональных декораторов, а художников со стороны, художников *tout court*, извѣстно было, что «сам» Виктор Васнецов не гнушался принимать участие в этих затѣях, осуществлявшихся гдѣ-то в имѣніи Мамонтова, но никто ничего не знал в точности, и для многих (даже для тѣх, кто серьезно интересовались искусством) все, что творилось в Аб- рамцевѣ, представлялось скорѣе блажью «миллионщика - само- дура».

Между тѣм это вовсе не было блажью, и если в началѣ даже и был в Абрамцевѣ налет любительскаго диллетанства, то с годами сам Мамонтов исполнился большого уваженія и довѣрія к своей «маніи». Подбодряемый художниками, он, наконец, попро- бовал выступить со своим театром перед большой пуб- ликой, став во главѣ оперной антрепризы. Своей цѣлью он ставил, в противовѣс рутинѣ казенных театров, образцовое исполненіе, при участіи молодых, еще не испорченных успѣхом сил, лучших

вореній музыки—главным образом отечественных композиторов. Тут и открылась возможность для Коровина, с давних пор состоявшего в близких и даже дружественных отношениях с Мамонтовым, выдвинуться в качестве декоратора. В 1898 году антреприза Мамонтова гастролировала в Петербургъ, и мы всё тогда (я как раз изъезжал на побывку из Парижа) смогли убѣдиться, насколько своеобразна и интересна Коровинская манера трактовать сценическую картину. Не все нам тогда понравилось до конца, но нѣкоторые недочеты (извѣстная грубость техники, бѣдность планировки) слѣдовало поставить на счет скромныхъ средствъ частнаго предприятия, в общем же декорации Коровина поражали невиданной смелостью в подходе къ задачѣ и особенно онѣ радовали своей неомнѣнной *художественностью*—тѣм самым, что слишком часто недоставало роскошным, но и безвкусным постановкам на императорской сценѣ. Ясно было, что путь, избранный Коровинымъ, былъ гравильный и лишь требовалъ нѣкоторыхъ усовершенствованій.

Въ этихъ первыхъ своихъ опытахъ Коровинъ выставилъ какъ бы свою кандидатуру на первокласснаго театральнаго художника». Когда же его пригласилъ начальникъ московской конторы императорскихъ театровъ В. А. Теляковский, то онъ и не замедлилъ развернуться сразу во всю ширь своего таланта, одаривъ сцены и Москвы, и Петербурга превосходными театральными картинами, вовсе уже не грубыми, лишенными всякаго намека на любительство а, напротив, поражающими своимъ законченнымъ мастерствомъ. Одновременно, в 1900 г. ему выдался «мировой успѣхъ» на Всемирной выставкѣ в Парижѣ, гдѣ русскій павильонъ былъ украшенъ серіей его декоративныхъ панно.

Коровинъ в работахъ у Мамонтова и на императорской сценѣ показывалъ себя первокласснымъ *театральнымъ* художникомъ, т. е. художникомъ, обладающимъ *особой* способностью справляться со всѣми неизбѣжными условностями сценической картины безъ того, чтобы былъ нарушенъ основной характеръ замысла. Знаніе перспективы при этомъ оказывало ему громадныя услуги, а то, что онъ очень быстро сумѣлъ образовать цѣлую плеяду помощниковъ и имѣлъ счастье получить в ближайшіе сотрудники такого отличнаго техника, какъ баронъ Клодт, позволили ему с наибольшей быстротой и назначенные сроки сдавать заказанныя работы. Если же в чемъ можно было упрекнуть театральныя работы Коровина, такъ развѣ только в томъ, что за постоянной спѣшкой онѣ не всегда бывали

до конца продуманы и согласованы съ требованіями той театральной поэмы, которую онѣ были призваны иллюстрировать.

Контрастомъ Коровину является другой замѣчательный русскій художникъ, котораго, какъ и Коровина, почти цѣликомъ поглотилъ театр, и это несмотря на то, что и онъ профессионаломъ театра не былъ, и лучшее, что имъ создано — пейзажи и портреты—ничего в себѣ специфически театральнаго не имѣютъ. То — Александръ Головинъ, который в мнѣніи большой публики какъ-то неразрывно былъ связанъ с Коровинымъ — очевидно, потому, что выступилъ на императорской сценѣ одновременно со своимъ старшимъ братомъ и также былъ приглашенъ В. А. Теляковскимъ.

Первые декорации и костюмы Головина произвели сенсацію. Дятилевъ, увидавъ в 1899 г. проѣздомъ в Москвѣ постановку довольно посредственной оперы Корещенки «Ледяной Домъ», былъ восхищенъ декорациями Головина и, вернувшись в Петербургъ, описывалъ намъ ихъ, какъ нѣкое откровеніе. Особенно удался Головину эффектъ слѣжной ночи на площади передъ освѣщеннымъ изнутри Зимнимъ дворцомъ. Не менѣе сенсаціонна была другая равняющая декорация Головина къ картинѣ «Вѣче» в «Псковитянкѣ», которую и до сихъ поръ можно считать *классической* декорацией типично русской оперы. На Головина с этого момента были возложены величайшія надежды и, когда онъ перебрался из Москвы в Петербургъ, мы стали именно от него, еще больше нежели от Коровина, ожидать какихъ-то чудес.

Очень скоро, однако, наступило разочарованіе. Тѣ первыя московскія удачі оказались скорѣе «счастливыми случайностями», и уже никогда болѣе Головинъ не достигалъ такой же высоты. Мало того, с каждой новой постановкой этого мастера, какъ для Маринскаго, такъ и для Александринскаго театровъ все болѣе и болѣе обнаруживалось, что онъ *не* театральный художникъ. На сценѣ в громадную величину появлялись красивыя и своеобразныя комбинаціи красокъ, но эти комбинаціи ничего не выражали или выражали нѣчто абсолютно чуждое заданію. Самые приемы Головина не были театральны. Его *первая* «мозаичная» манера излишнимъ образомъ пестрила сцену и, в сочетаніи с его же чрезмѣрно цвѣтистыми костюмами, производила какое-то калейдоскопическое впечатлѣніе, отвлекавшее зрителя отъ дѣйствія. Его вторая манера, якобы, бо-



бе вдумчивая, достигла абсурда при постановкѣ, в сотрудничествѣ с Мейерхольдом, Лермонтовскаго «Маскарада» (1917 г.). Она утомляла тысячью излишних подробностей и той «переутопленной изощренностью», которая вообще скорѣе свидѣтельствует о извѣстном недостаткѣ культуры, нежели о природном вкусѣ. Ими этом новая манера Головина страдала, как и первая, тѣм же существенным недостатком — сценическія картины художника не вяжались с дѣйствіем.

Контраст, обнаружившійся между Коровиным и Головиным в их театральном творествѣ, отбѣнял и их личности. Оба художника отличались (а Коровин отличается и по сей день) необычайным шармом. Но шарм Коровина заключается в его «открытой» манерѣ, в его «душѣ на распашку», в его способности сразу становиться со всеми на короткую ногу. Характерно, что я с ним выпил пудершафт в самом началѣ нашего знакомства и гораздо раньше нежели даже с Сѣровым. С Головиным же у меня остались до конца тѣ же отношенія, которыя установились при первом знакомствѣ. Характерна также для Коровина его тѣсная дружба с Палаяниным. Оба друг в другѣ души не чаяли, оба одинаково плѣнились широким простором деревенской жизни (и особенно рыбной ловлей), оба любили кутнуть в хорошей компаніи, у обоих было что-то цыганское в натурѣ. Но особенно замѣчательно то, что оба были одарены в одинаковой степени даром рассказчиков. «Не заслужаться» Коровина, как «не заслужаться» Шаляпина, не было возможности — даже в тѣх случаях, когда тема разсказа была чуждая и иные приемы рассказчика не совсѣм соответствовали вкусу слушателя. И не менѣе бывал плѣнен, слушая *говорящаю* Палаянина, нежели, когда слушал его поющим. И вот тут Коровин, пожалуй, не *уступал* Шаляпину, а в смыслѣ тысячи подмѣченных на натурѣ подробностей, в смыслѣ прямо — таки гениальнаго расположенія эффектов — он даже и превосходил своего друга. Эти чудесныя черты Коровин сохранил до старости, и онѣ ему очень пригодились, когда в эмиграціи он задѣлался писателем, устраивая читателей газет восхитительными повѣстухами, не то дѣйствительно почерпнутыми из запасов его удивительной памяти, не то сочиненными, но так, что эта небывль ничем не выдаст своей вымысленности.

И Коровин, и Головин в дни своей молодости были на редкость красивыми людьми, но Коровин, хотя и являл типичный рос-

сійскій облик, все же нѣсколько смахивал и на цыгана. Тому способствовали его черные курчавые волосы, его густая черная борода, и тот лукавый юмор, который свѣтился в его глазах. Многие из-за этой искорки и из-за разных «хитрых» оборотов в его говорѣ склонны были считать его за лукавца, тогда как на самом дѣлѣ он был болѣе далек от интриги, нежели кто — либо. Насквозь художественная, нѣсколько безалаберная натура Коровина и не дала бы ему послѣдовательно проводить таковую. Подозрѣніе, что Коровин «интригует», в значительной степени способствовало и нѣкоторому нашему с ним раз'единенію, тогда как сначала мы его приняли совсѣм в самое сердце нашей компаніи (чему не мало способствовала тѣсная, еще в юные годы сложившаяся дружба, связывавшая Коровина с Сѣровым). Раз'единение получилось, главным образом, из-за того, что Коровин остался совершенно вѣрен своему «патрону» Теляковскому (которому он был слишком многим обязан) и не пожелал всецѣло передаться в «лагерь Дягилевцев», занявшій впоследствии опредѣленно враждебное отношеніе к театральной дирекціи в цѣлом. Естественно, что Коровину не было особенно удобно оставаться в близком общеніи с нами, но отсюда до того, чтоб он как-то интриговал против нас (в чем особенно его подозрѣвал Бакст, страдавшій крайней мнительностью), было далеко. Напротив, в цѣлом рядѣ случаев Коровин даже стремился дѣлать нам разные одолженія, за что, должен сознаться, ему отплачивали далеко не всегда соответствующим образом.

С Головиным наши отношенія остались в каком-то неизмѣнном положеніи. Когда я посѣтил его в Москвѣ в 1899 г., я был необычайно поражен его «аристократической осанкой». Несмотря на то, что я его застал в болѣе чѣм скромной обстановкѣ, — я его принял именно за самаго подлиннаго аристократа, лишь случайно оказавшагося в стѣсненных обстоятельствах. Напротив, я был удивлен, когда узнал, что Александр Яковлевич с дворянской фамиліей Головиных ничего общаго не имѣет, что он сын священника, иначе говоря «попович». Благородству вышшняго впечатлѣнія, производимаго Головиным, способствовали его высокій рост, умѣренная, «пріятная» полнота, изящныя манеры, голос, интонаціи и наконец, красивое лицо с «благородным профилем» и с очень свѣтлыми густыми усами. Все в нем напоминало «англійскаго лорда» — из тѣх, что появляются в романах.

Пріем, который мнѣ оказал Головин, в первое мое посѣщеніе

го, отличался такой лаской, что я тогда был увѣрен, что мы скорѣе подружимся, благо он мнѣ наговорил кучу комплиментов, а я действительно, любовался его талантом, особенно его исключительным даром краски. Но из моей дружбы с Головиным ничего не вышло: не соизволил он и ни с кѣм из нашего кружка, хотя же в 1901 г. переехал в Петербург, и, казалось бы, все должно было способствовать нашему сближенію. Главной причиной тому было то, что Головин еще в несравненно большей степени нежели Головин «держался Теляковского». Сыграл роль и его характер, то крайнее болѣзненное недоувѣріе к людям, его мнительность, а также и простая *неспособность* сближаться. Головин вовсе не с нами только так себя держал, но вообще нигдѣ не бывал и никого к себѣ не принимал. Об его обители ходили всякія легенды, но почти никто не переступал порога его квартиры у Львиного Моста, в которой он и сам бывал рѣдко, проводя почти все свое время или в той огромной мастерской, которая была устроена специально для него над зрительным залом Маринскаго театра или в апартаментах Теляковского. Единственно, кому он был безусловно предан — это супругъ директора, при которой он состоял своего рода художественным консультантом. Вѣдь Гурлія Лонгиновна Теляковская не прочь была сама приложить руку к постановкам и, маю того, директриса - невидимка считалась настоящей вдохновительницей своего мужа, котораго она, говорят, превосходила культурностью, умом и художественным чутьем.

Александр Бенуа

## РОКОВЫЕ ГОДЫ

(ИЗ ВОСПОМИНАНІЙ)

12. — ТАКТИКА ТРОЦКАГО. — ПРОИСХОЖДЕНИЕ «СОВѢТА РАБОЧИХ ДЕПУТАТОВ» И ПЕРЕХОД ЕГО В РУКИ С. Д. — МОЕ ПЕРВОЕ ГАЗЕТНОЕ КРЕЩЕНИЕ И ОТКЛИКИ «БИРЖЕВКИ», ПРЕВРАЩЕННОЙ В ОРГАН К. Д. — ОТКЛИКИ НА МОСКОВСКОЕ ВООРУЖЕННОЕ ВОЗСТАНИЕ. — ПОДГОТОВКА ИЗБИРАТЕЛЬНАГО ЗАКОНА 11 ДЕКАБРЯ. — МОИ ПЕРВЫЕ ПРОЦЕССЫ ПЕЧАТИ. — ЛЕЙТЕНАНТ ШМИДТ.

В послѣдніе два мѣсяца 1905 г. революціонный процесс достиг своего высшаго напряженія и, послѣ провала московскаго вооруженнаго возстанія, быстро пошел книзу. Поднять его до этой высшей точки кипѣнія было задачей Ленина, а осуществленіе этого плана и доведеніе его до абсурда, несомнѣнно, принадлежало Троцкому. В своей автобіографіи, Троцкій рассказывает, как, через посредство Красина, он уже на третьем с'ѣздѣ (большевиков, к которым тогда не принадлежал) внес в ленинскій план одну существенную поправку. «Временное Правительство» с преобладаніем с. д. должно было быть образовано не *послѣ* побѣды вооруженнаго возстанія, а в самом процессѣ возстанія, которым оно должно руководить. Зерном этого правительства и должен был служить Совѣтъ Рабочих Депутатов. А. С. Суворин инстинктивно понял это, когда высмѣивал Вигте в «Новом Времени» за допущеніе «второго правительства». Если затѣя не удалась, то Троцкій ищет оправданія, во-первых в «безпомощности» большевиков при отсутствіи Ленина, во-вторых, в «запоздалом пріѣздѣ Ленина из границы». Но у него есть и менѣе персональное объясненіе. «Всѣ элементы побѣдоносной революціи были налицо, но эти элементы еще не созрѣли». А когда приходилось доказывать, что, слѣдовательно, революція не могла быть «побѣдоносной», Троцкій прибѣгал к своему послѣднему убѣжденію: пусть так, но револю-