

# **Станиславский Константин Сергеевич** **Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания (1877-1917)**

**К. С. Станиславский**

## **Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания (1877--1917)**

К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах  
Том 5. М., "Искусство", 1958  
Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания (1877-1917)  
Редактор тома Г. В. Кристи  
Составление тома, подготовка текста, вступительная статья Н. Н. Чушкина  
Комментарии Н. Н. Чушкина при участии Г. В. Кристи и С. В. Мелик-Захарова  
ОСР Ловецкая . Т. Ю.

### **СОДЕРЖАНИЕ**

Н. Чушкин. Литературное наследие К. С. Станиславского дореволюционного периода

#### **Статьи, речи, заметки, дневники, воспоминания 1877--1917**

Спектакль [у] Сапожниковых 18-го марта 187[9] г.  
Из дневника 1880 года  
Из дневника 1881 года  
Театральный дневник любителя драматического искусства. 1885 г.  
Художественные записи. 1877--1894  
[Мнения о пьесах]  
Речь перед открытием Художественно-общедоступного театра  
Обращение к начальнику Главного управления по делам печати кн. Н. В. Шаховскому  
Из подготовительных материалов к труду о творчестве актера:  
1. Из набросков предисловия  
2. [Об актерском амплуа]  
3. [О значении образования для артиста]  
4. Гений  
5. [Заметки об условности, правде и красоте]  
["Труд артиста кажется легким..."]  
Обращение к С. Т. Морозову  
[К десятилетию Русского театрального общества]  
Проект организации "Акционерного общества провинциальных театров".  
Из режиссерского дневника 1904--1905 гг. ("Иван Мироныч")  
Режиссерский дневник 1905 г. ("Привидения")  
О цензуре. Доклад в Московском литературно-художественном кружке  
Начало сезона  
Добавления к "Началу сезона":

[О школе МХТ]

[Осмотр театра]

[Оперетта]

[Балет]

Опера:

[О призвании артиста]

[Вступительный экзамен]

А. П. Чехов в Художественном театре. Воспоминания

Ответ третейским судьям по делу В. Ф. Комиссаржевской и В. Э. Мейерхольда

Речь труппе после прочтения "Синей птицы"

В гостях у Метерлинка. (Из воспоминаний.)

Открытие памятника А. П. Чехову в Баденвейлере 12/25 июля 1908 г.

["Приближается десятилетие театра..."]

Из подготовительных материалов к отчету о десятилетней художественной деятельности

Московского Художественного театра

Отчет о десятилетней художественной деятельности Московского Художественного театра

Как готовиться к спектаклю

Из заметок об артистической этике и дисциплине:

1. Письмо к некоторым из товарищей-артистов

2. [О чистоте отношения к театру]

3. Театр -- храм. Артист -- жрец.

4. ["Знаете ли вы этот знакомый тип актера?"]

5. Из "Настольной книги драматического артиста":

а) Создание благотворной атмосферы для свободного развития таланта

б) Этика

6. ["Коллективное творчество должно быть гармонично..."]

7. Этика или атмосфера для развития таланта

8. [О профессиональной этике и дисциплине]

Из заметок о театральной критике

Заявление в Правление МХТ

Из заметок о театральном искусстве:

1. Режиссер

2. [Свобода артиста]

3. [Литературный анализ]

4. [Искусство и искусственность]

Речь на первом уроке ученикам, сотрудникам и актерам филиального отделения МХТ

[Театр]

Вступление

Искания

Из пережитого за границей

["Нужны ли народные дома и театры?"]

Записи о работе над спектаклями и ролями:

"На всякого мудреца довольно простоты"

1. Режиссерские заметки

2. Сквозное действие

"Хозяйка гостиницы"

1. [О работе над ролью Кавалера]

2. [О взаимоотношениях актера и режиссера]

3. [Из записей на репетициях]

"Моцарт и Сальери"

1. Сквозные действия Сальери

2. ["Мне поручена роль Сальери..."]

3. [Из записных книжек]

Сулер. Воспоминания о друге

Комментарии

## ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО ПЕРИОДА

Пятый и шестой томы Собрания сочинений К. С. Станиславского, выпускаемые вслед за "Моей жизнью в искусстве" и тремя томами "системы", являются не только их дополнением, но имеют и самостоятельное значение.

В состав пятого тома входят статьи, речи, заметки, дневники, воспоминания, относящиеся к дореволюционному периоду творчества Станиславского. Наряду с теоретическими высказываниями, очерками мемуарного характера, выступлениями Станиславского в связи с различными событиями театральной и общественной жизни в этом томе представлены также материалы, вводящие в "творческую лабораторию" великого актера и режиссера, в его работу над ролями и спектаклями, -- от кратких набросков в записных книжках или заметок на репетиции до развернутых описаний его творческих исканий в известном цикле "Художественных записей" или в режиссерском дневнике 1905 года.

Перед составителями пятого и шестого томов стояла задача показать самый п р о ц е с с ф о р м и р о в а н и я идейно-творческих взглядов Станиславского артиста, режиссера, мыслителя и общественного деятеля. Представленные в этих томах материалы, различные по характеру и жанру, взятые в их хронологической последовательности, позволят читателю понять путь идейно-художественного развития Станиславского, проследить этапы его творческой эволюции от актера-любителя до общепризнанного выдающегося реформатора театрального искусства.

Публикуемые в пятом томе материалы литературного наследия Станиславского, в том числе и некоторые наброски и подготовительные заметки, являющиеся своего рода "заготовками" для последующих трудов, позволяют проследить историю возникновения и развития его творческих идей, увидеть в ранних высказываниях те "ростки будущего", которые получают свое завершение позднее, уже в советский период. Зная заключительный этап деятельности Станиславского, поучительно и плодотворно, идя "вверх по течению", проследить процесс зарождения и возникновения его идей, чтоб оценить их историческое значение и грандиозность работы, проделанной Станиславским.

Материалы пятого тома являются не только материалами архива, имеющими историческое значение и важными лишь для изучения творческой биографии Станиславского. Они ставят проблемы, которые волнуют современную театральную мысль и не утратили своей актуальности и сегодня. Таковы мысли Станиславского об общественном назначении театра, о традициях и новаторстве, об условности и правде в искусстве, об искусстве переживания, об артистической этике и дисциплине, о театральной критике и др.

Деятельность Станиславского до Художественного театра представлена в томе преимущественно дневниками. Четыре впервые публикуемых дневника дают некоторые дополнительные сведения об артистическом детстве и артистическом отрочестве Станиславского. Форма дневника вообще характерна для Станиславского, она помогала ему осмыслить свой личный опыт, понять, проверить, сформулировать найденное им в искусстве, приблизиться к познанию органических законов творчества, управляющих поведением актера на сцене.

Первые из известных нам дневников Станиславского, относящиеся к 1876 и 1878 годам ("Путешествие в Петербург" и "Путешествие в Славянск"), то есть написанные им в возрасте 13--15 лет, не включены в настоящее издание, так как они носят лишь узкобиографический и бытовой характер. Записи, связанные с театром, впервые встречаются в кратком незаконченном дневнике, озаглавленном Станиславским "Спектакль у Сапожниковых 18 марта 187[9] г."

Увлеченность юного Станиславского театром отражена в публикуемых отрывках из дневника 1881 года. Эти записи восемнадцатилетнего Станиславского, в то время ученика 6-го класса гимназии при Лазаревском институте восточных языков, раскрывают мало известную тему -- "Станиславский в театральных креслах". В записях часто упоминаются посещения им балетных и оперных спектаклей Большого театра, спектаклей Малого театра и др. Период увлечения балетом, продолжавшийся еще в течение некоторого времени, Станиславский подробно описал в книге "Моя жизнь в искусстве". Он вспоминал, что ему особенно "нравилась таинственная красочная и поэтичная жизнь кулис", романтика и фантастика балетных представлений. "Можно ли среди такой обстановки не влюбиться? И я был влюблен", -- признавался Станиславский.-- "Все это было по-детски наивно, таинственно и поэтично и, главное, чисто... С благодарностью вспоминаю веселое время, влюбленность и увлечение, которое я пережил в царстве Терпсихоры".

В этом юношеском дневнике Станиславского имеются также интересные сведения о музыкальном вечере в доме Алексеевых 1 марта 1881 года и о неосуществленном домашнем любительском спектакле, в подготовке которого Станиславский принимал активное участие. Из дневника видно, что уже тогда ему принадлежала инициатива в выборе пьес, распределении ролей, что он заботился об оформлении спектакля и пр.

Не имея специального театрального образования, юный Станиславский проходил театральную школу на практике, играя в любительских спектаклях, наблюдая за собой и своими партнерами по сцене. В то же время он с обостренным вниманием присматривался к игре прославленных актеров Малого театра, научивших его "смотреть и видеть прекрасное", к игре актеров театра Корша и знаменитых иностранных актеров-гастролеров.

"Театральный дневник любителя драматического искусства" 1885 года, носящий подзаголовок "Наблюдения и заметки", наглядно показывает эту практическую "школу на ходу". Записывая для памяти отдельные приемы игры Музиля, Макшеева, Киселевского и других актеров, Станиславский фиксировал то, что было близко его собственному артистическому дарованию. Он отмечал все, что могло бы пригодиться ему в дальнейшем, то есть обыгрывание пауз, выбор характерных, запоминающихся деталей, выразительных приспособлений, помогающих приблизиться к правде, органически и естественно жить в обстоятельствах роли. Его особенно интересуют бытовая характерность, мастерство перевоплощения, умение актера обогатить роль введением импровизационных ярких жизненных подробностей. Не осознавая еще вреда от копирования готовых образцов, которое лишает актеров самостоятельности и может привести к ремесленным трафаретам и штампам, Станиславский-любитель наблюдает, учится у опытных актеров профессиональным "тайнам", перенимает их приемы и навыки, переживая стадию накопления художественного опыта.

В этот период увлечений и метаний из стороны в сторону Станиславский стремится нащупать правильный путь в творчестве и познать себя как актера. К этому же периоду относятся и его мечты об "оперной карьере" и занятия пением с Ф. П. Комиссаржевским, под руководством которого он готовит партии Мефистофеля в "Фаусте" Ш. Гуно и мельника в "Русалке" А. С. Даргомыжского.

В том же дневнике 1885 года Станиславский помещает "мечтания" о том, как бы он "обставил и сыграл роль Мефистофеля". Это первая из известных нам планировочных записей, столь характерных для будущего Станиславского-режиссера. Уже здесь обращает на себя внимание его стремление к максимально осмысленной, жизненно оправданной обстановке, передающей настроение и внутренний смысл сцены. Станиславский отвергал искусственность и дурную театральность "оперных" кулисных декораций, вводил рельефные вещи и предметы, психологические эффекты света, жизненно правдивую планировку, в которой должен действовать актер. Хотя сам он как исполнитель в те годы испытывал на себе влияние оперной красоты и условности, с которыми позднее поведет такую непримиримую борьбу, он вводит новшества в области сценической обстановки, декорации и мизансцены, которые, по его мнению, должны быть реалистически характерными и помогать раскрытию внутренней сущности произведения.

Мы, к сожалению, не имеем точных данных о том, когда была написана эта планировка, помещенная в дневнике непосредственно после записи 10 марта 1885 года. По-видимому, этот первый "режиссерский экземпляр" Станиславского, намечающий реалистический подход к оперному спектаклю, обновление его декорационной и режиссерско-постановочной стороны,

был сделан еще до знакомства со спектаклями мейнингенцев, впервые выступавших в Москве весной 1885 года. Несомненно, что первые мысли Станиславского о преобразованиях в области музыкального театра возникли под известным влиянием С. И. Мамонтова и созданной им в сезоне 1884/85 года в Москве Русской частной оперы.

Обращает на себя внимание и то, что двадцатидвухлетний Станиславский, еще не ставя себе задачи реальной постановки спектакля (отрывки из "Фауста" и "Русалки" в доме Алексеевых должны были идти под режиссерством Ф. П. Комиссаржевского), фактически выступает в этих "мечтаниях" как режиссер, разрабатывающий психологическую атмосферу сцены, обстановку, гримы и костюмы исполнителей. Характерно, что, когда через несколько лет Станиславский уже в Обществе искусства и литературы самостоятельно будет ставить "Горящие письма" П. Гнедича (1889), он прежде всего будет добиваться преобразования сцены "с художественно-реальной стороны".

"Художественные записи" являются одним из важнейших документов, характеризующих начало творческого пути Станиславского. С 1877 года, с первого его выступления на сцене в домашнем спектакле в Любимовке, и до начала 90-х годов, когда он как актер, а позднее и режиссер Общества искусства и литературы приобретает известность среди художественной интеллигенции Москвы, Станиславский вел записи своих выступлений то в виде дневника, то в виде воспоминаний. Этот документ, впервые опубликованный Л. Я. Гуревич в 1939 году, стал необходимым источником для всех изучающих творчество Станиславского.

От отдельных, вначале разрозненных наблюдений и заметок, связанных с практической деятельностью актера-любителя и режиссера, Станиславский в "Художественных записях" постепенно приходит к важным теоретическим обобщениям, пытаясь осознать то, чему научил его личный опыт, понять причины своих ошибок и неудач, извлечь для себя полезные уроки и выводы. Поражают совершенно исключительная строгость и требовательность к самому себе, суровая самокритичность и честность в признании своих недостатков -- черты, вообще присущие Станиславскому, с особой силой проявившиеся позднее в его знаменитой автобиографической книге. "Художественные записи", являясь творческой исповедью артиста, во многом перекликаются с "Моей жизнью в искусстве". Но при их сопоставлении бросается в глаза несовпадение ряда оценок, связанное с тем, что Станиславский в "Моей жизни в искусстве" пересматривает ранний период своей творческой биографии с позиций зрелого мастера и создателя "системы". Он порой пропускает или же критикует то, что казалось ему прежде значительным и важным, имело успех и признание. И наоборот, он показывает в новом свете то, что в свое время не было должным образом понято им и было оценено лишь впоследствии, в ходе дальнейших исканий. Вот почему в ряде случаев в комментариях нами приводятся оценки из "Моей жизни в искусстве", корректирующие юношеские записи Станиславского.

От копирования чужих образцов, использования не им самим найденных средств и приемов художественной выразительности Станиславский сравнительно быстро приходит к осознанию своего индивидуального пути в искусстве. Поражает быстрота его художественного роста, его нетерпимость ко всему, что задерживает развитие, его жадное и неутомимое стремление к самоусовершенствованию. Он рано осознал и определил свою жизненную цель, понимая служение искусству как высокий общественный долг. Он видел назначение актера в том, чтобы быть "толкователем высоких человеческих чувств", "руководителем и воспитателем публики".

Уже к концу первого сезона деятельности Общества искусства и литературы Станиславский ставит перед собой ряд вопросов, решению которых посвящена вся его дальнейшая творческая жизнь. В записях, сделанных весной 1889 года, он впервые отчетливо формулирует для себя важнейший принцип реалистического искусства: правда жизни является основным критерием художественности. Он намечает грань между подлинным искусством и рутинной, подходит к вопросу об общественном назначении театра, о природе творческого самочувствия актера, о путях развития таланта, об артистической этике, о соотношении театральности и правды. "Мне кажется, -- писал Станиславский, -- что я прошел элементарную грамматику драматического искусства, освоился с ней и только теперь начинается моя главная работа, умственная и душевная, только теперь начинается творчество, которому открывается широкий путь по верной дороге. Вся задача -- найти эту верную дорогу. Конечно, тот путь самый верный, который ближе ведет к правде, к жизни. Чтобы дойти до этого, надо знать, что такое правда и жизнь".

Он быстро перерос своих первых учителей (А. Ф. Федотова, Ф. П. Комиссаржевского и других), вобрав все ценное, что они могли дать, и отвергнув то, что задерживало его дальнейшее

творческое формирование. В спектаклях Общества искусства и литературы он проявил себя ярким художником-новатором, отличающимся пытливостью мысли, неутомимостью исканий, самобытностью и творческой мощью.

Станиславский прошел сложную и многообразную жизнь в искусстве, трудный путь исканий, он знал победы и срывы, открытия и заблуждения. И в то же время с самого начала его сознательной артистической деятельности (которую сам он связывал с началом работы в Обществе искусства и литературы) вся его творческая биография является поразительным примером целеустремленного движения к основной, главной, всеобъемлющей цели, к "сверхзадаче" его жизни.

\* \* \*

Станиславский выступил на широкую арену творческой и общественной деятельности в 1898 году, с момента организации Московского Художественного театра, созданного им совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко. В первые же годы своего существования, совпавшие с периодом нарастания и подъема освободительного движения в преддверии революции 1905 года, МХТ занял значительное место в общественной жизни страны, стал властителем дум передовой, демократической интеллигенции, выразителем прогрессивных идей своего времени.

Станиславскому в высшей степени было свойственно чувство гражданской ответственности, понимание всей значительности, масштабности, исторического смысла тех задач, реформ и открытий, которые он и его театр призваны были осуществить. Со всей страстностью и непримиримостью он восставал против буржуазно-коммерческого развлекательного театра. Он всегда полагал, что на театр должно быть возложено исполнение "больших культурных миссий", и боролся против использования его в низменных и корыстных "буржуазных целях". Вслед за Гоголем он считал, что театр должен быть могущественной кафедрой, с которой "можно много сказать миру добра". Он видел назначение театра в высоком общественном служении, в облагораживающем идейно-воспитательном воздействии на людей. И это не осталось простой декларацией. Станиславский писал в 1904 году М. Ф. Андреевой, что роль МХТ в театральном искусстве является исключительной. "Мы взялись облагородить его, вырвать его из рук торгашей и передать тем, кому оно должно принадлежать. Наша деятельность получила общественное значение, ее признало общество и наградило нас таким положением, какого не достигал еще ни один артист".

"Чему же чаще служит современный театр -- добру или злу?" -- этот вопрос неоднократно задавал себе в те годы Станиславский. Он отчетливо понимал, что в условиях буржуазного общества театр мог стать "могущественным орудием общественного зла", и всю свою жизнь требовал проведения демаркационной линии, отделяющей в искусстве возвышенное от низменного, прекрасное от отвратительного. Он стремился установить границы, которые отделили бы настоящее искусство от суррогата, от всего пошлого, ложного, поддельного, извращающего творческую природу человека-артиста.

Создавая Художественный театр, Станиславский и Немирович-Данченко ставили перед собой не только художественные, но и общественные задачи. Программное выступление Станиславского 14 (27) июня 1898 года перед труппой только что созданного Художественно-общедоступного театра (так назывался тогда МХТ) поставило его в ряды передовых борцов за народный, демократический театр, о котором мечтали Пушкин, Белинский, Гоголь, Островский. "...Мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер. Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их, -- говорил он. -- Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь".

Мысль об общественном назначении театра неотступно присутствует в высказываниях Станиславского на протяжении всего его творческого пути. Так, в мае 1905 года в своей речи перед открытием Студии на Поварской Станиславский указывал, что подлинное искусство всегда связано с жизнью, что "в настоящее время пробуждения общественных сил в стране театр не может и не имеет права служить только чистому искусству, -- он должен отзываться на

общественные настроения, выяснять их публично, быть учителем общества" {"Театр и искусство", 1905, No 21, стр. 335.}.

Станиславский стремился сочетать высокие гражданские традиции русской художественной культуры XIX века с передовыми идеями своего времени. Он утверждал, что МХТ с момента своего возникновения никогда не забывал основных идейно-воспитательных задач искусства. Но в своих поздних высказываниях советского времени Станиславский внес существенно важные коррективы в понимание задач и целей театра. "...Как отрадно быть актером, который сознает свою воспитательную, общественную и политическую роль!" -- писал он в 1937 году, указывая, что только в советский период театры, окруженные заботой государства, сделались "подлинной трибуной, проповедующей культуру, политические идеи...".

Создавая Художественный театр, Станиславский и Немирович-Данченко отчетливо понимали, что не может быть большого искусства без высокой окрыляющей цели, без идеи демократизации театра, без широкого народного зрителя. "...Было решено, что мы создаем н а р о д н ы й театр -- приблизительно с теми же задачами и в тех планах, как мечтал Островский", -- вспоминал впоследствии Станиславский в книге "Моя жизнь в искусстве". Он не только стремился к созданию театра для народа, но хотел, чтоб театр был народным по существу.

Принцип общедоступности для Станиславского и Немировича-Данченко был не простым формальным понятием, а смыслом и направленностью их искусства. В отстаивании этого принципа они всегда проявляли идейную стойкость и последовательность. В 1908 году, в беседе в связи с десятилетием МХТ, Станиславский указывал, что мысль о создании народного художественного театра особенно волнует и захватывает его. Понятие общедоступности не связывалось для него с упрощенностью. Наоборот, он всегда считал, что народу нужен "наиболее художественный, наиболее искренний, простой, но глубокий по своим впечатлениям театр", высокое идейное искусство, ясное и простое по форме и художественно совершенное по мастерству. Сходные мысли о характере народного театра высказаны Станиславским в публикуемой в этом томе заметке "Нужны ли народные дома и театры?"

Стремление к общедоступности, тяга театра к широкому демократическому зрителю, с такой определенностью прозвучавшие в речи Станиславского перед началом репетиций МХТ, отражены в целом ряде материалов настоящего тома. Особый интерес в этом отношении представляет обращение Станиславского к начальнику Главного управления по делам печати кн. Шаховскому. Этот документ, впервые полностью публикуемый в настоящем издании, не только отражает один из этапов борьбы Художественного театра за продвижение на сцену первого драматического произведения М. Горького, но наглядно свидетельствует о вмешательстве административных органов и цензуры в работу МХТ, о тех препятствиях, которые чинились театру, не давая ему возможности стать театром общедоступным.

Тем не менее, хотя Станиславский и Немирович-Данченко не могли полностью осуществить идею общедоступности из-за отсутствия материальных средств и из-за наличия специальных цензурных ограничений в области репертуара для так называемых "народных" театров, они настойчиво пытались устраивать в МХТ утренние спектакли "по самым низким ценам", предназначенные для "бедного класса населения" -- рабочих, учащейся молодежи, трудовой интеллигенции. Об одном из таких утренников имеется сообщение в "Русских ведомостях" (1899, 8 января): "Вчерашний утренний спектакль Художественно-общедоступного театра прошел при переполненной зрительной зале и на этот раз с несомненным правом мог быть назван "народным"... Спектакль продан был по сильно уменьшенным ценам Обществу по устройству общедоступных народных развлечений... Присутствовали главным образом рабочие с фабрик и заводов с их семьями. Исполнение пьесы сопровождалось шумными аплодисментами". В одном из донесений московского обер-полицеймейстера Трепова указывалось, что эти утренники Художественного театра послужили сближению рабочих с интеллигенцией с пропагандистской целью {"Ежегодник МХТ" за 1948 г., т. II, М., 1951, стр. 544.}.

В момент общественного подъема в стране цензура, обеспокоенная все возрастающим успехом МХТ у широкого демократического зрителя, не разрешала ставить утренники "по самым низким ценам", предупреждая театр, что в противном случае к нему будут применены соответствующие санкции. Применение к МХТ жестких цензурных ограничений, установленных для "народных театров", сделало бы невозможным осуществление идейно-художественной программы МХТ и было бы равносильно закрытию театра.

В своем докладе в Московском литературно-художественном кружке о цензуре, прочитанном в апреле 1905 года, Станиславский со всей решительностью восставал против беззакония и произвола, ограничивающих на сцене свободу мысли и слова, против гнета царской цензуры, религиозных и полицейских ограничений, чинимых театрам, которые задыхаются от обилия различных административных инстанций и насильственной опеки. Он выступал с требованием оградить законом права сценического искусства, "ныне заключенного в тиски". Он страстно доказывал, что театр лишен наиболее важных мыслей и чувств, которыми живет современный зритель, что на сцену нет доступа тем новым героям, которых рождает современная жизнь. "Я никогда не слыхал со сцены, чтоб рабочий говорил о рабочем вопросе, неверующий -- о вере, мужик -- об аграрных вопросах, а студент -- о своих сходках. Все эти лица, с вынужтой сердцевинкой, кажутся на сцене безжизненными и бессодержательными", -- утверждал он, считая, что подобное положение является нетерпимым, ибо театры лишаются возможности полно и всесторонне отражать жизнь. В то же время Станиславский указывал в своем докладе, что существуют произведения, культивирующие пошлость и порнографию, которые не преследуются ни цензурой, ни административными властями, что процент таких пьес в современном репертуаре огромен и "среди них теряются те пьесы, ради которых стоит существовать театру".

Особого внимания заслуживает вывод Станиславского, к которому он пришел, трезво оценив губительные последствия вмешательства цензуры: "К глубокому сожалению, при современных условиях развитие дела народных театров следует признать безнадежным".

Но, несмотря на вывод, что сама идея создания народных художественных театров в условиях буржуазного общества является неосуществимой, Станиславский и Немирович-Данченко не хотели складывать оружия.

К мысли о создании общедоступных театров Станиславский возвращался неоднократно, ища практические и организационные пути для осуществления своей идеи.

Стремясь к обновлению сценического искусства во всероссийском масштабе, он видел необходимость реформы театрального дела в стране; ему хотелось передать другим театрам то, что ценой упорных поисков и усилий было завоевано Художественным театром. В первую очередь он считал необходимым коренное обновление провинциальной сцены, где актеры, поставленные в немыслимые, бесчеловечные условия труда и быта, вынуждены "ради куска хлеба профанировать искусство на грязных провинциальных полутеатрах, полубалаганах" и играть пьесы с двух-трех репетиций. "Тут мало протестовать, тут нужен бунт", -- говорил он в 1909 году в своем выступлении на втором режиссерском съезде {"Голос Москвы", 1909, 10 марта.}.

Он считал, что обновления провинциального театра можно достигнуть не путем индивидуальных усилий того или иного актера или режиссера, но созданием целого ряда творческих коллективов, объединенных единством школы, сценического метода, общей идейно-творческой программой. Эти стремления Станиславского отражены в его проекте организации "Акционерного общества провинциальных театров", помещенном в настоящем томе. "У нас редко за последнее время так горел Константин Сергеевич, как загорелся в этом проекте", -- писал В. В. Лужский И. А. Тихомирову 14 февраля 1904 года.

По первоначальному замыслу предполагалось создать три образцовых передвижных театра, которые должны были пропагандировать в провинции реалистические принципы искусства Художественного театра. Поражает творческая щедрость, с которой Станиславский готов был предоставить этим театрам свои режиссерские планы, дать возможность скопировать мизансцены, декорации, костюмы из постановок МХТ, ознакомиться с изобретениями и открытиями в области света, звука и пр. В сезоне 1904/05 года в виде первого опыта намечалось создание одной филиальной труппы МХТ, деятельность которой должна была состоять в обслуживании фабричных рабочих Москвы и выездах в провинцию, чтоб приблизить подлинное искусство к широкому демократическому зрителю. Показательно, что вначале руководителем этой труппы Станиславский намечал И. А. Тихомирова, актера и режиссера МХТ, бывшего в 1903--1904 годах руководителем общедоступного театра, созданного по инициативе М. Горького и при поддержке МХТ в нижегородском Народном доме.

В цитированной уже речи на открытии филиального отделения МХТ, известного под названием Студии на Поварской, Станиславский утверждал, что театр должен быть выразителем передовых общественных идеалов, что подлинное искусство не может быть оторвано от народа.



Восторженный отклик на это выступление Станиславского имеется в письме к нему Немировича-Данченко от 8--10 июня 1905 года. "Когда Вы говорили труппе о филиальном отделении, -- Вы были очень крупный человек и я глубоко, всей своей мужской душой зрелого человека, любовался Вами, -- на такого хочется смотреть снизу вверх".

Однако Студия, руководимая В. Э. Мейерхольдом, вопреки первоначальным намерениям Станиславского, пошла по иному пути. "Театр должен быть с\_к\_и\_т\_о\_м. Актер всегда должен быть р\_а\_с\_к\_о\_л\_ь\_н\_и\_к\_о\_м. Всегда не так, как все. Творить одиноко, вспыхивать в экстазе творчества на глазах у всех. И потом опять в свою келью!.. Презирать толпу, молиться новому божеству с каждым приливом, забывать его с каждым отливом. И, как море, менять свою краску каждый час!" -- писал Мейерхольд Станиславскому в 1905 году, формулируя свое понимание задач Студии. -- "Раскольничий скит должен завтра зажечь свой костер" {В. Э. Мейерхольд -- К. С. Станиславскому, 1905, 10 апреля. Музей МХАТ.}, -- восклицал он. Мейерхольд стремился вести Студию на разрыв с Художественным театром, с его реализмом, и "костер" нового искусства был ему нужен для того, чтоб "жечь устаревшие приемы натуралистического театра", каким он считал МХТ.

Приняв решение о ликвидации Студии на Поварской еще до официального ее открытия, Станиславский исходил не только из своего принципиального несогласия с художественными принципами Мейерхольда, превратившего Студию в экспериментальную режиссерскую лабораторию символистского "условного" театра, где "талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен..." {К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 285.}. Причины были глубже, ибо Театр-Студия отрывался от действительности, не желая быть "учителем жизни", уводил от задач общественного служения. "Нельзя думать, что театр -- это какая-то секта посвященных, что он оторван и отъединен от жизни. Все дороги человеческого творчества ведут к выявлению жизни", -- говорил Станиславский позднее на занятиях. Оперной студии Большого театра, утверждая, что театры, в которых умирает внутреннее сознание гражданского долга, приходят к внешнему фиглярству и манерности {Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918--1922 гг. Записаны К. Е. Антаровой, изд. 2, М., 1947, стр. 31.}.

В период общественного подъема 1912--1914 годов Станиславский откликается на просьбу Горького помочь группе рабочих, желающих создать в Москве свой рабочий театр. Это начинание Станиславского получило горячую поддержку большевистской печати: "Станиславский все время носится с мыслью создания театра для огромных народных масс; он внимательно следит за работой одного из режиссеров Художественного театра, Сулержицкого, который ведет сценические занятия с группой рабочих", -- писала газета "За правду" (1913, 17 ноября) {"Дюоктябрьская "Правда" об искусстве и литературе", М., 1937, стр. 247.}.

Незадолго до Октябрьской революции Станиславский и Немирович-Данченко возвращаются к мысли об организации общества "Московские общедоступные театры", целью которого должно было явиться создание в рабочих районах Москвы четырех народных театров, филиалов МХТ. Но эта попытка, так же как и другие подобные начинания Станиславского и Немировича-Данченко, не осуществилась и не могла быть осуществлена в условиях дореволюционной России.

Понимание высоких идейно-воспитательных задач, стоящих перед театральным искусством, определило для Станиславского и его требования к актеру. Он всегда ощущал ответственность художника перед народом и в течение всей своей жизни боролся за воспитание актера-мыслителя, актера -- гражданина и общественного деятеля, призванного воплощать на сцене жизнь современного человека, его идеи, "раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные".

Уже в "Художественных записях" 1889 года, впервые точно определив для себя назначение и "великую цель" театрального искусства, он говорит и о назначении актера, который, "чтобы стать на пьедестал заслуженной артистической славы", должен не только обладать чисто художественными данными, но быть "и\_д\_е\_а\_л\_о\_м\_ч\_е\_л\_о\_в\_е\_к\_а", "артистом-пророком, явившимся на землю для проповеди чистоты и правды...". Он всегда считал, что актер с первых дней своего служения искусству должен сознавать эту высокую и ответственную миссию, что не только на сцене, но и в жизни актер должен быть носителем и проповедником прекрасных, возвышенных и благородных идей. В одном из своих высказываний советского периода Станиславский говорил, что в том идеальном театре, к которому он страстно и неуклонно

стремился, "должны быть люди идеи, понимающие свою высокую миссию и выполняющие ее не из-за лишнего хлопка, венка, не ради удовлетворения своего маленького актерского, каботинского самолюбия, а ради национального патриотизма и общечеловеческой цели".

"Актер -- общественный деятель", "актер -- проповедник" -- эти слова часто повторяются в самых различных рукописях Станиславского с начала 900-х годов. Он всегда призывал артистов к безраздельному, самозабвенному жертвенному служению искусству, он звал молодежь идти в искусство как на подвиг, и вся его жизнь являлась воплощением этого подвига. В одном из набросков, написанных в преддверии десятилетнего юбилея МХТ, Станиславский высказывает мысль о том, что в чистоте своего отношения к искусству он видит важный вклад в дело создания Художественного театра. И Вл. И. Немирович-Данченко считал, что одной из главных, характернейших черт Станиславского было его "потрясающе жертвенное отношение к искусству" и благодаря именно этой черте он "имел гениальную способность вести за собой так, что человек действительно отдавался искусству целиком" {См. речь Вл. И. Немировича-Данченко на похоронах Станиславского 9 августа 1938 г. Музей МХАТ. Стенограмма.}. Увлеченные горением Станиславского, его соратники, создавшие с ним Художественный театр, так же как и он, вкладывали в любимое дело свои жизни, стремясь к созданию искусства "благородной красоты, реально честного, глубоко правдивого", захватывающего все их существо {Там же.}.

В то же время Станиславский всегда настойчиво отвергал аскетизм, "жречество", уход от жизни и стремление замкнуться в узкую сферу "чистого искусства". Он говорил, что в искусстве все должно увлекать, захватывать, быть интересным, что всякое подлинное реалистическое творчество должно быть утверждением жизни. Он писал, что "театр должен не "учительствовать", а образами увлекать зрителя и через образы вести к идее пьесы". Он всегда боролся за воспитание нового актера, за его всестороннее и полноценное развитие, за его духовную красоту и силу. В одной из бесед 1936 года он говорил: "...на моей родине искусство не нуждается в уединенных обителях, и театр входит неотъемлемой частью в строительство новой жизни" {"Известия", 1936, 1 мая.}. Он требовал от актера с о з н а т е л ь н о й любви к своему делу, понимания великой миссии своей страны и задач своего искусства и считал, что чувство патриотизма является могучей вдохновляющей силой, толкающей актера на подвиг.

Взгляды Станиславского на сущность артистической этики складывались в борьбе с декадансом, провозглашавшим вслед за Ницше и Уайльдом культ аморализма, самоценность красоты, лишенной нравственной основы, свободной от "тирании общественности", от морального, идейного, политического критерия. Станиславский видел в слиянии этики и эстетики могущественную идейно-воспитательную силу передового искусства, и в этом он следовал традициям великой русской демократической культуры XIX века. Со всей решительностью он выступал против упадочничества, пессимизма, проповеди аморальности, против анархической "свободы" индивидуализма, против всего, что принижает достоинство человека, уродует его моральный облик.

Этика является одной из важнейших частей эстетической системы Станиславского, одной из центральных проблем в воспитании актера. В материалах пятого тома высказывания Станиславского об этике не ограничиваются данной нами специальной подборкой "Из заметок об артистической этике и дисциплине", но пронизывают весь состав тома. Этические требования Станиславского имеют отнюдь не только историческое, но практически актуальное значение и для современного театрального искусства.

\* \* \*

На рубеже XIX--XX столетий, испытывая настойчивую потребность теоретически обосновать свои позиции в искусстве, Станиславский задумал написать литературный труд, посвященный творчеству актера. Уже в 1900 году в одном из писем к Вл. И. Немировичу-Данченко Станиславский упоминает о режиссерских записках, над которыми он работает. В июне 1902 года в письме к В. В. Котляревской (Пушкаревой) Станиславский сообщал о своей работе над книгой, руководством для начинающих артистов, своего рода "грамматикой драматического

искусства". Несмотря на долгую и упорную работу над многочисленными вариантами этого труда, Станиславский не был им удовлетворен ни по существу решения проблемы актерского искусства, ни по форме изложения. Поэтому эти материалы не публикуются в настоящем издании как несовершенные, отвергнутые автором, не отвечающие его последующим педагогическим взглядам.

В литературном архиве Станиславского хранятся также различные рукописные фрагменты, черновые материалы к ним, заметки в записных книжках и пр., затрагивающие обширный круг вопросов, касающихся актерского и режиссерского искусства. Часть рукописных набросков начала 900-х годов была использована Станиславским в "Настольной книге драматического артиста", "Начале сезона", в материалах о трех направлениях искусства театра и др. Публикуемые в пятом томе несколько рукописных отрывков, относящихся к началу 900-х годов, несмотря на их черновой и незавершенный характер, представляют большой познавательный интерес и затрагивают ряд важных эстетических вопросов, решавшихся в те годы в практике Художественного театра.

Так, в незаконченном наброске "Гений", написанном в самом начале 900-х годов, Станиславский отстаивает идею сценического ансамбля и роль режиссера как идейного интерпретатора пьесы и спектакля и полемизирует с теми, кто в новаторстве МХТ видел опасность подавления творческой свободы и индивидуальности актера. Он справедливо считал, что один актер, без помощи ансамбля и обстановки, передающей атмосферу произведения, бессилен создать цельное и законченное впечатление от пьесы. Он особенно подчеркивает коллективную природу театра, считая, что спектакль должен быть результатом усилий целого творческого коллектива, где режиссер, актеры, декоратор, осветитель и другие являются участниками общего художественного дела. Он сравнивает режиссера с дирижером сильного, звучного и могучего оркестра, направляемого опытной и талантливой рукой к единой цели, к гармонии целого, к согласованности частей между собой. Идея художественного ансамбля, направляемого режиссером, всегда формулировалась им как непреложный закон подлинного сценического искусства.

В двух отрывках, примыкающих к наброску "Гений", Станиславский утверждает важность для актера высокого профессионализма и культурности, отвергая бытовавшие среди сценических работников предрассудки о вреде образования и театральной школы, якобы приглушающих порывы творческого вдохновения. "Признав за артистом общественную миссию сотрудничества с автором и проповедническую роль, нужно ли говорить о том, что он должен быть образованным, воспитанным и развитым человеком", -- говорил он.

Чехов и Горький не только восхищались искусством МХТ, но и высоко ценили интеллигентность и культурность его труппы, видя в этом одно из характернейших достоинств молодого театра. Станиславский и Немирович-Данченко всегда стремились к тому, чтобы актеры Художественного театра были не докладчиками текста роли, а самостоятельными художниками, с о т в о р ц а м и автора, способными глубоко осмыслить самую суть идейного замысла пьесы.

В набросках предисловия к задуманному труду о творчестве актера Станиславский призывает молодых артистов к смелому новаторству, к свободному полету творческой фантазии. Истинный артист, по мысли Станиславского, должен стремиться к большим, возвышенным целям, к безграничным горизонтам и перспективам, неуклонному движению вперед, обновлению своего искусства. Образы орла, свободно парящего в высоте, и птицы, замкнутой в клетке, уподобляются им актеру-творцу, находящему в жизни безграничный источник творчества, и актеру-ремесленнику, бессильному вырваться из "западни", погрязшему в условностях, лишенному творческой свободы.

В записных книжках начала 900-х годов Станиславский отмечает, что "на сцене мало невозможного", надо только "работать и думать", "сжечь старые корабли и строить новые", искать "новых путей и новых горизонтов". Мысль о том, что реалистическое искусство отличается широтой, многообразием и беспредельностью своих возможностей, проходит через многие материалы тома. В ряде документов Станиславский в последующие годы развивает мысли, высказанные им в этих ранних набросках предисловия, уточняет и развивает их. Так, в заметке "Режиссер", относящейся к 1910 году, Станиславский указывает, что подлинный художник сцены, достигнув ближайшей цели, "должен тотчас же мечтать и составить себе новую цель для достижения. Это мучительно, но в этом движении вперед -- весь элемент жизни

(жизнеспособности) артиста". Он ненавидел сытость, успокоенность и равнодушие и призывал к окрыленности, творческой пытливости и дерзанию.

Но, советуя актерам учиться "летать", "парить над землей, затрагивая высокие темы и характеры", он требовал, чтобы они трактовали их жизненно правдиво. "То, что называ[ют] теперь парить над землей, -- это ложь, пафос, ломанье", -- писал он в записной книжке 1899--1902 годов. Это замечание чрезвычайно характерно для Станиславского, который, как и Немирович-Данченко, видел подлинную романтичность и поэзию не в отрыве от реальности, а в слиянии с ней. Так же, как и Немирович-Данченко, он ненавидел "театральный романтизм", как нечто противостоящее жизни, как "ложную форму" искусства. Романтика и героика были для него неотрывны от самой жизни, от ее трезвого и глубокого реалистического показа.

Опираясь на заветы Щепкина и Гоголя -- "берите образцы из жизни и природы", -- он стремился разбить оковы ремесленных условностей и канонов, освободить актеров от "рабства", академической неподвижности, от давящих рамок, "сузивших художественные горизонты до размеров маленькой театральной щели, через которую едва была видна настоящая жизнь".

Борясь за реалистическое искусство, он всегда со страстной нетерпимостью относился ко всему искусственному и ложному, что искажало талант актера. "Штампы, условности -- оковы, которые поработают актеров и лишают их свободы. Актеры по моей системе ведут постоянную борьбу за свою свободу, убивая в себе условность и штампы. Актеры старой школы, напротив, развивают в себе штампы, то есть все туже и туже заковывают себя в кандалы", -- писал он в 1910 году. "Я вырываю штамп и уничтожаю условность, чтоб освободить индивидуальность человека", -- повторяет он эту же мысль в записной книжке 1911 года.

В заметках об условности, правде и красоте в искусстве, написанных в первой половине 900-х годов, Станиславский поднимает ряд принципиально важных тем. Однако вопрос об условности, затронутый здесь Станиславским, не получает еще своего полного и всестороннего освещения. Резкое осуждение условности как искусственности, лжи, уродства, как дурной театральной нужды нуждается в уточнении. Термин "условность" Станиславский отождествляет здесь с понятием рутины и штампа, между тем в общепринятом понимании условность является одной из неизбежных особенностей, присущих искусству. В этом значении, Станиславский не отрицал условность никогда и в своих записях называл ее "условиями сцены". Еще в 1889 году Станиславский писал: "...не следует путать рутину с необходимыми условиями сцены, так как последняя требует, несомненно, чего-то особенного, что не находится в жизни. Вот тут-то и задача: внести на сцену жизнь, миновав рутину (которая убивает эту жизнь) и сохранив в то же время сценические условия" ("Художественные записи").

В своих высказываниях 1910-х годов он неоднократно подчеркивает, что искусство не есть простое воспроизведение жизни; оно требует "сгущенной художественной правды", очищенной от всего наносного и случайного. Допуская условность режиссерско-постановочных и декоративных приемов, он в то же время утверждает, что хорошая сценическая условность должна "отзываться правдой", то есть помогать созданию иллюзии жизни, а не разрушать ее и веру актера и зрителя в реальное ощущение жизни пьесы и роли. "...С того момента как артист или зритель усомнится в действительности того, чем живет артист, прекращается правда, переживание, жизнь, само искусство, и начинается представление, театральная ложь, подделка, ремесло. Природа и правда, правда и вера -- неразлучны". Он стремился увлечь зрителя атмосферой сценического действия, сделать его как бы с о у ч а с т н и к о м разворачивающейся перед ним драмы.

Станиславский решительно отрицал антиреалистические теории, получившие распространение в предреволюционные годы, идею так называемой "театрализации театра", самоценность и внешне подчеркнутую демонстрацию сценических приемов, преследующих формальные цели и сознательно разрушающих иллюзию на сцене. Он считал, что придуманная, формалистическая условность приводит к трюку, внешней изощренности, отвлекает от внутреннего раскрытия темы.

В то же время он признавал ту театральную условность, которая, оставаясь неназойливой, а временами даже почти незаметной, помогает актеру и зрителю сосредоточить внимание на внутренней сущности пьесы, делает неотразимой силу воздействия "жизни человеческого духа".

Станиславскому и Немировичу-Данченко был свойствен художественный максимализм. Они допускали самые неожиданные, смелые и рискованные приемы, если эти приемы помогали раскрытию идейного содержания пьесы, делали более ощутимым и убеждающим замысел актера

и режиссера. Они понимали, что без строгого отбора жизненных наблюдений невозможно достигнуть осмысления и обобщения явлений жизни, то есть важнейших задач реалистического искусства.

Позиции Станиславского по отношению к сценической условности не могут быть до конца поняты, если не учесть его последующих высказываний о гротеске. Отрицая формалистический гротеск за намеренное искажение им действительности, "условное неправдоподобие", субъективный произвол художника, Станиславский утверждал правомерность и необходимость реалистического гротеска. Если представители формалистического лагеря считали, что гротеск якобы по своей природе противоречит реалистическому искусству, то Станиславский видел в реалистическом гротеске квинтэссенцию жизни. Он считал, что художник может сгустить, сделать более наглядными, дерзкими и смелыми выразительные средства, если это непреложно диктуется огромным, всеисчерпывающим внутренним содержанием, требующим для своего выражения заостренных до преувеличенности средств и приемов.

В заметке, начинающейся словами "Что же называется художественным и нехудожественным впечатлением?", Станиславский предостерегает против излишнего увлечения бытовыми подробностями, нарушающими впечатление целого, отвлекающими от главного -- от идеи пьесы. Но "еще хуже в искусстве -- это боязнь действительности", убивающая все живое и дающая мертвое впечатление, -- замечает он далее.

Стремясь к верному отражению действительности, к показу на сцене театра целых пластов народной жизни, социальных слоев, которые или не получали доступа на сцену или же изображались условно театрально и шаблонно, он стремится к расширению возможностей сцены, к ломке канонов "эстетически допустимого". Он выступает против идеализации и приукрашивания действительности. "Искусство шире и смелее, чем думают педанты. Оно отыскивает красоту не только в пастушеских сентиментальных идиллиях, но и в грязи крестьянской избы", -- утверждал он. Станиславский не боялся беспощадного реализма, вскрывающего уродливость социального уклада жизни, добивался показа острых контрастов и противоречий, не стараясь избежать упреков в грубости и натурализме.

В "Мещанах", во "Власти тьмы" и особенно в "На дне" разоблачение язв действительности являлось, по существу, осуждением собственнического общественного строя, калечащего людей, превращающего их в "вещественное доказательство преступления". В режиссерском экземпляре пятого акта "Власти тьмы", написанном в июне 1902 года, Станиславский не боялся изобразить "грязь жизни", уродливые и безобразные стороны деревенского быта. Так, показывая "реально-отвратительный" вид пьяной Анисьи, чтоб усилить, сделать еще более нестерпимой тоску Никиты, его отвращение к жизни, Станиславский не только не избегал резкости и преувеличения, но намеренно усиливал их, "сколько бы ни ругали за это кисло-сладкие эстеты-критики".

Постановки пьес М. Горького в Художественном театре вызывали особую тревогу в кругах буржуазной прессы и защитников "охранительных тенденций". Упрекая Художественный театр в натурализме, эта критика пыталась отвлечь общественное внимание от идейного содержания пьесы и спектакля. Выступая якобы исключительно с позиций эстетического критерия, защитники "чистого искусства" осуждали Горького и МХТ за нарушение "известных рамок художественности и правды", меры и границ искусства. Вставал вопрос о самом праве театра изображать низменное, грубое, показывать натуралистические бытовые подробности. Станиславский всегда отстаивал право художника использовать в своем искусстве и темные краски, ибо резкое обличение "позорной действительности" должно было, по его мысли, ярче оттенить положительную идею пьесы, сделать еще более ощутимым идейный замысел автора и театра.

Станиславский видел главный порок натурализма не столько в чрезмерной детализации или избытии внешних подробностей быта, сколько в самом отношении художника к действительности, в потере широких идейных горизонтов и перспектив, в пассивном отражателстве, в раболепии перед фактом, в преклонении перед будничной "маленькой правдой".

Ища красоту в самой реальной действительности, смыкаясь тем самым с формулой Чернышевского -- "прекрасное есть жизнь", Станиславский, несмотря на отдельные натуралистические срывы и увлечения, неуклонно стремился к высшей художественной правде,

к высокому реализму, очищенному от мелочной детализации, вскрывающему самое главное, существенное, помогающему лучшему выявлению сквозного действия и сверхзадачи.

Подводя итоги сложной и противоречивой эволюции Художественного театра за пятнадцать лет, Станиславский утверждал в 1913 году, что МХТ стремился к реализму с первых дней своей жизни. "Искали правду, правду подлинных переживаний, мы думали найти ее и в театре реальном, и в театре философском, и в театре условном", -- говорил он, указывая, что от внешнего реализма, которым был отмечен первый период истории МХТ, театр пришел теперь к "реализму духовному", обогащенному всем предшествующим процессом творческих исканий.

В течение всей своей жизни в искусстве Станиславский восставал против узкого и ограниченного понимания реализма, против серости и безликости, добываясь яркости и неповторимости сценического создания. В единообразии и нивелировке он видел результат ремесленного подхода к искусству. Поражают широта и смелость его исканий, пытливое внимание ко всему новому, талантливому, не укладывающемуся в привычные, узаконенные рамки и представления. Он сам был неутомимым исследователем, новатором, возмутителем спокойствия, отвергавшим исхоженные пути и проторенные дороги. Он требовал от своих учеников, чтобы они жили не по готовым рецептам, а самостоятельно искали, пробовали, экспериментировали. Он признавал даже полезность временных отклонений, ошибок и срывов, если свершившие их вовремя сумели сделать для себя правильные выводы. Он призывал молодежь к театру поисков, экспериментов, к театру-лаборатории, умел поддерживать и направлять в нужную сторону источник брожения.

"Лучше всего, когда в искусстве живут, чего-то домогаются, что-то отстаивают, за что-то борются, спорят, побеждают или, напротив, остаются побежденными. Борьба приносит победы и завоевания. Хуже всего, когда в искусстве все спокойно, все налажено, определено, узаконено, не требует споров, борьбы, поражения, а следовательно, и побед". Эти слова Станиславского, сказанные в последний год его жизни, характерны для всего его творческого пути. В ряде материалов пятого тома он призывает к спорам, к борьбе мнений, соревнованию различных художественных направлений в искусстве, к страстной атмосфере творческих поисков. Так, в материалах, связанных с подготовкой к десятилетию МХТ, он указывает, что "театр должен совмещать различные течения и направления", творчески соревнующиеся и борющиеся между собой, и это должно способствовать освежению атмосферы, брожению; он говорит, что работники театра должны пристально следить за жизнью смежных искусств, общаться с литераторами, художниками, музыкантами.

В беседах с молодежью он советовал не бояться на время сойти с широкой и проторенной дороги, чтоб на свободе, путешествуя по тропинкам и склонам, искать, подобно разведчикам, новых путей и кладов. И в то же время Станиславский предостерегал молодежь от опасности заблудиться, сбиться совсем с основного, верного пути, потерять главную, ведущую цель. "Ведь тот, кто не знает этого вечного пути, обречен на скитания по тупикам и тропинкам, ведущим в дебри, а не к свету и простору", -- говорил он.

Станиславский безоговорочно отрицательно относился ко всему, что давало искаженное изображение действительности и было порождено декадентством и формализмом. В то же время он зорко присматривался к тому, что происходило и вне искусства реалистического лагеря, искал общения с Мейерхольдом, Блоком, Брюсовым, Крэгом, Айседорой Дункан, стремился получить от них интересные и новые идеи, самому проверить их на практике, принять или отвергнуть, отделить талантливое от ложного и ошибочного в их исканиях, разумно воспользоваться результатами их творческих брожений.

Но, считая необходимым многообразие исканий, проб и экспериментов, Станиславский всегда видел свою основную цель в утверждении реализма, стремился обогатить его художественные возможности, сделать более могучим, гибким, отточенным и непобедимым его оружие, силу и мощь его сценического воздействия. Призывая молодежь учиться у самых различных мастеров, критически осваивать и перерабатывать все ценное, достигнутое в искусстве других стран и народов, Станиславский со всей страстностью и убежденностью отстаивал свой путь в искусстве, принципы последовательного и углубленного реализма, развитию и утверждению которых он посвятил свою жизнь.

Опыты так называемых "условных" постановок МХТ ("Драма жизни", "Жизнь Человека"), результаты работы Вс. Мейерхольда в Студии на Поварской в 1905 году, сотрудничество с Г. Крэгом при постановке "Гамлета" в МХТ в 1909--1911 годах со всей непреложностью убеждали

Станиславского в том, что путь символизма и ирреальности является гибельным для театра, нарушает самое важное и существенное в актерском искусстве, подменяя образ символом, многогранность и сложность человеческого характера -- упрощенной схемой и маской.

В настоящем томе приводятся материалы, относящиеся к работе Станиславского над "Синей птицей" М. Метерлинка, поставленной в МХТ в 1908 году. Это -- речь, сказанная Станиславским перед началом репетиций, и его воспоминания "В гостях у Метерлинка". Речь Станиславского, опубликованная впервые в 1907 году во французском журнале "Mercure de France" и позднее в русской печати, получила широкую известность среди деятелей театра.

Для того чтобы правильно понять позицию Станиславского и смысл его речи, надо учесть, что вводная ее часть, где он говорит о непознаваемости мира, о бессилии человека перед судьбой, о таинственных силах, разлитых в природе, и пр., является попыткой изложения философии Метерлинка, а не собственных взглядов Станиславского. Рекомендую исполнителям вжиться в психологию автора пьесы, в мир его образов, почувствовать его стиль и художественную манеру, Станиславский был далек от подчинения идеалистической философии и эстетике Метерлинка. Наоборот, проповедь смирения перед фатальной обреченностью, роком и смертью всегда была органически чужда ему. Да и сама "Синяя птица", написанная в форме сказки, "детского сна", отличалась от предшествующих произведений Метерлинка, порывала с концепцией "театра ужаса". Эти особенности пьесы были тонко почувствованы Станиславским. Проникнуться "мистицизмом автора", к чему призывал он участников спектакля, практически означало для Станиславского найти путь к созданию таинственной и сказочной атмосферы, проникнуть в наивный, поэтический мир детской фантазии. "Пьеса ставится нами в светлых, радостных тонах. Главные принципы постановки -- юмор и трогательный лиризм. Комический и драматический элементы перекликаются с фантастическим... Законченность сценической техники Станиславский довел, как мне кажется, до форм еще небывалых", -- говорил Вл. И. Немирович-Данченко о постановке "Синей птицы" в МХТ в беседе с сотрудником газеты "Раннее утро" (1908, 1 октября).

По блеску режиссерского мастерства, вкусу, богатству фантазии "Синяя птица" может быть отнесена к лучшим постановкам Станиславского. Преодолев идеалистический замысел Метерлинка, Станиславский создал жизнерадостный спектакль, проникнутый верой в человека и исполненный тончайшей поэзии, и это обеспечило ему столь долгую жизнь на сцене Художественного театра.

Уже в своей речи Станиславский настойчиво выступает против пристрастия Метерлинка к банальным театральным приемам, к дешевым эффектам, могущим превратить поэтическую сказку в обычную феерию. Этот спор с автором и в трактовке произведения и в применении средств сценического воплощения со всей определенностью сказался и в самой постановке.

Среди материалов пятого тома публикуются "записки" Станиславского, названные им "Начало сезона" и частично напечатанные в журнале "Русский артист" в 1907--1908 годах. В качестве добавления к "Началу сезона" печатаются найденные в архиве Станиславского наброски, которые дают возможность читателю наглядно представить себе масштаб и характер замысла этого не законченного Станиславским труда.

"Начало сезона" является одной из ранних попыток Станиславского изложить свои творческие принципы, получившие дальнейшее развитие в его "системе", и первым его печатным трудом в этой области. В этих "записках" Станиславский поднимает ряд творческих вопросов, разработанных им в сочинениях более поздних лет. Здесь затрагивается прежде всего круг вопросов актерского творчества: необходимость выработки устойчивого сценического самочувствия, необходимость изучения различных свойств артистического дарования (названных позднее элементами "системы"), установление этапов процесса работы над ролью ("период исканий", "анализ", "воплощение" и т. д.). Кроме того, в "Начале сезона" затронуты вопросы артистической этики, театрального образования и даны характеристики отдельных видов современного театрального искусства.

Созданию "Начала сезона" предшествовала длительная работа Станиславского над своего рода "грамматикой драматического искусства", практическим руководством "начинающим артистам, режиссерам и ученикам драматических школ", названным "Настольной книгой драматического артиста".

Как сообщает Станиславский в рукописном наброске предисловия к "Началу сезона", потребность скорее поделиться своим опытом с молодыми артистами и учениками побудила его

временно приостановить работу над "грамматикой драматического искусства" и изложить свои взгляды более доступно и популярно в форме дневника артиста и режиссера.

Станиславский всегда говорил, что "система" не есть свод раз и навсегда установленных приемов и правил, что это не "поваренная книга", где можно получить любой рецепт, а целая культура, на которой надо расти, воспитываться годами, поняв ее существо и творческий смысл.

"Настольная книга" не удовлетворяла Станиславского, так как сухая и сжатая форма изложения "грамматики" делала трудным ее усвоение. Кроме того, Станиславский реально ощущал опасность, что не творческое, а формальное, догматическое следование его правилам и советам может принести вред учащимся, засушив в них "живое, вечно подвижное, никогда не успокаивающееся" стремление к творческому исканию. "Одна мысль, что этой книгой могут воспользоваться для того, чтобы сковать и задушить свободное творчество, заставляла меня холодеть и бросать перо, -- писал он в одном из вариантов предисловия к "Настольной книге". -- Меня, как кошмар, преследовала картина какого-то класса, где за партами сидят какие-то еще свободные в творчестве молодые люди и барышни... Держат перед собой такие же книги, как эта, и зубрят отсюда и досюда. А строгий профессор... сидит на кафедре и задает вопросы: "И\_в\_а\_н\_о\_в\_В\_л\_а\_д\_и\_м\_и\_р, перечислите мне составные элементы духовной природы артиста". Иванов Владимир встает и, краснея, пыхтя и, главное, веря в то, что изучает настоящее искусство, перечисляет зазубренные без смысла свойства и с каждым словом вонзает мне кинжал в сердце. -- Это ужасно, это обман, это убийство таланта. Караул! -- хочется крикнуть мне, как это бывает при кошмаре. -- Разорвите, сожгите книги, распустите учеников, объясните им, что я сделал преступление, что я уже достаточно наказан за это, но не давайте бездарным педагогам пользоваться моей ошибкой..." {Музей МХАТ, КС, No 762.}.

Станиславский очень рано отошел от формы научного трактата, свойственной "Настольной книге", и до конца своей жизни добивался легкой, доступной, повествовательной формы изложения своего "многомногого труда о мастерстве актера", как сам он называл свою "систему".

Само содержание его "системы" и подход к творчеству актера претерпели с годами существенные изменения. Вот почему Станиславский в своих книгах "Работа актера над собой" и "Работа актера над ролью" почти не воспользовался теми заготовками, которые были написаны им в 900-х годах.

В "Начале сезона" Станиславский впервые применил свободную повествовательную форму, носящую характер дневника, принятую им впоследствии и при изложении "системы". Однако записки "Начало сезона" не являются дневником в собственном смысле, так как в них конкретные жизненные факты и наблюдения автора переплетаются с вымыслом.

Описывая на страницах "Начала сезона" различные виды театральных представлений и зрелищ, Станиславский дает обобщенную характеристику того или иного театрального жанра, отталкиваясь от реальных прообразов, которые он наблюдал на рубеже XIX--XX веков. Так, например, в черновых набросках к "Началу сезона" Станиславский указывает, что "родоначальником" театра фарса являются французы. "Вот почему, описывая этот вид современного сценического искусства, лучше всего обратиться к французской сцене, тем более что недавно я видел во Франции немало пьес подобного рода". Однако, описывая театр фарса, дивертисмент "гала-монстр" и др., Станиславский широко использовал также свои московские впечатления от представлений фарсов в кафешантанном театре Шарля Омона, от летних программ театра "Олимпия" и "Открытой сцены" сада "Аквариум" и др.

Записки "Начало сезона" содержат важные высказывания Станиславского об истинном назначении сценического искусства и дают резкую критику буржуазного развлекательного театра. Знаменательно, что Станиславский опубликовал свои записки в период общественной реакции, наступившей после поражения революции 1905 года, когда развлекательные безыдейные, зрелища получили широкое распространение.

Отдельные фрагменты из "Начала сезона" -- описание дивертисмента "гала-монстр", представлений фарса, оперетты и др., в 20-х и начале 30-х годов использовались Станиславским в качестве материала для его работ -- "Дневник ученика" (вступительная глава в одном из черновых вариантов "Работы актера над собой"), "Разные виды театров" и др.

Станиславский намеревался (но это намерение осталось неосуществленным) дать обзор различных видов театра и современных театральных направлений, не только русских, но и иностранных. Этот обзор нужен был ему, так сказать, в педагогических целях, чтоб путем



сравнительного анализа разного вида театров установить признаки подлинного искусства, отграничить его от всевозможных ремесленных представлений и зрелищ, от всего, что уродует, извращает его истинную природу, лишает его идейно-воспитательной цели. В архиве Станиславского помимо фрагментов из "Начала сезона" сохранились черновые наброски более позднего времени, свидетельствующие о том, что он предполагал дать широкую картину различных театров и театральных направлений -- показать драматические театры типа МХТ и Корша, бытовой театр, театр гастролера, философский и литературный театры, театр, где доминирует искусство художника и др. "Будет еще театр Таирова, Мейерхольда (прежнего Мейерхольда с мистикой и метерлинковщи-кой) и новый театр (моя фантазия), не существующий, но могущий быть".

Эту характеристику различных видов театра, носящую порой полемический характер и даваемую с позиций защиты определенной творческой системы, Станиславский начал излагать в виде лекции Торцова, на которой должны были присутствовать в публике представители различных театральных направлений; своими замечаниями и выкриками они превращали лекцию в диспут. "Надо написать целый ряд коротких выкриков из толпы, самых разнообразных и друг другу противоположных, -- замечает Станиславский. -- На лекции сидят представители всех направлений. Там А. И. Южин (надо будет сделать выписки из того, что он писал об искусстве). Там Сакулин, Эфрос, покойный Ив. Ив. Иванов, Веселовский, артисты Художественного театра, Мейерхольд, Таиров, провинциальный антрепренер и пр. и пр." {Музей МХАТ, КС, No 629.}.

"Что же такое театр и его представление?.. Называть ли его храмом искусства или вертепом разврата? Вредное это учреждение или полезное? Воспитывающее или развращающее?" Эти вопросы, со всей остротой поставленные Станиславским на страницах "Начала сезона", мы встречаем в целом ряде последующих его сочинений. Так, в одном из вариантов рукописи "Театр", являющейся вступлением к его труду о трех направлениях в сценическом искусстве, Станиславский писал; "Театр -- обоюдоострый меч: одной стороной он борется во имя света, другой -- во имя тьмы. С той же силой воздействия, с которой театр облагораживает зрителей, он может развращать их, принижать, портить вкусы, оскорблять чистоту, возбуждать дурные страсти, служить пошлости и маленькой мещанской красоты".

Его волновала мысль, что лишь немногие зрители, знакомые с задачами искусства, смогут разобраться самостоятельно в путанице понятий, существующей вокруг слова "театр", которым называют самые разнообразные представления, "начиная с религиозных мистерий и кончая балаганом с дрессированными крысами и говорящими моржами". Его тревожило, что большинство утеряло границу между настоящим искусством и увеселением, одинаково именует театром постановки пьес Гоголя и Шекспира и скабрёзных фарсов, одинаково называет артистами Шаляпина и кафешантанных певцов, Ермолову и "девицу-фурор". Он призывал людей, причастных к театру, бежать "как от чумы", от всего низменного и пошлого, от всей той гнили, которая издавна заполонила сцены буржуазно-коммерческого театра, нередко служащего "притоном отребья человечества и гнездом самых гнусных его пороков".

Борец за идейное гуманистическое искусство, он с негодованием восставал против использования театра для дела реакции, чтоб "возбуждать взаимную ненависть, снобизм, разврат", служить человеконенавистническим агрессивным целям, проповеди насилия и войн.

Как современно и остро актуально звучат слова Станиславского, сказанные им в советское время, призывающие рассматривать театр как одно из важных "орудий борьбы с войной и международных средств поддержания всеобщего мира на земле". Он считал, что театр может сыграть плодотворную роль в "общении народов между собой, для вскрытия и понимания их сокровенных чувств". Он считал, что "театр и его искусство стали, как никогда, нужны человечеству для самых высших целей".

\* \* \*

"Великим мятежником" называл Станиславского Горький. Смелость его исканий и решительное обновление и преобразование всей театральной системы сверху донизу, стремление, говоря словами Пушкина, "ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых

столетий", не могли не вызывать озлобления и сопротивления как защитников старого театра, так и эстетов и декадентов. Поэтому деятельность Станиславского и Московского Художественного театра с первых же шагов подвергалась ожесточенным нападкам со стороны многочисленных театральных критиков, пытавшихся дискредитировать творческие искания театра и ложно истолковать его цели и намерения. Чехов и Горький возмущались травлей театра со стороны реакционной прессы, поддерживая его в той идейной борьбе, которую он вел.

В письмах Станиславского 900-х годов неоднократно встречаются протесты против тенденциозных выпадов театральной критики, особенно усилившихся в связи с огромным успехом театра у демократического зрителя. Современному нам поколению, воспитанному на глубоком уважении к деятельности Станиславского и Немировича-Данченко, трудно даже представить себе, до какой степени остроты и накала доходили споры вокруг МХТ в начале века. "И чем более расширялся круг зрителей, влюбленных в тонкое коллективное искусство молодого театра, тем более предубеждения и раздражения чувствовалось в стане его противников. Неистовствовал в театральном зале, в фойе во время антрактов и в печати талантливый старовер сценического искусства Кугель, а за ним и многочисленные приверженцы его взглядов", -- рассказывает Л. Я. Гуревич в своих воспоминаниях о Станиславском {"О Станиславском". Сборник воспоминаний, М" 1948, стр. 119.}.

Даже после того как режиссерское и актерское искусство МХТ получило восторженное признание у европейского зрителя и критики во время заграничных гастролей театра в 1906 году, Кугель продолжал видеть в искусстве МХТ лишь проявление "антитеатрального наваждения", "натуралистическое крохоборство", "мейнингенство", отсутствие актерских дарований, якобы подавляемых диктатурой режиссера, "вандализм Станиславского" и т. д. и т. п.

Подводя итоги пятнадцатилетию МХТ, Кугель в одной из своих статей писал, что у Станиславского и Художественного театра "не было идеала", что МХТ не знал, "во имя чего он что-либо делает, что у него не было ни выстраданных идей и убеждений, ни ясной теории, ни практической школы". Отрицая революционные "крайности" и будучи эволюционистом, как сам он признается в этом, Кугель верил "в рождение нового только из старого -- и в политике, и в социальной жизни, и в искусстве" {"Театр и искусство", 1913, № 42, стр. 843--844.}. Каждое нововведение, каждое открытие и реформа Станиславского освещались Кугелем в печати ложно и тенденциозно. В своем неистовстве он доходил до того, что вообще отрицал исторически прогрессивную роль Станиславского и Художественного театра, видел в их деятельности лишь вред русской сцене, утверждая, что русский театр исковеркан Московским Художественным театром, "как старая Русь была исковеркана Петром..." {А. Р. Кугель (Homo Novus), Утверждение театра, М., стр. 14.}.

В одном из своих писем 1909 года, полемически сравнивая Кугеля за его реакционность и неистовство с Пуришкевичем, Станиславский писал: "Он [Кугель] перешел границу в своем негодовании и потому даже на актеров, о которых он пишет, его ругательства перестали действовать". Естественно, что театральные критики, подобные Кугелю, тенденциозно освещавшие путь театра, не только не могли помочь Станиславскому в преодолении ошибок и крайностей в практике МХТ, но зачастую обостряли и усугубляли их. В полемическом азарте Станиславский порою доходил до чрезмерности в отстаивании своих принципов, не делая никаких уступок, и специально для того, чтоб эпатировать враждебную театру критику, упорно настаивал на целом ряде деталей и подробностей, от которых пытались его удержать и Немирович-Данченко и Чехов. Многочисленные рецензии Кугеля, Бескина, Беляева и других, сохранившиеся в архиве Станиславского, снабжены его критическими пометками и замечаниями, показывающими резкое его несогласие с их оценкой деятельности Художественного театра.

В материалах литературного наследия Станиславского, в его записных книжках и рукописных набросках имеется много заметок и черновых записей, озаглавленных: "Критика", "Публика и пресса", "Интервью об отношении актера и прессы" и т. п., свидетельствующих, что Станиславский предполагал подробно высказаться по этому вопросу в печати. Этот интереснейший материал до настоящего времени почти полностью оставался неизвестным.

Большинство высказываний о театральной критике, впервые публикуемых в настоящем томе, относится к 1909 году. И это не случайно, так как вопрос о театральной критике в то время вызывал широкий общественный интерес и фигурировал как один из важных вопросов на втором съезде режиссеров в марте 1909 года. "...Публику, которая, как Вы знаете, умнее

большинства критиков, -- спутали, и нам приходится бороться с этим самыми решительными мерами", -- писал Станиславский Л. Я. Гуревич в 1909 году. "Критика в подавляющем большинстве -- ошибается. Публика -- на долгом расстоянии -- всегда права", -- утверждал он в одном из набросков, видя в успехе у широких слоев демократической интеллигенции признание того нового и передового в искусстве, что нес Художественный театр.

Утверждая идейно-воспитательную миссию театра, видя в нем средство познания и преобразования действительности, Станиславский с особым вниманием и уважением относился к печатному слову, к журнальным и газетным статьям, содержащим передовые идеи в области театра и драматургии. В то же время он с негодованием отмечал, что пресса часто используется во вред искусству, прививая зрителю консервативные взгляды, предвзятые суждения и ошибочные критерии. "Хорошие и беспристрастные критики -- это лучшие друзья искусства, лучшие посредники между сценой и публикой, лучшие истолкователи талантов, и, наоборот, плохие и пристрастные -- это враги искусства, ссорящие публику с актером, убивающие таланты, спутывающие публику", -- писал Станиславский. Для того чтоб отстаивать и пропагандировать свое искусство, искусство МХТ, эстетически воспитывать публику, увлечь ее драматургией Чехова и Горького, ставившей острые жизненные проблемы, Станиславскому и Немировичу-Данченко надо было перевоспитывать и театральную критику, разъяснять ей истинные цели и задачи Художественного театра, раскрывать внутреннюю сущность его исканий.

Публикуемые в настоящем томе высказывания Станиславского о театральной критике не утратили значительного интереса и для нашей современности. Советские критики и театроведы найдут в них для себя много ценного и поучительного. Мысли Станиславского о критике, изложенные им не для взаимных претензий и сведения счетов, заключают целый ряд важных конструктивных предложений, направленных к устранению ненормальных взаимоотношений между театром и прессой, и намечают те требования, которым должен отвечать каждый настоящий критик.

Со всей решительностью Станиславский восставал против безграмотности и дилетантизма, незнания критиками законов сценического искусства, органической природы театра, против их неумения отделить качество пьесы от качества постановки, искусство режиссера от актерского исполнения, актера от роли. Он протестовал против односторонности, тупой прямолинейности, схематизма, присущих ряду критиков, против предвзятости и предубежденности оценок, штампованных суждений, наклеивания ярлыков, неспособности живо и непосредственно подходить к произведениям искусства. Он выступал и против субъективизма и произвола критических оценок. "Личное бездоказательное мнение, до которого нет дела толпе, не есть критика", -- утверждал он. Он требовал от критиков уважения к труду актера, добросовестных и тщательно продуманных доводов и обоснований, коллективных рецензий, суммирующих мнения специалистов о том или ином спектакле.

В противовес распространенному в предреволюционные годы критическому эссеизму, передаче в первую очередь субъективных импрессионистических впечатлений Станиславский требовал от критиков всестороннего и глубокого анализа произведений, ссылаясь при этом на Белинского, который, по его словам, "разбирал и оценивал творчество с помощью логики, знания, пытливости и чуткости гения".

В своих заметках о критике Станиславский неоднократно обращается к Белинскому, в котором он видел и д е а л к р и т и к а, умеющего не только проникновенно раскрывать замысел автора, давать анализ его творению, но и судить о нем с позиций жизни, показать, насколько правдиво и точно отражает оно действительность и процессы, происходящие в ней. Знаменательно, что в том же 1909 году, к которому относится большинство публикуемых заметок о критике, Станиславский в спорах с Гордоном Крэгом о толковании образа Офелии в "Гамлете", возражая против схематизма и утрировки, также прибегает к авторитету Белинского. В спорах с Крэгом, боровшимся с эстетической теорией образного отражения мира, отстаивавшим символ вместо реалистического образа, Станиславский, по-видимому, опираясь на Белинского, говорил: "Нет, это признано. Театр есть образное искусство... Все искусство есть прежде всего образ".

Станиславский и Немирович-Данченко оспаривали право критиков судить о спектакле и выносить приговор непосредственно после первого представления. Они неоднократно указывали, что, в отличие от многих других театров, работа актера МХТ над ролью обычно не заканчивается на премьере, которая является не более как публичной генеральной репетицией, и

лишь после ряда спектаклей на публике достигаются полное слияние актера с образом и глубина творческого перевоплощения. Станиславский считал, что лишь после десятого-пятнадцатого представления все то, что было заложено в период репетиционной работы, начинает давать свои результаты. "Театральная р\_е\_ц\_е\_н\_з\_и\_я, как отчет о первом представлении, есть зло, о\_ч\_е\_н\_ь вредное для театрального искусства", -- писал Вл. И. Немирович-Данченко Н. Е. Эфросу в декабре 1908 года, после появления его критической статьи о "Ревизоре" в МХТ. Немирович-Данченко указывал критику, что сила искусства МХТ не в первых спектаклях, "его сила в тех 70--80--100 тысячах людей, которые смотрят истинно художественные 70-е и 100-е представления. Вот для кого работает театр и вот почему он силен".

Станиславский и Немирович-Данченко неоднократно указывали, что в оценке деятельности театра критика должна исходить не из количества выпущенных премьер, а исключительно из художественного качества проделанной театром работы. Настаивая на качественном критерии, Станиславский считал, что театр должен идти не "вширь, а вглубь", отдавать все силы на углубление и развитие своего искусства, подходить максимально требовательно и ответственно к каждой своей работе, игнорируя поверхностный и легкий успех. Возражая против спектаклей-однодневок и стремясь, чтобы каждое творение театра являлось воплощением большой мысли, большой правды, совершенной художественной формы, он требовал от коллектива театра предельного напряжения творческих сил. Поэтому так же требовательно относился он и к критическим рецензиям, видя в скороспелых и безответственных отзывах неуважение к труду театра.

В своих взглядах на театральную критику Станиславский во многом соприкасался с высказываниями А. П. Ленского в "Заметках актера", напечатанных в 1894 году в журнале "Артист". В этом вопросе Ленский и Станиславский были единомышленниками. Как и Ленский, Станиславский считал, что театральная критика должна существовать не только для читающей публики, но и для театра, должна помогать его творческому росту. Как и Ленский, он требовал от критика высокого профессионализма и считал, что критик обязан указывать театру не только на ошибки и недочеты, но и подсказывать средства для их устранения. Со всей решительностью он осуждал существовавшее тогда р\_а\_з\_о\_б\_щ\_е\_н\_и\_е театра и критики, при котором "сотрудничество превратилось во вражду", отчего "страдает наше искусство и общество".

Станиславский искал среди критиков е\_д\_и\_н\_о\_м\_ы\_ш\_л\_е\_н\_н\_и\_к\_о\_в, приверженцев тех же идей и взглядов в искусстве, которые он сам с такой страстностью исповедовал. При этом он "иногда не посягал на свободу критика и его право на любые, даже самые суровые и резкие оценки. Для Станиславского был обиден не факт неодобрения его актерской или режиссерской работы, а предвзятое и неправильное понимание критиком замысла театра. Вот почему Станиславский говорил о Кугеле: "Он талантлив, но к делу непригоден".

Станиславский часто нуждался в сочувствии, в понимании и поддержке и искал людей, в беспристрастность, честность и вкус которых он мог бы поверить. Критика нужна была ему не для прославления себя и своего искусства, а для проверки, контроля, укрепления веры в себя и устранения своих ошибок и недостатков. В доброжелательной, но требовательной критике он видел могущественное средство самоусовершенствования и творческого роста артиста.

Он хотел, чтобы критики и театроведы были с\_о\_у\_ч\_а\_с\_т\_н\_и\_к\_а\_м\_и художественного движения в искусстве, были советчиками и друзьями театра, помогающими ему в его творческой работе, контролирующими ее, знакомыми не только с результатами, но и с самим процессом создания спектакля, с творческой системой театра. Его возмущало ложное самолюбие, "олимпийство" некоторых критиков, не желавших учиться у театра, который, несмотря на отдельные срывы и ошибки, был впереди критики, вел ее за собой.

И Станиславский и Немирович-Данченко всегда охотно шли навстречу теоретикам и историкам театра, серьезно интересующимся искусством МХТ и пытливо стремящимся к изучению его основ. В своих письмах и беседах они приоткрывали им замыслы Художественного театра, давали разрешение присутствовать на репетициях как в самом театре, так и в студиях, предоставляли им для ознакомления и изучения материалы творческого архива МХТ. Личные встречи, беседы, знакомство критиков с "системой" Станиславского были плодотворны для обеих сторон и способствовали взаимному обогащению и театра и критики. Станиславский считался с мнением многих компетентных критиков и историков театра, в том числе с мнением С. В. Флерова (Васильева), П. М. Ярцева и особенно Н. Е. Эфроса и Л. Я.

Гуревич, которые стали деятельными пропагандистами искусства МХТ, неизменными советчиками и помощниками Станиславского в его исканиях.

\* \* \*

Борьба за обновление и преобразование сценического искусства заставила Станиславского выступить на защиту своих идей, своего творческого credo, своих открытий, получивших осуществление в практике Художественного театра. Чтобы сделать всеобщим достоянием свой личный артистический опыт, все ценное и существенное, добытое им, Станиславский должен был разъяснять и популяризировать свои взгляды, выступать с докладами, речами, статьями, писать о природе театра и искусстве актера, стать исследователем и ученым.

"...В истории театра всех стран не найдется столь блестящей страницы, какую написали мы за два года", -- утверждал Станиславский в письме к Немировичу-Данченко в 1900 году, подводя итоги первым сезонам Художественного театра. Он ощущал свою деятельность, особенно с начала работы над "системой", как революционный переворот в искусстве театра, и уже тогда историческое значение его открытий было очевидно для него.

В одном из писем 1908 года он отмечал, что ему удалось напасть на след новых принципов в сценическом искусстве, которые смогут "перевернуть всю психологию творчества актера". В докладе о десятилетней деятельности МХТ Станиславский писал, что после целого ряда подготовительных проб и исследований он пришел к важным выводам, которые должны ознаменовать "начало нового периода" в истории МХТ, "основанного на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы". Осенью 1910 года Л. А. Сулержицкий сообщал А. М. Горькому, что Станиславский пишет "большую работу о творчестве актера, о сценической этике, о том, как работать актеру, чтобы быть искренним на сцене, чтобы быть творцом-художником, а не представляльщиком, -- это огромная работа, которой он занят все последние пять лет и которая должна перевернуть театр...". Познание объективных закономерностей творческого процесса, выработка прочных научных основ теории сценического реализма стали главной, определяющей целью, важнейшим итогом жизни Станиславского.

История зарождения и формирования "системы", роль Станиславского как ученого, создателя научной теории актерского творчества, подробно освещены во вступительных статьях к предшествующим томам Собрания сочинений. Поэтому мы не будем здесь касаться этой важнейшей темы и, основываясь на материалах пятого тома, остановимся лишь на некоторых вопросах, связанных с отношением Станиславского к творческой истории Художественного театра и к театральным традициям прошлого.

В рукописи "Приближается десятилетие театра...", впервые публикуемой в настоящем издании, среди других организационно-творческих недостатков в работе МХТ Станиславский с горечью отмечал, что театр мировой славы не умеет хранить результаты своих собственных трудов, небрежно относится к собиранию, систематизации и изучению материалов своей истории. Он считал, что одной из важных задач, стоящих перед Художественным театром, является создание образцового музея, библиотеки, архива, которые должны стать "предметом заботы и гордости театра", должны сохранить, зафиксировать для будущих поколений творческий опыт МХТ, его достижения и ошибки, пробы и эксперименты. По мнению Станиславского, было бы непростительно, если бы огромный и ответственный труд, который театр вкладывает в создание спектаклей, пропал бесследно и не был бы изучен и обобщен.

Сам Станиславский в течение всей своей жизни показывал пример того, как надо тщательно и ответственно фиксировать результаты и самый процесс своих творческих исканий. Огромный материал его литературного архива, дневники, заметки, записные книжки, режиссерские экземпляры, записи бесед и репетиций, отзывы о ролях и спектаклях, иконография, богатейшая режиссерская библиотека, включающая подсобный материал по истории, быту, искусству разных времен и народов, коллекции старинного оружия и утвари, -- все это, ставшее в настоящее время доступным для исследования, дает возможность полно и всесторонне изучить многообразную деятельность Станиславского -- актера, режиссера, педагога, ученого, создателя "системы".

Борьба за разработку и проведение в жизнь "системы" и принципов МХТ вынуждала его вплотную заняться историей и теорией сценического творчества, в том числе историей Художественного театра, а также анализом своей актерской и режиссерской практики. В публичном отчете о десятилетней деятельности Художественного театра он стремился ознакомить общественность с творческими исканиями МХТ, не всегда известными и понятными широкой публике и зачастую превратно истолкованными критикой. В этом отчете Станиславский, предвосхищая будущих историков МХТ, намечает не только основные вехи пути Художественного театра, этапы его внутренней эволюции, но и формулирует ряд важных положений, определяющих его творческую программу. Эта первоначальная попытка периодизации истории МХТ, продолженная Станиславским позднее в связи с пятнадцатилетием театра, получила дальнейшую разработку и завершение в его классическом труде -- в книге "Моя жизнь в искусстве".

В отчете о десятилетней деятельности МХТ содержится ряд положений, которые в дальнейшем будут уточнены и исправлены Станиславским. Так, например, оценка "условных" спектаклей МХТ будет им в значительной мере пересмотрена на страницах "Моей жизни в искусстве" и в последующие годы, когда разрушительные последствия формализма станут для него предельно очевидными. Точно так же роль М. Горького в становлении и развитии МХТ в ближайшие же годы будет им определена глубже и полнее. Так, в 1913 году Станиславский говорил: Горький "нам близок был с его проповедью. В ней виделись нам и новые пути для актера". Позднее, подводя итоги сорокалетию МХТ, Станиславский указывал, что в автобиографической книге он пытался объяснить, как Художественный театр "естественно перерождался в общественно-политический", то есть, по существу, как побеждали горьковские принципы в творчестве театра.

В отчете, прочитанном Станиславским на десятилетии МХТ, высказывается важная мысль, что различные и, казалось бы, прямо противоположные искания театра, воспринимавшиеся зрителями и критикой как случайные, являлись закономерными звеньями единого творческого процесса. Он приходит к выводу, что развитие театра и его реалистических принципов носило не прямолинейно-поступательный характер, а происходило "по кругу" (вернее было бы сказать -- по спирали), что после целого ряда проб и исканий, временных отклонений от основной линии развития театр как бы вновь возвращался к исходным принципам, но только уточненным и обогащенным новыми приемами внутренней техники, художественным опытом и мастерством. Станиславский считал, что центральной проблемой истории МХТ является борьба за обогащение и развитие реалистического метода.

Здесь, так же как и в ряде последующих своих высказываний, Станиславский со всей определенностью поднимает вопрос о традициях, который в те годы приобретал особую остроту. На этом вопросе сталкивались различные идейно враждовавшие друг с другом течения.

"Московский Художественный театр возник не для того, чтоб разрушать прекрасное старое, но для того, чтоб посылно продолжать его", -- утверждал Станиславский в 1908 году, ощущая органическую связь и преемственность искусства МХТ с передовыми демократическими традициями русской художественной культуры XIX века. Он считал, что "прекраснее всего в русском искусстве -- завет, оставленный нам Щепкиным", основным смысл которого он определил краткой формулой: "Берите образцы из жизни и природы".

Этот принцип, ставший девизом Станиславского и Художественного театра, вооружал их в борьбе "со всем ложным в искусстве", давал неисчерпаемый материал для свободного творчества артиста. Он призывал к постоянному наблюдению и изучению действительности, к умению находить источник творчества в самой жизни, а не в запыленном мире кулис и изношенных сценических образов. Станиславский боролся за подлинные традиции, которые обогащают творчество актера, помогают проникнуть во внутреннюю сущность, в самые "тайники" искусства, познать объективные законы творчества, избежать многих ошибок и заблуждений. Вместе с тем он призывал к ниспровержению отживших, "музейных" и консервативных традиций, "отделивших театр от жизни, от природы, простоты и правды", традиций, толкавших актеров к заимствованию готовых образцов и приемов, взятых "из чужих рук", к повторению старого, уже найденного. "Но ведь охранять традиции -- значит давать им развитие, так как то, что гениально, требует движения, а не академической неподвижности. Гениальное прежде всего жизнеспособно", -- формулировал Станиславский свое понимание традиций в рукописи "Искания", относящейся к 1912--1913 годам.

Значение этих программных высказываний Станиславского, их действенный смысл не могут быть правильно поняты и оценены, если не учитывать конкретной исторической обстановки первых десятилетий XX века, в условиях которой происходила эта битва за реализм. В годы общественной реакции, когда Станиславский призывал развивать передовые демократические традиции реализма XIX века, происходила консолидация сил всех противоборствующих реализму театральных течений, начавших идеологическое наступление под лозунгами "театрализации театра" и "театрального традиционализма".

Это были не только попытки дискредитировать искусство Художественного театра, в котором видели главную цитадель сценического реализма, но и попытки умалить и опорочить самые принципы реалистического искусства, якобы противопоказанные самой природе театра и приводящие к бескрылому натурализму и тупику. В том же 1908 году, когда Станиславский выступал с докладом о десятилетии МХТ, Гордон Крэг в одной из своих статей писал: "Реализм - это вульгарный способ изображения, присущий слепым" {Гордон Крэг, Искусство театра, Спб., стр. 168--169.}.

Атаки на реализм не ограничивались только рамками театра. Предпринимались попытки принизить значение реализма в мировом искусстве, лишить реализм всего возвышенного, поэтического, представить его неспособным к выражению глубоких творческих порывов, напряженных духовных противоречий и коллизий. Подвергались ревизии основные цели реалистического искусства -- познание и образное отражение действительности. По мнению представителей неоидеалистических течений, искусство независимо от жизни, оно должно проникать в таинственную, мистическую сущность явлений, быть откровением "невидимого мира". Они утверждали, что искусство является не отражением жизни, а созданием "новой реальности". "Искусство не изображает природу. Оно создает свою", -- писал А. Я. Таиров, отстаивая культ самодовлеющей театральной формы, развивающейся по имманентно присущим искусству законам.

Для Г. Крэга, Вс. Мейерхольда, А. Таирова, в известной мере и М. Рейнгардта, несмотря на различие их творческих установок и программ, в те годы характерно стремление к разрыву с традициями психологического реализма XIX века и поиски обновления сценического искусства посредством возрождения традиций и приемов "подлинно театральных эпох", старинного "игрового театра" Запада и Востока.

Естественно, что Станиславский не мог оставаться равнодушным к этой "ревизии реализма" и в свою очередь обращался к прошлому театра, чтобы извлечь для себя ценные уроки, использовать опыт истории для уточнения и укрепления своих позиций. Прошлое нужно было ему для понимания настоящего. Изучая историю театра и теоретической мысли, он искал и находил в прошлом истоки тех же споров и столкновений, которыми была охвачена современная ему театральная мысль, и в итоге своих исследований пришел к выводам, в корне отличным от тех, которые утверждались его противниками.

В том же 1909 году, когда первоначальный план и контуры будущей "системы" были им уже намечены, Станиславский начал исследование о трех направлениях в искусстве театра. В нем он теоретически обосновывал сущность "искусства переживания", отграничив его от "искусства представления" и "ремесла". Этот незавершенный труд, которому он посвятил много лет, в начале мыслился им как введение в "систему", а в дальнейшем -- как один из самостоятельных томов его сочинений, что видно из письма к Л. Я. Гуревич от 23 декабря 1930 года. Наиболее законченные редакции этого труда, написанные Станиславским в советский период, будут помещены в шестом томе настоящего издания. Здесь же, в пятом томе, печатается лишь рукопись, относящаяся к 1913--1914 годам, разные варианты которой носят названия "Театр", "Вступление", "Вместо вступления", а также примыкающий к ней по содержанию набросок "Искания", которые в дальнейшем не были включены Станиславским в композицию его труда о трех направлениях. Эти рукописи являются программными документами литературного наследия Станиславского, ярко отражающими его взгляды на театральное искусство в дооктябрьский период.

Хотя Станиславский публично не выступал против критики Художественного театра со стороны "традиционалистов", модернистов, эстетов и т. д., рукопись "Театр", так же как и другие документы его архива, в том числе некоторые рукописные наброски и многочисленные заметки в записных книжках предреволюционных лет, проникнута страстной полемичностью и является ответом Станиславского его противникам по существу поставленных ими вопросов.

В рукописи "Театр", которую можно назвать манифестом "искусства переживания", он выступает с защитой исторических завоеваний реализма и утверждает иное, чем у "традиционалистов", понимание традиций.

На страницах этой работы он делает попытку осуществить своеобразное исследование, позволяющее "угадать с помощью профессионального актерского чутья технику игры и общее самочувствие прежних артистов в обстановке и в условиях прежней артистической работы". Он выступает здесь не как историк и критик, а как экспериментатор и практик театра, проверяющий на себе самом приемы профессиональной техники игры, ее зависимость от топографических условий сцены, размеров театральных зданий и от особенностей публичного представления в различного типа старинных театрах, начиная от античности.

Внешне эта задача, казалось бы, совпадала с распространенными в те годы попытками "воскрешения" и музейной реконструкции забытых приемов техники актерской игры, которые предпринимались Н. Н. Евреиновым и Н. В. Дризенем в спектаклях "Старинного театра" в Петербурге, а также В. Э. Мейерхольдом, пропагандировавшим изучение техники *commedia dell'arte*, старофранцузского, староиспанского и других театров. Но своеобразие подхода Станиславского заключалось в том, что он стремился решить вопрос в иной плоскости. Изучение техники старинного театра было нужно ему не для заимствования тех или иных сценических приемов и навыков, а для исследования сценического самочувствия актера, которое всегда было в центре его внимания и заняло такое важное место в его "системе". Он осуществлял этот анализ с позиций определенного творческого направления, чтобы дать "традиционалистам" бой на их же материале, чтобы выяснить историческое происхождение укоренившихся условностей и предрассудков в области актерского творчества, то есть ставил перед собой задачу выяснить "отрицательные, а не положительные стороны прошлого". В основе этого подхода лежит верная мысль об органической связи определенных исторических систем и форм сценического искусства с конкретными условиями общественного развития и невозможности их искусственного возрождения в иных общественных условиях.

Представители различных символистских и формалистических течений видели в античном театре с его условностью, котурнами и масками высшее проявление сценического искусства, образец массового "соборного действия". Полемизируя с этими взглядами, Станиславский утверждал, что актерское искусство античности не соответствовало уровню античной драматургии и, "по крайней мере с нашей точки зрения", было во многом примитивным и несовершенным.

Не случайно, что Станиславский начал свое исследование актерской техники именно с античности, а не с более позднего периода истории театра, так как, по его мнению, античное сценическое искусство в силу своих специфических особенностей должно было породить самую яркую актерскую условность.

Когда сам он в 1911 году пробовал декламировать на развалинах театра в Помпее, он на своем личном опыте ощутил необходимость в рупоре и маске, в утрированной дикции и преувеличенно монументальной жестикуляции. Исследуя природу сценического самочувствия актера, играющего в грандиозном открытом помещении античного театра перед многотысячной толпой зрителей, он пришел к выводу, что актер в этих условиях может быть лишь иллюстратором, докладчиком текста роли и, несмотря на возможную выразительность и пафос, он все же бессилён решить главнейшую задачу реалистического театра -- достичь полного внутреннего и внешнего перевоплощения, зажить органически жизнью сценического персонажа, не и з о б р а ж а т ь образ, а с т а т ь им.

О вреде огромных театральных помещений Станиславский говорил неоднократно и в советский период, возражая против проектов постройки грандиозных зданий для драматических театров. Излишне большие театральные помещения, по мнению Станиславского, огрубляют искусство драматического театра, толкают к штампу и наигрышу, лишают зрителя возможности видеть мимику актера, игру его глаз, ощутить тонкость его выразительных средств.

Касаясь условий игры актера в театрах прошлых эпох, будь то представления величавых литургических драм в средневековых соборах или мистерий на городских улицах и площадях, ярмарочные спектакли, разыгрываемые на подмостках, окруженных толпой народа, или же изысканно парадные зрелища придворного театра XVII--XVIII веков, -- Станиславский приходит к выводу, что условные традиции каждой эпохи оставляли след на дальнейшем развитии



актерского искусства, "прививали актерам и зрителям привычки, основанные на насилии их человеческой природы".

Сам Станиславский, однако, чувствовал односторонность и недоработанность своей концепции и в дальнейшем, в более поздних вариантах своего труда о трех направлениях в сценическом искусстве, отказался от примеров из истории театра, предоставляя заниматься этими вопросами специалистам-театроведам. Нельзя не отметить известную уязвимость позиции Станиславского, когда всю предшествующую практику мирового театра он оценивал только с позиций реализма МХТ и "системы", что приводило его к недооценке положительного опыта других театральных систем и направлений. Так, им односторонне и неполно был изображен народный ярмарочный театр средневековья, в котором он видел только грубость преувеличения и утрированность актерской техники. Однако, по существу, Станиславский боролся не с действительными традициями народного низового театра, а с той выхолощенной, эстетизированной интерпретацией этого исторического явления, которую придавали ему некоторые театральные реформаторы XX века. Станиславский не мог согласиться с утверждением, что в канатном плясуне, жонглере или гистрионе больше искусства, чем в современном реалистическом актере, способном создавать сложный образ живого человека и творить на сцене каждый раз и при каждом новом исполнении роли.

Станиславский стремился к тому, чтобы внешнее сценическое мастерство актеров не было самоцелью, а исключительно служило бы внутреннему раскрытию образа. Он был неуклонным противником самодовлеющего сценического мастерства, превращения театра только в зрелище, "где "забавлять" всегда стоит раньше, чем "поучать" {Вс. Мейерхольд, О театре, Спб., стр. 154.}. Он выше всего ценил театр переживания. "Только ему хотел бы служить, только для него готов мириться с тяжелой жизнью театрального деятеля. Посвятить свою жизнь развлечению я бы не хотел", -- писал он в одной из заметок 1909 года.

Теоретически разрабатывая основы искусства переживания, Станиславский с особым интересом относился к истории театра XVIII--XIX веков и истории теоретической мысли, разрабатывающей вопросы психологии творчества актера. С особым вниманием изучал он важнейшие западноевропейские традиции кокленовского и сальвиниевского направлений, мысли о сценическом искусстве Луиджи Риккони, Дидро, Гёте, Шиллера, Лессинга, Ифланда, Шрёдера и других. Знакомство с ними помогало ему в уточнении соответствующих разделов его "системы", основные положения которой были им в эти годы уже разработаны и, по свидетельству Л. Я. Гуревич, охватывали вопросы актерского творчества гораздо глубже, шире и полнее, чем то, что было сделано его предшественниками, крупнейшими актерами и драматургами прошлого.

Он пришел к выводу, что в истории театра "постоянно была, есть и будет" борьба двух начал, двух направлений -- искусства переживания и искусства представления, то есть, как сказал он в одной из лекций по "системе", борьба "наших принципов" и "мейерхольдовских принципов". При этом опыт истории сценического искусства убеждал его в том, что в этой борьбе, исторически закономерной, правда была на стороне искусства переживания. Он с удовлетворением отмечал, что все больше и больше утверждается взгляд, что без переживания нет подлинного искусства, что полное слияние актера с образом создается при участии органической природы. "Искусство представления" не может создать самую "истину страстей", а, пользуясь выражением Пушкина, способно лишь на "правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах", -- утверждал он.

В истории сценического искусства его интересовал главным образом процесс становления и развития принципов реализма, которому он отдавал преимущество перед другими направлениями, видел в нем глубокий и верный путь познания и отражения действительности. Одной из важнейших своих жизненных задач и задач Художественного театра он считал борьбу за развитие и обогащение сценического реализма, "очищение основного принципа искусства переживания от всего условного и наносного".

В отличие от многих своих противников, заявлявших, что реалистический театр XIX века знаменует собой упадок сценического искусства, разрыв с традициями "подлинной театральности" и подчинение театра литературе, Станиславский видел в демократическом искусстве XIX века высшую форму реализма прошлого. Великие национальные традиции Щепкина и Гоголя, Пушкина и Островского, наряду с традициями Шекспира и Мольера, являлись для него величайшими завоеваниями художественной культуры.

Для Станиславского важно было научить актеров проникнуть в подлинную д у х о в н у ю с у щ н о с т ь этих традиций, понять корни их для того, чтобы не копировать и не возрождать прошлое, а уметь самостоятельно создавать новое, современное искусство, сказать новое слово о жизни и о человеке своей эпохи.

В материалах пятого тома содержится много высказываний Станиславского о Чехове и о постановке его пьес в Художественном театре. Среди них самым значительным документом, посвященным Чехову, являются воспоминания о нем, законченные Станиславским около 1907 года. Но наиболее полная и четкая характеристика решающего значения Чехова и чеховской традиции в творческой жизни Художественного театра дана Станиславским в его докладе на десятилетнем юбилее театра; она во многом предвосхищает соответствующие страницы "Моей жизни в искусстве".

"Новые приемы чеховской драмы послужили нам основой для дальнейшего художественного развития... В свою очередь задачи Чехова совпадали с задачами Щепкина, а следовательно, и нашего театра. Таким образом, Щепкин, Чехов и наш театр слились в общем стремлении к художественной простоте и к сценической правде", -- говорил Станиславский на десятилетии МХТ. Чеховская драматургия, определившая лицо молодого Художественного театра, оказала огромное влияние на всю его последующую творческую жизнь. "...В театре до сих пор едва ли проходит одна серьезная репетиция, во время которой на том или другом примере не было бы произнесено имя Чехова, -- писал Вл. И. Немирович-Данченко в 1914 году. -- Один из наиболее дорогих нашему сердцу писателей и "коллективный художник" -- театр -- слились в самых трепетных своих мечтах и стремлениях... чтобы создать в искусстве движение, которое не может остаться забытым в истории русского сценического творчества" {Предисловие Вл. И. Немировича-Данченко к альбому "Московский Художественный театр. Пьесы А. П. Чехова", изд. "Солнце России", 1914.}.

Работа над чеховскими, так же как и над горьковскими спектаклями явилась важнейшей вехой в творческой биографии Станиславского актера, режиссера и мыслителя, способствовала становлению и развитию принципов, положенных им в основу "системы". В традициях Чехова и Горького Станиславский видел важный этап в развитии мирового театра, а не "оскудение театральности" и разрыв с мировой драматургической традицией, как это пытались утверждать некоторые декаденты и модернисты.

В сближении театра с большой литературой, ставящей животрепещущие общественно значительные проблемы современной жизни, Станиславский и Немирович-Данченко видели насущную потребность истинного театра, его возрождение и идейное обогащение. Они всегда утверждали, что репертуар является основой театра, в то время как их противники видели в пьесе лишь предлог, сценарий для самоценных режиссерских и актерских опусов. Они решительно отвергали бытовавшую среди "традиционалистов" и декадентов теорию о том, что будто бы одним из основных моментов, определивших общее кризисное состояние буржуазного театра конца XIX и начала XX века, являлось подчинение театра литературе, так называемое "олитературирование" театра.

Станиславский всегда считал, что новаторство Чехова-Драматурга, чутко понятое и воспринятое МХТ, создало особую, "До Чехова неведомую сценичность, переворачивающую самое искусство театра", требующую новых приемов режиссуры, артистической техники и обновления всех средств сценической выразительности, -- и это является важнейшим завоеванием, главным вкладом МХТ в развитие мирового театрального искусства.

\* \* \*

Среди многообразного литературного наследия Станиславского особый интерес представляют впервые публикуемые режиссерские записи 1905 года, в которых зафиксирована его работа над "Иваном Мironычем" Е. Чирикова и "Привидениями" Г. Ибсена. Несмотря на то, что обе эти постановки не заняли значительного места в репертуаре МХТ, режиссерские дневники Станиславского ценны тем, что вводят читателя в творческую лабораторию великого режиссера, наглядно знакомят с процессом создания спектакля, с творческим методом Художественного театра в первый период его истории. Это единственный дошедший до нас материал, подробно

фиксирующий самый п р о ц е с с режиссерско-педагогической работы Станиславского первой половины 900-х годов, то есть того периода, когда им и Немировичем-Данченко были поставлены чеховские и горьковские спектакли МХТ.

Эти режиссерские записи явились результатом стремления Станиславского разобраться в накопленном им большом практическом художественном опыте, проникнуть в сущность творческого процесса. В те же годы, работая над созданием "грамматики" драматического актера и над записками "Начало сезона", он решает ряд теоретических проблем сценического искусства, подготавливая создание будущей "системы".

Оба документа как бы дополняют друг друга.

В записях по "Привидениям", начатых Станиславским через день после премьеры "Ивана Мироныча", раскрывается начальная стадия подготовки спектакля, процесс создания режиссерского экземпляра, проходивший параллельно с первыми репетициями-беседами с актерами. Помимо того дневник конкретно освещает мало известную широкой публике работу Станиславского с художником над созданием макета и планировок этого спектакля. В "Привидениях", так же как и в других постановках этих лет, Станиславский не ограничивался режиссерскими заданиями В. А. Симову, а активно вмешивался в самый процесс исканий художника и был в полном смысле этого слова его соавтором в разработке принципов декоративного оформления спектакля.

Станиславский хотел, чтобы атмосфера старого дома Альвингов рождала у зрителя "чувство прожитой здесь греховной жизни", чтобы декорация являлась выразительным, психологически насыщенным фоном, на котором разворачивается трагическая судьба Освальда. Станиславский советовал будущему исполнителю этой роли всячески оттенять бодрость и жизнерадостные черты образа, чтобы тем самым углубить трагедию и увести от излишней неврастеничности и клинически-натуралистического изображения болезни. Точно так же он намечал для фру Альвинг сложную гамму душевных переживаний и контрастных красок, уводя исполнительницу от однопланной трактовки образа.

Режиссерский дневник по "Ивану Миронычу" относится к заключительному периоду работы над спектаклем. Станиславский как главный режиссер театра или, употребляя современный термин, художественный руководитель этой постановки вносил существенные коррективы в режиссерскую работу Лужского, почти ежедневно в течение месяца репетировал с актерами, исправляя и в корне перерабатывая первоначальный план спектакля.

Публикуемые в комментариях заметки Станиславского во время генеральных репетиций "Ивана Мироныча" дают ценный дополнительный материал к режиссерскому дневнику и свидетельствуют о той взыскательности и требовательности даже к незначительным деталям постановки, которые были так характерны для Станиславского и вообще для режиссуры МХТ.

Дневник репетиций "Ивана Мироныча" показывает Станиславского не только как режиссера-постановщика и педагога, страстно и нетерпимо борющегося со штампами и добывающегося от актеров тонкого, жизненно правдивого и одухотворенного исполнения. В нем читатель увидит Станиславского-художника, идейного интерпретатора произведения, стремящегося преодолеть узкобытовые рамки пьесы и придать незначительной комедии Чирикова остроту социального обличения и протеста.

Этот документ особенно ценен также тем, что дает возможность наглядно проследить изменение подхода Станиславского к пьесе в связи с нарастанием революционных событий. Если вначале Станиславский определял идею пьесы как "гнет мещанства", то после событий 9 января 1905 года он ищет в ней элементы общественного протеста и стремится режиссерскими средствами всячески подчеркнуть и заострить в спектакле развитие и нарастание этой темы. Он хотел, чтобы спектакль приобрел актуальное звучание, чтобы внутренняя перекличка с современными вопросами, особенно волновавшими общество в этот период, была отчетливо ощутима для зрителя. Он стремился раскрыть в пьесе то, что не было выявлено самим автором. Станиславский писал, что, когда Чириков работал над пьесой, "было время террора Плеве. Теперь время революционное. Понятно, что в то время протест казался несбыточным... Правительство угнетало, теперь народ восстал... Впереди хотят видеть свободу".

17 января 1905 года он говорил участникам репетиции: "В пьесе есть маленькая идейка, что инспектор, как наше правительство, давит и не дает дышать людям... Но это не вечно. Жизнь скажется, взбунтуется и прорвется, и тогда все полетит к чорту... У автора это показано тускло -- и если не удастся это подчеркнуть режиссеру, то и вся пьеса бесцельна".

Переосмысливая идейную сущность пьесы, Станиславский пытался углубить и сделать более весомым произведение Чирикова, но с горечью констатировал, что обнаруживает "мелкое дно" пьесы и что попытки создать крупные общественно значимые спектакли на поверхностном драматургическом материале обречены на неудачу.

В подборке, озаглавленной "Записи о работе над спектаклями и ролями", впервые публикуются материалы, относящиеся к работе Станиславского над Кавалером в "Хозяйке гостиницы" Гольдони и Сальери в "Моцарте и Сальери" Пушкина. Эти документы, внутренне связанные с "Художественными записями" и режиссерскими дневниками 1905 года, еще раз показывают, как личный творческий опыт актера и режиссера служил Станиславскому материалом для теоретических выводов и обобщений. Этот опыт все более обогащал и формировал раздел "системы", освещающий процесс работы над ролью.

Перечисленные в настоящей статье темы и материалы далеко не исчерпывают всего многообразия и значительности содержания данного тома Собрания сочинений Станиславского. Они лишь раскрывают основную направленность и этапные моменты исканий Станиславского в дореволюционный период.

Подлинный смысл тех или иных исканий Станиславского нельзя правильно понять и оценить, ограничиваясь лишь определенным периодом его биографии, не охватив ее в целом, не поняв внутреннюю логику развития его идей. Каждая из тем, разработанных Станиславским в первый период его творческой деятельности, получает свое дальнейшее развитие в советское время. Непрерывность процесса исканий является наиболее характерной для Станиславского чертой. "... Для меня и для многих из нас, постоянно смотрящих вперед, настоящее, осуществленное чаще всего кажется уже устаревшим и отсталым по сравнению с тем, что уже видится, как возможное" {Собр. соч., т. 1, стр. 208.}, -- говорил он. В то же время Станиславский неоднократно утверждал, что без учета прошлого и будущего нельзя правильно понять и оценить настоящее. Вот почему было бы ошибочным ограничивать изучение творчества Станиславского лишь последним периодом, изолировав его от всего предшествующего пути.

Материалы пятого тома, хотя и являются в значительной мере отражением определенного исторического этапа, особенно важны и значительны тем, что показывают процесс становления и развития творческих идей Станиславского, проникнутых смелой новаторской мыслью, борьбой за истинные традиции реалистического искусства. Они представляют поэтому большую познавательную ценность для современного читателя и не утратили своего актуального значения и сегодня.

*Н. Чушкин*

## **СТАТЬИ \* РЕЧИ \* ЗАМЕТКИ \* ДНЕВНИКИ \* ВОСПОМИНАНИЯ**

**1877--1917**

### **СПЕКТАКЛЬ [У] САПОЖНИКОВЫХ 18-го МАРТА 187[9] г.**

В 6 часов, как уж было назначено, я явился к Сапожниковым. Еще там никого не было из играющих. Иван Семенович хлопотал на сцене, Лиза с Володи -- по хозяйственной части<sup>1</sup>.

Декорация была поставлена для "Капризницы". Красная комната, налево -- диван, а направо -- столик с серебряными ножами, вилками и прочими хозяйственными принадлежностями.

Понемножку стали съезжаться играющие, которых первым долгом расспрашивали о здоровье, и почти все отвечали, что не совсем здоровы. Решили, что будет спектакль инвалидов. Я бегал то вниз на сцену, то вверх в гримерскую, как будто бы у меня было какое-нибудь важное дело. Меня послали одеваться.

Когда я вошел в маленькую, темную [комнату], так как нигде еще ламп не зажигали, то я там увидел Алексея Сергеевича Ушакова<sup>2</sup>, который рылся в своих вещах.

-- Кокоса, Кокоса, одевайся скорее.

-- Сейчас, -- ответил я ему. -- Как-то мы с вами отличимся.

-- Отчего же не отличиться, у всех идет хорошо.

И так далее в этом роде перебрасывались мы словами, надевая свои костюмы. И не только в этой комнате могли бы вы услышать такой разговор, но и во всем доме Сапожниковых.

Я надел свой костюм Семеныча, состоящий из грязных дырявых сапог, серых брюк с заплатами, старого серого и слишком для меня короткого пальто; шея была повязана цветным платком бедного класса, и вообще костюм очень невзрачный на вид, ибо этот Семеныч был пьяный лакей, возвратившийся из города.

Гримерская наполнилась актерами, шумно смеющимися и разговаривавшими между собой. Гример (Некрасов), который в этот раз приехал один, гримировал Алексея Сергеевича стариком. После него стал мазаться я. Он надел на меня рыжий лохматый парик, приклеил рыжие солдатские, наперед торчащие усы, намазал красной краской нос, щеки и вообще все лицо. Я очень типично был загримирован пьяным отставным солдатом. Примерив лакейский фрак, слишком для меня узкий, который решили, чтоб я надел в последнем явлении, я принялся за повторение роли. Тут-то я в первый раз почувствовал маленький страх.

Наконец все загримированные сошли вниз. Я, отворотив занавес, взглянул на публику, которой почти еще не было в зале. Г-жа Ладыженская важно заседала рядом с какой-то незнакомой дамой, довольно громко разговаривая. В передней я заметил m-lle Bindou, разговаривавшую с красивым стариком Ладыженским. На сцене все потихоньку перешептывались, высказывая друг другу свой страх. Больше всех боялась Наташа<sup>3</sup>.

-- Прэлэсно, прэлэсно, -- слышался голос Петра Викторовича (Ладыженского)<sup>4</sup>, который, по-видимому, вовсе не трусил предстоящего. С другой стороны Третьяков<sup>5</sup> дразнил Наташу.

-- Ну-с, я даю последний звонок, Наталья Васильевна, на место; играющие -- на сцену, а не играющие -- вон.

В это время Николай Семенович<sup>6</sup> подошел к нему и попросил уйти со сцены и идти гримироваться. Он ушел, но скоро опять вернулся и принес стакан с вином, просил ее выпить для куража. Я немножко боялся и ходил в волнении по сцене. Наконец все встали по местам. Марья Матвеевна Ежова, игравшая роль Матрены Марковны, встала на место и приготовилась чистить серебро.

-- Марья Матвеевна, готовы? Занавесь подымается.

-- Готова, готова.

Занавесь поднялась, сцена осветилась. У всех бывших за кулисами сделались ужасно странными лица. Я стоял около двери, выжидая время выхода. Наконец послышались слова: "А жаль, что покойница-матушка не дождалась...", после которых я должен был выходить. Николай Семенович толкнул меня, и я вышел на сцену, руки в карман, вытянув губы и стараясь придать своей физиономии немного пьяный вид.

При моем появлении послышался небольшой гул смеющейся публики.

"Ах, это ты, Семеныч?"

"Мы-с, Матрена Марковна".

Тут Я взглянул на публику и увидел первым долгом смеющуюся физиономию Поленова<sup>7</sup>, Савву Ивановича<sup>8</sup>, Володю нашего<sup>9</sup> и Сапожника, потом Репина<sup>10</sup>, папашу, мамашу<sup>11</sup>, Зину<sup>12</sup>, Як[овлеву]<sup>13</sup> и двух барышень Крестовниковых. Увидав последних, я очень обрадовался, во-первых, потому, что будет приятно получить похвалы от барышень, а во-вторых, мне представилось, что если я хорошо сыграю (на что я надеялся), то я возвышусь немного в их глазах. Все это я передумал в одно мгновение. В довольно длинном монологе, где я рассказываю, как меня расспрашивали, зачем я купил столько миндаля, я много пропустил и напутал и два или три раза взглянул на суфлера, но, как кажется, никто этого не заметил. Публика очень часто смеялась после моих слов, что меня ободряло. Наконец, я обнял Матрену Марковну и ушел со сцены, почесывая затылок. Публика сильно захохотала и захлопала мне, я довольный вышел и раскланялся в дверях и ушел снова за сцену. Некоторое время аплодисмент не кончался; я уж обрадовался и думал, что придется выходить еще раз, но нет, Матрена Марковна заговорила, и рукоплескания стихли. Потом выбежала Наташа, и так далее все пошло своим чередом. Когда Наташа ушла со сцены, то ей захлопали, мне стало досадно, потому что на генеральной репетиции мне одному хлопали в середине пьесы; на представлении же оказалось: после ухода каждого публика аплодировала.

На сцене дверь средняя была открыта, так что нельзя было проходить незамеченным для публики. Алексей Сергеевич же, не сообразив это, послал одного из плотников, которые стояли у дверей, принести себе хересу, тот пошел, но Николай Семенович успел его вовремя остановить, но все-таки публика увидела его (плотника). Алексей Сергеевич не удовольствовался этим, он послал его вторично. И тот подлез под сцену и, сильно топая, прополз на другую сторону.

Николай Семенович ужасно на него рассердился и даже от избытка гнева изломал об голову плотника карандаш. К\_а\_р\_т\_и\_н\_а!

Второе мое появление состояло в том, что я должен был доложить о приезде Ивана Ивановича Малеева. Я вышел.

"Иван Иванович приехал".

При этих словах я мотнул головой, как делают это пьяные, неотёсанные лакеи. Этот жест мне, по-видимому, удался, так как вызвал смех. Взошел Иван Иванович, его играл Ладыженский, и стал толковать насчет Анны-польки. Я же поспешно поднялся по винтовой лестнице, сильно изгибаясь, в гримерскую, чтобы сделать свою рожу еще пьянее, так как Семеныч выпил еще одну бутылку.

Там Третьяков уже совсем загримировался, и Савва Иванович, пришедший для того, чтобы подмазать меня, стал подправлять его. Я напомнил ему, что мне скоро опять выходить. Мне подмазали нос, щеки и растрепали парик.

Третий мой выход был самый эффектный, и я на него больше всего надеялся. Лучше всего мне удались слова: "Тут то есть приготовления всякие делаешь, а..."

### ИЗ ДНЕВНИКА 1880 года

К несчастью, я не был удостоен быть допущену к экзамену, поэтому летние мои вакации начались почти месяцем раньше остальных моих товарищей 6-го класса. Передо мной целых 3 месяца, или, еще привлекательнее, целых 12 недель, по словам Георгия Ильича<sup>1</sup>, нашего инспектора, для удовольствий, небольших занятий, устраивания спектаклей и праздной скуки. Особенно хорошо последним его предложением я воспользовался.

Первое время я положительно ничего не делал ни для своего удовольствия, ни для собственной пользы и развития. Но это продолжалось недолго; видя постоянно перед собою сцену и великолепно устроенный театр<sup>2</sup>, во мне скоро проснулось желание поддаться влиянию одной из муз. Живо задумал план пьесы, которую хотел сам написать, мечтая отличиться не только на поприще артиста, но даже и писателя.

План подробно составлен, первое действие написано. Зарождается новая мысль. Именно: отдать себя под покровительство музыки живописи... и я покупаю краски, полотна и после некоторых маленьких фиаско делаюсь настоящим декоратором и уж мечтаю вызвать неоднократный взрыв рукоплесканий за мое художественное мазание.

Но все это скоро мне надоело, и я окончательно охладел к моей пьесе, но страсть к игре во мне далеко не потухла, и я всеми силами старался пробиться через толпу препятствий и выступить перед публикой хотя в каком-нибудь ничтожном водевиле. Мечта и желание мое оправдались. Я играл два раза, и довольно удачно<sup>3</sup>.

Первый спектакль был причиной нового, еще сильнее желанного отстроить второй театрик, но с финальным опущением занавеси во втором спектакле совершенно опустилась в преисподнюю и моя страсть к игре, добавлю, впрочем, н\_а\_н\_е\_к\_о\_т\_о\_р\_о\_е\_в\_р\_е\_м\_я. Я окончательно переродился и вступил в колею любимовской моей жизни прежних годов.

### ИЗ ДНЕВНИКА 1881 года

*1 января. Четверг.*

Встретили Новый год дома, были Бостанжогло, жених Гальнбек<sup>1</sup>. Приглашенный фокусник занимал нас до 10 часов.

Делал визиты к Вильборгу<sup>2</sup>, Якунчиковым<sup>3</sup> и m-me LavXne<sup>4</sup>. В театре шла "Жизнь за царя", хотел туда ехать, чтобы видеть Помялову<sup>5</sup>, но не удалось, так как получил приглашение к Бостанжогло, где пробыл весь вечер. Все время я отводил душу разговором о балете и так заинтересовал Сергея Николаевича<sup>6</sup>, что он обещался приехать на следующий день в "Деву ада"<sup>7</sup>.

*2 января. Пятница.*

Замечательный день. Утром был в "Деве ада". Помялова заметила меня и все время делала глазки и кокетничала со мной. Во время танца голубков мы мимикой просили ее сыграть что-нибудь на бандуре, она кивнула головой и начала настраивать струны. Струна лопнула и ударила ее по лицу; все фифиночки рассмеялись и убежали за кулисы. В антракте Константин Юрьевич<sup>8</sup> ходил на сцену и относил мой поклон Помяловой. Я также спрашивал, будет ли она вечером на балу у Ермолова<sup>9</sup>. Константин Юрьевич возвратился и сказал, что Александра Ивановна обещалась приехать с тем условием, чтобы там был большой (то есть я). Дала наставление, чтобы кланяться с ней и подходить с приглашениями; иначе Вальц<sup>10</sup> будет подозревать. Папаша с мамашей удивились, узнавши, что я еду на бал в собрание. Константин Юрьевич познакомил меня с Михайловой и с Екатериной Семеновной Кувакиной<sup>11</sup>. С ней долго разговаривали. В 11 часов приехала Помялова с Вальцем. Я сконфузился, но все-таки поздоровался. Долго эта парочка ходила мимо меня, но я не решался пригласить, пока Александра Ивановна, проходя мимо, не сделала мне знак глазами, чтоб я подошел. Я пригласил ее, она поблагодарила Вальца и пошла со мною. Она нашла, что со мной можно весело проводить время. Подарила розу. Константин Юрьевич с женой условились с Помяловой и с Вальцем ехать ужинать. Александра Ивановна отвела меня в сторону и знаками просила, чтоб я приехал, но я был неумолим.

*3 января. Суббота.*

Был под впечатлением вчерашнего дня, с восторгом рассказывал о бале; меня изводили, но я не сердился. Перед обедом пришел Калиш<sup>12</sup> и долго мы выкладывали друг перед другом свои вчерашние впечатления. Вечером поехали в цирк Саламонского<sup>13</sup>; была страшная скука.

*4 января. Воскресенье.*

Несмотря на приглашение на пикник к Якунчиковым, я остался верен театру. Днем смотрел "Демона"<sup>14</sup>. Между зрителями была также танцовщица Михайлова, с которой я перекинулся несколькими словами. Во втором действии танцевала Помялова. Она сразу увидела меня и поклонилась глазами. В продолжение всего остального времени она переглядывалась со мной и в конце отвесила мне низкий поклон. Я был на седьмом небе. Вечером был в "Коньке-Горбунке"<sup>15</sup> с папашей и с сестрами. Во время антракта ходил с Кувакиной. Один антракт просидел с Михайловой; познакомился с Виноградовой<sup>16</sup>. Когда я с Федюшкой<sup>17</sup> начал переглядываться с Помяловой, она показала знаками, что за кулисами Вальц, и не обращала никакого внимания. В утешение мне она прислала со сцены конфету.

*5 января. Понедельник.*

Скука; главным образом оттого, что все лучшее на праздниках прошло и впереди ничего решительно нет. Представляются мне гимназические лавки, вспоминаю чувство боязни перед отвечанием уроков, и в связи с этими мыслями я ясно воображаю и представляю личико Помяловой, потом опять лавки, развернутые книги и навек потерянное свидание с Александрой Ивановной. Скверно, вспоминать не хочется.

Сегодня встал поздно, был в церкви. Федюшка удачно подметил сходство в одной женщине с Кувакиной и в каком-то мужике -- с балетоманом Персом

Обедали Бостанжогло и Гальнбек Александр и Сергей. Густя, Сергей<sup>18</sup>, Федюшка, Тупиков<sup>19</sup> и нас двое ночевали в нашей маленькой комнате. Получил в подарок от Володи<sup>20</sup> два кабинетных портрета Помяловой.

*6 января. Вторник.*

Густя встал рано и отправился в контору; я поднялся часов в десять с намерением итти в церковь. У Трех Святителей я обедни не нашел, поэтому отправился к Петру и Павлу. Пришедши назад, я уламливался с фокусником на вечер. В 12 часов поехал за Густей, где нас задержала Папе<sup>21</sup>, приехавшая ругаться специально с Густей. С ним мы отправились в Буфф смотреть "Ивана-Царевича"<sup>22</sup>, надеясь встретить там кого-нибудь из танцовщиц...

*12 января. Понедельник.*

Весь день учился. Кашель усилился. В 3 часа поехал к Кашкадамовым, возвращался домой через Кузнецкий, но никого не встретил. После обеда заехал по поручению папаши к Гальнбеку и оттуда в театр, где давали "Жизель" и "Летний праздник"<sup>23</sup>. В коридоре встретил Помялову, которая пригласила сесть рядом с ней, что я и исполнил. С другой стороны к ней подсел Калиш, но она его прогнала к Кувакиной. Разговор то оживленно разгорался, то совсем потухал. После первого действия она встретила знакомого и пошла с ним в партер, а оттуда на сцену. Во время "Летнего праздника" Марья Ивановна<sup>24</sup> переходила все на нашу сторону, пересмеивались и дурачились, как уже давнишние знакомые. Александра Ивановна покачала мне головой в знак упрека. После спектакля пошел к театральной школе<sup>25</sup>, дождался воспитанниц. Помялова 2-я меня узнала, кивнула головой, фыркнула и убежала.

*13 января. Вторник.*

Кашель значительно увеличился, так что я не хотел было уж итти в школу, но все-таки отправился, чтобы не слышать нареканий от родителей: "В балет ездишь, а в школу нет!" Придя из института, сильно кашлял, и поэтому не мог вечером ехать смотреть "Фауста"...

*14 января. Среда.*

Вчера в театре не был, следовательно, сегодня можно в институт не ходить, что я и привел в исполнение. Мой несчастный голос до того охрип, что я принужден был весь день молчать и поэтому невольно думать о фифиночках. Вечером поехал на мальчишник к Гальнбеку. Был не в духе и поэтому не подходил с разговорами к Лидии Александровне<sup>26</sup>, которой, по-видимому, очень этого хотелось. Вся компания поехала в Стрельну<sup>27</sup>, но я в качестве больного уселся в карету, чтоб ехать домой, но не туда поехал, а в театр, надеясь, что застану последнее действие "Девы ада", но, увы, публика уже расходилась.

*15 января. Четверг.*

Был в институте, в 12 часов вернулся назад; хрипота не прекращалась. Вечером удрали с Володей в театр на "Демона". Сидели в третьем ряду близко к среднему проходу. Александра Ивановна ни разу не улыбнулась и не посмотрела; быть может, не видала, а то, может, и сердится.

*16 января. Пятница.*

Хрипота еще увеличилась. В институте был, в 3 часа вернулся и сидел дома. После обеда я, Иван Николаевич<sup>28</sup> и Володя поехали в Малый на бенефис Решимова. Давали: "Вакантное место" Потехина, "Искорка" с дебютанткой г-жой Карелиной и "Я именинник"<sup>29</sup>.

Особенную симпатию почувствовал к Ильинской<sup>30</sup>, действительно очень мила.

*17 января. Суббота.*



Несмотря на то, что вчера был в театре, все-таки в институт не пошел. Приехал Гессинг, доктор. Вечером папаша с сестрами поехал в дом Мекка слушать концерт, где играл Володя<sup>31</sup>. Мамаша же отправилась к Бостанжогло, я сидел один дома. Еще новое удовольствие -- первый палец левой руки начинает нарываться! Хорош я завтра буду шафер<sup>32</sup>.

*19 января. Понедельник.*

В институт не ходил. Решил хорошенько лечиться. Читал и выбирал пьесы, потому что спектакль не на шутку устраивается. Вообще же ужасная скука.

*20 января. Вторник.*

В институте не был. Хрипота не уменьшается. Целый день возился с пьесами. Вечером была Лёня Бостанжогло<sup>34</sup>. Читали пьесы и назначили первую репетицию на воскресенье. Папаша с Гессингом был в балете "Наяде"<sup>35</sup> и привез поклон от Помяловой и от Константина Юрьевича.

*21 января. Среда.*

Был Владимир Акимович<sup>36</sup>, прописал полоскание. Здоровье не поправляется. В институте не был. Заказал по поручению папаша сцену. Вечером были Яралов с Мейнгардтом<sup>37</sup>, а в 10 часов приехали из манежа<sup>38</sup> Шлезингер<sup>39</sup> с Сережей Кашкадамовым.

*22 января. Четверг.*

Скука; все еще сижу дома. Читал пьесы, учил роль, играл на фортепьяно, уроками же не занимался...

*23 января. Пятница.*

То же, что и вчера, сижу дома, хриплю и кашляю. В 3 часа приезжал Густя, чтоб взять роль и прочесть пьесу. При нем пришел Сережа и просидел до вечера. Брал урок у Проваза и т. д.-- не интересно.

*24 января. Суббота.*

Ma maladie continue toujours. Je reste encore Ю la maison; le toux a un peu diminuИ, quant Ю ma voix, je ne peux rien dire de bon. Vers les quatre heures Коля Шлезингер est venu demander si nous allons au bal des BernXres. A son grand mИcontentement il a reГu une rИponse nИgative. Je lui ai proposИ le rТle du directeur de cirque du vaudeville "Геркулес"<sup>40</sup>. Il l'a acceptИ {Моя болезнь не проходит. Все еще сижу дома; кашель немного уменьшился, но о голосе не могу сказать ничего хорошего. Около четырех часов пришел Коля Шлезингер спросить, едем ли мы на бал к Бернерам. Он был очень недоволен, получив отрицательный ответ. Я предложил ему роль директора цирка в водевиле "Геркулес". Он согласился (франц.).}.

*25 января. Воскресенье.*

Провел довольно весело. Встал поздно. В 2 часа съехались актеры: Густя, Лёня и Алексей Сергеевич<sup>41</sup>. Мы заперлись в зале и начали репетировать. Все шло хорошо. Я остался довольным собой<sup>42</sup> и поэтому очень повеселел на все остальное время сегодняшнего дня. Федя с Сережей

остались весь вечер. Густя же, Лёня и Алексей Сергеевич уехали в 5 часов. Я сегодня играл обыкновенную роль Фифы<sup>43</sup>, смешил, смеялся и острил. Было решено, что я пойду завтра в институт.

*27 января. Вторник.*

Был в институте. По возвращении приехал доктор Беляев, который велел сидеть дома, но, несмотря на это, я после урока Проваза удрал в театр, где давали "Сатаниллу"<sup>44</sup>. До начала пришла Помялова; я с Федюшкой подсел к ней. Она была со мной особенно любезна, ревновала к Кувакиной и назвала к р а с а в ч и к о м К о к о с е й... Последний акт я сидел с Кувакиной, которая передала на этот день свой танец Марье Ивановне. Последняя сбивалась и перед соло не знала, сколько тактов паузы. Я, наученный Кувакиной, показал ей четыре пальца.

*31 января. Суббота.*

В 12 Г я, Сережа и Федя были уже в театре<sup>45</sup>. В коридоре меня встретил камердинер и отдал билет в бельэтаж с правой стороны. Репетиция уже началась. Зал для публики был совершенно темен. Когда кончилось первое действие, из-за занавеси показались две фигуры, то были Кувакина и Александра Ивановна; они прикладывали руку к глазам и искали нашу ложу, скоро нашли и поклонились. Во время антрактов я ходил в фойе, в правой боковой зале спевался хор под дирижерством Виктора Николаевича<sup>46</sup>, а в левой спевались Хохлов, Климентова и Фюрер<sup>47</sup>. Скоро приехал Густя. Во время третьего антракта мы пошли в партер, в бенеуаре с правой стороны сидели воспитанницы, между ними и Марья Ивановна Помялова. Она увидела нас и, позабывшись, привскочила и стала улыбаться и делать какие-то знаки, но классная дама ее остановила. Мы с Густей пошли мимо ее ложи, она закрыла лицо руками и уткнулась в барьер, но не выдержала и фыркнула. По-видимому, она была нами очень довольна. Наша ложа была над их, но, несмотря на это, мы свешивались и переглядывались. Во время последнего действия Помялова со мной переглядывалась. Константин Юрьевич поехал в Эрмитаж обедать. Александра Ивановна просила меня пригласить.

*1 февраля. Воскресенье.*

Кашель и хрипота ухудшились. Утром собрали сцену и решили пригласить настоящего декоратора, а именно Кондратьева<sup>48</sup>, который скоро приехал и взял на себя заказы. В час приехала Лёня для репетиции, которая не состоялась. В три часа я поехал к Милиоти, благодарить за вчерашнее<sup>49</sup>. Там встретил Силиных; к обеду приехал Фридерикс-сын<sup>50</sup>. Я остался обедать. Этот день я был ужасно не в духе и поэтому неразговорчив. С Настасьей Михайловной<sup>51</sup> не сказал ни слова, как-то боялся. Константин Юрьевич предложил ехать в "Фауста", а оттуда с Помяловой ужинать; я было согласился, но дома родители не пустили, я залег спать.

*2 февраля. Понедельник.*

Бенефис Карпаковой, балет "Арифа"<sup>52</sup>.

Встал с глазной болью и поехал со всеми к Петру и Павлу. К часу приехали Густя с Лёней, а к трем -- Алексей Сергеевич. Мы репетировали "Жизнь или смерть"<sup>53</sup> в новой зале при домашней публике. Мною остались довольны. Вечером был в театре. Во втором акте Марья Ивановна увидела меня и стала улыбаться, все действие я с ней переглядывался. Александра Ивановна после первого своего танца подошла к сестре и к Настасье Михайловне и просила показать, где я сижу. Когда они исполнили ее желание, она раскрыла ротик, сказала *а-а-а-а* и приветливо стала кланяться. Под конец действия она, должно быть, заметила, что я переглядывался с ее сестрой, и поэтому весь спектакль на меня не взглянула. В последнем действии Марья Ивановна перешла

на мою сторону и мы с [ней] пересмеивались, но я заметил, как в это время к ней подошла сестра. Они долго спорили, и после этого Марья Ивановна уже больше со мной не переглядывалась.

*3 февраля. Вторник.*

Был в институте, голосу лучше. Никто не спрашивал; по приходе приготовил французский и докончил "Переселенцы" Григоровича<sup>54</sup>. Вечером был в Малом театре с мамашей, с сестрами и Елизаветой Ивановной<sup>55</sup>. Смотрел "Слабую струну" и "Дело Плянова"<sup>56</sup>. Было довольно скучно.

*4 февраля. Среда.*

Был в институте. Хрипота усилилась. Учителя не спрашивали. К обеду приехал Густя, к 8 часам -- Алексей Сергеевич. В манеж не ездил. Был декоратор, папаша заказал две роскошные комнаты, одну бедную. После манежа приехали Лёня, Шлезингер и Сережа. Репетировали "Жизнь или смерть" и "Геркулеса". К чаю приехали Архиповы<sup>57</sup>.

*8 февраля. Воскресенье.*

Сидел дома. Хрипота усилилась, так что я ничего не говорил. К 12 часам пришел батюшка Василий Ефимович и принес мне сочинение. К трем приехали Густя, Сережа, Шлезингер, Алексей Сергеевич и Жорж Калиш<sup>58</sup>. Три раза прорепетировали "Геркулеса". После обеда приехали Лёня и Ал. Петрович. Сначала репетировали "Жизнь или смерть", которая прошла вяло, а потом "Много шума из пустяков" два раза. Ал. Петрович был очень хорош. Роль Польштрона<sup>59</sup> взял Густя.

*10 февраля. Вторник.*

Сидел дома. Был Беляев<sup>60</sup>. Испытал скверный вкус ляписа. Вечером репетировали "Геркулеса". Густя с Федюшкой обедали. Сережа, Шлезингер и Ушаков пришли после; был также и Мейнгардт.

Вообще же с\_к\_у\_к\_а.

Мечтал о балете, о Марье Ивановне с Александрой Ивановной.

*11 февраля. Среда.*

Болен. Прижигали горло. Обедал Густя, который по болезни в манеж не поехал. Из манежа никого, кроме Сережи, не приехало из мужчин. Репетировали "Много шума из пустяков" и "Жизнь или смерть".

Немного веселее.

*15 февраля. Воскресенье.*

Было освящение новой столовой. После завтрака приехала Лидия Александровна с Виктором<sup>61</sup>. Сестры были у Саши Гальнбек на новой квартире; я принял, и довольно долго проговорил. К 4 часам из театра приехали Кашка<sup>62</sup> и Калиш. Последний рассказал, что он напомнил Александре Ивановне обо мне, что я болен, та ответила т\_о\_л\_ь\_к\_о, что очень жалко. Это меня обидело, я понял, что мы совсем с ней рассорились. После обеда была репетиция "Много шума из пустяков"

и "Жизнь или смерть". Лидия Александровна смотрела. Я играл хорошо <sup>63</sup>, особенно мною доволен остался Виктор.

*18 февраля. Среда.*

Утром был в "Коньке-Горбунке". Опоздал, приехал к началу третьего действия. Киргизская палатка<sup>64</sup>. Александра Ивановна, увидав меня, очень дружески улыбнулась. Я удивился, думал, что рассорились. В той сцене, где она спит, она долго на меня смотрела, показывала на горло, спрашивала, как здоровье. Я ответил, что лучше. В следующей картине Помялова 2-я раз мне улыбнулась <sup>65</sup>. Вечером был в "Руслане", бенефис Барцала <sup>66</sup>, сидел в 17 ряду. Вася Бостанжогло<sup>67</sup> видел Александру Ивановну в боковой ложе, но она не вышла в залу.

*19 февраля. Четверг.*

Встречал Гальнбеков, пробыл в их квартире до 2 часов. Дома болтал с Василием Ефимовичем<sup>68</sup>. К обеду приехал Кашкадамов. После обеда поехали в театр. Давали "Ариффу". Дома я сказал, что, быть может, поеду ужинать. Александра Ивановна и Марья Ивановна улыбались со сцены. Ужин устроился. При опускании занавеси я показал Помяловой знак, что скоро увидимся...

*20 февраля. Пятница.*

Утром я узнал, что папаша с мамашей на меня сердятся. Я решился им сказать всю правду. Они нисколько не рассердились. К 11 часам пришел Федя. Кондратьев привез декорацию "бедную". С Федей мы поехали в театр смотреть "Конька"...

*21 февраля. Суббота.*

В 11 часов приехал Конев со своими ученицами<sup>69</sup>, и мы репетировали "Африканку"<sup>70</sup>. К двум часам кончили, и я поехал в театр. "Русалка". Была скука. Кроме Кувакиной, никого. После обеда наши поехали в Малый, а я -- в Большой, где давали "Ариффу"...

*22 февраля. Воскресенье.*

Был утром в театре, давали действие из "Аскольдовой могилы", картину из "Конька" и "Два вора"<sup>71</sup>. Я приехал до начала. Из знакомых никого. Во время "Аскольдовой" я пересмеивался с Марьей Ивановной, которая сидела в ложе, на сцене; когда приехал Калиш и навел на нее бинокль, она мгновенно скрылась. В первый антракт я подошел к Кувакиной. Вдруг я заметил, что занавесь отделилась и показалась головка. Я узнал Александру Ивановну, которая смотрела на меня в бинокль. Когда Иванушка<sup>72</sup> брал фальшивые ноты на дудке, она делала страшные гримасы и смеялась, смотря на меня. В первый антракт Кувакина ходила за сцену и принесла две конфетки от Александры Ивановны "милому Кокосе". В следующий антракт прислала громаднейшую розу, я не знал, куда с ней деваться. Далее, еще в следующем антракте получил опять конфету. Я переслал ей через Кувакину обещанную свою карточку. Мы хотели познакомиться с Дульгоф <sup>73</sup>, которая сидела в партере, послали для этого Кувакину, та пришла с ответом, что она боится и еще слишком мала, чтоб знакомиться с молодыми людьми. Каждый раз, как я оборачивался к ней, она отвертывала от меня свой бинокль. Она краснела, когда я подходил близко. Хороший признак.

*23 февраля. Понедельник.*

Пост. Уныние. Воспоминание о прошедшем. Скучные вечера. Описывать не стоит.

*28 февраля. Суббота.*

Утром в институте. В 4 Г часа был обед. К пяти приехали Санникова, Игнатьева, Работкина и Жураковская<sup>74</sup>, и мы репетировали марш из "Африканки". Приехал Федюшка, Алекс. Алекс, архитектор. Репетировали трио, соло сестер. Приехала Саша Гальнбек, репетировали "Reine de Saba", трио со скрипкой и с голосом<sup>75</sup>. Сестры меряли костюмы для "Слабой струны"<sup>76</sup>.

*1 марта. Воскресенье.*

...Дома хлопотали с устройством концерта. Все было отлично сервировано и убрано. Народу было 64 человека. Первое отделение было очень скучно, второе лучше, перед началом третьего отделения вбежал Коля<sup>77</sup> и объявил, что государь убит<sup>78</sup>. Все были поражены. Вечер прекратился. Гости хлынули к подъезду. Ночевал Федюшка. Константин Юрьевич привез мне из театра конфетку от Александры Ивановны Помяловой.

*2 марта. Понедельник.*

Встали поздно. К часу пошли в церковь. В 3 часа уехал Федюшка. Остальное время я читал телеграммы и "Герой нашего времени". Сережа получил хорошее место на Смоленской железной дороге.

*4 марта. Среда.*

Хотя я знал, что учение сегодня будет, все-таки остался дома. Но раскаялся в этом, так как скучал хуже, чем за книгой. Володя в два часа проснулся, а в три совсем исчез. К восьми часам вечера пришел Конев, чтоб играть в восемь рук увертюру из "Тангейзера"<sup>79</sup>. Проиграли ее два раза. Конев сидел до двух часов. Володя вернулся в час -- "удивительно"!

*11 марта. Среда.*

Был в институте. Весь день и вечер читал Григоровича. Узнали о смерти Николая Григорьевича Рубинштейна<sup>80</sup>.

*14 марта. Суббота.*

В институте было классное сочинение. Я написал его хорошо. Хотя немного, но все-таки пользовался книгой. Вечером был у молодых Гальнбеков. Там был Вася<sup>81</sup>.

*21 марта. Суббота.*

В институте было только два урока. Остальное время все рисовал на доске; все дивились, а меня это занимало. После института при переодевании изучал позы разных ролей, Демона, рыцарей и т. д. Пришли Федор и Сергей, а также и Густя. Вечером пошли к молодым Гальнбекам.

*24 марта. Вторник.*

Вернулся из института, преспокойно пил чай. Вбегает Володя и от имени Коли предлагает быть распорядителем в погребальной процессии Рубинштейна. Я, конечно, согласился и тотчас поехал в Думу, где было назначено "*rendez-vous*" {свидание, встреча (*франц.*)}. Вызвал Колю; он ввел меня в большую залу с портретом государя. За большим столом сидели многие лица, под председательством Сумбула<sup>82</sup>, товарища Головы. Я чувствовал себя неловко. Адвокат Преживальский<sup>83</sup> завел со мною речь. Мне поручили начинать шествие и вести консерваторские депутатии; дали значок. Купил цилиндр. Познакомился с актером Барцалом, с Сумбулом и профессором Муромцевым<sup>84</sup>.

*25 марта. Среда.*

С утра погода была ужасная: холод, страшная вьюга. К 12 часам я был на Смоленском вокзале. Отыскал депутатов и хлопотал страшно. Меня занимало то почтение, с каким ко мне относились. Распоряжения шли довольно удачно и тактично. Встретил Вальца, который со мною раскланялся \_о\_ч\_е\_н\_ь\_ вежливо. Я шел впереди всех. Был очень предупредит[елен] к консерват[орцам]. По дороге встретил многих знакомых. Я чувствовал, что играл немаловажную роль. После панихиды в Университете все ушли из церкви, кроме Коли, Сумбула, нас с братом и Муромцева. Мы вытащили все венки и установили ордена. Меня занимала некоторая фамильярность в разговоре с высокопоставленными лицами. У меня есть задатки тщеславия. Федя приезжал прощаться<sup>85</sup>.

*26 марта. Четверг.*

К 12 часам поехали с братом в Университет. Там я приготовил все венки, вручил их депутатам, а сам пошел отыскивать Причудника<sup>86</sup> в траурном седле. Еле-еле нашел. Я чувствовал, что произвожу некоторый фурор. Распоряжался, кажется, недурно; толпа слушалась. В мое распоряжение были даны два жандарма, но и тех пришлось поставить к консерват[орцам], чтоб их не беспокоили молодые люди. По дороге встретил Корнеева, Вовосю Якунчикова, Арно<sup>87</sup>.

Фиф уехал в Крым, но мы не успели его проводить.

*28 марта. Суббота.*

...Кондратьев привез новую декорацию -- шекспировский зал.

*13 апреля. Понедельник.*

...В сегодняшних газетах пропечатали меня за похороны Рубинштейна. "Даже главный официант, то есть уполномоченный Думы, и тот ехал в шляпе"<sup>88</sup>.

*20 апреля. Понедельник.*

Пошел в институт. Скверно. В 12 часов приехал за мной Володя. Все наши и я тоже отправились в Оружейную палату. Оттуда всем семейством -- в Пассаж. Долго ходили. Я с сестрами вышел к Театральному училищу. Стою. Вдруг форточка отворяется, показывается Калмыкова<sup>89</sup>. Увидала меня и скрылась. Не прошло и трех минут, как во все форточки выглядывали воспитанницы. Слышен был хохот. Вдруг все спрятались, должно быть, классная дама. Опять появились. Больше всех действовали Черепова 2-я и Полякова<sup>90</sup>. Наконец все скрылись, и сердитая рука классной дамы захлопнула форточку. Должно быть, все стоят в углу по моей милости.

*21 апреля. Вторник.*

Пришел из института. Переоделся. Решил, что завтра заеду к Марье Ивановне. Получаю письмо. Густя пишет, что Марья Ивановна сегодня уезжает в школу, мне кланяется, жалеет, что долго не увидимся, и посылает одну карточку, другие же пришлет в письме. Кабинетный портрет изображал ее в костюме из "Юдифи"<sup>91</sup>. Вечером гулял по Чистым прудам.

*27 апреля. Понедельник.*

Начинаю подумывать об экзаменах. В доме возня. Шумят, кричат. Завтра переезжают на дачу.

*28 апреля. Вторник.*

Переезд; я остаюсь в городе.

*29 апреля. Среда.*

Был в институте, в 4 часа -- в Любимовке.

*1 мая. Пятница.*

На гулянье не поеду. Отправляюсь на дачу. В первый раз еду верхом в Пушкино.

*10 мая. Воскресенье.*

Завтра первый экзамен по латинскому. Зубрю, и сильно зубрю. С вечера еду в Москву.

*11 мая. Понедельник.*

Встал рано. Написал все нужное на манжетках. Запасся записками. Работа дана нетрудная. Выдержал <sup>92</sup>.

## **ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК ЛЮБИТЕЛЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.**

**Наблюдения и заметки. 1885 г.**

*15 января 1885 г.*

Вчера я был в Русском драматическом театре<sup>1</sup> и в первый раз любовался игрою Форкатти<sup>2</sup>, который так художественно провел особенно одну сцену, что я не могу не записать ее. Форкатти играл роль важного барина, статского советника и генерала, страшно занятого и благодаря этому рассеянного. Сцена, о которой я заговорил, выясняет публике судьбу одной женщины, которая нужна автору для дополнения некоторых неясных сторон пьесы. Произнося этот монолог, Форкатти сумел передать манеру говорить тягуче, свойственную светским, важным лицам, и прекрасно сопровождал слова типической мимикой и движением рук.

Видно было, как генерал и статский советник начинает рассеиваться, хотя бы созерцанием кончиков своих лаковых башмаков, и до тех пор он продолжает запинаться... ээ-кать и повторять по несколько раз одни и те же слова, пока наконец он не решится вынуть платок, чтоб смахнуть с

ног то, что его так развлекает. За этим он снова энергически принимается за рассказ о бедной женщине, пока наконец его не заинтересует платье своей слушательницы, на которую он направляет свой неподвижный взор. Тут генерал опять начинает путаться, эээ-кать и повторять слова до тех пор, пока не осведомится т\_е\_м\_ж\_е\_важно-м\_о\_н\_о\_т\_о\_н\_н\_ы\_м голосом, каким он говорил о судьбе несчастной женщины: "Где вы купили эту изящную материю?" -- "Там-то"... -- "А кто шил?" -- "Такая-то". -- "Гм..." (еще раз смотрит пристально и с новой энергией). Так вот-с, я говорю" и т. д. ... продолжает рассказ.

У Форкатти выходили эти детали крайне тонко и без утрировки, что очень важно в этом случае. Он с таким комизмом делал разные, не относящиеся к делу замечания, сохраняя при этом совершенно ту же интонацию, с какой он произносил монолог, что публика забывала о том, что эта сцена сама по себе крайне неинтересна; однако, несмотря на это, Форкатти не отнял должного внимания у публики к тем местам, которые имели важность для пьесы, и с этой целью он проделывал детали в менее важных местах. Приближаясь к концу своего рассказа, видно было, что генералу ужасно надоело говорить, и вот он посматривает на часы, соображая что-то по ним, повторяя при этом все одну и ту же фразу и как бы помогая себе жестами. Наконец он окончательно замолчал, продолжая с тем же вниманием и серьезным видом смотреть на часы. Потом сразу отрывает глаза от них и озирается, как бы удивляясь, где это он находится, и, окончательно забыв о своем рассказе, поспешно прощается и быстро удаляется... при громких рукоплесканиях публики... Следует помнить, что описанное передавалось с необыкновенною живостью и естественностью, благодаря чему и вышло эффектно. Улыбнись только Форкатти хоть одним мускулом, все, что показалось публике милым, приняло бы в ее глазах самый глупый оттенок. Описанные детали подходят также к добродушным и, в крайнем случае, ко всем генеральским светским и спокойным ролям.

*3 февраля.*

Сегодня мне понравилась в Русском театре одна крайне оригинальная декорация<sup>3</sup>. Во всю длину сцены тянется забор, отступя от суфлерской будки сажени на две. По забору сделано небольшое возвышение, изображающее тротуар, по бокам которого расположены тумбы и фонари. Среди забора ворота с калиткой и углублением для сторожа с противоположной ее стороны; над калиткой вывеска: "Купчихи М. Потаповой", с противоположной стороны: "Свободен от постоя"; за забором виден деревянный дом, и при раскрытии ворот обнаруживается неопрятный двор. При поднятии занавеса сторож с ярлыком на картузе спит крепким сном... в то время как двое негодяев без стеснения проходят через калитку. Декорация эта называется "Улица в Рогожской".

*6 февраля.*

Видел в Малом театре пьесу Островского "Женитьба Бальзаминова" с Музилом<sup>4</sup> в заглавной роли.

Отмечу небольшую деталь, которой названный артист скрасил одно вялое место в пьесе.

В первом действии есть сцена, где мать Бальзаминова вместе со свахой напускаются с потоком упреков на молодого жениха (Музиля), причем последний, свыкшийся с подобными семейными сценами, вначале долго остается холоден к речам женщин и, запустив руку в карман, разгуливает по комнате, ловя мух по стенам. Музиль весьма потешно и правдиво нацеливался на мнимую муху и, промахнувшись, долго как бы следил за улетающим насекомым. Когда же ему удавалось поймать, то он с особым наслаждением бил муху об пол, причем это все выходило у него очень мило, так как не было ни малейшей утрировки.

Однако брань двух женщин становилась все сильнее, так что Бальзаминов принужден делать некоторые возражения, переходящие постепенно в грубые ответы, но, несмотря на это, он скоро успокаивается до того, что снова принимается за ловлю мух и, уж поймав одну, он держит ее в кулаке и пытается поймать ее двумя пальцами, чтобы лишить ее крыльев. "Маменька, а маменька, вы вот что сделайте... сшейте вы мне, голу...у...у... (муха вылетает из кулака, и



Бальзаминов следит за ней, произнося у...у... каким-то удивленным тоном, потом... как бы разочарованно доканчивает почти ріано) у...убушка... новый сюртук" и т. д.

Отчего бы не повторить описанной детали при удобном случае, хотя бы в роли какого-нибудь шалопая из чиновников.

*Того же числа.*

Описывая предыдущее воспоминание, вспомнил, как Макшеев<sup>5</sup> в роли лежебоки, чиновника без места ("На Песках", водевиль в двух действиях), валяясь на диване, усердно выписывал на пыльной стене вензеля с росчерками, приговаривая, что, когда он будет директором департамента, он непременно будет так подписываться. Можно при подходящей роли проделать эту игру в то время, когда приходится оставаться безмолвным на сцене.

*25 февраля 1885 г.*

Любовался Киселевским<sup>6</sup> в роли старого военного генерала. Прекрасная у него манера держаться на сцене, как эффектно выходят у него паузы. Например, в этой роли: генерал начинает хвастаться и... завирается... Он очень важно рассказывает что-то, но нередко ему не хватает слов... и он помогает себе жестами. Так, запнувшись, он как бы объясняет то, что хочет сейчас сказать... и, посмотрев предварительно на слушателей, какое на них производят действие его слова, еще раз молча повторяет жест... и только тут как бы отыскивает подходящее выражение и продолжает монолог. Из виденного сегодня отмечу одну деталь. Киселевский и Форкатти, оба важные сановники, почти половину действия присутствуют на сцене, не говоря ни слова. Чтоб занять себя чем-нибудь, они садятся у задней стены и как бы разговаривают о чем-то деловом, разумеется, сохраняя жесты, подходящие к роли. Видно, что Киселевский хвастает; то и дело замечаешь, что он как бы говорит Форкатти: "что-с?.. как-с, вы не верите... нет?" Он даже наклоняется к нему всем телом для большей убедительности и горячится... с каждой минутой все более и более...

Наконец он доходит до крайнего предела, быстро вскакивает со стула, делая несколько шагов в сторону и порывисто кладя руки в оба кармана... Он как будто бы возмущен каким-нибудь глупым возражением Форкатти и с досадой отвечает: "Да... что вы... да нет, да вовсе нет", -- он даже громко говорит несколько слов, не обращая никакого внимания на играющих остальных артистов: "Тс...с...с... что вы мне говорите... я сам лично... видел...". Дальше он продолжает тихо, быстро садясь на прежнее место. После этого спор их утихает; они некоторое время сидят спокойно, а потом начинают друг другу рассказывать смешные анекдоты, причем вскакивают со стульев, объясняют что-то жестами и изредка произносят отрывочные фразы -- громко. Подобная игра крайне эффектна только в том случае, если она передается правдиво.

*1 марта 1885 г.*

Сегодня я прочел в газетах одну статью, которая бы могла послужить хорошей темой для драмы, если разработать и присочинить к ней интересные психологические типы. На всякий случай, я записываю ее содержание.

Али-Хидыр-оглы образовал на Кавказе шайку разбойников, в состав которой вошел один русский, бывший урядник. Сам Али-Хидыр-оглы -- житель Шушинского уезда и долгое время был всадником земской стражи того уезда. Он в 1879 году бежал в Персию. Главный деятель его шайки -- русский урядник. Как он попал в Персию -- это целый роман.

Урядник этот влюбляется в одну хорошенькую мусульманскую девушку из села Маральян. По истечении нескольких месяцев он обращается к начальству о разрешении ему вступить в законный брак; начальство разрешает, но с тем условием, чтобы невеста приняла православие. По объявлении об этом родителям девушки те и слышать не захотели о таком распоряжении, а вместе с тем потребовали немедленной женитьбы, так как девушка была уже в интересном положении. Понятно, женитьба могла состояться лишь после того, как жених примет

мусульманство. Видя свое безвыходное положение, казак забирает свою фею, в одну прекрасную ночь переходит в Персию и принимает мусульманство; затем женится на девушке и через несколько времени присоединяется к шайке Али-Хидыр-оглы. Многие видевшие и слышавшие об этой шайке рассказывают, что из всех ее членов наибольшей жестокостью отличается сам урядник...

*10 марта 1885 г.*

Очень правдиво и жизненно выходит на сцене, когда двое разговаривающих становятся в дверях в профиль к публике и лицом друг к другу, опираясь спинами о косяки двери...

## МЕЧТАНИЯ О ТОМ, КАК БЫ Я ОБСТАВИЛ И СЫГРАЛ

### РОЛЬ МЕФИСТОФЕЛЯ В ОПЕРЕ "ФАУСТ" ГУНО <sup>7</sup>.

#### 1-й АКТ. ДЕКОРАЦИЯ

Лаборатория доктора Фауста. Низкая подвальная комната, вышиною немного более человеческого роста. Закоптелые от дыма и кислот стены. Тяжелые подвальные своды как бы придавливают скромную и убогую конуру ученого старца.

Примечание. Я бы сделал эту декорацию не кулисами, а комнатой, то есть с тремя сплошными стенами, причем сузил бы и убавил бы в высоту сцену, чтобы тем придать декорации еще более мрачный и душный вид. Все предметы, которыми будет наполнена комната Фауста, как-то: книги, склянки и т. п., должны быть непременно рельефные и не нарисованные.

С правой стороны, на авансцене, находится печь (№ 1), раскалившаяся от горевшего в ней огня. Через полураскрытую дверку видны догорающие уголья. От печи идет вверх дымовая труба. Стена вокруг печи вся черная от дыма. На печи стоят забытые горшки, реторты. Вокруг печи царствует беспорядок: разбросаны всевозможные химические принадлежности. Недалеко от печи стоит горшок с выходящим из него паром.

Примечание. Быть может, это не совсем верно, так точно, как и горячая печь. Принимая во внимание настроение, в котором мы застаем Фауста с поднятием занавеса, можно было бы предположить, что он, разочаровавшись в науке, бросил свои прежние занятия, исключительно занялся отыскиванием правды. Таким образом, вернее было бы изобразить ту часть декорации, где находится печь, в полном беспорядке, как вещь заброшенную. Если это так, то не следует делать догорающей печи и выходящего из горшка пара.

<center></center>

Вокруг печи разбросаны обломки горшков, разбитые склянки, изломанный стул (№ 3) и другой хлам, придающий вид беспорядка. Под № 2 изображена жаровня (с горящими или потухшими углями) на треножнике. № 4 изображает растворенный шкаф (рельефный) с книгами и химическими инструментами. Все эти предметы в страшном беспорядке.

№ 5 изображает дверь, которая находится так высоко ввиду того, что сцена изображает помещение под землей.

№ 6 изображает лестницу, ведущую с улицы вниз, в помещение Фауста.

№ 7 изображает матерчатую перегородку, за которой находится постель Фауста.

№ 8 изображает небольшое окошечко, через которое проникает сначала свет зари, потом утренний свет.

№ 9 изображает длинный стол, заваленный книгами, глобусами, географическими картами (все рельефное). На углах стола по мерцающему светильнику.

№ 10 -- стул, на котором сидит Фауст при поднятии занавеса.

NoNo 11, 12, 13, 14, 15 -- рельефные полки с книгами.

No 16 -- стенной чертеж.

No 17 -- стенной чертеж.

No 18 -- географическая карта.

No 19 -- большой стул.

Правая сторона сцены, то есть та, на которой находится печь, должна быть освещена красным светом. Левая часть рампы совершенно потушена, так что лицо Фауста освещается только стоящим рядом с ним светильником. Если этого света оказалось бы мало, то можно поставить несколько светильников, или, наконец, повесить еще висячий шандал. Таким образом, справа комната будет иметь как бы от печи красный оттенок, тогда как слева она тускло освещена светильниками.

No 20 -- образ с тлеющей лампадой.

## КОСТЮМ И ГРИМИРОВКИ ФАУСТА И МЕФИСТОФЕЛЯ

Вместо того чтобы описывать костюм Фауста, я предлагаю заглянуть в издание Лицен-Майера<sup>8</sup>. Это совершенно верный и, по моему мнению, подходящий костюм для нашего героя.

Что касается до гримировки, то у Лицен-Майера Фауст представлен человеком средних лет; не знаю, подойдет ли это для оперы? Я бы, во всяком случае, испробовал бы этот грим. Если бы оказалось, что Фауст не седой, -- а лишь с проседью и не дряхлый, мужчина средних лет, -- оказался для оперы неэффектным гримом, то я бы сделал его совершенно стариком. Последнее, вероятно, будет эффектнее, ввиду той темноты, которая будет царствовать в первом действии. Седая борода старца в окружающей его мрачной обстановке и при мерцающем огне светильника дополнит красивую картину могильной, мрачной и удручающей тишины хижины ученого Фауста.

Для большего контраста с лицом помолодевшего Фауста я бы представил его в первоначальном виде еще дряхлее, чем он изображался до настоящего времени. Я бы его изобразил очень, очень худым, чуть не лысым, с длинной седой бородой (так как нельзя сделать коротенькой жидкой бородки ввиду требующейся быстрой перемены). Нельзя гримировать лицо Фауста красками, вот почему я бы лишь сильно напудрил его, чтоб придать ему совершенно бледный вид, во избежание того недоразумения, которое постоянно является у всех исполнителей этой роли. Приготовив себя гримировкой к молодому Фаусту, артист ограничивается прицеплением бороды, совершенно забывая, что у него нарумяненные щеки. Вот почему обыкновенно является вместо образа измученного жизнью Фауста просто-напросто краснощекий, полный старикашка, от которого пышет здоровьем. (Я рекомендую исполнителю Фауста пудриться, ввиду того что пудру можно скоро стереть при быстром перерождении Фауста.)

<center></center>

<center></center>

<center></center>

Мефистофель представляется мне одетым в черный костюм (см. Лицен-Майера, картинка, где Мефистофель стоит у запертой двери Фауста). Черное трико с черными башмаками (башмаки у Лицен-Майера изображены без каблуков, но, по-моему, для сцены этот фасон обуви не подходит, особенно к человеку высокого роста). Черные бархатные трусы в обтяжку. Черный бархатный колет в обтяжку (пожалуй, с большим накрахмаленным воротником, такого фасона: для того, чтобы шея казалась длиннее).

Шпага, как это нарисовано у Лицен-Майера, должна висеть наоборот, острым концом вперед, а ручкой назад, но только более перпендикулярно, чем нарисовано на моем уродливом рисунке. Сзади должен быть привешен черный плащ (пожалуй, с красной подкладкой) с капюшоном, который касается своим узким концом до земли и тем напоминал или, вернее, намекал бы на хвост. Лицевая сторона плаща должна быть сделана из черной матовой материи (например,

канаус или, если найдется, другая материя с более грязноватым матовым отливом), подкладка же из грязно-желтой или же матово-красной материи, причем края плаща не должны быть ровные, напротив, скорее волнистые, подобно крыльям летучей мыши. Мефистофель носит шляпу с целью как бы прикрыть появляющиеся на голове отростки рогов, поэтому его черная шляпа с одним пером имеет такой фасон: (см. рисунок Лицен-Майера, где Мефистофель изображен в таверне поющим песню про блоху).

<center></center>

<center></center>

<center></center>

Мефистофель должен быть совсем без бороды и усов. В первом действии, когда он является из подземного царства, его [лицо] представляется мне земляным, с зеленоватым отливом, как бывает у мертвецов. Длинный подбородок (следует наклеивать) и большой горбатый и заостренный вниз орлиный нос, над которым открывается длинный, но узкий лоб, придают лицу сильную худобу, изнуренность и удлиняют его. Волосы у Мефистофеля совершенно черные, коротко остриженные, с большими зачесами на лбу. Рот, по возможности, тонкий, кончающийся злой и строгой линией вниз. Глаза постоянно в движении и никогда не смотрят прямо на какой-нибудь предмет -- они останавливаются на нем только на мгновение, выражая то насмешку, сарказм, то ядовитую злость, то кровожадный взгляд животного, любующегося своей жертвой, но тотчас же глаза опускаются и, боясь встретиться взглядом, отвертываются вместе с головой в противоположную сторону. Следует подвести глаза красной краской у носа и в другом углу, для того чтобы они напоминали, как это бывает у хищных птиц <sup>9</sup>.

## ЗАМЕТКИ

Нередко сценическому исполнителю вредят какие-либо недосмотренные мелочи, которые останавливают внимание зрителя настолько, что не дают ему следить за игрою артиста с должной сосредоточенностью. Например, представьте себе исполнителя, который усвоил бы себе привычку ежеминутно моргать глазами, или нервно подергивать головой, или, наконец, ежеминутно повторять один и тот же жест. Как бы ни был прекрасен актер в роли внутренним ее исполнением, но он непременно вызовет в зрителе, который видит его в первый раз, сначала улыбку, а там и некоторое раздражение. "Как он странно моргает, или щурится, или махает рукой", -- говорит себе зритель при первом его явлении. И этот сразу бросившийся недостаток исполнителя, это первое впечатление не скоро покинет зрителя и, быть может, даже поминутно режет ему глаз, не даст ему возможности внимательно следить за игрой и вместе с актером входить в положение изображаемого лица.

Я не раз, будучи зрителем, испытывал некоторую досаду на актера за самые мелочи. Вы видите, например, красивого молодого человека с прекрасным лицом, глазами, изящно сложенного, словом, с внешней и внутренней стороны вполне дополняющего вам образ того симпатичного героя пьесы, которым зритель готов с таким наслаждением любоваться в течение всей пьесы, с охотой поддаваться влиянию этого милого лица и благодарить его в душе за то, что он своею простотой, живым и привлекательным творчеством может заставить зрителя забыть, что он в театре, а не наяву видит этот прекрасный образ и переживает одни с ним благородные, возвышающие чувства; вы чувствуете, что этот исполнитель талантлив и мог бы возбудить в вас эти чувства и достигнуть полной иллюзии, но, увы, какой-либо мелкий недосмотр, хотя бы в костюме, например плохо сшитые панталоны, придающие всей фигуре исполнителя неуклюжий, пожалуй, мужиковатый вид, до того вас шокирует, что вы не можете не замечать этой мелочи... По крайней мере мне подобная безделица портит впечатление.

## ЗАМЕТКИ

Случайно попались мне лекции Стружкина<sup>10</sup> о драматическом искусстве, и я пользуюсь случаем, чтобы записать кое-что, представляющее для меня известный интерес.

#### *I. Знаки препинания при чтении.*

Точка с запятой -- половинная передышка.

Точка -- полный вздох.

Двоеточие играет большую роль; после двоеточия надо говорить реже, громче и выпуклее.

Вопросительный и восклицательный знаки сходны с точкой, но, кроме того, нужен тон.

Тире играет роль в стихах, в прозе же вызывает изменение в тоне, иногда в манере передачи.

Скобки существуют двух родов -- важные и неважные. Первые равны двоеточию, вторые [заставляют произносить текст] мимоходом.

Многоточие -- речь обрывается, речь быстра, остановки продолжительные, тревожное состояние.

При быстроте речи обращать внимание на то, чтобы она оставалась отчетлива.

#### *II. С каких сторон рассматривать роль при изучении.*

1. Какой темперамент роли.

2. К какой национальности или эпохе она принадлежит.

3. Физиологическая сторона роли.

4. Психическая сторона роли.

5. Отношение к другим ролям.

6. Возраст.

7. Развитие.

8. Какое амплуа роли.

9. Прошное изображаемого лица.

10. Цель автора.

11. Отзывы других лиц об этой роли.

12. Наиболее яркие места роли.

13. Внешний облик роли.

Так, например, роль [Кукушкиной в "Доходном месте" А. Н. Островского].

на 1-й вопрос: [Темперамента] сангвинического (зла, самодурка).

на 2-й: Чисто русской национальности, принадлежит к 60-м годам, но до сих пор этот тип еще не вывелся.

на 3-й: Здоровая женщина, ходит и говорит бодро.

на 4-й: Грубая, бессердечная деспотка.

на 5-й: --

на 6-й: Лет 50.

на 7-й: Никакого развития или, лучше сказать, развита в дурную сторону.

на 8-й: Комическая старуха.

на 9-й: Родилась и воспиталась в семье чиновника, взяточника. Муж, вероятно, тоже был бедный чиновник.

на 10-й: Провести параллель между честностью и низостью и этою ролью выказать ложное убеждение людей неразвитых.

на 11-й: --

на 12-й: Разговор с Юсовым и с Жадовым.

на 13-й: Злое выражение лица. Одежда старомодная и безвкусная.

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАПИСИ**

**1877--1894**

*Любимовка, 5 сентября 1877 г.*

[*"Старый математик" и "Чашка чаю"*]<sup>1</sup>

В роли математика играл холодно, вяло, бездарно, хоть и не был хуже других, но и ничем не выказал таланта <sup>2</sup>. Публика говорила, что роль мне не удалась. В "Чашке чаю" имел успех, публика смеялась, но не мне, а Музилю, которого я копировал даже голосом <sup>3</sup>. Особенно Н. С. Кукин ставил мне это в упрек.

Курьез во время спектакля: А. И. Волковитская<sup>4</sup> говорила вместо "собираемся умирать" -- "умираемся собирать".

Публики было порядочно, преимущественно соседей по даче. Володя <sup>5</sup>, игравший чиновника, начал прекрасно, но скоро сбился с роли и совершенно опустил тон.

*Спектакль 1878 г. летом. Любимовка.*

["Спящая фея" и "Полюбовный дележ"] <sup>6</sup>

В детской пьесе ["Спящая фея"] выдающийся успех имели Юра, Нюша и Боря, обратившие на себя внимание публики. Отличалась Нюша, преграциозно игравшая свою роль.

Я играл Лешего и производил эффект балаганными жестами и диким криком.

В Пишо ["Полюбовный дележ"] ничего особенного я не выказал, никого не копировал, и потому исполнение получилось бледное, хотя в общем пьеса шла весело.

*Спектакль 18 марта 1879 г.*

*В доме В. Г. Сапожникова у Красных ворот.*

["Лакомый кусочек" и "Капризница"]<sup>7</sup>

В первой пьесе до мелочей копировал Музиля и имел успех. С особым уважением относился к Н. С. Третьякову, который пользовался тогда репутацией хорошего актера и будущего Шумского<sup>8</sup> (он тоже не отказывался от копировки последнего).

Во второй пьесе играл самостоятельно, и роль удавалась сравнительно недурно.

*Любимовка. 1880 г., июля 8 дня.*

["Полюбовный дележ" и "Покойной ночи"]<sup>9</sup>

Роль Пишо играл так же, как и прежде. Во второй же пьесе, играя свирепого военного, выказал много отчаянности, так что публика говорила, что у меня есть наклонность к драматическим ролям -- вероятно, потому, что я отчаянно бил посуду, рвал свой сюртук и ломал мебель. Н. С. Кукин в экстазе прибегал целовать меня за кулисы.

*Любимовка. Спектакль 3 августа 1880 г.*

["Аз и Ферт" и "Зало для стрижки волос"]<sup>10</sup>

Роль Фиша мне удавалась. Я перестал копировать Музиля голосом, но сохранил его манеры. Роль была несколько утрирована, но произвела приятное впечатление на публику.

Нюша еще раз подтвердила, что у нее есть талант. M-eur Vidal [Г. Видаля] сыграл весело и напоминал француза.

*Театр Секретарева на Средней Кисловке.*

*В среду 25 ноября 1881 г.*

["Лакомый кусочек" и "Слабая струна"]<sup>11</sup>

Роль Ксении в "Лакомом кусочке" и Зизи в водевиле исполняла экспромтом по внезапной болезни Лорье О. Львова, актриса Пушкинского театра (под управлением Бренко)<sup>12</sup>.

*Любимовка. 24 июля 1882 г.*

["Хоть тресни, а женись" и "Любовное зелье"]<sup>13</sup>

Панкраса играл плохо. Старался копировать Булдина, ученика Консерватории<sup>14</sup>, но ничего из этого не вышло. Костюм носил сносно, гримом напоминал Петра I. Крику было много. Фигуры не получилось. Зато Лаверже удался вполне, он был сыгран легко, красиво, весело. Это пока лучшая моя роль<sup>15</sup>. Немного копировал голосом Родона<sup>16</sup>. На одной из репетиций Зина сразу переродилась и стала чудно играть<sup>17</sup>.

К. С. Алексееву поднесен лавровый венок с надписью на ленте: "От артистов-любителей товарищу-режиссеру. Любимовка, 24 июля"<sup>18</sup>.

*Москва. 28 апреля 1883 г.*

["Геркулес", "За стеной", "Жавотта", "Несчастье особого рода" и сцена из оперы "Аида"]<sup>19</sup>.

В этом спектакле могу похвастаться разнообразием и терпением как режиссер. Срепетовано было хорошо, особенно "Несчастье особого рода". В "Геркулесе" был недурен, хотя недостаток форсировки голоса не покидал меня. Было много крику, много жестов, но со сценой я освоился и научился держать себя хорошо. Копировки не было -- роль играл самостоятельно. "За стеной" Ньюша была прелестна, грациозна и женственна<sup>20</sup>. "Жавотта", вывезенная мной из-за границы и переведенная нами, прошла хорошо. Первый дебют Соколова, судьба которого много зависела от этого спектакля<sup>21</sup>. Он был прелестен в роли квестора, хотя копировал усердно Родона. Деконский<sup>22</sup> был очень хорош Бертрамом. Я в Нике копировал Чернова<sup>23</sup>, но был весел. Дуэт пирожников вызывал бурю рукоплесканий и повторялся неоднократно. Войско изображали кучера и дворники и увлекались ролями настолько, что делали репетиции на кухне. На спектакле было много публики, и об нем заговорили. В "Несчастье особого рода" копировал Ленского<sup>24</sup> настолько удачно, что был до пяти раз вызван среди действия. Пластика очень напоминала Ленского. Играл роль драматично и делал это умышленно, чтоб испытать силы в этом направлении. Несомненно, у меня есть драматические задатки. Публике очень понравился. И посегодняя вспоминают меня в этой роли. Рамфиса пел охрипшим от предыдущих ролей. Выказал пластику и голос, на который обратила внимание Милорадович, учительница пения.

*Любимовка. 24 августа 1883 г.*

["Практический господин" и "Всяк сверчок знай свой шесток"]<sup>25</sup>

В роли Покровцева, лохматого студента, копировал удачно Садовского (в пьесе "Таланты и поклонники")<sup>26</sup>. Роль вышла очень типичной, но тип не моего создания. Я несколько утрировал гримом и мешковатостью Покровцева. На этот раз, к удивлению, жестов было слишком мало. В публике говорили, что долгое держание руки около очков и лохматой бороды надоедало; это не беда, я начинаю сокращать излишество жестов. Сердечные сцены свидания с Верой прошли очень тепло. Меня за них два раза вызвали, и, кажется, я заслужил эти вызовы. Зина неузнаваема. Она обещает быть чудной актрисой на драматические роли<sup>27</sup>. Пока она старательно копирует Ермолову, но кто в этом не грешен. Впечатление у публики было хорошее от пьесы. Некоторые

лица, не имеющие обыкновения льстить, уверяли, что игра произвела на них сильное впечатление, так что забывали, что играют любители.

Фифина оперетка неудачна<sup>28</sup>. Она не имела успеха. Пели же хорошо, несмотря на трудные номера, выбранные из разных опереток. Перед началом пьесы я так хрипел, что просил сделать анонс о нездоровье. Как на зло, едва я вышел на сцену, голос сразу явился, и я спел Фифин вальс так, как никогда не пел на репетиции, взял даже верхнее фа, которого не мог брать раньше. Меня заставили два раза повторить вальс. При выходе моем в костюме испанца, вероятно, от столь резкой разницы в гриме, меня встретили аплодисментом. Старался, особенно в пении, копировать опереточного актера Давыдова<sup>29</sup>. В этот вечер Штекер<sup>30</sup> начал ухаживать за Ньюшей. Первый дебют Юры<sup>31</sup>, у которого сначала не шла роль старика, но я по целым дням занимался с ним и добился того, что он играл отлично. В этом спектакле я выказал свои административные способности, и меня прозвали "антрепренер Тишка" (по роли Покровцева).

*Москва. 28 января 1884 г.*

### [*"Шалость" и "Графиня de la FrontiXre"*]<sup>32</sup>

Безбожно копировал Ленского в роли Ботова<sup>33</sup>, обрадовавшись роли jeune premier. Сцену любви во втором акте вел страстно, так что благодаря электрическому свету и прекрасной обстановке мы произвели поэтическое впечатление и были много раз вызываемы. На гитарах играли Володя с Флорой. Фиф и Соколов были неудовлетворительны<sup>34</sup>. Ньюша была мила. Первый дебют Маши<sup>35</sup>. Штекер, ухаживавший всю за Ньюшей, играл безмолвного англичанина отвратительно и сердил меня своими разговорами за сценой. Курьез: сценариусом был Макашев<sup>36</sup>. Дисциплина была чудная, так что до сих пор мы вспоминаем его. Только уж очень он был строг. Бессонов<sup>37</sup>, игравший роль безмолвного немца, страшно важничал и гордился тем, что получил роль. Макашев дает ему сигару, чтобы курить на сцене. Но Бессонов выкурил ее до выхода и перед тем как появиться на сцену требует другую сигару у Макашева. Последний превратился в фурию; если прибавить, что Бессонов заикается, то можно представить комизм этой сцены. Во время второго акта сорвалась декорация.

Дождался я роли jeune premier, да еще разбойника в красивом костюме. При моих драматических стремлениях не мудрено, что я забыл о том, что играю оперетку, и разыграл драму. Хор был набран из знакомых в количестве тридцати человек. Всего со статистами было до пятидесяти человек на сцене. Обстановка была чудная. В публике ходил слух, что декорации выписаны из Парижа. На самом деле были выписаны оттуда только шпоры да две сабли. Я не знал от счастья, кого и копировать. Копировал всех, кого попало. В драматических сценах, которые я приписал к своей роли нарочно, копировал Ленского<sup>38</sup>, в пении -- Чернова. В общем роль удалась, я был доволен тем, что меня находили красивым. Уж как я занимался своим туалетом! Финал первого акта, очень эффектный, произвел фурор в публике, и мне по окончании его поднесли серебряный венок на подушке.

*[Любимовка. 18 августа 1884 г.]*

### [*"Нитуш" и "Красное солнышко"*]<sup>39</sup>

Войско было набрано из кучеров и дворников.

*1884 г., 10 декабря.*

*Спектакль в доме Карзинкиных на Покровском бульваре.*



["Женитьба"]<sup>40</sup>

Режиссировал М. А. Решимов, артист Малого театра.

*1885 г., в апреле.*

*В доме И. Ф. Бернер на Арбате.*

["Денежные тузы"]<sup>41</sup>

В роли Бородавкина копировал артиста Киселевского.

*Немчиновский театр, Поварская, д. Немчинова,*

*В пятницу, 7 февраля 1886 г.*

["Вокруг огня не летай"]<sup>42</sup>

Незадолго до этого спектакля поступил учеником на открывшиеся курсы драматического искусства при Московском театральном училище. На экзамене при Федотовой<sup>43</sup>, Правдине<sup>44</sup> читал два стихотворения: 1) "На смерть Наполеона" и 2) "Завещание". Был принят и немедленно получил роль Неклюжева<sup>45</sup>, которую не мог потом играть за неимением времени посещать репетиции. Должен был дебютировать в "Лесе", но и это не удалось по той же причине<sup>46</sup>.

*[8 декабря 1888 г.]*

[Первый спектакль Общества искусства и литературы:

"Скупой рыцарь" и "Жорж Данден"]<sup>47</sup>

Страшный и торжественный день. Публики собралось много. Артисты, художники, профессора, князья, графы. Каково выступать в ответственной роли! За Скупого я очень боялся, в Дандене был уверен. Вышло наоборот<sup>48</sup>. Скупой понравился больше и прошел лучше, хотя первый акт провалился. Публика даже не аплодировала. Телегин этому причиной, он был очень плох<sup>49</sup>. Перед выходом на меня напала апатия, самое неприятное состояние для актера. Вначале никак не мог войти в роль, шатался в тоне и затягивал паузы. К концу монолога вошел в остервенение и, кажется, сильное место провел удачно. Артистка Медведева<sup>50</sup> хвалила меня за Скупого, говорила только, что я несколько затягивал паузы. Артистка Потехина<sup>51</sup> уверяла, что очень хорошо. Из публики доходили следующие отзывы: "У Станиславского прекрасные данные, он очень талантливый, но в этой роли он передавал не свой образ, видно, что его научили". Во время спектакля прибегали под впечатлением -- поздравлять и жать мне руку -- такие лица, как Бларамберг, Ремезов, издатель "Русской мысли"<sup>52</sup>. Он говорил, что я -- готовый артист для всякой большой сцены. На генеральной репетиции я не нравился ему во втором акте "Скупого", на спектакле я ему понравился. Про последний акт он выразился, что он верх совершенства, лучшего было бы странно желать.

Артист Шиловский<sup>53</sup> хвалил меня, упрекал в некоторой однотонности и резких переходах -- снизу вверх -- голоса. Он иначе чувствует эту роль, слишком внешне, с театральными эффектами. Граф Соллогуб<sup>54</sup> превозносил меня до небес и говорил, что я произвожу потрясающее впечатление. Публика после второго акта вызывала меня очень дружно до трех раз и столько же после третьего акта.

Странно: когда чувствуешь в самом деле -- впечатление в публике хуже, когда же владеешь собой и не совсем отдаешься роли -- выходит лучше. Начинаю понимать прогрессивность в роли<sup>50</sup>. Испытал на деле эффекты игры без жестов (в последнем акте их только два). Костюм я ношу хорошо, это я чувствую. Пластика у меня развивается, паузы начинаю понимать. Мимика идет вперед. Говорят, я очень хорошо умер -- пластично и верно. На следующий день обо мне было много разговоров в Малом театре; конечно, доходили до меня только самые лестные. Медведева, прощаясь со мной, сказала: "Вы серьезный актер и любите дело. Я вас боготворю. Это редкость, чтобы молодой человек и деньги жертвовал на хорошее дело да к тому же и сам играл хорошо". Тут она меня поцеловала, уверив, что наши спектакли пойдут, потому что они гораздо лучше коршевских.

Про "Дандена" скажу одно: мы слишком были уверены в нем, к тому же тяжелый камень, то есть "Скупой", свалился с плеч, мы перестали волноваться и играли спустя рукава. Медведева и Федотова сказали, что "Данден" прошел недостаточно хорошо. Южин<sup>56</sup> хвалил меня. Шиловский, мастер по костюму и гриму, говорил, что в первый раз видит в моей роли Сотанвиля настоящее мольеровское лицо.

Некто Устромская<sup>57</sup> говорила мне, что она смотрела с досадой на Скупого. Техника -- превосходная, а правды нет. Она заключила, что мне не надо играть стариков и драматических ролей. Федотова сказала, что, когда я вышел в подвале и заговорил на низких нотах под сводами подвала, получилась полная иллюзия -- именно то, чего она хотела. Критик Филиппов<sup>58</sup> говорил, что Дандена я сыграл неподражаемо -- могу конкурировать с кем хочу. Скупого же читал хорошо, но игры не было. По его мнению, я -- бытовой актер, а не трагик.

[11 декабря 1888 г.]

#### ["Горькая судьбина"]<sup>59</sup>

Шли с трех репетиций. Я не нашел еще тона для первого акта, да и вообще никто не был уверен ни в себе, ни в пьесе, поэтому робели. Странно, на меня опять напала апатия перед спектаклем. Однако вид публики меня оживил. Войдя, я перестал трусить, стал владеть собой настолько, что узнавал сидящих в публике. Налево сидела Никулина<sup>60</sup> и не спускала с меня бинокля. Помню, я во время игры рассуждал: где хотел, сдерживал себя, поднимал тон, если таковой опускался; следил за другими. Подходя к драматическому месту, давал волю нервам и минутами забывался. Только на спектакле я понял, как надо играть первый акт, и он у меня прошел настолько хорошо, что публика вызывала до четырех раз. Никулина очень аплодировала. В антракте прибежали многие за кулисы и поздравляли меня. Помню сияющее лицо Дудышкина<sup>61</sup>, который после первого акта окрестил меня будущим Сальвини. Неожиданный успех поднял нервы, так что во втором акте я выходил, думая: "Коли на то пошло, покажу же я вам себя!" Второй акт провел удачно и без одного жеста. Публика заметила это и удивлялась спокойствию и правдивости игры. После второго акта прибежал Д. Н. Попов<sup>62</sup> и кричал, что это была не драма, а музыка. После второго акта вызвали всех до пяти раз. Третий вызвал бурю, махание платков и т. д. Вызывали всех и порознь до десяти раз. Сходка прошла удивительно. Должно быть, мне удался момент перед убийством. По крайней мере вдруг у меня явился какой-то жест, которого я никогда не делал, и я почувствовал, что публика пережила его вместе со мной.

[29 января 1889 г.]

#### ["Каменный гость"]<sup>63</sup>

Воспоминания

Предыдущий спектакль <sup>64</sup>, в котором я играл Дон-Карлоса, прошел неудовлетворительно вследствие неудачного исполнения роли Дон-Жуана князем Кугушевым. Чтобы удержать на репертуаре прекрасную пьесу, мне поручили роль Жуана. Рассчитывая на достаточное число репетиций, я принял роль, которая меня заинтересовала. Разучивая роль, вчитываясь в нее вполголоса, я был порадован мыслью, что она пойдет; я скоро ее почувствовал, понял прелесть произведения. Чувствовал все разнообразие тонов и переживал паузы. Я понимал тонкость, изящество тех фраз, которые требуют особой технической обработки, и эти нюансы положительно выходили у меня, но, повторяю, при чтении вполголоса. Первая репетиция вконец разочаровала. После тяжеловесных предыдущих ролей, несколько мешковатых, мне трудно было ходить по сцене Дон-Жуаном. Как я не люблю первых репетиций, особенно когда режиссирует Федотов <sup>65</sup>. Представьте положение: я волнуюсь, конфужусь сидящих в публике Комиссаржевского <sup>66</sup> и Шиловского, особенно первого, который предъявляет к роли Дон-Жуана невыполнимые требования. В первый раз заговорил я громко, так как дома мне негде учить роль в полный голос. Густота, неповоротливость и тяжеловатость звука поражают меня, я начинаю бороться с голосом, всецело занят им в ущерб увлечению, чувству или, наконец, просто забываю место. Режиссер обрывает меня на самом высоком месте, делает свои замечания, которые совсем не соответствуют моему чувству. Просят продолжать с высокого тона. Но он уже опущен; напрягаешь нервы, чтобы поднять его, смотришь -- голос изменяет. Словом, измучился я на первой репетиции и вынес от нее самое грустное впечатление, убежденный в том, что мне с ролью не совладать. Между прочим, я перестал за последнее время верить своему чувству, которое меня так жестоко обманывало в "Скупом рыцаре", когда, играя его, я плакал настоящими слезами, а до публики ничего не долетало, и наоборот. Вот почему на первой репетиции Дон-Жуана у меня еще оставался луч надежды на успех: быть может, чувство меня обманывает, быть может, смотрящие остались довольны. Но как узнать правду? Ни от кого ее не узнаешь. Разумеется, первым долгом идешь к режиссеру; тот говорит, что все прекрасно, но я ему не верю, зная его методу. Отправляюсь к Федотову Александру Александровичу <sup>67</sup>, который играл Лепорелло. Он убивает меня, повторяя то же, что подсказало мне чувство: я тяжел, дубоват для роли Жуана; советует смягчить голос, который в ролях Скупого и "Горькой судьбины" утвердился у меня на нижнем регистре, теперь же понадобились верхние ноты -- надо развивать их.

В довершение всего кто-то из смотрящих, кажется, Погожев <sup>68</sup>, заявил, что мало чувства. Неужели это правда? Ведь я вспотел от избытка его, у меня сердце билось так, что трудно сосчитать удары, а говорят, что мало чувства! Шиловский говорит, что надо легче играть. Комиссаржевский не подходит -- плохой знак. Куманин <sup>69</sup> без уверток объявил, что плохо и безнадежно. Даже Донна Анна, которую играла Мар. Фед. Устромская, питавшая ко мне нежное чувство за мои предыдущие виденные ею роли и считавшая за честь и счастье играть со мной, и та не хвалила меня. От нее я узнал случайно еще неприятное известие: у нее был обо мне разговор с Комиссаржевским, и тот, со свойственным ему красноречием, объяснил ей, что я плох в Дон-Жуане потому, что холоден по природе, что у меня нет страсти, что я не люблю женщин и ни разу не был влюблен. Это меня даже обидело. Погожев трунит в это время, убеждает меня влюбиться в Донну Анну, а ее уговаривает заняться мной. Та не отказывается и сидит со мной целый вечер. Откровенно каюсь, она меня заинтересовала, и я перестал стесняться ее. Быть может, следует приписать последнему то, что на второй репетиции я играл с большей страстью. Я начинал на самом деле увлекаться Донной Анной. На третий раз мы собрались с Устромской вдвоем, чтобы читать роль, но чтение не состоялось, так как мы предпочли беседовать об нежных предметах жизни, она даже рассказала мне несколько секретов. Каков же был мой ужас, когда генеральная репетиция не состоялась! Никто не был ни загримирован, ни в костюмах. Я один надел таковой. Репетировали без декорации и света, при шуме расставляемых в зале стульев, а ведь завтра играть, и ничего не готово. О картинах "Балды" никто и не думал.

Страшно недовольный собой и другими, в тревожном ожидании спектакля, уехал я из театра. Заснул пораньше и благодаря празднику встал поздно. Прямо с постели облачился в костюм Дон-Жуана и прошел перед зеркалом всю роль, обращая особенное внимание на пластику. Некоторые детали, которые мне не удавались, я повторял и заметил их, надеясь применить на спектакле. К слову скажу: я понравился себе в костюме -- именно то, что я хотел; фигура получалась красивая, а парижские сапоги прямо бросались в глаза своим изяществом. Костюмы были чудные. Должен к стыду своему сознаться, что у меня мелькнула нехорошая, недостойная

серьезного артиста мысль. "Что ж, -- подумал я, -- если роль и не удастся, то по крайней мере я покажу свою красоту, понравлюсь дамам, чего доброго, кто-нибудь и влюбится. Хоть бы этим приятно пощекотать свое самолюбие". Неприятно, что такие мысли являются у меня, это еще раз доказывает, что я не дошел до чистой любви к искусству.

Однако к делу: не успел я разоблачиться, как Юра предложил мне снять с меня фотографию. Надо было пользоваться случаем, пока костюмы у меня. Надо было сняться. К тому же у меня была другая цель, а именно: показаться домашним в костюме -- произведет ли на них благоприятное впечатление мой вид. Была и более серьезная причина, та же, ради которой я снимался в ролях раньше, то есть ради проверки своей пластики и умения носить костюм.

К пяти часам фотографирование окончилось, пора было собираться в театр, где надо было репетировать с Юрой и Борей серенаду на двух гитарах. Повторив роль, мы тронулись. Я был очень взволнован, метался из угла в угол, не знал, куда деться и как сократить время тревожного ожидания выхода на сцену. Зачем Федотов перед спектаклем портит мне настроение посторонними делами, жалобой на Комиссаржевского и другими, неужели он не может выбрать другого времени? "Как загримироваться -- с бородой или без бороды?" -- думалось мне между тем. Меня сбили с толку. Одни говорят, что я красивее с бородой, другие советуют играть в усах. Как тут быть? Этот вопрос еще больше нервит. Как на зло еще две неприятности. Федотов придрался к Яше<sup>70</sup>, обругал и выгнал его ни за что ни про что, и тот было уехал. Кто же будет меня гримировать? Пришлось умолять Яшу остаться. Как эти сцены расстраивают нервы и портят настроение. Другая сцена: началась первая картина "Бориса Годунова", а Алянчиковой (Лординой)<sup>71</sup> нет. Страшная суматоха. Но, слава богу, скоро она приехала, и спектакль пошел своим чередом.

Дошла очередь и до меня. Я страшно волновался. Начал роль и почувствовал, что первые слова удались. Пошло было весело, но развлекся и переврал какое-то слово, смутился. Вслед за этим является мысль, как страшно играть перед публикой: случись так, что забудешь слово и не найдешь подходящее, чтобы заменить его, -- ведь скандал. Становится страшно, и является боязнь публики. Все это отвлекает от роли, и смотришь -- еще забыл другое слово. Но вот выходит монах и говорит в смущении что-то совсем невозможное. Я конфужусь. При входе Донны Анны хотел накинуть плащ, но он запутался, и я не могу отцепить его.

Когда опустился занавес, я не отдавал себе отчета, как прошло, но слышал -- публика аплодирует дружно. Раскланивались раз, два, три, четыре. Да неужели же успех? Кто-то на сцене проговорил: "фурор". Донна Анна выскочила ко мне, устремляя на меня пронзительный взгляд, и с волнением жмет мне руку, повторяя: "Какой вы артист, какой вы артист!" Да неужели успех? Прихожу в уборную и жду гостей. Володя, брат, говорит: "Недурно, только голос глух". Вероятно, это от смущения, да и в самом деле я боялся. В первый раз от волнения у меня нога тряслась так, что я не мог остановить ее. Шенберг<sup>72</sup>, который, может быть, мало понимает, но всегда говорит правду, говорит: "красота!" Третьяков<sup>73</sup>, кажется, не слишком доволен. Он говорит, что недурно, но немного тяжеловато. Дудышкин хоть и пришел в экстаз, но я ему перестал верить. В общем, все очень хвалят первый акт и говорят, что прошло очень хорошо. Все это заставило меня меньше волноваться во втором акте, но я с нетерпением ждал своего выхода. Гинкулова<sup>74</sup> повторяла оба романса. Сцена с Дон-Карлосом, когда открывался вид при луне, при звуках гитары, вызвала рукоплескания. Наконец я вышел. При моем появлении, помню, послышался какой-то шум в театре. У меня блеснула мысль: "Не смеются ли?" Но из-за кулис я услышал восклицание Донны Анны: "Ах, как хорошо!" Я успокоился и даже обрадовался, что это был не смех, а одобрение в публике. Паузы я выдерживал свободно, был непринужден. Голос шел лучше, но чувствую -- не выходит у меня этих элегантных фраз, как, например: "Он сам того хотел" и т. д. Надо сократить жесты. Во время игры вспомнил то, что утром запомнил перед зеркалом, и эти места удавались. Сцену с Лаурой, по-моему, провел страстно. Я так прижал ее и целовал, что Гинкулова расплакалась. Что бы это значило?

Кончилось действие, и нас вызвали очень дружно до четырех или пяти раз. На сцене уже была толпа народа, которая восклицала: "Как прелестно, как художественно!" и т. д. Несомненно, впечатление получилось прекрасное. Это подтверждается тем, что в антракте прибежала в уборные масса публики, все без исключения говорили, что игра и постановка не только красивы, но и художественны. Страшно хвалили Соллогуба за Дон-Карлоса. Каюсь, я стал немного ревновать его и понял, что в предыдущем спектакле я гораздо хуже его сыграл Дон-Карлоса. Неужели у меня развивается самолюбие? Вот вбегает кто-то в уборную и объявляет, что

Федотова просит меня и Соллогуба. Выходим. Она целует меня и графа и рассыпается в любезностях. "Когда поднялся занавес, -- говорит она графу, -- я испугалась вашего вида, этого отпечатка смерти на глазах, и этого довольно, я видела Дон-Карлоса. Как бы вы ни заговорили, с меня довольно, иллюзия уже получилась". "Красота, легкость, элегантность, -- обращается она ко мне. -- Я сижу и улыбаюсь, потому что приятно очень смотреть. Одно могу заметить: зачем вы сделали паузу в первом акте при словах: "А с вами, мой отец?" Ведь Дон-Жуан испанец горячий, он не любит искать слов, у него всегда готов ответ. Вероятно, вы хотели выразить что-нибудь, но только я не поняла, зачем вы это сделали". Хотя я и сделал эту паузу нарочно, -- мне казалось, что в ней будет какая-то элегантность и колкость Дон-Жуана, -- но, очевидно, этого не поняли, и я отговорился тем, что забыл реплику. "Скажите мне еще, -- продолжает Федотова, -- зачем ваш брат сидит и пишет что-то?" Я ответил, что он по моей просьбе записывает недостатки в исполнении. "Так я и думала, -- продолжает она, -- потому что знаю, как вы серьезно относитесь к роли". -- "Я не верю, Гликерия Николаевна, вы слишком снисходительны к любителям", -- счел нужным возразить я. "Разве я вас хвалила за Жоржа Дандена? Нет... Это было нехорошо, и я сказала прямо. Скупой был очень хорош, и я вас похвалила и сегодня хвалю". Она поцеловала меня в лоб, и мы расстались.

Я был как в чад. В уборной меня ждал Дудышкин и наговорил кучу любезностей. Меня порадовало одно в его похвалах: он заметил, что некоторые места удивительно тонко проведены -- так, что напоминали Поссарта <sup>75</sup>. Если это правда, то у меня есть эта выдержка, это нечто, что отличает тонкого актера от рутинера.

Третий акт я играл без волнения, появилась уверенность, даже веселость, я сознавал, что был эффектен в костюме монаха, и чувствовал, что мною любят. Во время игры вспоминал те жесты, которые заметил утром, и не забывал применять их. В сцене с Донной Анной мне припомнились слова Комиссаржевского о моей холодности, и я захотел показать ему себя. Эта мысль поднимала нервы, и я придавал еще больше страсти моим словам. Я чувствовал, что Устромская и я, мы выдерживаем паузы без жестов, что получается красота в движениях и музыка. Сцена с Лепорелло вышла очень оживленной. Я сразу нашел и почувствовал, вернее, нашел настоящий для нее тон. Это меня очень ободрило, тем более, что публика поняла меня. Это я тоже сознавал. Поэтому сказал себе: не забыть бы испугаться так, как я заметил себе утром, и все будет хорошо. Испугался, и вышло именно так, как хотел, стало быть, все благополучно.

Вызывали очень дружно до пяти или шести раз. В полусознании и той суматохе, которая происходила на сцене, до меня долетели слова сценариста: "Как чудно прошел этот акт". Федотов говорит: "На будущее время я вам не верю, вы себе не судья, понимаете ли вы, как вы красивы и как вы играли!" Устромская не выпускала моей руки, устремляла на меня огненные взгляды и шептала что-то, чего я разобрать никак не мог. Мы бы долго простояли так, если бы меня силой не прогнал со сцены сценарист. В уборной сидели Дудышкин и Шенберг. Первый говорил, что сцена была проведена идеально, второй твердил, что он поражен, он боялся раньше за эту сцену, так как не мог представить меня объясняющимся с женщиной, но теперь он убедился, что я настоящий артист. Последний акт я вел с той же страстью, все время старался поднять нервы, к тому же меня в антракте воодушевил Комиссаржевский, заметивши, что я чертовски красив. Поцелуй с Донной Анной вышел нехорошо, это я почувствовал, но этому не я причиной, а она. Прощание вышло картинно, это я чувствовал. Испуг и сцена с Командором удались. Занавесь опустилась при треске рукоплесканий. Успех полный, поздравления. Я изнемогал от усталости, но до шести раз выходил на вызовы.

Видел, как неистово аплодировали Левитан <sup>76</sup>, князь Щербатов, Капнист, попечитель <sup>77</sup>, с женой, профессор Расцветов. Каюсь, взглянул, не машут ли платками. Нет, еще до этого не дошло. Князь Кугушев, бывший Дон-Жуан, особенно высоко подымал руки. Посыпались комплименты, объятия, поздравления и трогательный поцелуй, продолжительный, нежный, Устромской, Донны Анны. Дудышкин уверял, что я лучший Дон-Жуан, какого он видел. Шенберг закатывал глаза от восторга. Куманин вбежал и извинялся за то, что говорил раньше, на репетициях. Извинялся за то, что говорил своей супруге о том, что я провалюсь, но теперь он поражен и недоумевает, откуда у меня взялся этот чудный тон. Некоторые заявляли, что мне надо больше ухаживать за женщинами, что я -- заметно непривычный в этом деле. Даже брат Володя, который обыкновенно строг до несправедливости, и тот слегка похвалил, особенно третий акт. Восхищались художники моей смертью и говорили, что ее хорошо бы срисовать.

После "Каменного гостя" были живые картины, а в заключение поставили бюст Пушкина, декорацию Левитана -- зимний лес, и я вышел читать стихотворение на смерть Пушкина. Близость публики меня смутила, а от сала, которым я стирал грим, я неясно видел. Вот причины, по которым в двух местах я запнулся. Прочел я вообще неважно. По окончании спектакля я разговаривал с Федотовой. Она упрекнула меня за излишество страсти и драматизма, говорила, что два последних акта надо вести легче, давать притворство, а не настоящую страсть, -- словом, вести в том тоне, в котором я играл сцену ожидания Донны Анны на кладбище. Эту сцену, по ее словам, я провел идеально, так же как и сцену с Командором. Шиловский остался очень доволен и обещался приехать ко мне, чтобы показать два-три секрета, ему одному известные, по костюмировке и ношению плаща. Мне было очень приятно то внимание, с которым он отнесся ко мне. Он удивлялся, что хорошему исполнителю роли Анания удался Дон-Жуан, который, по его словам, не моя роль. Вскользь долетели до меня следующие замечания публики: понравились сцены с Командором, особенно смерть, находили, что я пластичен, красив в гриме Жуана, сравнивали с Падиллой<sup>78</sup>, итальянским певцом. Какая-то дама из Петербурга пожелала познакомиться со мной и заявила, что меня выпишут в Петербург, чтобы любезничать с дамами, что это я особенно хорошо умею. Другие говорили, что видно, напротив, что я ни разу не был влюблен. Какие-то дамы за ужином прислали за мной, желая выпить за здоровье Жуана. Сестра Кугушева побранилась с Перевошиковой<sup>79</sup>, последняя защищала меня, первая доказывала, что Кугушев лучше меня играл Жуана, что он не говорил, как я, -- Leporello и LAura и т. д. Перевошикова же передавала мне лично, что я был так красив с бородой и еще лучше без нее (на генеральной репетиции), что нельзя было не влюбиться, к тому же грациозен, как любая барышня. В первый раз после спектакля я был удовлетворен вполне, но -- увы! -- это не чистое удовлетворение, получаемое от искусства! Это удовлетворение от приятного щекотания самолюбия. Мне больше всего было приятно, что в меня влюблялись и любовались моей внешностью. Мне приятно было то, что меня вызывали, хвалили, дамы засматривались и т. д.

[2 февраля 1889 г.]

["Жорж Данден", "Вспышка у домашнего очага" и "Тайна женщины"]<sup>80</sup>

Данден надоед. Смешные положения приелись и не смешат исполнителей -- поэтому, вероятно, мы играли вяло.

Я начинаю понимать, что именно трудно в актерской деятельности: уметь входить в роли, несмотря на какие бы то ни было посторонние препятствия, уметь оживать себя, не давая приедаться роли. Этого опыта во мне нет. Правда, в сегодняшнем спектакле меня смущала Алянчикова, не знавшая роли. Я говорил даже за нее реплики. Во время игры казалось, что у меня идет недурно, но в первом акте публика не смеялась и говорила, что темп взят медленный. Во втором акте оживились и, к удивлению моему, меня вместе с Алянчиковой вызвали после моего выхода. Вызвали дружно, не пойму, за что и кто вызывал -- члены ли, то есть свои, или публика. Вероятно, первые. В третьем действии, при нашем выходе в ночных костюмах, публика страшно хохотала и зааплодировала очень дружно. Очевидно, аплодировали смешным костюмам и колпакам. Удивительно, при выходе нас опять вызвали очень дружно. Что бы это значило?

Водевиль "Вспышка" прошел очень мило. Удивительно женственная и простая игра у Перевошиковой. В "Тайне женщины" произошло что-то совершенно необыкновенное. Во-первых, до начала была история с букетом, присланным от Х для Яковлевой. Разговаривали много о том, подавать ли его или нет, так как Комиссаржевский не хотел дозволить это подношение. Решили, что мы не имеем права не подать, так как театр общественный. Яковлева до начала спектакля стала капризничать, выражала какие-то претензии режиссеру и вызывающим тоном обратилась ко мне. Я сократил ее. При моем выходе, который совпадает с концом куплета Сезарины и Аннибала, зааплодировали; не пойму, мне аплодировали или куплету. Помню, что я сделал нарочно паузу при выходе, желая убедиться, повторять ли куплет или нет. В публике говорили, что аплодировали мне. Если это так, то я весьма ценю эту встречу.

Во время моей сцены хохотали буквально каждой фразе, и я понял, что этот водевиль, сделавшийся излюбленным, завоевал симпатию публики вместе с его исполнителями. При этих условиях играешь смелее, увереннее. Так и было. Я чувствую, что я играл очень оживленно и просто. Помню, что мне было очень весело, и я легко смеялся, чего не было в предыдущих

спектаклях. Куплет "Известно всем"<sup>81</sup> вызвал бурю рукоплесканий. Скажу в скобках -- они адресованы были мне, так как Куманин и Сезарина совсем без голосов. Мы, по обыкновению, повторили куплет. Рукоплескания продолжались, кричали еще раз "бис". Я сделал знак дирижеру, тот было начал, но Куманин заговорил, и пьеса пошла своим чередом. Федотова<sup>82</sup> заставили повторить куплет. После моего первого выхода меня вызвали, чего не было раньше. Во время второй моей сцены обрывали некоторые монологи и хлопали среди речи (это очень приятно). Сезарину после ее выхода тоже вызвали. Когда я явился пьяным и, шатаясь, подошел к авансцене с глупой улыбкой на лице, публика очень долго хлопала, в то время как я без жестов играл мимикой. Помню, тут у меня мелькнула в памяти подобная же игра лица под рукоплескания публики у артиста Ленского в "Много шума из пустяков"<sup>83</sup>. Я вспомнил, что в былые годы я завидовал ему за этот взрыв рукоплесканий. Теперь же я их дождался. Публика продолжала хохотать до конца. Последний же куплет заставили повторить. Когда я вышел после спектакля в публику, помню, за мной ходили и смотрели на меня, как на зверя. В то время как я сидел с Марьей Петровной в ложе во время танцев, многие помещались против нас и рассматривали нас в бинокль. Общий отзыв о спектакле был восторженный. Про "Тайну женщины" говорили, что "нельзя же так удивительно играть". В театре до конца спектакля были: Рыбаков, Греков и Дурново<sup>84</sup>, артисты императорских театров. Они страшно хохотали и хлопали во время "Тайны женщины" и говорили, как я узнал потом, что со времен Садовского и Живокини<sup>85</sup> не видали такого веселого водевиля. В театр приехала также Устромская, смотревшая все раза как "Тайну", так и "Дандена". После спектакля вместе с Коровиным<sup>86</sup> пили чай у Перовошиковых.

[5 февраля 1889 г.]

["Горькая судьбина" и "Вспышка у домашнего очага"]<sup>87</sup>

Блестящий спектакль. Никогда я не играл с таким удовольствием. В этот день, по-моему, у меня было все в меру. Достаточно воодушевления, достаточно нервов и умения владеть собой. Я играл Анания несколько иначе. Он у меня вышел сильнее, особенно в разговоре с Чегловым<sup>88</sup>. Тут я взял тон более вызывающий, и это заметила публика. Неужели я начинаю делать шаги в драматическом искусстве? Отчасти надо приписать мою вчерашнюю удачную игру тому, что накануне я спал только три часа; благодаря этому я был нервен, впечатлителен, хотя и совершенно свеж. Успеху содействовал и Лопатин<sup>89</sup>, который провел первую сцену, ансамбля за едой, с большим оживлением, за что и получил вызов, чего никогда не было раньше. Это подняло мои нервы, и я играл первое, трудное для меня, действие так, как никогда мне это не удавалось. Было полное самообладание. (Я все время сознавал, что делаю, и вместе с тем я жил на сцене, мне было легко говорить, слова сами, естественно вылетали одно за другим; мне было удивительно спокойно и удобно на сцене. Те минуты, где я повышал тон, я, по желанию, мгновенно забывался, потом снова забирал себя в руки и начинал играть с прежним самообладанием.)

Во втором акте я играл совершенно без жестов, не сходя с места. Единственный жест, который я наметил себе заранее при словах: "Может, и огня-то там не хватит такого, чтобы прожечь да пропалить тебя за все твои окаянства", -- усиливал эту фразу и намекал публике на страшную, затаенную в Анании злобу против бурмистра. Несмотря, однако, на мою игру, а также на прекрасную игру других исполнителей и ансамбль, после первого и второго акта нас вызвали довольно вяло -- четыре раза. Впрочем, меня вызвали среди действия по уходе во втором акте, чего не бывало раньше, так как уход этот неудобен для вызовов, потому что я ухожу во время монолога бурмистра (Федотова)<sup>90</sup>. Третьякова<sup>91</sup> также вызвали среди действия. В антракте прибежал Дудышкин, говоря, что я играю сегодня удивительно и совсем иначе, чем прежде. В восторге остался и С. Ф. Федотов (брат А. Ф. Федотова). В третьем действии я чувствовал, что играл совершенно просто, естественно и легко владел нервами. Паузы выходили пережитыми и правдивыми, и мне было очень легко и хорошо на сцене. Жестов очень мало. Сцена сходки прошла как никогда, хотя в начале ее я немного опустил тон и кричал, но в конце поправился,

так что, помню, в тот момент, когда я бежал убивать ребенка, я так сильно хватил кого-то, что тот полетел. Это мое остервенение передавалось и публике. Первый вызов, по окончании акта, был очень силен, остальные три -- послабее.

В театре был попечитель Капнист, который отчаянно хлопал. Замечу кстати, что он бывает на всех спектаклях.

Последний акт у меня прошел совсем иначе. Сцена прощания удалась очень хорошо. Я плакал. Помню, я как-то особенно униженно кланялся народу и чувствовал, что публика поняла мой поклон. В этом акте я играл лицом, не делая ни одного жеста. В игре лица было что-то новое. Помню, у меня страшно дергался рот и щеки. Чисто нервное, против моей воли. Больше всех впечатления оставила пьеса на С. Ф. Федотова и на брата Борю. Н. П. Архипов<sup>92</sup> был в восторге. Художник Шмаровин и Переплетчиков<sup>93</sup> чуть не целовали меня после спектакля. Последний был в полном экстазе. На следующий день встречаю у парикмахера артиста Южина, жена которого была в театре; он говорит мне следующее: "Жена передавала мне, что вы прекрасно играете роль Анания, а она очень строгий судья. Скажите, отчего вы не хотите на Малую сцену? Вероятно, домашние обстоятельства?" Я отвечал, что не желаю быть незаметным артистом, конкурировать же с Южиным и Ленским не берусь. "Какая же конкуренция? Чем больше хороших артистов, тем лучше".

В тот же день я получил письмо от сестры покойного артиста И. В. Самарина<sup>94</sup>.

М. П. Перевощиковой поднесли в водевиле венок от участвующих.

[6 февраля 1889 г.]

#### ["Чашка чаю"]<sup>95</sup>

Позорный спектакль! Никогда не буду играть с простыми любителями. Да и я-то сам хорош! Если говорить откровенно, я взял роль барона в "Чашке чаю" из-за грима. Мне казалось, что баки с проседью и фрак идут ко мне; другими словами, как девчонка, хотел пококетничать своею красотой в гриме. Это отвратительно, и я наказан! Первую сцену вел совершенно без жестов и без знания роли. Вышло сухо и скучно. В горячей сцене со шпагами, из-за неопытности других исполнителей, сконфузился и вместо горячности дал крик. Ровно никакого эффекта не вышло. Все время было не по себе на сцене. Происходили страшные паузы. Боюсь, что во мне нет барственности, что мне не следует играть великосветских ролей. Ведь говорят же, что в Дон-Жуане я был бандит, а не гранд. А я-то радовался своей пластике! Единственно, что можно сказать в свое оправдание по отношению к роли барона, это то, что была одна репетиция, что исполнители были неопытны и что г-жа Саблина перед началом акта извела меня своим переодеванием. Подумайте, антракт тянулся целый час. Публика хлопала и неистовствовала.

Конец водевиля прошел совершенно отвратительно. Я сконфузился и не знал, куда девать руки. По окончании действия меня вызывали, но я не вышел. Был страшно зол, нервен до того, что -- стыдно сознаться -- исколотил мастера на сцене. Общий отзыв в публике, из которой многие приехали ради меня, неутешительный. Срам! Позор!

[9 февраля 1889 г.]

#### ["Рубль" и "Несчастье особого рода"]<sup>96</sup>

К великому удивлению, удачный спектакль. На репетициях роль у меня не шла. Выходил оригинальным и смешным только смех. На генеральной благодаря чудно удавшемуся гриму и костюму я сразу впал в нужный тон.

Лицо мне сделали кривое, один ус и бровь выше другой, испитую, истасканную морду. У меня неожиданно явился горловой отвратительный голос, я понял роль сразу и почувствовал себя



удивительно свободным на сцене. Паузы выходили естественно и легко. Я жил. Получился живой подлец, естественный. Александр Филиппович Федотов, автор пьесы, остался в восторге, говорил так: "Вы меня порадовали тем, что этот тип вы создали сами, это ваше творчество, в других же исполнителях играл я". Он меня сравнил с Садовским<sup>97</sup>, говоря, что типы наши очень близки, находил, что я лучше Сазонова<sup>98</sup> в Петербурге. Шенберг и Погожев были в восторге. Я был доволен собой, хотя, покаюсь, сознавал, что я если не копировал буквально Садовского, то, во всяком случае, имел его в виду и боялся, что узнают эту мою тайну. Александр Александрович Федотов заметил сходство голосов. На спектакле первый акт прошел вяло, были паузы. Второй шел гораздо лучше благодаря участию Федотова (сына)<sup>99</sup> и моему. Федотова вызвали очень дружно три раза. И в публике восторгались им. При моем появлении я услышал в публике гул -- переговаривались. Очевидно, меня не узнали сразу. Потом стали смеяться. Первое действие я был не совсем в духе, волновался -- это нехорошо для таких ролей. Чуть задерживал реплики и забывал роль. Помню, Александр Филиппович из-за кулис крикнул мне: "Не переихихивайте роль!" -- и я сократил смех. По окончании акта, так как у меня не было отдельного выхода, то вызывали со всеми, довольно вяло. В антракте приходил Н. С. Третьяков, ругал первый акт, хвалил второй и меня, говоря: "Тип вышел прекрасный". Шенберг говорил, что я играю мягче, чем накануне, и это ему меньше нравится. Ал. Фил. Федотов принес из публики следующее мнение своей бабушки, ценительницы и понимающей в театре: она говорила, что я удивительный актер на такие роли, и вообще она страшно восторгалась моей игрой. В публике удивлялись разнообразию моего таланта и спрашивали, появлюсь ли я еще и большая ли у меня роль.

Во втором акте я жил и вел роль так же, как и накануне. Публика хохотала, и я чувствовал, что играю без жестов и с оттенками. Меня вызвали очень дружно один раз, другой послабее. В том же действии, при втором появлении, публика хохотала тому, как я вбегаю, перегоняя дедушку. Сцена, когда меня выгоняют, удалась лучше, чем на генеральной. При выходе меня вызвали дружно два раза.

В третьем действии я вел сцену очень естественно и просто, особенно в конце. Я чувствовал, что выходит очень жизненно и не рутинно. Жестов мало, тон выдерживал, паузы были жизненны. Меня вызвали два раза очень дружно, потом аплодисменты замолкли, кто-то начал опять хлопать, и другие подхватили, я вышел в третий раз.

По окончании пьесы Ал. Фил. Федотову (старика) поднесли чайный сервиз. Выходя со сцены, он оступился, упал и расшиб себе сильно голову. Вызвали доктора, и произошел маленький переполох.

Профессор Расцветов очень хвалил меня и удивлялся разнообразию. "Скупой рыцарь, -- говорил он, -- и Обновленский!" Доктор Шуберт был поражен моим разнообразием и наговорил мне кучу любезностей после спектакля за чаем у Перевозиковых. Тут же я узнал, что публика меня называет любимцем и перед тем, как брать билеты, расспрашивает, играет ли Станиславский.

[12 февраля 1889 г.]

["Баловень" и "Тайна женщины"]<sup>100</sup>

"Баловень" надоел до смерти<sup>101</sup>. Тем более скучно его играть, что у нас нет общего ансамбля. Последний нарушают Алянчикова (Лордина), Федотова (Юрьева) и ученицы<sup>102</sup>. Не могут они вносить жизнь в пьесу и запомнить реплики в ансамблях. Дрожишь за каждую паузу и из-за них играешь неуверенно. Привыкши к спектаклям, которые перестали меня волновать, как прежде, я не могу сразу входить в роль и оживляться. Оркестр тоже перестал волновать. Надо разыграться, поэтому во всех пьесах первый акт у меня проходит вяло. Я говорю тихо и играю без жизни.

Особенно это относится к "Баловню". Я ненавижу первый акт этой пьесы, и он у меня проходит скучно и без вызовов. На этот раз нам казалось, что все затянули. Действительно, говорили очень вяло и тихо. По окончании акта ни хлопка. Второй акт идет оживленнее. Странно, когда играешь несколько раз пьесу, то исполнителям кажется, что она идет хуже и вялее, чем в первый раз,

публика же говорит совсем противное. А. Ф. Федотов объясняет это так: "В первый раз играешь для себя и чувствуешь; второй же раз, когда роль уже прочувствована, невольно подаешь ее публике -- последняя получает больше, чем остается у исполнителя". Может быть, верно, но очень запутанно. Во втором акте публика очень смеялась на каждое мое слово, и я играл без жестов и очень уверенно и правдиво. Комиссаржевский сказал, что никогда у меня роль не выходила так, как в этот раз. Он говорил, что будто в предыдущие раза я в конце сцены второго акта немного утрировал, сегодня же нет. Несмотря на то, что на этот раз театр был переполнен новой публикой, членов было много, так как спектакль давался с благотворительной целью (в пользу Общества, где И. С. Кукин действующим лицом). Меня оценили так же, как всегда, и вызвали два раза. Третий акт прошел так же, как и всегда, хотя, против обыкновения, нас вызвали всех трех женихов среди акта.

"Тайна женщины" производила обычный эффект. В публике говорили, что этот водевиль был сыгран великолепно, но, по-моему, он шел более вяло, чем в предыдущие раза. На этот раз меня не вызывали среди действия, и мне казалось, что публика меньше смеется. Вообще было скучно играть. Немая сцена, когда я выхожу пьяным и играю лицом, удалась лучше прежнего, и я долго стоял молча, в то время как публика хохотала. По окончании спектакля, когда я вышел из уборной, меня дожидалась толпа барышень. Потом мне передавали, что это знакомые Софьи Александровны Федотовой, которая пришла в восторг от моей игры и непременно хотела видеть меня без грима. Она говорила, что будет ездить на все спектакли, когда я играю. Иван Семенович Кукин очень хвалил спектакль и ансамбль. Все были довольны. Мне передавали, что за последнее время при моем появлении на сцену в публике является оживление, шепчутся и говорят: "Вот он..." -- или: "Алексеев", или: "Станиславский". В театре была Устромская с сестрой. Кажется, в сотый раз они смотрят "Тайну женщины". Были также и Архиповы вместе с нашими. Начинаем приманивать!

[14 февраля 1889 г.]

#### ["Рубль" и "Несчастье особого рода"]<sup>103</sup>

Удачный спектакль. Несмотря на то, что нам было скучно играть, пьеса шла с большим ансамблем и дружнее, чем прежде. Я страшно устал и еле вышел. Долго не мог оживиться. Мне казалось, что я изменил тон. Публика хохотала, и больше всех Г. Н. Федотова, которая была в театре вместе с Рыбаковым, молодой Федотовой (Васильевой 2-й)<sup>104</sup> и Степановой (актрисой Малого театра). Федотов играл великолепно<sup>105</sup>, его вызывали дружно три раза после каждого выхода. Во втором акте у меня нет места для вызовов. В третьем акте, который я провел лучше, чем предыдущий, меня вызвали три раза, после второй сцены -- два раза. В третьем акте я был вялее, чем в первый раз, немного затянул, все-таки меня вызвали два раза. Федотова и Рыбаков очень меня хвалили. Первая говорила, что она от души смеется этому дураку и что пьеса вообще идет очень хорошо. Какая-то знакомая Федотова все время сидела и считала, сколько раз вызовут его и сколько -- меня. Вас. Перлов<sup>106</sup> приходил за кулисы и страшно хвалил меня. Сам скажу, что я очень освоился с этой ролью. Она у меня выходит естественно, я владею собой и публикой -- могу заставить смеяться именно в том месте, где хочу, и играю без жестов.

"Несчастье особого рода" должно было идти с моим участием вместо Телегина. Перед спектаклем мы прорепетировали его два раза, и я режиссировал. Был удивительно в духе и показывал хорошо<sup>107</sup>. Всю пьесу перекроили. Особенно я занялся Перевощиковой<sup>108</sup>, так как у нее эта пьеса шла плохо в предыдущий раз. Роль я знал, но не успел утвердиться в ней на сцене. Перед началом я прошел свою главную сцену с Перевощиковой. Перед поднятием занавеса Грен сделал анонс: "По внезапной болезни г-на Долина роль его исполнит Станиславский". Стали аплодировать довольно громко и долго. Начали мы сцену, и я сразу позабыл роль. Кажется, не сумел скрыть смущения. Вдруг Шенберг (Бежин) ни с того ни с сего ушел<sup>109</sup>. Вышла пауза, смущение, заговорили какие-то глупые слова и перешли на другую сцену перед выходом. После пошло все гладко. Перевощикову вызывали по три раза после каждого выхода, и публика страшно смеялась. Сцена перед окном, мимическая игра, вышла хорошо. Наконец мой выход.

Начал я смело, делал паузы, играл с нарочно утрированным пафосом. Публика смеялась. В одном месте я только не расслышал суфлера, проговорил какую-то чушь. В другом хватил реплику из "Горькой судьбины": "Отвечайте хоша что-нибудь". Выход сделал Ю Ia Ленский, но, кажется, слишком махал руками. Не пойму, что произошло. Когда я вышел со сцены, была пауза, не аплодировали, потом стали хлопать и вызвали два раза. Мне кажется, остались не совсем довольны. Паузы в последней сцене удались, хохот тоже. Я думал, что публика ругала нас, но пришел Федотов (старик) и говорил: "Как мило сыграно!" Федотов (сын) говорил, что очень-очень удачно. Я слышал, что он говорил то же самое какому-то третьему лицу. Коровин очень хвалил.

[16 февраля 1889 г.]

["Каменный гость"]<sup>110</sup>

Этот спектакль шел без репетиций, если не считать наскоро пройденных сцен с новой Лаурой. Между последним исполнением Дон-Жуана и настоящим прошло много времени<sup>111</sup>, и в этот промежуток я играл Обновленного и другие бытовые роли, так что роль Дон-Жуана забылась. Накануне спектакля мы было собрались с Устромской, чтобы несколько подготовиться к своим ролям, но ничего из этого не вышло. Я недоумевал, как я буду играть. Несмотря на это, перед началом спектакля я мало волновался. А было бы отчего волноваться. Перед самым отъездом из дома в театр я читал роль и неожиданно попал на совершенно другой тон: у меня вышел Дон-Жуан не пламенным, влюбленным пажем, как на первом спектакле, но мужчиной завлекающим, притворяющимся с женщиной. Я решил играть в новом тоне, без репетиций, на авось. Решил отбросить драматизм, так что, собственно говоря, играл совершенно новую роль. Несмотря на это, повторяю, я не волновался, вероятно, потому, что утомился как от частых спектаклей, так и от приготовления к балу<sup>112</sup>. Грим у меня не удался, и это меня не смутило. Первое действие играл, как в предыдущем спектакле, то есть сохранив прежний тон. Он хорош. На этот раз это действие прошло более вяло, я был недостаточно оживлен, и это публика заметила. Нас вызвали довольно вяло -- два раза. Помню, Устромская спрашивала даже меня, не болен ли я. Стало быть, хуже, чем прошлый раз. Аплодировали же, вероятно, потому, что меня недаром называют любимцем публики. В антракте никто из публики не приходил в уборную. Плохой знак.

Во втором акте Лаура (г-жа Фосс) оказалась невозможной до безобразия. Пела отвратительно, публика не заставляла даже ее бисировать. Соллогуб играл тоже более вяло. Серенада на гитарах и эффект открывшегося вида оказал свое действие, так что публика хлопала дольше, чем в предыдущий раз. Во втором акте я был вял, говорил слова, но чувствовал, что в них жизни не было. Вел роль в том же тоне, как и в предыдущий раз. Помню, меня смущал князь Голицын<sup>113</sup>, сидевший в публике. Я встретил его за кулисами, он осмотрел грим и ничего не сказал ни о нем, ни об игре -- должно быть, недоволен. По окончании второго акта Фосс подали горшок с цветами. До чего глупо это вышло! В третьем акте я волновался, так как с этого акта должен был брать новый тон. Ожидание Донны Анны вел, как раньше, и оно прошло недурно, но вот и любовная сцена. Я помню, не сразу попал в тон и мысленно вспоминал его. Мелькнул у меня в голове тон Федотовой в "Василисе Мелентьевой", ее фальшивая ласка<sup>114</sup>, и я стал подделываться. Я чувствовал, что хорошо выходило то, как я глядел, не спуская глаз, на Донну Анну, как тигр, следя за малейшим движением своей жертвы. Я оглядывал ее с ног до головы, притворно закатывал глаза. Все это, кажется, идет к Дон-Жуану. Драматизма не было совсем. В некоторых местах только давал волю страсти. По уходе Донны Анны ее вызвали. Это новость. Заключительная сцена с Лепорелло вышла хуже, чем в первый раз, мне от усталости в предыдущей сцене тяжело было смеяться. Испугался я хорошо. По окончании акта нас очень дружно вызвали до четырех раз. Третьяков, Шенберг и Дудышкин прибежали в уборную и очень хвалили. Говорили, что этот акт прошел гораздо лучше, чем в первый раз. Было больше страсти, драматизма не было -- словом, они заметили изменение тона. Третьяков сказал, что его жена (самый строгий критик) хвалила меня. Дудышкин заявил, что в настоящее время никто лучше меня Дон-Жуана сыграть не может, хотя мое исполнение не идеальное.

Вот и последний акт. Во время монолога Донны Анны я без жестов, молча осматривал ее. Начиная говорить, сделал притворно восторженное лицо. Все время старался говорить вкрадчиво, не спуская глаз со своей жертвы, драматизма не давал. Сцену, когда я отказываюсь открыть секрет Донне Анне, вел так, чтобы дать понять публике, что я разжигаю любопытство; слова "Где твой кинжал? Вот грудь моя" говорил шепотом, с притворным отчаянием, тогда как прежде я вел эту сцену трагически. После этой сцены чуть пустил драматизма. Слова "милое создание" сказал с улыбкой, как бы любуясь ее бессилием (совет Федотовой). Далее опять взял притворный кающийся тон и сцену объятий с Донной Анной играл смелее, как это и должно для победителя сердца Донны Анны. Поцелуй не вышел: Устромская рано отшатнулась. Сцена с Командором прошла, как и в прошлый раз, только я был смелее, нахальнее, более вызывающим с ним. По окончании акта я удивился дружности аплодисментов. Всего вызывали раз шесть или восемь, в последние раза совсем было прекращались аплодисменты, и снова взрыв и вызов. Устромская была в восторге, она говорила, что у меня чудно играло лицо, было именно то, что нужно, но -- увы! -- не все заметили перемену тона; так, например, Куманин сказал, что так же, как и в первый раз. Телегин настаивал, что это не Дон-Жуан, а бандит. Все в один голос ругали грим. Говорили, что я слишком черен и даже некрасив. После спектакля ужинал с Устромской. Граф Салиас, писатель <sup>115</sup>, заявил мне, что он жалеет, что я не родился в нужде. Это принудило бы меня итти на сцену, теперь же все-таки я принужден относиться к искусству как любитель. Граф Соллогуб передавал, что муж и жена Павловские <sup>116</sup>, артисты императорских театров, остались в восторге от моей игры в роли Дон-Жуана. На днях встречаю Корсова <sup>117</sup>, артиста, тот мне передает то же самое.

[11 марта 1889 г.]

### ["Горящие письма"]<sup>118</sup>

За два дня до товарищеского вечера собрались мы для репетиции "Горящих писем". Хотя я и говорил, что эта пьеса пойдет 11 марта, но сам не верил этому до последней минуты. Но делать нечего, надо было играть ее в субботу, так как музыкальное отделение составить было невозможно. Федотов уехал в деревню, режиссировать пришлось мне. Чтобы придать себе больше веса как режиссеру, я заявил участвующим, что буду ставить эту пьесу не по своей фантазии, а так, как я видел ее в исполнении французов. Никакого исполнения пьесы я, конечно, не видал, но ввиду новшеств в постановке, задуманных мной, надо было опереться на какой-нибудь, хотя бы мнимый, авторитет. Я выбрал самых послушных и маломнительных исполнителей, а именно: Устромскую, ярую почитательницу моего таланта, и Винокурова <sup>119</sup>, который еще прежде уверовал в мои режиссерские способности -- после моей постановки "Несчастья особого рода".

На первой считке я старался и просил других говорить как можно естественнее. Тут же я нарисовал декорацию, прелестную, уютную, такую, какую щеголяют в ComIdie FranGaise <sup>120</sup> в Париже. Налево -- турецкий диван, скамейки, пуфы, фортепиано, за ним пальмы с большими листьями, много растений; направо -- средневековый камин, ширмы, также большие пальмы, поэтический беспорядок в расстановке мебели. Горящий камин с настоящим огнем, с красными стеклами. На заднем плане -- окно, через которое видно лунное, не слишком яркое освещение, а также освещенные окна дома напротив, крыши домов. В комнате полумрак с зажженными китайскими фонариками, несколько ламп с абажурами, дающих пятна света. Сзади, по бокам окна, -- картины, ярко освещенные лампами с рефлекторами. Обстановка эта понравилась и объяснила отчасти участвующим, как я понимаю эту пьесу, то есть с художественно-реальной стороны <sup>121</sup>. Все должно быть в этой пьесе просто, естественно, изящно и, главное, художественно. Во время считки я просил не стесняться паузами, только бы они были прочувствованы; просил также говорить своим, отнюдь не форсированным голосом и избегать жестов. Места я указал очень жизненные: например, Винокуров ведет всю сцену на турецком диване, развальясь; Устромская сидит около него, поправляет ему галстук, дает ему с ложечки

кофе и т. д.; или, например, такое положение: Устромская садится на аррьерсцене на диван и усаживает дядю на пуф спиной к публике, и таким образом идет разговор.

Первая считка прошла недурно, я был доволен собой и как исполнителем и как режиссером. Я чувствовал себя хорошо в этой роли, паузы выходили сами собой, и казалось, что, несмотря на них, пьеса не затягивается. Устромская слишком много играла, Винокуров был рутинен. Все это я исправлял. На следующий день была генеральная репетиция с полной обстановкой. На ней присутствовали Комиссаржевский и граф Соллогуб. По окончании репетиции Комиссаржевский уехал, так что я его не видал. Соллогуб хвалил пьесу. Но восторга, на который я рассчитывал, ни у кого не было. Странно! Впрочем, Кожин<sup>122</sup> очень увлекался. Соллогуб сделал несколько замечаний и сказал мне, между прочим, чтобы я играл нервнее, письма читал бы тоже нервно, но без интонаций. Я его послушал, так что во второй раз в тот же вечер прорепетировал пьесу; она прошла у нас, по-моему, идеально.

Наступил день спектакля. Вышла путаница, как всегда. Слишком рано начали концертное отделение. Я едва успел кое-как одеться и загримироваться. Это мне несколько испортило настроение. Странно, я стал менее заботиться о своей внешности и гриме. Прежде, случись, что я не успею по моему вкусу одеться, я бы не решился даже выйти на сцену, теперь же как-то стало все равно. Отчего бы это -- к худшему это или к лучшему? При поднятии занавеса публика дружно аплодировала декорации. Винокуров свою сцену несколько затянул. Но вот и мой выход. Он у меня удался. Вышло естественно. Хоть и старался я говорить громче, но это не мешало жизненности. Жестов никаких. Помню, я только думал о мимике. Скажу кстати, я начинаю верить Комиссаржевскому, который говорит, что у меня мало мимики. При большом гриме в бытовых ролях, где нужно резкую, типичную мимику, у меня она выходит, но более тонкие выражения лица не удаются; так, например, в этой роли, когда я вхожу веселым и вдруг узнаю о том, что Зинаида Сергеевна выходит замуж, я не справляюсь с лицом; при отсутствии жестов у меня мимика в этом случае выходит бледна. Когда вошла Устромская, я хорошо передал застенчивость и нерешимость поцеловать ее руку. Опечаленный только что полученным известием о замужестве Зинаиды Сергеевны, я хорошо передал насильственную усмешку на остроты Винокурова. Прогрессивность при чтении писем и нервность, кажется, вышли. Я помню, что при начале чтения писем благодаря некоторым удачным паузам мы завладели зрителями. В зале была полная тишина, и установился этот приятный электрический ток между исполнителем и публикой. Далее я почувствовал, что внимание публики начинает несколько уменьшаться, и однообразие положения приедается. Тут я поднял тон, задержал несколько паузу. Но вот что мне удалось несомненно -- это последняя сцена и пауза, когда лакей после моего горячего монолога, где я страшно подымаю тон, прерывает его своим докладом о бароне Боке -- женихе.

Мы замерли и стояли долго без жестов, потом я отправился за шляпой и нерешительно стал уходить. Устромская меня останавливает; опять пауза; наконец она говорит: "Останьтесь". Радость. Она нервно отходит от меня. Я стою с сияющим и взволнованным лицом. Очень длинная пауза, во время которой публика притаилась. Аккорды, мотив, который играет Устромская. Я делаю маленький поворот, один шаг еще, другой, третий, подхожу к ней, запрокидываю голову, поцелуй -- диссонанс в музыке и медленное опускание занавеса.

Нас вызвали очень дружно три раза. Публики было человек сто. В уборную прибегает Третьяков, очень хвалит. Борис в полном восторге, говорит, что это лучшая пьеса, игранная у нас. Говорит также, что постановка напоминает ComIdie FranGaise. Лопатин очень хвалит исполнение, но ругает мой грим и хохол моей прически, от которой лицо делается будто бы несимпатичным. М. П. Перовщикова также бранит грим, говорит, что я был некрасив. Выйдя в публику, я особого восторга не нашел. Имел длинный разговор с Павловской. Она говорила, что поняла мой тип моряка так: очень застенчивый, но в серьезные минуты он сумеет постоять за себя. Говорила, что исполнение было очень тонкое, указала только на слишком резкую подвижность бровей и рта. Кто-то заявил, что костюм на мне сидел плохо. Встречает Куманин и совершенно разочаровывает меня: "Я от вас ожидал не вдвое, а втрое большего. Было плохо. Вы кричали на Устромскую, как в "Майорше" <sup>123</sup>. (Боже мой, когда же я кричал?) Напомнили какую-то другую роль (стало быть, упрек в однообразии). Последняя сцена поцелуя с аккордом вышла смешна". Или я увлекаюсь и меня все обманывают, не исключая и моего собственного чувства, или у Куманина нет никакого художественного чутья. Ведь многие мне говорили, что вышло так хорошо, что в конце вызвало слезу. Это говорил, между прочим, Третьяков. Меня утешает то,

что эта пьеса вызвала со стороны публики целую полемику. Одни восторгались, другие ругали. Это, по-моему, доказывает только то, что пьеса и исполнители заслуживают полного внимания. Если я не заблуждаюсь, вот настоящее объяснение всему: мы внесли новую, невиданную на русских сценах манеру игры, конечно, не нашу собственную, а заимствованную от французов. Интеллигентная, тонкая публика почувствовала ее и бесновалась от восторга, рутинеры протестовали. Последние привыкли, чтобы Станиславский смешил публику или кричал трескучие трагические монологи, и вдруг видят тихое, спокойное исполнение, с длинными паузами, без особого возвышения голоса -- удивлены и говорят, что исполнение вяло, Станиславский играет хуже, чем всегда. Интересно проверить мои слова.

Вот мнения, которые доходили до меня. Муж Устромской хвалил больше всех Винокурова (который, замечу в скобках, был рутинен). Упрекал жену в том, что она переиграла драматическую сцену. Я, очевидно, ему не понравился. Ник. Мих. Линченко хвалит Винокурова и упрекает меня в вялости. Жена Попова говорит, что в этой роли я гораздо хуже, чем в других. Дм. Ник.<sup>124</sup> рассказывает следующее. После спектакля подходит он к художнику Зарецкому (довольно моветонный мужчина), который спорит с присяжным поверенным (забыл его фамилию). Зарецкий говорит, что пьеса скучна и неинтересна. Присяжный поверенный трунит над ним и обращается к Попову: "Поставьте вы для него "А. и Ф." <sup>125</sup> -- он это поймет". А. Ф. Федотов через какую-то третью даму слышит, что спектакль прошел неважно. Его жена едет к Перевошиковым и слышит от них то же (это следует приписать ревности, как режиссера, со стороны Федотова, и на эти показания я не обращаю внимания). Вместе с тем Федотов пробалтывается, что-г-жа Узембло, бывшая на спектакле с Никулиной, осталась в таком восторге от постановки пьесы (она сама говорила мне это, приписывая постановку Федотову), что была у Федотова на квартире с просьбой давать ей частные уроки. Стало быть, Никулина довольна. Шиловский рассказывает мне, что когда Винокуров сел спиной к публике, то Никулина привскочила от радости и удивлялась жизненности постановки. Про меня же Шиловский сказал, что я совсем молодец, и добавил: "Стихотворные роли у вас не выходят. В них нет певучести, тогда как здесь вы поете, и выходит восторг. Заметьте,-- продолжает он,-- пьеса поставлена ахово, как до сих пор не ставили ни одной". А ведь поставлена она без Александра Филипповича. Некто Козлов, петербургский фат, поддакивал Шиловскому и страшно хвалил пьесу. То же скажу и про художника Степанова. Бессонов уверял меня, что Павловская бранила пьесу и обвиняла меня в однообразии, но оказывается, что он наврал, он не мог этого слышать, так как Дмитрий Николаевич сидел рядом с ней и слышал совершенно противоположное -- она была в восторге. Граф Соллогуб, П. И. Голубков <sup>126</sup> были в восторге от пьесы. Сейчас заезжал ко мне Перевошиков, брат Марии Петровны. От него я узнал, что его сестра хвалила пьесу. Стало быть, Федотов сказал неправду. Кожин после спектакля, по словам Д. Н. Попова, ходил как чумовой. Ни одна пьеса не производила на него такого впечатления. Еще некоторые мнения публики, дошедшие до меня случайно: заметили, что у меня грим нехорош, что костюм сидел плохо, что брюки были неформенные.

Резюмирую: лица, видевшие французскую элегантную игру,-- актрисы Никулина, Павловская, интеллигенция -- поняли прелесть пьесы. Гг. Зарецкие и компания таких же рутинеров ничего не поняли. Публика не привыкла к простой, тонкой игре без жестов -- ей надо театральную рутину. Дело актера -- воспитывать публику, и хоть я не считаю себя достаточно сильным для этого, но все-таки не хочу подделываться под их вкус и буду разрабатывать в себе тонкую игру, основанную на мимике, паузах и отсутствии мнимых, театральных жестов. Усовершенствую эту сторону. Быть может, когда-нибудь оценят, а нет... так брошу сцену. Иначе играть не стоит.

[13 апреля 1889 г.]

["Горькая судьбина" и "Медведь сосватал"]<sup>127</sup>

На спектакле были сделаны замены в ролях исполнительницы Спиридоньевны и исправника. Первая замена заставила нас бояться за четвертую сцену ансамбля и начало пьесы. Перед выходом я не слишком сильно волновался. Почему бы это? По выходе не вошел в роль сразу.

Помню, думал о своей мимике и, может быть, гримасничал. Сцена ансамбля прошла средне. Лопатин вышел недурно, и мне легко было начать свою драматическую сцену. Паузы я выдержал недурно, хотя в них чего-то не доставало. Мне все кажется, что у меня набивается какая-то рутина. Жестов было мало, но и огня прежнего я в себе не чувствовал. Заключительная фраза, которая никогда мне не удавалась, не вышла и на этот раз. По окончании действия вызвали один раз, но очень вяло и сухо. Публика невозможно строга. Александр Филиппович уверял, что первый акт прошел превосходно: "густо, полно" (его слова). Я был недоволен.

Второй акт, мой конек, где я делаю только один жест, прошел недурно, хотя, помню, я как-то не умел распоряжаться голосом. Тоже как будто не было прежнего огонька, то есть я не так легко и скоро подымал тон и нервы, как это бывало раньше. После этого акта вызвали один раз, но дружнее. Говорили, что идет хорошо. Третий акт: начало вел не хуже, чем всегда, хотя опять что-то не удовлетворяло меня. Должно быть, я слишком привык к роли. Сходка прошла великолепно как у меня, так и у всех. Говорят, никогда она так не шла. По окончании этого действия вызывали очень дружно до пяти и шести раз и в ложах махали платками. (Это в первый раз.) Вернувшись в уборную, я нашел уже там Шлезингера, который смотрел пьесу в первый раз. Он был в восторге и говорил, что этого никак не ожидал от меня и других. Сначала ему показалось, что роль Анания у меня выходит похожей на роль в "Майорше", но теперь он видит, что разница большая. Винокуров, который смотрел пьесу в первый раз, был в полном восторге.

Последний акт прошел у меня хуже обыкновенного. Я чувствовал, что не справляюсь с голосом и что тон у меня против желания изменяется. Прощение несколько затянул и не плакал, как всегда, настоящими слезами. Федотов-старик рассказывал, что, стоя за кулисами, он удивлялся как перемене, так и шатанию тона. Шлезингер говорил, что он от меня ждал большего, судя по предыдущим актам. Я чуть не плакал от досады. "Хотя,-- добавил он,-- ты удачно подметил что-то в положении преступника. Когда у меня судили приказчика, у него было то же, что было и у тебя, и я заметил и узнал эту черту". Это меня несколько успокоило. Да, по окончании пьесы вызывали хорошо и с маханием платков. Когда же вышел в публику, то никто не ходил за мной, как раньше, в начале сезона. Неужели я начинаю приедаться?.. В театре был Гольцев<sup>128</sup>.

По окончании пьесы меня пригласили курсистки и поили чаем. Особых ухаживаний, кроме двух, не было. Несколько слов о Перевошиковой, которая после роли Луизы в "Коварстве и любви" опять начинает меня очень интересовать<sup>129</sup>. Я ждал от нее в этот вечер большего; думал, что, попробовав драматическую, трудную роль, ей будет легче и свободнее играть водевильные роли. Я ошибся, на этот раз она сыграла хуже, чем всегда, да и весь водевиль прошел как-то полюбительски, не хватало чего-то. Вероятно, этому причиной Некрасов<sup>130</sup>, который оказался никуда негодным и бездарным актером. После спектакля, под предлогом выбора костюма, пил чай и очень долго сидел у Перевошиковых.

[20 апреля 1889 г.]

["Долг чести"]<sup>131</sup>

Немецкая пьеса "Долг чести", сочинение П. Гейзе, переведена и переделана на русские нравы Э. Матерном. Последний предложил нашему Обществу поставить эту пьесу на одном из товарищеских вечеров. Прочтя пьесу, мы все пришли от нее в восторг, до того она оригинальна, искусно скомпонована и интересна. Сюжет пьесы, конечно, не может быть перенесен в русскую жизнь; и переделка ее только портит и делает неестественной фабулу. Это заставило нас просить переводчика сохранить немецкие фамилии и играть пьесу в настоящем ее виде. Разрешение было дано, и роли распределены сначала не совсем удачно между Некрасовым (доктор), Прокофьевым (банкир)<sup>132</sup> и мной, потом произошла перетасовка и утвердили роли так: я (барон), Федотов (банкир), Третьяков (доктор). Нас всех интересовала пьеса, и мы решили обставить ее образцово. Александр Филиппович Федотов занялся ею очень добросовестно и, надо отдать ему справедливость, превзошел себя в смысле внешней постановки, то есть указания мест. Они были так жизненно, искусно придуманы, что я их запишу в конце моих воспоминаний. На внутреннюю сторону ролей он, конечно, не обратил внимания, предоставив ее исполнителям. Пьеса для русского человека фальшива хотя бы по самой идее и экзальтированности долга чести,

который проповедуется г. П. Гейзе (заметить надо, что он немец). Быть может, это настоящая причина того, что исполнители долго искали тона, впадая ежеминутно в рутину или мелодраму, как равно и того, что на первой репетиции никто из нас не знал, куда руки девать, и терялся при самых простых переходах. Александр Филиппович давал тон, но я его не усваивал -- очень может быть потому, что, во-первых, не знал еще роли, отчасти и потому, что репетиция состоялась не на сцене, а в фойе, и, наконец, главным образом потому, что я конфузился присутствующего на репетициях автора -- Матерна. Надо было играть эту пьесу как-то особенно, именно так, как играют в ComIdie FranGaise -- без жестов, просто и с паузами. Но как это трудно! Я научился делать паузы при публике, без нее же выдерживать их я не могу.

Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что в прежних ролях, иггранных мной в начале года, я давал тон с первой же репетиции, теперь же нет ничего, ни одной живой ноты. Я страшно начинаю бояться рутины: не свила ли уж она во мне гнезда? Как это определить, когда я сам не знаю верно, что такое называется рутиной, где она начинается, где зарождается и где способы, чтобы не дать ей пустить свои губительные корни. Должно быть, рутиной называют театральность, то есть манеру ходить и говорить как-то особенно на театральных подмостках. Если так, то не следует путать рутину с необходимыми условиями сцены, так как последняя требует, несомненно, чего-то особенного, что не находится в жизни. Вот тут-то и задача: внести на сцену жизнь, миновав рутину (которая убивает эту жизнь) и сохранив в то же время сценические условия. Вот это и есть главная и, может быть, одна из последних трудностей для актера, который, пройдя массу препятствий с начала своей деятельности, подобно жокею на скачке, добрался, наконец, до самого трудного, -- добрался, выражаясь языком спорта, до ирландской банкетки. Если удастся пролезть через это ущелье -- между рутиной, с одной стороны, и сценическими условиями, с другой, -- попадаешь на настоящую жизненную дорогу.

Эта дорога без конца, в ней много интересного, много простора для выбора, словом, есть где разгуляться и развиться таланту. Но если застрянешь в этом ущелье, то в нем и задохнешься, потому что в рутине нет воздуха, нет простора и свободы. При этих условиях талант вянет и замирает навсегда. Мне кажется, что я подхожу к этому страшному препятствию. Отчего именно теперь? Вот мои данные, отвечающие на этот вопрос: чтобы играть, надо иметь, кроме таланта и других необходимых данных, привычку к сцене и публике, надо еще приобрести некоторую власть над своими нервами и большую долю самообладания. Эти азы, грамматика сравнительно не трудны, хотя в большинстве случаев даются годами. Не освоившись с этими необходимыми для артиста условиями, нельзя жить на сцене, нельзя забываться, нельзя отдаваться роли и вносить жизнь на подмостки.

Я удачно назвал эту привычку актера его грамматикой, его элементарными правилами. В самом деле, нельзя же читать свободно и переживать читаемое, когда буквы и запятые отвлекают внимание чтеца. Мне кажется, что я прошел элементарную грамматику драматического искусства, освоился с ней, и только теперь начинается моя главная работа, умственная и душевная, только теперь начинается творчество, которому открывается широкий путь по верной дороге<sup>133</sup>. Вся задача -- найти эту верную дорогу. Конечно, тот путь самый верный, который ближе ведет к правде, к жизни. Чтобы дойти до этого, надо знать, что такое правда и жизнь. Вот она, моя задача: узнать сначала и то и другое. Другими словами, надо воспитаться, надо думать, надо развиваться нравственно и теребить свой ум. Достаточно ли у меня на это сил, энергии и времени -- не знаю, но пока спасибо хотя бы и за то, что я уяснил и мотивировал предстоящую мне задачу, -- я по крайней мере не буду блуждать в темноте и примусь, по мере возможности, за дело.

Спектакль, о котором идет речь, еще раз подтверждает только что высказанное мною: я именно дошел до главного препятствия, до времени, самого опасного для молодого артиста. Во мне есть рутина: это выказывается и на спектаклях, хотя бы в однообразии мимики, голоса, тона, повторяющегося в нескольких ролях, но еще более это выказалось на репетициях "Долга чести". Во мне есть также и творчество, по крайней мере слабые задатки его. Они выказываются, по-моему, неожиданными, неподготовленными, не придуманными движениями и переменами тона, которые иногда появляются у меня экспромтом, на самом спектакле. Они подтверждаются тем неожиданно появившимся у меня верным тоном Обновленского, который я почувствовал благодаря иллюзии обстановки на генеральной репетиции "Рубля". Так точно и в данном спектакле, то есть в "Долге чести": настроение подсказывало мне некоторые движения, весьма жизненные, и они произвели впечатление на публику.



Припомню по сценам, как я играл роль барона<sup>134</sup>, что там было жизненно, и что нет. Отмечу репетиции, которые, не исключая и генеральной, все были слабы и безжизненны. Сделаю только предварительно маленькую заметку. Эта пьеса ставилась по указаниям Федотова. Места отыскивались не нами, а им, так что мне приходилось подделываться под чувство другого лица, не под собственное мое чувство. Вот, по-моему, главная причина того, почему я долго не входил в настроение роли и не жил в ней. На спектакле благодаря публике я почувствовал роль и зажил в ней. Ввиду этого и обратимся прямо к воспоминанию о спектакле.

До начала пьесы я не очень волновался. Лежа за кулисами на диване, я вслушивался в монолог Третьякова<sup>135</sup>. Он давал некоторый тон, во всяком случае, играл лучше, чем на репетиции. Сцена, когда он будит меня, была сыграна мной рутинно. Это совсем не то, что, например, Барнай в "Кине"<sup>136</sup>, когда его будят. Первые слова выходили недурно, но потом я как-то сразу просыпался и говорил уже не заспанным голосом. Это банально, так играют в водевилях. Просыпаясь, я нарочно кашлял после сна, это, мне кажется, недурно и верно. Но вот и мое появление. Оно фальшиво написано, это правда, но тем не менее я не мог отыскать в себе оправдывающей эту сцену нотки, и она прошла, может быть, и оживленно, но банально, тоже по известному шаблону. Когда мы усаживаемся на диван, я не сумел перейти от разговора об курении к благодарности за посещение доктора. Надо было бы связать этот переход паузой либо мимикой, не знаю чем, -- у меня же вышел этот переход безжизненно и опять-таки банально. Разговор на кушетке удался; он был правдив, без движений, но до тех пор, пока доктор не вызвал во мне смущения именем банкирши. Тут у меня опять явилась рутина, потому что свое удивление я выразил точно так же, как выражал и в драмах, и трагедиях, и комедиях. Жизненной же нотки не было. Сцена воспоминания о любимой мною испанке прошла довольно хорошо и правдиво. Рассказ о кинжале, который надо было провести мимоходом, чуть-чуть остановив на нем внимание зрителя, я не сумел провести тонко и легко -- это вышло тяжеловато и слишком заметно для зрителя. Появление и встреча барона прошли хорошо. Тут я применил немецкую манеру здороваться, которую изучил перед зеркалом.

О сцене с бароном скажу в общих чертах. Вот ее главные недостатки: не было прогрессивности в тоне, и мы не сумели передать достаточно рельефно ту неловкость, которая мешает в подобном положении говорить откровенно. Я лично не сумел передать постепенно увеличивающееся смущение -- у меня не хватило запаса мимики. Я умею выразить лицом и радость, и смущение, и страх, и горе, но модуляции, постепенные переходы от одного настроения к другому у меня не удаются. В сцене с банкиром да и во всей роли барона у меня не было той уверенной, уясненной и определенной игры, какая была в "Горькой судьбине". Там я играл без жестов и знал, где нужен таковой, -- делал его уверенно, сознательно. Я разделил роль на разные настроения и легко и сразу предавался им. Все это, мне кажется, и называется отделкой роли.

В данной пьесе ничего этого не было. Я блуждал в темноте, стараясь только не спускать тон и думая о жестах и о мимике. И те и другие проскакивали против воли там, где их не нужно. Я принуждал себя говорить без жестов и думал о том, как бы удержать руки в покое. Минуты более драматические в сцене с бароном, как-то: чтение письма или фразы -- "Да поймите же, наконец", или место, где идет речь о честном слове, вышли у меня рутинно. Это, несомненно, потому, что тут я чувствовал, что напоминаю Ленского, которого когда-то выучился копировать. По уходе банкира я делал очень продолжительную паузу, и ею как я, так и публика остались довольны. Она удачна несомненно. Меня утешает то, что на самом спектакле я включил экспромтом в паузу (по совету Федотова) жест отчаяния, и она вышла. Сознаюсь откровенно и похвалю себя за то, что в этой паузе я напомнил себе и другим ComIdie FranGaise. Молодец, хвалю себя, но не долго, так как после паузы я выразил банальнейший испуг со схватыванием себя за голову и кусанием пальцев. Вся сцена с доктором прошла недурно. Одну минуту отчаяния я передал хорошо. Были нетерпеливые движения, перемена тона, но все это вышло недостаточно рельефно. Конец сцены, когда я выхватываю кинжал и сразу меняю тон, в котором должна проглядывать отчаянная решимость на что-то ужасное, у меня не удался, так точно, как и уход: я недостаточно подготовил публику этим уходом к последующей сцене смерти.

Следующая сцена прошла хорошо и произвела самое лучшее впечатление на публику. Одышку и слабость я сумел передать недурно. Эта сцена не потрясала, да и не требовалось этого -- она производила впечатление в тон предыдущим сценам.

По окончании акта нас вызвали три раза. Федотова А. А. вызывали три раза среди действия. Особых восторгов и похвал не слышалось. Переводчик был доволен и хвалил довольно

искренне. Шенберг говорил, что впечатление осталось довольно сильное. Винокуров хвалил и даже восторгался игрой. В публике было много спора о пьесе, которая не понравилась, -- вернее, ее не поняли. Марья Петровна Перовщикова откровенно созналась мне, что я был хуже Федотова и, кроме того, был плохо одет. Последнее мне особенно неприятно, потому что я нравился себе в этом костюме. Неужели вкус мне изменяет и я теряю способность уметь одеваться для сцены? (Уж это второй случай после "Горящих писем".) Дудышкин хвалил одного меня, Комиссаржевский сказал, что мы играли настолько хорошо, что жаль было смотреть, как тратятся силы на такую дрянную пьесу. После спектакля пил чай у Перовщиковых.

### ["Коварство и любовь"]<sup>137</sup>

Мещанская трагедия "Коварство и любовь", принадлежащая перу еще совершенно юного романтика Шиллера, не по плечу русскому артисту при современной публике, которая, сидя в покойных креслах партера, привыкла или развлекаться, глядя на то, что происходит за открывшейся занавесью, или рыться в грязи будничной жизни, разглядывая без толку выхваченные реальные, так называемые жизненные картины современной малоэстетической жизни. Потакая таким требованиям публики, русская сцена -- и артист в свою очередь -- забывает настоящее свое назначение толкователя высоких человеческих чувств, забывает и прежние свои идеалы -- стать руководителем и воспитателем публики. Театр перестает быть академией и превращается в потешную храмину. Актерам-ремесленникам и праздношатающейся публике это на руку, и как же иначе: ведь при таких условиях деятельность артиста становится ремеслом, доступным всякому, и притом ремеслом хорошо оплачиваемым, публике же открыты двери театра, где она может сократить не один скучный вечер, встретиться со знакомым кутилой, составить компанию, чтобы после полуночи махнуть за город, в царство вина и хорошеньких женщин. Еще привлекательнее и пикантнее захватить с собой и красавицу актрису, которая в этот вечер была предметом восторженных оваций многочисленной публики, а после спектакля делается руководителем и веселым участником беспечной оргии. Разве не лестно для ее компаньонов, что из всей многочисленной публики она выбрала именно их, двух-трех шалопаев, которым и дарит лучшие минуты артистической жизни, минуты эстетического удовлетворения после только что испытанных оваций?

Мыслящая, серьезная публика, вместе с артистом еще не утратившая своих прежних чистых идеалов, не ищет такого рода удовольствий. Но она лишена также радости испытывать сладкие минуты эстетического удовлетворения. А артист-художник, находясь в постоянной вражде как с публикой в отношении репертуара, так и с товарищами по сцене в вопросе об ансамбле, доволен уже тогда, когда ему удастся хоть наполовину обойти те и другие препятствия.

Он выбирает подчас совершенно фальшивую, банальную драму, с одной или двумя живыми ролями, и ею затрагивает заглубившие чувства публики, на минуту пробуждая в ней человека, нередко вызывая слезы и обмороки. Спасибо артистам и за то, что хоть изредка они пробуждают публику от ее безмятежного сна, заставляя ее волноваться и спорить по поводу пьесы и ее исполнения. Но и в этих случаях большинство публики увлекается не эстетической стороной спектакля; нередко посетители театра ищут только чувственных ощущений от происходящих на сцене ужасов.

При подобном положении театра становится немыслимой постановка классических пьес, которые перестали быть понятны публике. Неудача этих пьес на сцене русского театра приписывается артистам, которые будто бы потеряли способность их играть. В большинстве случаев, может быть, это и верно, но несомненно также и то, что многие из артистов, хотя бы Малого театра, со славой могли бы подвизаться в этом репертуаре, если бы со стороны публики к ним не предъявлялись невыполнимые требования. Хотят, чтобы артист произносил возвышенные монологи тем же тоном и упрощенной интонацией, какой в жизни передаются городские сплетни, рассказываются политические злобы дня или ведутся любовные интрижки. В то же время требуют от артиста воспроизведения художественных образов, реализма в передаче душевных движений и в конце концов -- даже физиологической и анатомической верности, основанных на научных данных. Если прибавить к этому, что публика разбивается на группы, из которых каждая предъявляет свои требования, поклоняясь в отдельности той или другой манере игры, то легко можно себе представить, какой путаницей понятий оплетается молодой артист,

прислушивающийся к мнению публики, стремящийся угодить ей и развязать гордиев узел, который с каждым днем запутывается все более.

При существовании разумной критики и правдивых авторитетов был бы выход из этого стеснительного положения, но, к несчастью, театр лишился в данное время и того и другого. Единственным выходом для артиста остается самокритика, мыслимая только в том случае, если артист сумеет выработать в себе определенный и точный взгляд на свою деятельность, составит себе идеал своих стремлений и найдет в себе достаточно силы, чтобы отказаться от дешевых успехов, которые в настоящее время частенько составляют дутые, но громкие артистические имена. Таким образом, чтобы стать на пьедестал заслуженной артистической славы, кроме чисто художественных данных надо быть идеалом человека. Такие люди составляют исключительные явления в человечестве, и мы обязаны чтить их глубоко, преклоняться перед их высокими качествами и давать им все преимущества в современной прозаичной, материальной жизни. Мы не должны забывать, что эти звезды ниспосылает нам провидение, чтобы осветить наши души. Такой артист -- пророк, явившийся на землю для проповеди чистоты и правды, он есть хранитель даров неба.

Современная публика не умеет чтить даже таких гигантов, несмотря на то, что их осталось немного. Мы не стыдимся кричать и возмущаться тем, что наслаждение от игры Сальвини обходится нам десятью рублями дороже, чем лицезрение Градова-Соколова<sup>138</sup>. И тут дело обходится не без копейки -- даже Сальвини оценивается рублями. Дальше итти некуда, и не существует более красноречивых доказательств того, что при современном взгляде на искусство смешно ждать от публики воспитательного влияния на талант артиста. Примиримся с мыслью, что нам, публике, не суждено взлелеять русского крупного артиста, и будем благодарить судьбу за то, что хоть изредка нам приходится встречаться с мимолетными, недолговечными проблесками таланта, которые на наших глазах вспыхивают так же быстро, как и потухают.

Спасибо за то, что и наше юное Общество не лишилось этого скромного наслаждения, не раз порадовавшись на молодой свежий талант одной из симпатичных участниц наших исполнительных собраний. Я говорю, конечно, о даровитой М. П. Лилиной, с которой я имел истинное удовольствие играть в пьесе "Коварство и любовь". Сравнительно холодное отношение публики к исполнению ею роли Луизы заставляет меня тем энергичнее заступиться за нее и выказать должное внимание к тем художественным качествам, которыми награждена г-жа Лилина от природы. Пусть она знает, что в числе публики есть горсточка людей, которые заметили ее симпатичную игру и сердечно заботятся о ее судьбе. Эта горсточка людей всегда отзовется и оценит ее работу, всегда будет готова поддерживать вспыхнувший в ней огонек своими поощрениями, если таковые что-нибудь да значат. Может быть, это будет поддерживать энергию молодой артистки, которая лишена данных стать когда-либо общей любимицей нашей публики, не обладая необходимыми для этого способностями потрясать публику реальностью предсмертных конвульсий или пугать слабонервных людей экзальжированным трагизмом. Последними строками я умышленно бичую самого себя и признаюсь в минуту откровенности, что не могу не приписать главным образом тот относительный успех, которым я пользовался на наших спектаклях, моему трубогласному органу и исполинскому росту. М. П. Лилина не обладает ни тем, ни другим свойством. Голос у нее мал, роста она среднего. Нужды нет: "Мал золотник, да дорог", говорит пословица. Откинув миловидность молодой артистки, которой она с первого выхода располагает зрителя в свою пользу, я перехожу прямо к оригинальной прелести, или, вернее, к индивидуальности ее таланта.

Г-жа Лилина в моих глазах обладает двумя редкими и дорогими артистическими качествами. Первое из них -- чуткость, второе -- художественная простота. При известном темпераменте, которым несомненно обладает артистка, при ее уме и вкусе эти два ее достоинства подают большие надежды на то, что из г-жи Лилиной выработается артистка своеобразная, очень оригинальная, могущая занять на драматических подмостках такое же почетное место, какое занимает на оперных сценах художница Ван-Зандт<sup>139</sup>. Сопоставление такого громкого имени с именем начинающей любительницы не должно приниматься за сравнение, и я не сомневаюсь, что г-жа Лилина не поверила бы мне, если бы я захотел сравнивать ее с всемирной знаменитостью. Вполне уверен также, что молодая артистка не посетует на меня, если я скажу, что пока ей очень далеко до знаменитой дивы, хотя бы потому, что их разделяет тот энергический, усидчивый труд и многолетний опыт, которым Ван-Зандт взрастила свой грациозный талант. Пусть г-жа Лилина пойдет по намеченному знаменитой артисткой пути, и я

не сомневаюсь, что она со временем приблизится к ней. Предоставляю другим судить о справедливости моих предположений, это не мешает мне откровенно довести свою мысль до конца, чтобы более определенно выяснить тот путь, который в моих глазах открывается перед г-жой Лилиной. Ее назначение -- сделаться драматической Ван-Зандт, а данные для этого у нее до некоторой степени те же, которыми обладает и последняя. Оригинальной прелестью своей игры Ван-Зандт обязана себе самой. Она отыскала в себе эту искру, она же и разожгла ее. Никакой гений-профессор не в силах вложить в свою ученицу те бриллианты, которыми умеет украшать эта знаменитость все свои роли. Только благодаря самостоятельной работе г-жа Ван-Зандт сумела сохранить свой талант в первобытной его чистоте. Она не доверила никому своего небесного дара, зная его хрупкость. С того же должна начать и г-жа Лилина. Да хранит ее бог от всяких профессоров и наставников, если она не хочет измять свой не менее нежный талант. Рутинка -- ее самый главный враг, художественность и простота -- ее спасение. Как то, так и другое свойственно натуре г-жи Лилиной: сама не сознавая этого, она выказывает это в каждой своей роли. Отсутствие лишних жестов, способность выдерживать паузы, не будучи опытной актрисой, наконец, простота, с которой она умеет произносить даже вычурные монологи, -- все это еще раз подтверждает несомненное присутствие в ней художественности. Надо углубиться в самое себя и отыскать в себе тот уголок, где хранятся эти чудесные дары. Отыскав в себе зарытый клад, она сама удивится его богатству, и я не сомневаюсь, что у молодой артистки хватит ума, желания и скромности, чтобы не расточать непроизводительно своего капитала, а, напротив, пользоваться только его нарастающими с каждым днем процентами. Тут успех обеспечен, и ничто не в силах пошатнуть его. Трудны только первые шаги; лишь бы вначале не сбиться с настоящей дороги и не заблудиться в своих поисках.

С радостью я указал бы артистке настоящую ее дорогу, если бы не боялся спутать ее еще больше. Повторяю, что нежность ее таланта заставляет опасаться малейшего к нему прикосновения. Тем не менее, мне кажется, было бы безопасно помочь молодой артистке уяснить себе значение громкой фразы -- "углубиться в самое себя". Упростив это выражение, можно было бы сказать -- "узнать самое себя". Это не совсем то же самое, но до некоторой степени выражает ту же мысль. Существует двоякого рода самоизучение: внутреннее и внешнее. Последнее легче первого уже потому, что имеешь дело не с отвлеченным, но с видимым. Я не поверю, чтобы трудно было узнать свою внешность, тем более женщинам. Кто из них не любит себя, сидя часами перед зеркалом и изучая малейшую складку и видоизменения своего лица. Столь незначительная доля кокетства, простительная обыкновенной женщине, для артистки является даже обязательной. Тем более она необходима г-же Лилиной, у которой внешность всегда будет играть немаловажную роль. На самом же деле оказывается, что молодая артистка плохо знакома со своей наружностью, а тем более с мимикой лица. Она откровенно признавалась, что, проходя роль перед зеркалом, она перестает нравиться самой себе, хотя продолжает нравиться некоторым из публики на сцене. Если это откровенное признание г-жи Лилиной не есть кокетство с ее стороны, то, во всяком случае, это курьезное явление и красноречивое доказательство полного отсутствия самоизучения даже с внешней стороны. Такое пренебрежение к самой себе не только не похвально, но и преступно для артистки. Последняя тверже всех должна знать те данные, которыми располагает. Ей необходимо до тонкости изучить свои достоинства и недостатки. Но г-жа Лилина не может ограничиться только этим, ей надо идти еще дальше, а именно: воспользоваться своим художественным вкусом и изучить свою внешность с художественной стороны. Избави бог удариться в крайность, которая может привести к обратным результатам. Не заходя дальше известных пределов, надо только постигнуть и отыскать художественную красоту своей внешности, уметь беречь ее, а также работать над удалением антихудожественных, неграциозных привычек. Говоря проще, г-жа Лилина должна была бы начать с того, чтобы убедиться перед зеркалом в той женственности, которая присуща ей, и искоренить некоторую резкость походки и манер, которые частенько проскальзывают у нее как в жизни, так и на сцене.

Сделаю при этом вскользь одно замечание, которое мелькнуло у меня в голове: чтобы быть пластичным, надо быть хорошо одетым не в смысле качества материи, конечно, но в смысле красоты форм одежды. Таким образом, чтобы познакомиться со своей пластикой, надо предварительно позаботиться о своем костюме. Боюсь, чтобы г-жа Лилина не упустила этого из вида. Изучение каждого отдельного жеста только мешало бы артистке в смысле ее простоты, и она должна избегать этой крайности и главным образом сосредоточиться на изучении своих

внешних недостатков и искоренять их в жизни для того, чтобы не думать о них на подмостках. Работая одновременно с этим над развитием своего вкуса, г-жа Лилина независимо от себя сделается требовательнее в смысле художественной простоты и пластики своих движений и будет прогрессировать в этом направлении. Художественный вкус вырабатывается наблюдением, чтением, саморазвитием, и этой работой не следует пренебрегать молодой артистке.

Вот приблизительное разъяснение громкой фразы о внешнем самоизучении. Если это объяснение до некоторой степени удачно и понятно, то легче будет перейти ко второй части, то есть к вопросу о внутреннем самоизучении. Вступая в эту область, можно легко удариться в отвлеченные размышления и заблудиться в этом лабиринте. Буду осмотрительным и постараюсь основать свои доказательства на примерах. Художник, артист или писатель тогда лишь может носить эти почетные имена, когда он становится творцом. Задача художника-пейзажиста не ограничивается лишь верностью передачи ландшафта, но требует от него чего-то большего, что и отличает искусство от ремесла фотографа. Это нечто есть индивидуальность, таланта художника, та призма, которая очищает в его глазах окружающую его реальность. Вооружившись своим творчеством, художник ищет в жизни оригинальных красот, которые так щедро раскинуты повсюду, и, отыскав их и сроднившись с ними, увековечивает их на своем полотне. Небо щедро одаряет нас своими дарами, но мы, окруженные грязью, не замечаем их. Если бы, однако, мы огляделись повнимательнее, сколько бы новых, неизвестных нам красот открылось вашим глазам! Мы оценили бы их сообразно со своим личным вкусом и натолкнулись бы на неисчерпаемый источник для применения своего творчества. Стоит только отыскать в себе эту призму, чтобы приставить ее к глазам и прозреть. Эта призма -- художественный талант. Пейзажист пользуется ею для воспроизведения природы, артист с ее помощью творит художественные образы, которые живут вместе с нами на земле, но мы их не замечаем. Мы радуемся и благодарим талант, который нам укажет их. Чуткий человек, наученный гением, сумеет отыскать в жизни объясненные ему красоты и познакомиться с ними воочию. Не следует забывать, что античные образцы, прародители всемирного искусства, были взяты вдохновенными творцами из высоких образцов природы. Они велики потому, что отыскивали эти образцы и уже тем приблизились к высокому и заслужили имена гениев. В свою очередь, чтобы постигнуть гения, надо приблизиться к нему, -- это тоже заслуга, достойная названия таланта. Только талантливый человек способен увидеть изнанку гениального творчества.

Здесь я обрываю свое мараение, так как одно сомнение закралось мне в душу. Всякая работа непроизводительная становится комичной, как деяния Дон-Кихота. Не будучи поклонником этого героя, я избегаю сходства с ним и, хотя, может быть, и поздно, задаю себе вопрос: с какой целью пишу я эти бесконечные строки? Будь я журналист, цель была бы ясна, хотя бы потому, что каждая строчка оплачивалась бы копейками. Но в данном случае чему она равняется? Очевидно, нулю, если мои убеждения и доводы не будут прослушаны и применены г-жой Лилиной с тем вниманием, на которое я рассчитываю. Но последнее -- лишь предположение; поэтому считаю более разумным убедиться в этом, прежде чем продолжать свое дальнейшее мараение. Может быть, оно совсем неинтересно той, кому оно посвящается. Отнюдь не навязывая своего мнения, попрошу г-жу Лилину выслушать эти строки, и, если они разумны, она не замедлит ими воспользоваться, и я увижу их плоды, которые и воодушевят меня на последующую совместную работу. Если же они ничтожны, то г-жа Лилина поможет мне разорвать эту толстую пачку бумаги, и я перестану хлопотать pour le roi de Prusse {напрасно, даром; буквально -- "для прусского короля" (*франц.*)}, к чему всегда питал антипатию.

Вам посвящаю я скромное свое мараение, от Вас зависит его продолжение или уничтожение<sup>140</sup>.

[26 ноября 1889 г.]

["Самоуправцы" и "Разведемся!"]<sup>141</sup>

Летом за границей читал я роль Имшина, думая освоиться с ней за лето, но нет: стоило взять пьесу в руки, чтобы немедленно за этим последовало разочарование в роли и в своих способностях. Я чувствовал, что пьеса слишком трудна для меня, я понимал, как надо ее играть, как бы сыграл ее Сальвини, в себе же я не находил и намека на те данные, которые могли бы

создать роль. В поисках за тоном я впал в ошибку, стараясь придать роли Имшина бытовой характер. Словом, я стал смотреть на нее слишком внешне, стараясь выдвинуть самоуправца, барственность и внешний жестокий и повелительный вид Имшина. Карточка Самарина в этой роли<sup>142</sup>, где он снят с брюзгливой гримасой, еще более толкала меня к этой ошибке. Я впал в свой рутинный, банальный тон, связал себя им по рукам и по ногам, и роль не только не усваивалась, но начинала мне надоедать. В конце концов я потерял и перестал чувствовать ее внутреннее содержание. Так шло до первой считки. Первая считка с новым режиссером (Рябовым)<sup>143</sup> -- это была всегда эпоха в моей жизни, а на этот раз это была эпоха весьма грустного характера. Я совсем упал духом. Рябов останавливал меня одного после каждой фразы и давал роли совершенно другую жизненную и психологическую окраску. Понятно, что меня нервили эти остановки, я с неохотой соглашался с ними, тем более что я упрям в подобных случаях. Тем не менее Рябов был прав. Я слишком жестоко относился к своей роли, я бичевал ее и выставял наружу одни дурные качества самоуправца, забыв, что в роли есть и светлые, хорошие оттенки.

Если б прежде я взглянул на роль таким же образом, я понял бы, как можно ее оттенять и разнообразить. В самом деле, в первом действии Имшин даже симпатичен. Он до страсти любит свою жену, с нежностью прощается с ней перед отъездом, оставляя ее на руках брата, которого считает честным человеком, и тем успокаивает свою болезненную старческую ревность. Любовь к жене -- чувство симпатичное. Не менее симпатична и молитва Имшина, в которой он выказывает себя верующим и богомольным человеком. Передав жену в руки брата, Имшин успокаивается и становится даже веселее. Он не сразу даже верит намекам княгини на взгляды, бросаемые братом на его жену, и сначала приписывает это воображению и ребячеству княгини. Однако настойчивые ее уверения поселяют в его душу сомнение, которое начинает расти до того, что, забывая о войне и о своем назначении главнокомандующего, он решает остаться дома. Может быть, он убедится в чем-нибудь, может быть, княгиня ошиблась, ему докажут это, и только тогда он будет спокоен и уедет, освобожденный от всяких подозрений. Каков же его ужас, какова та боль, смешавшаяся с оскорбленным чувством самолюбивого мстительного человека и с безумным чувством любви к жене, когда он через полураскрытую дверь убеждается, что не только его опасения оправдываются, но что не менее справедливы и его предчувствия об измене жены, которая обманывает его вместе с Рыковым. Злоба, обида, ревность закипают разом в его груди и овладевают им всецело. Одна его мечта -- отомстить. При свойственной ему жестокости он не ограничился бы немедленным убийством, мгновенным мщением... -- о нет! -- он хочет мстить систематически, сначала мучить всех намеками, пугать примером своей мстительности с дворецким и Уляшей. Он составляет целый план, который занимает, потешает и вместе с тем мучит, терзает его самого. Ревность и жестокость растут во втором и третьем действии. Тут есть и сцены иронии, сцены боли, сцены бешеной злости. Он начинает играть со своими врагами, как кошка с мышкой, так как он хорошо знает свою силу. Они в его руках. Натешившись вдоволь, он кончает третье действие словами: "Кончено, маска снята, месть насыщена, но душа моя болит. Горе им, но горе и мне!" Сколько тут адского страдания и злобы!

В четвертом действии он перерождается. Он ослабел, изнемог и примирился. Жизнь без княгини для него невыносима. Он, как собака, ходит у окон ее тюрьмы, готов был бы простить и забыть все, только бы княгиня разлюбила Рыкова. В нем еще живет эта надежда, но нет! -- княгиня соглашается идти в монастырь, но... ради Рыкова. Одно это имя вновь зажигает в нем только что затихшие страсти. Он делается дьяволом и бежит пытать и мучить заключенных. Нет сомнения, что он бы их замучил до смерти, если бы не нашествие разбойников, которые отвлекают его и дают ему возможность излить всю желчь, громя с горстью своих охотников пьяную толпу нападающих на усадьбу. Его смертельно ранили, он скоро умрет. Глубоко верующий, он прощает всех перед смертью, хотя в прощении этом сквозит и продолжение мести. Он хочет при жизни сделать сговор жены своей с Рыковым и при звуках военного туша умирает в кресле, оплакиваемый и прощенный всеми<sup>144</sup>.

Вот задача, которую набросал мне Рябов. Она долго не прививалась на репетициях, и это приводило меня в полное отчаяние. Посмотрим же, что я сумел усвоить и что из выше описанного плана роли не привилось мне. Любовь к жене, прощание перед долгой, а может, и вечной разлукой с женой не удастся мне. Увы! В моем голосе и в моей мимике нет той нежности и ласки, с помощью которых передается чувство не только молодой, но даже и старческой любви. Положим, эта сцена написана сухо и даже фальшиво, она, по-моему, напоминает по

сжатости и краткости оперное либретто, тем не менее ее можно растянуть и оживить. Но это мне не удастся. В этой сцене мне как-то не по себе. Мне неловко, мы и сидим на двух разных стульях, как-то мне неудобно нежничать и обнимать княгиню. Переход от нежности к приказу о том, чтобы готовились к отъезду и подавали лошадей, сделан, по-моему, у автора неправильно, то есть слишком быстро, а я не умею сгладить этого, связав паузой эту резкость перехода. Благодаря этой фальши я не живу на сцене, а играю ее резонерским тоном. Движения по сцене, поэтому у меня мертвы, мне неловко делать показанные мне Рябовым переходы, а одна из главных сцен, объясняющая все будущие акты пьесы (я говорю про сцену с Сергеем), является неподготовленной, и уже вследствие этого я в ней фальшивлю. В этой сцене надо выказать всю жгучую любовь к княгине и заставить публику понять, что измена жены может довести Имшина до безумной жестокости. Эту-то задачу мне и не удастся выполнить.

Вообще в первом и втором акте я мало освоился с ролью и прочувствовал ее. Как и в прошлом году, я не могу сразу разыгаться и жить на сцене. Сцена с княжной тоже ведется мною несколько резонерски, я это чувствую и не могу ничего сделать. Молитва князя совершенно мне не удастся. Сцены, когда Имшин отдает последние распоряжения перед отъездом, прошли несколько удачнее, но все-таки в них я мало живу. Последний выход этого акта -- "Приятные речи я выслушал для себя..." и т. д. -- по-моему, выходит у меня, хотя Рябов говорит, что надо играть его сильнее, "под занавес", как он выражается, но мне это не нравится, потому что можно впасть в утрировку, крикливый тон и банальный трагизм. Г. Н. Федотова находит, что я затягиваю паузу выхода, она советует выйти поспешнее и сразу разразиться громом и молнией. Это неправда. По-моему, такой выход банален и не психологичен; Имшин изумлен до такой степени, что не сразу придет в себя.

Как хорош Сальвини в последнем действии "Отелло", когда он медленно входит в спальню Дездемоны! Мне представляется именно такой выход. Пусть после любовной сцены публика думает, что их еще не подслушали, но -- о ужас! -- щелкнул замок, через стекло двери видно бледное лицо Имшина. Публика боится и ждет, что случится. Не мешает здесь помучить публику. Пусть подождет, пусть догадывается с трепетом, что будет, в конце концов злобно шипящий голос князя заставит слушателей еще больше волноваться за судьбу провинившихся. Увы! Мало у меня таланта, чтобы так действовать на зрителя! Хорошо бы, если бы у меня недоставало только опытности, тогда бы дело было поправимо! После первого действия вызвали очень и очень скупое -- один раз. Вероятно, вызывали свои.

Второй акт. Горячусь и живу, по-моему, я в этом акте много, но толку мало. Не могу я найти меры. Когда волнуешься действительно, мне говорят, что игра скомкана. Играю сдержанно -- хвалят, нравится всем выдержка. Как разобраться? Опять Сальвини не выходит из головы. Хотелось бы и мне, подобно ему в "Отелло", дать некоторые черты прорывающейся злобы<sup>145</sup>. Но это не удастся, кроме, как мне кажется, одного места: "Я к вам приставлю горничную усердную, не ветреную -- так-то!" На спектакле говорили мне, что я мало выказывал злобы, яда, а тем не менее, особенно к концу, я сильно горячился. Еще недостаток, самый для меня несимпатичный: много жестов. Просматривал я роль до начала спектакля перед зеркалом, и что же: чтоб вызвать выразительность лица и голоса, чтобы заставить себя больше жить в своей роли, я незаметно для себя прибегаю к жестам. Как это скверно и как трудно управлять своими нервами настолько, чтобы всецело взять себя в руки!

Вот места, которые, по-моему, мне удаются во втором акте: 1) после ухода Сергея переход к злости: "Хоть бы в слове негодяй прорвался!"; 2) пауза после сцены с чашкой чаю: "Смела!.."; 3) явление Рыкова; 4) прорвавшаяся злоба при словах: "Я к вам приставлю горничную усердную, не ветреную -- так-то!" Слабо у меня выходят: 1) рассказ об отравлении жены французского короля; мало тут злорадства, мало намека и едкости; 2) ирония с женой и с Рыковым; 3) во всем действии мало глумленья, потехи и внутренней боли от своей забавы; 4) сцена после ареста княгини и Рыкова -- нет веселья желчного. Я, напротив, опускаю в этом месте тон и не говорю последних слов эффектно, "под занавес". Особого впечатления после второго акта не было. Говорили, что идет гладко. Ругали Рыкова и приписывали отсутствие того впечатления, на какое я рассчитывал, тому, что Писемский вложил интерес не в первые, а в последующие акты. После второго акта нас вызвали очень холодно -- один раз (вероятно, хлопали свои).

Третий акт. Начал я не в тоне, но скоро разнервился. Паузы выдерживал, вел этот акт довольно сильно, и, конечно, сильнее, чем предыдущие. Жесты сократил, но надо ограничить их еще, а в сильных местах давать им несколько волю, отчего они получают более значения. В третьем

действии, а также и в четвертом есть место, где я разграничил места злобы и места горестного чувства. Подходя к ним, я внутренне говорю себе: "Теперь давай свою душу!" И, при изменении мимики, у меня свободно вылетают душевные ноты. Последнюю сцену -- дуэли с князем Сергеем -- я веду немного банально и крикливо. Паузу после дуэли, по-моему, я выдержал хорошо и закончил действие удачно. Вызвали как будто довольно дружно -- один раз.

Четвертый акт мне удастся, -- а отчего? Оттого, что у меня составилась очень ясный план этого действия. Я отдаю себе отчет в каждом настроении роли Имшина и делаю эти оттенки уверенно и четко. Нежные или, вернее, задушевные места мне удаются: так, например, когда я признаюсь сестре, что люблю жену больше прежнего. Затем мольба и надежда на то, что жена поступит в монастырь, наконец, молитва и резкий переход после нее: "Дурак". Вместе со сценой, где я собираюсь попытать Рыкова, все это мне удастся. Главным образом меня утешает то, что я играю здесь ужасно выдержанно, без жестов (только в "Горькой судьбине" мне это удавалось), и я знаю свои жесты наперечет. После четвертого акта, несмотря на удачно исполненную эффектную сцену бунта, публика осталась холодной и вызвала один раз.

Пятый акт, сам по себе скучный вначале, оживляется заключительной сценой. Я на репетициях умирал слишком банально. Теперь перед поднятием занавеса придумал новую смерть, которая произвела, как видно, впечатление. Невольно для меня самого к концу у меня явилось заплетание языка и неясное произношение. Это было передано верно. Далее, я изображал сильную боль головы, одышку. В общем смерть понравилась публике, и нас вызывали очень дружно -- до пяти или шести раз. Вызывали некоторые голоса: "Станиславского solo". Увы! некоторые кричали и Мареву (Устромскую) solo. Я один не выходил.

В водевиле Маруся удивила меня<sup>146</sup>. Она перерождается при публике и вносит в свою роль много жизни и простоты, когда ее подталкивает публика, наполняющая зал. Она играла роль очень мило и, главное, грациозно, но, по-моему, она может играть и еще более ярко, вложить в свою роль множество мелких жизненных деталей, что сделало бы ее исполнение недюжинным. Она мне напомнила французскую актрису (приезжавшую с Кокленом)<sup>147</sup> Кервиш. Марусе надо больше и чаще репетировать, она сама найдет эти мелкие штрихи, о которых я говорю. Ей еще недостает наивности в смешных местах роли. Тем не менее она -- молодец!

Слышанные мнения из публики:

*Комиссаржевский* говорил, что я и по мимике, простоте и голосу стал неузнаваем под режиссерством Рябова, я ему страшно нравился в этой роли. На генеральной репетиции он советовал мне делать большие паузы, чтобы дать публике возможность насладиться (как он выразился) моей мимикой. Ф. П. Комиссаржевский бывает пристрастен!

*Федотова Г. Н.* на генеральной репетиции советовала больше отдаваться роли в первом и втором актах. Она говорила, что я мало живу, затягиваю паузы, слишком резонирую. Старик у меня выходит, даже слишком. Третье действие ей понравилось. Четвертое и пятое -- тоже.

*Лопатин старший*<sup>148</sup>, не входя в подробности, хвалил как грим, так и исполнение. Особенно ему понравился переход в четвертом действии к ярости: "Плети и цепи сюда!"

*Соколовы Костенька и Зина*<sup>149</sup>: в первом и втором действии им казалось, что я не разыгрался. Третье было лучше, а четвертое и пятое совсем хорошо. После пятого акта Костенька пришел взволнованный в уборную и говорил, что смерть сделана удивительно, хоть сейчас в палату больницы. В общем Зина созналась, что "Горькая судьбина" интереснее и производит больше впечатления.

*Федотовы А. А. и Н. Н.* говорили матери, что я на спектакле был неузнаваем, у меня шло гораздо лучше.

*П. Я. Рябов* слышал и передавал мне впечатления своей дочери: ей очень понравилось, кроме некоторых мелочей. Сам Рябов заинтересовался мной и предлагал разучивать Гамлета. Он говорил, что ему на репетициях показалось, что во мне есть что-то такое, что сравнимо с неисчерпаемым рудником золота<sup>150</sup>. Если это так, то никто не мешает мне составить репертуар из пяти ролей и с ними ехать за границу. Увлекается!

*Устромская* говорила, что я очень понравился кому-то из ее знакомых. Она помнит в этой роли Самарина, в сравнении с которым я несколько шаржирую в этой роли.

*Лукутин*<sup>151</sup> и *Голубков* прибегали после второго акта в уборную и, по-видимому, были удивлены моей игрой. Они хвалили, не касаясь частных деталей.

*Шенберг* целовал мне руку. Ему особенно нравится смерть и пауза в первом акте после подслушивания.



*Прокофьев* хвалил общий ансамбль пьесы.

*Комиссаржевский* рекомендовал своему оперному классу приходить на второй спектакль "Самоуправцев", вероятно, чтобы показать им мою смерть.

*Катя Перевощикова и Купфер*<sup>152</sup> остались очень довольны. Последняя всплакнула, когда я умирал.

*Рецензенты* за ужином разделяли исполнителей на две части: половина -- опытные и хорошие артисты, другая половина -- любители. Меня, в общем, хвалили.

*Третьякова В. Н.*<sup>153</sup> говорила, что я делаю громадные успехи. Особенно ей понравилась моя читка.

[29 ноября 1889 г.]

### ["Самоуправцы"]<sup>154</sup>

Вчерашним спектаклем я очень недоволен. Я был не в духе и рассеян, вследствие чего не мог сосредоточиться на своей роли. Когда на меня нападает такое настроение, я не вхожу в роль и развлекаюсь самой малостью. Так, например, я разглядываю публику, узнаю знакомых, и в это время слова роли вылетают у меня рассеянные, не одухотворенные чувством. То же случилось и вчера. Несмотря на то, что перед началом играл увертюру оркестр, и играл очень громко, нервы мои в начале пьесы не приподнялись, и я не боялся и мало волновался. Увы! Мне не удалось уловить показанного Г. Н. Федотовой тона (накануне я читал роль с ней)<sup>155</sup>. Те жизненные нотки, которые она мне дала, я передал очень мертво. Вообще я мало жил и много старался играть. Остальные были тоже не в духе.

Первый акт прошел вяло и скучно. Несмотря на снисходительную и одушевляющуюся публику (из курсисток и студентов)<sup>156</sup>, нас вызвали один раз и очень сухо. Второй акт шел лучше, но все-таки не то, что бы я хотел. Вначале я не справлялся со своим голосом, и жестов было слишком много. Сказку говорил, как советовала Гликерия Николаевна, но это вышло несколько скучнее, чем я это делал раньше. По окончании акта хлопали не слишком дружно. Вызвали раза два. В общем говорили, что первый акт прошел очень вяло, и я играл хуже. Во втором акте я оживился, но все-таки на первом спектакле он удался лучше. Третий акт прошел у меня лучше. Я играл очень нервно, но -- увy! -- я узнал, что в девятом ряду меня плохо было слышно. Что это такое? Неужели я разучился говорить? Четвертый акт я играл так же, как и в первом спектакле, но слезы у меня выходили несколько деланными. Во время самой трогательной моей сцены, когда я говорю тихо, из задних рядов стали кричать: "Громче!" Какой позор! Неужели я разучился говорить? Пятый акт -- смерть мне удалась. Я прибавил в этой сцене, кроме заплетания языка, еще какие-то звуки, как будто мне не сразу удавалось выговаривать слова. Это заметили и одобрили<sup>157</sup>. Кроме того, по совету Рябова, я вначале был бодрее и говорил четко, потом постепенно ослабевал. Тем не менее в начале надо придать еще более бодрости, тогда конец выйдет рельефнее. После третьего акта вызвали довольно дружно раза три или четыре. Кричали: "Станиславского solo!" После четвертого вызывали дружно раза четыре. Выходили хористы. После пятого вызывали хорошо раз пять. Махания платками -- увy! -- не было. На первый вызов открыли занавес живой картиной смерти.

Мнения:

*Комиссаржевский* говорил, что первый и второй акты прошли вяло.

*Князь Туркестанов* видел, начиная с третьего акта. Я ему очень понравился, потому что волновался и производил впечатление; то же он сказал и про четвертый акт. В пятом ему не понравилась смерть. Он нашел, что в ней мало эстетичности, слишком реально.

*Данцигер и Коровин* заходили после третьего акта (первых два они не видели). На вопрос, скучно ли, Данцигер мялся. Видно, что на него пьеса оставила мало впечатления. Коровин восхищался гримом и хотел писать картину. После четвертого акта они говорили, что меня плохо слышно (ужасно!). Но пятый акт произвел на них большое впечатление -- это я видел. Данцигер вместе с Коровиным прибежали в уборную как встрепанные. В общем они остались не совсем довольны. Находили, что и пьеса скучна и тяжела, да и что исполнение, отчасти из-за пьесы, хуже, чем в прошлом году.

*Жена В...* [неразборчиво. -- *Ред.*] говорила, что видит меня второй раз на сцене, и наслаждалась. Я видел, что ей понравилось. Она говорила, что я разгранил и отделал роль.

*Шенбергу* понравились нововведения, которые я сделал в сцене смерти.

После спектакля ужинали в "Эрмитаже".

Через графиню Головину<sup>158</sup> слышал, что писатель Владимир Иванович Немирович-Данченко<sup>159</sup> хвалил меня в роли Имшина.

*Козловский* хвалил, на него особенное впечатление произвела смерть.

*Городецкий Н. М.* и *Кичеев Н. П.*, критики "Русских ведомостей" и "Новостей дня", которых я встретил в январе 90-го года<sup>160</sup>, хвалили "Самоуправцев". Первый желал, чтобы я играл с Гейтен<sup>161</sup> нигде не игранную пьесу Юрьева "Савантассена"<sup>162</sup>. Когда я отказывался и скромничал, он сказал, что я слишком мало ценю себя.

*Михеева*, любительница, не хотела играть с нами, потому что считает себя мало опытной для этого. Она добавила, что вся Москва говорит, что в Обществе не любители играют, а артисты.

4 [?] января 1890 г.

#### Спектакль в доме Саввы Ивановича Мамонтова

##### "Царь Саул" <sup>163</sup>

Не с охотой взялся я за небольшую роль Самуила, так как спектакль должен был идти на рождестве и совпадал со спектаклем Общества "Не так живи, как хочется" <sup>164</sup>. Однако пришлось играть. Я присутствовал на трех репетициях. Роль Самуила чисто внешняя, рассчитанная на эффект и требующая прежде всего соответствующей пластики и грима. Мне удалось еще дома изучить жесты. Жесты были не прочувствованы, а прямо обдуманы, пожалуй, даже выучены Тем не менее они были очень пластичны, величественны и эффектны. Тон я взял. Довольно приподнятый отчасти потому, что знал вкус мамонтовской художественной публики. Вообще я занялся ролью. После первой же репетиции меня хвалили. Не удивительно, что я резко отличался от других, так как антураж состоял из малышей, совершенно неопытных <sup>165</sup>. Они валяли пьесу без передышки. Я же делал массу пауз, что украшало роль. Не знаю, прав я был или нет, приподнимая так тон. Я изображал в пророке не вдохновенного свыше человека, а кару божью, гнев божий, избылителя, поэтому приходилось даже несколько кричать. Грим удался мне вполне, и, по-видимому, на мамонтовскую публику я произвел достаточное впечатление, особенно сценою у колдуньи, когда я являюсь духом. Тут я давал загробный голос и показывал окоченелые руки мертвеца. Это производило свое действие.

*Мнения.* Художники пришли в восторг от грима. После первого действия восторгался Малинин<sup>166</sup>. После конца пьесы прибежали многие в уборную и с неподдельным восторгом высказывали впечатления. Художник Прахов пожалел о том, что я не могу служить моделью для пророков, которых он пишет в киевском соборе<sup>167</sup>. Володя Якунчиков<sup>168</sup>, Сазикова и художник Неврев<sup>169</sup> особенно хвалили меня. Маруся, самый строгий судья, сказала мне, что особенного впечатления я не производил (кроме последней сцены) и что недоставало вдохновения пророка. То же повторил и Борис. Володя Сапожников говорил, что я был поразителен.

[9 января 1890 г.]

##### ["Горящие письма"]<sup>170</sup>

"Горящие письма" -- весьма удачный спектакль. Смело говорю, что я играл так, как хотел бы играть всегда, как играют в ComIdie FranГaise, то есть с паузами, спокойно, жизненно и душевно. Все, что было намечено мною, удавалось как нельзя лучше, хотя репетиций было очень

немного. Помню, на первой репетиции я чувствовал себя совсем неловко, и так продолжалось до тех пор, пока я не разграничил строго своих мест, переходов и т. д. Маленькое изменение по совету Павла Яковлевича Рябова: кидая письма в камин, я сожалел о них и не сразу бросал их, а делал паузу, которая выражала сомнение, желание сохранить письма. Каждый раз я бросал письмо иначе: то с некоторой досадой, то тихо, но нервно и т. д. Эти вариации следует делать -- иначе, по словам Шенберга, сцена чтения писем становится несколько однообразной.

После спектакля прибежал в уборную Митюшин<sup>171</sup>. Я видел, что на него пьеса произвела большое впечатление. Он говорил, что сегодня у меня все было в меру -- и чувство и мимика, особенно последняя, так как она не была утрирована, как всегда. Я играл без грима и был эффектен. Под сюртук я надел толщину, отчего фигура сделалась плотной и статной.

Мнения:

*Третьяков*<sup>172</sup> -- в полном восторге.

*Лукутин* -- на него пьеса оставила большое впечатление, и он умолял, чтобы дали ему сыграть какую-нибудь роль. Хороший знак.

*Шенберг* в полном восторге, восхищался паузами и говорил, что если мы не повторим пьесы, то он со мной незнаком.

*Ольга Тимофеевна*<sup>173</sup>, ругавшая пьесу в прошлом году, в нынешнем была в восторге от нее.

*П. Я. Рябов* говорил, что и пьеса и исполнение -- одна красота.

О *Кожине* и его супруге и говорить нечего. Они растаяли.

*Вансяцкий*<sup>174</sup>, который на репетициях уверял, что пьеса никогда не имела успеха и не может его иметь, сознался, что он не ожидал ни такого исполнения, ни обстановки.

В публике во время исполнения была гробовая тишина. Я ее чувствовал так же, как и тот ток, который устанавливается между исполнителями и зрителями. Говоря языком театральным, публика жила вместе с нами. Еще заметил: некоторые фразы, которым я хотел придать тонкий оттенок комизма, хотя в них не было ничего, могущего вызвать смех, тем не менее вызвали его только потому, что я их говорил необыкновенно просто. Некоторые заметили это при чтении писем. Я их говорил, не отрываясь от письма, чуть только изменяя интонацию, вскользь. По окончании пьесы нас вызывали весьма и весьма дружно -- до семи, десяти раз. Согласен, это успех. Но самое для меня дорогое в этот вечер -- это то впечатление, которое осталось у Маруси. Когда я пришел в зрительный зал, посмотрел на нее, она была взволнована и даже краснела. На вопрос, хорошо ли я играл, она сказала только: "После". Что значит это "после"? Хорошо или скверно? Мне надо было или то, или другое слово, чтобы успокоиться. Она успокоила меня: "Ты играл удивительно, необыкновенно. Об остальном дома". Вернувшись из Общества, Маруся пересказала мне подробно все впечатление, произведенное на нее пьесой. По ее словам, лучшего исполнения нельзя было и требовать. Эту пьесу, как она выразилась, мы играли не как любители (уж конечно), не так, как играют артисты Малого театра, -- и даже в ComIdie FranГaise Маруся не получила такого впечатления, какое пришлось ей испытать в этот вечер. "Ты удивительный актер", -- не раз повторяла она мне<sup>175</sup>. Все, что я наметил в своей роли, все оттенки, переходы, как они мне представлялись, были ей понятны. Маруся говорила, что более простой, жизненной обстановки она не видела. Федотов<sup>176</sup> ей не совсем понравился. Я был очень красив и фигура статная. Запишу для памяти, что статностью фигуры я обязан толщине, которую я надел, чтобы округлить грудь и плечи. В двух-трех местах Маруся плакала. В этом отношении особенное действие произвела на нее пауза после того, как докладывают о приезде барона Бока. Она почувствовала эту паузу, и ей от души стало жаль меня.

[24 января 1890 г.]

["Не так живи, как хочется"]<sup>177</sup>

Спектакль прошел лучше, чем в первый раз. Первый акт. Перед выходом я припомнил все, что мне не удастся, для того чтобы быть внимательнее в этих местах. Тон с отцом я значительно смягчил. При словах "на нет и суда нет" я отошел недовольно к окну. Я чувствовал, что это выходит правдиво, так сказать, по-домашнему, жизненно. Когда отец уходит, я вздыхаю и делаю

длинную переходную паузу. Эта пауза меня настраивает на следующую сцену. Слова "Горе, вот где горе! Не зальешь его, не затушишь!" говорил также после глубокого тоскливого вздоха. После этого приказ подать вино выходил у меня не крикливо, как в прошлый раз, а нетерпеливо. Сцену брани с теткой я не вел так сильно, как прежде. Я вел ее не крикливо, а ворчливо и заканчивал тем, что садился к окну и очень расстроенный, не в духе смотрел на то, что происходит на улице. Поэтому переход к тому монологу, где я говорю, что дома тоска, вышел правдивее. Весь мой монолог я вел в том же ворчливом тоне, все подымая и подымая тон, и только при словах "догуляю я масленую" я вскакивал со скамьи и начинал ходить по комнате. Ходя, затягивал песню, все более оживляясь, но сохраняя мрачное выражение лица. Под конец начинал петь громче, делал несколько плясовых фигур, потом продолжал ходить, спуская несколько тон, пел тише, потом остановился, положил ногу на скамью, облокотился подбородком на руку, продолжая мурлыкать что-то. Далее останавливался, брался за голову, говоря: "Голова-то ровно треснуть хочет". Сцену ухода сыграл, как и в прошлый раз. Мне казалось, что в первом акте я держал себя очень по-домашнему, жизненно и минутами забывал о публике. Далее, я не смотрел совсем на публику, а больше смотрел на тех, с кем играю. Хорошо ли это? Не знаю пока<sup>178</sup>. После первого акта вызвали вяло -- один раз.

Второй акт. Начало у меня почему-то не выходит. Маруся говорит, что я произвожу впечатление, будто не знаю, куда руки девать. Любовная сцена с Грушей вышла гораздо лучше, отчасти потому, что перед словами "уж очень я тебя люблю" она спела песенку и тем облегчила мне переход.

Третье действие. Вел начало хорошо, горячо, словом, играл, как и всегда. Сцена же с Федотовым<sup>179</sup> не выходит. Не пойму, отчего это происходит? Увлекаюсь я тут страшно, а толку никакого. Вероятно, из-за темноты -- не видно моего лица. После третьего акта вызвали довольно вяло -- один или два раза. Последний акт удачен. Я играл воспаленнее и суше, то есть играл человека с сильным жаром в голове. Когда мне мерещился Еремка, я приподнимал левую бровь и опускал правую, отчего мое лицо перекашивалось совершенно. Это производило впечатление. Последняя сцена удалась хуже, чем в первый раз. Я слишком спешил говорить.

По окончании прибежал в уборную Дудышкин и говорит, что пьеса прекрасно идет, надо ее повторить. После последнего акта вызывали очень дружно и кричали меня solo. Я вышел раза два один.

Мнения:

*Кошелевой С. А.*<sup>180</sup> понравилось последнее действие. Ей было так страшно, что у нее разболелся даже висок.

*Бренко*, бывшая владельница Пушкинского театра<sup>181</sup>, приходила ко мне в уборную. Она устраивает спектакль и, очевидно, услышав о моей игре, приехала посмотреть, чтобы просить играть у нее. Я отказался. Она говорила, что судить меня как любителя нельзя, она смотрит на меня, да и на всех исполнителей как на настоящих актеров; у меня большой талант. Последний акт особенно проведен не только хорошо, но даже художественно, что весьма трудно достигнуть в этой пьесе. Она много слышала про меня, но все-таки не ожидала встретить того, что видела. Последнюю сцену она советует играть более изнеможенно и говорить реже, а то трудно разбирать слова.

*Лиза Сапожникова*<sup>182</sup> рассказывала мамаше, что я ей очень понравился. Так страшно было смотреть последний акт, что она готова была уехать из театра. Поссарт, добавила она, -- и тот не производил на нее такого впечатления.

*Мориц* (муж Зины Якунчиковой<sup>183</sup>) говорил, что он очень требователен, но, несмотря на это, он вполне доволен спектаклем и не ожидал увидеть таких любителей. Меня и Марусю он очень хвалил и сказал между прочим: "Если критики не хвалят вас, это меня не удивляет. Здесь принято считать за артистов только профессиональных лицедеев; любителей, хотя бы у них было семь пядей во лбу, не считают артистами и о них не говорят". (Мне по душе было это слышать, так как это меня успокаивает.)

*Маруся* хвалит первый акт. Ругает начало второго, где я будто бы стеснен. Ей нравится любовная сцена с Грушей и в третьем акте сцена на вечеринке. Сцену с Федотовым ругает, говоря, что к публике мое волнение не долетает. Последний акт ей очень нравится, и ей было страшно смотреть на меня. Такого впечатления, какое осталось в ней после "Горящих писем", я в ней не заметил<sup>184</sup>.

["Скупой рыцарь"]<sup>185</sup>

Не чуял, не гадал, а пришлось играть "Скупого рыцаря", самую нелюбимую и тяжелую для меня роль, и притом при самых неблагоприятных условиях. Придавленные хлопотами по балу и предстоящим спектаклем "Дон-Жуана"<sup>186</sup>, не должны мы были и думать о товарищеском вечере, однако Комиссаржевский его назначил -- значит, этот вечер состоится. Разубеждать его нет силы. Должно было идти "Предложение" Чехова. Саша Федотов выразил желание играть эту пьесу. Но он же сам и отказался, чуть не накануне спектакля. Что делать? Чтобы не кланяться и не умолять наших милых членов-исполнителей, пришлось принести себя в жертву. Говорю искренне -- мне страшно не хотелось играть Скупого. В самом деле, это бесчеловечно. С часа до пяти-шести репетировать в костюме Дон-Жуана, а через два часа играть Скупого. Я боялся, что у меня не хватит сил, вдобавок у меня трещала голова.

Накануне я прочел роль Рябову. Он просмотрел ее и сказал, что я играю кого-то, но не Скупого Пушкина. Актер, по его мнению, не может приклеивать ярлыка к исполняемому им лицу, а я это делаю в роли Скупого. Я говорю -- это скупой, бездушный, скверный человек, я его рисую в самых темных красках, освещаю с непривлекательной стороны, забывая, что он человек, а не исчадие ада. Надо взглянуть на него гуманнее, снисходительнее, и тогда окажется, что в нем есть и некоторые симпатичные черты. Если осветить роль с этой стороны, что же окажется? Барон одержим болезненной страстью к деньгам. Эта страсть дошла до того, что он "как молодой повеса", как ребенок радуется, сходя в подвал к своим сокровищам. Деньги -- непобедимая сила. Обладатель таких сокровищ царит в жизни, для него нет ничего неисполнимого. Барон сознает в себе эту силу и снисходит к другим -- он спокоен. Он считает себя выше всех желаний. Деньги -- его идол. Для них он готов на все. Это его страсть, его болезнь. Однако совесть грызет его при мысли, что его богатства зиждутся на несчастьях других, его пугает предположение, что дружок Тибо принес ему дублон, украденный у убитого им странника. Из-за него лишили жизни человека. Правда, он как рыцарь убивал на своем веку немало людей, но это происходило на честном поединке, на турнирах, а здесь мошеннически убит, зарезан человек -- это пятно на его рыцарской душе. Это одна из симпатичных, извиняющих его черт, надо быть справедливым и показать ее. Далее, разве барон неправ в своей последней сцене, когда он с таким остервенением оспаривает свои права у сына? Как! Стоит ему умереть, чтобы сын, в котором он видит расточителя, который не разделяет с ним его болезненной страсти, этот сын ворвется в его подвал, наполненный святыней, и расточит его богатства вместе со своими товарищами, такими же беспутными, как и он сам. По какому же праву люди будут распоряжаться тем, что досталось ему так дорого? Эти богатства перешли к нему рядом страданий, бессонных ночей. Сколько мук, угрызений совести он перенес за них! Разве это легкая нажива? Разве он не купил их своей кровью? Сожалейте барона за его болезнь, за то, что он сделался рабом своей страсти, но не казните его без всякой жалости. Вот задача актера, по мнению Рябова. Он прав. В моем исполнении он узнал Федотова А. Ф., играющего Кащея (роль, в которой тот дебютировал в Малом театре)<sup>187</sup>. Следовательно, играл не я -- играл Федотов.

Я был в отчаянии. Играть без репетиции по-новому я не решился, играть, как прежде, -- значило исказить Пушкина. Полуживой от усталости, вышел я на сцену. Выход сыграл спокойно, не спеша. Публика слушала. Первые слова сказал, улыбаясь беззубым ртом, чтобы выразить удовольствие, с которым вхожу в подвал. Не спеша уселся и продолжал монолог без жестов, все время сидя, вплоть до того места, где я открываю сундук. Движений давал очень мало. Все время сознавал, что делаю. Много облегчил я себе роль тем, что меньше горбился и меньше опускал углы рта. От такого неестественного положения я прежде изнемогал, у меня делались судороги во рту и в груди. Теперь же этого не было. Размышление над дублоном Тибо провел по совету Рябова. Сильно задумался, после этого размышления сделал паузу, потом мимикой изобразил, что прогоняю эту мысль, и благодаря этому удачно перешел к словам "но пора". Сундук отпирал довольно долго, но это было не скучно. "Я царствую" говорил я тихо, но, кажется, это не вышло. Заключительную сцену -- спор с сыном -- начал тихо и вел все сильнее, кончив полным экстазом.

Публика местами слушала, затаив дыхание (по словам Маруси). В некоторых же местах, помнится, покашливали,-- вероятно, у меня опускался тон. По окончании вызвали первый раз довольно дружно, другой раз послабее.

Мнения:

*Шенберг* прибежал в уборную растроганный. Ему понравилось, и даже больше, чем в прошлом году.

*Митюшин* говорил, что очень хорошо (он не любит меня хвалить), гораздо мягче, чем в прошлом году.

*Рябов* прибежал и расцеловал меня. Он говорил, что это совсем другое лицо, чем то, которое я играл на репетиции. Он поражен, как я скоро усваиваю. Это красота! Его дочь, видевшая меня в прошлом году, не узнала роли. "Папа,-- говорила она,-- это совсем не то, что в прошлом году". *Рябов* говорил, что хоть и многое надо добавить к роли, но все-таки это превосходно. Он хочет подробно поговорить со мною о Скупом.

*Маруся* так боялась за меня, что ничего не могла слушать и даже не смотрела.

*Софья Ал. Кошелева* хвалила.

*Володя с Паненкой*<sup>188</sup>, говорят, очень хлопали.

*Ученица Пушкина*<sup>189</sup> после спектакля говорила Данцигеру, что она прельщена моей игрой.

*г. Х* (не помню фамилию) говорил, что очень хорошо прошла сцена. Это подтвердили некоторые из очень компетентных лиц, бывших в театре. В "Горящих письмах" я ему также понравился. Но в *Петре* нет -- я был слишком худ и высок. Он думал, что моя специальность -- бытовые роли, но теперь видит, что я скорее на светские роли.

*Невежин* (автор драмат.)<sup>190</sup> приходил ко мне в уборную, вместе с критиком Филипповым и рецензентом "Будильника". О моем исполнении они ничего не говорили. Филиппов сказал только, что мы продолжаем честно служить искусству. Когда я вышел в публику, *Невежин* говорил мне, что я талантливый человек, об этом нечего и говорить, что я это много раз слышал, но что у меня не хватает школы. Школа дает спокойствие. У меня этого спокойствия мало. Что я немного переигрываю старика и т. д.

Говорят, в публике меня хвалили<sup>191</sup>.

[4 февраля 1890 г.]

["Каменный гость" и "Когда б он знал!"]<sup>192</sup>

Я не Дон-Жуан, и это слава богу, но жаль -- мне эта роль не дается. Почему? Потому ли, что я ее не понимаю, или потому, что каждый из зрителей слишком хорошо ее сам понимает? Нет, не в том и не в другом кроется секрет этой роли, он, по-моему, кроется в совершенно противоположном. Ни у кого из зрителей нет ясного представления о Дон-Жуане. Отчего это так? Дон-Жуан -- победитель женских сердец, а последние капризны. Пусть кто-нибудь с уверенностью назовет оружие, которым всего легче можно было бы пронзить эти капризные сердца. Таких орудий слишком много, слишком они разнообразны. Поэтический образ Ромео, его мягкость и юношеская страстность побеждают сердце Юлии, и в то же время некрасивый мавр своею силою и героическими рассказами овладевает Дездемоной, а *Петруччио* побеждает *Катарину* своим мужеством и энергией, тогда как *Бенедикт* покоряет *Беатриче* своим остроумием и ненавистью к женщинам. Все это средства, которыми мог пользоваться и Дон-Жуан в своих любовных похождениях. Если бы он был несколько слащав, с поэтической наружностью, напоминающей *tenore di grazia*, он настолько же успешно достигал бы своей цели, как и другой Дон-Жуан, с мужественной наружностью, сильным и звучным голосом (хотя бы басом). Конечно, Дон-Жуан должен быть страстным, но этого мало, чтобы отличить его из тысячи испанцев. Надо, чтобы Дон-Жуан был оригинален и своей индивидуальностью задерживал на себе общее внимание. Приведу хотя бы первый попавшийся пример. *Шуйский* обладал крупным артистическим недостатком -- косноязычием. Как ни странно, но в общем это шло к нему настолько, что составляло его индивидуальное достоинство и порождало копировку в других артистах. Чтобы скопировать *Шуйского*, прежде всего хватались за его яркий

индивидуальный недостаток и принимались ломать свой выговор, но, конечно, из этого ничего не выходило. Певец Падилла, лучший Дон-Жуан, которого мне пришлось видеть, кроме страстности, барствениности и красоты, обладал сильным голосом. Для певца это громадный недостаток, но у него недостаток этот становился достоинством, так как он шел к нему, и Дон-Жуан с сильным голосом обращал на себя внимание именно потому, что он был оригинален. У меня нет никакой индивидуальности, и потому мой Дон-Жуан -- *jeune premier* и больше ничего. Если я его играю страстно и захвачу зрителя силой или же если я буду пластичен и красив, многие скажут, что в такого Дон-Жуана влюбиться можно. Обладай я индивидуальностью, все равно какой, лишь бы она шла ко мне, -- Дон-Жуан вышел бы оригинальным и заинтересовал бы собою каждого. Зритель скажет: в этого Дон-Жуана нельзя не влюбиться. Почему? Да потому, что другого такого же не встретишь. Можно создать образ Дон-Жуана хуже или лучше, но именно такого, своеобразного, не найдешь второго.

Спектакль 4 февраля сошел весьма неудовлетворительно. Все было хуже, чем в прошлом году. Третьяков был плох. Федотов еще бледнее, чем прежде. Лаура нехороша <sup>193</sup> (ее испортил Комиссаржевский). Гости -- слабы. Я -- нехорош. Что со мной случилось? Я устал. Бал измучил меня. Голова занята не спектаклями, а балом. Генеральная репетиция, которая состоялась накануне днем, прошла недурно, и Маруся меня хвалила, после же спектакля даже и она не могла сказать мне что-либо утешительное. Виновник моей неудачи -- Саша. Федотов. До начала, пока подымался занавес, он хладнокровно доказывал мне, что не стоило повторять Дон-Жуана. Когда я выходил, он договаривал последние слова из своих соображений. С каким настроением мог я выйти при этих условиях? И действительно, я был холоден, а нервы оставались опущенными. Первый акт я проговорил и ни на минуту не увлекся. Все время я чувствовал, что дело не ладится. К тому же меня окончательно сбили с Дон-Жуаном. Я играл на репетициях по четырем разным способам и пришел к заключению, что на спектакле буду играть второй номер, со смягчением и сокращением своего голоса и с настоящей страстью к Донне Анне.

Занавес опустился при гробовом молчании скучной и немногочисленной публики. Начало второго акта прошло вяло. Серенада на гитарах и декорации не вызвали, как в прошлом году, рукоплесканий. С Лаурой я старался вести свою сцену страстно, но Маруся говорила, что страсти было мало. Мало-мальски недурно прошла одна дуэль. Наш дуэт с Лаурой шел в разных тонах. Я думал о бале, а она о том, как приказал ей говорить пушкинские стихи с оперными жестами ее строгий и рутинный (увы! прихожу к заключению, что Федор Петрович не художник, а только рутинер) профессор. После второго акта вызывали очень вяло два раза, и то свои, так как среди жидких рукоплесканий вызывали Лауру solo. Никто в уборную не прибежал, никто не поощрял, и я упал духом. Третий акт прошел лучше. Я давал всю страсть, какую мог извлечь из своих усталых нервов, но все-таки этой страсти было мало. Тем не менее минутами я увлекался. После третьего акта П. Я. Рябов хвалил. Шенберг говорил, что нехорошо и хуже, чем в прошлом году. Про последний акт трудно что-либо сказать. Я не понимаю, как надо его играть. Маруся сказала, что он вышел лучше всех. На этот раз я изменил костюм, сделав вместо отложных стоячие воротнички с кружевом, добавил плюшевый плащ, драгоценную цепь, такой же кушак и шпагу. Перчатки заменил рыжими вместо белых. Я играл без грима, то есть со своим лицом и в одних усах. По окончании акта вызывали вяло -- раз или два.

Мнения:

*М. Ф. Устромская* говорила, что я до того холоден, что заморозил ее.

*Х*, знакомый Третьякова, знаток Пушкина, хвалил меня после второго акта.

*Шенберг* говорил, что не понимает, что я играю.

*Дудышкин*, конечно, хвалил и уверял, что лучше, чем в прошлом году. Тогда не было страсти Дон-Жуана, в нынешнем году она есть. Умирал я прежде пластичнее и картиннее.

*Митюшин* -- не хвалил.

*Рябов П. Я.* был в полном восторге, говорил, что "это красота". Современная публика будто этого оценить не может. Заметил и хвалил пластику, костюм. Коровин заметил при нем, что я играю не Дон-Жуана. Рябов с пеной у рта отстаивал. Быть может, и потому, что Коровин говорил как раз обратное тому, что мне советовал Рябов.

Роль барона <sup>194</sup> играл как можно естественнее, и действительно, на сцене я был как дома.

*М. Ф. Устромская* в пику за роль Дон-Жуана говорила, что барон мне очень удастся.

*Погожев* говорил, что нигде я не кажусь таким красивым, как в роли барона, -- это мнение его знакомых дам.

*Дудышкин* хвалил как игру, так и грим в роли барона.

Я гримировался в последние два раза с маленькими, коротко подстриженными бачками (в первый раз играл с длинными баками).

*Дудышкин* уверяет, что *Флеров* (критик "Московских ведомостей") советовал роль Поля Астье (в переведенной им пьесе Доде "Борьба за существование") дать мне. Я, по его мнению, единственный Астье в Москве. Если *Флеров* относится ко мне с таким вниманием и доверием и в этой роли ставит меня выше Южина и Ленского, -- это приятно, но, кажется, *Дудышкин*, по обыкновению, врет.

[18 марта 1890 г.]

### ["Горящие письма" и "Честь и месть"]<sup>195</sup>

Публики собралось много. Большая часть ее состояла из интеллигенции, аристократии, профессоров, знакомых *Соллогуба*, приехавших смотреть его пьесу. Из артистов были только Г. Н. Федотова, *Владимилова*<sup>196</sup>, *Рябов* и *Рощин-Инсаров*<sup>197</sup>. Перед спектаклем я волновался за "Горящие письма". Во время первой сцены Федотова с Устромской я вспоминал роль и то, что следовало оттенять в ней. Я это делаю в последнее время для того, чтобы увереннее и покойнее играть. Начало прошло недурно, хотя не так естественно, как в прошлый раз. Сцену с Устромской я вел несколько вяло. По крайней мере я не так громко говорил. Заметив это, я усилил голос. Эта сцена не все время шла в должном настроении, минутами я рассеивался, думал о другом, в то время как хорошие места моей роли проскальзывали, не одухотворенные должным чувством и настроением. Мне казалось, что я и особенно Устромская затягиваем некоторые паузы. Последний сердечный монолог, по-моему, мне удался, так же точно, как и пауза. Но я рассеялся и забыл дать улыбку при словах "останьтесь". По окончании пьесы нас вызвали два раза дружно и два раза довольно слабо. По дороге в уборную я встретил *Соллогуба*, от которого я узнал, что в публике довольны исполнением.

Мнения:

*Федотова* говорила, что хорошо, но тихо говорил. Меня она хвалила, но, кажется, это была простая любезность.

*Рябов* говорил, что хорошо (не увлекаясь говорил он это), но последняя пауза перетянута. То же говорила и Федотова *Наталья Николаевна* (жена Саши).

*Шенберг* говорил, что он готов смотреть эту пьесу в нашем исполнении каждый день. Тем не менее нынешний раз был менее удачен, чем предыдущий. На его рассказ о том, что в Малом театре *Горев* схватывает *Ермолову* 2-ю<sup>198</sup> и тискает ее в своих страстных объятиях, *Рябов* заявил, что на то он и *Горев-мужик*, чтобы так грубо играть, а я играю эту сцену тоньше и, следовательно, лучше. *Шенберг* жалел, что я недодерживал пауз. По его мнению, я недодержал и той большой паузы, за которую упрекал меня *Рябов*.

*Маруся*, приславшая еще через *Шенберга* сказать мне, чтоб я не волновался, так как играл не хуже предыдущего раза, поверяла мне потом свое впечатление. Она говорила, что в самом начале чтения писем я моргал глазами, как это делает *Николай Сергеевич Третьяков*. Помню, что, кажется, в этом месте я действительно при глубоких вздохах закрывал глаза. Мне казалось, что это естественно. Помню также, что при изучении дома всех ролей у меня являлась эта манера закрывать глаза. Например, выражая сомнение, я закрывал глаза, делал надлежащую мимику и снова раскрывал глаза. Мне казалось, что от этого изменения выражения лица становятся рельефнее и что блеск от раскрывшихся и изменивших свое выражение глаз усиливает эту выразительность. Я даже жалел, что забывал переносить эту манеру на сцену, но на этот раз, когда я это сделал, получился упрек от *Маруси*. Пожалуй, она права, и желаемая выразительность получает на сцене вид гримасы. Остальное исполнение *Маруся* хвалила, и если все в целом и произвело на нее меньшее впечатление в этот раз, то это из-за неудачной игры Федотова и Устромской отчасти, а также и потому, что ее соседи развлекали ее разговорами во время хода пьесы. Они заставили ее даже уйти из ложи и искать другого места, чтобы слушать оттуда внимательно. Все это ослабило впечатление и лишило его цельности. Еще маленькое ее



замечание. Слова "Зинаида Сергеевна, зачем... зачем... вы... этот мотив..." я сказал слишком драматично. Когда я говорил проще, было лучше.

Несмотря на все это, Маруся согласилась бы и не один раз посмотреть еще эту пьесу. Она любит, как я ее играю.

"Честь и месть" чем неудачнее будет сыграна, тем лучше, что и показал спектакль. Подобного рода пародии не показывались ни разу публике. Понятно, что мы боялись и не знали, поймет ли она подобного рода шутку. Если она и поняла, что это не что иное, как шутка, а не испанская драма взаправду, то это только потому, что с первых же слов часть публики (знакомые Соллогуба), зная пьесу, приняла ее так, как и следовало, то есть смеялась над вычурным драматизмом игры и слов. Хорошо, что так случилось, иначе бы -- провал, так как остальная публика, допускающая шутки только в игре французских артистов, у русских исполнителей находит их недостойными порядочных артистов. Словом, если русский актер талантлив, то он обречен играть, начиная с Шекспира и Грибоедова, кончая Невежиным и Мансфельдом<sup>199</sup>, все классические, гениальные и бездарные произведения, то есть трагедии, комедии, драмы, хотя бы не имеющие никаких достоинств, но претендующие на нечто серьезное, возвышенное. Играя такие пьесы, актер сохраняет свое достоинство. Да и как же иначе! Профессор только тогда хорош, когда он и об обыденных вещах говорит ученым слогом, а актер -- когда он играет драмы. Забывают одно: что прекрасное, талантливое и художественное может одинаково проявляться как в трагедии, так и в оперетке, водевиле или простой шутке. Французская шутка увлекательна, потому что она легка и грациозна или едка. "Честь и месть" даже и в нашем исполнении едка, потому что в ней в грубых и рельефных формах осмеиваются... высокие трагедии низкого достоинства, все несообразности испанщины, плащей, кинжалов и крови, незнакомцы с седыми волосами и никому не понятными рассказами. Если бы публика поменьше заботилась о своем напыщенном достоинстве и захотела бы повеселиться без претензий, она бы достигла этого.

Часть публики благодаря знакомству с Соллогубом и авторитетности его забыла о достоинстве и смеялась вместе с нами. Этому способствовало много случайностей. Например, нелепый фонарщик, зажигавший крошечный фонарь, в то время как гром не действовал, а только производил какой-то жалкий звук и молния пыхтела. Однако свет от фонаря оказался большим: рампа и софиты заменили его, и темная ночь от одного фонарика обратилась в солнечный день. Пистолеты, которым в пародии отведена немаловажная роль, делали осечку, и, невзирая на это, действующие лица все-таки падали и умирали. Все это не менее смешно, чем и самая пьеса и ее исполнение.

Начнем с костюма. На голове у меня была шляпа испанская с огромного размера пером. Поля шляпы жесткие, благодаря чему мне было весьма удобно проделывать с ней всевозможные чопорные поклоны. Черное трико со спущенными испанскими сапогами с раструбами. Узкие черные бархатные штанчики и узкий колет с высоким, к широким жабо Ю la Henri IV. Грим банальнейший итальянского трагика: удлинённые усы и эспаньолка, расходящаяся в разные стороны; смуглый цвет лица и очень черный -- волос и бровей. Фигура получалась худая, длинная, вроде Дон-Кихота. Добавим ко всему этому громкий, с некоторым дрожанием крикливый голос. Усиленный пафос, утонченная жестикуляция с претензией на шик. Не балаганное, а серьезное и искреннее отношение к комикодраматическим моментам роли, несколько экзальтированное отчаяние и ужас в соответственные моменты. Все это, взятое вместе, выходило смешно.

Занавес поднимается. Пауза. Гром не действует. С двух противоположных концов сцены скорыми шагами выходят два испанца, закутанные плащами. Столкнулись -- и сейчас же на авансцену, как это делается в операх. Секунда -- и они уже обменялись красивыми, дерзкими, полными достоинства фразами. Еще секунда -- и они уже схватились за мечи. Плащи долой, кровавый бой, с вскрикиваниями, переходами. Молодой испанец падает. Я, то есть старый, с ужасом узнаю в нем своего сына. Отчаяние, слезы. Входит третий -- Соллогуб. Два слова -- и он уже мстит мне, ткнув меня в спину. Мучение, судороги, и я падаю. Выстрел -- и Соллогуб убит молодым испанцем, который мстит за смерть отца.

Чтобы не кончать так скоро драмы, все опять воскресают и начинают обмениваться приветствиями. Появление двух незнакомцев из окон. Они говорят трескучий, никому не понятный монолог, в котором и заключается тайна пьесы (пьеса названа в подзаголовке "Тайна в одном действии"). Пиф-паф! -- оба умирают и свешиваются с окон, как петрушки. Гробовое

молчание. В течение монолога мы, занятые мимической банально-оперной игрой и тривиальными театральными жестами, соответствующими монологу, после смерти двух старцев замираем в недоумении. Пауза. Я медленными балетными шагами подхожу к суфлерской будке, снимаю шляпу и с серьезнейшим видом произношу слабым голосом: "Скончались оба. Мир вам, предки". Происходит ссора. Мы с Соллогубом выхватываем шпаги, одновременно бежим к авансцене, делаем бравурный жест, еще скорее сходимся, протыкаем друг друга и умираем. Саша Федотов<sup>200</sup> сходит с ума и падает на меня. Должно быть, вышло смешно, если публика единодушно потребовала повторения. Положим, было много знакомых. Мы повторили пьесу целиком. Вызовом не было конца. Моя игра особенно смешила. Наталья Николаевна Федотова сказала, что я лучше всех. Сафо Мартынова<sup>201</sup> вслух хвалила меня и умирала со смеху. После этого вечера мне приходилось встречаться кое с кем из обычной нашей публики, не выдавшей в этот раз пьесы. Они со слов очевидцев уверяли, что пьеса была исполнена прекрасно. Маруся хвалила и говорила, что я был смешон потому, что походил на Дон-Кихота. Это вышло против моего намерения и ожидания<sup>202</sup>.

[5 апреля 1890 г.]

["Бесприданница" и "Тайна женщины"]<sup>203</sup>

Года два тому назад я видел Ленского в роли Паратова<sup>204</sup>. Его жизненная и тонкая игра произвела на меня такое впечатление, что с тех пор я искал случая выступить в означенной роли, думая, что мне удастся создать фигуру, по простоте и выдержанности сходную с тем лицом, которое играет Ленский. Мне казалось, что внешний вид благодаря моей фигуре выйдет еще эффектнее, чем у него. Я с удовольствием взялся за изучение роли Паратова, задавшись следующим планом: Паратов -- барин, кутила, себялюбец; он говорит громко, в мужской компании оживлен. Вечно курит папиросы из длинной пипки. В манерах очень сдержан, особенно при женщинах. В него влюбляются не за страсть, а, напротив, за его холодное, самоуверенное спокойствие. До его появления Островский знакомит с ним публику по разговорам Кнурова, Вожеватова и других. Оказывается, что он -- победитель сердец, человек, окруживший себя каким-то загадочным и весьма интересным для женщин ореолом. Его все боятся, и действительно, как же не бояться человека, который с необыкновенным спокойствием стреляет из пистолета в стакан, поставленный на голову любимой им женщины. Последняя так уверена в нем, что смело стоит под выстрелом. Есть такие люди, которые всей своей самоуверенной и спокойной фигурой внушают к себе доверие безграничное. Подобные, в сущности бессердечные, люди, сознающие силу свою и превосходство над другими, мало дорожат общественным мнением и позволяют себе эксцентричные, смелые выходки, вроде описанной выше или вроде той, которую он выкидывает со своим компаньоном Робинзоном, дружба с которым компрометировала бы всякого другого, но не оригинала Паратова. Это тот же Лентовский<sup>205</sup>, только больше барин. Один из тех людей, о которых много говорят, которых много ругают, только потихоньку, и с которыми считают за честь или удовольствие быть знакомыми, потому что это своего рода знаменитость -- его весь город знает. К тому же сам Паратов ставит себя слишком высоко и не со всяким станет брататься. Многие стремятся быть исключением в этом случае и спешат записаться и удостоиться чести быть его собутыльниками.

С женщинами он обращается, как кошка с мышкой. Он играет с ними, и это препровождение времени доставляет ему удовольствие постольку, поскольку оно щекочет его самолюбие. Ведь приятно, если со всех сторон женщины в один голос признаются ему в любви. И он никого не обходит своим вниманием. Со всякой он считает нужным поиграть. Во время этой игры он сам принимает разные роли. Может быть, под влиянием вина или красоты женщины он способен быть искренним, но это ненадолго, "Угар страстного увлечения скоро проходит", -- сам же говорит он в конце пьесы. Если женщина ему изменит, он не скоро простит ей это, признается он в начале пьесы, и действительно, его самолюбие не простит такого охлаждения к себе. Одно известие о том, что Лариса, перед которой он очень виноват, выходит замуж за Карандышева, не дает покоя его самолюбию. Он не может примириться с мыслью, что ему изменили. Он должен

успокоить себя и убедиться в том, что это иначе, что Лариса любит его, а выходит за другого по необходимости. Он снова является в доме Огудаловой и принимает на себя роль оскорбленного изменой. Слабая характером Лариса не выдерживает и признается в том, что щекочет самолюбие Паратова и заставляет его убедиться в его превосходстве над Карандышевым. Но и этого мало. Ему надо совсем придавить этого жалкого чиновника, который позволил себе вступить в спор с ним -- с Паратовым. Для этого ему не стоит и возвышать голоса. Все знают, как опасно с ним иметь дело, а Огудалова, старуха, понимая это лучше других, заставляет Карандышева просить у него извинения, за что -- она и сама не знает, только чтобы замять сцену, которая бог знает чем кончится. Ведь Паратов не простой человек, он если захочет кого проучить, так на неделю дома запирается да казнь придумывает.

Глумление над Карандышевым, с одной стороны, цыганская песнь, спетая Ларисой и зажегшая в Паратове мгновенную, скотскую страсть, -- с другой, заставляют нашего бессердечного героя идти дальше, то есть признаться в любви Ларисе и увезти ее от жениха кататься по Волге с полупьяной цыганской оравой. Смеет ли мать Ларисы противоречить Паратову? Действительно, угар увлечения оказался и на этот раз непродолжительным -- его хватило только на поездку, а после нее Паратов уж не знает, как отделаться от своей компаньонки, которая уже надоела ему. Когда была нужна, он сам с ней возился, а когда не нужна, считает лишним даже самому отвезти Ларису домой и поручает это сделать полупьяному Робинзону и уходит кутить в трактир. Лариса застрелилась, и он на несколько минут от души жалеет и раскаивается в случившемся, но это, вероятно, ненадолго. Через месяц ему будет даже приятно, что из-за него стрелялась женщина.

Вот как я понял роль и начал вести ее на репетициях. Понятно, что сразу не освоишься с этим сложным типом. Понятно также, что без грима, костюма нельзя дать и понятия о нем на репетиции. В простом чтении, где слушатель своим воображением дополняет и рисует себе внешность, скорее можно было бы понять мой план. И действительно, так и случилось. После всех считок меня многие хвалили. Между прочим, Лопатин выразился, что ему очень нравится, как я читаю эту роль. Безличный режиссер Рябов, в котором я разочаровался, ничего не говорил, или, вернее, говорил, как другие. А другие на репетиции заговорили совсем не то, что при считке. Пошли споры и восклицания, что я не так веду роль, что мои паузы и отсутствие жестов смешны и портят роль, что я изображаю сонного Паратова, который, не любя Ларису, является к ней в дом кислый, целует, как мямля, ее руку, потом обманывает ее. Таких людей, по словам моих оппонентов, из всякого дома выгнали бы в шею. Мне спутали и сбили составленный мною план. Объяснить словами то, что я хотел изобразить, я, как всегда, не умел, тем более что фигура Паратова и для меня самого была еще не совсем ясна. Я терялся: как играть и что играть. Поупрямившись, как и всегда, некоторое время, я внутренне стал соглашаться (увы! напрасно) с доводами непрошенных советчиков, и вот в конце концов получился Паратов средний между задуманным мной и тем, которого навязали мне мнения моих оппонентов. Может быть, в силу этого явилась несколько неопределенная, мало рельефная фигура, вызвавшая упрек некоторых из публики.

На спектакле я играл Паратова оживленным в первом акте, спокойным во втором. В третьем акте старался быть веселым, но это не совсем удавалось мне. Последний акт играл, как и второй, то есть так, как было мной задумано. Словом, я старался услужить и нашим и вашим и в этом каюсь. Во мне мало самостоятельности. Саша Федотов<sup>206</sup>, рутинер, продолжает сбивать меня своим умением говорить. Грим и костюм следует признать удачными. Хорошо сшитый сюртук с подложенными плечами, обтянутые брюки, лаковые высокие сапоги весьма изящной формы делали стройной фигуру. Жаль только, что я поленился или не сумел скрыть кривизну своих ног, которые несколько портили общую фигуру. Лицо вышло не менее удачно; оно было смуглое, причем, как это бывает у военных, загар не тронул верхней части лба, оставив белой ту часть его, которая прикрывается фуражкой. Черные густые брови, спускающиеся к носу, придавали суровость лицу, а растушевка темной краской под чертой подведенных глаз давала им какое-то странное, не то задумчивое, не то злое выражение. Светло-русые длинные с подусниками усы так же соответствовали суровости и презентабельности общего вида. Форма, приданная усам, была оригинальна и красива. Тщательно раздвоенные и расчесанные усы под носом начинались узенькой полоской и прямой, почти отвесной линией спускались на подбородок, прикрывая углы рта и расширяясь к концу. Посреди подбородка была сделана ямочка. Своим появлением я громкой, энергичной речью я, несомненно, оживлял первый, несколько монотонный и скучный акт. В отношении жестов я был очень умерен. Одна рука была в кармане, другой я держал

длинный мундштук с папиросой. Невозмутимое спокойствие фигуры, курящей папиросу, по-моему, придавало мне барственность. Я старался говорить как можно легче и проще. Хохотал несколько резко и важно. Монолог о замужестве Ларисы, как кажется, мне удавался. Я его вел совершенно без жестов, пристально смотря в одну точку (оркестра). До этого монолога мы усиленно подымали тон пьесы. Но при известии относительно Ларисы я делал длинную и даже очень длинную паузу. Весь этот монолог прерывался паузами. Это задерживало (как мне казалось) внимание зрителей и оттеняло это место. Окончив монолог, я сразу, как бы выйдя из задумчивости, поворачивался, снова заговаривал громко и оживленно и, приподняв тон, уходил, в то время как занавес опускался. Аплодисментов не было. В антракте общее мнение было одобрительное, и холодность публики объясняли тем, что она слишком "чиста". И действительно, на этот раз было много профессоров, между прочим, Горожанкин и Богданов<sup>207</sup>. Из критиков был только Городецкий ("Русские ведомости"). Другие были заняты на спектаклях мейнингенцев и Росси<sup>208</sup>.

Второй акт шел оживленнее и глаже. В этом акте я старался показать ту фигуру, которую я задумал. Играл совершенно без жестов, очень не спеша и с расстановкой. До некоторой степени у меня в этом акте разграничилась роль (как в "Горькой судьбине", "Баловне" и некоторых других). Перед своим входом я делал маленькую паузу. Мне все кажется, что благодаря этим паузам зритель несколько приготавливается к появлению того лица, которого с нетерпением ожидает, подготовленный предшествовавшим разговором о нем. Войдя, я сразу вижу тетушку. Останавливаюсь, складывая руки (как бы говоря: "Боже мой! Кого я вижу!"), и медленно киваю головой, улыбаясь, открывая свои верхние большие зубы. Пауза. Идет сцена с тетушкой. Тут я очень покоен. В движениях несколько небрежен и ленив. Медленно сажусь, медленно вынимаю папиросницу из кармана брюк, так же не спеша закуриваю папиросу, оставляя спичку догорать в руке, потом сразу и резко тушу и кидаю ее. Тон с тетушкой принимаю несколько купеческий (Виктор Николаевич Мамонтов<sup>209</sup> таким тоном разговаривает с мамашей); таким же тоном разговаривают и в "Стрельнах" со старушками, мамашами цыганок, с которыми якобы находишься в давнишнем и дружеском знакомстве. После ухода Огудаловой я медленно встаю. Не спеша бросаю папиросу, тушу ее ногой и подхожу к фортепиано, где лежат ноты. Я их разглядываю. Пауза.

Входит Лариса, идет ко мне. Я поворачиваюсь, но руки ей не даю, а просто кланяюсь. Тон и голос сразу меняются. Я делаюсь серьезен, говорю на более низких нотах. В тоне слышится не то обида, не то язвительность. Длинный монолог, заканчивающийся отрывком из монолога Гамлета, я стараюсь вести как можно легче, как бы говоря его между прочим, вскользь. Монолог Гамлета сразу обрываю на верхней ноте. Делаю паузу, не смотря, и резким движением бросаю мундштук на стол, делаю шаг в сторону и небрежно договариваю: "И так далее". Когда Лариса открывает, что все еще любит Паратова, я делаю резкий шаг и сразу беру ее за руку. Пауза. Лицо просветляется, и только тогда следует восклицание и дальнейшие слова. Это несколько итальянская манера -- Ю la Masini<sup>210</sup>. Но в роли Паратова она мне кажется очень уместной, потому что оригинальна, как и сам герой. Принуждая Ларису признаться в любви ко мне, я искренен и веду эту сцену со страстью. Еще более повышается тон, когда я после признания благодарю ее за постоянство. Далее опять маленькая пауза, я делаюсь спокойнее, хотя известная мягкость меня не покидает, но это ненадолго. Первый порыв прошел, и я лениво тянусь за спичкой, зажигаю, достаю папиросу, закуриваю, не переставая молча изредка бросать взгляды на свою собеседницу. После этой паузы тон опять меняется и делается насмешливым и едким. Является Карандышев, меня знакомят с ним. Я не сразу встаю, потом оглядываю его с ног до головы и рекомендую ему, стоя спиной к публике.

Вся следующая сцена ведется небрежно и шутливо. При вступлении в разговор с тетушкой у меня опять является тот тон, в котором велась с ней сцена, и каждый раз, как Карандышев вмешивается в наш разговор, я изменяю (но не резко) выражение в лице, пристально глядя на него, делаю паузу и только тогда возражаю ему. Ссору с Карандышевым я веду без всякого повышения голоса, но нервно. Очень внушительно и с расстановкой произношу слова, как бы толкуя их ему. Ссора кончается, и Карандышев приглашает меня обедать и ждет ответа. Я не тороплюсь, прежде доканчиваю закуривать папиросу и только тогда, кидая на пол спичку, отвечаю на приглашение. После появления Робинзона я стою у двери с бокалом в руке, облокотясь о притолоку, улыбаясь или недоброжелательно смотрю на Карандышева.

После второго акта довольно лениво вызывали всех один или два раза.

Третий акт я не люблю. Особо детально разработанных мест у меня нет, и все мое внимание устремлено на то, чтобы играть как можно жизненнее, без жестов и оживлять своих сонных товарищей-артистов. Главное внимание сосредоточивается на мимике во время пения цыганской песни и на любовной сцене с Ларисой. Тут я играю вовсю, стараюсь быть искренним, иначе Лариса не поверит Паратову; но только что сцена кончается и все входят, я п р е с п о к о й н о заявляю: "Она согласна". Это для публики, чтобы она поняла мое притворство в предыдущей сцене. После третьего акта я не выходил. Заключал пьесу Федотов, так что довольно сильные аплодисменты (три-четыре раза) относились к нему. Публика его очень и очень дружно вызывала, а играл он чисто, с жаром и очень рутинно, как обыкновенно и все играют эти роли. Меня не вызывали. Правда, не было такого вызываемого места, к тому же я играл если и не совсем хорошо, то по крайней мере не рутинно. В последнем акте из-за участия цыган я измучился и к своему выходу не успел сосредоточиться. Но в этом действии немного дела, оно очень покойно. Усадив Ларису, я перешел к столу и рассматривал лежащие на нем журналы. Это я делал для того, чтобы легче и не так сосредоточенно говорить несколько напыщенный монолог, вложенный почему-то в уста Паратова в такой момент, как четвертый акт. Во всю сцену с Ларисой я не делал ни одного жеста и все время курил папиросу, лицом выражая нетерпение и скуку. Был очень холоден, однако, перед тем как уйти, выказал маленькую долю смущения и, как бы не решаясь, простоял несколько секунд, прежде чем уйти совсем. Ведь Паратов все-таки человек, и ему присущи некоторые человеческие чувства.

Вызывали по окончании довольно дружно раза три-четыре. Я вышел один раз и побежал перепримиrowываться.

Мнения:

*Рябов* хвалил, но очень сдержанно. "Я не судья, -- говорил он, -- я слишком пригляделся и потому придираюсь". Паузы в первом акте, конечно, как рутинер, он не хвалил. Я его видел только после первого акта.

*Федотова* хвалила на репетиции всю пьесу и все тоны. Я ей очень нравился в военной фуражке. "Красота и загляденье!" -- выразилась она. За "Тайну женщины" она хотела меня расцеловать и долго по окончании, говорят, ждала моего выхода, но я опоздал. К слову сказать, Федотова три раза без приглашения смотрела "Бесприданницу" и в третий раз навезла с собой много гостей.

*Третьяков* хвалил. Он в первый раз смотрит наш спектакль, не участвуя в нем, и остался страшно доволен. "Если мы так играем все пьесы, то я успокаиваюсь, -- заключил он, -- так играть стоит".

*Попов* глубокомысленно уверял, что третий акт -- это музыка и что пьеса раздалась прекрасно и идет превосходно.

*Городецкий* (критик) после второго акта забегал просить у меня извинения за то, что не отдал визита. Он хвалил общее исполнение и хоть и находит всегда пьесу скучной, но смотрит ее с большим удовольствием. По поводу раньше предположенной у нас постановки пьесы "Савантассена" ему говорил *Рябов*, что эту пьесу трудно у нас поставить, так как участвующие лениво посещают репетиции. Теперь он вернулся к этому вопросу и заявил, что, судя по ансамблю, надо думать, что исполнители на этот раз изменили обыкновению манкировать.

*Самарова*<sup>211</sup> после первого акта хвалила все вообще, а про меня заявила: "А уж Паратов, это такая красота!.." После второго акта она зашла ко мне в уборную. Благодарила и говорила, что роль Паратова -- моя коронная. Ее удивляет то, что я играю совсем другой тип, чем *Ленский*(?!), и заставляю верить этому типу, несмотря на то, что к *Ленскому* уже привыкли. После третьего и четвертого актов я не видал Самаровой.

*Шенберг* восхищался какими-то моментами.

*Дудышкин* искривлялся и врет, не стану записывать его хвалебных гимнов.

*И. Н. Львов*<sup>212</sup> не видал меня лет пять на сцене. Он нашел, что я сделал громадные успехи. Фигура и манера держаться на сцене привели его в восторг. Как военный, он не мог удержаться, чтоб с своей точки зрения не сделать оценки. А потому поставил мне в упрек, что я стараюсь играть военного несколько бравурно и с повышением голоса! По его словам, военные -- люди простые. Он был удивлен тому, как серьезно у нас поставлено дело, и находил, что наш спектакль нельзя назвать любительским. В двух первых актах я "играл, конечно, лучше всех"; в двух последних ему понравился Федотов.

О. Т. Перевощикова говорила, что я так хорошо и тонко играл, что негде булавки поддеть, тем не менее типа не было. О типе Паратова, оказалось, у нее никакого определенного представления не было. Чуть ли ей не хотелось, чтобы Паратов был петербургский фат. Она ждала, что я как-то особенно буду кланяться, говорить и т. д. Я указал ей на некоторые особенности и шик в моей роли, а именно: некоторые паузы, манера закуривать, бросание мундштука, схватывание руки Ларисы. Все это она одобрила, но на спектакле не заметила, так как нашла, что это слишком тонко сделано. От грима и красоты осталась в восторге и возьмет на второй раз кого-нибудь из подруг показывать меня и хвастаться (моей красотой). Как она, так и ее компаньонка обратили внимание на мимику во время пения и пожалели, что, когда я сижу на окне, не все меня видят. Находила, что я достаточно барствен. В общем, очень осталась довольна спектаклем.

Устромская сообщила, что мой ярый поклонник, не пропускающий ни одной моей новой роли, был и на этот раз в театре. Что он сказал, не пришлось узнать, так как после он не встретился с Устромской.

Соколовы ругали все и вся, кроме цыгана и Голубкова (Кнуров). Это оригинально, но настолько, что ничего выводить из этого не следует, разве только, что оба они бывают чудачки. Нашли, что я не даю решительно никакого типа и еще менее даю впечатления. Они не сомневаются, что в этой роли Ленский чем-нибудь да оригинален, а я остаюсь Костей Алексеевым.

*Подслушанный разговор в курильне.* Кто-то меня хвалит очень в роли Паратова. Собеседник заявляет: "Еще бы, с такой фигурой ему нетрудно играть".

"Тайна женщины" прошла превосходно. Говорят, лучше, чем в прошлом году. Пел я хорошо, открывал голос. Вставной куплет (дуэт) повторяли четыре раза. Очень нравилась моя низкая нота. Мою вставную арию просили повторить, но я отказался. Выход пьяного и пауза при игре лица удались. Смеялись, но не хлопали. Шенберг очумел от восторга. Митюшин тоже. До начала кто-то из публики убеждал кого-то, чтобы тот остался посмотреть, как удивительно играет Алексеев.

[11 апреля 1890 г.]

#### [*"Бесприданница" и "Тайна женщины"*] <sup>213</sup>

Два с половиной человека публики. Все дамы. Первые два действия -- ни одного хлопка и смеха. Скука смертная. Апатия. Я не знал, как доиграть спектакль. Случилось то же, что и первый раз в "Не так живи, как хочешь". Думаешь о другом, разглядываешь публику и бессознательно говоришь роль. Интонация верна, но не одухотворена. Очнешься -- смотришь, лучшие места роли прошли. Смутишься. Начинаешь припоминать, как я сказал ту или другую фразу, как смотрел, сделал паузу или задержал выход. Наконец, хочешь взять себя в руки, быть внимательным и непременно перестараться -- соврешь или начинаешь от усердия гримасничать, лишний жест прорвется. В довершение всего новый цыган (Шереметьев отказался по случаю смерти тетки) никуда не годится и сбил весь тон. Все действующие сердились на меня за вялость. Саша Федотов в негодовании прошипел злобно: "Да брось ты свои глупые паузы!" Я хотел рассердиться, но лень. В публике не замечали моей апатии. Только Ольге Тимофеевне показалось, что я либо конфужусь, либо не в духе. На этот раз она заметила мои приемы в Паратове и хвалила их.

"Тайна женщины" прошла недурно, но с меньшим оживлением. Я не выходил в "Бесприданнице" на вызовы после третьего акта. Стали кричать "Станиславского!", но я опоздал, так и не вышел.

Это последний спектакль Общества перед его, смертью. Сорока пять тысяч как не бывало <sup>214</sup>. Много руготни и ни одной благодарности. Придется ли играть еще и где?

Через несколько дней встречаю на ученическом оперном спектакле "Фауста" одного из членов московского музыкального фитценгагенского <sup>215</sup> кружка, некоего Суворова. Он подбежал ко мне и жмет руку. "Ну, батюшка, какой вы удивительный актер!" Я низко кланяюсь, в то время как он не выпускает моей руки. "Ведь я вам не комплименты говорю, -- продолжает Суворов. --

Вы ведь знаете, я сам старинный любитель и очень требователен, но тем не менее вы меня и в этом спектакле опять поразили. В самом деле, у вас удивительное разнообразие. Паратов -- и роль в водевиле! Это удивительно, и я все руки отхлопал". После этого разговора перешел на то, что при наших спектаклях надо учредить любительский оркестрик для антрактов. По окончании спектакля у выхода он снова догоняет меня и интересуется тем, когда назначен следующий спектакль. "Больше не будет". -- "Неужели?" -- "Может быть, -- соврал я, чтобы продолжать приятный для меня разговор, -- нас повезут в Тулу играть "Горькую судьбину". -- "Вы кого же, Анания?" -- допытывался Суворов. -- "Да". -- "Жаль, очень жаль, что не увижу вас в этой роли, -- продолжал он. -- Вообще я от души жалею, что мне не придется еще раз похлопать вам, а также, что мне редко приходится видеть вас. В прошлом году я видел вас в "Коварстве и любви" и вот теперь в "Бесприданнице". Серьезно вам говорю, вы меня очаровали, у вас большой талант. И если бы вы занялись специально этим делом, из вас вышел бы громадный артист" и т. д.

Другое мнение: бывшего нашего (при Обществе) надзирателя. Он говорил, что, несмотря на красоту и изящество, Паратов глубоко возмутил его. "Это отвратительный человек!" Он его возненавидел тем более, что он вышел таким жизненным и п\_р\_о\_с\_т\_ы\_м в моем исполнении. О простоте моей игры он особенно распространялся.

Что же, в конце концов, хорошо я играл или нет,-- это для меня загадка.

[8 ноября 1890 г.]

#### ["Тайна женщины"]<sup>216</sup>

Я вернулся с Кавказа в начале ноября и узнал, что первые два спектакля, которые Прокофьев поставил со своей труппой <sup>217</sup> перед новой публикой, оставили неприятное в ней впечатление. Старшины и некоторые из публики ждали меня с нетерпением, полагая, что мое присутствие поправит дело. Надо было приняться энергично. На первом спектакле публики было масса, но на втором было пусто в зале. Все жаловались, что публика строга, мало вызывает, без интереса смотрит и т. д. Я боялся очень первого выхода, тем более что на меня обращено было особое внимание. На следующий же день по приезду решено было ставить "Тайну женщины". Лишь только я появился в Обществе на репетиции, меня встретили Устромская, Эрарский <sup>218</sup> и некоторые другие возгласами: "Наконец-то! Вы нас оживите! Без вас не клеится". На роль Сезарины хотели взять Эберле <sup>219</sup>, но у нее умер дядя, она отказалась. Нашли безголосую, но миленькую, хотя совершенно неопытную г-жу Благово <sup>220</sup>. Она до того неустойчива и тяжела была в тоне, так отчаянно плохо пела, что я мучился с ней очень долго и страшно робел и волновался за нее в день спектакля. Сам я как-то отвык от сцены, и мне было тяжеленько играть.

Следует заметить, что прежде "Тайна женщины" шла после главной пьесы, в которой я обыкновенно участвовал и разыгрывался, теперь приходилось сразу развеселиться и являться веселым, беспечным Мегрио. Для первого выхода после длинной летней вакации это трудно. При моем появлении прошел по залу гул. Я нервился и держал очень высокий тон, так как Сезарина то и дело спускала его. Жесты прорывались ненужные. Первые аплодисменты раздались после трио. Требовали повторения, но не слишком настойчиво. Мы бисировали, опять аплодировали, но не очень. Наш дуэт с Куманиным <sup>221</sup> также повторили по более настоятельным требованиям -- один раз (только). Мою арию, к удивлению, я повторил (чего никогда не было раньше). Сезарину вызвали среди действия. Федотова также после куплета. К концу публика стала больше смеяться, но я не владел собой, чувствовал, что играю хуже обыкновенного. Пауза, которую я выдерживаю стоя пьяным перед публикой и молча улыбаясь ей, вышла удачно. Кажется, даже аплодировали. Во всяком случае, смеялись долго. Финальный куплет хоть и заставили повторить, но по окончании повторения аплодисменты были так жидки, что не стоило подымать занавеса. Старшины клуба не особенно-таки меня благодарили и ухаживали. Киселевский, который был в театре, смеялся, но после спектакля ко мне не подходил. Ольга Тимофеевна хвалила меня очень, но жалела, что я не надел красного галстука. Заметила, что я был некрасив, усы слишком были вздернуты. Мария Дмитриевна Перевошикова <sup>222</sup> рассыпалась в похвалах и в восторге была от голоса. Маруся говорила, что мои жесты (то есть отсутствие их)

и паузы совсем меня погубят. Будто бы я из-за них казался стесненным и мало развязным. Она сознавала, что выходить в роли Мегрио, да еще с такой неопытной Сезариной, трудно и что в этом-то и причина меньшего успеха пьесы. Однако она видела некоторых из публики, которые хохотали до упаду и восхищались мною на словах, но хлопали умеренно. Может быть, в самом деле публика не любит здесь выражать восторгов. После этого спектакля стали нас хвалить, и публика осталась довольна. Еще до спектакля Кожин приходил в уборную, говоря, что из-за "Тайны женщины" отличный сбор. Нехватило контрамарок. Действительно, народу было масса.

[22 ноября 1890 г.]

["Горькая судьбина"] <sup>223</sup>

Мнения. *Маруся* нашла, что я был очень мрачен и, пожалуй, даже скучен в первом действии. Не было видно радости и оживления мужа, вернувшегося к жене после долгой разлуки. Драматическая сцена первого акта была проведена на одной нотке, следовательно, слишком однотонно, притом с несколько поддельным трагизмом. Конец первого акта, когда Ананий облакачивается о притолоку двери (нововведение) и рыдает, не понравился ей потому, что слезы были слишком громки и как будто неестественны, последние слова слишком сдавленны и хриплы. Второй акт ей очень понравился. Тут местами она забывала даже, что перед ней играет муж, и она совершенно отрешалась от моей личности. Поза в профиль у двери оставила в ней впечатление чего-то грозного, сильного и благородного. Третий акт в первой половине, до сходки, страдал опять однотонностью. Не было того чувства, которое появлялось у меня в голосе прежде. Не было также и мольбы. Сходка прошла немного хуже, чем прежде. Ей заметно было отсутствие Александра Филипповича, который удивительно играл и вел сходку. Прокофьев был гораздо хуже<sup>224</sup>. Во время сходки мужики слишком уж кричали. Так, например, во время моей последней тирады перед выходом Лизаветы мужики начали галдеть одновременно со мной. Я много от этого проиграл. Нововведение при монологе "Господа миряне", который на этот раз я вел с рыданием, в полном отчаянии, ей не понравилось: как будто я неловко стал на колени. Последний акт был испорчен моим гримом. Действительно, я подклеил одну сторону уса кверху -- говорят, для публики получилась неприятная улыбка. Марусе никогда не нравился мой грим, а на этот раз особенно он был неудачен. Весь акт я говорил слишком тихо. Прощанье с матерью затянул. По мнению Маруси, самое сильное впечатление получается при первом моем поклоне народу. Чтоб не расхолаживать его, надо остальную часть до окончания действия вести поскорее. Несмотря, однако, на все замечания, она сознавалась, и я это видел, что впечатление, вынесенное ею, было очень сильно, хотя и страшно неприятно, тяжело. Никогда прежде на нее не производила эта пьеса такого сильного впечатления. Она была страшно нервна. Она говорила, что публика все время внимательно следила и после антракта спешила скорее на свои места. С какой-то барыней сделалось дурно <sup>225</sup>.

[21 декабря 1890 г.]

["Лес"] <sup>226</sup>

Как и всегда, о "Лесе" вспомнили только тогда, когда осталось времени не более, как на три или четыре репетиции. Четвертая репетиция была генеральная, которую, в видах экономии, на этот раз сделали без грима. С этим я согласиться не мог и вызвал гримера специально для себя и на свой счет. Однако вернусь к репетициям. Последний раз я играл Несчастливцева под руководством А. Ф. Федотова. Говорят, он чудный режиссер. Пожалуй, соглашусь с этим, но только в отношении к французским пьесам или к бытовым, где ему приходится играть или где есть типы, отвечающие его таланту как актера. Здесь он в своей сфере, играет за каждого роль и придумывает прекрасные Детали. Но не дай бог учить с ним драматическую роль. Этих ролей он не чувствует, и потому его указания шатки, изменчивы и слишком теоретичны. Сам он в этих



случаях ничего не показывает, отговариваясь отсутствием голосовых средств или попросту хрипотой. После неудачного исполнения в первый раз роли Несчастливцева я для второго раза обратился к Федотову<sup>227</sup>. Он начал с того, что прочел мне целую лекцию о драматическом искусстве и рассказал всю историю возникновения роли Геннадия, и дал характеристику тех типов, с которых она списана. Сознаю, что я выслушал все это с большим вниманием и интересом, но... роль стала для меня как бы мозаичной. В одной фразе я видел Рыбакова<sup>228</sup>, в другой -- угадывал Чумина<sup>229</sup>, у которых Островский заимствовал разные характерные черточки. В довершение всего, чтобы скрыть мои лета, Федотов посадил меня на нижние ноты и заставил играть свирепого трагика, каким, может быть, и был Рыбаков и другие. Я давился и гудел на одной ноте, и гримасничал, и двигал брови, стараясь быть свирепым. Выходило театрально, банально и напыщенно -- живого же лица не получалось.

Прошло много времени с тех пор, а начитанный и раз утвердившийся тон, против ожидания, не испарился. Первая репетиция напомнила мне старого Несчастливцева, о новом я перестал уже и мечтать. Артем<sup>230</sup>, который играл со мной Аркашку, только что вернулся из поездки, где он с актером Малого театра Славным играл ту же роль. Он мне рассказывал об исполнении Славина и напирал на то, что последний видел в Несчастливцеве прежде всего простого человека и лишь местами трагика<sup>231</sup>. Я упрявился по обыкновению и не покидал своего тона, тем более что некоторые места роли, по-моему, и по описанию Артема, выходили у него вульгарно и нехудожественно. На последней простой репетиции я был очень весел и, изменив упрямству, решил попробовать рекомендуемый мне тон. Рубикон был перейден, и я еще больше воодушевился теми похвалами, которые посыпались на меня после исполнения самой трудной первой сцены и особенно после сцены четвертого акта с пятачком. Весь секрет роли оказался в том, что Несчастливцев имеет два вида, которые необходимо отчетливо показать публике. Он добрый, простой, насмешливый и сознающий свое достоинство человек, местами -- трагик старинной мелодраматической школы. В этих двух фазах и следует явиться перед публикой, и чем отчетливее будет разница этих двух лиц, вмещающихся в роли русского провинциального трагика, тем эффектнее и понятнее для публики будет идея Островского, представляющего тот изломанный характер, который вырабатывает сцена. На этих-то основаниях я и решился загримироваться не разбойником с всклокоченными волосами, а красивым средних лет человеком (старика я не сумел бы выдержать ни по манерам, ни по голосу). Я играл в своих завитых и напудренных волосах, со своими же несколько удлинненными усами. Положил на лицо темной телесной краски для загара и отделил глаза, которые, как я замечал раньше, от этого выигрывают и получают большую выразительность. На тех же основаниях и всю роль вел я на средних, естественных нотах, понижая и сгущая звук голоса лишь там, где Несчастливцев вставляет тирады из вспомнившихся ему ролей. Вся роль была задумана и ведена в том же духе. Например, с первого слова я взял естественный тон, обрадовался встрече с Аркашкой, даже поздоровался за руку и расцеловался с ним и лишь на минутку рассердился и подразнил его при словах: "В карете, не видишь" и т. д. Однако после небольшой паузы раздражение прошло и заменилось прежним радостным тоном при встрече с знакомым собратом.

[Январь 1891 г.]

["Медведь сосватал" и "Откуда сыр-бор загорелся"]<sup>232</sup>

Это был наш последний спектакль в старом Охотничьем клубе (увы! будет ли новый?), который сгорел в ночь с 10 на 11 января 1891 г.

[Февраль 1891 г.]

["Плоды просвещения"]<sup>233</sup>

Васильев на нашем спектакле не был <sup>234</sup>. Вспомнить, что он просил выбрать его в почетные члены,-- его забаллотировали.

[Февраль 1891 г.]

["Плоды просвещения"] <sup>235</sup>

Репетиции "Плодов просвещения" шли под моим режиссерством. Всецело постановка их принадлежит мне, несмотря на то, что наш режиссер Греков <sup>236</sup> был мною приглашен на несколько последних репетиций только для того, чтобы не дать ему повода обижаться и на всякий случай заранее поделиться с ним успехом пьесы, если таковой был бы. Во время репетиций я мало рассчитывал на него, так как это были томительные вечера, напоминающие "Секретаревку" или "Немчиновку". Долго никто не учил ролей, и мы не репетировали и убивали время и забывали роли. Как на зло, с нашими репетициями совпали таковые же репетиции Общ. образ. женщ. <sup>237</sup>, которое хотело перебить у нас успех и предупредить постановкой новой пьесы. Тут некоторые из исполнителей выказались в своем настоящем свете. Павел Иванович Голубков, Иван Александрович Прокофьев, я, Маруся, Мария Александровна Самарова, несмотря на разные увещания, отказались играть в другом спектакле в той же пьесе, которую репетировали в Обществе. Это было бы даже непорядочно таким образом менять собранный с большим трудом воедино лучший любительский ансамбль ради каких-то случайно собравшихся, никому не ведомых губителей. Кондратьев, режиссер Малого театра, ставивший пьесу и в течение трех лет издевавшийся над нашим Обществом и спектаклями, не побрезговал при первой нужде обратиться к нам и думал даже уговорить и меня на роль Звездинцева, но я ломать дурака не хотел. Какой смысл будут иметь наши спектакли, раз мы же сами в том же составе сыграем для обр. женщ. Конечно, из моих или наших отказов Кондратьев не замедлил состряпать самую скверную сплетню, тем не менее ни я, ни другие из поименованных не согласились изменить нам. К вышеприведенным следует прибавить еще Третьякова, Винокурова и Тарасову. Только двое -- Лопатин <sup>238</sup> и Федотов -- захотели поиграть и тут и там. Очевидно, им не важен ансамбль, лишь бы поиграть, и Общество, несмотря на трехлетнее существование свое, нисколько не дороже им, чем любители "Секретаревки". Так и запишем. Положим, Федотов не играл у обр. женщ., так как у него в доме дети заболели скарлатиной, но дело не в факте, а в намерении. Лопатин до того явно делал предложение тому Обществу, что считал преступлением не являться на репетиции их, и если таковые совпадали, то он пропускал их у нас, но не у них. Единственное извинение ему -- это то, что он в кого-нибудь влюблен.

Так или иначе, но наши репетиции не клеились главным образом из-за манкировок. Из тридцати двух участвующих являлось пятнадцать человек, за неявившихся отдувался я -- читал то за одного, то за другого. Полных репетиций была только одна -- перед генеральной. Распределение ролей я сделал чрезвычайно тщательно, обдуманно и удачно, так как я хорошо знал средства и недостатки наших исполнителей. Конечно, никого из прокофьевской компании не пустил даже и на маленькие роли. Репетиции я производил по своей всегдашней системе, то есть бесконечными повторениями плохо удающихся сцен, с заранее составленным планом мест и декораций и с отдельными репетициями с лицами, которым типы не даются <sup>239</sup>.

Я настоял на том, чтобы все лица давали те фигуры, которые сложились у меня в фантазии. Один Гросман блуждал, как в темноте, несмотря на то, что я подсказывал ему весьма курьезный тип еврея-шарлатана. Аккуратнее всех были я, жена, Третьяков и Голубков, пожалуй, Лукутин, остальные или манкировали, или спешили. Всех репетиций было около двенадцати-тринадцати и одна (только) генеральная. Нас смущало то, что приходится играть в Немецком клубе.

Ужасно трудно давалась мне роль Звездинцева. Второй и третий акты пошли сразу, но первый был весьма томителен. Как говорить жизненно эти слова -- с тонкой насмешкой и притом так, чтобы публика понимала их и следила бы за ними, а не скучала от монотонной роли Звездинцева в монотонном и длинном первом акте, в первой сцене с Сахатовым? В довершение всего Звездинцев аристократ и не совсем старик, а лишь пожилых лет. Мне как молодому человеку труднее всего передавать именно этот возраст. Признаки глубокой старости определенны и

резки, а потому они легче уловимы. Передать же аристократа внешностью, жестами, манерой говорить -- задача не легкая. У аристократов есть своя особенность, трудно уловимая, какая-то своя, особая, весьма мягкая манера произносить слова. Я этого достиг до некоторой степени тем, что в роли Звездинцева выпячивал нижнюю челюсть. От такого изменения положения рта как голос, так и произношение изменились, и получился какой-то говорок с легким присвистом. На грим и костюм я обратил особое внимание: внешний вид в этой бессодержательной роли -- половина успеха. Я решил придать лицу оригинальность главным образом париком и наклейкой. Отыскался седой, чуть желтоватый парик с длинными волосами, косым пробором, с легкими завитками концов волос. Борода ко мне не идет, и я, несмотря на рутинность бак при гриме важного господина, принужден был прибегнуть к этой наклейке, обратив внимание на то, чтобы цвет волос был оригинален. Я остановился на белокурых баках с сединой. Нос сделал с легким горбом.

Роль Звездинцева я не играл резонером, она слишком была бы скучна при таком тоне. Первый акт я вел довольно живо, стараясь не придавать большого значения тем глупостям, которые говорит Звездинцев о спиритизме. В разговоре с Сахатовым курил сигару; при словах "больная старушка опрокинула каменную стену" я поправлял якобы истрепавшийся конец сигары и был занят больше этой механической работой, чем тем, что говорил. От этого фраза становилась смешнее по своей убежденности и неопровержимости. При разговоре с мужиками я упорно не смотрел на них и лишь, наклонясь немного, прислушивался к их словам. Брал бумагу, пробегал, лениво складывал ее с княжеской *nonchalance* {небрежность (*франц.*)}, почесывал вторым пальцем ухо и топтался на месте. Во время этой сцены я не раз порывался уйти, вынимал из кармана шубы газету, с видом хозяина осматривал стены, дверь; перед уходом, смотря на часы, долго соображал и, наконец, с решительным видом распорядился никого не принимать и подождать моего выхода с полчаса <sup>240</sup>.

[14 ноября 1891 г.]

["Фома"]<sup>241</sup>

Мнения:

*Дм. Вас. Григорович*, известный литератор, случайно попал на спектакль. Интересовался посмотреть нас, хотел поручить нам для исполнения впервые на московских сценах свою комедию "Замшевые люди"<sup>242</sup>. Заходил три раза. До начала спектакля выражал сожаление, крайне любезно, о том, что не мог быть у меня. После первого акта прибежал в уборную, поздравлял с успехом, говорил, что никогда еще не видел, чтобы любители достигли такого совершенства. Он находит, что в нашей труппе есть три больших таланта -- я, Федотов и Винокуров <sup>243</sup>. Хвалил переделку, говоря, что она сделана очень ловко. Про меня сказал, что он давно не слышал на сцене такого мягкого тона и такого искреннего добродушия. После первого акта Григорович стал уже говорить о своей пьесе. Он выразил желание сойтись, чтобы поговорить со мной о ее постановке. После второго акта прибежал в полном восторге. Ужасно хвалил ансамбль. Понравилась ему Перепелицына, то есть Курицына (Ильинская) <sup>244</sup>. Просил меня заехать в воскресенье для окончательных переговоров. "Уж я вам покаюсь,-- заключил он.-- Я был сегодня у Южина и навел об вас и вашем Обществе справки. Южин сказал, что я смело могу поручить вам мою пьесу, потому что вы -- артисты, а не любители. Если бы,-- говорит Южин,-- вы не были богатым человеком, артисты Малого театра собрались бы к вам и умоляли бы вас итти в Малый театр". Второй акт ему понравился так же, как и первый. Он находил, что пьеса очень интересна. Спрашивал, кто ее переделал. Я скромно открыл ему свое имя. Он меня поздравлял, говорил, что очень ловко скомпонованы сцены. Хотел зайти после третьего акта, но не пришел. Я даже не видел его в первом ряду, где он сидел. Уж не уехал ли он? Должно быть, не слишком-то интересная пьеса.

*А. Ф. Федотов* ужасно хвалил исполнение. Про мое исполнение он говорил, что оно первоклассно<sup>245</sup>. Ужасно хвалил Артема за пьяного Букашкина. При встрече с Марусей Федотов сказал, что он пришел отдыхать и наслаждаться нами. Маруся поблагодарила его. "Я должен вас благодарить,-- возразил Александр Филиппович,-- за то истинное удовольствие, которое вы доставляете". Про пьесу он сказал: "Как хотите, а роман пишется не для сцены и потому не

поддается переделке". Бранил только мейнингенщину в конце второго акта: свистульки не похожи на соловья, а задержка занавеса излишняя<sup>246</sup>.

*Лев Михайлович Лопатин* очень хвалил исполнение. Пьеса, по его мнению, скучна. После первого акта он говорил, что мы в кулак захватили публику. Советовал при выгоне Фомы разбивать стекло. Хочется дополнить эту страшную сцену каким-нибудь треском. Он говорил, что во время изгнания в публике было слышно охание, до того сильно проведена была эта сцена. Становилось страшно за Федотова.

*Кичеев*, критик, приходил после первого акта и говорил: "Кому пришла несчастная мысль переделать эту повесть, в которой нет никакого действия?" Очевидно, будет ругать нас<sup>247</sup>.

*Духовецкий*, критик, сказал, что исполнители "Плодов просвещения" сумеют сыграть всякую пьесу с блеском. Исполнение очень хвалил. Пьесу находит тяжелой и скучной.

*Григорович Д. В.* Через два дня после спектакля я был у него утром в день его отъезда. Он принял меня в халате. Был страшно любезен. Говорил, что три дня не может забыть пьесы и только о ней и думает, несмотря на то, что видел и "Гамлета" и "Макбета". Возмущался на московских критиков за то, что они замалчивают этот выдающийся по интересу спектакль. Он написал какую-то статью, которую хотел было мне прочесть, но, к сожалению, она была уже уложена в чемодан. Григорович говорил, что он будет трубить в Петербурге об этой пьесе.

[30 декабря 1891 г.]

["Бесприданница"]<sup>248</sup>

Играл с сильнейшей инфлюэнцей при 40° температуры. "Тайну женщины" отменили по моей болезни и за поздним окончанием "Бесприданницы".

*Спектакль 77 марта 1892 г.*

*в помещении Московского общества искусства и литературы.*

*Волхонка, д. Спиридонова<sup>249</sup>.*

"Горькая судьбина"

На спектакле публики собралось немного. Сбор был сто пятьдесят рублей, так как в этот день был концерт Фигнера<sup>250</sup>. Играл Анания по прежнему плану. Сходка вышла очень сильно, а также и последний акт. Оживления особого не было.

*Мнения.* *Маруся* нашла, что я играл удивительно; по ее мнению, бытовой тон был в самую меру. С последним актом она не согласна, говорит, что не понимает, но видит, что у меня выходит очень оригинально и что, может быть, для знатока это и очень хорошо. Пьеса произвела на нее удручающее впечатление. Она ужасно была нервна.

*Рязань, 22 марта 1892 г.*

*Спектакль в Офицерском собрании Фанагорийского полка*

["Счастливцев"]<sup>251</sup>

С поездом в одиннадцать часов утра выехали в Рязань в составе Федотовой, Садовской, Яблочкиной, Михеевой и Великановой (ученицы театрального училища), Варя (гримерша), Федотов А. А., я, Левицкий, Серлов (суфлер), Яша (гример) <sup>252</sup>. Ехали во втором классе. Довольно неудобно. Все были усталы и не в духе. Было неоживленно. Я накануне не спал всю ночь и, измученный за весь пост, к этому дню еле стоял на ногах.

Как раз в день спектакля в Рязани хоронили баронессу Тизенгаузен, мать С. А. Кошелевой. Маруся выехала за день, чтобы попасть на похороны, и ждала нас в Рязани. Она выехала вместе с сестрой Софьи Александровны на станцию нас встречать. Со станции я поехал к Софье Александровне. Пообедал там и оттуда в собрание. Помещение и сцена оказались невозможными. Публика на носу. Пили долго чай. Репетировали некоторые сцены. В уборных неуютно, даже нет стульев. В самую уборную поставили оркестр музыки, который страшно мешал. Грим вышел не особенно удачным. По крайней мере никто особенно его не хвалил. Перед моим выходом мне мешали болтовней. Страшно устал, не владел нервами. Тон не поднимался. Первую сцену провел хоть и проще Михеевой, но довольно ordinarily. Пауза вышла средне. Сцена с Яблочкиной прошла недурно. С выходом Левицкого рассеялся, стал путать роль -- недоволен ею. Вышел без аплодисментов, так же как и Яблочкина. По окончании вызвали дружно два раза, так же, как и после всех других актов; я не выходил, так как гримировался. Во втором акте еще больше устал, но играл лучше, чем в первом. Федотова сказала, что очень хорошо, особенно в начале и конце; середину -- тон опустил, но очень уже молодо, свежо. К третьему акту я настолько изнервничался и физически устал, что перестал владеть собой; опаздывал на реплики, путал -- и ничего не вышло. Особенно неудачен был финал, то есть брань с Левицким. Саша Федотов говорил, что я опустил тон. Изнуренные, добрались до станции. Ужинали. Дождавшись Маруси, я сел с ней и Сашей Федотовым в отдельный вагон и хоть и очень было неудобно, но спал недурно, так как ужасно измучился.

Недоволен я своим дебютом с артистами Малого театра <sup>253</sup>.

*[В доме Алексеевых у Красных ворот*

*27 марта 1892 г.]*

*["Счастливец"]* <sup>254</sup>

Спектакль у нас (Красные ворота) в пользу голодающих. Сбор -- тысяча пятьсот рублей. Выдающийся успех Маруси. Была очень мила и чуть ли не забила Федотову. Про меня часть публики говорила, что я хорош, другие находили, что я тяжел для жён-премьера.

*[Тула. 31 октября 1893 г.]*

*["Последняя жертва"]* <sup>255</sup>

Знакомство с Львом Николаевичем Толстым (у Давыдова). Предоставил мне право на переделку "Власти тьмы" <sup>256</sup>.

После спектакля -- ужин у Ив. Мих. Леонтьева, вице-губернатора Тулы.

*[Тула, 10 декабря 1893 г.]*

*["Уриэль Акоста"]* <sup>257</sup>

К\_о\_с\_т\_ю\_м\_ первого акта. Длинная роба, черная с черными пуговицами. Очень широкие рукава, схваченные у кистей (белого воротника не надо). Подпоясан черным шарфом с бахромой (черной) по концам. Кушак повязан так, что концы его торчат с двух боков. Черный плащ. В руках коротенькая палка. Ермолка. Шляпа с большими жесткими полями (в руках). Туфли мягкие, без каблуков, на войлочной подошве.

В\_т\_о\_р\_о\_й\_а\_к\_т. (Проклятие.) На черную робу (плаща не надо) надевается на голову белый талес. Сверх талеса на лоб надевается квадратный ящичек с заповедями и привязывается черным ремнем, концы которого спускаются на плечи. Левая рука засучена по плечо. Около плеча привязан ящик с заповедью и ремнем обмотана семь раз рука и все пальцы. Конец ремня висит от кисти руки. Талес (левая сторона) закинут на плечо, так что рука обнажена. В руках длинный посох (Сотанвиля). Талес -- это белый полотняный (мягкий) платок в сажень длины и аршина два ширины; с двух концов -- по шесть широких черных полос, по четырем концам -- кисти (заповеди).

Т\_р\_е\_т\_и\_й\_а\_к\_т. До сцены отречения играл в одной робе; на носу очки из черепахи. Сцену отречения -- как второй акт.

Г\_р\_и\_м. Черный парик с пейсами (тир-бушон {le tire-bouchon -- штопор; en tire-bouchon -- спиралью (*франц.*).}). Хохол -- лысина. Не очень длинные волосы. Брови -- жесткие, углы (у висков) кверху. Борода в несколько цветов: рыжеватая, светлая и очень темная, кое-где проседь. Нос с наклеенной горбинкой. Борода на две стороны... жидкая, но длинная; бока ее широкие, для утолщения лица.

[Ярославль, 9 октября 1894 г.]

["Гувернер"] <sup>258</sup>

Встретили аплодисментом... После актов, и особенно по окончании пьесы, вызывали дружно и много.

[Ярославль, 11 октября 1894 г.]

["Бесприданница"] <sup>259</sup>

При выходе встречали аплодисментом. После первого акта подали венок, собранный по подписке публики и студентов. На лентах надпись: "Ярославль, 11 октября 94. К. С. Станиславскому -- Спасибо".

Замечания А. А. Саблина: первый акт находит безукоризненным, но известие о свадьбе Ларисы недостаточно разработано; второй акт: сцена любовная с Ларисой (вспышка страсти Паратова) не совсем ясна. Думает, что Паратов не станет кричать на Карандышева, а уничтожит его своим безапелляционным, холодным тоном.

## [МНЕНИЯ О ПЬЕСАХ]

[1896 г.]

"А\_н\_т\_о\_н\_Г\_о\_р\_е\_м\_ы\_к\_а", из повести Д. В. Григоровича, переделка В. А. Крылова. Вещь совершенно нескеничная и неинтересная. Ставить нельзя.

"И\_с\_к\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_и\_ц\_а\_п\_р\_и\_к\_л\_ю\_ч\_е\_н\_и\_й" ("L'aventuriXre") Э. Ожье, перевод неизвестного (существует еще перевод И. Н. Грекова).

При наличности в труппе grande-кокетки (блестящей), старого, изящнейшего grand seigneur (Мюкарад), французистого любовника с красивым пафосом и фата-пошляка, весьма изящного, пьесу играть можно.

Нового в ней ничего нет. Общеизвестный французский жанр, построенный на неожиданных и мало правдоподобных случайностях и встречах. Добродетельные монологи, наивные словечки. Интерес новизны -- никакого. Литературности или внутренней глубины -- еще меньше.

Для Общества искусства и литературы мало подходяща и, повторяю, может быть поставлена только в случае, если роли разойдутся блестяще.

"С\_т\_а\_р\_о\_о\_б\_р\_я\_д\_е\_ц" Чужаго (он же Ушаков), помещена а "Театральной библиотеке", при журнале "Артист" [1892 г., No 16].

Пьеса может представить интерес новизны благодаря среде, из которой она взята.

Самим автором оригинальность этой среды затронута весьма слабо и мало интересно. Он более занялся внутренней стороной своей избитой и шаблонной темы. Быть может, при искусной постановке можно будет окрасить пьесу, придав ей колорит "В лесах" и "На горах" Печерского. Только тогда она может представить интерес. При хорошей игре можно также нарисовать довольно характерные типы из бледно очерченных действующих лиц.

Характерные костюмы, грим и декорации дополняют картину, и только тогда пьеса получит для публики внешний интерес.

З\_а\_н\_е\_и\_м\_е\_н\_и\_е\_м\_л\_у\_ч\_ш\_е\_й\_п\_ь\_е\_с\_ы\_О\_б\_щ\_е\_с\_т\_в\_о\_м\_о\_ж\_е\_т\_в\_ч\_и\_с\_л\_е\_д\_р\_у\_г\_и\_х,\_б\_о\_л\_е\_е\_у\_д\_а\_ч\_н\_ы\_х\_и\_с\_о\_д\_е\_р\_ж\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_ы\_х\_п\_ь\_е\_с\_к\_о\_г\_д\_а\_н\_и\_б\_у\_д\_ь\_п\_о\_с\_т\_а\_в\_и\_т\_ь\_и\_"С\_т\_а\_р\_о\_о\_б\_р\_я\_д\_ц\_а".

"Н\_е\_у\_д\_а\_ч\_н\_ы\_й\_д\_е\_н\_ь" [Т. Барриера]. С французского, перевод Э. Э. Матерна, в одном действии.

М\_н\_е\_н\_и\_е: Пьеса мила при тонкой французской игре. Исполнители должны быть французами с головы до ног, роль же мужа должна передаваться с чисто французской манерой смешить. Глупым лицом, постоянными оговорками... непониманием, о чем говорится, растерянным видом. Пьеса должна идти в самом скором темпе и тогда она может посмешить публику, но оригинального, сенсационного в ней ничего нет.

Е\_с\_л\_и\_н\_е\_т\_н\_и\_ч\_е\_г\_о\_л\_у\_ч\_ш\_е\_г\_о--и\_г\_р\_а\_т\_ь\_м\_о\_ж\_н\_о.

"С\_т\_а\_р\_ы\_й\_б\_а\_р\_и\_н" А. Пальма (четыре или пять действий).

М\_н\_е\_н\_и\_е: Пьеса хоть и не нова, так как она шла и у Корша и у Горовой, тем не менее может быть поставлена.

Боюсь за последний акт, где на фоне декорации (типография) говорят весьма наивные либеральные, теперь уже устаревшие, истины.

За неимением более нового -- играть можно.

"Г\_р\_е\_ш\_н\_и\_ц\_а" А. Пальма.

С\_о\_д\_е\_р\_ж\_а\_н\_и\_е: Больная, капризная Сарра после суда над ней едет с доктором, который несколько увлечен ею, в Крым, там влюбляется в офицера... и т. д.

Эту канитель я не дочитал. Скучно. Играть не стоит.

"Т\_р\_а\_к\_т\_и\_р\_щ\_и\_ц\_а" К. Гольдони, в трех действиях.

Трактирщица Мирандолина прельщает всех своих постояльцев, но Кавалер ди Рипафратта, ненавистник женщин, смеется над ней и ее влюбленными. Мирандолина хочет его проучить. Пускает в ход все женские хитрости и чары, которые оказывают желаемое действие. Кавалер влюбляется и открывает ей свои чувства. Она прогоняет его и выходит замуж за своего слугу при трактире.

Премиленькая костюмная вещь, картинки XVIII столетия (1753 г.). Центральной пьесой спектакля быть не может, но как добавочная пьеса -- очень мила<sup>1</sup>.

Иметь в виду.

"Цыганка Занда", соч. Гангофера и Бросинера, перевод М. Ватсон, в четырех действиях.

М\_н\_е\_н\_и\_е: Пьеса ловко и сценично написана, с чисто французскими, весьма ловкими фокусами. Может представить интерес и делать сборы. Потребуется больших затрат и труда при постановке. Стоит ли производить такие траты и жертвовать столько сил для вещи, далеко не высокохудожественной. С теми же хлопотами и тратами можно поставить много более серьезных и художественных вещей.

П\_р\_и\_б\_л\_е\_с\_т\_я\_щ\_е\_м\_р\_а\_с\_п\_р\_е\_д\_е\_л\_е\_н\_и\_и\_м\_н\_о\_г\_о\_ч\_и\_с\_л\_е\_н\_н\_ы\_х\_р\_о\_л\_е\_й\_ играть можно.

"Н\_е\_п\_е\_р\_в\_ы\_й\_и\_н\_е\_п\_о\_с\_л\_е\_д\_н\_и\_й", в пяти действиях. Сочин. ? {Комедия В. А. Дьяченко. -- *Ред.*} (По рекомендации Желябужск.).

Он влюблен в кокетку Вельсаль, ссорится с ней и возвращается к прежней своей невесте. Женится. В маскараде встречается с кокеткой, та интригует его, снимает маску. Он опять влюбляется, изменяет жене. Тиранит ее, заставляет приезжать и обмениваться визитами с кокеткой.

В конце концов жена соображает, что он негодяй, уходит от него, и он плачет. Несколько неискренне написанных типичных ролей. Бонвиван-дядя, говорящий цитатами -- стихами. Старый генерал контуженный и потому ничего не понимающий. Общие типы разных сплетниц помещиц и помещиков.

М\_н\_е\_н\_и\_е: Записал содержание, чтобы никогда не возвращаться к этой древней и неинтересной глупости. Такие пьесы пишутся пудами. И\_г\_р\_а\_т\_ь\_н\_е\_т\_н\_и\_к\_а\_к\_о\_й\_в\_о\_з\_м\_о\_ж\_н\_о\_с\_т\_и.

"П\_о\_с\_л\_е\_д\_н\_и\_й\_к\_у\_м\_и\_р" А. Доде, в одном действии.

Старенький буржуа женат на женщине средних лет. Живут дружно, как голуби. Случайно попавшая в руки мужа посылка с почты раскрывает ему всю картину его жизни. Жена его влюблена была в его приятеля, уже умершего. Она изменяла ему и, наконец, после борьбы решила расстаться навсегда с любовником. Последний уезжает и умирает. Старик в первый момент проклинает изменницу, потом прощает ее.

М\_н\_е\_н\_и\_е: Премилая вещь. И\_г\_р\_а\_т\_ь\_с\_т\_о\_и\_т.

"Д\_в\_о\_е\_Ф\_о\_с\_к\_а\_р\_и" Байрона. Трагедия в пяти действиях.  
Играть не стоит.

"В\_е\_р\_н\_е\_р" Байрона. Трагедия в пяти действиях.  
М\_н\_е\_н\_и\_е: Играть не стоит.

"С\_а\_р\_д\_а\_н\_а\_п\_а\_л" Байрона. Трагедия в пяти действиях.  
Сюжет известен.

Играть стоит. Одна декорация на все действия. Ролей немного, в последнем акте эффектная народная сцена.

"Н\_е\_п\_о\_й\_м\_а\_н\_--\_н\_е\_в\_о\_р" А. С. Суворина, в одном действии.

Он возвращается в С.-Петербург. Ожидает, что жена его встретит. Собирается ее помучить, но приезжает домой и находит письмо: жена сбежала. Жена тем не менее возвращается, находит карточку губернаторской дочки. Вместе они говорят чепуху, от которой уши вянут, и в конце мирятся ради франко-русской дружбы. Почему? Зачем?

М\_н\_е\_н\_и\_е: Ни писать, ни тем более играть эту русскую тяжеловесную пошлость, с претензией на французскую легкую шутку, нет никакой нужды.

Забыть -- и пьесу разорвать.

"З\_а\_г\_о\_в\_о\_р\_и\_л\_о\_р\_е\_т\_и\_в\_о\_е" П. И. Григорьева, в одном действии, в стихах.  
М\_н\_е\_н\_и\_е: Иметь в виду -- премилая вещь. Играть надо.



"М\_и\_н\_у\_т\_н\_о\_е\_з\_а\_б\_л\_у\_ж\_д\_е\_н\_и\_е" Н. Куликова. Комедия в четырех действиях, в стихах.

М\_н\_е\_н\_и\_е: Милая коротенькая вещичка. Бойкие стихи. Во французском духе. И\_г\_р\_а\_т\_ь\_м\_о\_ж\_н\_о.

"П\_р\_о\_и\_с\_х\_о\_ж\_д\_е\_н\_и\_е\_Т\_а\_р\_т\_ю\_ф\_а" К. Гуцкова, перевод Мансфельда.

М\_н\_е\_н\_и\_е: По этой пьесе трудно узнать автора "Акосты". Большого интереса не представляет. Главная роль -- президента, Мольер сам довольно бледен. Трудности в постановке ее заключаются: а) все придворные должны быть бриты; б) придворных из наших любителей не наберешь; в) президента и Мольера в гриме Тартюфа смешивают. Должно быть сходства между этими двумя исполнителями. И\_г\_р\_а\_т\_ь\_с\_т\_о\_и\_т\_р\_а\_д\_и\_и\_м\_е\_н\_и\_а\_в\_т\_о\_р\_а\_и\_н\_о\_в\_и\_з\_н\_ы. Едва ли пьеса разойдется у нас.

"Э\_м\_и\_л\_и\_я\_Г\_а\_л\_о\_т\_т\_и", трагедия в пяти действиях Лессинга.

Перевод неудовлетворительный.

М\_н\_е\_н\_и\_е: Главный интерес -- имя автора. Если играют "Коварство и любовь", можно играть и эту пьесу. [В смысле] обстановки она требует трех декораций, но нужно, чтобы все актеры походили на графов и князей. Роли едва ли разойдутся. Мне играть Принца, Маринелли -- Лукутину, Эмилию -- Марусе, Орсини -- Желябужской <sup>2</sup>, старика Галотти -- Желябужскому <sup>3</sup> (не то, что нужно), художника -- Левицкому <sup>4</sup>. Графа Аппиани -- н\_е\_т. Распределение посредственное, но возможное. З\_а\_н\_е\_и\_м\_е\_н\_и\_е\_м\_л\_у\_ч\_ш\_е\_г\_о\_и\_г\_р\_а\_т\_ь\_м\_о\_ж\_н\_о.

"А\_н\_д\_ж\_е\_л\_о" Виктора Гюго. Перевод очень плохой.

Сюжет оперы "Джиоконда" <sup>5</sup>.

М\_н\_е\_н\_и\_е: Роли совсем не расходятся. Джиоконда -- Желябужская, жена подесты -- Маруся. Молодого человека -- нет. Гомодей -- я, подеста -- Желябужский, или наоборот. Это только посредственно. Интересно только имя автора. Постановка довольно сложная. Играть не стоит.

"С\_е\_р\_в\_и\_л\_и\_я", драма в пяти действиях Л. А. Мея.

Пьеса требует безумной роскоши в постановке, большого количества актеров и статистов. При этих условиях будет иметь хороший успех, особенно теперь, когда "Quo vadis?" Сенкевича наделал столько шума. Правда, действующие лица первого акта свободно могут перегримировываться и играть в последующих, так как кроме четырех-пяти лиц каждый акт имеет своих исполнителей, не участвующих в последующих актах пьесы, но отсутствие бороды в эпоху Нерона несколько затруднит выполнение нескольких ролей одними исполнителями.

И\_г\_р\_а\_т\_ь\_п\_ь\_е\_с\_у\_к\_о\_н\_е\_ч\_н\_о\_с\_т\_о\_и\_т\_н\_о\_н\_а\_н\_е\_е\_п\_о\_т\_р\_е\_б\_у\_е\_т\_с\_я\_с\_т\_о\_л\_ь\_к\_о\_ж\_е\_з\_а\_т\_р\_а\_т\_т\_р\_у\_д\_а\_и\_д\_е\_н\_е\_г\_с\_к\_о\_л\_ь\_к\_о\_д\_л\_я\_п\_о\_с\_т\_а\_н\_о\_в\_к\_и\_т\_а\_к\_о\_й\_п\_ь\_е\_с\_ы\_к\_а\_к\_"Ю\_л\_и\_й\_Ц\_е\_з\_а\_р\_ь".

"М\_и\_н\_н\_а\_ф\_о\_н\_Б\_а\_р\_н\_х\_е\_л\_ь\_м", комедия в пяти действиях Лессинга.

М\_н\_е\_н\_и\_е: Если бы не имя Лессинга, я бы не дочел пьесы до конца. Думаю, что пока играют пьесу в блестящей постановке, ее смотреть можно, но, придя домой, едва ли [отличишь] благородство от немецкого тупоумия.

М\_о\_ж\_н\_о\_и\_г\_р\_а\_т\_ь\_т\_о\_л\_ь\_к\_о\_в\_к\_р\_а\_й\_н\_е\_м\_с\_л\_у\_ч\_а\_е\_з\_а\_н\_е\_и\_м\_е\_н\_и\_е\_м\_н\_и\_ч\_е\_г\_о\_л\_у\_ч\_ш\_е\_г\_о. Р\_о\_л\_и\_н\_е\_д\_у\_р\_н\_ы\_и\_у\_н\_а\_с\_р\_а\_с\_х\_о\_д\_я\_т\_с\_я.

**РЕЧЬ ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБЩЕДОСТУПНОГО ТЕАТРА**

**14 ИЮНЯ 1898 г.**

Ровно десять лет тому назад, в это же время, я с Ф. П. Комиссаржевским и покойным А. Ф. Федотовым был занят подготовительными работами по учреждению и открытию Московского общества искусства и литературы.

Таким образом, день открытия нашего нового дела, Художественно-общедоступного театра, совпадает с десятилетним юбилеем Общества искусства и литературы. Это подарок нашему юбиляру, подарок, который он должен поровну поделить с Филармоническим обществом <sup>1</sup>.

Говорят, что Общество искусства и литературы своим десятилетним трудом заслужило некоторое внимание публики. Если это так, вспомним, что побороло равнодушие к нему публики: общая дружная совместная работа.

Пусть же этот девиз, как отцовское завещание, послужит руководящей нитью в жизни сегодняшнего новорожденного.

Мы все призваны быть его воспитателями. Для меня это давно ожидаемый, обетованный ребенок.

Не ради материальной выгоды мы так долго ждем его; для света, для украшения нашей прозаической жизни мы вымолили его себе. Оценимте же хорошенько то, что попадает к нам в руки, чтобы нам не пришлось плакать, как плачет ребенок, сломав дорогую игрушку. Если мы с чистыми руками не подойдем к этому делу, мы замараем его, мы его испошим и разбредемся по разным концам России: одни -- чтобы вернуться к прозаическим, повседневным занятиям, другие -- чтобы ради куска хлеба профанировать искусство на грязных провинциальных полутеатрах, полубалаганах. Не забудьте, что мы разойдемся запятнанными, осмеянными поделом, так как мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер.

Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь <sup>2</sup>.

Будьте же осторожны, не изомните этот прекрасный цветок, иначе он завянет и с него спадут все лепестки.

Ребенок чист по натуре. Окружающая обстановка вкореняет в него людские недостатки. Оберегайте его от них и вы увидите, что между нами вырастет существо более нас идеальное, которое очистит нас самих.

Ради такой цели оставим наши мелкие счета дома; давайте собираться здесь для общего дела, а не для мелких дрязг и расчетов. Отрешимтесь от наших русских недостатков и позаимствуем у немцев их порядочность в деле, у французов их энергию и стремление ко всему новому. Пусть нами руководит девиз: "Общая совместная работа" -- и тогда, поверьте мне, для всех нас

...настанет день.

Когда из мраморных чертогов храма.

Нами созданного, благовест святой

Раздастся с высоты, и разорвется

Завеса туч, висевшая над нами

Всю зиму долгую, и упадут

Для нас на землю перлы и алмазы <sup>3</sup>.

П р и п и с к а \_ в 1900 г.

Все наши сотрудники, почти без исключения, вняли моим молениям. Хвала им!

Теперь, через два года, перлы и алмазы начинают только сыпаться. Дай бог только, чтоб они не ослепляли нас и не кружили трезвых голов -- иначе "беда",-- придется вспомнить последний акт "Потонувшего колокола" <sup>4</sup>. А\_m\_e\_n!

## ОБРАЩЕНИЕ К НАЧАЛЬНИКУ ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ ПО ДЕЛАМ ПЕЧАТИ

кн. Н. В. ШАХОВСКОМУ

Глубокоуважаемый князь Николай Владимирович!

Я не сомневаюсь в том, что мои товарищи по дирекции Художественного театра -- В. И. Немирович-Данченко и С. Т. Морозов<sup>1</sup> -- вместе со мной порадуются представляющемуся случаю оказать Вам небольшую услугу устройством спектакля с симпатичной целью помощи бывшим воспитанникам Московского университета. Около 20 января В. И. Немирович-Данченко вернется из-за границы, а С. Т. Морозов -- из Петербурга. Тогда я вторично позволю себе написать Вам, хотя, повторяю, и теперь я не сомневаюсь в полном успехе моего ходатайства, так как все деятели нашего театра проникнуты искренними симпатиями к Вам и уважением к Вашей деятельности.

Тем более я огорчился, узнав от С. Т. Морозова о том, что Вы заподозрили нас в одной бестактности, и теперь позвольте воспользоваться случаем, чтоб разъяснить это недоразумение. Оказывается (я не касаюсь близко вопросов конторы театра), было подано прошение о разрешении дешевых спектаклей для бедняков; театр ходатайствовал о разрешении для таковых спектаклей "Царя Федора"<sup>2</sup>.

В бытность Вашу в Москве Вы увидели афишу спектакля "Царя Федора" по удешевленным ценам и объявление спектакля "Доктор Штокман" (днем) -- по обыкновенным ценам.

Меня уверили, что Вы приняли спектакль "Царя Федора" по удешевленным ценам за тот спектакль для н а р о д а по самым низким ценам.

Обыкновенные цены спектакля "Доктор Штокман" могли подтвердить это предположение и еще больше запутать недоразумение.

Недоразумение заключается в том, что "Царь Федор" по удешевленным ценам -- не есть спектакль для народа. Утренние спектакли всегда даются и делают сборы только по более дешевым ценам, чем вечерние. Исключением в этом случае является "Доктор Штокман". Пока эта пьеса собирает и днем публику по обыкновенным (то есть дорогим) ценам. Не мудрено, так как "Царь Федор" прошел 115 раз, а "Штокман" -- только 30 раз.

В подтверждение моих слов я позволяю себе при этом письме приложить две программы прошлогодних спектаклей: "Доктор Штокман" (утро) по обыкновенным ценам и "Царь Федор" (утро) по уменьшенным ценам<sup>3</sup>.

Если мне не точно был передан Ваш разговор с С. Т. Морозовым и теперь я позволяю себе отнимать у Вас время разъяснением недоразумения, которого на самом деле не произошло, -- простите меня великодушно. Я увлекся представившимся случаем, чтоб высказать то, что беспокоило меня все время, и я не буду спокоен до тех пор, пока Вы не убедитесь в том, что мы слишком любим свое х у д о ж е с т в е н н о е дело, чтобы давать ему какое-нибудь иное назначение. Мне хочется, чтоб Вы поверили и тому, что в с я к и й обход закона и н е т о ч н о е выполнение законных требований мы считаем делом непорядочным и невозможным для себя.

Прошу извинения у Вашего сиятельства за размер этого письма.

Позвольте в заключение сказать еще несколько слов о спектакле в пользу бывших учеников Московского университета. Материальная его сторона может быть выяснена только Морозовым и Немировичем-Данченко, я совершенно с ней незнаком и потому умалчиваю о ней. Что же касается выбора пьесы, я бы, в интересах начинающего драматурга Горького, очень просил Вас не требовать от нас первого спектакля его пьесы и вот по какой причине. Шумный успех первого спектакля вынуждает прессу отнестись к рецензиям добросовестнее. Слабый внешний прием делает их отзывы смелее и развязнее. У Горького много врагов, и они уже начали точить кинжалы или, вернее, перья. Холодная публика благотворительных спектаклей не способна оказать Горькому поддержки, а нам нужен шумный успех для того, чтоб сделать из Горького драматурга<sup>4</sup>, чтоб приохотить его к этой, новой для него, литературной форме.

В материальном отношении первый спектакль будет так же силен, как и третий, и потому, быть может, Вы разрешите мне хлопотать о третьем спектакле "Мещан", так как к этому времени репутация пьесы будет уже установлена.

Вы поймете, что я хлопочу не из-за материальной стороны. В короткий период в Петербурге все спектакли пьесы Горького, конечно, будут переполнены.

В данном случае я хлопочу только об успехе первого опыта талантливого русского писателя, который доверил нашему театру свой первый опыт.

С искренним почтением и глубокой преданностью

готовый к услугам К. Алексеев

*Москва (у Красных ворот, свой дом по Садовой).*

*13 января 1902 г.*

## **ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ К ТРУДУ**

### **О ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА**

#### **1. ИЗ НАБРОСКОВ ПРЕДИСЛОВИЯ**

##### **I**

Цель моего настоящего труда -- попробовать наметить программу и дать практические советы начинающему артисту, как сберечь, отшлифовать и оправить свой талант. С той же целью написано было много книг, но они трактовали этот вопрос, отвлеченно, не касаясь практики. Задача слишком сложная, чтоб я мог надеяться на ее выполнение. Если мне удастся поставить несколько принципов в этом направлении и сделать почин, -- я буду счастлив.

##### **II**

Молодым артистам по идее и по призванию, которым посвящается этот труд, предстоит усиленная непрерывная работа до конца их жизни. Только в конце своей деятельности они поймут, как много предстоит еще им сделать. Так безграничны поле их деятельности и художественные горизонты.

Жизнь таких артистов протекает в беспрерывно сменяющихся и чередующихся друг за другом увлечениях и разочарованиях. Едва откроет он новый путь на своей тернистой дороге, и ему кажется, что он достиг уже идеала. Наступает разочарование. Новый путь открыт для того, чтобы показать ему лишь новые атмосферы. Нужны целые годы, чтоб их пройти, открыть другие горизонты, еще отдаленнее и шире. И кажется тогда, что артистические идеалы удаляются все более с каждым поступательным движением в искусстве. Словом, как и во всякой деятельности человеческой фантазии и разума, каждое познание порождает лишь сомнения. Такими мучительными способами артист познает величие искусства и чистоту его. Познав ее, он не дерзнет коснуться до нее нечистыми руками.

Чтобы дать простор своему глазу, необходимо подняться в высоту, и в этом первое стремление артиста. Ничто земное не должно его притягивать. Его стремление -- парить над нею и с высоты взирать [на] весь божий мир.

Опасно подыматься слишком высоко. Тот артист уйдет от взоров простых людей и сам перестанет видеть их во всех деталях. Напротив, он должен часто спускаться к ним на землю, имея в виду заоблачные атмосферы, и помогать тем, кто не выучился еще летать, подняться вместе с ним.

Едва вылупившегося артиста следует прежде всего пригреть и накормить с материнскою заботой. Когда он окрепнет и у него подрастут крылья, надо научить его самым элементарным приемам летать. Пусть первое время он порхает, только бы он не упал и не разбился оземь. С

течением времени он будет сам подниматься выше и выше, и наступит момент, когда ему необходимо показать заоблачные сферы. Лишь бы только у него хватило мужества подняться в первый раз. В противном случае он никогда не поднимется и из боязни этого далекого полета скорее сам устроит себе горизонт по своим силам и будет уверять себя, летая в этой клетке, что он парит в безоблачной атмосфере.

Этот трус уже никогда не выберется из западни. Напротив, все ниже и ниже будут его полеты. Тот, кто умеет парить над землей, тот не упадет на нее и не ушибется. Опустившись, его не испугают на земле те мелочи, которые так страшны простым людям. Орел видит их с в[ысоты]...

## 2. [ОБ АКТЕРСКОМ АМПЛУА]

В драматическом искусстве издавна люди разделены на много категорий: добрых, злых, веселых, страдающих, умных, глупых и проч.

Такое деление ролей и актеров на группы принято называть амплуа.

Существуют поэтому следующие амплуа: трагических актеров и актрис (герои и героини), драматических любовников и актрис, вторых любовников и фатов, драматических и комических стариков и старух, благородных отцов, характерных ролей, резонеров, комиков и простаков, комиков-буфф, водевильных любовников, *grandes dames*, драматических и комических *ingInues*, водевильных с пением, вторых и третьих ролей и проч.

В последнее время эти деления получили новые подразделения. Появились амплуа рубашечных любовников и бытовых актрис, злодеев и подлецов, нервных ролей (неврастеников), ролей с надрывом, светских и несветских ролей, костюмных ролей, трагедии, комедии, ибсеновских идейных ролей, ролей Островского, Гауптмана, Достоевского и проч.

Мне приходилось слышать такие разговоры:

-- Какие роли вы играете?

-- Сельских учителей с надрывом.

-- А вы?

-- Светских мерзавцев и бонвиванов.

Третьи отвечают:

-- Я играю готических злодеев и костюмных героев.

Четвертые, пятые, шестые говорят:

-- Я играю стариков, чиновников с нервом.

-- А я гауптмановских неврастеников.

-- Я люблю ибсеновские роли с дымкой.

Как видите, амплуа раздробились по авторам, теперь же стали делить их по отдельным ролям. Появились специалисты на роли царя Федора, Ганнеле.

Театральная этика узаконила это деление на амплуа. Например, считается нетоварищеским браться за роли чужого амплуа. За исключением гастролеров, для которых никакой закон не писан, за исключением отдельных актеров, присвоивших себе амплуа хороших ролей, все остальные деятели сцены поставлены в определенные и узкие рамки, ограниченные их амплуа. Вот почему трагики обречены всю жизнь закутываться в костюмный плащ, страдать и умирать на сцене. Простаку суждено удивляться той путанице, в которую его ставит автор, *ingInue* должна всю жизнь наивничать, прыгать, хлопать ручками и мило лепетать, а бедные комики-буфф -- смешить своим уродством.

Возможно ли при существующих условиях требовать разнообразия и не естественно ли, что вечно сходные между собой роли играют раз и навсегда установленными приемами? Что ж удивительного в том, что [у актеров], проводящих три четверти дня в театре и за изучением роли, эти приемы въедаются в кровь и в плоть, вырабатывают из человека в жизни того самого актера, которого публика видит каждый день в театре.

Вот почему вне сцены трагик остается с мрачным лицом, комик острит, *ingInue* жантильничает, драматическая актриса вечно страдает, а фат говорит пошлости.

Вот почему эти бедные актеры так однообразны, неестественны и скучны на сцене и вне ее. Искусство, перестав быть для них творчеством, становится тяжелым ремеслом, и если бы не театральная богема, заключающая в себе заманчивые элементы свободы, хотя и разнузданной,

этим труженикам не хватило бы воздуха для дыхания. Увы! Театральная богема заманчива и ядовита!

Вот что говорит гр. Л. Н. Толстой в своем романе "Воскресение" (глава LVII, второе издание А. Ф. Маркса, Спб., 1899 г.):

"Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т. д. Люди не бывают такими. Мы можем сказать про человека, что он чаще бывает добр, чем зол, чаще умен, чем глуп, чаще энергичен, чем апатичен, и наоборот; но будет неправда, если мы скажем про одного человека, что он всегда добрый или умный, а про другого, что он всегда злой или глупый. А мы всегда так делим людей. И это неверно. Люди, как реки: вода во всех одинакая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских, и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все одним и самим собою. У некоторых людей эти перемены бывают особенно резки... Перемены эти" происходят "и от физических, и от духовных причин".

Мне думается, что деление актеров по амплуа поддерживается теми неблагоприятными условиями, в которые поставлено театральное дело, из них главное -- спешность работы и необходимость облегчения и ускорения труда артистов.

Вспомните, как кустики изготавливают свои изделия. Один умеет хорошо и скоро делать ножку, другой -- ручку, третий -- спинку, четвертый собирает и склеивает все вместе, и в конце концов получается стул кустарной работы. От постоянной практики, приспособления мастера к своему узкоспециальному делу получается ускорение в работе и дешевизна в труде. Разве не то же самое практикуется и в театральных предприятиях, преследующих не художественные, а материальные цели? Таким же театрам имя -- легион. Ведь и там одни люди умеют играть только смешных стариков, другие -- глупых молодых, третьи умеют хорошо плакать или смеяться. Режиссеры же кое-как склеивают их вместе, и получается плохенький спектакль, не выдерживающий двух-трех сборов. Зато при такой системе удастся поставить сто и более пьес в сезон.

Возможно ли требовать от актеров новых наблюдений, разнообразных типов, разных приемов игры, искания новых форм для выражения индивидуальности автора, словом, возможно ли ждать от них творческой работы, когда каждая пьеса изготавливается в одну или максимум в десять репетиций? Наконец, может ли у человека хватить фантазии на создание 50--100 ролей в год, а ведь нередко такое количество выпадает на долю провинциальных артистов. Удивительно ли, что эти бедные труженики вынуждены прибегнуть сначала к кустарному, а потом и к фабричному способу изготовления своих ролей. Происходит разделение труда и специализация артистов каждого в своем деле. Другими словами, является деление актеров на амплуа, призываются на помощь традиции постановок, разные школы игры.

Амплуа ускоряет работу актеров, а громкие слова маскируют перед публикой плохое качество такой работы.

Есть и еще много причин, поддерживающих ошибочное обыкновение делить актеров по ролям.

Амплуа умеряет аппетиты жадных до ролей артистов и равномерно распределяет между ними работу. Ведь известно, что зависть из-за успеха и хорошие роли -- это два главных яблока раздора между актерами.

Деление на амплуа оказывает некоторое благотворное влияние и в области зависти. В редком случае трагик завидует успеху комика, и весьма часто два актера на одно и то же амплуа в труппе не могут ужиться вместе.

Самыми же яркими последователями обычая деления на амплуа являются малоспособные артисты, у которых диапазон дарования не обширен и односторонен. Такого дарования с грехом пополам хватает на узкоспециальные амплуа, но едва ли оно окажется достаточным при предъявленных к нему более широких требованиях.

Каждому человеку, обладающему самыми элементарными внешними или душевными данными и опытом на сцене, можно отыскать одну, две, пять ролей, которые он будет играть прилично, а может быть, даже и хорошо, раз что главные элементы этих ролей свойственны его природе. Достаточно набрать десяток таких ролей, отличающихся между собой лишь переменной платьем, бороды и парика, чтоб получить звание артиста на такое-то амплуа.

Вот почему так часто неудачники, молодые люди обоего пола, ищущие самостоятельности и свободной профессии, толпами стремятся в драму и через год становятся там артистами. Без исключительных данных, подготовительной работы и учения нельзя добиться того же результата "и в одном из других искусств, но драма, думают они, доступна сразу всем талантам, а кто из них не чувствует в себе его присутствия! Поэтому обладатель хорошего роста, громкого голоса становится или трагиком, или рубашечным любовником. Красивый молодой человек с некоторым азартом делается первым любовником, совершенно бездарный -- вторым любовником. Когда последний состарится, приобретет гардероб и умение обращаться с женщинами, он превращается в фата и светского мерзавца. Человек, умеющий рассказывать смешные анекдоты, -- это комик; обладающий уродливой внешностью -- это комик-буфф. Пожилой человек без всякого признака темперамента -- резонер. Купчик в жизни -- купчик Островского на сцене. Истеричка в жизни -- драматическая актриса. Неврастеник в жизни -- неврастеник на сцене. Красивая женщина без таланта -- *grande coquette* и *grande dame*. Барышня очень маленького роста и веселая -- *ingInue*. Барышня повыше ростом и скучная -- *ingInue dramatique*. Барышня с голоском -- водевильная с пением. Барышня очень отчаянная -- *travesti* и т. д. и т. д.

Словом, достаточно иметь несколько внешних, душевных, даже болезненных данных, чтоб сделаться артистом драмы на известное амплуа.

Истинный артист держится другого мнения: он не признает амплуа и играет все роли, за исключением тех, которые противны его убеждениям и вкусу. Например, сорокалетний Росси играл прекрасно юного Ромео и пятидесятилетняя полная Жюдик была очаровательна в ролях восемнадцатилетних девочек. Те же артисты прекрасно играли очень пожилые роли, с тою только разницей, что в молодых ролях они меньше подходили к ним своею внешностью.

По-моему, существует только одно амплуа -- характерных ролей.

Всякая роль, не заключающая в себе характеристики, -- это плохая, не жизненная роль, а потому и актер, не умеющий передавать характеристики изображаемых лиц, -- плохой, однообразный актер.

В самом деле, нет на земле человека, который бы не обладал ему одному присущей характерностью, точно так же как нет на земле двух людей, похожих друг на друга как две капли воды. Даже совершенно безличный человек характерен своей полной безличностью.

Вот почему я поставил бы идеалом для каждого актера -- п\_о\_л\_н\_о\_е духовное и внешнее перевоплощение.

Пусть такая цель окажется недостижимой, как недостижаем всякий идеал, но уже одно посильное стремление к нему откроет таланту новые горизонты, свободную область для творчества, неиссякаемый источник для работы, для наблюдательности, для изучения жизни и людей, а следовательно, и для самообразования и самоусовершенствования.

Пусть та же цель окажется не по плечу бездарностям.

Такой девиз -- злейший враг рутины, и он победит ее, злейшего врага искусства.

Вот когда артисты принуждены будут искать материала для творчества в самой жизни, а не среди запыленных, изношенных и истрепанных сценических образцов.

Тогда актеры разделятся только на две категории -- хороших и плохих, а рубашечные, фрачные и костюмные артисты с репертуаром из пяти ролей отойдут в область предания.

Такие широкие требования к актеру оказали бы услугу и тем бедным молодым людям и барышням, которые, подобно бабочкам, обжигают себе крылья у театральной ramпы. Они поймут тогда, что драматическое искусство, подобно всем искусствам, отражающим человеческую жизнь, требует таланта, изучения и самоусовершенствования. Они поймут это и будут осторожно вступать на театральные подмостки.

Тогда исчезнет, может быть, та ложь, которая свила себе удобное гнездо на сцене и за ее кулисами. Бог даст, исчезнут и громкие слова и фразы, бесчисленные правила в искусстве, которые в устах бездарностей так действуют на доверчивую публику.

"Мечты!.. Увлечения!.. Слишком много значения и зла приписывается ничтожному обыкновению деления артистов на амплуа!" -- вот что подумают многие, прочтя эти страницы.

Пусть так. Пусть это вызывает споры, критику и обсуждение, пусть ищут иных, более верных [способов], как изгнать художественную и иную ложь со сцены, заменив ее художественной правдой, как улучшить почву для широкого, а не узкоспециального развития таланта, как заставить публику искать в театре отражение настоящей, а не бутафорской жизни.

В одном лишь я не сомневаюсь. Способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача актеров.

Когда публика познакомится с артистами такого типа, она очень скоро избалуется и будет ценить на сцене творчество, а не шаблон.

Этого достаточно, чтоб повысить требования к театру, режиссерам, артистам и ко всем служителям сцены, это будет лучший фильтр, который оградит театр от наплыва в него бездарностей <sup>1</sup>.

- - -

Актеры и актрисы, специализировавшиеся на известном амплуа, вырабатывают для него приемы, так называемую манеру игры, применяя ее к своим данным. Когда, внешние данные и душевные свойства актера или актрисы вполне отвечают избранному амплуа, это большое счастье и редкость. Тогда вырабатывается, правда, очень однообразно жизненный, естественный артист, правдиво изображающий всегда самого себя. Эти артисты применяют роль к самому себе, к своим данным и просто и правильно переживают ее. К сожалению, это редкое совпадение. Обыкновенно артистам и артисткам приходится принаравливать себя даже и к тому узкому амплуа, которое они избрали себе. При отсутствии хороших школ, учителей и режиссеров им приходится делать это самостоятельно, по собственному вкусу, и тут-то происходит ряд печальных ошибок и последствий.

Артист, обладающий крупной, красивой фигурой, хорошим голосом и мрачным лицом, выбирает себе трагическое амплуа, забывая, что одного и самого необходимого у него нет -- трагического темперамента. Он пытается заменить его внешним образом, прибегает к вычурным позам, к декламации, крику, утрированной мимике. Выбирает своим идеалом западных артистов ложноклассической школы, подделывается внешне под них, опираясь на их авторитет, и, конечно, усваивает лишь недостатки школы или индивидуальности таковых артистов, но не приближается к ним в их главных достоинствах, которые зиждутся на их трагическом внутреннем таланте. Получается крикливый, ходульный и неестественный актер. Его причисляют к какой-то школе, традиции в искусстве, и эта слава оправдывает перед публикой и прессой недостаток его личного дарования.

Бывает и наоборот, но, к сожалению, гораздо реже. Артист с хорошим внутренним темпераментом и жалкими внешними и голосовыми данными сильно и умно играет трагические роли, употребляя почти всю свою внутреннюю силу, чтоб покрыть ею убожество, а подчас и карикатурность своих внешних данных. Он начинает злоупотреблять своим нервом, за отсутствием школы начинает совершенно отрицать ее и в конце концов делается артистом нутра, а впоследствии и неврастеником.

### 3. [О ЗНАЧЕНИИ ОБРАЗОВАНИЯ ДЛЯ АРТИСТА]

#### I

Начинающий артист прежде всего должен позаботиться о своем образовании и воспитании. Было время, когда это считалось излишней роскошью для артиста. Был бы талант, утешали себя неучи, а остальное придет само собой. Анекдотическое невежество таких актеров достаточно известно; оно невероятно при современном положении общества, литературы и требованиях сцены. Публика не довольствуется несколькими эффектно произнесенными монологами и потрясающими сценами, ее не удовлетворяет одна хорошо исполненная роль в пьесе. Она хочет видеть целое литературное произведение, переданное интеллигентными людьми прочувствованно, со вкусом и тонким пониманием его, и переданное в художественном воплощении. Чтоб добраться до мысли автора в произведениях Ибсена, Гауптмана, Чехова, Горького, надо их почувствовать, передумать наполовину того, что передумал их автор,



проникнуться духом произведения. Не будем уж говорить о Шекспире. Пока веками приученная публика смотрит его в изуродованном виде, но близко то время, когда он будет показан в настоящем виде, и публика перестанет терпеть невежд, прикрывающихся гением великого человека.

Чтоб истолковывать произведения гениев, надо их тонко чувствовать и понимать, а чтоб понимать их, надо быть образованным человеком. Чтоб учить толпу, не следует быть невеждой.

Чтоб выполнять общественную миссию артиста, надо быть образованным и развитым человеком.

Прежде всего молодому артисту нужно позаботиться об этом.

Из уст невежд почти всегда раздаются такие фразы: "Зачем артисту математика или тригонометрия?" -- Думаю, что тот, кто не упражняет свой ум на цифровых исчислениях и других науках, тот неспособен понять во всех тонкостях мировых задач и стремления прогресса, его расчетов, разрешения задачи той жизни и человеческой души, которые призван воплощать артист.

Артист, воплощающий и истолковывающий самые тончайшие произведения литературы, должен быть прежде всего очень тонко развитым человеком, с тонким пониманием и чувствами. Стоит ли говорить о том, что это достигается учением.

Признав за артистом общественную миссию сотрудничества с автором и проповедническую роль, нужно ли говорить о том, что он должен быть образованным, воспитанным и развитым человеком.

## II

Может ли глупый человек сделаться хорошим артистом? Может ли он выполнить воспитательную миссию и быть сотрудником автора?

Логика ответит на этот вопрос отрицательно. В самом деле: разве процесс творчества у артиста не совершается при посредстве чувства и ума?

Разве можно истолковать произведение автора, не постигнув высоты его мысли и глубины его чувства? Только сблизившись таким образом с автором, артист становится его сотрудником, и, чем ближе поймут друг друга совместные творцы, тем полнее будет их создание. Такое творчество требует от артиста чувств и мыслей, родственных с автором. Оно не по силам одному сердцу, без участия головы.

Правда, один знаменитый артист семидесятых годов прошлого столетия прославился своими трагическими созданиями и в то же время -- глупостью. Я не раз наблюдал совсем иные результаты от соединения сильного чувства со слабой мыслительностью и потому этот редкий случай приписываю исключению. Я встречал также глупых, но знаменитых артистов, но об них я не хотел бы говорить теперь, чтоб не вступать в определение границы между актером -- докладчиком роли и истинным артистом -- ее творцом.

Конечно, все артисты не могут быть исключительного ума, а потому приходится мириться с людьми средних умственных способностей, удерживая их в пределах, доступных их пониманию и чувству. С развитием ума облагораживается и чувство этих артистов, а вместе с тем и расширяется сфера их деятельности. Если же не случится этого -- пусть они добросовестно отнесутся к исполнению второстепенных ролей и с помощью режиссера уяснят себе их отношение к общей гармонии всего произведения.

Начинающий артист, посвящая себя сценическому искусству, прежде всего должен позаботиться о своем образовании, развитии и воспитании.

Нужно ли это доказывать, раз что за истинным артистом признается не только воспитательная миссия, но и сотрудничество с автором литературного произведения.

Может быть, актеры-карьеристы не нуждаются в образовании, но к ним не относится мой труд. Правда, крупные дарования чутьем угадывают то, что другим достается упорным изучением, но ведь недаром этих счастливых считают исключениями, а мои советы не имеют в виду гениев.

Их авторитетом любят прикрываться малодаровитые артисты, когда желают замаскировать отсутствие своего таланта. Они говорят: "Сам Мочалов делал то же!", забывая, что ответ просится сам собой на язык: "Именно поэтому вам и не следует делать того же!", потому что задачи гениев не по силам обыкновенным людям.

Той же отговоркой любят пользоваться и малообразованные артисты, лишенные анергии, чтобы своевременно пополнить пробел своих познаний. В свою очередь они говорят: "Был бы талант, а остальное придет само собой!" Опасное заблуждение, рискованный расчет, загубивший много надежд.

Необходимо, пока еще не поздно, убедить себя в неверности такого взгляда, необходимо создавать будущее в расчете на свой труд, а не на исключительные дары природы, тем более что последние чаще всего обнаруживаются по мере их развития или гибнут от отсутствия его<sup>1</sup>.

#### 4. ГЕНИИ

<Гении рождаются веками, большие таланты -- десятилетиями, таланты -- годами, посредственности -- днями и бездарности -- часами.

Гений -- это избранник неба, стоящий вне всяких законов в искусстве. Он сам является законодателем для нас, он открывает нам новые горизонты, неведомые нам красоты и ведет нас за собой по новому пути.

Нам, обыкновенным смертным, остается преклоняться перед его талантом и восхищаться им, как лучшим даром неба. Эти исключительные люди создали нам то, чем мы живем на этом свете.

Их духовные запросы настолько возвышенны и смелы, что понимаются не сразу современным им человечеством. Вот почему нередко их побивают камнями при жизни и воздвигают им памятники после смерти.

Сила таланта гения порабощает ум, чувства, убеждения человека. Его талант действует на нас неотразимо, и долго после его смерти последующие поколения разбирают шаг за шагом его деятельность, его творения, создавая на них целую литературу и новую школу. Так было с Пушкиным, Гоголем, Толстым, Бетховеном, Глинкой, Рафаэлем, Мочаловым и пр.>

Оставим в стороне всякие сравнения с этими избранниками неба и попытаемся лишь немного приблизиться к ним, без всякой надежды когда-нибудь достигнуть их высот.

<Нам, современным артистам, не выдавшим на своем веку ни одного настоящего гения сцены, это необходимо. Тем более что создания покойных гениев сцены безвозвратно погибли с их кончиной.>

Говорят, Мочалов заставлял холодеть зрителя при монологе Гамлета об олене, раненном стрелой. Говорят, он вскакивал при этом на стул, и театр поднимался от этого движения. Не будем даже пытаться подражать ему в этом, чтоб не превратить трагедию в водевиль.

Все это я пишу для того, чтобы при дальнейших рассуждениях предупредить всякие сноски на игру гениальных наших предшественников, к авторитету которых так любят прибегать посредственные артисты. Чтоб придать себе больше веса, они кричат: "Сам Мочалов делал это!" Ответ сам собой напрашивается на язык: "Вот именно поэтому вам-то это делать и не следует".

Мочалов играл среди плохих декораций, в банально-театральном костюме, при тусклом свете керосиновых ламп и тем не менее производил потрясающее впечатление<sup>1</sup>.

Тот же Мочалов, говорят, при отсутствии настроения играл не лучше посредственного актера. Было бы слишком самонадеянным подражать ему и в этом.

Я слышал, как один очень крупный современный артист возмущался роскошью обстановки, которой его окружили и которая, по его словам, отвлекала от него внимание публики.

Знаете, что я подумал?

"Он ломается. Не может быть, чтоб он был такого низкого мнения о своем таланте! Неужели его не хватит на то, чтоб по его желанию затмить игру горсти бездарных статистов и отвлечь внимание публики к себе от шелковых тканей, в которые были одеты артисты?"

Когда тот же талантливый актер стал мечтать о таком театре, где можно было бы играть в плохих костюмах, без декораций и тем сосредоточивать на себе одном все внимание зрителя, знаете ли, что я подумал: "Бедный! Он мнит себя гением, а на самом деле он только большой талант".

Предоставим же гениям потрясать публику, в каком бы виде и при каких бы условиях они ни появлялись перед нею, хотя бы в халате и ночных туфлях, и не будем самоуверенно подражать им в этом. Право, мы будем только смешны<sup>2</sup>.

<Будь я режиссером в той труппе, которая имела бы счастье считать своим членом такого артиста, как Мочалов, знаете, как бы я поступал? Очень просто. Я бы ничего не делал в дни его участия. Вся моя забота ограничилась бы следующим. Во-первых, до спектакля и в антрактах всячески оберегать гения от случайностей, могущих испортить ему настроение. Во-вторых, бранить артистов, пытающихся рядом с Мочаловым пускать излишнюю игру. Зачем? С меня довольно впечатлений от его игры. Пусть только его партнеры скромно подают реплики гениальному артисту. В-третьих, я бы стоял у занавеса, поднимал и опускал бы его своевременно.

Стал бы я думать о декорациях, костюмах и народных сценах! Очень нужно! Охота терять время даром. Все равно никто их не заметит.

Я бы сел у занавеса и наслаждался Мочаловым. В те моменты, когда он уходил со сцены, я бы разбирался в впечатлениях от игры предыдущей сцены и с трепетом ждал бы его возвращения.

Я бы не учился даже, так как такой игре выучиться нельзя, -- я только бы сидел и наслаждался, сберегая свои силы для следующего дня, когда назначен спектакль без его участия.

О, тут совсем иное дело!

Для того чтобы хоть до некоторой степени приблизиться к тому впечатлению, до которого накануне поднял публику гениальный артист, режиссер должен сгруппировать вокруг себя все силы, которыми располагает его театр: талант артистов и их творческая работа, опыт, фантазия и изобретательность режиссера, декораторов, костюмеров, бутафоров, осветителей, художественные выдумки, звуки, световые эффекты, народные сцены, мелочи, детали и пр., и пр. Подобно дирижеру сильного, звучного и могучего оркестра, режиссер должен соединить всех и все воедино и направить опытной и талантливой рукой к одной общей цели: она указывается самим автором и заключается в идее, положенной в основании пьесы.

Талантливейшему режиссеру Мейнингенской труппы Л. Кронеку<sup>3</sup> как-то высказали упрек в том, что привезенные им двери слишком хлопают, латы его рыцарей слишком гремят, статисты же слишком хорошо играют, отвлекая тем внимание от главных исполнителей. Кронек пожал плечами и очень пожалел о том, что его спектакли не произвели желаемого впечатления.

-- Напротив! -- горячились его собеседники. -- Мы поражены, мы в безумном восторге... мы... мы... Мы ничего подобного не видали! Только теперь мы поняли значение и силу театра. Вы объяснили нам Шекспира, Шиллера! Вы... вы...

-- Так в чем же дело? -- спокойно прервал их Кронек.

-- Нам казалось, что впечатление было бы еще сильнее, если бы артисты были... были...

-- Талантливее? -- подсказал им Кронек.-- О! да, конечно. Дайте мне одного гения, и я подарю вам все двери.

Se non X vero, X ben trovato {Если это и не правда, то хорошо выдуманно (итал.).}>

После всего сказанного попробуйте же задать себе и разрешить несколько вопросов, например:

-- Побоится ли гений хлопающих дверей, гремящих лат и играющих статистов?

-- Почему их так боятся талантливые, а тем более посредственные актеры?

-- Не чувствуется ли в этой боязни признание своего бессилия?

-- Не покажется ли нам самонадеянным со стороны большинства современных артистов их презрительное отношение к творческой деятельности режиссера, декоратора, костюмера, бутафора и пр. и пр. Не следует ли этим артистам ради собственной пользы желать хорошей художественной постановки и обстановки пьес, в которых они заняты?

-- Отрицая общую работу и сосредоточивая на себе весь интерес и внимание публики, не приравнивают ли они себя тем самым к гениям?

-- Не покажутся ли вам странными пресса и критика, которые в подавляющем большинстве поддерживают заблуждения этих самоувлекающихся артистов?

-- Много ли найдется таких лиц, которые сумеют в общем впечатлении, произведенном какой-нибудь пьесой, отделить творчество режиссера от творчества артистов?

-- Не вызовут ли у вас улыбок нижеследующие строки, которые так часто встречаются в современных критических статьях о театре:

"К сожалению, фон задавил картину. Мы видели прекрасные декорации, археологические стулья, ткани, кубки, толпу, магической рукой воскрешенную и перенесенную из XVI века на подмостки современной сцены. Мы любовались звуками, пением птиц, хлопаньем дверей. Словом, нас окружили атмосферой наших далеких предков, но... героя пьесы мы не видали. Его же изображал наш маститый, высокоталантливый артист X и, если б он не был задавлен..." и т. д.

Должен ли благодарить, или обижаться артист за такую статью своего доброжелателя? Подумайте, кого тут хвалят -- режиссера или высокоталантливого артиста?

-- Что если бы режиссер в угоду такому артисту отнял у пьесы ансамбль и обстановку, -- поблагодарил бы его автор пьесы? Не провалилась ли бы его пьеса и благодаря этому не пришлось ли бы высокоталантливому актеру играть при пустом театре, или совсем прекратить свою талантливую игру, утешая себя мыслью, что публика не доросла до пьесы и его исполнения роли?

Нет. Только злейший враг может советовать даже очень талантливому актеру взвалить на свои плечи всю тяжесть и ответственность за успех всей пьесы. Эта ноша по плечу одному гению, но и он, затмив своей игрой все другие недостатки постановки и обстановки, окажется бессильным олицетворить всю пьесу во всем ее объеме.

Наконец, задайте себе последний вопрос. Видало ли современное поколение настоящих гениев артистов? Я говорю о таких гениях, которые действовали на вас так же неотразимо, подавляюще, как действуют произведения Шекспира, Бетховена, Пушкина, Гоголя и пр. Таких гениев сцены, которые порабощали ваш ум и чувства и заставляли умолкнуть критика, таящегося в каждом человеке!

Я бывал под властью, под безотчетным обаянием таких великих артистов, как Сальвини (отец), Элеонора Дузе, но даже их огромного таланта не хватало на то, чтоб в течение всего вечера заставлять замолкнуть во мне голос критика. Минутами, сценами, они, правда, царили в моей душе, но никогда они не заставляли меня быть безучастным к тому антихудожественному безобразию, которое окружало их, ни разу я не ушел из театра с цельным впечатлением от всей пьесы. Как часто, почти всегда, я отдаюсь во власть Пушкина, Бетховена, всегда их гений заглушает голос моего критика, когда я читаю или слушаю их творения.

## 5. [ЗАМЕТКИ ОБ УСЛОВНОСТИ, ПРАВДЕ И КРАСОТЕ]

### I<sup>1</sup>

Искусство свободно само по себе, но люди сковали и его бесчисленными условностями, правилами, традициями. Надо знать и привыкнуть к ним, прежде чем непосредственно воспринимать впечатления со сцены. Ниже мы коснемся подробно всех этих условностей и традиций сцены, пока же припомним из них некоторые, самые необходимые. Люди установили, что искусство воссоздает не реальную, а художественную правду жизни. Искусство служит красоте, но что такое красота, никто не знает. Чтоб воспринимать эту не известную никому красоту, надо быть художником, а не простым человеком. Несмотря на то, что вкус человека, его стремления, верования, идеалы меняются и идут вперед с веками, в свободном искусстве существуют неизменные, раз навсегда установленные законы вечной красоты. Повторяю, той самой красоты, которая никому не известна. Несмотря на то, что сценическое искусство называют собирательным, установлено, что в драме главную роль всегда играет драматическое искусство, а художественно-декоративное и другие искусства несут служебную роль, являясь только фоном для артистов.

В оперном сценическом искусстве главную роль играет музыка, в хореографическом -- танцы и т. д.

На основании этого правила говорят, что детальность разработки художественного фона и даже костюма главного действующего лица вредна для него, так как отвлекает внимание публики от героев представления и пьесы. Надо, чтоб публика видела и чувствовала душу артиста, его роли, а не автора всего творения. Оказывается поэтому, что не всегда безопасно окружать главных исполнителей обстановкой, верной эпохе или быту. Говорят, что таким образом можно превратить театр в антикварную лавку или этнографический музей. Театр же должен всегда оставаться театром. Далее существуют очень сложные и путанные законы гармонии частей и отношения их к общему и т. д. и т. д.

Несмотря на успехи техники во всех ее областях, прогресс не коснулся архитектуры театрального здания. Вот почему неискушенному зрителю и тут необходимо привыкнуть ко

многим традиционным условностям. Например, в жизни свет падает от солнца сверху, в театре, наоборот, снизу. В природе не существует размеренной правильности линий, в театре же установлены планы, и деревья ставятся прямыми выравненными рядами. В жизни нельзя человеку протянуть руку до второго этажа большого каменного дома, на сцене это оказывается возможным. В жизни дома, каменные колонны, стены всегда стоят неподвижно, а в театрах они шевелятся от малейшего дуновения ветра. На сцене комнаты обставляют всегда не так, как в жизни, и дома строятся совсем иначе. Например, я никогда не видал в жизни такой комнаты, которая указывается авторами почти во всех пьесах: направо и налево на первом плане двери; двери посередине в задней стене; на втором плане направо и налево окна. Попробуйте выстроить такой дом... В жизни это окажется невозможным, но для художественной, условной правды этот вопрос не важен и разрешается свободно. В природе небо никогда не похоже на ряды висящих голубых полотен, на сцене же оно всегда изображается таким образом. Наконец, в жизни события сменяются непрерывно, дни текут за днями без всякого вмешательства капельмейстера и оркестра музыки. На сцене же события связываются между собой полками или галопами <sup>2</sup>.

- - -

Нормальные люди в жизни никогда не разговаривают сами с собой, на сцене же они думают вслух и любят рассказывать даже плохо знакомым лицам свою биографию и описывать тончайшие изгибы души. В жизни доктора занимаются медициной, на сцене же они любят впутываться в чужие семейные дела.

Наоборот, профессора на сцене любят очень свое дело и не пропускают случая, чтоб прочесть обширную лекцию, осветив трактуемый вопрос со всех точек. Они всегда носят длинные волосы, а борода их бывает с проседью. На сцене прислуга очень любопытна и, подобно докторам, не любит заниматься своим настоящим делом.

## II <sup>3</sup>

Приверженцы школ и правил в искусстве имеют только одну свою красоту и не признают других. Так, одни поклоняются правильным, другие -- искривленным линиям, одни -- простоте, другие -- вычур[ности].

Каждый в отдельности убежден, что его красота правильная и единственная.

-- Да посмотрите вы, законники в искусстве, вокруг, на мир божий. Посмотрите на небо и облака, каких только линий и красок в них нет, -- правильные и вычурные, до которых еще и не додумывались, и все они просты и естественны, как все в природе. Красота разбросана везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава богу, не уложится ни в какие рамки и условности. Вместо того чтобы сочинять новые правила, станьте ближе к природе, к естественному, то есть к богу, и тогда вы поймете не одну, а неисчислимые красоты бога, которые закрылись от вас благодаря правилам и условностям.

Поэтому -- красив Римлянин, но красив и Аким, скрывающий под грязным полушубком чистую душу<sup>4</sup>. (Даже оперетки -- искусство, раз что они действуют на естественные и здоровые чувства молодости.)

Условностей нет.

То, что публика желает видеть актера и его освещают рампой, -- это не условность (а условие), или самая малая ее часть.

То, что актеру приходится говорить громко, чтоб его слышали, -- это тоже ничтожная условность. Бог даст, со временем техника уничтожит эти ничтожные условности.

Но раз что есть неизбежные условности, это еще не причина создавать новые. Коли есть одна, пусть будет все условно. Или все, или [ничего]. Это чисто русская, купеческая привычка. Если есть условности в театре, пусть будет их возможно меньше, а не больше. Это логичнее. Пусть техника и изобретения вступят в борьбу с остатками условности для того, чтобы очистить искусство и сделать его ближе к природе, то есть к богу, пусть рядом с этим существует красота,

вроде Дункан <sup>5</sup> -- наивная и не обращающая внимания на все окружающее и потому не замечающая этой условности.

### III<sup>6</sup>

Что же называется художественным и нехудожественным впечатлением?

Это легче всего выяснить на примерах.

При виде стаи собак, разрывающих свою жертву, впечатление получается сильное, но вместе с тем и неприятное.

Оно гнетет и оскорбляет человека.

Такое впечатление, принижающее чувство, называют антихудожественным.

Совсем иное впечатление производит, например, самоотверженное спасение утопающего в море отважным смельчаком.

Это зрелище волнует не меньше, но вместе с тем оно возбуждает в наших душах благородные, любовные и благодарные чувства к герою и спасенной жертве.

Эти чувства возвышают душу.

Такие благородные впечатления называются художественными <sup>7</sup>.

Не следует забывать, однако, что в жизни такие сцены не всегда выливаются в красивые формы. Так, например: герой, спасающий утопающего, не постеснится обнажить свое тело. Оно может быть и уродливо; в критическую минуту герой может крикнуть такое слово, которое недопустимо цензурой, а захлебнувшийся человек не будет заботиться о той позе, которую случайно примет его тело в страшную для него минуту.

Нужно ли артисту на сцене обнажать свое уродливое тело, произносить нецензурные слова или в подражание действительности принимать такую позу, которая могла бы вызвать гримасу или улыбку публики?

На сцене все эти реальные подробности излишни, раз что они портят впечатление или отвлекают внимание публики от главного духовного смысла сцены.

Итак, излишние подражания действительности могут повредить сценическому впечатлению.

Еще хуже в искусстве -- это боязнь действительности. Она убивает все живое и дает мертвое впечатление. Такое впечатление недостойно искусства, оно уместно в балагане.

Люди с узкими творческими способностями очень склонны ограничиваться такими впечатлениями. В свое оправдание они ложно истолковывают законы искусства и тем ограничивают свободу творчества и впечатления.

Следует остерегаться педантизма в нашем искусстве. Нельзя уменьшать границы творчества до мещанской узости или банальной сентиментальности.

Искусство шире и смелее, чем думают педанты. Оно отыскивает красоту не только в пастушеских сентиментальных идиллиях, но и в грязи крестьянской избы.

Этого мало.

Искусство нередко умышленно прибегает к очень смелым контрастам для усиления красочности впечатления.

Ни поэт, ни артист не должны бояться черных красок на своей палитре, ради выделения светлых пятен своих сценических созданий. Они нередко прибегают к резким и не всегда красивым впечатлениям, чтоб ярче выделить светлое пятно художественного создания.

Это светлое пятно составляет главную прелесть их творения. Так, например, этот прием применен Гауптманом в его пьесе "Ганнеле" <sup>8</sup>. В ней грязь ночлежного приюта смело оттеняет небо и ангелов.

### IV<sup>9</sup>

Искренность и простота -- дорогие свойства таланта. Ради них прощаются многие недостатки. Всегда приятно верить артисту и видеть в нем живое лицо. Даже в таких случаях, когда такие таланты выказывают недостаток силы или темперамента, они остаются верными себе и не прибегают к условности для усиления впечатления.

Поэтому и в такие минуты эти таланты умеют заменить силу впечатления верой в их искренность. Конечно, простота и искренность могут быть несценичными, бледными, но едва ли таких артистов можно назвать талантами, хотя бы потому, что их способность воздействия слишком ничтожна.

Простота и искренность не покидают артиста и в перевоплощении, и тут он заставляет публику верить в действительность создаваемого образа. Приятно верить человеку, и потому такие таланты всегда желательны на сцене.

В противоположность им бывают таланты сценического пафоса и позы. Эти артисты далеки от правды и потому не могут играть простых, жизненных ролей. Я не поклоняюсь таким дарованиям, хотя не могу отрицать их. В ролях классических, где они обыкновенно применяют свои силы, они, правда, обманывают людей, мало знакомых с жизнью средних веков. Они верят тому, что в ту отдаленную эпоху люди не говорили, а кричали и декламировали, что они никогда не ходили и не садились просто, а как-то особенно, по-оперному. Публика слишком приучена к тому, что испанский плащ требует условной придуманной позы.

Иногда нельзя отрицать ее красоту, но сама красота эта театральная, а не художественная. Нельзя отрицать и впечатления от таких артистов, но оно зависит от их личного темперамента. Условность позы не помогает, а вредит впечатлению.

В иностранных театрах, где веками создавалась такая школа, можно ее выносить с грехом пополам, так как и язык и темперамент французов и итальянцев подходят к этому. Их горячность подкупает.

Но когда немецкие, английские и русские актеры стараются им подражать, получается театральный испанец.

Такой взгляд, несомненно, ошибочен, и придет время, когда они убедятся, что и в испанских плащах можно говорить просто и искренно о звездах, о небе, о луне и любви к отечеству.

Публика должна верить артисту и считать его создания живыми лицами. Это достигается искренностью и простотой таланта. Такие таланты сценичны, приятны.

Искренние таланты очень ценятся на сцене.

Эти свойства заставляют публику верить артисту -- ведь всегда приятно верить человеку, -- и потому театральная толпа охотно отдается во власть искреннего актера.

При искренней и простой передаче артистом роли сценическое действие превращается в действительную жизнь, а воплощаемый образ начинает жить; нередко неестественное становится правдоподобным, сложное чувство -- понятным.

## ["ТРУД АРТИСТА КАЖЕТСЯ ЛЕГКИМ..."]

Труд артиста кажется легким, потому что он приятен, а результаты его красивы.

Власть над толпой, поклонение, успех, овации, популярность, слава -- вот заманчивые элементы артистической карьеры.

Увы, немногим избранныкам открываются такие красивые перспективы. Жизнь большинства артистов тяжела, сера и некрасива. Публика не знает этой жизни, так как она закрыта от нее пестро разрисованной занавесью.

Сегодня удобный момент для того, чтоб приподнять уголок этой завесы и заглянуть в таинственный мир кулис, где так светло по вечерам и так темно во время дня. Немногие сцены устроены хорошо, и вот что они из себя представляют в большинстве театров.

Представьте себе большой сарай, заваленный пыльными декорациями, с крышей из старого железа. Он всегда очень грязен и плохо отапливается. Утверждают, что грязь -- неизбежное условие сцены, а отопление ее излишне, так как сама публика согревает здание своим дыханием и теплотой своего тела.

То и другое она приносит с собой в театр безвозмездно. Кроме того, вечернее освещение газом развивает большое количество тепла, которое нельзя усиливать излишней топкой. Все дело в том, как сохранить тепло, но это достигается легко. Заколачиваются вентиляции и, где возможно, -- двери, окна, форточки. Таким образом задерживается выход теплого и приток свежего воздуха.

В таких театрах уборные артистов отгораживаются в темном месте сцены простыми дощатыми перегородками, вроде денников или стойл.

Дневной свет в этих уборных признан не только лишним, но и вредным, так как он мешает гримировке. В видах экономии и антипожарных мер запрещено зажигать свет в темных уборных днем, но зато вечером они не только освещаются, но и жарко отапливаются газовыми лампами.

Эти уборные не имеют никакой обстановки. Сюда случайно стаскивается то, что вышло из употребления на сцене и в чистой части здания театра, например стул с покривившейся ножкой или с продавленным сидением и уцелевшей бляхой с номером из зрительного зала. Иногда в углу стоит кушетка, потерявшая ноги и устойчивость на сцене. Она подпирается старым ящиком и доживает век в уборной. Вместо вешалок вбиты гвозди в стену. Старая доска, исписанная именами, плохими стихами и карикатурами, заменяет гримировальный стол. Вот приблизительная обстановка закулисы, к сожалению, еще очень многих существующих театров<sup>1</sup>.

Привычки, этика и быт людей сообразуются с условиями их жизни.

В свою очередь многие артисты поставлены в необходимость применяться к условиям нежилого, грязного, холодного сарая, где протекает три четверти их жизни. Остаток ее, проведенный вне театра, бессилён изменить привычки, вкоренившиеся за кулисами, и быт артистов остается тот же и в их частной жизни.

Куренье табака, вино, холодные закуски -- единственное препровождение времени людей, обреченных три четверти дня бродить по темным театральным коридорам в ожидании своего выхода на репетициях или спектаклях.

Быть обитателем сарая днем и превращаться в королей по вечерам, уживаться с реальной действительностью дня и воплощать поэзию искусства вечером -- вот противоречия артистической жизни, вот контрасты, сбивающие людей с толку и создающие им исключительную обособленную жизнь, ту жизнь, которая разрушает организм, расшатывает нервы и приводит к преждевременной старости.

Я не знаю другой интеллигентной профессии, которая бы примирилась с условиями чернорабочего и подвала. Например, кто согласится из любви к своему делу почти полжизни просидеть в небольшом ящике, с ногами, опущенными в сырое подземелье, и с головой, окруженной накалившимися газовыми лампами. Эту инквизицию испытывает добровольно каждый суфлер и получает за нее грошовое вознаграждение. Все знают, что этот друг артистов должен получить жестокий ревматизм, но никто не позаботится об улучшении его нечеловеческих условий и, если простуженный суфлер выпьет, чтоб согреться, его карают наравне с пьяницами. Кто согласится после возбуждения пятичасового труда в душной атмосфере сцены отдыхать в нетопленной уборной или надевать на себя заиндевевший от холода костюм, почти отдирая его от замерзшей стены.

Многие артисты рискуют жизнью при этих условиях. Этого мало: артистов облачают в трико и плащ или в костюмы тропических народов и заставляют целый вечер проводить в нетопленных сараях сцены.

Чем же объяснить нечеловеческое обращение с людьми, посвятившими себя искусству, почему они терпят эксплуатацию их труда?

Любовь артиста к своему искусству заставляет его терпеливо переносить всякие лишения. Эти жертвы приносятся не только теми артистами, которые принимают лавры и оvation публики у самой рампы, но даже и теми незаметными тружениками, которые говорят две фразы в вечер<sup>2</sup>.

Труд этих артистов тяжел, и не всегда результаты его красивы.

Они работают не только днем, но и тогда, когда все люди отдыхают.

Свет утреннего солнца и свежий воздух дня артист меняет на темноту и смрад кулис, тьму ночи и ее покой -- на ослепительный блеск рамп.

В полночь, когда все люди отдыхают, набираясь сил для наступающего дня, измученный артист переживает последние страдания героя пьесы, и еще долго после спектакля в комнате артиста горит свеча -- единственный свидетель сомнений, разочарований и мук творчества художника. Наутро он просыпается, как и другие люди, и спешит на репетицию.

Жестокое искусство не считается с размером отдыха, потребным для природы [артиста.] Затянувшаяся репетиция нередко лишает его горячего обеда. Последний очень скромный, так как необходимо при питании сообразоваться с голосом к вечернему спектаклю.

Мы видели, как влюбленные тотчас после свадьбы меняли брачные одежды на театральные костюмы. Мы видели, как взволнованному мужу делали выговор за опоздание на спектакль. Он был задержан дома тяжелой операцией жены; не дождавшись окончания ее, спешил в театр,



меня долг семьянина на обязанность артиста. Мы видели, как отец, убитый горем, смешил толпу и, убегая за кулисы, плакал над принесенными известиями от умирающего сына. Мы видели, как публика свистала певцу, сорвавшемуся с высокой ноты. Он пел в день похорон жены<sup>3</sup>.

Подумайте, какое нужно напряжение памяти, чтоб в одну ночь подучить пятиактную роль в стихах, полученную накануне спектакля. Какая энергия нужна, чтоб в одну репетицию разобраться в местах роли и пьесы, и какое нужно пережить волнение, чтоб выйти перед публикой неподготовленным и скрыть от нее изъяны спешной работы.

Публика думает, что в таких случаях артисты поступают проще, что они не раскрывают роли, а выходят на сцену, не прочитав пьесы. Существует даже анекдот на этот случай, будто артист, разгримировываясь после спектакля и отдирая баки от лица, заявляет: "Хорошая пьеса, надо будет ее прочитать".

Может быть, так делают иные, изверившиеся и опустившиеся, но я знаю почтенных стариков, которые зубрят роли по ночам, дрожат перед выходом, а по окончании спектакля со слезами и болью кричат в уборных: "Как можно изуродовать такую чудную пьесу, как можно заставлять людей топтать свои идеалы и ставить их в такое положение перед публикой?"

Такие вопли художников раздаются каждый день во всех концах земли, и они не проходят бесследно для их здоровья. Такой труд затрачивается ими почти каждый день в течение года. Они готовят и играют нередко по 150 новых ролей в год, и многие из них играют хорошо и приносят свою долю пользы публике.

Каков же результат таких нечеловеческих трудов? О, он очень печален. Ряд горьких разочарований, полная материальная необеспеченность и переутомление и нередко путешествие на родину пешком по шпалам: ["Из Керчи в Вологду"], -- как говорит Несчастливцев<sup>4</sup>.

К счастью, теперь принялись за улучшение условий деятелей сцены. Театральное общество, отдельные антрепренеры, меценаты пытаются улучшить их условия, некоторые ветераны и инвалиды сцены имеют приюты в специальных для сего учреждениях. Бог даст, это доброе дело разовьется и окрепнет, но надо подумать и о молодых и здоровых, надо уберечь их от преждевременной старости. Этого не так трудно достигнуть.

Быть может, сегодняшняя попытка устройства фонда для учреждения санатория на Кавказских Минеральных Водах откроет возможность многим неимущим и переутомленным артистам воспользоваться теми дарами природы, которые так богато раскинуты здесь на пользу страждущего человечества.

Помогите артистам устроить это доброе дело и вспомните, что они в свою очередь так отзывчивы к нуждам общества, так охотно жертвуют свой труд при устройстве благотворительных спектаклей и концертов.

Пусть измученные за год труженики сцены получают возможность ободрить себя мыслью о предстоящем отдыхе. В разгар зимнего сезона они утешат себя словами Чехова из "Дяди Вани": "Мы отдохнем! Мы отдохнем!.."

## ОБРАЩЕНИЕ К С. Т. МОРОЗОВУ

Дорогой Савва Тимофеевич!

Сегодня важный день в моей жизни и в истории нашего театра: сбывается мечта, так долго казавшаяся неосуществимой, и хорошее чувство к Вам достигает высокой степени напряжения.

Только в таком состоянии мы, русские, отрешаемся от застенчивости и высказываем то, что упорно скрываем в другое время.

Я не считаю себя вправе благодарить Вас за бесчисленные жертвы нашему театру; как истинный меценат Вы приносите их обществу и искусству. Мне хочется только, чтоб Вы сознавали, что я слежу за Вашей прекрасной деятельностью в нашем театре и люблю ее.

"Мне нравится идея нового театра, хотя я мало верю в возможность ее осуществления", -- сказали Вы, вступая один из первых в наше дело, начавшееся среди насмешек большинства.

С первых же шагов Вы окунулись в тяжелую подготовительную работу и в ней Вы проявили Ваш большой практический опыт и администраторский талант, недостающий нам -- артистам.

Я помню Ваше лицо, с напряженным вниманием следившее за спектаклем "Царя Федора". Казалось, что Вы в первый раз уверились в возможности осуществления симпатичной Вам идеи. После этого спектакля Вы стали внимательнее следить за деятельностью театра, и уже ни один опасный для дела момент не проходил без Вашего участия. Страстность, с которой Вы относились к вопросам, касавшимся Художественного театра, лучше всего подтверждала Вашу близость к полюбившемуся Вам Делу<sup>1</sup>. В критический для нашего театра момент, когда все предприятие грозило падением, Вы взвалили на себя всю тяжесть его и вернули энергию его деятелям.

Решительный в той области, в которой Вы считали себя компетентным, Вы в то же время мирились с ролью помощника на сцене, которую Вы принялись изучать систематически. Ради, успеха художественного дела Вы не гнушались черной работой. Вы не считали для себя позорным вешать драпировки вместе с простым бутафором или устанавливать электричество с прославившимся через Вас Черкизовским<sup>2</sup>. Я помню, как уходящие на отдых актеры после вечерней репетиции сталкивались с Вами у входа, в то время когда Вы приезжали в театр на спешные ночные работы. Во время общего летнего отдыха Вы один оставались в Москве, неся в течение нескольких лет подготовительные работы к наступающему сезону.

Сегодня мы празднуем новую жертву искусству.

Практически изучив когда-то чуждое Вам дело, Вы, вместе с Вашими сотрудниками, превратили в течение нескольких месяцев вертеп разврата в изящный храм искусства<sup>3</sup>. Здесь разрешены такие технические трудности, о которых не задумывались даже в лучших театрах Запада. Только близко знакомый с тонкостями театрального дела оценит план размещения отдельных частей здания и удобства, которые они представляют. Только те, кто знает строительное искусство, оценят энергию, с которой оно выполнено.

Вот почему теперь понесенный Вами труд мне представляется подвигом, а изящное здание, выросшее на развалинах притона, кажется мне сбывшимся наяву сном.

Для общества Вы выстроили себе рукотворный памятник, но для нас, свидетелей Вашей деятельности, Вы завершили сегодня памятник нерукотворный.

В сегодняшний день, радостный для нас и искусства, я приветствую Вас как щедрого русского мецената, избравшего область искусства для идейного служения обществу. Я радуюсь и тому, что русский театр нашел своего Морозова, подобно тому как художество дождалось своего Третьякова.

Да послужит вся Ваша деятельность в Художественном театре примером нам -- бескорыстного, самоотверженного и идейного служения искусству.

Мне не хочется говорить сегодня о Ваших щедрых материальных жертвах, хотя я понимаю как размер их, так и ту грациозную деликатность, с которой они приносятся искусству<sup>4</sup>.

Следя за Вашей деятельностью в Художественном театре, легко проследить систематическое составление и выполнение программы ее. Она не теряет своего направления в вопросах художественных, которым Вы придаете просветительное значение<sup>5</sup>.

## **[К ДЕСЯТИЛЕТИЮ РУССКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА]**

Оглядываясь на десятилетнюю деятельность Театрального общества, проникаешься чувствами благодарности и почтения к его руководителям и деятелям.

В настоящее время Театральное общество во всем своем сложном механизме организовалось, окрепло, приобрело опыт и влияние по всем вопросам, касающимся его административной, этической, посреднической и другой деятельности.

Уже многие годы Общество служит поддержкой, посредником и советчиком для театральных предприятий и сценических деятелей.

Когда эта служебная деятельность Общества направляется к поддержанию тех предприятий, которые проводят благородные принципы в искусстве, -- понятно, что роль Театрального общества почтенна. Но если бы Общество стало поддерживать учреждения и лиц, профанирующих искусство, деятельность Театрального общества стала бы вредной. Художественный уровень современной театральной России едва ли может быть признан высоким.

Тяжелые условия, в которых приходится работать русскому артисту, особенно в провинции, заставляют забывать о художественных требованиях искусства. Такое положение театра, с одной стороны, губит таланты, а с другой -- превращает искусство в ремесло, притягивая к нему людей, нежелательных в художественной сфере.

Нам кажется, что, пока художественная сторона русских театров не будет упорядочена, вся прошлая подготовительная и будущая административная работа Общества, как бы велика и почтенна она ни была, не приведет русское сценическое искусство к желаемым результатам.

Поэтому мы позволяем себе выразить надежду на то, что Театральное общество не ограничится в будущем только служебной, административной ролью, а направит свою деятельность к упорядочению художественной стороны русского сценического искусства, так как в этом заключается главная и конечная цель Общества. Только с достижением этой цели административная, посредническая и другая деятельность Общества получит значение и должное применение.

Чтобы лучше пояснить свою мысль и не быть голословными в своих пожеланиях, мы попробуем в самых общих чертах набросать план деятельности Общества в указанном направлении.

## **ПРОЕКТ ОРГАНИЗАЦИИ**

### **"АКЦИОНЕРНОГО ОБЩЕСТВА ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ"**

1. Акционерное общество провинциальных театров основывается:
    - а) для упорядочения театрального дела в провинции;
    - б) для проведения в провинции художественных принципов Московского Художественного театра;
    - в) для дальнейшего практического развития воспитанников и воспитанниц школы Московского Художественного театра;
    - г) для пополнения труппы Московского Художественного театра артистическими силами, вырабатываемыми на провинциальных сценах Акционерного общества.
  2. С этой целью собирается компания акционеров с капиталом в ... р., разделенным на ... акций по ... р. каждая.
  3. Из числа акционеров избирается центральное правление с председателем во главе его.
  4. Правление приглашает или выбирает из числа акционеров по одному лицу заведующих каждой из провинциальных трупп и по одному лицу для исполнения должности режиссера в каждой из составленных трупп.
  5. Эти лица, в качестве доверенных правления, составляют труппу и администрацию порученного им отделения, управляют им и отдают отчет в своих действиях центральному правлению.
  6. Центральное правление находится в Москве и общается с Художественным театром. Последний является его главным советником и помощником по вопросам художественным.
  7. Все участники дела получают по возможности годовое содержание плюс проездные.
  8. Репетиции всех трупп происходят в Москве в течение весны, лета и осени.
  9. Каждая труппа за первый год репетиционного времени заготавливает по 15 пьес.
  10. Желательно составить 3 труппы, имеющие в своем репертуаре 45 разных пьес.
  11. Ввиду невозможности добросовестно и художественно поставить такое количество пьес в сравнительно короткое время одним режиссером новое Общество пользуется существующими *mise en scXn*'ами, макетами и изучениями пьес Московского Художественного театра. Помощь последнего заключается в том, что кроме макетов, костюмов, *mise en scXne*, копии с которых заготавливаются в специальных мастерских нового Общества, Художественный театр командует для постановки означенных пьес или одного из своих свободных режиссеров, или одного из артистов, хорошо знающего пьесу своего репертуара.
- Если такой артист не обладает даже режиссерским талантом, он все-таки принесет при основательном изучении пьесы не меньшую пользу, чем режиссер, наскоро подготовившийся к ней.

Такой артист, исполняющий роль режиссера, присутствовал и участвовал во всех периодах постановки означенной пьесы. Он был свидетелем всевозможных ошибок, проб, разочарований, без которых не обходится ни одно новое творчество. Этого мало, он пережил свою роль и всю пьесу, он слышал замечания автора или режиссеров, ставивших пьесу, и сам сыграл ее не один десяток раз.

Теперь его задача ограничивается воспроизведением того, что ему так хорошо знакомо. Надо думать, что такое поручение он выполнит не хуже настоящего режиссера, наскоро ознакомленного с пьесой.

Вот приблизительный перечень пьес репертуара Художественного театра и Общества искусства и литературы, который мог бы быть восстановлен без большого участия режиссеров трупп Акционерного общества: а) "Царь Федор", б) "Потонувший колокол", в) "Шейлок" ["Венецианский купец"], г) "Ганнеле", д) "Чайка", е) "Трактирщица", ж) "Самоуправцы", з) "Антигона", и) "Гувернер", к) "Эдда Габлер", л) "Грозный" ["Смерть Иоанна Грозного"], м) "Дядя Ваня", н) "Одинокие", о) "Сердце не камень"<sup>1</sup>, п) "Двенадцатая ночь", р) "Геншель", с) "Снегурочка", т) "Штокман", у) "Три сестры", ф) "Мертвые" ["Когда мы, мертвые, пробуждаемся"], х) "Дикая утка", ц) "Крамер", ч) "Мечты" ["В мечтах"], ш) "Мещане", щ) "Власть тьмы", э) "На дне", ю) "Столпы общества", я) "Юлий Цезарь", О) "Вишневый сад". Итого 29 пьес.

Из репертуара Общества искусства и литературы: а) "Отелло", б) "Много шума из ничего", в) "Польский еврей", г) "Бесприданница", д) "Последняя жертва", е) "Уриэль Акоста", ж) "Фома" [инсценировка "Села Степанчикова"], з) "Плоды просвещения", и) "Горячее сердце", к) "Женитьба".

Итого 10 пьес.

А всего 39 пьес.

Многие из них не требуют большого участия режиссера труппы, другие же сослужат ему службу наличностью макетов, mise en scXne, или готовых костюмов, или известной помощью кого-нибудь из участников этих спектаклей.

Остающиеся пьесы намеченного репертуара ставятся режиссером труппы при следующем порядке. Макеты, mise en scXne поступают на рассмотрение режиссеров Художественного театра или их уполномоченных. Ими же просматриваются и утверждаются генеральные репетиции (может быть, составится и комиссия из артистов Художественного театра).

В том случае, если в других театрах явятся удачные постановки, не возбраняется входить в такие же соглашения с режиссерами или артистами означенных театров и приглашать их для постановки такой пьесы за определенную плату и на указанных выше основаниях.

12. Декорации, костюмы и прочее театральное имущество пьес, которые сошли с репертуара Художественного театра, не уничтожаются, а продаются по удешевленным ценам Акционерному товариществу.

13. Все изобретения и нововведения в театральную технику Художественного театра сообщаются его отделениям в провинции.

14. Художественный театр ходатайствует перед авторами тех пьес, на которые московский театр пользуется монополией, о предоставлении таковой же и своим отделениям в провинции.

15. Не занятых в сезоне актеров Московский Художественный театр отправляет в отпуск или на гастроли в провинциальные отделения театра.

16. При постановке новых пьес Художественный театр сообщает всю свою подготовительную работу провинциальным отделениям.

17. Новинки сезона репетируются всеми труппами, и по окончании сезона образуются турне по разным городам России. Одна труппа объезжает юг, другая -- север, третья -- восток и т. д. (NB, это опасно для нашего театра).

18. За все свои услуги Художественный театр пользуется весьма для него важным правом -- пополнять свою труппу наиболее выдающимися артистками и артистами, вырастающими в провинциальных отделениях.

19. Акционерное общество снимает театры на сезонное время в трех городах и приспособляет сцены для репертуара всех 45 пьес (может быть, снимает и квартиры для артистов).

20. К началу сезона каждая из трупп отправляется в намеченный ей город и там выполняет подготовленный репертуар.

21. Сыграв свой репертуар, труппы переезжают и повторяют в новом городе весь свой репертуар, только что сыгранный. В свободное время труппа занята репетициями новых постановок. Далее происходит новое перемещение и выполнение старого репертуара с добавлением новых пьес в следующем городе.

22. На второй год труппы заготавливают новый репертуар из 10--15 пьес и, прибавляя его к старому репертуару, остаются более продолжительное время в одном городе.

23. На третий год репертуар каждой труппы может расшириться до 40 пьес, достаточных на целый год. Тогда труппы живут оседлой жизнью в течение всего сезона.

24. Все отчеты поступают в центральное правление.

25. Центральное правление имеет своих ревизоров, которые разъезжают по отделениям.

26. Репертуар, труппы, бюджеты утверждаются центральным правлением.

27. Центральное правление ведает общей отчетностью и хозяйственной и художественной частью.

28. В определенных городах, где играет труппа, часть акций поступает местным меценатам, дабы они могли считать театр своим (это необходимо для успеха дела) <sup>2</sup>.

## **ИЗ РЕЖИССЕРСКОГО ДНЕВНИКА 1904--1905 гг.**

### **("ИВАН МИРОНЫЧ")**

*16 ноября 1904 г.*

Личность человека составляет сочетание его души с его внешностью. Внешность изображаемого актером сценического образа очень важна, но еще важнее его душа. Публику легко заинтересовать внешностью, так как она вещественна, видима. Возбудив внимание через внешность, актер должен воспользоваться этим вниманием для того, чтобы показать душу изображаемого лица. Это гораздо труднее.

Разглядеть душу человека можно через глаза, так как они лучшие выразители души.

Показать со сцены глаза и их выражения тысячной толпе -- не легко. Надо для этого уметь перевести внимание публики на глаза, выражения которых освещают слово и придают ему смысл и значение. Понятно, что, для того чтобы с большого пространства разглядеть маленькую точку глаз, надо, чтобы их могла увидеть и взглянуться в них тысячная толпа. Для этого нужны неподвижность и время. Итак, чтобы показать глаза, не надо отвлекать от них внимание лишними движениями и жестами и дать время выбрать на сцене удобное положение для того, чтобы глаза и выражение их были видны публике. Для этого нужна игра одухотворенная, без которой не будет интересного выражения глаз, то есть нечего будет показывать публике, нужны, кроме того, выдержка и спокойствие игры, при которых толпа будет в состоянии прочесть выражение глаз актера. Таким образом, техника актера (не касаясь вопроса личного переживания) заключается в том, чтобы а) заинтересовать внешностью публику; б) уметь привлечь ее внимание к слову и жесту и в) незаметно для нее перевести все внимание на глаза и тогда диктовать ей настроение души. Чтоб привлечь внешностью внимание, надо, чтоб она была художественно правдива, выразительна и выражала духовное настроение образа.

Жесты должны дорисовывать образ, а слово -- выражать душевное настроение.

Через слово и его смысл публика начинает сближаться с душой изображаемого лица.

Когда актер заживет образом, его ощущения будут отражаться в глазах, и если он сумеет показать их толпе, она прочтет в них его чувства и будет переживать с ним ощущения и мысли изображаемого лица. Понятно, что переживания актера должны быть сильны и выразительны средствами -- ярки, для того чтоб заразить ими тысячную толпу.

Этот тончайший способ воздействия на толпу труден и требует внимательной и чуткой публики. Ее мало, и этим пользуются более грубые актеры. Гнев глаз они заменяют криком. Восторженное выражение глаз заменяется условным жестом, пафосом, для сего приспособленным. Любовное выражение глаз -- певучей декламацией и полубалетным жестом, на сей случай придуманным.

К таким подтасовкам публика приучена, и она их понимает и отзывается на них. Может быть, не глубоко и не прочно это впечатление, но все-таки оно действует настолько, чтоб раз-другой просмотреть произведение и актера. Если же случайно, помимо воли актера, его талант проглянет в его глазах в минуту настоящего переживания, публика унесет с собой этот момент навеки, во славу актера. Однако это впечатление нельзя сравнить с тем, какое получится от талантливой пьесы, переданной актерами настоящим, а не условным переживанием, сквозящим и сообщающимся публике через глаза актеров.

Актеры для своего облегчения приучили публику к другому, то есть к узаконенным приемам. Их очень много. Чтоб выразить страдание, шея вытягивается, глаза направляются к небу и левой рукой, а иногда и обеими, сжимается полость сердца. Тут подразумевается, что от всякой душевной боли должно болеть сердце. Женщины в минуты волнения должны как можно чаще поправлять прическу, падающие пряди волос и гребешки в волосах. Хорошо в этих случаях теревить платок, в минуты же сильного экстаза рвать с него кружева. Если на сцене говорят о чем-нибудь таинственном -- прикладывают второй палец руки к подбородку а для красоты отгибают пятый палец. Если женщина копирует мужчину, а тем более военного, она должна приподнимать плечи и трясти ими мнимые эполеты, конечно, говорить неестественным басом и крутить усы, хотя таких приемов и не существует у современных военных. Кокетка, входя в комнату, должна непременно ухватиться за обе портьеры и в изящной позе чуть не повиснуть на них. Мужчина, признаваясь в любви, должен от страсти наливаться кровью и тискать и ломать руки своей возлюбленной. Молодая девушка должна лепетать очень скоро, прыгать на месте, кружиться так, чтоб юбка делала cloche {колокол (франц.)}. И много еще таких законов и правил придумали актеры, чтоб облегчить свою задачу настоящего внутреннего переживания. Все эти приемы основаны на том, чтобы резким действием скрыть от публики глаза, не умеющие выражать сущность роли. Кто играет руками и ногами, тот не умеет играть глазами <sup>1</sup>.

Критики пишут, например, про Шумского<sup>2</sup>: этот артист -- работник, он постоянно работал над ролью. Дураки, они не знают того, что есть актеры, которых публика возбуждает, других -- наоборот. Шумский такой талант. Он палец о палец не ударяет, а роль все растет. У меня то же свойство<sup>3</sup>.

Когда актер начинает играть руками и ногами, это значит, что он ничего не может выразить лицом.

Передавать автора труднее, чем актеру показывать себя самого.

Обыкновенно неопытные актеры боятся, что публика заскучает. Они стараются забавлять ее, торопятся проговорить роль, суетятся, часто передвигаются и злоупотребляют жестами. Это ошибка. Не в этом публика находит интерес. Надо, чтоб образ и выражаемые им чувства были интересны. Надо, чтоб публика заинтересовалась тем, что происходит на сцене, что чувствует актер. Публика заинтересуется тем, что просто, искренно, естественно, понятно и выразительно. Все эти стороны передаются спокойствием, выдержкой, а не торопливостью. Все это передается глазами, а не руками и ногами. Нельзя следить за глазами, когда пестрят руки (по поводу начала пьесы: "Я обедаю у мамы", сцена горничной с цветами и подарками (Пинчук) <sup>4</sup>.

3 января 1905 г.

1. После долгого перерыва проходили второй акт.

2. Халютин<sup>5</sup> опоздала -- деликатный выговор. "Господа! как-нибудь уж вы сами наблюдайте за собой. Это любительские порядки" и т. д. Качалова <sup>6</sup> опоздала, но ей не посмел сделать выговор. Сделал вид, что не заметил (к своему выходу она поспела).

3. Давно пьеса не репетировалась. Смутная надежда, что актеры, отдохнув от репетиций, с любовью схватятся за пьесу и все пойдет. Не удалось. Было вяло, скучно, никто не повторил роли. Самарова<sup>7</sup>, которая опять вернулась в свою роль после отказа, болезни и поощрения ее самолюбия (ее все просили взять роль), играет на общих тонах. Просто, хорошо, но неинтересно, играет барыню, то есть себя, а не мешчанку. Артема<sup>8</sup> вводили, и он говорит долго, скучно, заикаясь, по суфлеру. Сцена тянется, и образа никакого. Калужский забивает найденный тон, он не развивается, а напротив, сушится. Начинает сильнее сквозить сходство с Бессеменовым<sup>9</sup>. Качалова -- все на своих недостатках...

Она играет скучающую, поэтому все время хочет ходить, как сонная муха. Эти ужасные переливы голоса, точно заученные по нотам. Эта мелодия повторяется каждый раз, когда актриса говорит, например: "...мне тааак бы хотеелось уехать, путешествовать", или: "так красиии... во, когда восходит солнце". Зато когда говорит не о красивом, а о буднях современной обстановки, тогда вводится новая интонация, тоже с какими-то переливами, точно по нотам, только в другой комбинации и в другом тоне, скорее минорном. В этих случаях артистка делает томно-задумчивые глаза, набок склоняет голову, смотрит в одну точку и дает голосу жалобную интонацию казанской сироты. Она говорит, например: "Мы едим... пьем... принимаем гостей... сами ходим в гости...", при каждом слове качает головой (для жалостливости), точно расставляя запятые между каждым словом, делает томно-грустную паузу, смотря вдаль, и каждую фразу кончает многоточием (это для глубины чувства). Ни одного слова не произносит с положительным, то есть утвердительным окончанием, а точно к каждому слову приставляет вопросительный знак. Такое повышение дает, по мнению актрисы, интересную повышающую нотку -- тремоло, при котором, очевидно, кавалеры должны млеть. Должно быть, это считается интересно, женственно.

Медведева<sup>10</sup> говорила в таких случаях: "Экая душка, милашка. Смотри, дурак влюбится, а умный убежит. Пойди, выпей воды. Освежись и начинай сначала, по-человечески". Качалова ни разу не улыбнулась, хотя есть правило: коль играешь скучную, прежде всего ищи, где она смеется. Качалова стала находить, что все это глупые слова, я не могу их пережить, мне стыдно их говорить. Однако дело не в словах и не в авторе, а в этой условной, безвкусной актерской набитой интонации душки и милашки...

Где только можно подержать паузу, уж ею пользуются. Пришла реплика -- сначала попаузыт, потом начнут лениво подтягивать нервы, чтоб сказать свои слова с раздражением. Другая тоже не спеша раздражается и отвечает. Боже, какая апатия и тоска!

Качалова просит взять у нее роль. В первый раз играет<sup>11</sup>, и такую гадость, все знакомые придут смотреть. Это не роль и т. д., с точки зрения провинциальной актрисы. А роль-то -- хорошая. Она никак не может понять простой вещи. Сидят они вдвоем, она и Гельцер<sup>12</sup>, и говорят об ужасе мещанской обстановки, говорят грустно, так как слова невеселые. Входит [Сергей Борисович] (Лось)<sup>13</sup> -- и они при нем говорят те же слова почти, но по конструкции пьесы надо, чтобы была бодрость от появления нового, молодого и бодрого существа (Лося). Разве в таком состоянии нельзя бодрее говорить о том, что раньше, при скуке, говорилось вяло? Нет...

Оказывается, у провинциальных актрис так: коли ты говоришь о скучном, так всегда делай трагическое лицо, если говоришь о красивом -- улыбайся, о веселом -- заливайся хохотом, и все душевные рисунки направляй по прямой линии в центр, точно проводя эту черту по линейке. Тогда рисунок роли получится определенный, ясный, всем понятный --

п р я м о л и н е й н ы й. Увы, только на театре душа человека дает такие прямые линии на диаграмме, в жизни изгибы души неуловимы, ступеваны, извилисты и неясны...

*Гельцер*. Тоже душка и милашка. И у нее на все свои установленные интонации. Чтобы быть молодой, она играет дитяшку. И она, говоря о природе, улыбается и к каждому слову приставляет сентиментальные многоточия с милой верхней наивной ноткой в конце каждого слова и разделяет их паузой: "Там синее небо...? голубые горы...? море синее туманов...?" Каждое слово произносит, ударяя кулаком по руке, и смакует его, точно конфету. Это ужасное, вечно напряженное улыбающееся лицо, как у кордебалетчицы при трудном па. Молодость прежде всего не напряжена, естественна и неожиданна в своих порывах. А тут все рассчитано и заранее установлено. Если ей нужно приставать к папе или маме, то она по наивности вместо двух раз угораздится вставить это слово 10--15 раз, и только потому, что, произнося эти слова, она напоминает милую куколку, говорящую папа, мама. Говоря вещи серьезные, *ingInue* надувает губки и тоже всему придает наивно-вопросительный оттенок. Мечтая о красотах, она устремляет взор кверху, разваливается на стуле и наивно болтает руками и ногами, ходить просто она не может, а либо прыгает козлом, либо всегда бегаёт.

*Халютин*. Она играет мальчика и потому ломает пол, мебель, стучит, утирает нос, чешет затылок, стоит, как бушевские карикатуры<sup>14</sup>, руки в карман -- и изображает дурака-сорванца. Ни одного слова просто. Стоять на месте спокойно -- избави бог, надо всякую секунду как-нибудь шалить, озорничать. Когда требуешь оживления, оно идет не из нутра, а от внешности, и тогда беда посуде, стульям и даже полу.

Лось не было.

Акт прошел ужасно скучно.

4. Репетировали до выхода Лося, далее пошла разметка. Надо было из сцены Лося, Качаловой и Гельцер с цветами по конструкции сделать оживленную сцену, то есть хватать реплики. Все интонации искать в направлении оживления, то есть к повышению, а не к понижению. Говорить просто, именно для оживления, быть не напряженными, а легкими и естественными. Взбодриться внутренне и не помогать излишним оживлением, смехом, жестами и передвижением. Эти внешние атрибуты бодрости и веселья только пестрят и громоздят настроение, а потому лишают его легкости. Веселье же и бодрость -- прежде всего в легкости.

5. Самаровой говорил найти какой-то трюк, складку, за которой укрыться в характерности роли. Спрятать за нею барыню. "Выдумайте хоть шепелявость, косноязычность, особую грим[асу], которые убили бы в вас барыню и напомнили мещанку-поповну. То же и в походке, в жестах. Придумайте что-нибудь не обычное вам и характерное. Это удалит вас от самой себя". Удалось. Она сложила как-то губы, дала шепелявость, ходить стала толчками и внешне нарисовала что-то типичное, знакомое. Сама почувствовала этот рисунок и сейчас же зажила им (заразилась) духовно, явились интонации, в зале ответили смехом. Зажила образом, и все стало не сухо, а одухотворено<sup>15</sup>. Реплики стали отвечать лицу и смешить не только своим содержанием. Они слились с образом.

Сыграли второй раз. Несколько лучше. Стали намечать более веселые места и более тяжелые. Общий план акта стал яснее. Итак, начало бодро, без пауз. Эту сцену оживляет такой-то, придираясь к такому-то. Характерн[ость] роли. Выходы не задерживать. Следующая сцена -- возня -- оживлена сама собой. Далее сцена двух стариков -- ясно, подавать легко смешные реплики. Оживление от слов.

Доходим до паузы. -- Теперь можно не бояться -- наслаждайтесь. Звуки за сценой<sup>16</sup>. Потом короткая лирическая сцена. Не надо торопиться, пусть опускается тон. Публика отдохнет от веселья и с охотой прослушает лирику. Далее, чтоб не терять внимания публики, следующую сцену опять на бодрости. Тут поможет режиссерская штучка и подстегнет публику. Потом выход Лося и сцена с цветами и т. д. Разметился, как по нотам, весь акт.

Лужский играл за Лося экспромтом. Какие неподготовленные, живые, естественные интонации. Он не боялся и не старался, был прост и естествен. Как переходил к своей роли -- напрягался, попадал на заранее обдуманную нотку и становился неестественным, условным, тяжелым, сухим и однотонным. Почему? Он нашел одну ноту в роли (Мамаша... из рассказа Карпова) и успокоился. На ней все и долбил роль. Истер эту нотку, избанил, перестал чувствовать и сделал роль однотонной. Найди он вторую нотку гаммы, он жонглировал бы двумя тонами. Они бы породили третью. Три тона сразу порождают четвертую, пятую, шестую и т. д. Тогда составляется гамма. Иди и играй -- на репетиции сами собой улягутся все ноты куда следует. Укрепись и играй. Только покажи эти нотки. В этом и есть главное творчество. От внешнего идет внутреннее и наоборот. Так вживаются в образ, привыкают к нему, сродняются и потом учатся показывать, рисовать его публике<sup>17</sup>.

4 января 1905 г.

Второй акт.

Чтоб избежать скуки, сократили выходы, сократили тягучие сцены. Обозначили две, которые можно играть не спеша. Первый раз прошли -- скучно. Я пришел в отчаяние, называл всех актеров потихоньку -- любителями. Несчастное распределение ролей. Те, кто мог бы держать тон, например Калужский, играют роль, в которой поднять тона нельзя. Остальные: Самарова без всякой сценической энергии, без голоса, с большим сердцем; Артем -- стар, ни на какие новые тона не способен. У них длинная сцена вдвоем, как сделать ее не скучной? Раньше и после нее надо ускорить темп и нерв... Его [Артема] увести на какую-то характерность. Придумать ему ее, найти ее в нем... Но он не умеет перенимать показанное. Надо, чтоб он сам показал, а он не реагирует. Играет Вафлю<sup>18</sup>. Предложил играть барина. В этих тонах его еще не видали. Пока ничего не выходит. Другие актеры -- Гельцер, Качалова -- банальны и умеют повышать тон только по-актерски. Громче говорить, смеяться, где нужно и где не следует, много двигаться, представлять, а не переживать оживление. Надо, наоборот, уметь привести себя в оживленное состояние. Внутри оживиться, а внешне сохранять сценическое спокойствие, не дергаться. Им



же необходимо дергаться, чтоб затрепетать внутренно. Необходимо и говорить громко. Дикция не важна -- половину фразы слышу, а подлежащего и сказуемого -- нет. Пойди тут пойми! Они не знают даже, что смешно и какими фразами и словами надо дорожить. Например, Гельцер говорит: "Пойдемте, я вам покажу...", а что покажу (чучелу)<sup>19</sup> -- не слышно. Они ушли, и публика не понимает -- куда. Или... у Самаровой: "Иван Мироныч играл. Как играл! В Уфе, в оркестре. Он был -- отличный музыкант... К\_о\_н\_т\_р\_а\_б\_а\_с\_и\_т\_е\_п\_е\_р\_ь\_ц\_е\_л".

Последняя фраза все... а ее-то и стараются произнести по-особенному, получше -- и это прежде всего высказывается в том, что для жизненности говорят так тихо, что ни одна душа не услышит.

Гельцер, конечно, уводя Калужского<sup>20</sup>, по-инженюшному берет его за оба борта сюртука и, семена ножками, пятится и тащит, щебеча двести раз: пойдемте, пойдемте (это повторение и усиленная гимнастика вместо темперамента).

Лося опять не было. Смотрели образцы мебели. Не решили. Из магазина не привезли еще обещанной мебели. Репетировали в контурах. Токарская<sup>21</sup> свела меня с ума. Это ужас! Тон ее обиженный, все делает нехотя, памяти и восприимчивости -- никакой, а претензий и обид не оберешься. Конечно, она хочет ролей, но ничего, даже маленького, сыграть не может. Например, несет самовар и ворчит три фразы. Делает так: ушли -- она держит паузу, потом длинный проход через всю сцену (идет очень неинтересно и не умеет показать тяжести самовара). Поставила, пауза, чтоб набраться духу для следующей фразы, сказала, опять отдыхает и набирается, прошла по всей сцене и сказала последнюю фразу, без которой не могут выйти следующие лица. Эта дряблость темперамента и у других... Скажут, отдохнут, соберутся с духом, потом опять подтянут нервы на одну фразу, опять отдохнут. Это называется чеховские тона<sup>22</sup>. После большой паузы надо начинать сильнее, определеннее, а они совсем умирают и роняют тон. Не понимают, что тон -- интенсивность переживания, а темп -- это скорость, легкость перехода из одного настроения в другое.

Велел второй раз повторить как водевиль. Как заговорят тихо, я кричу: громче. Выходы и темп немного загнали, комкали, но все-таки смотреть стало легче.

Решили: если Лось завтра не приедет, передать роль Леонидову. Смотрели платье Качаловой -- решили, что франтить в этом саду не надо, -- платье это решили на третий акт. Чтоб избежать банальности и бутафорских цветов, решили заменить цветы одной сиренью -- это не банально по тону и не обычно.

5 января 1905 г.

Вечером нет спектакля -- большая репетиция.

1. Выбирали и утверждали мебель. И в этом шли от идеи пьесы. Не все равно, какая мебель. Идея пьесы -- гнет мещанства. Нужно это мещанство, нужно, чтоб публика почувствовала, как тяжело жить жене в этой душной атмосфере среди ужасной мещанской безвкусицы инспектора.

Вспоминали, какая бывает рыночная, убогая роскошь. Все давали свои советы. Остановились на одном образце из привезенных. Дело в том, что, если взять обычный рыночный фасон кресла, публика поймет, что это обычно банальная обстановка плохого театра. Ведь плохие бутафоры всегда приносят оттуда убогое театральное богатство. Взяли фасон необычный, с неудачной претензией на шик. Кресла решили обить атласом, с широкой полосой атласа в длину всего кресла (атласа другого цвета). Прикидывали, и всем показалось, что это похоже на вкус Ивана Мироныча. Заметили случайно стоявшие на стуле золотые стульчики, тоже рыночные. Для мещанского вкуса -- золото верх роскоши. Решили их сохранить и сделать золотые же карнизы, золото с белым (рыночный фасон).

2. Опять, идя от идеи пьесы, очень важно, чтобы обстановка комнаты "по-новому" была приятна и уютна<sup>24</sup>. Переставленная по-старому мебель казалась неуютной, плоской и мещанской. К сожалению, при составлении Калужским mise en scXne он не пошел от этого главного условия декорации. Теперь пришлось из того, что есть, соорудить две расстановки мебели в комнате: уютную -- по-новому, и неуютную, безвкусную -- по-старому. На все лады переставляли мебель в этих двух настроениях. Каждый из присутствующих делал пробы и высказывал свои наблюдения. Это заняло много времени и утомило. То выходило красиво, то слишком изменяло уже срепетированную mise en scXne, то закрывало действующих лиц, то было неуютно и намекало на то, что инспектор был прав, расстроив работу молодежи [и расставив

мебель] опять по-старому. Наконец, установив расстановку, стали без нерва репетировать по словам ролей и точно определять, где кто и что делает, применительно к новой группировке мебели, кто какую вещь берет, куда ставит. Кстати прошли и другие маленькие сцены, которые не репетировали подробно раньше: так, например, сцену с болгарками, сцену с мальчишкой за кулисами, сцену с цветочницей<sup>25</sup> и прочие маленькие недомолвки. Они имеют большое влияние на общий темп и впечатление всего акта. Точно царапины и шероховатости, они мешают плавному и спокойному движению акта, путают и создают тяжеловесность, лишние задержки и паузы и накладывают тень на акт. Часто, когда убережешь эти задержки, сократишь кое-какие паузы и излишние пестрящие подробности, акт получает настоящее движение и по мере репетиций приобретает инерцию.

После этой работы стали соображать, как быстрее и легче переставить комнату по-старому. Как это сделать проще и скорее. Пришлось ради этого ввести двух лиц (дворника и швейцара), не указанных автором, и кухарку, так как Самарова больна и не может двигать тяжести, горничная не может передвигать кадки с растениями, очень тяжелые и необходимые для составления угла-садика. В таком изменении автора (пришлось переделать слова и переставить реплики) нет никакого греха, раз что это сделано толково, литературно и в духе пьесы. Если отнестись к этому педантично, получился бы такой результат. Вышла бы длинная, тяжелая пауза перестановки, пришлось бы сократить количество вещей, благодаря которым получили уют угла, то есть невольно изменить главный замысел пьесы (новая жизнь -- красивее старой)<sup>26</sup>, наконец, надо было бы, не соображаясь с талантом актрисы, заменить ее (Самарову) более сильной, способной носить тяжести.

В пьесе две лирические сцены, причем лирика у автора слаба и наивна, комическая сторона -- хороша. Две большие лирические сцены подавляли комическую, поэтому мы умышленно первую сцену скомкали, то есть провели ее за делом, отчего она получила проходной интерес. Публика выслушала всю экспозицию, но невольно интересовалась не словами, а придуманными интересными действиями и переходами, данными актерам режиссером. Это всегда тяжело делать в присутствии автора. Он влюблен в свое произведение, предпочитает, чтоб слова выделялись, не понимая того, что он написал. Ему все дорого, но не всегда все, что ему дорого, хорошо для публики. Автор протестует, и нельзя ему сказать правду. Начинаются выверты, хитрости, которые не всегда удаются и в этом случае истолковываются обостренным самолюбием неправильно, в смысле интриги и проч. Стали репетировать, для подбодрения акта дали свет (на свету голос звучит яснее, в темноте -- тусклее).

Акт прошел бодрее, и все приободрились. Сцена Лося, который явился, конечно, еще не шла, он не был достаточно бодр и оживлен. Это надо отдельно репетировать, так как надо по конструкции, чтоб сцена с появлением молодого человека нового направления ожила, а у автора слова малоинтересные и [не] располагающие к веселью.

Сегодня почувствовалось, что многие тонкости и отдельные слова на публике выйдут крепче. Это часто бывает. На репетиции бьешься, чтоб получить эту законченность, и только при публике актер даст ее, на репетиции -- не добиться.

Может быть, актер запуган постоянными остановками режиссера, и это сковывает его. На спектакле же он чувствует себя свободным и дает полную волю своему чувству.

Сегодня я новорожденный -- 42 года. Вечером не буду на репетиции "Кто он?"<sup>27</sup>. Завтра утром спектакль и репетиций нет.

Итак, до послезавтра.

7 января 1905 г.

До репетиции 5 января полное отчаяние. Пьеса не пойдет. Она скучна, актеров подходящих нет и пр. и пр. Потеря веры в себя -- ничего не могу сделать, чтоб оживить пьесу или заставить актеров быть живыми, разбить их сухость. Беспомощность потому, что они воспринимают только одну сотую долю показываемого. Проклинаешь свое ремесло, ночей не спишь. Угнетенное состояние духа. Кажется, что отдано все и больше нечем питать театр. Кажется, что дело проваливается. Кажется, что после провала "Монастыря"<sup>28</sup> публика не потерпит нового провала. Вокруг враги. Горький, Морозов расшатывают дело<sup>29</sup>.

После репетиции 5 января явилась надежда. Спектакль начал казаться интересным. Повеселел. Стал лучше спать. Минутами ловил себя -- не иллюзия ли это? Это мне кажется, что это недурно, а публика будет рассуждать иначе... Чувствую, что я так пригляделся, что перестаю понимать. Чувствую, что при моем теперешнем состоянии всякая малость, сделанная хорошо актером, будет казаться мне шедевром. Ужасно потерять критерий для суждения, то есть приглядеться. Веришь всему, что говорят со стороны, и не знаешь, где правда. В этом состоянии черное может показаться белым, и легко поддаться плохому совету. Колеблюсь.

Сегодня проходили первый акт. Хотелось, чтоб без забивания мелочей акт пошел бы сразу; для этого до начала напомнил все мелочи по перестановке (по-старому и по-новому). Кто уносит и переставляет какой предмет, какие паузы сокращаются и проч.

Начали репетировать, опять Гельцер и Качалова внешне суежились, затягивали, тихо говорили, делали паузы. Не удержался, остановил и перебил им настроение. Самарова нашла отличный тон во второй половине второго акта и эту половину отлично ведет и теперь, так как сделала ее непосредственно под свежим впечатлением найденного тона. Но применить этот тон в первом акте она не постаралась, и потому здесь походки нет, шепелявание едва заметно. Словом, нашла тон и успокоилась. Сегодня она сказала, по лени, нездоровой и едва репетирует, и нельзя ее заставить, ведь она больна, а я знаю, что врет, тем более что в забывчивости она превесело болтает за кулисами.

Гельцер вся скована, ни одного непосредственного порыва. У нее и у Качаловой все прежние недостатки, но менее ярко выражены. Все сглаживается, но в одном сером тоне, без резких повышений и понижений. Плоско. Сцена с перестановкой все-таки громоздка, и не знаю, как ее ускорить.

Калужский сух. Почудилось мне, что вся роль должна быть на большом самонадеянном добродушии. Он [инспектор] так уверен в себе, что даже не сердится на других, когда и есть повод. Сцена с плеванием<sup>30</sup> выйдет, когда не делать жестов и переходов, то есть без лишнего пестрения. На этом тоне я показал, и всем показалось смешно. Все реплики стали рельефнее, и центральная фигура спокойнее, самоувереннее и потому выпуклее.

Самарова с Помяловой<sup>31</sup> полуоборачивались в публику и переминались (топтались) на своих местах. Когда они стали смотреть друг другу в глаза, стало смешнее.

Нина Николаевна<sup>32</sup> в драматической сцене с Калужским теперь вызвала какой-то нерв, но в злой форме. Ее лицо склонно принимать злое выражение и очень неприятное. Сказал, чтоб ввела в эту сцену нотку слезы. Это смягчило ее тон, не уменьшив нерва. Монолог о том, что она всю жизнь провела в каменном доме с часовым<sup>33</sup>, теперь стала говорить громче и почему-то от громкого голоса стала улыбаться и точно радоваться тому, что у нее была такая грустная молодость. Гадко. В общем акт прошел средне, и надежда немного поблекла.

Лось -- зеленый<sup>34</sup>. Он ни одной фразы не может сказать просто, а все старается как-то по-особенному. Если нужно говорить оживленно и громко -- значит, скороговоркой и комканием слов. Без слов ничего переживать не может. Живет только на словах. Пауз боится ужасно. После репетиции заставлял его говорить монолог о сибирских тройках и анекдоты с его портретом<sup>35</sup>. Темпа и сценического времени не чувствует. Просил его делать дома упражнения, например без слов, одними звуками поддразнивать Гельцера или принимать позы классического героя (когда сидит в венке, как римский полководец)<sup>35</sup> в течение минуты. Больше десяти секунд не выдерживает.

Второй акт совсем не идет. Еще не распределились оживленные сцены и чередование их с лирическими. Много сцен тягучих, чеховских, без его лирики, и потому скучно.

Калужский сух -- надо ему найти два-три инспекторских тона, самоуверенных, важных, жонглировать ими.

С Артемом не знаю, что делать.

[Он] показывал два тона. Первый басом, а второй тенором. Другой разницы нет. Иначе говоря, первый -- Вафля, второй -- из "Трех сестер"<sup>37</sup>. Советовал искать барина, комическую лирику (играть Артему -- Гамлета) и учиться говорить фразы сплошнее. Заказать двойные туфли для повышения роста.

Бутафоры изводили беспорядком. Сегодня, в первом акте не было ни дверей, ни окон, ни задника, и все казалось нежизненным. Как много значит законченная декорация для жизненности тона и настроения.

При частой игре голос крепнет. Это видно по Качаловой, и, наоборот, у Гельцер и Лося голоса никакого, дикция вялая, темперамент в смысле переходов из настроения в настроение -- тягучий, дряблый.

Они собираются, отдыхают, потом накачиваются и наконец скажут фразу в настроении и сейчас же точно отпускают ластик, и он съезживается.

8 января 1905 г.

Первый и второй акты.

Был автор.

Помялова хотела сыграть какую-то тонкость при входе Самаровой. Вся тонкость оказалась на полутонах. Опустила тон и уже больше поднять его не смогла. Не крепкая в тоне и темпе актриса. Самарова стала смотреть и говорить в публику и по-театральному разводить при каждой реплике руками. Чисто как в старину Акимов<sup>38</sup>. Оказывается, это новая характеристика. Может быть, мещанки и разводят руками, но это так исчерпано в театре, что стало признаком не мещанства, а театральности. Самаровой посоветовал при входе особенно ярко показать намеченную характеристику: шепелявление и походку. Это всегда надо делать, чтоб с первого же акта обмануть публику и скрыть себя. Тогда публике сразу запечатлится образ актера, и если даже потом он и приблизится к себе, публика не заметит. Первое впечатление сильнее, и долго публика пребывает под его влиянием.

Самарова часто соскакивает со своего образа. Горячая сцена с поркой Гриши, где Самарова старалась кричать, оказывается, выходит гораздо смешнее и типичнее, когда она говорит спокойно, без особого нерва. Смешно то, что она к порке относится совершенно хладнокровно, как к обычному приему воспитания. Это так обыденно, что она даже не волнуется.

Гельцер теперь показано все от режиссера. Остальное, то есть самая тонкость душевных переходов, полунамёков, едва уловимых настроений -- это от актера, тут режиссер может намекать, а не лепить актера как глину. Теперь Гельцер представляет хорошую кустарную работу, нужна рука тонкого художника, чтоб сделать создание. Этому свойства у нее нет. Странно у Гельцер. Обыкновенно при подъеме темперамента начинают дергать руками, ногами, а у нее все тело напрягается и сковывается, а все лицевые нервы способствуют темпераменту. Казалось бы, это и есть самое правильное (конечно, без напряжения тела), но беда в том, что лицо начинает делать гримасу некрасивую, и появляется уродующая сутуловатость.

Н. Н. Качалова -- совсем иное дело. Она, как и все, при напряжении нервов сжимает кулаки, проводит вокруг всего лица ладонью и поправляет волосы, как Дузе...

Качалова так наиграла себе всякие положения, например когда она замечает кого-нибудь в окно (в данном случае она видит пароход), то она уже не может заметить иначе, как приложив к груди растопыренную кисть и сделав какой-то выпад ногой. Когда я забраковал эту театральность, она дала другой, не менее театральный прием. Выпад назад, и руку, сжатую в кулак, повела как-то особенно, тоже назад. Так и запахло скверным театральным костюмом и грошовой картинностью для мелодрам в испанском платье. Я высмеял и просил в этом месте выкинуть что-нибудь особенно экстравагантное, хоть кувырнуться, только бы отойти от рутины (на всякий случай жизни свои приемчики)<sup>39</sup>.

Лужский стал неуязвим в своем самодовольстве Ивана Мироныча. Фигура стала центральнее и более подавлять. Сцена с Качаловой (перебранка в первом акте) у него пошла, но у Качаловой исчез нерв. Я ее давно подвожу к этой сцене. Вот по какой системе. Прежде всего я сделал на этой сцене сильную (умышленно чересчур) семейную сцену. Таким образом растеребил или вытянул ее нерв. Когда она сжилась с этим, я убрал лишние жесты, сохранив тот же нерв. Это было нервно, но резко и зло... Чтоб спрятать злость, я просил ввести легкий оттенок слезы. Теперь она ввела ее, получилось мягче, но нерв уменьшился. Он явится!

Качалова совсем не умеет плакать. Вероятно, и в жизни она плачет некрасиво. Нет людей, которые [бы] красиво плакали, и очень редкие красиво смеются. Эти свойства нельзя пускать, как в жизни, их надо всегда украшать, учиться плакать для сцены (например, излишнюю гримасу убирать).

Качалова прямо хорошо и просто играет. Если бы она была красива и, главное, обаятельна, она была бы великолепна, но без обаяния (чтобы возместить его) ей надо играть не в два, а в двадцать раз лучше. Как много значит обаяние на сцене.

...Как много значит походка на сцене и как немногие умеют ходить. Вот еще: русская женщина любит опускать руки параллельно туловищу. Но только некоторые француженки умеют это делать. Только они могут решиться на эту нахальную простоту и естественность.

Сегодня не было окон и дверей в декорации, и вся игра потеряла интимность (зависимость общего тона от декорации, пока сами актеры не овладели пьесой). Что значит овладеть ролью и что значит овладеть пьесой?

Во время перестановки, где все точно определено, во время слов Калужского опоздали и пронесли пальму -- все зарезали, закрыли и перервали сцену, конца ее не хотелось слушать.

Коренева<sup>40</sup> нашла хороший тон для уличного крика продавщицы цветов и, несмотря на репетиционную постановку, сразу почувствовалась улица.

Акт готов для генеральной.

Надо, чтоб хорошенько развеселились и расшалились, чтоб все швы репетиций заросли и забылись.

Второй акт неожиданно пошел лучше. Порадовал Артем. Накануне я просил его взять "Гамлета" и серьезно читать монолог, как будто бы он всерьез играл его. Читая, запоминать наиболее подходящие интонации.

Курьез. Он, очевидно, это сделал, но иначе как с пафосом старинного времени он не понимает Гамлета. С этим пафосом он и начал свой выход...

Но, вероятно, скоро он почувствовал, что это не то, и заговорил просто, другим, когда-то приготовленным тоном, сохранив, однако, позы, взятые от Гамлета.

В этот момент, от такого неожиданного сочетания, мы приснули со смеху. Артем сразу почувствовал, на чем строить роль, смех его воодушевил, и он был бесподобен.

Чириков идеально кричал галкой<sup>41</sup>, и сразу декорация показалась необъятной, высокой. Почудилось много воздуха.

И здесь Калужский стал находить тон на спокойной самоуверенности. Его отношения с Лосем и положение Лося в доме стали ясны, когда он стал с ним обращаться суше (взаимная характеристика ролей).

Лось необыкновенно быстро воспринимает.

Мне нравится, что он, играя роль любовника, меньше всего похож на любовника. Это очень хорошо. Он легок в репликах, в подаче их, и во всех передвижениях. В этом его обаяние.

Акт не совсем еще ясен, так как в нем много тягучих сцен (Чириковская лирика = 3 коп.). Они подавляют комическую часть пьесы, которая у автора очень мила. Надо незаметно для присутствующего автора убрать лирику и выдвинуть комизм.

*11 января 1905 г.*

Показывали третий акт. Много народу, не слажено, сумбурно. Просмотрел акт и почувствовал сильнее, что если Иван Мироныч будет подавлять (в мягкой, не грубой форме) всех своей бюрократической сухостью, то выйдет очень современная пьеса.

Рассуждали: что это за тон вечеринок. Много ли народу, весело ли на этом вечере. У Ивана Мироныча весело не может быть. Один лишь офицер старается возбудить веселье. Оно разгорается и сейчас же тухнет. Стали разбирать образы и типы. Адашев -- учитель греческого языка<sup>42</sup> (ничего характерного для этого в роли). Хотели сделать чеха, но фамилия Пырков не позволяет. Автор не очень отозвался на эту перемену. Осталось только, что он толст и обжора.

Рудаков -- учитель математики<sup>43</sup> -- сух, нервен, хочется дать аромат педагогического класса. Просил актеров порыться в своих гимназических воспоминаниях (как учителя с журналом ходят по коридору. По походке можно узнать, у кого какая специальность). Павлова -- жена обжоры<sup>44</sup>, тоже пухлая и тоже обжора. Муратова -- пока не изобрели. Пусть она только за карточным столом не напомнит "Иванова"<sup>45</sup>. Там она на низком голосе сердится, здесь пусть на высоких тонах умоляет не ссориться.

Далее статисты. Намечены:

Городской голова. Званцев<sup>46</sup> играет его вообще, как играют высокопоставленных лиц. Изменили. Пусть он будет полуинтеллигент, с брюхом, купец, грубо важен. У него молодая жена, и ей дать характерность. Молоденькая, пошла за старика из честолюбия. Важна. Одевается богато, аляповато, по-провинциальному (в ризе).

Уварова -- инспектриса гимназии<sup>47</sup>. Все вертится у городского головы и просит переменить наматы во втором этаже. Суха, нервна, желчна. Потом идет искать зонтик, который по ошибке взяла попадья. Перебранка желчной женщины.

Попадья -- сладкогласна и елейна, все благодарит. Самарова отпускает, ей в узелок конфет и фруктов.

Офицер -- просил не делать его бравым. Напротив, он армеец, неуклюж, но любит танцевать. Наладил себя на танцы, поэтому и вне танцев бегают как-то вприпрыжку. Волосы лезут ему в глаза, и он их все встряхивает.

Гимназист -- паинька-мальчик, будущий студент с белой подкладкой, все кланяется наклоном головы, как паиньки.

Две провинциальные барышни. Одна все говорит и глотает слюни, другая томна, вроде той на Волге, которая выходила смотреть, не проедет ли в Нижний негрский князь.

Акомпаниаторша -- старая гувернантка, пажами подобрано платье, чтобы не трепалось. Видны ноги.

Гонцкевич<sup>48</sup> -- мамаша, ревнующая дочь к офицеру и в последний раз в жизни пустившаяся в пляс. Дочь ревнует мать к офицеру.

Просил всех перед зеркалом выбрать сто двадцать разных характерных поз и из них взять два-три штриха и их показать уверенно и чисто.

*12 января 1905 г.*

1. Выбирали материи для банальной рыночной мебели. Выходило то грубое сочетание, то подчеркнутое, а то слишком изящное. Самарова показывала свою мебель. Хорошо, безвкусно и обивка потерта, но красный свет в первом акте не даст весны. Забраковали и велели еще искать.

2. Повторили пройденное в третьем акте. Еще не пережили. Не было Уваровой, и потому начало не вышло.

Долго возился с Александровым<sup>49</sup>. Ужасно негибок и маловосприимчив. Он так привык, что военные подымают плечи и в такт при ходьбе машут по-особенному, по-скалозубовски, руками, что не может уйти от этой привычки, что бы ему ни показывали.

Учил учениц заглядывать в дверь и кокетничать с Александровым. Конечно, всё делают в одну минуту. Не успеешь опомниться, уже все сделано. Учил их, что такое сценическое время. Оно длиннее, чем в жизни. Надо дать время публике полюбоваться актером и заметить, запечатлеть в себе и потом унести с собой в воспоминаниях главнейшие, наиболее характерные моменты, каждую фазу роли, сцены и проч. Для этого надо понять, что наиболее характерно в данной сцене. Это показать дольше и рельефнее. Ученицы слишком много времени тратили на подготовку, а главный момент пестрили лишними жестами. Они меня боялись. Я им объяснил, что у меня в момент возбужденной фантазии является нетерпеливый тон. Я сержусь, что меня не понимают, и это повышение нерва от раздражения и помогает моему творчеству и фантазии.

Николаев<sup>50</sup> играл гимназиста по патентованному образцу -- гимназиста из "Леса". Стал его высмеивать и предложил вспомнить и понаблюдать за подростками-гимназистами. Что в них характерно? Он уверял, что в Москве нет таких характерных гимназистов, их можно видеть только в провинции. И так он уперся на этом мнении и говорил такие глупости. Это все от стеснения. Есть актеры, у которых творчество сопряжено с упрямством (например, Желябужская). Какое нужно иметь терпение актеру {По-видимому, это описка у К. С. Станиславского, и следует читать "режиссеру". -- Ред.}.

С Адашевым [Пырков] большая возня. Все, что я ему советовал в смысле наблюдения и воспоминаний о педагогах, свелось к тому, что он на басах стал шепелявить; жесты, качание головой и проч. ультратеатральное. Никакой фантазии, не умеет за что-нибудь прицепиться в роли, и всякая его работа сводится к одному и тому же общему тону (тот же, что и в "Мертвом теле"<sup>51</sup>), никуда не годному, но очень упорному. Чтоб сломить его и не долго возиться, я

заставил его делать все наоборот. Он говорил басом -- говори тенором. Он делал большие шаги -- делай маленькие. Искали образ вне роли<sup>52</sup>. Заставил представлять, как этот толстяк ходит по коридору с журналом, входит на кафедру и дает урок. Конфузился и ничего не выходило, одно ломанье. Вижу, длинная история найти в нем педагога.

Бездарности умеют докрашивать роль только в тот основной тон, который им дал автор. Перекрасить его в другой, новый и лучший, чем у автора, тон, изменить контуры, дополнить автора -- это способности талантов. Бросил эту затею. Он [Пырков] у автора ест. Ну -- пусть будет толстый и обжора. Это прямолинейнее и проще. И [Пыркова -- ] Павлова пусть будет очень толстая (гримом она владеет -- сама костюмерша; сделает фигуру).

Напомнил им стариков Архиповых<sup>53</sup>, благо они их знали.

Стали учить, как ходят толстяки, как выворачивают ступни и делают маленькие шаги, как отгибаются назад, чтоб живот не перевесил их вперед, как они в таком же положении едят. При такой фигуре тонкий голос очень кстати.

Повторили все пройденное -- ничего еще не выходит. Все чужое, не сроднившееся. Чисто любители, пока.

*13 января 1905 г.*

Третий акт.

Опоздала на репетицию Качалова (не хотел подымать скандала). Не пришли: Гонцкевич (расшиблась), Филиппова<sup>54</sup> и Уварова. Не угодно ли репетировать и знать, что это все придется делать снова.

Прошли пройденное. Все еще не живут. Выяснилась в целом неловкость *mise en scXne*. Александрову приходится вести сцену кокетства с барышнями, в то время как у них нагромождено много игры: показываться в дверях и, когда сцена уже кончена, на паузе проходить. Сократили игру барышень в дверях и определили ясно: где они фыркают, где они проходят и проч.

Александров все не может уйти от банального военного. Показывал Александрову, как нужно незаметно и естественно замечать кого-либо или что-либо на сцене. Обыкновенно это делается так: говорят роль, смотря не в ту сторону, где нужно заметить. К реплике оборачиваются по щучьему велению и еще на половине оборота говорят удивленно: "Ах!..", не успев увидеть. Иногда даже вскрикивают "ох!", еще не поворачиваясь. Учил сделать так: найти предлог, чтобы до реплики повернуться в нужную сторону, найти предлог, чтоб, не окончив репличной фразы, взглянуть и рассмотреть предмет" потом выразить удивление, или улыбку радости, или ужас лицом и только после этого говорить. При игре лица надо замереть, чтоб не отвлекать внимания от глаз и соблюсти сценическое время, необходимое для того, чтобы публика рассмотрела и поняла игру лица, а также и для того, чтобы сознание успело дойти до мозга и отразиться на лице. На сцене обыкновенно радуются, ужасаются сразу: вдруг заплакал, вдруг засмеялся. Показывал Александрову, как производить всякое действие на сцене. Он, например, наливает вино и пьет, не соблюдая сценического времени. Всегда выйдет неестественно и напомнит о театре, особенно когда переполненным стаканом чуть не жонглируют (как в опере). Иллюзия нарушается и не притягивает, а оттягивает от жизни на сцене (даже такая малость). На то, чтобы налить, надо время (как в жизни), далее, чтоб выпить -- тоже. Когда пьют из пустого стакана или едят бутафорскую еду, надо жевать и глотать свои слюни, соблюдая сценическое время. Он [Александров] уходил без повода со сцены, и это получалось нежизненно. Чувствовалась неловкость автора, который вводит и удаляет со сцены актеров по своему произволу. Александров не мог этого смягчить. Просит создать ему предлог для ухода. Барышням в саду сказано захохотать и позвать его.

Далее выходит Качалова, ведет маленькую сцену, и потом случайно приходит Калужский. Эти случайные приходы и проходы неловки у автора, надо их мотивировать, чтоб не порвать прямой связи с жизнью и не навязать на публику сознания того, что она в театре.

Решили так, что Калужский поймал Качалову в саду и ворча приводит ее в комнату, чтоб объясниться.

Калужский тоже удивление на протесты жены выражал движением, а не глазами.

Забыл: еще раньше была возня с Николаевым. Он, конечно, играет гимназиста из "Леса", без жизненных живых наблюдений гимназиста. Роль маленькая, он скоро уходит, публика дура -- не стоит тратить на него сил. Только бы было прилично. Но то, что он тушит папиросу, ровно раз ткнув ее в каблук, то, что он при появлении Самаровой делает три шага вперед и с ловкостью грошового жён премье {jeune premier -- первый любовник (франц.).} (про которого говорят обыкновенно за эту минуту: как он развязен, изящен и ловок) поворачивается на каблуке, -- этого допустить нельзя. Добивался следующего: как заметил -- испуг на лице, растерянность, спрятал папиросу, сделал насильственно наивное лицо (как будто ни в чем не бывало), обернулся на Самарову и, глупо улыбаясь, смотрит на нее. Тем временем кладет на диван согнутую коленку и, говоря слова, старательно тушит папиросу о каблук. Теперь же, как и все актеры, Николаев играет ногами, пятками, но только не лицом, потому что лицом играть гораздо труднее.

Далее репетировали проход гостей на танцы, выход Лося и Гельцер. Она, конечно, заметила сидящую Нину Николаевну в последнюю минуту. Это было неестественно. Опять учил ее: как вошла на сцену -- уже видит Качалову (найти предлог). Пока идет, смотрит на нее и кричит: "Мама, а ты-то что", нет ответа -- тогда останавливается и подходит, подводя и Лося. Все втроем вели сцену на диване. Отменил, так как похоже на "Мещан"<sup>55</sup>. Нашел предлог Лосю взять стул и сесть отдельно, якобы для того, чтобы не мешать дымом.

Н. Н. Качалова играет грустно-драматическую роль. Тот же тон, который взяла в первом акте, она и здесь не покидает.

Странна и безвкусна эта манера у актрис. Коли трагична, то с первого выхода до последнего, коли милашка, то с начала и до конца. Роль поэтому не развивается и стоит на одном месте. Когда играешь драму, ищи, где можно смеяться. Только контрастом смеха оттенится драма. Это во-первых, а во-вторых, самый тон милашки надо отдать по принадлежности Желябужской, с ее сжиманием кулаков, дерганием и проч. И как упорно актрисы держатся этой банальности. Кажется, так ясно, вся пьеса написана для того, чтоб показать, как гнет Ивана Мироныча давит его окружающих. В последнем акте терпения не хватило, и явился протест. Надо за это хвататься и показать по всей роли, как нарастал протест, тем более что нерв и темперамент есть у Качаловой. Нет! Ей хотелось и в конце быть забитой овечкой, страдающей милашкой. Какая безвкусица!

-- Как же я буду нервиться, когда она смеется над букашками, над чучелой и проч.<sup>56</sup>.

Да разве нельзя смеяться с протестом?

Эти актрисы размышляют так: если она говорит, что я, мол, неделю назад плакала, то такую фразу надо произнести грустно.

-- Почему?

-- Как же, ведь я же говорю, что я плакала, как же я буду смеяться?

-- Да ведь это было неделю назад?.. Ах ты боже мой, вот лимонад -- рахат-лукум!

Лось рассказывает неинтересную историю о брюках<sup>57</sup>, Самарова сочла это неприличным и выгоняет Гельцер. Она уходит, Лось доканчивает рассказ. Качалова плачет. Выходит так, что она плачет над брюками, о которых говорил Лось. Чтоб избежать этого, научил первую часть рассказа быть веселой. По уходе Гельцер сразу сделаться грустной, чтобы поняли потом, что Качалова плачет не из-за брюк, а из-за мещанской выходки Самаровой. Трудно было убедить Качалову, что в ее положении можно смеяться и что надо дать яркий смех, чтоб выделить грусть. Ей, конечно, хотелось дать истерику, как у автора. Это так подходит милашке. Сказал, чтоб она уткнулась в диван и тихо плакала, вызывая своим молчанием и неподвижной позой недоумение Лося. Это сделано по двум причинам:

1. Качалова не умеет плакать сильно, истерично. Долго учить.

2. Повод у автора слишком мал, чтобы доходить до истерики. Естественнее и поэтому больше впечатления от простых слез.

Сцену скандала играли слишком грубо. Когда начинали на сцене кричать, все подходили к дверям и получалась неожиданная народная сцена, неподготовленная. Я разбил эти подходы.

Скандал вполголоса, заметили его ближайшие, кто-то прибежал в залу, стараясь делать вид, что он ничего не видит. Тогда из залы прибежал военный в качестве героя, потом уже пошли проходить заинтригованные гости -- провинциальные сплетницы, любопытные. В своих проходах надо было выразить, что они как будто случайно приходят и незаметно подсматривают и наблюдают. Словом, произошло волнение, и его можно заметить, хотя все стараются скрыть его.



Надо было сначала самому разобраться, где, когда, кто выходит, и потом точно определить каждому. Это долго и скучно.

- - -

Нотариус<sup>58</sup> -- этот актер, кого бы он ни играл, когда выходит на сцену, принимает условно старческую походку. Он уверен, что по сцене нельзя ходить просто.

- - -

Сегодня понял, что тон этого акта и всей пьесы (что и отличит и пьесу и особенно эту вечеринку от "Вишневого сада" и "Иванова") -- провинциализм. Глухая провинция с ее ужасными типами и мещанством.

14 января 1905 г.

Третий акт.

Репетировали в фойе, в час назначено было продолжать *mise en scXne*, в три -- повторить все сначала.

Калужский запоздал. Был экстренно занят с Полуниным<sup>59</sup> по декорационной части. Декорации задерживают. Сегодня освободили сцену, и декораторы не пользуются ею. Пропала зря. Ох, эти бутафоры и эти декораторы!

Стали репетировать игру в карты и сцены Пырковых и Ивановых. Выясняли типы. Что будет играть Рудаков? Если то, что написано у автора, -- это никому не нужно. Ох, уж эти авторы! Пишут банальности, обижаются на всякое замечание (самолюбия и у Чирикова не меньше горьковского и найденовского. Теперь им ровно ничего нельзя сказать. Давно ли тот же Чириков не смел мечтать попасть в наш театр. А теперь? *Tempora mutantur* {Времена меняются. (Первая часть латинского изречения: "Времена меняются, и мы меняемся с ними".) -- *Ред.* } )...

Итак, у таких авторов, как Чириков, все лица говорят одним языком и ничем не отличаются друг от друга. Например, почему Рудаков [исполнитель роли Иванова. -- *Ред.*] учитель? А ведь Чириков хотел нарисовать учительский быт. Учитель он только потому, что жена говорит о том, что ему снятся вычисления, а Адашев [исполнитель роли Пыркова. -- *Ред.*] только потому, что говорит латинскую поговорку. В таких случаях актеру приходится делать огромную работу, приходится за автора создавать роль, да притом без слов, одним образом, интонацией, мимикой, намеками. Слова только мешают, так как они ни к какому живому лицу не подходят. Главный и основной расчет актера -- на паузах, на тех местах, где он молчит, на том, что скажется им между строчек. И как часто случается, что автор писал одно, а актер создал гораздо лучшее, совсем иное, о чем и не мечтал автор. Вы думаете, что публика разберет и отделит игру актера и автора. Обыкновенно скажут -- это прекрасная роль, данная автором, и актер сделал все от него зависящее. Не сделай актер роль, в пьесе бы было пустое место, расхолаживающее и отвлекающее от жизни. Беда, если актеру не удастся его маневр, так как и тут публика и пресса не способны отличить вины автора и заслуг актера. Без актерской игры, может быть, вышло бы нечто ужасное, что можно простить в чтении, но не в исполнении.

Итак, мы стали создавать роль [Иванова] для Рудакова.

По автору он дает реплики, говорит глупости и незначащие слова. По положению в пьесе он должен был бы играть в бытовом отношении важную роль. Мы имеем дело с педагогом, и он рисует этот главный в пьесе элемент. Есть и другой педагог -- Адашев [Пырков], но он безнадёжен и как актер, да и роль у него построена на обжорстве. Почему обжорство характерно для учителя греческого языка и важно ли это при трактовке вопроса нашего отечественного воспитания? Таким образом, Рудаков является одним-единственным представителем этого

важного в пьесе элемента, и его роль становится нужной, если хочешь подчеркнуть идейку пьесы, копнуть ее поглубже. Как создаются такие роли и какова роль режиссера в этой работе?

1. Надо прежде всего, чтоб он объяснил актеру значение роли в пьесе, для чего и что именно требуется режиссером. В данном случае известно, чего хочет режиссер.

2. Что дано автором для этого? Ничего -- в словах. В описании другими личности [учителя Иванова] мы находим: он нервен, плохо спит, решает теоремы по ночам, жена одевает его и кутает, подает ему пальто, фуражку (может быть, он рассеян). Надевает ему респиратор (значит, он болен). Ухаживает, как говорит сама, потому что он еще не дослужился до пенсии (значит, он может умереть, и жена его не любит, и он ее). Итак, от автора пользуемся не словами, так как на это слов нет, а тем, что об [Иванове] говорят другие.

Итак, он учитель математики, сух, тощ, болезнен, вероятно, чахотка, кашляет, желчен и от болезни, и от ремесла, и от науки, всегда задумчив и что-то вычисляет в уме; когда жена его перебивает, он желчно злится; рассеян, потому что вечно заняты его думы. В нем чувствуется подоплека, так как положение человека, обремененного семейством, не из легких, тем более что нельзя даже умереть. Налет от всей пьесы, покрывающий и эту роль, дает возможность окрасить его провинциальной пошлостью. Он опустившийся по костюму.

3. Чтоб еще расширить гамму роли и растеребить фантазию актера, режиссер вызывает в нем различные воспоминания. Вспомните ваши юношеские годы, вашего учителя математики. У меня был такой, Шапошников<sup>60</sup>, -- сухой, в очках, всегда запрокинутая назад голова, грива волос. Смотрел выше человеческого роста, точно что-то рассматривал в воздухе; помню его фигуру, идущую по гимназическому коридору с тетрадами и журналом. Точно палка или грифель. И походка у него была такая, точно он считал шагами коридор и в то же время вычислял его длину. Он задумчиво проводил рукой по волосам, но видно, что он не замечал (не сознавал) этого движения. То же и с очками: он их снимал, вытирал и надевал, точно в гипнозе. Читал, всегда близко нагибаясь к журналу, и когда подходил к верху, где, я знал, была моя фамилия, у меня появлялись судороги в ногах. Он был беспощаден, как и его наука. Когда, бывало, смотришь в его лицо, то видишь, что его мысль сильно работает, но никому не пришло бы на ум заглянуть в его думы. Чувствовалось, что они неинтересны и сухи. Голос обрывистый, неприятный, как у людей, которые мало упражняют его разговором. Интонация жесткая, сухая, отрывчатая, точно он не говорит, а [одно слово неразборчиво. -- Ред.] считает: "два, три, пять, семь". Он так входил на кафедру, так барабанил по столу.

Итак, из этих воспоминаний присоединяем к материалу: походка, манера держать голову, руки, манера поправлять очки, волосы, манера говорить, голос. Взгляд выше человеческого роста. Вечное вычисление и, чтоб запомнить цифры, -- манера записывать мнимые цифры на столе и пр. и пр. Все эти материалы не только внешние. Они характеризуют и личность.

4. Если актер талантлив, чуток и наблюдателен, боже мой, в какие он ударится воспоминания, какие типы или намеки на них он покажет! -- "Я знал такого человека, он говорил так-то", и в импровизированной, придуманной сценке он нарисует образ, потом другой, наведет режиссера на мысль, и тот со своей стороны добавит, наконец, заразит всю труппу фантазией, и каждый из актеров наперерыв начнет искать и показывать нужный образ. Тогда режиссеру останется только подмечать и почувствовать, что есть у актера для этой роли, и подсказать ему. Часто выясняется на таких исканиях, что роль передана неправильно, что другой актер должен ее играть. Тогда исправляется ошибка. В такие репетиции можно было бы принять театр за дом умалишенных, а актеров -- за паяцев. Все мечутся, говорят на разные голоса, ломаются, так как первые штрихи художника грубы, утрированы и не отделаны. По ним можно только угадывать будущий образ.

Но ужас, когда актер бездарен, конфузлив, труслив. Из него ничего не выжмешь. Все, что он показывает, так похоже друг на друга, так не метко, так бьет мимо цели, что не из чего выбирать. Теряешься и путаешься. Из него ничего не выжмешь, и поэтому приходится тянуть его на тот образ, который создаешь для него сам. Это мучительная и скучная работа, иногда приводящая к результатам у тех, кто умеет копировать. Иногда она служит только, чтоб расшевелить актера и поставить его на рельсы, -- он сделает четверть показанного и нарисует слабо что-то на что-то похожее. Иногда ничего из этого не выходит, и актер превращается в марионетку.

5. Найденный и понятый образ режиссер должен уложить в рамки пьесы и дать ему место и время, чтоб без слов сказать то, чего не договорил автор. Идет изменение *mise en scXne*.

6. Надо указать актеру и объяснить ему так, чтоб он не только понял, но и почувствовал, что в показанном им типично, что лишнее; понять намеки, из которых впоследствии вырастет что-то.

Словом, превратиться в зеркало для актера, отражающее нужное. С талантом это приятная работа, с бездарностью -- мучительная, школьная.

Рудаков -- бездарность или, вернее, тугой и маленький талантлик.

То же работа с Муратовой. Сцена за картами похожа на "Иванова" и банальна. Изменили ее или окрасили иной краской. Семейный винт, играют свои, -- и не ругаются, а нежно убеждают друг друга. Муратова жадна и сплутовала. Все накидываются, и она плачет. Это выходит менее банально. Следующая сцена еды и проводов тоже банальна. Окрасили ее в другой тон -- стала интересна. Конец вечера -- устали, сонные, доедают остатки, хозяева томятся, пока гости не уходят. Проводы скучные, усталые. Сцена Артема банальна и не говорит ничего нового после второго акта -- окрасили ее тем, что Самарова выпроваживает пьяненького, а он никак не уходит и переходит с места на место. Во всех этих сценах интересен не автор, а режиссер. Повторили сначала. Гурская<sup>61</sup> опоздала, Филипповой не было накануне -- хотела, чтоб ей показывали вновь. Заупрямился этим пренебрежением к режиссеру. Вычеркнул все придуманные ей штучки. Прошло вяло. Не выяснили даже плана и темпа акта.

*15 января 1905 г.*

Захворал Полунин, и опять сцена гуляет. Мастера возятся там с поделкой<sup>62</sup>, но назавтра не удастся сделать генеральной репетиции.

В большом фойе приготовили бутафорию и обстановку, а в чайном фойе -- стол для считки.

Читали первый и второй акты за столом.

Началось. С первой же реплики Гельцер потянуло опять на инженерюшку. Она не может раскрыть какой-то клапан, отдаться порыву радости либо горя. Вместо того чтоб в определенном месте -- раз! -- дать вырваться порыву, она предпочитает всю роль сопровождать смешком. В результате получается глупенькая. Даже в тех местах, где ей нужно с порывом обратиться к матери, радостно или тревожно вскрикнуть "мама", она вместо одного определенного вскрика окажет десять раз "мама, мама, мама", воображая, вероятно, что коли не удастся забрать качеством, то возьмет количеством.

Это вечная ошибка неразвитых темпераментов. Они крикнут, накачавшись, -- "мама", им покажется слабо, они, чтоб усилить, крикнут поскорее еще другой раз "мама". Но на этот раз вскрик выйдет слабее, во-первых, потому, что первая неудача ослабила энергию, а во-вторых, потому, что, поторопившись, они не успеют хорошенько подготовиться. Потом третий, четвертый крик... всегда выйдет еще и еще слабее по тем же причинам, в результате впечатление от первого, сравнительно недурного крика совершенно испортится последующими, все менее и менее удачными, и получится отрицательное впечатление.

Надо развивать ударную способность темперамента и бить им однажды, определенно и метко. Для этого актеру следует делать упражнения, для того чтоб сразу возбуждать свой темперамент, моментально собирать нервы и одним метким напором сразу изливать их на определенном слове. Другими словами, актер должен уметь загораться сразу. В большинстве случаев актер заменяет это простым криком и просто голосом выпаливает то слово, которое должен был бы поджечь внутренним темпераментом. Напрасно он воображает, что результаты будут одинаковы. В первом случае он толчком своих нервов ударяет по нервам зрителей, во втором же -- только по их барабанной перепонке, не более.

Далее я обратил внимание Гельцер на то, что она умеет играть только на словах, то есть радоваться на словах радости или печалиться, произнося соответствующие слова. Когда же я ей предложил на одних восклицаниях, вроде "а", "о", "ах", довести свой темперамент до высшей точки радости или на других восклицаниях пережить грустное чувство, -- она ничего не могла сделать. Между тем без запаса таких переживаний без слов трудно играть. Актер должен играть [не] только пока он произносит слова и с окончанием фразы -- замирать. Такая игра суха, как говядина без сока или салат без соуса. Надо уметь жить, ощущать всевозможные настроения, а словами добавлять, разъяснять их. Актер, прочувствовавший роль, может сыграть ее в общих ее настроениях и без слов, и у зрителя должно получиться приблизительное настроение роли. Это область мимодрамы, достигающей большого впечатления и без слов.

Мимодрама очень важный класс в драматическом искусстве, по недоразумению не введенный в программы школ. Это класс необходимый<sup>63</sup>. Кто может сыграть мимодраму, тот сумеет продлить, расширить всякую сцену, скупую словами, но важную по своему положению в сцене.

У Ибсена много таких сцен, в которых мало слов, но под ними скрыты глубокие намеки, мысли или страдания.

Еще я дал совет Гельцер прислушиваться к репликам своего партнера, раз что он говорит жизненно, и заражать себя жизненностью его тона. Сегодня, например, Качалова говорила очень просто, ставила реплики интересно, Гельцер оставалось только принять их и в свою очередь так же жизненно подавать реплики Качаловой. Тогда бы между ними завязался тон, поддерживающий обоюдно жизненные интонации. Они друг друга заражали бы и гипнотизировали до полного самообмана, когда актер временами забывает свое присутствие на сцене. На самом деле Гельцер говорила свои фразы по высочайше установленному способу, не обращая внимания на то, что Качалова переменила интонацию, которая так и вызывает чуткого актера на другие, более жизненные тона. Странно, почуяв жизнь, Качалова стала искать глаз собеседника, тогда как раньше она избегала их. Это всегда так бывает, когда актер заживает ролью. Он инстинктивно чувствует, что глаза собеседника ему необходимы, особенно если они отражают и принимают его реплики. В данном случае этого даже не было, так как Гельцер избегала смотреть прямо в зрачки Качаловой. Это тоже прямое доказательство того, что Гельцер ничего не чувствовала.

Какая большая радость для режиссера, когда актриса начинает жить ролью. Все малейшие замечания, сказанные им в течение предыдущих репетиций, сразу получают живое применение. Сидишь, улыбаешься и только твердишь: вот, вот, так, и в это время любишь артиста, благодаришь его за удовлетворение и новый приток надежды, и бодрости, и энергии.

Помялова неисправима<sup>64</sup>. Что бы она ни играла, как бы и за что бы ни пряталась, у нее только выходит Малый театр. Эти интонации после известных лет злоупотребления ими невозможно вытравить никакими средствами. Она неисправима. Очевидно, игральные нервы захватаны настолько, что не поддаются иному выражению, кроме того, к которому они приучены шаблоном.

Калужский начал со своей сухой банальной нотки. У каждого артиста есть свой общий тон, на котором ему кажется, что он выражает то, что чувствует. Разбудите его ночью, и он на этом тоне будет выражать вам все человеческие чувства. Иногда этот общий тон приятен (как у Качалова), и актер делает на нем карьеру. В большинстве случаев он неинтересен и даже фальшив. У Калужского этот тон неприятен и, главное, сух. Если актер вовремя не сойдет с этого тона, он все более будет утверждаться в нем и в конце концов окружит себя каменной стеной, через которую нет возможности пробиться. До сих пор Калужский увертывался от меня, говоря, что ему некогда, он устал и проч.<sup>65</sup>. Теперь наступил последний и решительный момент. Надо действовать, надо вывести его из лабиринта, иначе он безвозвратно заблудится в этой роли. Конечно, началось с каприза. Он чуть не со слезами раздражения уверял, что он сделал все, что больше от него нечего требовать, пусть лучше берут роль. С Калужским надо считаться, он действительно замучен ежедневной большой работой. Его нервы истрепаны, приходится подавить свои нервы, хотя и еще более истрепанные. Начал с оглаживания. Уверял, что он талантлив, что он все может, что дело в пустяках, только бы он не упрямылся и доверился. Он смягчился.

Начали разбираться. Дело в том, что из Калужского надо сделать центр пьесы. Иван Мироныч и хороший человек и с достоинствами, но его педантизм, узкость и сухость никому не дают жить вокруг. Вокруг него все увядает. Калужский добивался этого строгостью, чтоб быть страшнее и внушительнее, старался говорить басом (у него неблагодарный для его ролей голос -- тенор), морщить брови, пыжился. Это все основные ноты его общего тона, но... Калужский не страшен, когда он сердится, смешон, когда морщит брови, и тяжел и скучен, когда пыжится. И разве этим невыносим инспектор?

Я убедил его взглянуть на роль иначе, и эту точку зрения выбрал именно потому, что она идет вразрез с общим его тоном. Инспектор ужасен тем, что он безгранично самодоволен и самоуверен. Он говорит все так положительно, что возражать нельзя. Он не дает себе труда даже рассердиться, так как убежден, что ему не возразят и что он добьется своего. Поэтому, плюнув и не попав в плевательницу, он хладнокровно и терпеливо спокойно стоит над горничной, над ее душой, и указывает спокойно, что нужно делать, так же спокойно исправляет ее ошибки, читает

нравоучения. Он не уйдет до тех пор, пока все не будет сделано буквально так, как он находит нужным, и все это знают и торопятся исполнить его требования, зная, что его переубедить нельзя. Поэтому инспектор выражает свои требования спокойно, даже ласково и терпеливо-педантично выжидает исполнения. Он никогда не теряет равновесия, и это ужасно. Чувствуешь, что живешь в доме с каким-то неумолимым фатумом. Жена горячится до слез, но он спокоен, самодоволен и уверен в своей правоте и потому не сердится, напротив, относится к ней снисходительно, почти ласково и шутливо. Он так самодоволен, что его нельзя даже рассердить. Это во сто раз ужаснее всякой строгости.

Когда подошли с этой новой стороны, неизбежной, -- роль заиграла, явились новые интонации, разнообразные. Калужский зажил и стал центром<sup>66</sup>. Оставалось только и других связать с центром, дать им правильное к нему отношение, то есть окружить Калужского, угнетающего всех, уважением, повиновением, невольным страхом и почтением.

С Самаровой тоже нескончаемая работа. Нужна только энергия и определенность в произношении фраз при внешнем покое. Это болезненная вялость темперамента. Она внешне горячится, чтоб возбудить его, но он беспробудно спит. У нее не хватает даже энергии выдержать прекрасно и характерно придуманное шепелявание, придающее ей мещанство. Явился в комнате Немирович, то есть новое лицо, которого боится Самарова (ко мне она за эти репетиции привыкла), и сразу она заиграла. Его приход невольно подтянул ее зажившие нервы, чего она не могла сделать самостоятельно, без чужой помощи.

Халютина (ей объявили, что она в будущем году не служит) старается и зажила ролью. Местами очаровательна. Она, как и все другие, прошла за мной обводный путь и попала на дорогу. Сначала я успокоил ее в смысле пестроты и утрировки внешней игры, потом я, загнав ее на темпе, переместил ее камертон для этой пьесы. То, что казалось ей прежде скорым темпом, теперь уже не удовлетворяет ее. Далее я указал ей места, где она может расшалиться. Теперь она уже не захлебывается от торопливости, не загоняет себя излишними бурными проявлениями молодости и потому стала сознательнее, спокойнее и выдержаннее. На этой почве можно начать жить, и Халютина зажила. Надо ей дать волю и почаще давать повод жить и сживаться с ролью.

Теперь все пойдет правильно. Она поставлена на правильные рельсы, остается следить, как бы она не свернула в сторону, и вовремя предостеречь. Теперь будут являться новые интонационные подробности, и мое дело только отмечать их, определять их по достоинству и объяснить их прелесть, чтоб артистка запечатлела их в роли на вечные времена. К слову сказать, и тут надо знать артиста. Не всем можно это говорить и формулировать их детали. Часто от такого выяснения их они блекнут, и артист теряет непосредственность и искренность, становится определеннее и утрачивает дымку.

Артем не укрепился в позах Гамлета в фатовском тоне -- лентяйничал дома и потому пошел назад. Ничего, вернется, надо его выругать в одну из репетиций, тогда он подтянется к генеральной, и первый смех публики возбудит и поощрит его. Это такой актер.

Что за прелесть Лось! Он хватается замечания сразу и применяет их не только к данному месту, но и по всей роли. Главное же, он легок в походке, в дикции, в переходах и своеобразно естествен. Вот с кем приятно заниматься! За легкость и естественность прощаю ему все и боюсь делать замечания, чтоб не испортить главной прелести: легкости и естественности и непринужденности. Он исполнил по-своему, по своей индивидуальности, все мои замечания, и я был счастлив. (Лосю сегодня сделаешь замечание, он схватит настолько, что убедишься, что он понял. Это замечание переночует в нем, и на следующий день он им владеет.)

Чем больше углубляешься и делаешь естествен[нее] пьесу, тем более она пуста. То, что стало дорого нам благодаря положенному в пьесу труду и кажется нам хорошим, то публике будет чуждо и неинтересно. В чтении комические места выступают, а на лирику мы не обращали внимания, да, вероятно, и автор смягчал ее при своем чтении умышленно. Теперь лирика задавила акт, и плохое качество этой лирики выступило наружу. Какая трудная работа ставить такие пьесы, где автором дана только канва без содержания. Развиваешь эту канву, а слова не помогают, а мешают. Добиваешься глубины -- только обнаруживаешь мелкое дно и стучишь в него. При содержательной пьесе вся эта работа искупается той глубиной, до которой докапываешься, и труд вознаграждается, пьеса расширяется, -- а тут работы больше, а результатов никаких.

Несколько слов о чтении за столом.

Обыкновенно делаются считки в самом начале перед репетициями на сцене. Это ни к чему.

Когда пьеса разобрана, места, положения выяснены, тона актеров найдены и они до известной степени сжились с ними, весь план темпа, пауз, ускорения одних и замедления других сцен установлен, словом, вся расцветка и рисунок пьесы утверждены, но осталась некоторая нечистота в отделке ролей и отдельных сцен, интонаций, пауз и надо укрепиться в темпе и расчистить всю пьесу, -- тогда очень полезно перейти к столу и вот почему.

1. Новая обстановка (конечно, для тех, кто привыкли, полюбили и оценили работу за столом) вышибает обычное настроение репетиции и дает новое, свежее; это всегда ободряет и заставляет забыть те швы, те заколоченные на сцене места, на которых искали тонов и добивались темпа или пауз.

2. Репетиции за столом заставляют забывать о сцене, и потом приятно туда вернуться.

3. Есть много мелочей, которые пропускаешь на репетициях, чтоб не утомлять остановками, не бегать лишний раз на сцену, не останавливать течения акта. Говоришь себе: это после как-нибудь... Но это "после" так и остается под вопросом. За столом, сидя близко, не утомляя переходами ни себя, ни актеров, это легко выяснить и установить так, чтоб все поняли и, не отвлекаясь, усвоили. Тут пауза, тут не торопитесь, дайте договорить реплику, тут не выходите раньше, пока такой-то не сделает того-то. Во всем этом можно уговориться без утомления, сидя на местах.

4. Размеры сцены заставляют говорить громче, но есть интонации, еще не окрепшие и не пойманные, которые даются только в четверть тона. Их легче уловить в уютной комнате, сидя уютно и близко. Уютный или интимный разговор, который ведешь близко друг к другу, смотря прямо в глаза друг другу, за столом улавливается легче.

5. Темп. Убедительн[ость] или горячение актеру доступны при близости за столом. Тут режиссер собственным темпераментом может подускивать актера, гипнотизировать и горячить его.

6. Перед генеральной репетицией для установки декораций нужна сцена. Нас выгоняют. Очень уместно это время употребить на работу за столом, вместо того чтоб гулять и забывать роль.

7. Есть актеры, которые не хотят или не умеют работать дома. Вот на этих репетициях можно заставлять их частыми повторениями наверстать то, что пропущено дома.

8. Недоконченная декорация разрушает иллюзию и мешает. Здесь ничто не мешает, а скорее дополнишь фантазией обстановку, и вырисуется общая картина.

*17 января 1905 г.*

Третий акт.

Помялова прислала письмо, вся театральная гниль казенного театра вдруг всплыла. Еще одна из якобы моих учениц очень просто со мной прощается -- дерзким письмом, и все ставит на материальную почву. Другим письмом она извещает Калужского о том, что она отказывается от роли (пропали мои труды огромные, ни во что их не считают) и не придет больше в театр. Это среди сезона-то, получив за все время, когда не было работы, деньги. Нехорошо!.. непорядочно. Еще одно болезненное разочарование<sup>67</sup>.

Начали репетировать с того места, с которого кончили тогда, то есть после ухода Артема. Он обнял горничную, и она возвращается. Место важное для Артема, отчасти оно характеризует и горничную<sup>68</sup>. В первый раз, в неисправленном виде, Токарская и Самарова сыграли его так, что ничего нельзя было понять, бегали, закрывали друг друга, не показывали лица и проч. Надо было расширить и показать эту сцену. Просил Токарскую с часами в руках сыграть на восклицаниях и на всевозможных повторениях одной фразы или слов на разные лады свое возмущение -- в течение одной минуты. Долго возились, но больше как на одну минуту у нее не хватило темперамента.

Это важное упражнение: уметь играть без слов на всевозможных настроениях, для того чтобы расширять сцену. Кое-что вышло. Наиграв сердитое настроение, пришла на сцену и сразу стала переставлять ноги, сразу пестрить перестановками посуды, то есть играть ногами и туловищем, а не глазами. Тут же все дело в глазах. Надо было ее успокоить внешне, сократить игру и дать возможность публике всмотреться в ее сердитое лицо и спокойно выслушать содержание слов о том, что ее обнял Артем. Самарова это известие принимала безразлично -- и вместо темперамента размахивала в стороны руками и говорила в публику. Этой провинциальной привычки у нее никогда не было. Откуда это? Оказывается, что это одна из характеристик якобы мещанского быта. Может быть, это и так, но эта характеристика до такой степени избалована на сцене, что она стала характерной для плохой актрисы, а не для мещанства. Объяснил ей, что есть другая, более тонкая характеристика хотя бы именно в этом месте. Принять горячо, с некоторой радостью провинциальной сплетницы, это важное известие.

Далее Токарская переходит к окну еще под сердитую руку и слышит песню хором плывущих по реке. Это она доложила и никак не сыграла. Я ей посоветовал после сердитого тона сразу улыбнуться на эту песню и очень растрогаться ею. Это многое скажет для ее характеристики, то есть будь Артем молодой и обними он ее, она была бы счастливой, тоже поехала бы с ним кататься, но он стар, и она сделала вид, что рассердилась, но чувство это было неглубоко и скоро соскочило.

Тут приходит Василий Васильевич [Калужский -- Иван Мироныч] и стучится в дверь к жене. Это он делал обычно. Сразу изображал сконфуженного мужа и в том же тоне играл до конца акта. Скучно, и монотонно, и даже не смешно. Если сделать так. Во-первых, он приходит уже раздетый, умытый и в халате, с часами, ключами, портмоне и бумажником в руках. Он, напротив, сердит на жену и будет в кровати читать ей нотации. Чтоб протянуть длинную сцену, ему надо было придумать действия на то время, пока говорит Самарова. Вот он пришел, положил свои вещи, нагнулся, простился с матерью. На том стал забирать вещи и всматриваться в то, что делает мать. Она переливает из рюмок в бутылку оставшееся там вино. Смотрит молча, чтоб публика заинтересовалась действиями Самаровой и заметила их. Только тогда его реплика будет смешна, когда он после паузы с недоумением спросит -- что это вы делаете, белое вино льете в красное. Самарова, конечно, приняла эту реплику безразлично и опять по-мещански замахала руками. Я остановил. Вот опять характерное место для мещанки. Принимайте все домашние мелкие неудачи как можно ближе к сердцу, а к более важным относитесь хладнокровнее. Этим определяется ее мелкость, узость ее кругозора.

Чтоб еще наполнить Калужскому сцену, пока длинно говорит Самарова, пусть он подойдет к комнате Гриши, долго прислушивается и потом зашикает, чтоб публика поняла, что там кто-то спит. Может перекрестить его в дверь. Это тем полезнее, что получится объяснение, почему последние сцены поведутся вполголоса. Они выиграют от полутонов и интимности. У Самаровой -- фраза относительно того, что всю икру съели. Для мещанства это важно, но у Самаровой тихий голос и вялая дикция, а Калужский при переходе шумит и отвлекает нас от Самаровой. Чтобы вышло чище, просил задержаться Калужского у двери. Для этого и придумали, чтоб он крестил Гришу. Фраза вышла чисто. Далее интереснее, чтоб Калужский пошел к двери с апломбом, как инспектор, и чтоб на наших глазах; он дошел до полного отчаяния и растерялся. Теперь он должен стучать и говорить с женой требовательно, как хозяин. Тут Самарова дает реплики, подзуживающие его. Калужский во время их стучал и покрывал ее слабый голос. Пришлось ясно определить, после каких слов Калужский стучит, а во время стука Самарова молчит. Иначе шов находит на шов. Теперь, когда Калужский с видом индейского петуха, сердитый, сперва садится, а потом ложится на кушетку и снова молча и недовольный встает и стучит, -- его положение истинно смешно, настолько, что пришлось на этом поиграть и сделать паузу. Прежде, при робком тоне, это место совсем не выделялось. Чтоб заполнить, то есть дать фон паузе, Самарова и Токарская передвигали на балконе мебель и говорили. Сцена выбрасывания подушек и постели выходила совсем незаметной, во-первых, благодаря робкому тону Калужского, а во-вторых, потому что было все торопливо и играли на действии, а не на лице. Теперь же, когда Калужский сидит индюком и Токарская подходит к двери и, получив выброшенные предметы, стоит после того, как дверь заперлась на ключ, в полном недоумении, озираясь на Калужского и на Самарову, не зная, что делать, получилась чудесная сценка, то есть создание автора получило должный и законченный рисунок в красках, а не просто путанный рисунок карандашом.

Калужский и Самарова беспомощно озираются то друг на друга, то на дверь -- это очень смешно. Все реплики выделяются. Подкуп горничной <sup>69</sup> тоже был скомкан, из него сделалась самостоятельная жанровая сцена. И здесь она смешна потому, что Калужский не перестает быть индюком, с важным видом заботясь о том, чтобы его репутация мужа не пострадала. Он отвел через всю сцену горничную к балконной двери и, чтоб не смотреть ей в лицо, встал к ней почти спиной, смотря в сад. Когда он давал деньги с важным видом и просил сдачи, это тоже смешнее. Чтоб подчеркнуть мещанство, Самаровой предложено отвернуться, вынимая деньги, чтоб горничная не знала, сколько их у нее.

Василий Васильевич, стоя у двери, вдруг начинает улыбаться (это мой совет) и потом бодро идет к двери и стучится нежно, говорит тоже нежно. Публика недоумевает и заинтересовывается. Потом, когда приходит Нина Николаевна, выясняется прилив его нежности. Оказывается, он приписал всю предыдущую сцену ее беременности. Сцена между Калужским и Качаловой главная. Это одна из тех сцен, от которых идет вся роль, ради которой роль или пьеса написана, или сцена, освещающая всю роль и идею пьесы.

В пьесе есть маленькая идейка, что инспектор, как наше правительство, давит и не дает дышать людям. Для общего благополучия созданы какие-то правила. Они нелепы и мешают жить тем, у кого эта жизнеспособность есть. Тем же, у которых нет в себе настоящей жизни, как у инспектора и его матери, как у великих мира сего, -- тем удобнее жить среди размеренной жизни, поучать и повелевать. Но это не вечно. Жизнь скажется, взбунтуется и прорвется, и тогда все полетит к чорту, а старые букашки придут в ужас и так-таки не поймут этой новой, неведомой жизни, которой в них нет. Они прозябают, а не живут и потому должны дать место тем, кто хочет и умеет жить. У автора это показано тускло -- и если не удастся это подчеркнуть режиссеру, то и вся пьеса бесцельна. Спросят: для чего же ее писали? Если же эта не бог знает какая идейка станет выпуклой, вся пьеса получит очень современное значение.

Калужский и Качалова пошли не от идеи, а от общих положений и самоотношений. Калужский играл сухого и важного и все продолжал забивать Качалову. К концу пьесы он делался грустным, так как не понимал ее капризов и сердился на нее. Качалова играла забитую овечку и очень дорожила своим тоном забитой милашки. Она страдала до конца.

Я возмутился. Все не так. И начался разбор по словам. Сам встал за актеров и постарался, играя по суфлеру, отыскать нужные настроения в ролях и передать, объяснить их (я умею показывать, когда сам переживаю как актер и становлюсь на его место). Оказалось: конечно, Качалова выходит сразу иной. Там, в спальне, она решила всё и теперь идет напролом, прежняя жизнь невозможна. Вышла как бунтовщица. Ее голос теперь доминирует. Когда Калужский осекся со своим мягким тоном, то он бросил его и стал горячиться, потом, видя, что все это идет всерьез, просит объяснить. Тут Качалова на минуту сдается и пробует объяснить ему. Изливает душу искренно. Калужский старается теперь вникнуть и понять, но говорит глупости. Он жалок, так как растерялся. Качалова видит, что объяснения ни к чему, опять начинает горячиться и отвиливать от объяснений. Наконец Калужский умоляет, чуть не со слезами, чтобы объяснила, как она хочет жить. Как бог пошлет, без правил. Этого он допустить уже не может и сильно горячится, насмехается. Качалова машет рукой, уходит. Калужский начинает требовать, чтоб она закончила разговор. Качалова отделяется шуткой и, совсем не боясь его теперь, предлагает выпить за свободу. Калужский шваркает стул и уходит.

Сколько настроений, переходов. Сколько темперамента можно вложить в роль. Все эти душевные переходы Качаловой можно теперь готовить в предыдущих актах.

- - -

Перешли наконец к финалу. Из-за цензурных условий, неталантливости автора -- пьеса не закончена, или закончена вяло, неопределенно. Понятно, что, если очень разжевывать мораль пьесы, -- это нехорошо, но и трусливо ее смазать -- тоже не лучше. Что же делать, если автор не дописал пьесу? Приходится актерам дорисовывать ее вместе с режиссером. Собственно говоря, у автора пьеса кончается сценой Ивана Мироныча и жены. Там достаточно материала для выражения протеста и недоумения. Автор сам не знал, когда его спросили, что будет с женой, когда она уйдет от Ивана Мироныча. Когда он писал пьесу, было время террора Плеве<sup>70</sup>. Теперь



время революционное. Понятно, что в то время протест казался несбыточным, теперь же совсем иное дело, все в него верят.

Автор признался, что ему хочется, чтоб жена порвала с прежней жизнью. Фантазия в этом направлении и заработала. Совершенно современное положение. Правительство угнетало, теперь народ восстал. Правительство растерялось и ничего не понимает, что сделалось с мирными обывателями. Впереди хочет видеть свободу.

Итак, пусть жена уходит не в комнату, где душно, а в сад, где просторно. И уйдет с сильным протестом. Пусть и Гельцер входит с сильным протестом и грубит матери [Ивана Мироныча]. Оказалось, после пробы, надо дверь оставить открытой, а в спальне сделать темноту и свет лампы. Пусть старики, растерянные и плачущие, сидят в опустевшем доме на диванчике близко друг к другу и удивленно поглядывают друг на друга. Пусть заиграет в дальних комнатах старая музыка -- часы, пусть из сада в комнату ворвется первый луч восходящего солнца и под самый конец в саду раздастся свободная вольная песнь -- дуэт Гельцер и Н. Н. Качаловой (или пусть хором поют на Волге). Пусть Гельцер или Качалова вскрикнет: "Мама, восходит солнце!" После пробы оказалось, что конец растянут. С окончания сцены Калужского и Качаловой, где все сказано, надо скорее идти к концу. Поэтому выход Гельцер, слова матери -- излишни. Вычеркнуть! Слова "солнце восходит" напоминают Ибсена<sup>71</sup> и претенциозны для русского автора. Вон!

Можно окончить тремя способами:

1. Самый определенный и банальный -- это кончить обращением Качаловой в сад с бокалом "Может быть, начнется новая жизнь" и финальной репликой Калужского и Самаровой (тотчас же). (Сценично, но безвкусно.)

2. Ити на тяготу и показать то, что и без того ясно, -- как дом пустеет, все замирает и расстраивается. Это лучше по вкусу, но очень несценично и старо.

3. Не договаривать словами, а лишь режиссерскими намеками. Пусть эти намеки будут жизненны и естественны и пусть каждый сам догадывается. Это тоньше, художественнее, сценичнее, красивее, интереснее и короче. Избрали третий способ и заказали электротехнику хороший восход солнца.

---

Несколько слов о том, как создается у актера роль и как ее развивать.

Читаешь пьесу, и иные места ее врезаются в память; потому ли, что они близки индивидуальности актера, потому ли, что они напоминают ему близкое и пережитое в жизни, или, наконец, потому, что они красиво, стильно, талантливо, сильно написаны. Таких мест, как оазисов в пустыне, намечается тем больше, чем талантливее пьеса. Актеру хочется думать об этих местах и впечатлениях. Он прежде, как и всякий читатель, любит ими и произведением, неоднократно при воспоминаниях воскрешая полученное эстетическое чувство. Артисты слуха слышат интонации этих сцен, стараются воспроизвести их, артисты глаза делают то же по отношению к образу<sup>72</sup>. Нет-нет, да и запрещаешься в комнату, попробуешь роль, проверишь интонацию голосом или внешний образ в зеркале. Пьеса начинает тянуть, хочется иметь ее поближе к себе, почаще в нее заглядывать, перечитывать...

*19 января 1905 г.*

Генеральная репетиция.

Благодаря обстановке, гриму, костюмам пьеса всегда наполняется содержанием. Что было нежизненно, становится жизненным. Обыкновенно же генеральная репетиция приносит много тревог и волнений. Многие не готовы, антракты ужасны, гримы, костюмы не готовы, декорации показаны наполовину. Приходишь с надеждой увидеть полную картину, а выходит ужасное разочарование. Как ни учен в этом направлении, всегда попадаешься на одну и ту же удочку, не

соображаешь, что многие недостатки от этих промахов, и приписываешь скуку пьесе, исполнению и ломаешь голову, отыскивая причину. Очень волнуешься.

На этот раз декорации, и костюмы, и гримы были сравнительно в порядке, и первый акт, недурно срепетированный, произвел спокойное впечатление. Были довольны, хлопали. Павлова, игравшая за Помялову<sup>73</sup> с одной репетиции, играла мягче последней, но тон опустила, отчего немного пострадало общее впечатление акта. Самарова выехала на чудесном гриме и костюме. Качалова была хорошенькой, играла просто, хотя швы, на которых искали тока и исправляли недостатки, еще не зарубцевались. Это всегда так бывает. Последний акт, который репетируют с нескольких репетиций на установленной гамме тонов, всегда идет лучше, скорее и без швов. Он требует мало репетиций.

Качалова по привычке еще переигрывала внешне, чтоб набраться внутренне темперамента. Гельцер лучше, но это не художница. Калужский затрепался с декорациями и другими хлопотами, грима не сделал и был не в духе и сух. Хотя благодаря более быстрому тону (от самодовольства) был лучше.

Токарская -- бог с ней, не актриса, но почувствовала себя свободнее, так как знала, что ее не остановят. (Бывают актрисы, стесняющиеся более режиссера и репетиционной обстановки и чувствующие себя свободнее на генеральной и на спектакле. Это не то, что те актрисы, которые просто выигрывают от публики и перерождаются на ее глазах.)

Халютина -- прелесть. Поняла, пережила все замечания и теперь творит их от себя.

Второй акт прошел более вяло. Артем был плох и тянул ужасно. Самарова была несколько не бодрее, а выручал грим. Артем бросил Гамлета и фатовской тон, и осталось пустое место. Главная же причина скуки -- это то, что акт сначала идет, чуть оживляясь, и в то время, когда нужна оживленная сцена, наступают подряд три скучных сцены, а именно: Артема с Самаровой; приход Лося и их сцена втроем; сцена Лося и Самаровой. Потом опять оживляется, но Калужский тянул и сбивал тон. Чтоб оживить эти сцены, надо очень крепких и интересных по тонам актеров (Самарова дрябла, Артем стар и выдохся, однообразен и надоед, Лось дает одни реплики). Остается для блага пьесы делать купюры, но прежде нужно понять, сидя в публике, что в сцене сценично или что выходит, что необходимо для самой пьесы и, наконец, что лишнее. Это не всегда легко понять и всегда трудно делать операцию, когда слова хороши. В данном случае они неверны, и операция -- приятна. Есть и еще способ -- оживить каким-нибудь звуком или другим режиссерским фокусом. Теперь не стоит этого делать, так как в пьесе есть лишнее, и лучше всего отрезать это лишнее. Звуки не срепетированы. Хорошо выходят галка и соловьи в фонографе.

Лось необычайно мил -- и какая это радость! Нам дорого то, что он гибок и скоро схватывает.

Качалова пока проста и мила. Тоже радость. Может быть, будет актрисой. Симов... за целый год что написал -- ужас! Прорези ужасны, все плоско. Рельефно писать не может даже забора, и потому приходится делать рельефным все то, что он не умеет писать<sup>74</sup>. Это и дорого и скверно для антрактов.

Впечатление среднее и понизилось после первого акта. Не пришел в отчаяние, так как знаю, что исправлять.

Третий акт. Обои выбраны неудачно. Сад за окном не вышел. Кусты плоские, скверные. Театральный сад -- плоско при эффект[ах] освещени[я]. Сетки двери мешают видеть то, что делается за окнами.

Сцены с гостями театральны, как в Малом театре. Общего тона бала нет. Не поймешь времени ночи. Нет у хозяев усталости, не передается того, что вечер не ладится. Итак, сцены с гостями еще не идут *con brío* {с блеском (*итал.*)}, кое-где неточности, задержки, неуверенность. Передать скуку можно отдельными вспышками оживления, которые быстро погасают. Далее не идут сцены скандала, надо его усилить и чтобы было все интимнее, чтоб гости заволновались. Не идет и главная сцена Калужского и Качаловой. Она должна лететь на нерве, на быстрых переходах. Ничего этого нет. Виноват Калужский. Он не дает нерва, а напрягает его и пыжится. Выходит тяжело и неубедительно. Финал сделали по-старому и еще раз убедились, что его нужно делать так, как я говорил. Чириков внес еще и свои режиссерские поправки -- и только затянул. Плохой режиссер. Акт прошел неважно, но настроение бодрое благодаря открывшимся актерам -- Лосю и Качаловой.

Жена очень помогала по туалетам актрис<sup>75</sup>. Она дала несколько верных замечаний. Она не чувствует отношений действующих лиц между собой: кто кого любит, кто кого не любит, кто нежен. Благодаря этому все толкуются сами по себе и нет в исполнении тепла.

Она мне все это говорила, а я упрямылся от артистического упрямства, точь-в-точь как Калужский за все время репетиций. Он был невыносим, и я невыносим, очевидно.

Пробовали гримы "Кто он?"<sup>76</sup>.

*21 января 1905 г.*

Репетировали в фойе, сцена занята постановкой "Кто он?"

Проходили второй акт по вычеркам.

Артем -- это старая скрипка с развинченными колками. Они не держат струн. Чуть натянешь их, а они слабнут. Дома ничего не делал, писал образа<sup>77</sup>, и потерял все. Перестал играть Гамлета, фата и сплошно говорить. О последнем избави бог сказать ему. Он все свои недостатки отрицает. Посоветовал ему, для дырявой памяти, учить и повторять роль при полной тишине, чтоб ничто не развлекало, и говорить тогда фразу сплошно. Где развлекут -- там будет трещина. Когда стал говорить, как я ему сказал, тогда что-то вышло, но мы не засмеялись, где он, очевидно, рассчитывал, и сейчас бросил все. Так ничего и не добились. Он устал и начал уверять, что дома займется. Конечно, ничего не сделает. Проходили и другую купюру -- Лось в веселой сцене молодежи. Они опять, чтоб поднять тон, стали пестрить, двигаться и хохотать над тем, что по смыслу не может вызвать смеха. Сцену с утками установили и выделили их крик в самостоятельную паузу. Добивался чистоты, чтобы не было накладки швов. Той же чистоты добивался от паузы проезда тройки. Ясно определил, при каких словах начинать, при каких усиливать и кончать игру. Добивался большей нежности между Качаловой (матерью) и Халютиной (сыном).

Третий акт. Добивался звуков игры в семейный винт. Отдельные звуки непохожи на "Иванова". Редкие, гипнотизирующие выкрики. Давало скуку. Долго возились с проводами. При многих голосах получалась народная сцена. Определил, чтоб говорили одновременно (чтоб не было слышно слов; когда говорят один или два голоса -- слышны слова не от автора) три-четыре голоса, но громко, чтоб слышались слова прощания, иначе не поймешь, в чем дело. Другие лица должны говорить очень слабо или играть и переживать молча. Уварова делала все по указанию режиссера, не связав и не пережив своих действий. Это был манекен. Много движений, мало лица. Городского голову играл Москвин за отсутствием Званцева, и сразу сцена пошла. Как только гости ушли -- сразу все говоры смолкли, дом точно опустел, и сзади позволил говорить одному Александрову да плюс гипнотизирующие выкрики играющих в карты.

Гонцкевич выздоровела и играла свою роль. Она не может вставать, итти и говорить. Ей нужно сперва пройти, [сделать] паузу, потом уж собраться и говорить. Дочь подходит, она говорит "пошла вон" в резко другом тоне. Это хорошо выходит, когда делается без единой паузы, резко и скоро меняя интонацию, без всякой подготовки.

Сцена Александрова с влюбленными барышнями. Они для темперамента пестрили. Много движения. Успокоил. Коренева фыркала как раз на реплику, не соблюдая сценического времени. Нельзя было понять и уловить, когда и что она делает, -- фыркнет и убежит и перестает играть, точно этим все дело исчерпано. Выучил выдержать взгляд с Александровым и, как результат не выдержанного взгляда, сконфузиться, фыркнуть, убежать и там, в глубине, поверять свои впечатления подругам. То же было сделано и с другими. Адашева учил проходно и на торопливости, между игрой в карты, проводить сцену за едой. Поругался с Токарской, которая опять стала уходить, оставляя Самарову одну, как раз в то время, когда у нее длинный монолог. Выходило, что Самарова говорит сама с собой театральный монолог. Я это отменил ей в прошлый раз, а теперь она опять за свое. Оказывается, во вторник репетировал Калужский и вернул свою фальшивую mise en scXне. Тут сказались его упрямство и актерское самолюбие. Домашнюю сцену скандала учил вести интимнее, на шопотах и сильном темпераменте. Увы, Лось не владеет темпераментом, и у него очень слабый голос, должно быть, и темперамент маленький. Добивались, как устроить, чтоб гости, почуяв скандал, подходили к дверям, проходили мимо скандалёров и засматривали. Неловкость положения гостей и хозяев больше всего чувствовалась на паузе, после ухода Лося.

Все время говорил -- до такой степени устал говорить. Все актеры шумят, приходится перекрикивать, но они и в ус себе не дуют. Эгоисты! Сделал сцену, что я задыхаюсь, тогда сжалились и стали себя сдерживать.

Чтобы сократить репетицию в зале и чтоб там не замирала жизнь, хотя и скучная, решили завести там граммофон, который занимает гостей своей игрой. Эта забава тоже даст большую скуку.

*23 января 1905 г.*

Третий акт.

В фойе сцена занята декорациями "Кто он?".

Еще раз проверяли, облегчали, сокращали паузы и текст и очищали, разрабатывали детали -- начиная с сцены Пыrkовых, Ивановых и проч.

Кстати, вчера после генеральной репетиции "Кто он?" проходили пройденное третьего акта. Установили игру в зале (скучную) и временами вскрики (всеми соседями недовольны). Подошли к сцене Пыrkовых и проч., но без автора и Немировича не решились сокращать. Хотели перейти к дальнейшим сценам, но у Калужского захворал сын, он должен был уехать, и репетиция прекратилась.

Сегодня начали вычеркивать. Мотивы, которыми при этом руководствовались: а) что повторяется у автора и не представляет новизны -- вон; б) слова Артема, не имеющие значения для пьесы (он все свои слова, всю роль говорит об одном и том же в сотый раз) и не удающиеся актеру, -- вон; в) слова, удающиеся актеру или дающие возможность оживить тона, хотя и не нужные для пьесы, -- сохранить.

Разработали сцену со словами за картами, разобрались в ней и установили, где говорят все (непреренно все, так как, если говорит один или два голоса свои слова, не авторские, бог знает что выйдет, так как эти слова доходят до публики). Какой давать знак, чтоб низводить общий говор и дать возможность говорить авторские слова отдельным личностям. Повторили без нерва несколько раз, потом несколько раз, чтоб утвердиться, -- во весь тон.

Мои нервы очень расшатались, и в голосе, против желания, появилась нервная нотка, так раздражающая актеров. Кажется, что все умышленно невнимательны, не щадят меня, все злы, нападаешь от нервности на беззащитных, боишься столкновения с генералами. Это противно. Присутствовал автор и соглашался добродушно на все купюры.

Пошли дальше; все малейшие паузы сокращали, как в переходах, так и в интонациях. Жадно искали всякого актерского повышения, будь это в смысле интересной интонации, темпа смеха, громкого разговора, ускоренного темпа. Ко всему придирались. У Рудакова нет темперамента, и поэтому он говорит тягуче, чтоб накачиваться, двигает руками и ногами, так как его нервы распушены по всему телу. Дал ему совет: у вас должно быть самочувствие, точно все ваши нервы, словно вожжи, собраны в один центр и связаны в узел, а не распушены. По желанию тогда вы можете дернуть ту или иную вожжу. Теперь же вы чувствуете, что вожжи распушены, и вы не можете повелевать своими жестами.

У Инской<sup>78</sup> такой недостаток: каждую фразу она должна иллюстрировать жестами и непременно производить их в сторону говорящего с ней. Свяжите ей руки, она будет в такт качать головой (то же и у Адашева). От этого и интонация получается размеренная и фальшиво-условно-театральная. Нарочно занял, ей обе руки, заставив держать тарелку и кормить другой Адашева. Как приходят слова, она бросает икру и с вилкой в руке поворачивается к Самаровой и машет в такт со словами. Просил бросать слова Самаровой, не поворачиваясь к ней лицом.

Добились. Подходят ее слова "За Волгой спят и нам велят". Она кладет вилку, зевает и закрывает руками рот. Я определил ей так мой совет: "Не иллюстрируйте каждую фразу, а общее настроение данной сцены".

Только что я отвернулся и занялся с другими лицами, смотрю, Инская уже бросила кормление и без перерыва то наливает вино, то поправляет прическу, то чистит пятно на платье Адашева, словом, играет и старается вовсю. Запестрила и уже не поймешь, на кого глядеть и что слушать. Я ей так редактировал другой совет общего характера: "Когда вы иллюстрируете данное настроение и нашли себе для этого подходящее занятие, не бросайте его до тех пор, пока явится

повод его бросить. Войдет ли кто и отвлечет вас от занятия (как в данном случае вход Ивана Мироныча -- это повод), или есть слова, отрывающие вас от этого занятия и привлекающие к другому, хотя бы, например, кто заговорил что-нибудь интересное, что вам нужно слушать, -- тогда создается новое настроение целой сцены. Вы бросаете прежнее занятие ради нового, то есть слушания. Но промежутки этих двух настроений не пестрите лишними жестами и мелкой игрой. Это путает, развлекает и грязнит игру. Словом, по рисунку так:

одно настроение -- другое настроение = это правильно;

одно настроение -- пестрота -- другое настроение = это неправильно".

Учил Адашева не мотать головой и руками в такт, а бросать слова и реплики за делом, только на одну секунду взглядывая на говорящего.

Муратова случайно развалилась с локтями на стол и не по роли заговорила лениво и тягуче. Это дало тон для всей роли. Стали в этом направлении тянуть ее и стал получаться образ распушенной, тягучей мещанки-жены, беременной, и сейчас намерения автора выступили ярче наружу.

Редактировал ей такую аксиому: артист должен мыслить образами. Наступил момент, когда мне -- публике -- становится страшно, что сцена еще продлится. Надо ее успокоить, тем более есть предлог. Муратова встает и говорит: "Пора уходить". Добивался, чтоб она решительно и определенно встала, чтоб публика успокоилась, что сейчас все уйдут. Муратова делала это неопределенно, и можно было опасаться, как бы они не остались и сцена не продлилась еще. Учил ее решительно встать и отодвинуть стул. Долго возились. Пока Муратова не схватит образа, она туга и негибка, как и большинство характерных актеров. Проводы, в отличие от других, сделали скучными, усталыми, вялыми. Артема учил в его сцене принимать позы Нарцисса и петь песню бутылке. Их сцена была тягуча и длинна. Просил опять его учить роль при полной тишине и сплошно говорить фразы при учении роли, без остановок.

Еще тяжелилась сцена от переходов. Во-первых, они производились медленно, а во-вторых, Самарова тянула его за рукав, он упирался. Они сталкивались, толкали друг друга -- грязь. Учил, как это сделать чисто. Самарова дотрагивается до Артема пальцем и делает вид, держа палец у плеча, что толкает его. Артем же идет самостоятельно. И так все его переходы. Самарова тронет только пальцем, а Артем уже идет. Вышло быстро и легко.

Сделали перерыв, во время которого с автором вычеркивали конец. Он дорожил каждым ненужным в финале словом, я умолял не беречь мелочей ради главного. Добился своего.

Начали все сначала (весь акт). Явился Званцев, вместо которого репетировал Москвин. Надо было объяснить ему все сначала, чтоб раздавались отдельные голоса, чтоб он кричал установленные слова прощания. И даже тут, в этой ничтожной роли, была видна разница между Москвиным -- талантом и Званцевым -- бездарностью. И в такой ничтожной сцене отсутствие Москвина сказалось. При Званцеве это совсем иная сцена -- безжизненная, театральная.

Конечно, все замечания прежней репетиции пришлось повторять. Всё и вся забыли. Не может каждый в отдельности запомнить по одному-двум замечаниям, падающим на его долю. Бедный же режиссер все должен помнить. Очень рассердился и в этом направлении сказал свою претензию. Кое-кто подтянулся, другие обиделись. Вышло следующее во время сцены скандала: Лось ушел, помощник режиссера запутался, не выпустил, и гости стали входить неуверенно, пока режиссер отыскивал спутавшуюся страницу.

Испуганные глаза входящих и смотрящих на помощника режиссера, их неуверенная поступь дали именно то настроение неловкости, которое мы искали. Режиссер должен быть чуток. Всякая мелочь должна подсказать ему правду. Я почувствовал ее и понял, что эта сцена выйдет на неловких паузах, на общих осторожных оглядываниях. Так и разработал всю сцену, чуть ли не каждую реплику отделяя неловкой паузой. Вышло.

Лось и Калужский, чтоб вызвать темперамент, ушли в торопливость. Учил их не торопиться, успокоиться внешне и в торопливой дикции -- и убедил, что нервиться надо между фраз, в паузах, а слова произносить конфиденциально и значительно. После сцены гостей у солистов пошло хорошо, а главная сцена Калужского и Качаловой пошла без пыженья.

В конце вышел инцидент с автором. Выходило мало времени между уходом и возвращением горничной -- в это время нельзя успеть постелить кровать. Просил изменить смысл фразы по возвращении горничной. Автор запротестовал. Я плюнул и пока решил допустить эту несуразность. Автор уже был взвинчен. Наступил финал. Пьеса кончилась. Публике все лица

ясны -- нужна развязка, а он дает еще характеристики мешанства второстепенных лиц, требует восстановления какой-то ненужной фразы о ключах, характеризующей Самарову. Из-за этой фразы Токарской надо уходить с бутылкой и некому унести самовар, который загородит и испортит сцену главную с Качаловой и Калужским. Чирикову это заметили, он раздраженно ответил: "Ну, если вам самовар дороже характеристики..." -- и уехал из театра. Противно это мелкое самолюбие. Он ни меня, ни наших трудов не ставит в грош, а его пьеса не стоит и половины наших трудов. Обиделись и решили отомстить: оставить на следующей репетиции самовар, пусть он испортит сцену. Посмотрим, что будет. Я откажусь поправлять, пусть сам автор возьмется. Актеры ему покажут, как соваться не в свое дело. Словом, театральные интриги. Видно, одной правдой не проживешь.

*24 января 1905 г.*

На сцене свет и звуки и декорация "Кто он?"; в фойе -- сцена Павловой (вместо ушедшей Помяловой), весь третий акт и сцена второго акта Артема и молодежи.

Ну, конечно, Павлова взяла добренький тон и на нем хотела провести всю роль. Этим жить нельзя даже в такой маленькой сцене. Явились поэтому театральность, разговор в публику, игра во время своих слов и бросание игры во время слов других. Много жестов, мелких и ненужных, недоигрывание (у трусливых, когда они не в роли, бывает недоигрывание, у храбрых -- переигрывание).

Вот какой программы я держался с ней: 1) заставил всю роль играть на характерных слезах дамы-попрошайки, по всем судам надоевшей; указал ей три-четыре позы наиболее характерные и просил показать их ясно и долго; 2) ту же сцену провести на желчности; 3) ту же сцену провести на подлизывании и ханжестве.

Соответственно тону показал игру: вынимание и показывание засаленных свидетельств, поправление шляпы, зонтика и перчаток, поднимание вуальки, утирание слез и опускание вуальки. Все это нервно-дерганно. Далее заставил Павлову смешать первый и второй тона, а третьим разнообразить отдельные места, то есть класть пятна. Для этой маленькой сцены достаточно этих трех нот в гамме. Сколько же их нужно для большой, глубокой и темпераментной роли.

Вот так следует ученицам искать тона дома и разрабатывать себе гамму для ролей. Далее проходили сцену болгарина<sup>79</sup>. Все то же недоигрывание во времени и определении тона.

Далее проходили третий акт. Акт пошел сравнительно гладко, но... были ошибки, все те же нечистоты, нерельефности, торопливости и проч. Опять странно и обидно, почему я все должен помнить, а отдельные лица не помнят трех-четырех своих реплик и моих замечаний. Сцена Артема не идет, и я ничего не могу сделать с этим стариком, он не способен ни на что новое<sup>80</sup>. Многие еще не живут: Муратова, Адашев, Инская, Рудаков, Токарская. Александрова не было, за него репетировал Лужский. Он все еще пыжится в сцене скандала, но стал легче в сцене с Н. Н. Качаловой, хотя еще недостаточно разнообразен. Автора не было, и назло ему оставили самовар неунесенным, и Калужский будет прятаться за него.

Далее проходили сцену второго акта Артема. Он что-то нашел или, вернее, вернул одну десятую того тона, который нашел на той репетиции, которую вел по моему совету в тоне Гамлета. Да... Лось в сцене скандала проявил темперамент. Мало, но все-таки чуть больше. Качалова развернулась, и все становится лучше.

Пришла мысль: записать в фонограф хор рабочих волжских "Эй, дубинушка" с характерными выкриками толпы "ух, ух, ух". Это даст ширь волжскому пейзажу, даст воздух.

- - -

Вечером смотрел Дункан<sup>81</sup>. Об этом надо будет написать. Очарован ее чистым искусством и вкусом.

После представления говорил долго с моей художницей Марусей и пришли к такому заключению. Почему искусство во всех отраслях возвращается к естественности и простоте,

избегая условности? Благодаря зарождающейся культуре духа в человечестве. Чем культурнее душа человека, тем она чище, естественнее, проще, ближе к богу и природе. Условность -- это проявление варварства, испорченного вкуса или душевного уродства.

Спектакль "Иван Мироныч" <sup>82</sup>.

Бессонная ночь.

С утра гнёт. Частое повторение роли <sup>83</sup>. От нервности и нервной рассеянности вдруг забываешь фразу, ищешь ее по смыслу, но самое важное слово, характеризующее фразу, исчезло. Сердце сжимается от мысли, если то же повторится на спектакле. Часто представляется темная масса, дышащая, кашляющая, безразличная и враждебная. Эти ужасные лица первого ряда, безразличные, холодные, точно экзаменующие. Кажется, что вся публика такова и что она смеется. Чувствуешь себя шутком. Потом вспоминаешь свою роль и как ее ведешь, стараешься поставить себя в положение зрителя. Тогда все кажется интересным. Волнуешься как режиссер, как актер и как антрепренер. Волнуешься за декорации, звуки, за места, еще не вошедшие в колею ансамбля. Знаешь, что при сегодняшней нервности нельзя играть хорошо, отдаться роли, знаешь, что ужасное щемящее и душное настроение актера на первом спектакле непременно охватит тебя. Боишься этого самочувствия и робко мечтаешь, что оно пройдет мимо. Гипнотизируешь себя на равнодушие к публике. То веришь в успех, то сомневаешься. Часы то бегут, то останавливаются. Мечешься. Побываешь в театре, там чем-нибудь рассердят и отвлекут от назойливой мысли.

Неожиданные результаты спектакля: "Кто он?" всем нравился. Кроме Качалова. Он на спектакле говорил так тихо, что его не было слышно <sup>84</sup>. Публика входила и шумела, как у себя дома <sup>85</sup>. Жестокая и неделикатная. Не может актер при этом играть. Дамы показывают свои туалеты и шуршат. Мерзавки, как я их ненавижу! Захватить в пьесе нечем. Публика успокаивается к середине акта. Вызовы хорошие. Успех. Геннерт <sup>86</sup> говорит о глубоком впечатлении. Зинаида Морозова <sup>87</sup> ломается и старается показаться умной, отрицая всё. Говорит скучно: "Зачем автор это писал? Он не сказал ничего нового". Ее компаньонки начинают осторожно юлить между мной и Зинаидой. Я разругался. Советовал никогда не спрашивать, зачем писал автор. Не следовать ужасной русской привычке все критиковать и играть blasI {пресыщенный (*франц.*). }, -- это неинтересно и пошло. Это мещанство! Изругался. В кабинете Владимира Ивановича иной разговор. Южин хвалит "Кто он?" и первый акт "Ивана Мироныча". "Вот это пьеса!" То же -- Греков <sup>88</sup>. Любошиц прислушивается, так как сам ничего не понимает <sup>89</sup>. Чириков и его жена волнуются.

## РЕЖИССЕРСКИЙ ДНЕВНИК 1905 г.

### ("ПРИВИДЕНИЯ")

30 января 1905 г.

Немирович читал вслух "Призраки" мне, Симову и Колупаеву<sup>1</sup>.

Представилось: мрачный дом (норвежский "Дядя Ваня") с видом на горы и много воздуха. Дождливый день. Перспектива комнат. Портреты предков. Столовая, горящий камин. Потом пожар -- заинтересов[ывает] внешне художественно. Запали в голову несколько сцен и блики. Пастор, камин (это приятная неожиданность). Она [фру Альвинг] влюблена в пастора. Следы этой любви и прошлого дают ей какой-то интерес. Комическая сцена со страхованием. Жанр: пастор с когда-то влюбленной в него женщиной. Картина финала первого акта. Первые приступы болезни мальчика. Пожар. Контраст умирающего мальчика и матери, теряющей все. Угасание жизнеспособной молодой жизни.

Потом эти воспоминания застыли и не развивались, сбитые спектаклем "Иван Мироныч".

Сегодня, 30 января, подтолкнул воображение материал, добытый у Шехтеля <sup>2</sup>.

Заговорили с Владимиром Ивановичем о распределении ролей. Кто Освальд? Москвин? Каким он его представит? Толстый, не юн, не интересен. После долгих разговоров пришли к заключению, что Москвину надо сказать, чтоб он с самого начала роли был нервен и помнил, что в его душе засела драма: он знает о своей болезни. Эта нервность даст ему почву для роли и будет поддерживать интерес и в то же время замаскирует его годы и фигуру. Совершенно обратное с Савицкой<sup>3</sup>. Избави бог ей говорить, что она играет трагическую роль. Пусть, напротив, она играет веселую француженку, бодрую, элегантную, шутливую. Драма в прошлом, а теперь все устроилось, она оживлена и даже дружески подтрунивает над пастором. Легкая тень набегаёт на нее в конце первого акта, но во втором она опять весела и бодра, до того момента, когда призрак прошлого греха не предстанет перед ней. Тут начинается драма.

Итак, в голове застряло: Москвин с драмой в душе, Савицкая -- успокоенная, с драмой в прошлом.

31 января 1905 г.

### Макетирование

В макетной собрались: я, Симов, Колупаев, Немирович, Савицкая и Москвин, Андреев (как ученик)<sup>4</sup>, зашел на минуту Качалов<sup>5</sup> и Сулер<sup>6</sup>.

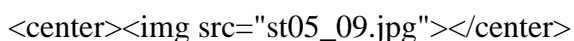
Рассматривали собранный материал и постановили для декоратора следующие тезисы: 1. Пожар, приют, фиорды, ледники должны быть видны всем из зрительного зала, декорация, поэтому не может быть слишком низка, хотя это желательно по настроению. 2. Должен чувствоваться серый дождливый день, низкие облака, капание монотонное дождя. 3. Необходимо показать всему театру столовую и хорошо бы анфиладу комнат старого дома. 4. Дом очень старый (обновить усадьбу "Дяди Вани"). Мрачность дома и его старину показать не в темных красках (это банально и слишком средневеково), а в светлых, красках. Во всех углах гнездится порок. 5. Нужна лестница наверх. 6. Рекомендуются портреты предков. Развешанные в большом количестве, они хорошо передают старину. 7. Мебель красного потертого бархата. 8. Надо хорошо видеть восход солнца. 9. Главные моменты для картинности группировок (заготовить места): пастор разговаривает с когда-то влюбленной в него женщиной (уютный угол). Смерть Освальда, восход солнца (финал), предсмертный кутеж. 10. Нужен камин (характерен). Заказать заблаговременно пробы пожара волшебным фонарем и иным способом. То же для дождя, восхода солнца.

Рассматривали и угадывали способом сравнения и повторения в рисунках излюбленные Норвегией мотивы.

Усмотрели: 1. Лестницы наверх, с излюбленными под ними нишами и камином. 2. Целые ряды окон:



3. Низкие ниши с тахтами (как в "Грозном" у Бориса, сцена с волхвами, неигранная)<sup>7</sup>. 4. Норвежские ковры, половики и столы. 5. Расцветка стен и окон желтая, зеленая и красная (красные двери). 6. Особая форма потолков:



7. Верхние проходы с арками и балюстрадами. (Видно, что верхние комнаты низкие.) Особый выступ полукруглый у лестниц. (Эти выступы дают какую-то причуду и наивность прежних времен, которые мы больше всего и ищем.)

Перелистывал каждую картину, и то, что оригинально, вносил архитектурным планом в альбом. То же делал и Симов. Завтра будем сравнивать все архитектурные планы. Быть может, нападем на что-нибудь интересное. Будем выклеивать макеты. Пока зажил только отдельными углами, но общей картины комнаты не видим, а тем более частных, то есть расстановки мебели и режиссерских планировочных мест. Из последних вижу только несколько сцен на



лестнице (разговор снизу вверх, и то это взято с Тихомирова), да еще вижу нишу под лестницей, с камином.

Еще не зажили, а потому работа не кипит.

Когда шел из театра, пришло несколько мыслей: 1. Звонят ли при пожаре в набат, или стоящий пароход дает тревожные свистки? 2. Должен проходить пароход, и дым стелется, как это бывает в дождливую погоду. 3. Вольная пожарная дружина. Может быть, Освальд или кто-нибудь из слуг пробегает и надевает костюм второпях. 4. Вдали шум достраивающегося приюта. 5. Нужен портрет отца Освальда, похожий на Москвина. 6. Столяр<sup>8</sup> ведет первую сцену за работой. Его вызвали чинить дверь.

*1 февраля 1905 г.*

Я, Симов, Колупаев, Андреев.

Клеили макеты -- ни один не оказался подходящим.

Первый симовский макет: правый угол с лестницей и под ней аркой и сходом в столовую, углом, с фонарем для пожара -- неудачен. Лестница, на которую мы так рассчитывали, оказалось, дает тон передней, вестибюля. Тем не менее правый угол еще хорош по настроению, но планировочных мест -- никаких. Нет уютных углов для смерти и других интимных сцен. Нет и общего настроения старого дома развратника.

Второй его макет -- со сводами боярскими в длину половины авансцены и с квадратной комнатой в другой половине сцены -- напоминает боярские палаты, не Норвегию. Пожара не видно, хотя есть два-три уютных планировочных места.

Макет Колупаева нагроможден, без планировочных мест, без вида на пожар. Общее впечатление -- передней.

Мой макет -- измененный план первого симовского. Есть удобные углы, планировочные места, хорошо виден пожар, но общего настроения мало.

Второй макет Колупаева более удобен, но неинтересен.

Андреев ковырялся, но ничего сделать не мог.

Итак -- результатов никаких.

Немирович ходил и ничего не делал.

Заявил ему, что первая сцена должна происходить так: отец-столяр чинит и строгают дверь (завтра кончатся работы в приюте, поэтому перед отпуском плотника позвали его для домашних поделок). Он критиковал, говоря, что у дочери есть фраза: "Зачем ты сюда пришел?"

Я возражал, что эту фразу надо вычеркнуть, так как, если столяр пришел без дела, весь разговор будет театральным.

При выделке макетов [поговорить с участвующими] в этой работе о принципиальных вопросах искусства и декорационной части в театре.

Пришли сказать, что Литовцева больна и не может завтра играть в "Вишневом саду" <sup>9</sup>. Послали роль Германовой. Что-то она, бедная, испытывает -- играть в пьесе с одной репетиции.

Делились впечатлениями о Дункан.

У Симова умирает мать, больна жена и ребенок. Театральное дело не терпит и жестоко.

Вечером у меня была комиссия по народному театру<sup>10</sup>.

*2 февраля 1905 г.*

Вводили в "Вишневый сад" Германову за заболевшую Литовцеву. Репетиция отвлекала от макета.

В макетной Симов, Колупаев и Андреев работали. Опять никакого вдохновения, никакого намека. По моему плану сделали макет очень узкий, всего 5 аршин от авансцены. Такого разреза у нас не было. По *mise en scXne* очень удобен (и это большой намек на то, что мы близки к истине). Однако настроения уловить не удалось. Начинаем нервиться и в глубине души бояться того, что все мотивы исчерпаны, что все линии и разрезы уже эксплуатированы. Холодно на душе. Постоянные комбинации, как заколдованный круг, вертят нас на одном месте, и чувствуешь, что запутался в комбинациях лестницы, столовой и пожара, который должен быть

виден всюду. Может быть, это неразрешимый вопрос, но ведь, кроме того, надо найти и настроение всего акта, то есть Норвегию, архаичность здания, чувство прожитой здесь греховной жизни.

Сколько еще мук и исканий, а завтра последний день, так как по расчету времени завтра последний день для черновых макетов, иначе не успеем с постановкой ко второй неделе поста<sup>11</sup>.

Решили назавтра пробовать разработку моего последнего макета.

Мучительное состояние видеть по частям, чувствовать атмосферу этой комнаты старинного фасона, с массой по наследству от предков оставленных здесь вещей, и не быть в состоянии ухватить за хвост то, что где-то засело в голове. Такое же мучение было, помню, с первым и с третьим актами "Вишневого сада". Надо было создать то, чего никогда не видал, но о чем слышал и представлял себе мысленно (боскетная)<sup>12</sup>. В первом же акте надо было показать вишневый сад, видный всем. Пока нет правильной декорации, нечего думать и о планировке. Декорации -- это полдела. Бросил и ушел, так как чувствовал, что голова утомлена и фантазия вертится в заколдованном круге.

3 февраля 1905 г.

Я, Симов, Колупаев и Андреев работали с часу до 5 Г в макетной.

Пришел Симов, доканчивает макет на заданную мною тему. Он внес некоторые изменения по своему чувству и по своим соображениям, так, например, я чувствовал оригинальность макета в его правильных прямых линиях (слишком у нас использованы кривые), Симов же опять разбил правильные линии кривыми. Он увлекся пейзажем и хотел, чтоб его видел весь театр. Дом принял форму буквы L печатной в обратную сторону. Ради открытия пейзажа ему было выгодно отклонить вправо перпендикулярную линию, и она-то и искривила заднюю стену.

Патриархальность комнаты, ее архаичность исчезли. Получилось ни то ни се. Я же продолжал пребывать все в том же положении. Вижу, догадываюсь об этой комнате в заграничном поместье (не замке), наполненной портретами и разными предметами от предков, но увидеть и формулировать сущность ее характеристики не могу.

Мучительное состояние не иметь возможности высказаться и угадать мысли другого. У Симова и Колупаева на этот раз и мыслей никаких не было. Они бросались из стороны в сторону, не ошупывая твердой почвы. Кончили макет, почесали в затылке и поняли, что это не то. Пришел Владимир Иванович, пропустивший наши предварительные искания, и, конечно, не мог сразу ухватить наших исканий. Прежде всего стал критиковать все нами сделанное и повторять своими советами те ошибки, от которых мы только что избавились. Отчего вы отбросили камин и лестницу? -- Ответ: потому что камин с лестницей, поставленный в профиль, не дает уютного для планировки места. En face {Прямо, лицом (*франц.*)} его ставить нельзя, так как он отнимает слишком много места у пейзажа и т. д. и т. д. Андреев досаждал еще больше. Он приставал с такими наивными и пошлыми проектами. Приходилось доказывать ему, что дважды два -- четыре. Я разнервился. Стал резок, начал грубить. Вероятно, при этом стал действовать темперамент на фантазию. Обострились нервы, и мне удалось, хоть и с большим трудом, сделать рисунок всей комнаты с перспективой. Я сумел передать только расположение окон, дверей и мебели, но, конечно, не мог выразить в рисунке характера обстановки. В пустые углы я пририсовывал новую мебель, картины, часы. Постепенно комната наполнилась уродливо и неправильно нарисованными предметами и немного намекнула на настроение. Его почувствовали, но все единогласно заявили, что эта обстановка слишком русская. Я это и сам почувствовал. Тем не менее она отвечала требованиям *mise en scXne*, а это не шутка. Стали сговариваться, чем придать норвежский дух. Расположить предметы, как они стояли, но заменить вещи характерными иностранными, норвежскими. Панели из красного бархата или шелка -- потертого. Окна иностранные. Печь и фонарь<sup>13</sup> норвежские. Симов увлекся и понял этот рисунок после тщательных объяснений, тем более он увлекся им, что он давал простор для воздуха и пейзажа. Он нарисовал эскиз карандашом со всеми подробностями, и мы, поговорив о Дункан и о капризах Качаловой, которая обиделась тем, что вчера ее роль в "Вишневом саду" была передана Германовой, и за это она хочет сорвать следующий спектакль абонементный, -- разошлись.

По пути домой я уже начал чувствовать и представлять в моей комнате разные моменты пьесы. Все укладывалось великолепно, но когда вечером я взял книгу и стал читать длинные диалоги без всяких мотивов для перехода и какой бы то ни было игры (в смысле действия) для актеров, я понял, что планировочных мест, пожалуй, окажется недостаточно. Снова стал чертить и прибавлять таковые места новой расстановкой мебели. Но в главных чертах все выходило и умещалось в первом действии. Начал планировать первую сцену и сразу напал на досадное неудобство. У Ибсена отец-столяр ни с того ни с сего входит в гостиную и, стоя без дела, ведет длинный диалог. Это театр. Надо изменить. Придумал так: он с начала акта возится над починкой замка в садовой двери. В это время проходит пароход на паузе. Он начинает стучать, на этот шум и прибегает Регина. Далее идет сцена: он за работой, а она за уборкой. Все оживает. Однако для этого надо изменить кое-какие начальные слова автора и переставить фразы. Что же делать? По-моему, отказаться от этого -- педантизм <sup>14</sup>.

*4 февраля 1905 г.*

Приехал в театр поздно, к двум часам. Симов и Колупаев делали наверху макет по вчерашнему рисунку. Колупаев клеил, Симов рисовал эскиз. Еще раз просматривали и критиковали. Хорошо, что много будет видно пейзажа. Оригинальна и узость павильона (близко к рампе). Мало планировочных мест, поэтому решили иначе расставить мебель, чтоб наполнить ею середину. У камина решили сделать кафельную лежанку с подушками, причем загиб этой лежанки пойдет по авансцене параллельно с рампой. Фонарь хорош и в световом отношении даст темное и пестрое пятно, так как стекла его окон решили сделать разноцветными (бутылочное дно). Из оригинальных деталей решили побольше картин. Карниз и потолок расписать в норвежском вкусе: олени, примитивные фигурки и прочее. Заменить обычную деревянную панель панелью из бархата или шелка (старый, красный, выцветший). Может быть с клеткой из багетов, может быть просто гладко. Я вспомнил, что полы в Норвегии или Швеции красятся белой краской (тоже решили ввести). Балкон и дверь на него оказались необходимы по *mise en scXne*. Говоря о нем, натолкнулись на эффект: за балконом опустить люк, устлать пол балкона крашеным брезентом и пустить натуральный дождь. Вода будет стекать по брезенту вниз, в люк, а пол и балюстрада будут блестеть от мокроты<sup>15</sup>. Пароход решили оставить из "Столпов общества"<sup>16</sup>, так как там он был мало виден.

Узнали об убийстве Сергея Александровича (великого князя) <sup>17</sup> -- работа остановилась, разошлись. Внизу шли переговоры о театре с Плющиком-Плющевским<sup>18</sup>. Там меня задержали и рассматривали жалования актерам на будущий сезон. Вечером отменили спектакль по случаю траура. Какой несчастный театр. Он подвергается полному насилию и несправедливости. Убыток -- 2000. Вечером собирались по этому случаю. Потом засиделись с Немировичем и говорили о Красовской<sup>19</sup>. О том, что ее не любит труппа, о том, что я не могу относиться к ней просто и боюсь, что она при успехе сделается второй Желябужской.

Далее пробовал карандашом размечать по новой макетке первый акт. Вижу общее настроение первой сцены, то есть столяр работает за починкой двери, а его дочь убирает комнату. Но не знаю, какая роль в доме Регины. Просто ли она горничная, или она экономка, от этого зависит, какую работу ей дать: топит ли она камин, стирает пыль, или только наблюдает за общим порядком, ведет хозяйство у письменного стола, или убирает библиотеку. Общее настроение чувствую, но не могу еще понять, в каком месте кто и что делает, какая сцена ведется за работой и при каких словах бросать работу и переходить.

Александров заявил сегодня Калужскому о том, что он разочаровался в театре и что он просит отпустить его <sup>20</sup>.

*5 февраля 1905 г.*

Собрались к двум часам, заговорились о том, что бюджет будущего года велик, что надо его сократить или переформировать театр в простой кружок. Так прошло до трех часов. Пошел вверх.

Симов уже убежал. Макет наполовину склеен, и эскиз наполовину нарисован.

Лентяи. Ужас, эти художники!

По эскизу Симова стало ясно, что, пользуясь мотивами хотя и норвежского art nouveau {новое искусство (*франц.*).}, декорации выходят в том же стиле.

В старинном родовом замке, где засели старые грехи, и вдруг новый стиль -- это ужасно! Надо думать, как бы состарить. Найти то, что вертится у меня в памяти и не попадает.

Потом была беседа: Немирович, я, Москвин, Савицкая и Андреев<sup>21</sup> (других исполнителей не приглашали, так как распределение ролей еще не сделано).

Говорили прежде всего вообще. Альвинг -- Савицкая. Предостерегали ее от трагического тона. Играть французскую бодрую комедию до конца второго акта, в третьем даже вначале облегчить трагедию и дать ее к концу. Предостерегали от широких костюмов с продольными складками ("Мертвые воскресаем")<sup>22</sup>. При этом костюме, как он ни идет к Савицкой, у нее явится поза. Нужно же добиваться простоты и оживления. Костюм сшить у Ламановой<sup>23</sup>, с талией и широкой юбкой, чтобы быть барыней, дамой.

Москвин боится роли и своей толщины. Хотел бы иметь повод побольше быть в пальто. Это даст ему иностранную фигуру. Хотя бы при первом выходе обмануть публику. Обратили внимание на то, что он из Парижа (не одеть ли его, как Судьбинин<sup>24</sup>, в берет, плащ и широкий бархатный костюм). Он должен быть весь хрустальный. Если не внешне, то своей душой. Патологии никакой. Он кроток и только иногда замирает и задумывается, но это играть очень мягко, без подчеркивания. Часто засматривается на портрет отца<sup>25</sup>. Самая сильная сцена -- пьянства. Тут он из всех сил торопится жить. Надо, чтобы Москвин и Савицкая снялись оба в гриме и платьях молодых годов; кроме того, снять Москвина в гриме его отца -- Альвинга<sup>26</sup>. Москвин, изредка задумывается и ощупывает болезненные центры нервов. Чтоб не сделать грубых ошибок (но не для эффекта патологии), -- поговорить с врачом<sup>27</sup>. Хотелось бы, чтобы вся смерть и роль Москвина были красивы, как юная жизнь, и трогательны, как преждевременная кончина. Много говорили об Регине, каково ее положение в доме, что она такое: экономка, горничная, здороваются ли с нею за руку, метет ли она полы. Из текста выяснилось, что она может нести обязанности горничной, кое-что делает и за экономку. Руки ей не подают. Когда просят сесть, то она даже не сразу решается. Регина, как и Освальд, тоже призрак. Поэтому Освальда роль эпизодическая, пьесу ведут Альвинг и пастор. Почувствовали что-то трагическое в том, что комната увешана предками, есть даже в пудре. Семья родовитая, и Освальд последний, вырождающийся, кончающий все поколение. Регина -- призрак жизнеспособный. Освальд -- призрак нежизнеспособный. В ледниках почувствовалась холодная, беспредельная судьба.

Немирович был кислый. Разглаживал баки, как и всю эту зиму. Он отвлекался на общие вопросы по искусству, и больше ничего не исчерпали этой беседой.

6 февраля 1905 г.

Симов не был. Калужский привез от m-me Таке, которая долго жила в Норвегии, разные вещи (неинтересные, несценичные) и книги. Кое-что намекнули они на быт и обстановку. День пропал зря.

Вечером писал и начал уже заживать первыми сценами, почувствовал тишину дома, сырой день, время дня, кое-какие детали стали выясняться и выступать при письме. Написал до выхода Освальда. Это много.

7 февраля 1905 г.

Вызвали лентяев Симова и Колупаева. Они окончили утром эскиз (недурно, но слишком art nouveau) и совсем начерно макет без красок. По его пропорциям устали сцену. Оказалось, ошиблись в размерах. Надо было отнести камин, а то он закрывал фонарь. Увеличить фонарь. Окна казались воротами, так они были широки. Простенок для письменного стола мал, а у столовой велик. Лестница высока и фасон из "Столпов". Вообще сходство со "Столпами общества" есть<sup>28</sup>. Поэтому решили все повернуть. (Странно, почему у нас всегда наклонность громоздить правую, а не левую сторону.) Бурджалов предложил искривляющуюся лестницу. Это мне напомнило, что в начале прошлого столетия эти лестницы были характерны.

Предполагаемая мной расстановка мебели нехороша. Изменил ее, так как два стола сходились рядом. Этого не было на рисунке (моем) без масштаба, но оказалось в действительности. Показалось, что, расставляя мебель прямо параллельно,

<center></center>

получается стиль. Надо это чувство проверить.

Теперь я понял, что фонарь -- планировочное место, что можно даже играть на террасе, что главное планировочное место -- у лестницы, идущей параллельно с рампой. Наметились два пункта, где просится, чтоб застревал в раздумье Освальд: на лежанке рядом с камином (впрыгивать на него) и около колонны (то есть под колонной, точно приговоренный и привязанный к позорному столбу).

В общем выяснилось, что узкая и длинная комната выходит оригинально, что четыре-пять лиц, играющих у самой рампы, выйдут рельефными. Можно сделать уютно, только бы найти архаичность в этом.

*6--12 февраля 1905 г.*

Два дня писал *mise en scXne*. Первую сцену обдумывал долго и в общих чертах наметил места мысленно. Трудно начать писать, но когда садишься, то как-то невольно начинаешь при писании вживаться и чувствовать. Бывает так: хочешь писать, бодр, но не идет (особенно днем). В другой раз устал, пришла к обеду кузина, утомила, голова болела, но засел за работу -- и сразу отмахал чуть не целый акт.

В этой пьесе очень длинны сцены и никак не раскусишь, не вжившись в них, где и какие душевные переходы. Если знаешь пьесу во всех ее душевных переходах и почувствовал колорит каждой отдельной сцены, тогда легко просмотреть всю пьесу вперед по сценам и проверить наперед, достаточно ли планировочных мест и все ли они исчерпывают данные пьесой настроения. Но когда, как на этот раз, не знаешь хорошо пьесы и нет времени с ней как следует познакомиться, тогда, предвидя в будущем неожиданности, очень дорожишь и бережешь планировочные места. Надо, однако, чтобы характеры в общих чертах и главные идеи автора были ясны. Они сыграют роль путеводной звезды, которая освещает план в должном свете. К этой конечной идее стремишься, и всякая мелочь, до звукового эффекта, должна исходить от этой главной идеи.

Немирович все ленился. Никакой толковой общей беседы не было. И первый акт я написал самостоятельно. Кончил пьесу 9-го вечером<sup>29</sup>, Немирович на 10-е не назначил репетиции под предлогом просмотра моей планировки.

10-го я был у С. И. Мамонтова, на Бутырках<sup>30</sup>. Там разговор об искусстве с Сережей и чтение "Чайки" с Шорниковой<sup>31</sup>. Последняя всячески прельщала меня и говорила только о своих успехах. Вечером Сергей Мамонтов был у меня. Я ему читал свои записки<sup>32</sup>. Потом придумывал пьесу "Порт-Артур"; рассказывал о принципах писания Чехова; во-первых, сжатость, не прямолинейность, он создает коллекцию образов, характерную для задуманной среды, придумывает и наблюдает характерные для них поступки, слова, фразы, штучки. Потом, точно играет в карты, сведет двух-трех из действующих лиц и представляет, что из этого выйдет, или поставит кого-нибудь в иное положение и посмотрит, как каждый отнесется к нему -- по-своему.

Критиковал его пьесу, которую видел накануне ("В сельце Отрадном"), постановку, игру -- все ужасно<sup>33</sup>. Критиковал эту прямолинейность, не скрытые швы, тенденциозность и банальности (если красота -- то цветы, луна. Усадьба разрушается, а фабрика растет).

На следующий день была беседа. Разбирали характеристики действующих лиц, хотели по-немировически докопаться до всех мелочей, но я остановил. Довольно на первое время для актера общих тонов роли, так сказать, основного колорита ее. Когда он найдет и освоится с образом, характером и настроением в общих чертах, тогда можно досказать ему некоторые подробности и детали. Я замечал, что, когда режиссирует Немирович и досконально на первых же порах докапывается до самых мельчайших деталей, тогда актеры спутываются в сложном материале и часто тяжелят или просто туманно рисуют образ и самые его простые и прямолинейные чувства.

Во всех замечаниях Савицкой мы исходили из того, чтобы она бодрила роль, не драматизировала ее. Даже там, где роль драматична, мы старались объяснить ее иным образом -- в сторону бодрости, зная, что без драматического тона эта актриса не обойдется. И так его будет больше, чем нужно<sup>34</sup>. Наоборот, Качалову, склонному комиковать, мы при каждом комическом месте напоминали, что смешное надо передавать с тонкостью, отделанностью и искренностью истого француза. Пастор искренний, хороший, наивный, как ребенок, но узкий человек. Он доверчив, и потому так смешон своим непониманием самых обыкновенных и ясных вещей.

Беседа не сказала ничего для нас нового, только выяснила актерам то, до чего додумались режиссеры.

Около трех часов перешли из чайного фойе, где была беседа, на сцену. Там стояла декорация, в черновых контурах. Докапываясь до самых мелочей, Немирович расспросил меня о том, что и где и как должно стоять, быть сделано.

Сегодня я понял, что лестница должна быть с колонками и арками из резного дерева (как кабинет Шостаковского в бывшем Филармоническом обществе)<sup>35</sup>. Договорились до всего в декорации. Потом пошли на сцену. Немирович (узнавший уже *mise en scXne* пьесы) читал мои ремарки, в то время как актеры читали громко свои роли и записывали переходы и мои замечания. Я сидел в стороне и поправлял то, что было неясно, то есть иллюстрировал свою *mise en scXne*.

Сегодня выяснилось, что диван у лестницы не очень хорошее планировочное место, тогда как в фонаре можно планировать довольно хорошо. В амбразурах окон получаются хорошие места. Надо план декорации делать по масштабу, а то очень ошибаемся в размерах и расстояниях. Прошли только первую сцену.

- - -

Сегодня, 12-го, в 12 часов дня происходило продолжение объяснения *mise en scXne*. Опять Немирович читал, актеры читали по ролям и записывали. Я опоздал на один час. Приехал Стахович<sup>36</sup> из-за границы. Репетиция сонная, все вполголоса, сосредоточен[но]. Не занятые в сценах шепчутся в темноте. Ольга Леонардовна<sup>37</sup>, от нечего делать, примостилась тут же, на диванчике, и читает книгу. Ученицы заглядывают и опять уходят. Александров, Андреев, Лейн<sup>38</sup> и Немирович сидят на авансцене за своими столами и записывают каждый по своей части. Лейн сообщает актерам, что вычеркнуто цензурой.

Качалов, ругавший мне недавно и роль пастора и пьесу, сегодня признался, что роль ему нравится.

Сегодня вечером играл "Иванова" <sup>39</sup>.

23 февраля 1905 г.

На сегодняшней репетиции следил за походкой Савицкой. Она знает, что это ее слабая сторона, и боится своей походки. При переходах по сцене она испытывает то же, что человек, непривыкший к толпе и попадающий в гостиную, наполненную гостями. Если он в эту минуту подумает о том, что на него смотрит много глаз, несколько аршин пространства гостиной покажутся ему верстой. Ноги перестанут ему повиноваться, походка изменит ему, и он сделается напряженным и неуклюжим. Нельзя ходя думать о своей походке. Она невольно покажется смешной, неуклюжей, и это сознание скует всякую свободу. Надо думать о конечной цели. Так я и показывал Савицкой. Она ходила и думала: сейчас я отодвину ящик, сейчас я отодвину ящик... и прошла благополучно.

Отличное упражнение для учеников.

- - -

В первый раз подметил, что В. И. Качалов дирижирует себе в такт произносимых слов. Связал ему руки, он стал дирижировать пальцами, уничтожил и это движение -- стал дирижировать корпусом, потом головой. Пока не отвыкнет от этого, не найдет настоящего простого темперамента. Освободив руки и другие произвольные движения, он непременно попадет "а" внутренний узел, от которого пойдет настоящий темперамент. Кроме того, чтобы заменить движения, кажущиеся интересными для публики, прибегнешь к другим уловкам, например к жизненным и интересным интонациям.

- - -

Москвин входил мрачный, со своей русской подоплекой. Для иностранца это неприлично. Свои личные чувства они оставляют у себя дома, а когда приходят к людям, стараются быть приличными и удобоваримыми, не то что мы, которые вечно носимся и кокетничаем своими душевными страданиями и требуем от всех сочувствия к себе.

Временами пусть Москвин задумывается, но, как только к нему обращаются, пусть он опять делает приветливую улыбку и бросает свою внутреннюю драму.

Кроме того, и он и Качалов ведут спор со своей русской подоплекой. От этого получается тон какого-то осторожно высказываемого мнения, как у нас, русских, у которых свое мнение придавлено веками. В спорах с другими мы, кроме того, нетерпимы и раздражаемся при первом противоречии. У иностранцев -- не то. Они терпимы. Спорят, открыто выражая свои убеждения, которые не скрывают, и не боятся возражений. Они их выслушивают свободно, так как они терпимы и считаются с чужим мнением.

*4 марта 1905 г.*

Сегодня сделал открытие на Савицкой.

Она минорная актриса, значит, есть и мажорные актрисы (например, Книппер). Савицкая всегда придавлена, всегда ее голос не доходит вверх на бемоль. Ей легко быть подавленной и трудно раскрывать свое чувство. Она может быть пугливой, но ей трудно приказывать. Книппер совсем наоборот.

- - -

Прочел маленькую лекцию ученикам<sup>40</sup>, как пользоваться наблюдениями за репетициями: 1. Следить за беседами. 2. Определить, какую роль играет для себя. 3. Узнать макет и распланировать свою mise en scXne. Она будет, конечно, банальна. 4. Записать мою mise en scXne и потом вдумываться и проверять себя расспросами, почему его mise en scXne хуже моей. 5. Пребывать в художественной атмосфере. Пусть все, что говорится, врезывается в память бессознательно и ухо и вкус привыкают. 6. Словом, изменить и направить свой вкус.

\* \* \*

Советовал Качалову -- голову и мимику оставить Штокмана, а туловищу придать импозантность Цезаря. Это его состарит без необходимости быть резонером и палкообразным.

До сих пор у него выходил детский старик.

Оказалось, что пьесу надо играть в крепком тоне и быстром темпе. Этого никто не понимает. Что такое крепкий актерский тон -- всякий знает: зычный гортанный голос, неприятная самоуверенность, заходящая за пределы нахальства, апломб, большая виртуозность в рутинных актерских недостатках, так называемых традициях. На самом деле крепкий тон означает очень

большое и уверенное вживание в образ, виртуозное показывание верными и меткими мазками характерных черт духовного и внешнего образа. Другими словами, ясный, смелый и определенный рисунок роли.

Под темпом актеры, и наши в том числе, подразумевают громкий голос и торопливую дикцию, то есть именно то, что опускает темп, так как становится неинтересно слушать. Когда я объяснил им, что темп есть прежде всего темперамент, интенсивное переживание всевозможных ощущений человека, бодрящих, приковывающих к себе внимание публики, тогда они стали на маленьком темпераменте легко скользить по роли, то есть с легким темпераментом быстро читать роль.

Не то.

Темп -- это умение самым сильным темпераментом легко жонглировать. Быстро и легко переходить от одной крайности в другую, в настроения и интенсивные переживания. Такое непосредственное и искреннее отношение к роли бодрит зрителя, заставляет верить и переживать роль вместе с актером.

## О ЦЕНЗУРЕ

Доклад в Московском литературно-художественном кружке

Наше искусство обладает некоторыми особенностями. И вот в чем они заключаются.

Сценическое искусство -- собирательное. Оно соединяет в гармоническое целое творчество литераторов, артистов, музыкантов, художников и представителей пластического искусства. Общими усилиями нескольких искусств оно действует одновременно на чувство, ум, слух, зрение тысячной толпы и достигает такой высокой силы впечатления, которой не способны дать в отдельности каждое из названных искусств. Пусть наше искусство недолговечно, но зато оно неотразимо.

Произведения других искусств воспринимаются толпой бесшумно, в молчаливом созерцании. Поодиночке или группами приходят люди на выставки или в музеи, чтоб любоваться творениями художников резца и кисти. Эти создания искусств оцениваются поколениями и веками.

В театрах суд производится толпой поспешно, под впечатлением минуты, до окончания творчества. Толпа не любит сдерживать своих порывов, которые бывают столь же экспансивны, сколь и несправедливы. Вот почему почетные овации, оскорбительные порицания или шумные демонстрации и протесты -- обычные явления в стенах театра. Это естественно, так как толпа имеет свойство самогипноза. Стадное чувство еще больше разжигает впечатления, идущие со сцены, и заставляет биться усиленно тысячи человеческих сердец одновременно.

Искусство сцены легко воспринимаемо и общедоступно, так как драматические произведения литературы воплощаются артистами и иллюстрируются художниками. Все другие способы общения с толпой требуют от последней подготовки. Так, например, чтение книги доступно только грамотным, понимание читаемого требует привычки, мысль, выраженная в музыке, ясна специалистам, а немая статуя или картина много говорит душе художника, но не всегда -- простому зрителю. Сценическое искусство может быть доступно всем -- царю и крестьянину, ученому и безграмотному, старику и ребенку.

Публика идет в театр для развлечения и незаметно для себя выходит из него обогащенная новыми мыслями, ощущениями и запросами благодаря духовному общению с ней авторов и артистов со сценических подмостков.

Таким образом, произведение драматической литературы может получить значение проповеди, а сцена и театр -- превратиться в кафедру и аудиторию.

Сухая форма обыкновенной проповеди или лекции не популярна, так как толпа не всегда любит поучаться. Любовь же ее к зрелищам и развлечениям -- безгранична. Вот почему она с такой охотой наполняет театральный зал и там с большой легкостью усваивает мысли авторов произведений и сживается с образами, созданными артистами. Действительно, легче всего воздействовать на ум через посредство сердца, и этот верный путь по преимуществу избрало для себя наше искусство. Оно проводит мысли авторов в толпу через успех артистов.



Обладая большой силой духовного воздействия на толпу, театр получает крупное общественное значение, раз что с его подмостков проповедают возвышенные мысли и благородные чувства.

Он может с той же силой принести большой вред обществу, раз что с его подмостков будут показывать толпе пошлость, ложь и предрассудок <sup>1</sup>.

Все эти особенности нашего искусства вызвали усиленный контроль и опеку над театром со стороны администрации, желающей ограничивать свободные мысли, чувства и слова. Вот почему театр больше других искусств терпит гнет цензуры, религиозных и полицейских ограничений. Вот почему он поставлен вне всяких законов и не огражден никаким правом.

Ц\_е\_н\_з\_у\_р\_н\_ы\_е\_у\_с\_л\_о\_в\_и\_я\_т\_е\_а\_т\_р\_а еще тяжелее, чем в других областях искусства и литературы <sup>2</sup>.

Вот те инстанции, через которые проходит всякое драматическое произведение, прежде чем увидеть свет рамп:

### Инстанция I

Согласно ст. 85 "Устава о цензуре и печати" автор драматического произведения представляет в Главное управление по Делах печати два экземпляра своей пьесы при прошении с гербовым сбором в 1 р. 20 коп. По ознакомлении с произведением Главное управление по делам печати возвращает автору один из представленных экземпляров с разрешительной надписью цензора, а другой хранит в библиотеке Управления.

Если драматическое произведение признается цензурой неудобным к представлению на сцене, то согласно ст. 88 "Устава о цензуре и печати" об этом составляется мотивированная докладная записка. Содержание ее не объявляется автору, который признается в данном случае частным лицом. Считается неудобным вступать с ним в официальную переписку.

Пьеса разрешается к представлению по предъявлении административным властям цензурованного экземпляра. Поэтому для облегчения постановки пьесы на сцене автор должен или сам издать свое произведение, или поручить издание другому лицу.

### Инстанция II

Чтоб получить право на издание своего произведения, следует представить в общую цензуру экземпляр пьесы, оплаченный гербовым сбором в 60 коп., вместе с письменным ходатайством о ее разрешении. Эта инстанция, не обязанная сообразоваться с предыдущей, нередко расходится с ней во взглядах на драматические произведения. Она нередко запрещает публике читать то, что исполняется на сценах императорских и частных театров.

Согласно циркуляру Главного управления по делам печати от 21 марта 1884 года за No 1361 и 11 декабря 1892 года за No 6042 автор не имеет права на изданной и отпечатанной пьесе, сделать надпись о том, что его произведение дозволено к представлению на сцене.

Со своей стороны, полицейские власти не имеют права довольствоваться законно изданным и отпечатанным экземпляром для разрешения постановки пьесы, так как в этом случае они должны руководствоваться разрешением специальной драматической цензуры.

### Инстанция III

Автор вторично представляет свое произведение, отпечатанное или литографированное, в Главное управление вместе с прошением, оплаченным гербовым сбором, и ходатайствует о внесении пьесы в "Правительственный вестник", в список пьес, безусловно дозволенных к представлению.

Это делается ввиду того, что согласно ст. 90 и 91 "Устава о цензуре и печати" полиция имеет право разрешать к представлению только пьесы, опубликованные в "Правительственном вестнике", в списке пьес, безусловно дозволенных к представлению. Иногда пьесы попадают в означенный список скоро, иногда же через один-два месяца.

Главное управление по делам печати не всегда находило возможным вносить в "Правительственный вестник" пьесы, уже разрешенные драматической и общей цензурой и во всем точно отпечатанные с оригинала, одобренного самим Управлением.

#### Инстанция IV

Московские театры поставлены в исключительное положение, о котором ничего не упоминается в "Уставе о цензуре и печати".

Все предыдущие инстанции контролируются особым цензором, находящимся в Москве, прежде чем пьеса попадет на сцену. Он должен пересматривать и утверждать уже разрешенные рукописи, проверять впечатления, производимые пьесой на сцене, и делать поправки, изменения или запрещения по своему личному усмотрению. С этой целью он просматривает пьесы, предназначенные к постановке, и присутствует на генеральных репетициях и на первых спектаклях<sup>3</sup>.

#### Инстанция V

Эта инстанция существует для небольшой категории пьес, вроде "На дне", "Мещане", "Преступление и наказание", "Царь Борис" и пр. Эти пьесы, хотя и одобренные Главным управлением по делам печати, разрешаются к представлению на сцене исключительно по ходатайству находящегося в Петербурге Русского театрального общества. В "Уставе о цензуре и печати" нет указаний на эту инстанцию.

Существует еще категория пьес, которые согласно циркуляру Главного управления от 15 октября 1868 г. за № 2541 дозволяются к представлению исключительно на императорских театрах.

### СЛУЧАЙНЫЕ ИНСТАНЦИИ

#### Инстанция VI

Кроме перечисленных обязательных инстанций существует много случайных. Так, например, все министерства могут наложить свое veto на сценическое произведение, смотря по теме, затронутой в нем, и по форме ее воплощения.

Такие случаи в театральной жизни многочисленны и разнообразны, как разнообразна сама жизнь, которую призван театр отражать на сцене. Приведем несколько случаев из своей личной практики:

а) Пьеса А. Толстого "Царь Федор", находившись 30 лет под запретом, проходила разные инстанции в министерствах и была разрешена не всем, а лишь некоторым театрам на личную ответственность предпринимателей. При этом разрешение пьесы было поставлено в зависимость от исполнения роли центрального лица -- царя Федора<sup>4</sup>. В данном случае был повод к опасениям неправильной трактовки роли, написанной местами рискованно.

б) Пьесы М. Горького "Мещане" и "На дне" прошли также министерский контроль, причем для первой потребовалась проверка впечатления при полной сценической обстановке.

С этой целью была устроена генеральная репетиция в присутствии всего цензурного комитета, министров, их семей и большого числа высокопоставленных лиц. На этой репетиции были внесены поправки, после которых спектакль был разрешен. Он прошел без инцидентов, но надзор за впечатлениями, производимыми пьесой, продолжался долгое время. Он продолжается и по сие время, когда постановка пьесы "На дне" совпадает с событиями, нарушающими спокойствие общественной жизни<sup>5</sup>.

в) Пьеса "Доктор Штокман" также не миновала министерства... Она прошла эту инстанцию и удержалась в репертуаре некоторых театров благодаря особой снисходительности главного цензора<sup>6</sup>.

г) Пьеса "Иван Мироныч" Чирикова неоднократно поступала для просмотра в Министерство народного просвещения<sup>7</sup> и т. д. и т. д.

## Инстанция VII

касается пьес, затрагивающих религиозные или духовно-нравственные вопросы. Эта инстанция -- неофициальная, духовная цензура. Сила veto такой цензуры непреодолима. Так, например, пьеса "Ганнеле" исполнялась в течение многих лет на сцене Литературно-художественного кружка в Петербурге. После долгих хлопот удалось получить разрешение на ее постановку в Москве. Эта строгость распространялась на Москву, как говорят, потому, что в ней много церквей и духовенства. По той же причине пьеса не разрешена и по сие время для Киева.

Во время коронации императора Николая II весной [1896 года] пьеса "Ганнеле" прошла в Москве около 20 раз и вызвала восторженные рецензии даже в "Московских ведомостях". Спустя несколько лет один из существующих московских театров включил ее в свой репертуар главным козырем, на котором основывал материальные расчеты предстоящего сезона<sup>8</sup>. Настал момент, когда пьеса сделалась настолько необходимой театру, что без нее казалось невозможным дальнейшее существование предприятия. При последних аккордах финального хора ангелов на генеральной репетиции администраторам театра была подана телеграмма от полицейских властей следующего содержания: "Пьесу "Ганнеле" снять с репертуара".

Полицейские власти отнеслись и к пьесе и к несчастью театра очень сочувственно. Они высказались о "Ганнеле" с большой похвалой и всю ответственность за случившееся отнесли на счет духовных властей, которые восстали против пьесы в частном циркуляре.

Не место объяснять те перипетии и смешные положения, в которые была поставлена администрация театра при объяснении с духовными властями, тем более что взгляд духовных лиц на актеров слишком хорошо известен всем.

Предрассудок оказался настолько закоренелым, что администрации театра не удалось даже объяснить духовным лицам разницу между общей цензурой, разрешающей пьесы для печати без сокращения, и цензурой театральной, которая на этот раз усиленно позаботилась о сокращении всех евангельских текстов и о превращении Христа в капуцина... Духовным лицам казалось неправдоподобным существование специальной цензуры для такого учреждения, как театр. Несмотря на ходатайство у его высочества московского генерал-губернатора, несмотря на хлопоты в течение многих лет в святейшем синоде, и по настоящее время не удалось снять наложенное на театр veto духовного начальства. Театр понес убытки до 30 000 рублей, то есть как раз ту сумму, которую, по его расчетам, должна была принести ему снятая с репертуара пьеса.

## Инстанция VIII

Согласно циркуляру Главного управления по делам печати от 20 мая 1888 г. за No 2201 "все пьесы, предназначенные к представлению на народных театрах, снабжаются одобрительною надписью в следующем виде: "Г л а в н ы м у п р а в л е н и е м п о д е л а м п е ч а т и к п р е д с т а в л е н и ю н а н а р о д н ы х т е а т р а х о д о б р е н о". Экземпляры же пьес, не снабженных печатью и штампом Главного управления по делам печати, отнюдь не должны быть допускаемы полицейскими чинами к исполнению на сценах как постоянных, так и временных народных театров".

На последнем театральном съезде выяснились следующие цифровые данные относительно народных театров (сообщение г. Светлова): "Всех пьес, значащихся в списке безусловно разрешенных к представлению в народных театрах, имеется всего 570; из них 322 одноактных или двухактных водевиля, 19 опер и опереток, 17 малороссийских пьес и опереток и т. д. Капитальных пьес имеется всего 177, но половина из них такие, которых никакой народный театр ставить не пожелает, -- это совсем балаганная литература. Однако ею приходится

ограничиваться не только специально народным театрам, но даже и тем, которые по тем или иным условиям должны держаться дешевой расценки мест в зрительном зале" <sup>9</sup>.

В самое последнее время мне пришлось присутствовать при составлении труппы для одного из народных театров. Очень немногие и наименее культурные из приглашенных для переговоров артистов соглашались служить в возникающем деле. Они заключали условия неохотно, в силу материальной необходимости. Наиболее образованные молодые артисты, несмотря на полную свою необеспеченность, несмотря на желание служить делу народного образования, наотрез отказались от него, когда просмотрели список разрешенных пьес для народных театров. Рамка, установленная цензурой, оказалась слишком тесной для их художественных запросов.

Вот одна из причин, почему народный театр лишается наиболее полезных для него деятелей, относящихся любовно и идейно к вопросу народного образования и разумного развлечения.

К глубокому сожалению, при современных условиях развитие дела народных театров следует признать безнадежным.

## Инстанция IX

От попечителя учебного округа зависит разрешение и утверждение тех литературных произведений, которые предполагается читать в публичных концертах или литературных вечерах.

Таким образом, чтобы исполнить пьесу, нужно иметь цензурованный экземпляр и подписанную полицией афишу. Чтобы прочесть ту же пьесу во фраках, без грима, костюма и декораций, надо иметь еще санкцию попечителя учебного округа. Другими словами, власть попечителя над театром находится в тесной связи с одеждой артистов. В костюмах действующих лиц они свободны от этой инстанции, во фраках -- они подведомственны Министерству народного просвещения.

Последствия цензурных стеснений очень печальны для русской драматической литературы, и вот в чем они выражаются. Сама по себе форма литературно-драматических произведений трудна и сжата. Многие талантливые литераторы боятся ее, хотя и сознают заманчивые стороны сотрудничества сценических художников. Прибавив ко всем профессиональным трудностям условия существующих инстанций, станет понятным, почему многие талантливые литераторы отвертываются от театра.

Кроме того, на сцене действующим лицам воспрещено говорить то, что публика прежде всего хочет от них слышать, а некоторые очень важные действующие лица в жизни раз и навсегда сняты с подмостков сцены. Так, например, высочайшие особы, губернаторы, министры, духовные лица б\_е\_л\_о\_г\_о\_с\_а\_н\_а (монахи дозволены). Военные допускаются только в фантастических театральных формах, а не в настоящих, и с фальшивыми орденами, очевидно потому, что театр, по военным понятиям, позорит мундир.

Высшие сановники и административные лица пропускаются на сцену в симпатичном виде, но их нельзя показывать ни в слишком парадной форме, ни в слишком домашнем неглиже. Либералы, политически неблагонадежные люди, конечно, отсутствуют на сцене. Квартальные и полицейские пропускаются только в произведениях благонадежных авторов. У Горького же в "На дне" пришлось выпустить квартального в форме обер-кондуктора <sup>10</sup>.

Все эти действующие лица говорят не о том, что их должно интересовать. Я никогда не слышал со сцены, чтобы рабочий говорил о рабочем вопросе, неверующий -- о вере, мужик -- об аграрных вопросах, а студент -- о своих схождениях. Все эти лица, с вынутой сердцевинкой, кажутся на сцене безжизненными и бессодержательными. Приходится увертываться, лгать; и многие не могут с этим мириться.

Итак, театр лишен наиболее важных мыслей и чувств, которыми живет современный ему зритель, и наиболее важных действующих лиц в окружающей нас жизни.

Та же судьба преследует и иностранные произведения, переведенные на русский язык. Правда, иногда удается удачно "газировать" недозволенные мысли и оживлять их удачно скрытыми намеками.

Публика радуется даже этому и охотнее посещает театр, хотя при этом скорее спутывается в своих догадках, чем разъясняет назревшие вопросы. Этот прием породил новый род quasi-либеральных произведений. Он скользит по поверхности, не опускаясь в глубину. Он щекочет и

приятно возбуждает зрителя. Такой либерализм, одобренный начальством, мельчит большие идеи и действует на публику развращающе.

В поисках за художественными и цензурными пьесами театр обращается к прошлому, но *chef-d'oeuvre*'ы литературы, когда-то либеральные, сделались теперь классическими. Академичность их формы и мысли прекрасна, но холодна для современного зрителя, а потому он готов только изредка любоваться ими.

Таким образом, открывается широкое поле для того рода искусства, которое не преследуется ни цензурой, ни администрацией и всегда привлекает публику. Эти произведения культивируют с большим успехом пошлость, банальность и порнографию.

Процент таких пьес в современном репертуаре огромен. Среди них теряются те пьесы, ради которых стоит существовать театру.

При таких печальных условиях может ли приносить театр ту пользу, которую ждут от него? Конечно, нет.

## Инстанция X

Театр находится в очень большой зависимости от административных и полицейских властей.

Такая зависимость существует и в иностранных государствах, но в строго узаконенной и ясно определенной форме.

Без этого последнего условия театр, естественно, предоставляется произволу отдельных лиц и зависит от усмотрения или взгляда последних на наше искусство.

Нетерпимость такого положения лучше всего иллюстрируют бесчисленные факты из жизни русских артистов и театральных предприятий. Приведу несколько случаев, взятых наудачу.

Во многих городах провинции существует такой обычай: полицейские власти отбирают от приезжих артистов и антрепренеров их паспорта и оставляют их в своих портфелях на все время пребывания труппы в подведомственных им городах. Этот обычай вызван недоверием указанных властей к деятелям сценического искусства.

От тех же властей зависит определение размера залога, который вносится предпринимателем в обеспечение могущих произойти неплатежей. Нередко судьба антрепренера и его предприятия зависит от местного начальства, которое не обязано считаться со всеми обязательствами и предварительными расходами, которые связывают антрепренера как нравственно, так и материально с законтрактованными артистами и начатым предприятием. Нередко дело распадается до своего возникновения, когда требуемый залог оказывается не по силам антрепренеру. Он разоряется, а труппа остается без дела и без куска хлеба.

Недавно в одном из городов провинциальной России не была разрешена к постановке пьеса Грибоедова "Горе от ума" (газетное известие). Недавно в одном из провинциальных городов местное начальство требовало цензурованного экземпляра пьесы Гоголя "Ревизор" и без него не соглашалось разрешить спектакль (газетное известие).

На последнем съезде сценических деятелей был доложен случай, происшедший в Ярославле. Там не была разрешена к постановке оперетка "Бедный Ионафан" ввиду того, что ярославский архиепископ был Ионафан.

Пьеса Найденова "Дети Ванюшина" не была разрешена к постановке в Казани, так как думали, что автор ее вывел в своем произведении одну семью, известную всему городу.

Нередко местное начальство берет на себя обязанности цензора и требует из театра экземпляры пьес для просмотра. Так, например, исправник одного из глухих городов провинции поправлял Грибоедова следующим образом:

"В сенат подам, к министрам,  
К высшему начальству!"<sup>11</sup>

Он не считал возможным упоминать государя в таком месте, как театр.

Недавно в Ростове была снята с репертуара пьеса Шиллера "Дон-Карлос" ввиду шумных оваций, которые она вызывала в публике. То же неоднократно происходило и со многими другими пьесами, например "Доктор Штокман", пьесы Горького и пр. и пр.

В текущем сезоне была разрешена в Киеве пьеса Шиллера "Вильгельм Телль" при условии постановки не более двух раз в неделю.

При постановке пьесы Горького "Мещане" обязанности билетеров исполняли полицейские, наряженные в костюмы театральных лакеев.

Достаточно того, чтоб автор пьесы в своей частной жизни оказался лицом неблагонадежным, чтоб его подвергли преследованию или каре по делу, до театра не относящемуся, и пьеса его безнаказанно снимается с репертуара театра, отчего предприниматель и труппа несут убытки, которые взыскивать не с кого за отсутствием соответствующей статьи закона ("Дачники" в театре Комиссаржевской)<sup>12</sup>.

Контроль над театрами поддерживается полицейскими властями неустанно. Для этого введен порядок ежедневной подписи афиши. Ни один спектакль, хотя бы пьеса шла сотни раз, при одних и тех же условиях и в том же городе, не может состояться до тех пор, пока ежедневная афиша не будет одобрена к напечатанию полицейской канцелярией. Отказ от подписи афиши не преследуется законом, и не существует инстанции для апелляции или для взыскания убытков. Администрация имеет возможность отговориться забывчивостью, незнанием, случайностью, и со всеми этими доводами должен мириться предприниматель, принужденный нести все последствия отмены одного или целого ряда спектаклей. В этих случаях добрые отношения предпринимателя и начальства должны ограждать его от убытков.

Стоит ли при таких условиях составлять сметы, планы действий или бюджеты, без которых не обходится ни одно солидно обдуманное дело, раз что репертуар театра и его материальные расчеты и обязательства зависят от случайности.

Вот, может быть, одна из причин, почему мы так редко встречаем в России солидные акционерные театральные предприятия.

Благодаря такому положению вещей нередко приходится встречаться и с курьезами. Так, например, полиции иногда приходится брать на себя роль режиссеров, костюмеров, декораторов и бутафоров.

Если она заметит на сцене актера в настоящей военной форме или с висящим в петлице орденом, она обязана освидетельствовать его костюм и бутафорскую вещь. И тут не обходится без компромисса. Обыкновенно инцидент к общей радости исчерпывается тем, что середина ордена, где помещается эмалированный образ или надпись, заливается сургучом. В декорациях особенно преследуются всякие намеки на кресты, иконы, лампы и проч. И в этих случаях полиция обязана снести с декоратором и указать надлежащие изменения в планировке или рисунке художественных полотен.

Словом, театр задыхается от инстанций, опеки и произвола.

Надо его спасти, пока еще не поздно. Необходимо как можно скорее оградить его законом, который принял бы во внимание все особенности и общественную миссию нашего свободного искусства, ныне заключенного в тиски.

## НАЧАЛО СЕЗОНА

Завтра начинается, сезон.

Сегодня я приехал в город. Успокоившиеся нервы, точно спросонья, тупо воспринимают впечатления, от которых они было отвыкли за лето. Предстоящий сезон волнует и при мысли о нем пугает. Будущее манит, сулит новые впечатления и интересные волнения, но вместе с тем оно и страшит сомнениями, разочарованиями и оскорблениями самых лучших и болезненных у артиста чувств.

Испытываешь физический страх. Это -- боязнь за свои силы. Кажется, что их не хватит на десять месяцев тяжелой работы, а между тем нельзя болеть во время сезона. Становишься мнительным и до смешного осторожным к простуде и заразе, а это угнетает.

"Только бы втянуться", -- успокаиваешь себя, лежа на диване пустой городской квартиры и прислушиваясь к непривычному теперь шуму улицы.

Действительно, для актера важно втянуться в работу. Чего ему стоит в первый раз после долгого перерыва выйти на сцену, и как во время сезона кажется просто и естественно сыграть целый спектакль! Хорошо и страшно от одной мысли, что вот сейчас занавес раздвинется.

Глубоко внутри дрожит какой-то нерв, и нужно большое внутреннее напряжение, чтоб дрожь не охватила всего тела.

Вот помощник режиссера, старающийся казаться не только спокойным, но и веселым, отдает шопотом последние распоряжения; говор публики, кажущийся теперь злорадным, понемногу замирает вместе с гаснущим светом в зале. В эту минуту теряешь самого себя и становишься каким-то другим человеком -- доверчивым и скромным. Если б стоящий у занавеса мастер сказал мне в эту минуту, что я великий актер, -- я поверил бы ему. Эта лесть воодушевила бы меня. Скажи он мне, что я бездарность, -- мне захотелось бы бежать со сцены.

Перед поднятием занавеса я не верю, что искусство способно доставить счастливые минуты, я мысленно проклинаю свои заблуждения и твержу обещание никогда впредь не подвергать себя таким нравственным пыткам.

"Даю!" -- шепчет помощник режиссера и убегает за кулисы; за ним плывут туда же полы раздвигающегося занавеса.

В эту минуту начинаешь физически ощущать в себе какой-то центр, собирающий растянутые по всему телу нити нервов и натягивающий их, как вожжи. Подчинение этому центру восстанавливает равновесие и самообладание. На минуту смущаешься, не узнавая своего голоса и интонаций, но скоро привыкаешь, разыгрываешься, и тогда не хочется уходить со сцены. Беда, если вовремя не почувствуешь в себе главного центра и не соберешь в него всех вожжей. Распущенные нервы не поддаются управлению, они измучают и собьют с толку даже опытного актера.

Бог знает, какие мысли приходят тогда в голову. Почудится, что роль забыта, и тотчас кровь застучит в ушах и заглушит суфлера. Вдруг, точно клином, врежется сознание того, как стыдно ломаться перед публикой за деньги. От этой мысли тело деревенеет. Какой-то голос шепчет: "смотри, оговоришься". Испуганно следишь за текстом и именно поэтому рассеешься и скажешь не то слово, за ним другое, третье, потом запутаешься и чувствуешь, что в памяти все стерлось. Вдруг какой-то центр в мозгу начинает критиковать: "неумелый жест... не вышло... глупая интонация... тихо... фальшиво...". Тогда наступает полный разлад и не чувствуешь в себе решимости, чтобы пройти длинное расстояние сцены. Мебель и предметы начинают притягивать к себе и, как назло, что-нибудь уронишь.

Мне вспоминается при этом один случай. Я участвовал в концерте с одним почтенным и старым артистом. Оба мы читали всем известные стихотворения того поэта, память которого мы чествовали перед избранной публикой. Произошла ошибка, и мы принуждены были ждать своего выхода несколько часов. Я истомился, а он, увлекшись воспоминаниями, рассказывал мне свою тяжелую скитальческую жизнь. Вспомнилось недавнее горе, и он заплакал. В это время его позвали на сцену. Он утерся, поудрил глаза и вышел, не успев приготовиться.

-- Возьмите книгу, -- шепчу я ему перед самым выходом, -- суфлера нет.

-- Полноте!.. я двести раз читал это стихотворение перед публикой. Еще гимназистом знал его наизусть. -- Тут он оттолкнул протянутую книгу и вышел.

На четвертой строчке он запнулся и сразу побледнел, но выдержал паузу и продолжал. На десятой повторилось то же, и он несвойственной ему походкой, инстинктивно приблизился к суфлерской будке и молчал. Публика -- тоже...

После паузы он начал сначала все стихотворение. Я ему суфлировал, но он не слышал. К десятой строчке его голос начал слабеть, и он остановился на том же месте.

В публике рассмеялись, а он после длинной паузы ушел за кулисы. Быстро подойдя ко мне, он вырвал книгу и вторично вышел на сцену притворно вызывающей походкой; там он остановился и начал искать в книге свое стихотворение. Пока он перелистывал страницы, публика терпеливо ждала, но он не мог найти стихотворение и неловко бросил книгу на ближайший стул. Книга упала, а в публике засмеялись.

Бледный и немного шатаясь, он подошел к рампе, почти нахально заложил кисть руки за жилет и в позе плохого рассказчика стал быстро и невнятно читать сначала. На десятом стихе он остановился, а из публики ему стали подсказывать громко, пожалуй, даже с оттенком злорадства и насмешки. Он ничего не слышал и стоял. Публика хохотала. Потом он повернулся и пошел в противоположную от меня дверь, вероятно, избегая встречи. Ужасно то, что дверь павильона оказалась заколоченной. Он дернул ее раз, другой -- и замер. В театре воцарилось молчание.

Постояв, он повернулся и вышел со сцены разбитой, старческой походкой, протискиваясь между первым сукном и ходом занавеса...<sup>1</sup>.

Актер боится таких минут, как кошмара.

Боже мой! Да стоит ли искусство того, чтобы жертвовать ему столько здоровья, нервов, спокойствия и страданий?!

Ум отвечал мне: "нет, не стоит", а сердце протестовало.

Опять потянулась длинная вереница мыслей и ощущений, так хорошо знакомых артистам. Публика не знает их, и я завидую ей и в то же время жалею ее. В этих ощущениях -- прелесть и страдания артистов.

Театр!!!

При этом восклицании я повернулся на диване, улегся поудобнее и стал громко разговаривать сам с собой, точно желая, чтобы меня подслушивали те, кто не чувствует этого важного для артистов слова.

Для публики театр -- это здание, большая и хорошо отделанная часть которого предназначается для нее, а меньшая, совсем не отделанная и грязная, служит целям искусства.

Публика отделена от артистов плотно затворяющимися дверями с надписью: "Посторонним лицам вход воспрещается", и занавесью, иногда поднимающейся, иногда раздвигающейся. Публике интересно приподнять угол этой занавеси и тайком посмотреть замкнутый и таинственный артистический мирок, где трудятся тогда, когда все люди отдыхают, где так светло по вечерам и так темно в течение всего дня, где, говорят, так много красоты и мрака, блеска и пыли!

В театрах артисты представляют, а публика ходит их смотреть и развлекаться зрелищем. Одни говорят, что подобное препровождение времени полезно и что оно воспитывает человека. Другие утверждают, что театр -- забава и существует лишь для удовольствия. Наконец, третьи ничего, кроме скуки, из него не извлекают.

Представления в театрах бывают разные. Иногда танцуют, иногда поют под аккомпанемент оркестра, иногда только разговаривают или делают гимнастику и фокусы, иногда же все вместе производится одновременно. Каждое из таких зрелищ имеет свои, всем известные названия и, в свою очередь, каждая из этих форм сценических искусств имеет подразделения, смотря по грустному или шутовскому впечатлению, которое производит зрелище.

Образованные люди всегда посещают театр. Они даже склонны увлекаться им в молодых годах, и в редких случаях эта любовь сохраняется до зрелых и тем более до преклонных лет.

С древних времен мировые гении посвящали сценическим искусствам свои творения, театр же, где они воплощаются, нередко служит притоном отребья человечества и гнездом самых гнусных его пороков. Искусство сцены предоставило женщине самостоятельный труд и равноправие с мужчинами, а между тем нигде так безжалостно не попирается право и не сковывается свобода женщины, как в стенах театра.

Что же такое театр и его представление? -- недоумевает публика.-- Называть ли его храмом искусства, или вертепом разврата? Вредное это учреждение или полезное? Воспитывающее или развращающее? Снести ли все здания современного театра, или строить для него дворцы наподобие храмов?

Театр!..

Для артиста это совсем иное, важное слово.

Театр -- это большая семья, с которой живешь душа в душу или ссоришься на жизнь и на смерть.

Театр -- это любимая женщина, то капризная, злая, уродливая и эгоистичная, то обаятельная, ласковая, щедрая и красивая.

Театр -- это любимый ребенок, бессознательно жестокий и наивно прелестный. Он капризно требует всего, и нет сил отказать ему ни в чем.

Театр -- это вторая родина, которая кормит и высасывает силы.

Театр -- это источник душевных мук и неведомых радостей.

Театр -- это воздух и вино, которыми надо почаще дышать и опьяняться.

Тот, кто почувствует этот восторженный пафос, -- не избежит театра, кто отнесется к нему равнодушно, -- пусть остережется красивого и жестокого искусства...

Сильный звонок в передней прервал мои мысли, мне подали письмо. Вот его содержание:

"Милостивый государь



Мне очень хочется поступить в Ваш театр. Право, я не обманываю себя. Я знаю, что у меня нет таланта, но мне очень хочется. Еще когда я была совсем маленькой, мне тоже хотелось быть актрисой, но мама не хотела, и меня отдали в школу. Теперь мама увидела, что я не могу много учиться, и позволила мне поступить в театр. Когда я бываю в Вашем театре, г-н Станиславский, я чувствую, что Вы могли бы научить меня играть. Простите, ради бога, что я беспокою Вас своей просьбой, я ужасно, ужасно виновата перед Вами, но Вы настоящий артист и все поймете".

"Первая сезонная ласточка, -- подумал я. -- Бедная жертва жестокого, но красивого искусства!"

Должен сознаться, что это трогательно наивное письмо неокончившей курса гимназистки произвело на меня впечатление.

Может быть, это первая страница драмы ее начавшейся жизни... А впрочем, кто знает... может быть, это скромный призыв истинного дарования... <sup>2</sup>.

\* \* \*

Почувяв сезон, как строевой конь полковую музыку, я устремился в театр. Я отправился в одну из летних антреприз, так как зимние театры еще не открывались.

Знаменитая труппа "фарса и водевиля" под девизом "сатира и мораль" давала какую-то пьесу, переведенную с французского. В конце спектакля был обещан большой разнохарактерный дивертисмент "гала-монстр" с участием... далее были напечатаны имена див, этуалей, знаменитостей и призовых красавиц. Конец афиши был разукрашен золотыми буквами, взрывающимися бомбами, а между ними вершковым шрифтом было напечатано: "Небывало!! Небывало!! Праздник огня! -- Вулкан и кратер! 50 000 огней!! 1001 ночь! Буфет г. Х, вина из погреба г. Z... отдельные кабинеты... администратор такой-то, распорядитель такой-то. Дирекция -- подпись известного в Москве антрепренера".

Сама "дирекция" встретила меня у кассы и, по заведенному с артистами обыкновению, вынесла даровой билет.

-- Нет, я хочу заплатить, сегодня праздник, у вас, вероятно, полный сбор, -- отнекивался я.

-- Будьте гостем! Касательно театра похвалиться не могу -- посещают, но не так, чтоб вполне. Погода теплая, и публика предпочитает прогулку, да и труппа, можно сказать, не оправдала себя... -- "Дирекция" назвала ее очень нецензурным словом.

-- Дивертисмент заманивает, можно похвалиться!

"Дирекция" раскланялась, так как ее позвали разъяснить какое-то недоразумение с пьяным, а я вошел в театр.

Вот что я там видел.

Трудно рассказать содержание фарса, а тем более описать игру артистов. Гораздо легче описать сразу все или почти все спектакли этого рода.

Вот главные действующие лица фарса. Муж, желающий половеласничать потихоньку от ревнивой жены. Иногда этот муж бывает молодой, чаще же старый. При молодом полагается таковая же жена. Это добродетельная, слезливая и скучная роль. Допускается и старая, уродливая женщина, отчего роль очень выигрывает. При старом муже почти всегда бывает старая, очень некрасивая жена для того, чтобы эта чета обеспечивала комизм, хотя бы внешний. Полагается, чтобы был и племянник, молодой человек с очень бесцветной ролью. У него должна быть традиционная невеста, прелестная своим непониманием секретов супружеской жизни, а следовательно, и соли всей пьесы.

Доктора, друга дома, держат в пьесе на всякий случай, для запутывания интриги, главным же образом для завязки и развязки пьесы. Глупый лакей или горничная очень необходимы для экспозиции.

Непременным членом среди действующих лиц является богатый дядюшка в звании адмирала швейцарского флота на Женевском озере или в другом, менее сложном чине. Центром же, вокруг которого вертится вся интрига, бывает женская роль в хорошем туалете или, по возможности,

без него. Кто бы она ни была по пьесе -- графиня или швея, -- артистка всегда делает из нее кокотку.

Конечно, дело не обходится без полиции.

Из бутафорских вещей укажу на главные: панталоны мужские и дамские, забытые перчатки, чулки, подвязки, оторванные фалды, письма, теряемые на сцене, звук пощечины за кулисами, визитные карточки секундантов, подсвечник с зажженной свечой для мужа.

В фарсах публика смеется над неприятностями, приключаящимися с мужем, кутящим потихоньку от жены. Беднягу много раз прятали в шкаф с платьями, на и под кровать, его уносили в корзине с грязным бельем, на него садились, выливали воду, помои, теряли его панталоны, и он попадал без оных в руки полиции или прыгал в окно. Уже не раз измученный муж заключал пьесу обещанием никогда более не изменять своему супружескому долгу, но -- увы! -- этого обещания хватало только до следующей пьесы, где повторялось старое на новый лад.

От актера с талантом требуется умение говорить глупости с серьезным лицом, а пикантности произносить наивно, неестественное делать естественным, скучное -- веселым, а пошлому придавать иллюзию остроумия, -- словом, полное исправление автора или, еще лучше, замена его. Тогда цель достигнута, пьеса делает сборы, и публика много смеется в первом акте, меньше во втором и совсем не смеется в третьем.

После очень длинного антракта начался "дивертисмент".

Декорация изображала фантастический сад. Кулисы из роз, аршин шести высотой, самых разнообразных красок -- от белых до золотых включительно. Фонтан из фольги и серебряных ниток посередине, за ним были расставлены в порядке золотые диванчики и стульчики. Заднее полотно изображало террасу странной архитектуры с нарисованной красной занавесью и золотыми кистями. Один кран ее был любезно приподнят художником, и через образовавшееся отверстие видны были горы, реки, нивы, озера, дорога, долины, леса, посевы, поселки, летящие птицы, небо, облака; вдали виднелся Московский Кремль, а может быть, и Эйфелева башня. Среди этого чудного сада висела трапедия, обвитая розами, а общую красоту картины дополняла музыка, игравшая что-то очень громкое: марш или польку с кастаньетами. Вошел атлетически сложенный мужчина, пожилой, с помятым лицом, в темно-синем сюртуке лакейского фасона, с серебряными пуговицами и многими медалями на груди, за ним мужской походкой, вприпрыжку появилась женщина, когда-то красивая, с крепкой мускулатурой и толстыми ногами. Она насильно улыбалась, держа за руку гибкую, худощавую, болезненную девочку с грубо нарумяненными щеками на усталом личике. Обе, мать и дочь, были одеты в трико травяного цвета с большим количеством блесков. Муж заботливо подсадил жену, и она, несмотря на свои уже немолодые годы, легко, на одних руках, поднялась по канату под самый потолок и уселась на трапедию. Ввиду малолетства и слабого сложения девочки ее подняли с помощью блока.

Поистине достойна удивленья та ловкость, с которой мать ежеминутно удерживала дочь от падения и верной смерти. Взволнованная публика переживала вместе с малюткой опасные моменты и аплодировала им. Слава богу, все кончается благополучно, и мать с дочерью, выводимые и подбрасываемые кверху отцом, на этот раз долго выходили раскланиваться, поощряемые публикой.

А ведь случается, к счастью, очень редко, что ребенок, не удержанный вовремя, падает и разбивается насмерть или уродует себя на глазах возмущенной публики. Тогда последняя свистит и негодует, но уже поздно. Конечно, может упасть и мать, могут упасть и обе вместе, обыкновенно же скатывается и падает почтенный отец, но это делается для смеха-- надо же и ему как-нибудь зарабатывать свой хлеб.

Трапедия улетела кверху, отец утащил с собой за кулисы канат, и первый номер программы кончился.

Музыка заиграла что-то очень веселое. Из-за кулис выскочила изящная француженка и сразу раскланялась со всей залой, как будто она вся была наполнена ее хорошими знакомыми. На втором куплете публика была очарована ее бойкостью, на третьем она хохотала, на четвертом приставляла к глазам бинокли, любуясь этим пикантным существом. Она же, сделав плутовские глаза, уже успела приподнять край короткой газовой юбки и показать свою красивую ногу в ажурных чулках и каких-то особенных панталонах. Она сделала все это просто, наивно и красиво, и публика поверила, что так и надо, чтобы женщина выходила на сцену и показывала свои панталоны.

Этот номер назывался: "Ново! Ново! Ново! Парижская дива, mademoiselle... прозванная девицей-фурор. Королева бриллиантов в своем репертуаре!"<sup>3</sup>

Судя по программе, испещренной рекламами, следующая артистка была знаменитость, так как ее имя, написанное жирным шрифтом, было помещено между двумя красными руками с протянутыми указательными пальцами.

Вышла нескладная, худая женщина; музыка заиграла что-то трогательное. Это была песнь про нищего мальчика. Он и больная бабушка умирают с голоду. Его посылают просить милостыню. Ослабший, продрогший, он стоит под дождем и шепчет дрожащим голосом: "Подайте, Христа ради!" Скупно подают бедному мальчику, он уже кашляет и едва договаривает: "Подайте, Христа ради!"

Мальчик украл, чтобы накормить умирающую бабушку. Его отвели в полицию. Там сержант его допрашивал. Слезы и кашель мешали ему отвечать, но за него говорили полные слез глаза артистки: "Простите, Христа ради! Простите, Христа ради!"

Мальчик умер в тюрьме и предстал перед высшим судьей -- испуганный, сконфуженный, дрожащий. Едва шевеля губами, он, вероятно, хочет произнести: "Простите, Христа ради! Простите, Христа ради!"

Славный грудной голос объявил ему прощение и искупление грехов земными страданиями. Несколько слезинок выкатилось из моих глаз, и долго еще звучал в моих ушах этот жалобный, больной голос: "Простите, Христа ради! Простите, Христа ради!"

Далее показывали говорящего моржа...

Я ушел из театра с головной болью, в то время как позади меня началась уже канонада -- "Праздник огня!", "Вулкан и кратер!" Треск, шипение, визг ракет, аханье бураков отдавались по больному месту головы и заставляли трепетать растревоженные городской жизнью нервы. Когда за спиной чувствуешь пальбу, невольно хочется ускорить шаг, чтоб бурак не угодил в спину, -- и я направился быстрым шагом домой.

-- Купец, взяли бы резвого, съездили бы на красненькую.

В два часа я потушил свечу, но заснуть не мог. Женские ножки, морж, мужские панталоны, "одолю", "подайте, Христа ради", гала-монстр, письмо гимназистки, задачи искусства, "et v'la comment on finit l'cancan"... Бурак, сезон... удар, -- я вскочил и бессмысленно смотрел в темноту.

Кончилось тем, что я сел на кровать, закурил в темноте и начал думать.

-- Боже! во что превращают театр! Стоит ли он теперь тех жертв, которые ему приносим?

\* \* \*

Артист во время работы, которая не прекращается весь сезон, ненормален. Точно в голову переселилось другое существо и овладело ею. Тело хочет жить обычной жизнью и делает все по привычке, но новому гостю нет дела до этого, он занят своей работой. Он назойливо перебирает все мозговые клеточки, ища в них каких-то стершихся воспоминаний. Радость сменяется отчаянием, вырисовываются в памяти знакомые образы прожитого и снова заволакиваются туманом. Рот жует пищу, не сознавая того, что пора проглотить ее, глаза бессмысленно устремлены в одну точку, не сознавая того, что они видят, отвечаешь на вопросы по привычке, но невпопад. Садись на извозчика, не сказав, куда ехать... потом жизнь точно обрывается...

Вот кто-то поклонился... сама рука поднялась по привычке... зачем... нужно что-то сделать!.. снимаешь шляпу и крестишься... Нет, не то!.. махнешь рукой... Что я!.. Меня примут за сумасшедшего! Отрезвляешься на минуту и понимаешь, в чем дело... "Да, а-га! -- проехал такой-то, а я ему не поклонился и перекрестился... как глупо! Он рассердится и будет думать, что я гордый или пьяный. Кажется, я сейчас сыграл целую сцену на извозчике и корчил гримасы... Все видели... Как стыдно! Здравствуйте! Снимаешь шляпу... Кто это проехал? Знакомое лицо. А!.. Это тот господин из второго ряда с краю, на первых представлениях. Он хлопает так, что лучше бы и не хлопал... неприятная личность! Как он удивился, что я кланяюсь ему. Что я вру! Это дачник, я встретился с ним в вагоне... он вез тогда детскую сенокосилку! но я с ним не знаком. А! хороший грим... Сам молодой, а глаза старые, насмотревшиеся... Это хорошо... подходит... Если такой посмотрит влюбленными глазами... станет противно. Очень подходит для роли..."

-- Стой! Куда едешь? Куда я тебя нанимал? В театр? А ты где очутился!.. Сейчас город кончится!

-- Вы ничего не сказали.

-- Ты совсем глупый, -- вразумляешь его, не зная, к кому это относится. -- Зачем же ты едешь дальше?

-- А чего ж мне делать?

-- Ворочай... Стой! Где мы находимся? С тобой еще опоздаешь. -- И я действительно опаздываю, а время было рассчитано по минутам.

Одно запоздавшее дело оттесняет другое или захватывает его краем... Чувствуешь, что всех задерживаешь, видишь по лицам, как все утомлены ожиданием; торопишься, теряешься... кончаешь с одним, забыв сказать ему главное; путаешь имена... говоришь, например: "Передайте Николаю Андреевичу", когда хотел сказать "Виктору Константиновичу", а из-за этого выходит новое недоразумение...

Такое состояние невменяемости не прекращается до тех пор, пока забравшийся в голову гость не кончит своей бесцеремонной и ни на секунду не прерываемой работы.

Тут наступает новый период. С чем бы сравнить это состояние?

Представьте себе, что вы ищете слышанный где-то мотив... Целый день он дразнит вас и не попадает. Вы наталкиваетесь на какие-то воспоминания, например, какой-то угол комнаты с плюшевой мебелью. Какая связь? Синие очки какого-то господина. А... да, это тот?.. В этот момент вы схватываете какой-то музыкальный мотив. Теперь вы поняли, что это было ночью и что кто-то пел. Причем же тут этажерка из резного дерева? И опять вспоминается тот же музыкальный переход, и он застревает в голове надолго. Верно, -- это было днем; вижу луч солнца, пронизывающий комнату... Только к вечеру, без всякой причины, вы находите то, что искали. Это ария такая-то, которую наигрывал фонограф на соседней даче, а господин в очках ехал с вами вечером на конке, и вы смотрели в его синие очки и внутренне с жадностью искали мотив. Теперь вы знаете его с начала до конца и представляете себе даже внешний вид нот, какой бы они приняли, если бы напечатать и издать арию... Поешь ее, поешь... Ложишься спать -- поешь; встанешь -- поешь... нет сил -- так надоела ария, и все-таки поешь ее... Тара... та... та... ти... ту... ту! Ту-ту-ру-ти-та-та! Тари-та-ти-та-ту-ту!

В новом периоде творчества наступает такой же момент, как при описанной находке назойливого мотива.

Какое счастье сразу прозреть и понять все до мелочей! -- какие люди, как они чувствуют, как думают, какой у них облик, какие голоса, их быт, привычки, обстановку, архитектуру всего дома и проч... В этот блаженный период все улыбается, и иногда даже засмеешься от мысли -- как это похоже, то есть как похоже то, что раскрывается фантазией.

Но вот наступит третий период... Тогда спешешь запомнить или записать все, что увидел и почувствовал. Нельзя терять времени, иначе утратишь найденное или оно потеряет прелесть остроты впечатления. Пишешь целыми днями, не думая ни о грамматике, ни о выражениях... И что за стиль! Например: "Он стоял с коленопреклоненной головой, -- писал я однажды, -- а она наоборот". Для меня совершенно ясно и теперь, что это означает, но это только для одного меня<sup>4</sup>.

Потом начинается период воплощения. Самый мучительный для режиссера. Трудно передать другим свои ощущения во всех, едва уловимых подробностях.

С чем бы сравнить это новое состояние?

Представьте себе, что вы должны спасти вашего друга и что судьба его зависит от третьего лица. Но этот последний -- иностранец; он человек совсем иного склада, чем вы и ваш друг иного темперамента, иных взглядов на жизнь и совсем иных убеждений. В довершение всего он плохо понимает ваш родной язык, а вы едва владеете языком его родины. Обстоятельства дела весьма сложны и щекотливы. Начинается объяснение. В каждой фразе вы наталкиваетесь на непонятные слова и, чтобы заменить их, обращаетесь ко всем способам общения и даже к мимике и к жесту. После долгих усилий вам удастся выяснить кое-что, но самая тонкая и щекотливая часть дела не поддается передаче, и вы принуждены мириться с этим, чтобы внести хотя известную гармонию в отношения вашего друга с иностранцем.

Под другом я подразумеваю автора пьесы. А иностранец -- это артист, от которого зависит судьба всего спектакля. Положение режиссера еще затруднительнее, так как он имеет дело не с одним лицом, а с целой группой артистов, декораторов, бутафоров и прочих деятелей сцены.

Всем им надо объяснить намеченный план постановки во всех неуловимых деталях и помочь зажить общей картиной ее.

Отклики нервной работы режиссера и артиста переносятся в семью. И я с благодарностью вспоминаю ее терпение.

Чтобы понять то, что испытывает режиссер или артист, когда его не понимают, наблюдайте за ним во время генеральных репетиций или первых спектаклей. Я думаю, что полководец, следящий за ходом сражения, переживает не больше. Я думаю, что мать, присутствующая при операции, которую делают ее сыну, страдает так же. Нет той гримасы, которая не искривила бы лица режиссера, когда он видит, что его созданию -- другу причиняют боль. Режиссер сидит в искривленной позе, прижавшись к одному краю кресла, и судорожно поводит руками и ногами. Так следишь за падением тяжести, когда она грозит задеть кого-нибудь. И тогда бессознательно делаешь такие же движения, чтобы отвести опасность.

"Молодец, молодец! -- задыхаясь, шепчет про себя режиссер.-- Спасибо... хорошо... благодарю... голубчик... милый... Ой! убил! злодей!" -- и судорожное движение опрокидывает все тело на спинку кресла, и на лбу выступает пот.

В таком состоянии приходится бежать на сцену, чтобы в качестве артиста продолжать свою роль, нередко главную в пьесе. И там, перед самым выходом на сцену, в темноте кулис режиссер не уступает места артисту. Напротив, он ему мешает, следя по привычке за всем, что происходит в разных углах сцены. Роль, требующая всего человека, не мирится с такой двойственностью и мстит за себя. Режиссер оттирает актера, и тот принужден ждать своей очереди<sup>5</sup>. Она наступает не ранее десятого спектакля, то есть тогда, когда функции режиссера окончены. Только тогда актер может начать работу без помехи. Но это слишком поздно, чтобы реабилитировать себя во мнении публики. Она уже составила себе суждение об исполнении.

"Что касается г-на X, -- читаешь в газетах, -- он нас не удовлетворил. Исполнение было бледное, расплывчатое. Решительно, роли этого амплуа не в средствах симпатичного артиста".

"Решительно, такие роли не в его средствах", -- доверчиво повторяет большинство.

После неестественного напряжения наступает реакция. Самые острые ее проявления протекают на глазах семьи. Теперь она имеет дело с переутомленным человеком, оскорбленным в лучших своих чувствах. Эта мрачная и страдающая фигура молчит по целым дням, и нет возможности понять, какие грустные думы бродят в ее голове. Утешения не достигают цели -- напротив, они раздражают, так как часто хвалят то, что идет вразрез с намерениями режиссера, но они не поняты большинством. Правда, пьеса имеет успех, но самые интересные пятна режиссерской картины стерлись, и с этим примириться так же трудно, как трудно матери смотреть на своего ребенка, которому отняли руку ради спасения жизни.

Реакция кончается ненавистью к театру и временным разочарованием в искусстве.

И это не совсем приятный период для семьи, так как от него нередко страдает хозяйство. Порвав с искусством, спешишь вернуться в лоно семьи и, точно провинившийся школьник, торопишься поправить дурной балл в поведении. Хозяйство представляется запущенным. С тем большей энергией принимаешься за исправление его. Работа кипит, и скоро начинаешь не без гордости сознавать, что семья не может обойтись без хозяйского глаза. Обыкновенно после крупного недоразумения по хозяйству мужу говорят: "Ты лучше занимайся своими делами, а нам предоставь делать свои...".

Светало... Голову тянуло к подушке. Сон свободно вливался в меня, а окружающие предметы, стены отдалялись и становились прозрачными. Уходя от них, я чувствовал себя все меньше, легче и свободнее...

\* \* \*

Меня разбудили рано и подали два письма. Голова была тяжелая, и я долго собирал энергию, чтобы отделиться от подушки. Сон утомил, а не освежил.

Во время сезона это обычное самочувствие по утрам. Кажется, что не осилишь всей программы дня. Но утренняя репетиция подтягивает разбухшие нервы, к вечеру они натягиваются, а после спектакля перетягиваются. Таким образом, все время живешь в долг, за счет последующего дня.

Я распечатал письма. Вот содержание первого из них:

## "Милостивый государь

г-н Станиславский.

Я решил поступить на сцену и прибегаю к Вашей помощи. Я инженер по профессии, кончил курс, потому что меня уверяли в том, что это необходимо. С этого момента начались мои мытарства. Пока я учился -- существовала цель, теперь она исчезла, так как я не люблю своего дела и не хочу им заниматься. Я испытывал себя в самых разнообразных должностях, старательно обходя театр, так как говорили, что у меня нет таланта. Я был учителем, гувернером, торговцем, служащим в разных учреждениях и во всех положениях мечтал только о сцене. Там нужны образованные люди, и я предлагаю Вам свои услуги. Я не мечтаю о большом: десять маленьких ролей в год в хорошо поставленных спектаклях, и я буду духовно удовлетворен. Чем больше работы, тем лучше. Материально я помирюсь с самым малым, на что может прожить неизбалованный, но интеллигентный человек.

На случай, если Вы захотите помочь мне Вашим советом, прошу Вас направить ответ по следующему адресу..."<sup>6</sup>.

В другом конверте была вложена записка не первой свежести, написанная карандашом, и post-carte с моим портретом. "Подпишите и верните. Адрес -- такой-то. Л. М."

Мне показалось обидным такое бесцеремонное отношение к артистам, и я уже нацелился, чтоб разорвать письмо, конверт и карточку, но... мне припомнились слова одной умной женщины<sup>7</sup>. Вот что она мне сказала: "Артисты, относящиеся с пренебрежением к проявлениям восторгов своих поклонников, неправы и нелогичны. Это или фатовство с их стороны, или непонимание своего призвания. Бесцельно творить одной рукой, а другой уничтожать свои творения. Почему же артист старается создать иллюзию с подмостков и разрушает ее в жизни? Если это делается из тщеславия, чтобы кокетничать своим презрением к славе, -- это очень мелко. Если это делается из безразличного чувства к грубым выражениям восторга, -- это недостойно артиста, у которого должно хватить и такта и знания людей, чтобы повлиять на них в должном направлении. Когда они уверяют, что это делается по недостатку времени или из лени, я им не верю, хотя бы потому, что те же артисты находят время, чтоб заигрывать с публикой, когда они ищут у нее успеха. В большинстве же случаев это делается потому, что артисты не сознают своей общественной миссии. Она не кончается рампой, а распространяется гораздо шире, и мы знаем примеры, когда артисты пользовались своим обаянием и популярностью, чтобы сыграть роль в общественной жизни. Итак, -- закончила она, -- артист обязан относиться любовно к тем чувствам, которые он сам вызвал в поклонниках, и должен пользоваться всяким случаем, чтоб еще более облагородить эти чувства".

Я подписал карточку, отправил ее по почте и поспешил одеться, так как меня ждали по делу какие-то дамы.

Знаете кто? Та самая гимназистка, которая писала мне вчера. Она пришла для храбрости с двумя подругами.

-- Итак, -- начал я после обычных приветствий знакомства, -- вы хотите быть артисткой?..

-- Да, да, мне ужасно, ужасно хочется! -- поддакивала она, прижимая ладони к щекам, обожженным румянцем<sup>8</sup>.

-- А в гимназию ходить вы не хотите?

Она отвернулась и с детской, торжественностью посмотрела на подругу, точно хотела сказать ей:

-- Оля! милая Оля! как странно! все платят деньги, чтобы смотреть артистов, а мы вот сидим и... разговариваем!..

-- Сознайтесь, -- приставал я к ней, -- кто-нибудь убедил вас, что актрисе не нужно образования?.. Что настоящий талант чутьем угадывает то, что другим дается трудом и наукой?..

Говорят, бывают такие счастливицы, но, к сожалению, очень и очень редко -- я их не видал!..

-- Нет, честное слово, -- залепетала она, -- вы так говорите, точно я какая-то... такая -- особенная. Ну право же, ей-богу... я ужасно, ужасно... скромная!

-- Ну, не волнуйтесь и успокойтесь<sup>9</sup>.

-- Честное слово... я так решила... если у меня нет таланта... тогда я в толпу... или на самые, самые чуточные роли -- вот такие капельные, -- ей-богу! -- и все равно буду так счастлива, так счастлива, просто ужас.

-- И там нужен талант!

-- И там тоже? -- Бедняжка глубоко, глубоко вздохнула.

-- Что делать, без таланта никак нельзя. Вы сами подумайте: искусство -- это творчество, а творчество (все равно -- маленькое или большое) доступно только таланту, следовательно, без таланта не может быть творчества, а без творчества нет и искусства<sup>10</sup>.

А что такое талант?

Талант -- это счастливая комбинация многих творческих способностей человека в соединении с творческой волей.

-- Волей?

-- Конечно. Нельзя творить против воли. Надо, чтоб артист хотел творить или умел возбуждать в себе эту волю.

Гимназистка вздохнула и сделалась печальной. Вероятно, ей стало скучно. Она почти нехотя задала последний вопрос относительно творческих способностей артиста.

-- Их очень много: воспринимающие, запечатлевающие, перерабатывающие, анализирующие, воспроизводящие, воздействующие.

-- Этого я не понимаю.

-- Другими словами, нужны: наблюдательность, впечатлительность, память (аффективная), темперамент, фантазия, воображение, внутреннее и внешнее воздействие, перевоплощение, вкус, ум, чувство внутреннего и внешнего ритма и темпа, музыкальность, искренность, непосредственность, самообладание, находчивость, сценичность и пр. и пр.

-- Я, правда, не очень умная, -- призналась бедняжка, усиленно сверля ногтем дырочку в перчатке.

-- Тем более вам необходимо образование.

-- А еще что нужно?

-- Нужны выразительные данные, чтобы воплощать создания таланта, то есть нужен хороший голос, выразительные глаза, лицо, мимика, линии тела, пластика и пр. и пр.

-- Ой, как много! -- она даже безнадежно махнула рукой.

-- Не пугайтесь... Многое приобретается временем и работой.

-- А еще? -- грустно допрашивала она.

-- Еще нужно работать всю жизнь, развиваться умственно и совершенствоваться нравственно, не приходить в отчаяние и не зазнаваться, и главное -- очень сильно и бескорыстно любить свое искусство.

-- Ну, это ничего! Этого я не боюсь!.., я так люблю, я так люблю... просто ужас! -- Она сразу повеселела и ободрилась, точно миновали все препятствия. Подумав немного, она опять сделалась грустной и почти со слезами прошептала:

-- Ну что же, хорошо. Я буду учиться... Право, честное слово. Только... не в гимназии. Я буду читать, читать... Все пьесы прочту.

-- Этого мало. Чтобы развиваться правильно, необходимы знания и систематическое учение. Получите ли вы его в гимназии, или дома -- безразлично, раз что вы отнесетесь к этому вопросу сознательно.

-- Вот и отлично! -- поймала она меня на слове. -- Я буду дома. Правда, Оля? С Марией Егоровной? Хорошо? -- и она повеселела, точно сдала все экзамены.

-- А как же талант? -- встревожилась она. -- Надо прочесть что-нибудь? Я захватила. Только... так стыдно, так стыдно... просто ужас!..

Я поспешил захлопнуть раскрытую ею книгу и стал объяснять условия поступления в школу Художественного театра и ее программу<sup>11</sup>.

Пока я говорил, гимназистка старательно вырисовывала от скуки какую-то виньетку на обложке книги и очень углубилась в эту работу. "Аркадий!!! Аркаша!!! Аркашончик!" -- прочел я надписи, разбросанные ею в разных углах пестрого рисунка. Я замолчал и встал, чтобы прощаться<sup>12</sup>.

-- А я не могу быть актрисой? -- спросила одна из спутниц -- молодая, некрасивая, с красными пятнами вместо румянца на старообразном лице.

-- Говорят, у меня есть талант, -- добавила она, сердито взглядывая через очки.

Гимназистка, точно по команде, накинута на меня:

-- Честное слово, ей-богу! Варя играла у Левшиных. Так хорошо, так хорошо -- страх! Я даже расплакалась. Вы не поверите!

-- Здорово ты играла, Варя! -- отрекомендовала подругу толстенькая, до сих пор бессловесная спутница.

Мы опять сели, и разговор возобновился. Но я не решился сказать ей прямо: "Сударыня, нужен очень большой талант, чтобы примирить публику с вашей внешностью, со скрипучим голосом и малороссийским акцентом".

Затянувшийся спор заставил меня наконец в мягкой форме намекнуть ей об этом.

-- А разве артистка Х красивая, а вы ее приняли!.. Как глупо, я так волнуюсь!

Я выдержал паузу, чтобы дать ей время достать платок и утереть слезы. Она проделала это очень нервно.

-- Какую роль вы играли? -- спрашиваю я почти виновато, чтоб отвлечь разговор.

-- Катерину в "Грозе".

Пауза.

-- Вам сколько лет? -- еще более виновато допрашивал я.

-- Мне скоро будет девятнадцать.

Другая неловкая пауза.

-- И вы хорошо играли Катерину?

-- Ужасно, ужасно хорошо! Я даже ее не узнала. Вы не поверите. Она такая большая, такая большая со сцены. Даже страшно. Правда, Нюта?

-- Ну чего пристала, сказала -- хорошо! -- вторично отозвалась толстенькая из темного угла комнаты.

-- А вы не собираетесь на сцену? -- обратился я к ней.

-- Нет, я на курсы.

-- А я не могу, не могу быть фельдшерицей. Что хотите, а я не могу!

Точно искра пробежала по мне, когда я почувствовал этот нерв. Я представил себе его на сцене. Сильный, неприятный и болезненный.

И мне вспомнилась глухая провинция; серая толпа, убогое искусство, и среди этой обстановки резкие истеричные возгласы бледной, больной женщины. Через год она сразу постареет, а потом она, быть может, будет приходить в театр. Сперва просить и потом со слезами молить о том, чтоб ее приняли на самое ничтожное жалованье, не для нее, а для ее ребенка.

Бедная! и тогда ей не найдется места на сцене.

-- Милая барышня, спасите себя. Идите на курсы: вы не найдете счастья на сцене, -- проговорил я почти шопотом, и мы простились.

## ДОБАВЛЕНИЯ К "НАЧАЛУ СЕЗОНА"

### [О ШКОЛЕ МХТ]

-- Прежде всего, -- разъяснил я, -- уведомьте письмом заведующего школой о том, что вы желаете участвовать во вступительном конкурсе. Вас по приложенному адресу известят своевременно о дне испытания. Тогда вам придется читать перед экзаменационной комиссией, составленной из заведующего школой, преподавателей ее и артистов театра. Выучите для этого несколько стихотворений или прозаических произведений по своему выбору. Тут до известной степени выскажется ваш литературный вкус. Постарайтесь, кроме того, возможно шире развернуть свои внутренние и внешние данные. Покажите их в области трагического, драматического, лирического и комического переживания. Правда, без техники и артистического навыка трудно вызвать в себе наглядные проявления таланта, особенно при мало вдохновляющей обстановке экзамена. Что делать, пока нет лучшего практического способа, чтобы рассмотреть талант, скрытый глубоко, в человеческой душе. И если его достоинства трудно обнаруживаются на экзаменах, то недостатки его редко скрываются. Нам же важно знать и то и другое. Чтобы понять талант, его надо почувствовать; а потому чем многочисленнее состав экзаменаторов и чем они восприимчивее, тем более вероятности в том, что талант будет



угадан кем-нибудь из наиболее чутких к нему экзаменаторов. Я мог бы привести несколько случаев из практики, подтверждающих эту теорию вероятности.

Теперь вы поймете, почему я боюсь возлагаемой на себя одного ответственности и почему я не допустил сейчас вашего чтения в этой обстановке, мало располагающей к вдохновению.

Экзамен тоже не представляется мне наиболее совершенным способом для знакомства с артистической личностью. Он, правда, обнаруживает внешние и голосовые данные испытывающихся, но не всегда дает возможность почувствовать их внутренние данные. Он только намекает на них. Приходится сопоставлять, комбинировать всю сумму впечатлений всех экзаменаторов, для того чтобы решить вопрос о дальнейшем испытании экзаменующихся. Первый учебный год в школе посвящается этой проверке, и не всегда это время достаточно для полного знакомства с артистической личностью.

Ученический день распределяется так: утро отдается практическим и теоретическим занятиям по дикции, декламации, пению, чтению гекзаметра (для развития голоса), танцам и фехтованию (для развития жеста и внешности)<sup>1</sup>. После 12 часов ученики присутствуют на репетициях артистов, слушают замечания режиссеров и наглядно знакомятся с условиями творческой работы. В большинстве случаев они сами участвуют в спектакле в качестве статистов или исполнителей мелких ролей, и тогда репетиция превращается для них в практический класс. В промежутках между репетициями и спектаклем, а также по вечерам, свободным от службы в театре, ученики готовят со своими преподавателями отрывки или целые пьесы. Из них составляются ученические спектакли, исполняемые несколько раз в год в присутствии артистов и приглашенных лиц. Эти спектакли служат проверкой их дарований и успехов.

По вечерам ученики несут службу в театре, по возможности чаще участвуя в качестве статистов и исполнителей мелких ролей в публичных спектаклях. Они приучаются к закулисному строю и дисциплине, привыкают к сцене и публике, практически учатся гримироваться и костюмироваться под наблюдением специалистов, преподавателей труппы.

Нельзя изучать искусство только теоретически -- необходима практика, тем более что она лучше всего выясняет данные учеников. Стоя с ними на одних подмостках, легче всего почувствовать талант<sup>2</sup>. В моменты нервного подъема при общей творческой работе чуткость артиста становится особенно острой. В эту минуту от него не ускользнет ни одна верная или фальшивая нота общего аккорда, который составляется из гармонического сочетания творчества всех без исключения участников спектакля. В эти минуты обостренной восприимчивости нельзя не почувствовать талант и легко проверить на себе силу его воздействия. Из дня в день, в течение всего года ученикам представляется ряд благоприятных моментов для проявления таланта. Из дня в день за ними следят преподаватели, как в классах, так и на сцене, точно ожидая удобного момента для проявления их данных. Из дня в день следит за ними администрация театра, поддерживающая дисциплину и общий строй за кулисами. Постановка этой части в школе очень важна, так как этическая сторона учреждения немало влияет на художественную его сторону. Добавьте к сказанному, что школа находится в полной связи с театром, а ученики постоянно общаются с труппой. Эта близость дает возможность ученикам вращаться в самой гуще артистической жизни, переживать все ее радости и невзгоды. При таком близком общении отношения с труппой становятся наполовину товарищескими, а художественные задачи -- общими. Товарищеские беседы и советы, в свою очередь, имеют важное воспитательное значение.

Таким образом, школа с помощью театра создает атмосферу, благоприятную для определения и развития талантов<sup>3</sup>.

На второй курс переводятся те из учащихся, которые в той или иной степени признаны пригодными для сценической деятельности. Остальные в большинстве случаев сами убеждаются в своей непригодности и сознательно отказываются от сценической карьеры.

Учение в школе производится безвозмездно. Расходы же на содержание ее до некоторой степени возмещаются бесплатной службой учеников в театре, отчего статья бюджета по найму статистов и актеров на маленькие роли значительно сокращается. Другими словами: взаимные услуги оказывают обоюдную пользу.

Обыкновенно платные школы содержатся на взносы учеников. Там материальные расчеты сталкиваются с художественными, и потому количество принимаемых учеников не всегда зависит от качества их дарований. С тем же компромиссом связан и срок пребывания их в школе. И тут материальные вопросы втираются в область чисто педагогическую. Наша школа,

поставленная в иные условия, руководствуется только последними соображениями и не назначает определенного срока для окончания курса. Он зависит от способностей, работы и гибкости таланта учащихся. Одним нужно четыре года, чтобы подготовиться к сценической деятельности, другим достаточно и двух лет.

Публика судит о школе по количеству выпущенных ею знаменитостей, забывая, что исключительные таланты -- от бога, а популярность артиста -- от случая.

Школа преследует совсем иные цели; и вот в чем они заключаются: она должна определять сценические данные учащихся, правильно оценивать и верно направлять их, беречь достоинства их данных, указывая путь для их развития, и научать бороться с недостатками природных данных. С этой целью прежде всего надо создать благоприятную для развития таланта атмосферу, расширяющую фантазию и облагораживающую вкус.

Школа должна объяснить учащимся цели искусства, его общественное значение, задачи, миссию и этику артиста. Она должна внушить им дисциплину, воспитывающую их нравственно и умеряющую недостатки, свойственные нашей профессии. Общеобразовательные предметы, к сожалению, не укладываются в рамки четырехгодичной программы театральной школы. Бесцельно сажать взрослого человека за ученическую парту. Гораздо целесообразнее вырастить в нем сознание необходимости умственного развития для современного артиста, предоставив ему самому дальнейшее самообразование. Ввиду этого желателен научный ценз, хотя он не всегда служит правильным мерилom, но вместе с тем нельзя приносить ему в жертву таланта, составляющего сущность артистических данных<sup>4</sup>. Школа, подготавливающая учеников к практической деятельности, не должна ограничиваться одной теорией. Практический метод преподавания наиболее для нее подходящий. Она должна пользоваться им при обработке голоса, дикции, жеста, пластики и постановке темперамента.

Привычка к публике, сцене, к закулисному строю, к выдержке, к приемам творческой работы, выработка приемов слова и элементарной техники, искусство гримирования и костюмирования и проч. должны приобретаться в школе по преимуществу практическим путем.

Таким образом, конечная цель школы сводится к тому, чтобы воспитать деятелей сцены, пригодных по своим природным данным, художественно и технически подготовленных, умственно развитых и сознательно относящихся к своей миссии. Несправедливо требовать от выпускаемых учеников больших художественных созданий, но в то же время нельзя мириться с тем, чтобы их первые шаги в театре не превышали ученической работы. Другими словами, школа должна выпускать актеров, хорошо подготовленных к первоначальной практической деятельности, а дело театра -- воспользоваться этим материалом для создания более крупных артистических величин...

## [ОСМОТР ТЕАТРА]

Я повторил гимназистке условия поступления в нашу школу и торопливо распрощался, так как было около 12 часов. Надо было торопиться в театр. Я волновался.

При входе в театр меня обдало запахом краски, известки и сырости. Пришлось подлезть под подмостья штукатура, чтоб очутиться в просторном вестибюле. Маляр прервал свою песенку, а штукатур стал усиленно тереть стену дощечкой.

Я уже был разочарован в предстоящей встрече с артистами в такой обстановке... Проходя по темному коридору, я натолкнулся на какую-то фигуру.

-- Кто это? Строитель или артист? -- спросил я ее.

-- Человек! -- ответил густой бас.

-- А! -- и мы расцеловались. Это был товарищ-артист.

-- Где же все?

-- Сидят по уборным, только вы не ходите туда -- простудитесь. Там градусник лопнет от жары. Высушивают стены. Я ушел. Как же тут репетировать? Придется делать перерыв? -- пытался он меня.

-- Ничего! Актер все вынесет. Вон Аркашку в ковер закатывали<sup>1</sup> -- отшучивался я от намеков.

-- А голос? Простуда, пыль...

-- Ничего, у вас хватит.

Я пошел в уборные. Действительно, там было очень жарко и много народа, но оживление и говор не ослабевали от температуры. Общий крик, приветствия, десятки поднимающихся рук, объятия, поцелуи, восклицания и вопросы:

-- Пополнили! Поправились!

-- Как провели лето?

-- С новосельем!

-- Пора начинать, соскучились!

-- Нет, погулять бы.

Вдали ученики уже пели свои любимые песни. Остряки остряли; серьезные шептались о чем-то важном; весельчаки представляли новые номера и вызывали одобрения охотников до шуток; смешливые искали случая, чтоб посмеяться; болтливые -- чтоб поболтать; а кавалеры уже извивались вокруг дам, оценивая их обновку: шапочку, кофту или накидку. Все с юношеским пылом поверяли друг другу впечатления. Радовались встрече и входили в свою серьезную закулисную роль. С актерами всегда тепло, приятно и молодо в такие минуты. Мое предложение о подробном осмотре театра было принято с энтузиазмом. Запишу свои пояснения.

-- Театр служит целям искусства, -- пояснял я по пути к главному входу. -- Следовательно, прежде всего он должен отвечать художественным требованиям. Они очень обширны и не ограничиваются одной сценой, но распространяются на всю другую половину здания. Артисты знают, как важно в художественном отношении, чтоб публика, входя в театр, настраивалась к восприятию сценических впечатлений. Это своего рода гипноз, для достижения которого каждая мелочь становится важной. Когда я впервые подъезжал к венскому Бургтеатру<sup>2</sup>, я был предубежден против него. Великолепный швейцар распахнул большую парадную дверь и приветствовал жену:

-- Käss' [die] Hand, gnädige Frau {Целую руку, сударыня (нем.)} -- обычное в Австрии приветствие.-- *Ред.* }.

-- Gnädiger Herr {Сударь (нем.)}, -- обратился он ко мне с очаровательной улыбкой.

Эта встреча сделала свое дело. И далее, по всему пути до мест в партере, нас встречали как гостей, которым рады, а не как случайных посетителей, которых впускают по необходимости -- за деньги.

Импозантный вид всего здания, бесшумнодвигающаяся по мягким коврам толпа, благородный тон всего строя внушили нам уважение к учреждению и сделали то, что к моменту поднятия занавеса мы, загипнотизированные, охотно отдались во власть актеров.

В наших театрах не оказывают этой помощи артистам, и публика должна пройти ряд испытаний, прежде чем добраться до своего неудобного места. У входа толпа протискивается через половину узкой двери, наводящей на страшные мысли о пожаре. Совсем иной швейцар встречает ее у входа: маленький, истощенный, в большой ливрее с чужого плеча и в картузе, надвинутом на уши. Он приветствует публику поклоном нищего, выпрашивающего подавание, так как он голоден, не получая жалованья за свое стояние на морозных сквозняках. Что может внушить этот бедный оборванец, поставленный для роскоши у входа? Кому нужна эта жалкая отделка входа, вестибюля и фойе с их коридорами, напоминающими больницу или богоугодное заведение? Вас поминутно раздражают то контролеры, то билетеры, набрасывающиеся на публику, как на жертву. Ведь они тоже нищие, наряженные во фраки; ведь и они кормятся подачками. Право, весь этот маскарад и убогая роскошь отзываются трактиром. Удивительно ли после этого, что и сама публика, не проникшись уважением к месту, опаздывает и ведет себя не всегда корректно.

-- Вот вход, а вот вестибюль, -- пояснял я, вторично подлезая под подмостья. -- Как видите, все принято во внимание, чтобы не задерживать и не нервить публику. Вот дверь в коридор и в другие чистые комнаты. Сюда не будут допускаться ни верхние платья, ни галоши. Нельзя же в самом деле вешать шубы в парадные комнаты и уставлять их грязной обувью.

Все необходимые надписи сделаны во вкусе самой отделки или, вернее, они включены в общую гармонию ее. Поэтому обычные украшения театров, вроде витрин фотографов, будочек аллегри, реклам Одоля и пр. здесь неуместны.

-- А где же будем мы? -- спросил кто-то.

-- Кто это -- мы?

-- Ну, портреты актеров нашего театра? -- горячился тот же голос. -- Публика должна знать наши лица, хотя бы для того, чтобы оценить перевоплощение актеров.

Я невольно улыбнулся и коварно прищурил один глаз.

-- Полно, так ли?... и кроме того, зачем приучать публику к внешности артиста. Ведь ему же будет труднее потом скрывать себя за гримом. Я знаю... публика любит узнавать своих любимцев на сцене, особенно красивых jeunes premiers, но едва ли эта забава согласуется с задачами авторов и искусства.

-- Ну да! Все авторы да авторы! -- протестовал новый голос. -- Вы всегда их защищаете, а наше значение умаляете.

-- Не тем ли, что я считаю артистов сотрудниками авторов, тогда как вы хотите, чтоб они пользовались чужим творением для личного успеха? По-моему, гораздо почтеннее быть сотрудником Шекспира, чем его эксплуататором! Что касается развлечения публики во время антрактов, если оно так необходимо, то, право, можно придумать что-нибудь поинтереснее наших фотографий. Хотя бы, например, хорошие картины... Знаю, знаю... это дорого. В таком случае вот... взгляните. (Мы были уже в фойе.) Здесь будет галерея писателей, а в той зале -- историческая галерея артистов и деятелей сцены. К этим лицам публике не мешает пригладеться, тем более что они занимают не последнее место в театре... Извините!!! -- шутливо обратился я в сторону защитника актерской монополии. Вся компания стояла теперь посреди залы с шапками на затылках и с безнадежно расставленными ногами. Они лениво поворачивали головы во все стороны, переводя глаза с потолка на стены, точно ища чего-то и не находя.

-- Не нравится!...-- подумал я, подходя к одной из групп. Вот что тут говорили:

-- Да, хорошо! просто!.. и оригинально!.. но это бедновато!

-- А по-моему, так ничего нет хорошего, -- откровенничал другой. -- Фойе в театре должно быть богато.

-- Почему? -- спросил я неожиданно.

-- Да... потому что... -- он не нашел слова.

-- Вот если бы вы сказали мне, что не только фойе, а весь театр должен быть изящен, оригинален и прост, я бы понял, так как всякое художественное произведение не может быть иным; но почему театр должен быть богат -- не знаю. По-моему, напротив, он не должен быть слишком роскошен, так как это невыгодно для сцены.

-- Почему же? -- удивились собеседники.

-- А вот почему: если богатство отделки будет заключаться в пестроте и яркости красок, сценические декорации и обстановка будут убиты... Если же, напротив, богатство скажется в едва уловимых полутонах, глаз избалуется утонченной роскошью, и обстановка сцены покажется грубой. После настоящего, старинного гобелена, согласитесь, трудно примириться с подделкой, хотя бы и удачной. Вот почему, по-моему, отделка театра должна быть изящна и только до известной степени роскошна. Главное же, чтобы на всем лежала печать порядочности. Она больше всего внушает уважение к месту.

В группе рядом вдруг вспыхнул ожесточенный спор. Кричали, махали руками, говорили все сразу, не слушая друг друга. Самый громкий голос, оказавшийся защитником буфета и курилки, перекрикивал всех.

-- Да, слу...у...шай...те, что я гово-о...рю...ю! -- ревел он. -- Я публика!.. Понимаете? Пу-у-блика! Так ли я говорю? Я тррре...е...бую, чтоб мне было удобно, -- отчеканивал он. -- Требую, понимаете, на-астаива...аю, требую. Вот-с какая история. Я здесь гуляю... дайте же сказать... понимаете, гуляю... так ли? -- Он показал, как гуляют... -- И можете себе представить -- мне захотелось пить... лимонаду или чаю!

-- Врешь, -- завизжал тонкий голос, -- ты не пьешь чая.

-- Дай сказать!

-- Не дам, не дам, -- визжал он. -- Ты не пьешь чая, ты хочешь коньяку; коньяку хочешь. Не дам, не дам коньяку, ступай в трактир!

Третий голос кричал:

-- Не уступлю. Ты этого не понимаешь. Я знаю театр. Я был антрепренером. Что вы толкуете ерунду. Театральный доход составляется из вешалки, буфета и сборов. Нет, не пустяки, и даже очень не пустяки.

-- Ну и что же? Ну и нелогично... Значит, надо допустить занавес с рекламой -- он очень доходен, -- возразил новый голос. -- Что же выйдет? "Мы отдохнем, дядя Ваня, мы отдохнем". Дррр, -- он изобразил спускающийся занавес, -- и вдруг читаешь: "Венская мебель Тонет; Гаваннские сигары; Мюр и Мерилиз; Механическая обувь"... Вот тебе и Чехов. Очень хорошо.

Я понял, что у меня явились защитники, и смелее подошел к группе.

-- Здесь будет буфетный прилавок?

-- Я не говорю буфетный; я говорю про чайный и фруктовый.

-- А где курильня? внизу или наверху?

-- Неужели будет рекламный занавес?

И все обступили меня и кричали.

-- Пойдите, пойдите, не все сразу! -- защищался я.

-- Все будет там, где следует. Здесь не место ни закусочному, ни чайному буфету, потому что здесь фойе для прогулки. Вон там, рядом, будет чайная комната, а так как, к несчастью, необходим и буфет, то он будет наверху, с курильной, подальше от искусства.

-- Буфетчик не согласится, он откажется, это невыгодно театральному бюджету.

-- Дайте сказать! Я публика, я хочу курить, вот-с какая штука... -- и все опять заговорили сразу.

-- Согласитесь, -- начал я, когда все утихло, -- согласитесь, что самая доходная часть в театре -- это художественная. Она одна делает сборы. Отдадим же ей все преимущества. Что касается курильни, ее необходимо поместить наверху, чтоб охранить все здание от табачного смрада. Если это не совсем удобно курильщикам, то это очень приятно для некурящих. Никакие вентиляции не помогут делу; особенно при нашей русской привычке не затворять за собой дверей. Да... кстати о вентиляции -- это важная часть в театрах. Ее как раз пробуют во время перерыва работ.

На наше счастье, там пробовали не только вентиляцию, но и электрическое освещение, отчего зрительный зал выглядел очень эффектно. Я люблю этот серьезный, немного мрачный и задумчивый зал с его темной дубовой мебелью и такими же парапетами лож. Тусклое освещение идет к нему, как сумерки к нашей северной природе. Они навевают думы и располагают к мечтанию.

Вся компания осторожно расселась по креслам и почему-то заговорила шопотом. Быть может, так повлияла на них порядочность обстановки.

-- Как хорошо! Как солидно! Просто, серьезно и изящно, -- шептали кругом.

К моему удивлению, зрительный зал понравился всем, даже ярым критикам и консерваторам, хотя он был отделан в том же духе, как и другие комнаты.

-- Ага, -- подумал я, -- они уже почувствовали преимущество изящной простоты перед пестротой роскоши!

-- Боюсь, что театр мал, -- шепнул мне кто-то.

-- Драматический театр не должен быть велик, -- отвечал я. -- Наше искусство слишком тонко и интимно, чтобы рассматривать его на большом расстоянии. В большом помещении пришлось бы усиливать голос и подчеркивать мимику, а это грубит передачу<sup>3</sup>... Для массовых сцен, правда, большой театр эффектен, но и на меньшей площади можно дать иллюзию воздуха и простора.

-- Но ведь маленький театр невыгоден, -- возразил мне собеседник.

-- Это еще вопрос! Во-первых, он уже потому выгоднее, что в нем можно достигнуть более тонких художественных результатов, и это главное; во-вторых, чем больше театр, тем больших расходов он требует, больше прислуги, больше холста на декорации, больше бутафории и реквизита, больше статистов и костюмов для них. В свою очередь, чем больше статистов, декораций, костюмов и бутафории, тем больше нужно уборных для одевания, складов для хранения вещей и т. д. в прогрессирующих пропорциях. Большой театр необходим тем антрепризам, которые строят свои расчеты на полных праздничных сборах, покрывающих им недоборы будней. При этой системе художественная сторона дела отходит на второй план, так как не она приманивает праздничную публику. В такие дни обыкновенно ходят в театр, чтобы не сидеть дома... Но есть другая система, более правильная и более выгодная, при которой размеры театра не играют такой роли. Она заключается в ежедневной художественной приманке публики. Пускай каждый спектакль будет значителен -- и публика придет в театр, не соображаясь ни с праздником, ни с буднями. Подсчитайте разницу цифр, и вы удивитесь результату.

-- Позвольте, -- возражал собеседник. -- Это еще обиднее, если публика будет толпами отходить от кассы за неимением мест.

-- Напротив, это хорошо. Один известный антрепренер сказал мне такой афоризм: "количество мест в театре должно быть меньше спроса на них, так как, чем труднее попасть в театр, тем более является желающих".

Действительно, такова психология толпы: стоит ей прочесть на афише, что "все билеты проданы", и ее потянет в театр.

-- Бра-ка-та-ку-а!.. -- раздался громоподобный голос со сцены. Товарищи испытывали акустику.

-- Нет! -- завизжал голос из партера, -- ты по-человечески! по-человечески!.. Не ори зря! не ори!

Оказывается, что во время нашего разговора вся компания разбрелась по разным местам зрительного зала и теперь сидела с такими напряженными лицами, с какими прислушиваются к пisku назойливого комара. Наступила тишина... Все смотрели на большую фигуру, стоявшую на сцене и о чем-то глубокомысленно думавшую.

-- Ну, ну, -- раздалось понукание из разных мест зала, -- говори по-человечески, по-человечески!

Фигура молчала, терла нос и конфузилась.

-- Понимаете ли, какая история! -- виновато заговорила она через минуту, -- ничего не могу придумать... такого...

-- И не надо такого, -- визжал голос из партера, -- говори просто, просто говори, без вывертов!

-- Здравствуйте! как вы поживаете... господа хорошие!.. Гм... здесь очень жарко... Да-с!.. Вы меня слышите?

-- Громче! членораздельней! -- кричали из партера. Наступило молчание.

-- Га-га-га-га-а! Геометрический!.. -- вдруг для всех неожиданно заревел могучий голос.

-- Не ори, -- хладнокровно остановил его тонкий голос.

Опять фигура молчала и зачесывала волосы на висках.

-- Понимаете ли... не могу... не реагирует фантазия. Вот-с какая история.

Поднялся хохот и шум.

Все полетели на сцену и стали пробовать голоса. Одни пели, другие кричали, третьи говорили топотом, остальные же ходили по подмосткам, о которых, видимо, соскучились.

Тем временем мы рассуждали о несовершенстве театральной архитектуры, которой слишком мало коснулись новые усовершенствования строительной техники.

-- Возьмем хотя бы акустику, -- жаловался я. -- Кто знает ее законы? "Избегайте углублений, ниш, углов, в которых может застревать звук", -- вот все, что можно услышать от специалистов. В Байрейте же вопреки этим законам Вагнер устроил по всей длине зрительного зала выступы с колонками и украшениями, и они не только не убивают акустики, но усиливают ее, потому что эти выступы, пустые внутри, несут роль резонаторов <sup>4</sup>.

-- Амальгама! Ппирротехнический!! Ссинематограф!! -- ревел бас на весь театр.

-- Вот видите, -- продолжал я, -- акустика прекрасна и никто не знает, почему. Это счастливый случай...

К нам подошел бывший антрепренер.

-- Почему так мало лож? -- загорячился он. -- Что вы делаете, господа! Ведь это же главный доход, как можно?..

-- Вы же сами советовали сделать их меньше.

-- Я??! -- изумился он и опешил.

-- Я вам напомню. Вы говорили, что в Москве мало публики на дорогие места, тогда как на дешевые до полутора -- двух рублей потребность большая. Мы увеличили количество последних, которые всегда разойдутся, в ущерб дорогим местам, которые могут пустовать. Действительно, какой толк в том, что дорогие ложи фиктивно повышают сумму вечернего сбора? Пусть лучше эта цифра будет меньше, но действительнее.

-- А ведь я не глупый мальчик! -- похвалился бывший антрепренер, хлопнув себя ладонью по лбу. Звук удара отозвался во всех углах залы.

-- Прекрасная акустика, -- порадовался он и пошел считать места в партере.

-- Вот и другой пример несовершенства архитектуры, -- продолжал я по его уходе. -- Можете ли вы указать театр, в котором из всех мест одинаково хорошо видно сцену? Ну хотя бы из *arriXre-loge* {из глубины ложи (*франц.*)}.? Кроме театра в Байрейте, до сих пор не дождавшегося у нас повторения, -- таких театров нет. А между тем как это важно в художественном отношении! Шум, кашель и переговоры публики во время действия, так мешающие актерам, в большинстве случаев происходят оттого, что десяток лиц из публики плохо видят или слышат. Стоит им занервничать, чтобы нарушить тишину и торжественный строй спектакля.

-- Больше всего кашляют от духоты или от сквозняков, -- заметил мой собеседник.

-- О да, конечно, -- согласился я. -- Хорошая вентиляция необходима в театре. Здесь она преостроумно устроена. Обыкновенно тяжелые пары, оседающие вниз, стараются вытянуть вверх, в потолок. Не проще ли, как у нас, высасывать их вниз, под пол, вдувая с потолка чистый воздух, подогретый калориферами?

Явились рабочие после отдыха. Все здание наполнилось шумами. Электричество потухло, и теперь из зловещих потемок сцены вырывались, кружились и пронизывали голову раздражающие удары по металлу. Сверлили сталь, и она стонала, заглушая человеческие голоса. Пришлось отложить осмотр сцены до другого раза.

Мы разошлись по домам.

- - -

С наступлением сезонной работы необходимо думать о здоровье. Надо ходить или делать умеренные моционы на свежем воздухе, есть в установленное время, то есть за час до репетиции и за три до спектакля, непременно отдыхать среди дня. Я отправился домой пешком, пообедал, разделся, как на ночь, лег в постель и пролежал полтора часа, хотя без привычки не мог заснуть.

### [ОПЕРЕТТА]

Вечером праздновалась встреча с товарищами и начало сезона.

Мы отправились большой компанией в летний театр смотреть оперетку. Увы, она мало изменилась. Та же бойкая увертюра с шумным галопом, назойливо повторяющимся в финале первого и последнего актов. То же оживление со скучающими, лицами на сцене и не всегда в публике. Все так же герцоги влюбляются в изящных крестьянок, разлучая их с молодыми тенорами -- пейзажами. Все так же в кульминационные минуты пьесы они берутся за руки и бегут от арьерсцены к рампе и обратно, изображая скачущих лошадей и набираясь воздуха для заключительного аккорда. По-прежнему оркестр заглушается хором, хор -- верхними нотами солистов. Все тот же юркий капельмейстер-иностранец не отстает от общего оживления в театре. Он так же вскакивает в эти минуты и выколачивает такт палочкой о пюпитр, чтоб показать трудность своего ремесла. Есть и лейтмотив -- грустно-певучий вальс, который исполняется в драматических местах при очень ярком лунном освещении. В эти моменты влюбленные крестьяне -- тенора и сопрано -- обнимаются у суфлерской будки и плавно покачиваются. Как и прежде, певцы кокетничают своим неумением говорить прозу и играть на сцене, а комик -- своим презрением к музыке и пению, и по-прежнему дорожит своей толщиной или худобой и усиленно пользуется данной ему поговоркой, вроде "тысяча чертей тебе в левое ухо!" Еще не найдены новые темы для куплетов, и потому бегающие кассиры, Дума, конка и разные уличные злобы-дня рифмуются на разные способы. Декорации и костюмы стали еще более красочны, аксессуары еще более блестящи. Эффекты еще ослепительнее. В этом направлении особый успех сделали многолюдные шествия стран света, народностей и проч., без которых не может обойтись богатая постановка, обходящаяся дирекции в 50 тысяч рублей, о чем и теперь еще объявляется" на афише. По-видимому, публика еще не пресытилась этими зрелищами "сатиры и морали" (обычный девиз опереточных театров).

Многие выходили довольные, приговаривая:

-- Тому, кто весь день занят работой, не мешает и развлечься, иначе для чего ходить в театр? Чтоб за свои же деньги: портить нервы? -- слуга покорный! Много горя и без того... "тысяча чертей тебе в левое ухо".

"Веселись беззаботно,  
будем пить, коль угодно!"

### [БАЛЕТ]

Я очень люблю пластику, красивую выразительную позу, жест, ловкость и грацию, мимодраму, национальные или стильные танцы, но в хореографическом искусстве -- я профан.

Я не знаю, например, что изображает поднятый выше головы носок танцовщицы. Я не трепещу в истинно трагические минуты балета, когда перед смертью героиня, показав на небо, на землю, потом на обручальное кольцо, горько плачет, хватает кинжал, чтоб заколоться, и... начинает быстро вертеться по сцене, большими шагами измеряя ее, точно циркулем. Я не вижу величия в трясущейся походке на пуантах, грации -- в прыжках кавалера и красоты в том, что он превращается при быстром вращении в существо о шести головах, двенадцати руках и ногах. Я считаю уродливым куций костюм балерины и не понимаю, например, зачем она садится на спину своего кавалера, а он опрокидывает ее вниз головой.

Я не чувствую художественной красоты и в массовых картинах с шарфами, вуалями, восходящими звездами, спускающимися ангелами и малютками, выскакивающими из раковин и цветов.

Между тем в свое время я часто посещал балет, но, каюсь, не ради искусства, а ради нее...

Она никогда не танцевала в балете одна, а всегда с четырьмя, шестью танцовщицами. В группах ее трудно было разыскать среди корзин цветов, вуалей, пальмовых ветвей и размалеванных вееров, так как она была хорошенькая. Известно, что последних балетные режиссеры обыкновенно прячут сзади, а спереди располагают своих жен.

Зато в операх она была в генеральских чинах. Например, если опера из испанской жизни, то на сцене должны танцевать цыгане с тореадорами. Это она закалывала мнимого быка или ударяла в бубен у суфлерской будки, в то время как все остальные в большем или меньшем количестве, смотря по достоинству оперы, бегали и прыгали вокруг нее с пиками или кастаньетами в руках.

Если опера была из восточной жизни, это она танцевала в широких шальварах, в то время как все остальные сидели на полу, поджав по-турецки ноги, отбивая руками такт грустной мелодии. Это ей давали менее прозрачное покрывало, тогда как у других оно было сделано из дешевой марли. Это она быстро откидывала покрывало и конфузливо завертывалась в него, неустанно выплетая кружева хорошенькими ножками в татарских туфельках. Все это мало напоминало турчанку или испанку, как всегда это бывает в балетных национальных танцах, тем не менее она была обворожительна <sup>1</sup>.

Недавно я заглянул в балет. Там все по-старому, только она уже не смотрит более в третий ряд с левой стороны, так как вышла замуж и отдалась семье, за что режиссер окончательно разжаловал ее в рядовые. По-прежнему много детей в ложах и старичков в первых рядах. Явились новые балетоманы из подрастающего поколения. Они восторженно аплодируют и с влюбленными лицами толкуются у артистического подъезда...

Дети, мальчики и старички -- вот настоящие ценители пластического искусства в современном театре.

## ОПЕРА

Декорация представляет очень большой подвал, аршин в-25 ширины, 20 высоты и 15 глубины. Здесь приютился скромный философ Фауст. Направо -- плита из накрашенной парусины, сквозь которую просвечивает красная электрическая лампа. Тут же прибито несколько приставных декораций, на которых написаны лейденская банка в рост человека, какая-то машина, похожая на десятичные весы, очень большой треснутый глобус, покрытый красной бархатной мантией, и скелет в натуральную величину.

По стенам развешаны анатомические и географические карты. Вся эта обстановка свидетельствует об обширности химических, медицинских и географических познаний ученого доктора философии.

Во всем подвале нет лишней мебели, напротив, не хватает необходимой, например кровати. Меблировка ограничена одним столом и стулом. На нем сидит сам Фауст, читая аршинную книгу и смотря на капельмейстера.

Судя по снежно-белым волосам и плохо причесанной бороде, артист, игравший Фауста, изображал его пожилым человеком, но сильно нарумяненные щеки, белые зубы и черные брови изобличали в нем юношу. Борода была не приклеена, и потому подбородок шлепал в ней, как пятка в чересчур широкой туфле.



Фауст одет был в черную монашескую рясу с широкими рукавами, из-под которых выглядывал его нижний костюм из пунцового бархата с гробовыми галунами. На голове -- еврейская ермолка.

У Фауста -- молодые, быстрые и красивые жесты и походка с сильным прихрамыванием. Его туловище наклонено вперед, как бы от болезни спинного мозга.

Минутами Фауст походил на игривого старичка, минутами же он напоминал юношу, с детской наивностью представляющего старичка с палочкой <sup>1</sup>.

Что пел артист, я не знаю, так как слов нельзя разобрать при пении, но лицо его выражало сильную тоску, особенно при низких нотах. Он даже съеживался весь. Наоборот, при высокой ноте он сразу выпрямлялся и как бы костенел с сосредоточенным, страдающим лицом. В эти минуты артист поспешно вскакивал и подбегал к авансцене для того, чтоб мы могли рассмотреть описанную мимику и услышать верхнюю ноту, которую певец пускал с большой силой в публику, указывая рукой направление ее полета <sup>2</sup>.

К сожалению, очень скоро артист перешел на другое место, и спина дирижера заслонила его от меня; я мог только наслаждаться его пением. На секунду он подошел к окну, чтоб любоваться сильным пожаром, но в это время пел хор за сценой, и потому лицо и руки певца оставались неподвижными.

Я слушал, смотрел на спину дирижера и думал: "Зачем у дирижера в руках палка? Чтоб бить музыкантов? Чтоб указывать? Но у нас на руке есть палец со специальным для сего назначением... К тому же он нарочно посажен так высоко и так ярко освещен, чтоб не только певец и музыканты, но и вся публика могла следить за его работой".

Тут я заглянул в оркестр и в душе порадовался тому, что эту интересную часть спектакля не скрыли от взоров публики.

Оркестр во время игры напоминает фабрику в движении. Яркое освещение, листы нот шуршат и переворачиваются, десятки рук двигаются в разных направлениях со смычками и другими инструментами.

Огненный язык и дым, появившиеся на сцене, напомнили мне о ней. Там открыли правильный квадрат пола и под ним зажгли детскую присыпку.

Огонь появился снизу, а красный свет его освещал пол сверху. Послышался глухой удар. По-театральному это называется повесткой, то есть предупреждением публики о том, что произойдет на сцене<sup>3</sup>.

В театрах черти появляются всегда из-под пола или из камина, и потому я сразу догадался, что следует ожидать Мефистофеля.

Стоит ли описывать его наружность? Она так хорошо известна по заглавным листам юмористических журналов или по коробкам пудры, мыла и духов. Рекламы косметики и парфюмерии послужили мотивом внешнему облику Мефистофеля на сцене. Он совсем не похож на гётевского злого духа: два закрученных уса кверху, два конца закрученной бороды книзу, две брови кверху, нос книзу, два пера кверху, красный костюм акробата, красная шляпка дамского фасона и т. д.

Помню, как Мефистофель стоял в позе гимнаста, приступающего к трудному акробатическому номеру. Он нажал кнопку картонного кубка, и, действительно, в нем вспыхнула детская присыпка. Я видел еще из-за спины капельмейстера, как правильный квадрат каменной стены поднялся кверху с шорохом накрахмаленного полотна, и весь подвал шатался долго после. Через образовавшуюся дыру я увидел соседнее владение: прекрасную виллу и сад. Очень белокурая и полная дама в белой амазонке, с длинной девичьей косой сидела в саду за прялкой в позе, принятой для фотографии. Она заменяла в опере простенькую гётевскую Маргариту.

Потом я видел, как Фауст стоял среди сцены с озабоченным лицом, растопыренными руками и ногами, как он выпрыгнул из своего старческого балахона, точно вылупившийся из яйца цыпленок. После рождения, или, вернее, возрождения, Фауст выбежал на авансцену и встал в позу гимнаста, на этот раз благополучно кончившего трудный номер и как бы приговаривающего: "et v'Ю! хор! la-la!"<sup>4</sup>.

В последующих актах я помню переодетую в костюм мальчишки даму с очень полными ногами и пышной грудью. Она заменяла Зибеля и ухаживала за толстой дамой в белой амазонке. Потом я помню, как ландскнехты собирались на войну. Народ танцевал по этому случаю, а человек двадцать совершенно одинаковых старичков стучали палочками по деревянному полу улицы. Скоро войска вернулись с войны церемониальным маршем при звуках военного оркестра,

заставивших испуганного дирижера вскочить со своего места. Я помню еще, как Мефистофель копировал "человека-змея" и ел свою шпагу, как он вместе с Фаустом и молодым офицером, заменявшим гётевского Валентина, точили свои шпаги поздно ночью перед храмом, как там же Маргарита засмеялась и сошла с ума.

В последнем акте, очень суетливом, все бегали по сцене и пели вместе: "Бежим, скорей бежим!" При этих словах Маргарита ложилась на солому, а остальные становились около нее на колена.

Опера кончилась, и я, опьяненный музыкой и пением, вышел из театра с непреодолимым желанием еще раз прослушать "Фауста" Гуно где-нибудь в концерте.

## [О ПРИЗВАНИИ АРТИСТА]

Неумолимая действительность предоставляет нам на решение всех этих сложных вопросов весьма ограниченное время. Самое большее, что можно посвятить вступительным экзаменам, -- это пять дней, неделю, то есть по 20--30 человек в день. Из них многие приезжают издалека и, конечно, торопятся поскорее вернуться на родину по материальным или другим причинам. И тут добросовестность экзаменаторов разбивается о неумолимое слово "некогда".

Такие размышления сильно волновали меня теперь, и я, пользуясь бессонницей, старался приготовить к предстоящей роли.

Безотраднее всего было то, что я не находил средства, как объяснить стремящимся на сцену то, что их там ожидает. Я знал по опыту неизмеримую разницу между тем, как рисует фантазия деятельность актера, и действительностью. Я забыл в эту минуту, что существуют взгляды, которые устанавливаются самой жизнью, и мне показалось (вероятно, спросонья), что я обязан написать какую-то речь или статью, чтоб ею сразу вразумить заблуждающихся. Со мной это часто случается: утром, при свете дня, рождается острое сознание какого-то убеждения, за день это сознание притупляется, а к вечеру кажется наивным.

Я сорвался с постели и стал писать <sup>1</sup>.

---

Труд артиста кажется легким, потому что он приятен, а результаты его красивы.

Власть над толпой, поклонение, постоянные эмоции и популярность, за ними слава, бессмертие и благодарное потомство -- вот заманчивые перспективы артистической карьеры.

Все без исключения начинающие артисты робко мечтают о таком будущем и чувствуют в себе присутствие таланта. Чтобы расстаться с этими иллюзиями, необходимы мучительные разочарования. Вот почему тысячи званых ошибаются и ломают свои жизни, а только несколько избранных отыскивают в себе дар бога.

В свою очередь, немногим из этих счастливых удаётся раздуть теплящуюся искорку таланта, так как она тухнет от грубого к ней прикосновения.

Талант капризен и жесток. Он вознаграждает только тех, кто любит его бескорыстно, кто подходит к искусству с чистыми помыслами.

Продавать талант за деньги не расчетливо и пользоваться им для самоуслаждения так же преступно, как присваивать чужую собственность, так как всякий дар небес принадлежит не обладателю его, а всему человечеству. Поэтому человек, зарывший свой талант, подобен меценату, скрывшему от толпы шедевры искусства для самоуслаждения.

Природа раздает таланты избранным счастливым для временного пользования ими. Поэтому артист становится лишь оболочкой той частички высшего существа, которую он хранит в себе.

Артист -- не более как воспитатель своего таланта и его истолкователь.

Воспитать талант, любить его творения и терпеливо объяснять его красоты тем, кто их не понимает, -- вот миссия артиста, требующая от него смирения и постоянного труда. Его проповедь красоты и благородства должна звучать не только со сцены, но и вне ее подмостков. Он должен общаться с людьми не только для того, чтобы поддерживать талант в живой атмосфере, но и для того, чтобы своим обаянием действовать на огрубевшие сердца, чтобы знать

людей, чутьем угадывать пульс жизни, вечно искать правду, борясь с неправдой, так как прикрашенная ложь и искренний талант несовместимы. И чем крупнее и прекраснее талант артиста, тем менее он понятен пошлости, которая преобладает в людях, и тем труднее миссия артиста. Он должен лучше всех знать, что творит его талант, в противном случае мы скажем: талант его прекрасен, но он сам ничтожен; как жаль, что драгоценность попала в руки глупого ребенка.

Частная жизнь артиста должна гармонировать с его искусством, в противном случае он будет создавать одной рукой, другой же разрушать иллюзию своих творений.

Кроме того, общественная миссия артиста требует доверия людей не только к артистической, но и к частной его личности, и он должен дорожить этим доверием не менее, чем своею независимостью.

Жизнь истинного артиста протекает в его самоусовершенствовании, и лишь на склоне своей деятельности он получает высшую награду, которую способно дать искусство: познание чистых его наслаждений. Тогда тернистый путь артиста украсится розами <sup>2</sup>.

Смерть уничтожает создания сценических артистов, но результат воздействия их на толпу и мысли, оживленные художественными образами, живут в последующих поколениях.

Большинство артистов, за редкими исключениями, держатся иного взгляда.

Они называют свою деятельность артистической карьерой, а талант считают своею собственностью. Одни стараются как можно выгоднее эксплуатировать его, приобретают славу, положение и богатство, другие, обеспеченные, пользуются им в часы досуга, как дорогой игрушкой.

Сообразуясь с требованиями общества, они дают таланту направление, наиболее подходящее ко времени. Успех их измеряется сборами, а положение -- размером жалования. Оклад находится в прямой зависимости от успеха и, в свою очередь, последний создается публикой.

Таким образом, артист становится ее рабом или, как называют в общепитии, ее кумиром. Такое положение наполовину зависит от таланта и наполовину от ловкости артиста. Интервью, хвалебные рецензии, подарки, психопатки, овации, клакеры, портреты в окнах магазинов и на шоколаде гипнотизируют большую публику, и не одним талантом добывается эта реклама. Тем не менее она действует всегда успешно и довольно продолжительно. Артисты, о которых идет речь, всегда кичатся своей независимостью и очень дорожат свободой. Они искренно не замечают отсутствия ее или, может быть, имеют о свободе неправильное представление. Казалось бы, под этим словом подразумевается широкая фантазия, далекие художественные перспективы и полное отсутствие всего, что сковывает творчество артиста. Но нет! Эти артисты, все без исключения, стоят за условность старой сцены, и отжившие приемы они зовут традицией, отсутствие искреннего и живого темперамента они объясняют требованием школы. Крикливость и аффектированность они считают нервом и пр. и пр. Такое же смещение понятий замечается в их частной жизни. То, что общество привыкло называть распущенностью, их замкнутый кружок зовет свободой. Мы называем жизнь этих людей богемой, а они гордятся этим словом. Став рабами подчинившего их порока, они погибают от него с проклятиями по адресу той публики, которая, позабавившись ими, как игрушкой, забросила ее, когда она испортилась. Так живут и погибают те артисты, которые не служат, а подслуживаются обществу. Им не узнать никогда высшей радости художника: бескорыстной любви чистого искусства.

В 10 часов ко мне приехали по делу и прервали мою работу<sup>3</sup>.

## [ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ЭКЗАМЕН]

Передняя театра почистилась и приняла жилой вид. По длинным рядам вешалок висели верхние платья, маляр отодвинулся в угол, а штукатур исчез.

По темному коридору ходила незнакомая толпа, шурша ногами о каменные плиты. Это были молодые люди и женщины, пришедшие экзаменоваться. Их возбужденный шопот переливался по кулуарам театра и настраивал торжественно.

Проходя в толпе, я пожал чью-то маленькую, выхоленную ручку и потом другую -- плоскую, холодную и влажную.

-- А мы уже здесь, -- прошептал знакомый голос, -- так страшно, так страшно, просто ужас.

Я пожелал успеха гимназистке и ее подруге и поспешил наверх.

Там уже собралась экзаменационная комиссия. Среди ее членов были новые лица, и они, конечно, поддерживали все тот же старый разговор: о необходимых для артиста данных, о способах оценки их и о размере предъявляемых к ним требований и пр. и пр.

От частого повторения таких споров у меня выработался трафарет для ответов, и я уже не удивляюсь более наивности вопросов. Так, например, очень часто приходится слышать даже от людей, причастных к театру, такого рода фразы:

-- Что прежде всего нужно актеру?

-- Во-первых -- талант, во-вторых -- талант и в-третьих -- талант, -- отвечаешь с раздражением.

-- Следовательно, без таланта нельзя быть актером? -- удивляется собеседник.

-- Решительно невозможно, -- отвечаешь без запинки.

-- Почему?

-- А потому, что актер без таланта -- это форма без содержания или оправа без драгоценного камня.

-- Но разве мало актеров без таланта? -- недоумевает спорящий.

-- Не больше, чем безграмотных литераторов, безголосых певцов или непонимающих критиков.

-- Почему же говорят, что вы не признаете талантов, что в вашем театре их нет и что вы обходитесь без них?

-- Вероятно, потому, что не все говорящие понимают то, о чем говорят, или, может быть, потому, что они считают меня чудотворцем и т. д. и т. д.

Конечно, сегодня между артистами разговор был иной. Старались выяснить вечно спорные вопросы.

-- Что такое талант, как он определяется и какой меркой он измеряется?

На это отвечаешь как заученный урок то мнение, которое выработалось личной практикой.

-- Изобразительный талант -- это способность воздействия, то есть способность заражать публику своими ощущениями.

Другая важная разновидность таланта -- это способность перевоплощения, то есть способность духовного и телесного отрешения от своей личности ради внутреннего и внешнего слияния с изображаемым образом.

Без способности воздействия -- нельзя быть актером, без способности перевоплощения -- можно сделаться актером, но однообразным и с небольшим диапазоном своих личных чувств.

При одной только способности воздействия актер обречен на вечное повторение себя самого в каждой роли.

Такой актер приспособляет роль к своим личным данным.

При способности к перевоплощению происходит обратное действие: актер применяет свои личные данные к каждой роли и привыкает жить чуждыми ему чувствами и образами, как своими собственными. Такой артист, конечно, интереснее и шире в своей творческой работе.

-- Увы! У многих ли отыщутся эти способности? -- скорбит новый член комиссии.

-- Гений обладает ими в наибольшей степени, посредственность -- в наименьшей, а бездарность совсем ими не обладает, -- по привычке отвечаешь ему.

Все качественные и количественные сочетания таких талантов и их разновидностей в связи с выразительными данными актера, все неисчислимы комбинации их на протяжении от гения до посредственности встречаются в природе, и все эти артистические величины должны быть признаны пригодными для сцены, раз что они займут, там место, соответствующее дарованию.

-- А что вы называете выразительными данными? -- докапывается собеседник.

На это ответ летит без задержки.

-- Выразительными данными я называю тот материал, которым актер передает свои ощущения, мысли и темперамент; его глаза, лицо, тело, голос, движения, походку.

Нельзя относиться к ним с презрением, как это делают многие поклонники "нутра". Эти данные для актера то же, что мрамор для скульптора, краски для художника или инструмент для музыканта.

Этого мало. Недостаточно иметь эти данные, нужно еще при них унаследовать способность к восприятию техники, для того чтоб умело распоряжаться внешними данными. Такая же точно способность существует и для внутренней техники. Эти свойства помогают актеру вживаться в чуждые ему чувства и внешне выражать не свойственные ему образы.

-- Какие же еще требования предъявляете вы к актеру?

-- Очень много свойств, способностей и знаний, которые я бы назвал служебными, то есть способствующими расширению главной изобразительной способности воздействия и перевоплощения.

-- А именно? -- пристает собеседник.

-- Темперамент, чуткость, впечатлительность, наблюдательность, фантазия, вкус, ум, развитие, литературные и научные познания, жизненный опыт, знание жизни и человеческой души, любовь к природе...

Все эти данные создают простор для наблюдения, проникновения в жизнь, познания человеческой души, а чем шире горизонт художника, тем крупнее его создания и, конечно, тем больших изобразительных средств и таланта они потребуют.

-- Какими же средствами угадать талант в другом? -- волнуется экзаменатор.

-- Существует только одно средство: почувствовать на себе самом воздействие и силу чужого таланта. Нельзя искать талант, его можно случайно почувствовать.

-- Как же быть? -- недоумевает новый экзаменатор. -- При таких повышенных требованиях к артисту пришлось бы закрыть все существующие театры?

-- Как видите, этого не случается, -- успокаиваешь его. -- Напротив, театры открываются все в большем количестве и все с большей прочностью завоевывают себе положение среди просветительных учреждений. Этого мало: лучшие литературные таланты все с большей охотой пользуются актером для проведения в публику своих мыслей и истолкования своих художественных образов.

-- Что же из этого следует? -- сбивается с толку собеседник.

-- Из этого следует, что сценическое искусство не погибнет. Оно сделалось необходимым обществу и никогда не станет в зависимость от таланта отдельных актерских личностей. Поэтому, сообразуясь с действительностью, приходится понижать художественные требования и мириться с тем, что гении рождаются веками, большие таланты -- десятилетиями, средние таланты -- годами, посредственности -- днями и бездарности -- минутами.

Вот с какими пониженными требованиями я сажусь теперь за экзаменаторский стол для оценки дарований этих будущих артистов.

И я действительно сел к большому столу, покрытому цветным сукном. На возвышение, одиноко стоявшее посреди комнаты, входила полная дама в черном бархатном платье, почти декольте. Этот костюм вызвал улыбку на лице некоторых экзаменаторов, сидевших рядом со мной, у меня же болезненно сжалось сердце.

Мне приходилось слышать историю этого единственного приличного платья в гардеробе бедняка. Я знаю, что оно сшито на последние гроши для всех торжественных случаев жизни -- от бала на даровой билет и до простого визита к знакомым. Я чувствую, что эта бедная полная женщина стыдится теперь днем своей обнаженной шеи, что ей холодно с непривычки и что она отлично сознает неуместность своего туалета.

Я знаю также, что ей нечего более надеть и что она не могла достать даже накидки для прикрытия обнаженного тела. Наблюдательный глаз сразу угадает в этой испуганной женщине мать семейства. Домашний широкий капот и туфли уже выработали в ней походку, от которой не сразу отделаешься. Кисти рук сами собой приспособились для пеленания детей, мытья их в корыте или натирки их нежного тельца маслом или свиным салом. Так и чувствуешь связку домашних ключей, висящих постоянно на указательном пальце. Другие пальцы, руки привыкли перебирать эти ключи и потому теперь неудержимо работают над старым веером. На такой милой домашней фигуре всякое бальное платье сидит, как капот, а лицо не может скрыть удивления от необычности костюма и обстановки. Одни глаза, черные и еще молодые, свидетельствуют о неудовлетворенности и жажде более красивой жизни.

-- Письмо Татьяны, -- объявила экзаменуемая, тотчас поперхнулась и откашлялась.

-- Ох?! -- прошептал кто-то из экзаменаторов.

-- Зачем?! -- не удержался другой.

Звучный голос, немного жирный по звуку, но приятный, удивительно бесстрастно, но грамотно прочитал длинные стихи без всякого понижения и повышения, без остановок, без передышек.

Именно так матери учат детей произносить стихи вместо подарка отцу к празднику. Только тогда, когда замолк голос, я решился взглянуть на экзаменуемую. Красные пятна покрыли ее лицо, она было довольна и, видно, ждала, что ее снова попросят читать.

-- Довольно, благодарю вас, -- объявил ей главный экзаменатор.

Она сразу повернулась и пошла, но долго приноравливалась, чтоб спустить ногу с возвышения. Пришлось ей помочь. Она скрылась с легкой одышкой, не скрывая своего утомления от непривычного занятия. И долго еще после мелькала в стеклах двери ее фигура, ожидавшая решения комиссии.

Я записал на записку: скорбная мать семейства в черном бархатном платье; плюсом: голос, скорбные глаза, осмысленная читка; минусом: без воздействия и перевоплощения, без внешности, без сценичности, наивна, стара по фигуре, никакого темперамента, безвкусна, жесты и внешность невыразительны.

Не принимать.

На эстраде уже стоял мужчина и откашливался в скомканный очень нечистый платок, который он потом долго засовывал в карманы брюк. Высокий рост, худой, сутуловатый, весь в черном, в сюртуке плохой провинциальной работы. Он ерошил свои курчавые белокурые волосы, обожженные щипцами. Его бледное, скуластое и некрасивое бритое лицо точно застыло в каком-то напряженном выражении. Плохо подбитые плечи сюртука, длинные руки с широкими красными кистями, большие ступни в неуклюжей обуви в конце длинных худых ног, изогнутых в коленках. Тем не менее в этой высокой, худой, некрасивой и задумчиво-мрачной фигуре было что-то приятное. Он со вкусом прочел своим сиплым, вкрадчивым голосом стихи Бальмонта, короткие, красивые своей недоговоренностью. Потом прочел другие так же монотонно, почти конфузливо и робко. Прочтя шесть таких же стихотворений, он оставался для нас загадкой. Его просили прочесть что-нибудь более яркое по выражению чувств, и он А. Толстого превратил в Бальмонта. Излюбленные экзаменаторами басни Крылова он отказался читать, и это жаль, так как именно в них резче всего сказывается склонность к изобразительной способности, к характерной интонации<sup>1</sup>.

## А. П. ЧЕХОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

### Воспоминания

Где и когда я познакомился с Антоном Павловичем Чеховым -- не помню. Вероятно, это случилось в 18...<sup>1</sup>.

В первый период нашего знакомства, то есть до возникновения Художественного театра, мы изредка встречались с ним на официальных обедах, юбилеях, в театрах.

Эти встречи не оставили в моей памяти никакого следа, за исключением трех моментов.

Помню встречу в книжном магазине А. С. Суворина в Москве<sup>2</sup>.

Сам хозяин, в то время издатель Чехова, стоял среди комнаты и с жаром порицал кого-то. Незнакомый господин в черном цилиндре и сером макинтоше в очень почтительной позе стоял рядом, держа только что купленную пачку книг, а А. П., опершись о прилавок, просматривал переплеты лежащих подле него книг и изредка прерывал речь А. С. Суворина короткими фразами, которые принимались взрывом хохота.

Очень смешон был господин в макинтоше. От прилива смеха и восторга он бросал пачку книг на прилавок и спокойно брал ее опять, когда становился серьезным.

Антон Павлович обратился и ко мне с какой-то приветливой шуткой, но я не ценил тогда его юмора.

Мне трудно покаяться в том, что Антон Павлович был мне в то время мало симпатичен.

Он мне казался гордым, надменным и не без хитрости. Потому ли, что его манера запрокидывать назад голову придавала ему такой вид,-- но она происходила от его близорукости: так ему было удобнее смотреть через пенсне. Привычка ли глядеть поверх говорящего с ним, или суетливая манера ежеминутно поправлять пенсне делали его в моих глазах надменным и неискренним, но на самом-то деле все это происходило от милой застенчивости, которой я в то время уловить не мог.

Другая малозначащая встреча, уцелевшая у меня в памяти, произошла в Москве, в театре Корша, на музыкально-литературном вечере в пользу фонда литераторов<sup>3</sup>.

Я в первый раз выступал в настоящем театре перед настоящей публикой и был очень занят собой.

Не без умысла оставил я верхнее платье не за кулисами, как полагается актерам, а в коридоре партера. Я рассчитывал надеть его здесь, среди любопытных взоров той публики, которую я собирался поразить.

В действительности случилось иначе. Мне пришлось торопиться, чтоб уйти незамеченным.

В эту-то критическую минуту и произошла встреча с Антоном Павловичем.

Он прямо подошел ко мне и приветливо обратился со следующими словами:

-- Вы же, говорят, чудесно играете мою пьесу "Медведь" <sup>4</sup>. Послушайте, сыграйте же. Я приду смотреть, а потом напишу рецензию.

Помолчав, он добавил:

-- И авторские получу.

Помолчав еще, он заключил:

-- 1 руб. 25 коп.

Признаться, я обиделся тогда, зачем он не похвалил меня за только что исполненную роль.

Теперь я вспоминаю эти слова с умилением.

Вероятно, А. П. хотел ободрить меня своей шуткой после только что испытанной мною неудачи.

Обстановка третьей и последней уцелевшей в моей памяти встречи первого периода знакомства с А. П. такова: маленький, тесный кабинет редактора известного журнала.

Много незнакомых людей.

Накурено.

Известный в то время архитектор и друг А. П. Чехова демонстрировал план здания для народного дома, чайной и театра <sup>5</sup>. Я робко возражал ему по своей специальности.

Все глубокомысленно слушали, а А. П. ходил по комнате, всех смешил и, откровенно говоря, всем мешал. В тот вечер он казался особенно жизнерадостным: большой, полный, румяный и улыбающийся.

Тогда я не понимал, что его так радовало.

Теперь я знаю.

Он радовался новому и хорошему делу в Москве. Он был счастлив тем, что к темным людям проникнет маленький луч света. И после всю жизнь его радовало все, что красит человеческую жизнь.

-- Послушайте! это же чудесно, -- говорил он в таких случаях, и детски чистая улыбка молодила его.

Второй период нашего знакомства с Антоном Павловичем богат дорогими для меня воспоминаниями.

Весной 189[7] года зародился Московский Художественно-общедоступный театр <sup>6</sup>.

Пайщики набирались с большим трудом, так как новому делу не пророчили успеха.

Антон Павлович откликнулся по первому призыву и вступил в число пайщиков. Он интересовался всеми мелочами нашей подготовительной работы и просил писать ему почаще и побольше.

Он рвался в Москву, но болезнь приковывала его безвыездно к Ялте, которую он называл Чортовым островом, а себя сравнивал с Дрейфусом <sup>7</sup>.

Больше всего он, конечно, интересовался репертуаром будущего театра <sup>8</sup>.

На постановку его "Чайки" он ни за что не соглашался. После неуспеха ее в С.-Петербурге <sup>9</sup> это было его болезненное, а следовательно, и любимое детище.

Тем не менее в августе 1898 года "Чайка" была включена в репертуар <sup>10</sup>. Не знаю, каким образом Вл. И. Немирович-Данченко уладил это дело.

Я уехал в Харьковскую губернию писать *mise en scXne* <sup>11</sup>.

Это была трудная задача, так как, к стыду своему, я не понимал пьесы. И только во время работы, незаметно для себя, я вжился и бессознательно полюбил ее. Таково свойство чеховских пьес. Поддавшись обаянию, хочется вдыхать их аромат.

Скоро из писем я узнал, что А. П. не выдержал и приехал в Москву. Приехал он, вероятно, для того, чтобы следить за репетициями "Чайки", которые уже начались тогда <sup>12</sup>. Он очень волновался. К моему возвращению его уже не было в Москве. Дурная погода угнала его назад в Ялту. Репетиции "Чайки" временно прекратились <sup>13</sup>.

Настали тревожные дни открытия Художественного театра и первых месяцев его существования.

Дела театра шли плохо. За исключением "Федора Иоанновича", делавшего большие сборы, ничто не привлекало публики. Вся надежда возлагалась на пьесу Гауптмана "Ганнеле", но московский митрополит Владимир нашел ее нецензурной и снял с репертуара театра.

Наше положение стало критическим, тем более что на "Чайку" мы не возлагали материальных надежд.

Однако пришлось ставить ее. Все понимали, что от исхода спектакля зависела судьба театра.

Но этого мало. Прибавилась еще гораздо большая ответственность. Накануне спектакля, по окончании малоудачной генеральной репетиции, в театр явилась сестра Антона Павловича -- Мария Павловна Чехова.

Она была очень встревожена дурными известиями из Ялты.

Мысль о вторичном неуспехе "Чайки" при тогдашнем положении больного приводила ее в ужас, и она не могла примириться с тем риском, который мы брали на себя.

Мы тоже испугались и заговорили даже об отмене спектакля, что было равносильно закрытию театра.

Не легко подписать приговор своему собственному созданию и обречь труппу на голодовку.

А пайщики? Что они сказали бы? Наши обязанности по отношению к ним были слишком ясны.

На следующий день в 8 часов занавес раздвинулся<sup>14</sup>. Публики было мало. Как шел первый акт -- не знаю. Помню только, что от всех актеров пахло валериановыми каплями. Помню, что мне было страшно сидеть в темноте и спиной к публике во время монолога Заречной и что я незаметно придерживал ногу, которая нервно тряслась.

Казалось, что мы проваливались. Занавес закрылся при гробовом молчании. Актеры пугливо прижались друг к другу и прислушивались к публике.

Гробовая тишина.

Из кулис тянулись головы мастеров и тоже прислушивались.

Молчание.

Кто-то заплакал. Книппер подавляла истерическое рыдание. Мы молча двинулись за кулисы.

В этот момент публика разразилась стоном и аплодисментами. Бросились давать занавес.

Говорят, что мы стояли на сцене вполоборота к публике, что у нас были страшные лица, что никто не догадался поклониться в сторону залы и что кто-то из нас даже сидел. Очевидно, мы не отдавали себе отчета в происходившем.

В публике успех был огромный, а на сцене была настоящая пасха. Целовались все, не исключая посторонних, которые ворвались за кулисы. Кто-то валялся в истерике. Многие, и я в том числе, от радости и возбуждения танцевали дикий танец.

В конце вечера публика потребовала посылки телеграммы автору<sup>15</sup>.

С этого вечера между всеми нами и Антоном Павловичем установились почти родственные отношения.

\* \* \*

Первый сезон окончился, и наступила весна, зазеленели деревья.

Вслед за ласточками перебрался на север и Антон Павлович.

Он поместился в маленькой квартире своей сестры, на Малой Дмитровке, Дегтярный переулок, дом Шишкова.

Самый простой стол посреди комнаты, такая же чернильница, перо, карандаш, мягкий диван, несколько стульев, чемодан с книгами и записками, словом, только необходимое и ничего лишнего. Это была обычная обстановка его импровизированного кабинета во время путешествия.

Со временем комната пополнилась несколькими эскизами молодых художников, всегда талантливыми, новыми по направлению и простыми. Тема этих картин в большинстве случаев тоже самая простая -- русский пейзаж в духе Левитана: березки, речка, поле, помещичий дом и пр.

А. П. не любил, рамок, и потому обыкновенно этюды прикреплялись к стене кнопками.

Скоро на письменном столе появились тоненькие тетрадошки. Их было очень много. Антон Павлович был занят в то время корректурой своих мелких, забытых им рассказов самой ранней



эпохи. Он готовил своему издателю Марксу новый выпуск мелких рассказов. Знакомясь с ними вновь, он добродушно хохотал, и тогда его густой баритон переливался по всей маленькой квартире.

Рядом с его комнатой часто шумел самовар, а вокруг чайного стола, точно калейдоскоп, сменялись посетители. Одни приходили, другие уходили.

Здесь часто и долго сиживали покойный художник Левитан, поэт Бунин, Вл. И. Немирович-Данченко, артист нашего театра Вишневский, Сулержицкий и многие другие.

Среди этой компании обыкновенно молчаливо сидела какая-нибудь мужская или женская фигура, почти никому не известная. Это была или поклонница, или литератор из Сибири, или сосед по имению, товарищ по гимназии, или друг детства, которого не помнил сам хозяин.

Эти господа стесняли всех и особенно самого А. П. Но он широко пользовался завоеванным себе правом: исчезать от гостей. Тогда из-за закрытой двери слышалось его покашливание и мерные шаги по комнате. Все привыкли к этим исчезновениям и знали, что, если соберется общество во вкусе А. П., он чаще появляется и даже сидит с ним, поглядывая через *rinse-nez* на молчаливую фигуру непрошенного гостя.

Сам он не мог не принять посетителя или тем более намекнуть на то, что он засиживался. Мало того, А. П. сердился, когда это делали за него, хотя и улыбался от удовольствия, когда, кто-нибудь удачно справлялся с таким посетителем. Если незнакомец слишком засиживался, А. П., бывало, приотворит дверь кабинета и вызовет к себе кого-нибудь из близких.

-- Послушайте же, -- шептал он ему убедительно, плотно притворяя дверь, -- скажите же ему, что я не знаю его, что я же никогда не учился в гимназии. У него же повесть в кармане, я же знаю. Он останется обедать, а потом будет читать... Нельзя же так... Послушайте...

Когда раздавался звонок, которого не любил А. П., он быстро садился на диван и сидел смирно, стараясь не кашлять. Все в квартире затихало, и гости замолкали или прятались по углам, чтоб при отворении двери вновь пришедший не догадался о присутствии живых лиц в квартире.

Слышалось шуршание юбок Марии Павловны, потом шум дверной цепи и разговор двух голосов.

-- Занят? -- восклицал незнакомый голос.

Длинная пауза.

-- А-ха! -- соображал он что-то.

Опять молчание. Потом долетали только отдельные слова.

-- Приезжий -- только две минутки.

-- Хорошо, передам, -- отвечала Мария Павловна.

-- Небольшой рассказ... пьеса... -- убеждал незнакомец.

-- До свидания, -- прощалась Мария Павловна.

-- Низкий, низкий поклон... компетентное мнение такого человека...

-- Хорошо, передам, -- твердила Мария Павловна,

-- Поддержка молодых талантов... обязательно просвещенное покровительство...

-- Непременно. До свидания, -- еще любезнее прощалась Мария Павловна.

-- Ох, виноват! -- тут слышались: падение свертка, шорох бумаги, потом надевание калош, опять: -- До свидания! Низкое, глубокое, преисполнен... минуты эстетического... глубокого... преисполнен до глубины...

Наконец дверь захлопывалась, и Мария Павловна клала на письменный стол несколько растрепанных рукописей с оборванной веревкой.

-- Скажите же им, что я не пишу больше... Не нужно же писать... -- говорил А. П., глядя на рукопись.

Тем не менее А. П. не только читал все эти рукописи, но и отвечал присылавшим их.

\* \* \*

Не думайте, чтоб после успеха "Чайки" и нескольких лет его отсутствия наша встреча была трогательна. А. П. сильнее обыкновенного пожал мне руку, мило улыбнулся -- и только. Он не любил экспансивности. Я же чувствовал в ней потребность, так как сделался восторженным поклонником его таланта. Мне было уже трудно относиться к нему просто, как раньше, и я

чувствовал себя маленьким в присутствии знаменитости. Мне хотелось быть больше и умнее, чем меня создал бог, и потому я выбирал слова, старался говорить о важном и очень напоминал психопатку в присутствии кумира. Антон Павлович заметил это и конфузился. И много лет после я не мог установить простых отношений, а ведь только их А. П. и искал со всеми людьми.

Кроме того, при этом свидании я не сумел скрыть впечатления фатальной перемены, происшедшей в нем. Болезнь сделала свое жестокое дело. Быть может, мое лицо испугало А. П., но нам было тяжело оставаться вдвоем.

К счастью, скоро пришел Немирович-Данченко, и мы заговорили о деле. Оно состояло в том, что мы хотели получить право на постановку его пьесы "Дядя Ваня".

-- Зачем же, послушайте, не нужно -- я же не драматург, -- отнекивался А. П.

Хуже всего было то, что императорский Малый театр хлопотал о том же. А. И. Южин, так энергично отстаивавший интересы своего театра, не дремал.

Чтоб избавиться от мучительной необходимости обидеть отказом кого-нибудь из нас, А. П. придумывал всевозможные причины, чтоб не дать пьесы ни тому, ни другому театру.

-- Мне же необходимо переделать пьесу, -- говорил он Южину, а нас он уверял: -- Я же не знаю вашего театра. Мне же необходимо видеть, как вы играете.

Случай помог нам. Кто-то из чиновников императорского театра пригласил А. П. для переговоров. Конечно, было бы правильнее, если б чиновник сам потрудился приехать к А. П.

Разговор начался весьма странно. Прежде всего чиновник спросил знаменитого писателя:

-- Чем вы занимаетесь?

-- Пишу, -- ответил изумленный Антон Павлович.

-- То есть, разумеется, я знаю... но... что вы пишете? -- запутывался чиновник.

А. П. потянулся за шляпой, чтобы уходить.

Тогда его превосходительство еще неудачнее поспешил перейти прямо к делу. Оно состояло в том, что репертуарная комиссия, просмотревшая "Дядю Ваню", не согласилась с выстрелом в третьем акте. Необходимо было переделать финал. В протоколе были изложены приблизительно следующие необъяснимые мотивы: нельзя допускать, чтоб в профессора университета, дипломированное лицо, стреляли из пистолета<sup>16</sup>.

После этого А. П. раскланялся и ушел, попросив прислать ему копию этого замечательного протокола. Он показывал нам его с нескрываемым возмущением.

После этого комико-драматического происшествия вопрос решился сам собой. Тем не менее А. П. продолжал настойчиво твердить:

-- Я же не знаю вашего театра.

Это была хитрость. Ему просто хотелось посмотреть "Чайку" в нашем исполнении. И мы дали ему эту возможность.

За неимением постоянного помещения наш театр временно обосновался в Никитском театре. Там и был объявлен спектакль без публики. Туда были перевезены все декорации<sup>17</sup>.

Обстановка грязного, пустого, неосвещенного и сырого театра с вывезенной мебелью, казалось бы, не могла настроить актеров и их единственного зрителя. Тем не менее спектакль доставил удовольствие Антону Павловичу<sup>18</sup>. Вероятно, он очень соскучился о театре за время "ссылки" в Ялте.

С каким почти детским удовольствием он ходил по сцене и обходил грязные уборные артистов. Он любил театр не только с показной его стороны, но и с изнанки.

Спектакль ему понравился, но некоторых исполнителей он осуждал. В том числе и меня за Тригорина.

-- Вы же прекрасно играете, -- сказал он, -- но только не мое лицо. Я же этого не писал.

-- В чем же дело? -- спрашивал я.

-- У него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки. -- Вот все, что пояснил мне А. П. на мои настойчивые приставания.

-- Клетчатые же панталоны... и сигару курит вот так... -- Он неискусно пояснил слова действием.

Больше я от него ничего не добился.

И он всегда так высказывал свои замечания: образно и кратко.

Они удивляли и врезались в память. А. П. точно задавал шарады, от которых не отделаешься до тех пор, пока их не разгадаешь.

Эту шараду я разгадал только через шесть лет, при вторичном возобновлении "Чайки"<sup>19</sup>.

В самом деле, почему я играл Тригорина хорошеньким франтом в белых панталонах и таких же туфлях "bain de mer" {морские купания (*франц.*)}? Неужели потому, что в него влюбляются? Разве этот костюм типичен для русского литератора? Дело, конечно, не в клетчатых брюках, драных башмаках и сигаре. Нина Заречная, начитавшаяся милых, но пустыньких небольших рассказов Тригорина, влюбляется не в него, а в свою девическую грезу. В этом и трагедия подстреленной чайки. В этом насмешка и грубость жизни. Первая любовь провинциальной девочки не замечает ни клетчатых панталон, ни драной обуви, ни вонючей сигары. Это уродство жизни узнается слишком поздно, когда жизнь изломана, все жертвы принесены, а любовь обратилась в привычку. Нужны новые иллюзии, так как надо жить, -- и Нина ищет их в вере.

Однако я отвлекся.

Исполнение одной из ролей он осудил строго до жестокости<sup>20</sup>. Трудно было предположить ее в человеке такой исключительной мягкости. А. П. требовал, чтоб роль была отобрана немедленно. Не принимал никаких извинений и грозил запретить дальнейшую постановку пьесы.

Пока шла речь о других ролях, он допускал милую шутку над недостатками исполнения, но стоило заговорить о неудавшейся роли; как А. П. сразу менял тон и тяжелыми ударами бил беспощадно:

-- Нельзя же, послушайте. У вас же серьезное дело, -- говорил он.

Вот мотив его беспощадности.

Этим же словами выяснилось и его отношение к нашему театру. Ни комплиментов, ни подробной критики, ни поощрений он не высказывал.

Всю эту весну благодаря теплой погоде А. П. провел в Москве и каждый день бывал на наших репетициях.

Он не вникал в нашу работу. Он просто хотел находиться в атмосфере искусства и болтать с веселыми актерами. Он любил театр, но пошлости в нем он не выносил. Она заставляла его или болезненно съеживаться, или бежать оттуда, где она появлялась.

-- Мне же нужно, позвольте, меня ждут. -- И он уходил домой, усаживался на диван и думал.

Через несколько дней, точно рефлексом, А. П. произносил для всех неожиданно какую-то фразу, и она метко характеризовала оскорбившую его пошлость.

-- Прррринципально протестую, -- неожиданно промолвил он однажды и закатился продолжительным хохотом. Он вспомнил невообразимо длинную речь одного не совсем русского человека, говорившего о поэзии русской деревни и употреблявшего это слово в своей речи.

\* \* \*

Мы, конечно, пользовались каждым случаем, чтобы говорить о "Дяде Ване", но на наши вопросы А. П. отвечал коротко:

-- Там же все написано.

Однако один раз он высказался определенно. Кто-то говорил о виденном в провинции спектакле "Дяди Вани". Там исполнитель заглавной роли играл его опустившимся помещиком, в смазных сапогах и в мужицкой рубахе. Так всегда изображают русских помещиков на сцене.

Боже, что сделалось с А. П. от этой пошлости!

-- Нельзя же так, послушайте. У меня же написано: он носит чудесные галстуки. Чудесные! Поймите, помещики лучше нас с вами одеваются.

И тут дело было не в галстукe, а в главной идее пьесы. Самородок Астров и поэтически нежный дядя Ваня гложут в захолустье, а тупица профессор блаженствует в С.-Петербурге и вместе с себе подобными правит Россией.

Вот затаенный смысл ремарки о галстукe...

"Дядя Ваня" имел у нас большой успех. По окончании спектакля публика требовала: "Телеграмму Чехову!"<sup>21</sup>

\* \* \*

Судя по письмам, А. П. жил всю зиму мечтой о поездке в Москву. Теперь он душевно привязался к нашему театру, которого ни разу не видел, если не считать импровизированного спектакля "Чайки".

Он задумал писать пьесу для нас.

"Но для этого необходимо видеть ваш театр", -- твердил он в своих письмах.

Когда стало известно, что доктора запретили ему весеннюю поездку в Москву, мы поняли его намеки и решили ехать в Ялту со всей труппой и обстановкой.

...-го апреля 1900 года вся труппа с семьями, декорациями и обстановкой для четырех пьес выехала из Москвы в Севастополь<sup>22</sup>. За нами потянулись кое-кто из публики, фанатики Чехова и нашего театра и даже один известный критик С. В. Васильев (Флеров)<sup>23</sup>. Он ехал со специальной целью давать подробные отчеты о наших спектаклях.

Это было великое переселение народов. Особенно запомнился мне в этом путешествии А. Р. Артем, который в первый раз в жизни расставался со своей женой. В дороге он выбрал себе "женой" А. Л. Вишневого, который стал за это время его энергией, его волей. Подъезжая к Севастополю, А. Р. Артем спрашивал всех, есть ли там извозчики, не пришлось бы итти пешком в горы и т. д.

Очень часто, когда долго не было А. Л. Вишневого, А. Р. Артем посылал за ним. Всю дорогу старик говорил о смерти и был очень мрачен.

Под Севастополем, когда начались тоннели, скалы, красивые места, вся труппа высыпала на площадку. Вышел в первый раз за всю дорогу и мрачный Артем под конвоем А. Л. Вишневого. А. Л. Вишневский со свойственным ему темпераментом стал утешать Артема: "Нет, не умрешь ты, Саша! Зачем тебе умирать! Смотри: чайки, море, скалы, -- нет, не умрешь ты, Саша!"

А Артем, в котором под влиянием этих скал, моря, красивых поворотов, по которым мчался поезд, проснулся художник, смотрел уже горящими глазами на окружающие его картины, вдруг тряхнул головой и, зло повернувшись к А. Л. Вишневскому, коварно проговорил:

-- Еще бы я умер! Чего захотел!

И, досадливо отвернувшись, добавил:

-- Ишь, что выдумал!

Крым встретил нас неприветливо. Ледяной ветер дул с моря, небо было обложено тучами, в гостиницах топили печи, а мы все-таки мерзли.

Театр стоял еще заколоченным с зимы, и буря срывала наши афиши, которых никто не читал. Мы приуныли.

Но вот взойшло солнце, море улыбнулось и нам стало весело.

Пришли какие-то люди, отодрали щиты от театра и распахнули двери. Мы вошли туда. Там было холодно, как в погребе. Это был настоящий подвал, который не выветришь и в неделю, а через два-три дня надо было уже играть. Больше всего мы беспокоились об Антоне Павловиче, как он будет тут сидеть в этом затхлом воздухе. Целый день наши дамы выбирали места, где ему лучше было бы сидеть, где меньше дует. Наша компания все чаще стала собираться около театра, вокруг которого закипела жизнь.

У нас праздничное настроение -- второй сезон, все разodelись в новые пиджаки, шляпы, все это молодо, и ужасно всем нравилось, что мы актеры. В то же время все старались быть чрезмерно корректными -- это, мол, не захудалый какой-нибудь театр, а столичная труппа.

Наконец, явилась какая-то расфранченная дама. Она объявила себя местной аристократкой, другом Чехова и потребовала литерную ложу на все спектакли. За ней потянулась к кассе публика и очень скоро разобрала все билеты на четыре объявленных спектакля.

Ждали приезда Чехова. Пока О. Л. Книппер, отпросившаяся в Ялту, ничего не писала нам оттуда, и это беспокоило нас. В вербную субботу она вернулась с печальным известием о том, что А. П. захворал и едва ли сможет приехать в Севастополь.

Это всех опечалило. От нее мы узнали также, что в Ялте гораздо теплее (всегдашнее известие оттуда), что А. П. удивительный человек и что там собрались чуть не все представители русской литературы: Горький, Мамин-Сибиряк, Станюкович, Бунин, Елпатьевский, Найденов, Скиталец.

Это еще больше взволновало нас. В этот день все пошли покупать пасхи и куличи к предстоящему разговению на чужой стороне.

В полночь колокола звонили не так, как в Москве, пели тоже не так, а пасхи и куличи отзывались рахат-лукумом.

А. Р. Артем совершенно раскритиковал Севастополь, решив, что пасху можно встречать только на родине. Зато прогулка около моря после разговения и утренний весенний воздух заставили нас забыть о севере. На рассвете было так хорошо, что мы пели цыганские песни и декламировали стихи под шум моря.

На следующий день мы с нетерпением ожидали парохода, с которым должен был приехать А. П. Наконец мы его увидели. Он вышел последним из кают-компания, бледный и похудевший. А. П. сильно кашлял. У него были грустные, больные глаза, но он старался делать приветливую улыбку.

Мне захотелось плакать.

Наши фотографии-любители сняли его на сходне парохода, и эта сценка фотографирования попала в пьесу, которую он тогда вынашивал в голове ("Три сестры")<sup>24</sup>.

По общей бестактности посыпались вопросы о его здоровье.

-- Прекрасно. Я же совсем здоров, -- отвечал А. П.

Он не любил забот о его здоровье, и не только посторонних, но и близких. Сам он никогда не жаловался, как бы плохо себя ни чувствовал.

Скоро он ушел в гостиницу, и мы не беспокоили его до следующего дня. Остановился он у Ветцеля, не там, где мы все остановились (мы жили у Киста)<sup>25</sup>. Вероятно, он боялся близости моря.

\* \* \*

На следующий день, то есть в пасхальный понедельник, начались наши гастроли. Нам предстояло двойное испытание -- перед А. П. и перед новой публикой.

Весь день прошел в волнении и хлопотах.

Я только мельком видел А. П. в театре. Он приходил осматривать свою ложу и беспокоился по двум вопросам: закроют ли его от публики и где будет сидеть "аристократка".

Несмотря на резкий холод, он был в легоньком пальто. Об этом много говорили, но он опять отвечал коротко:

-- Послушайте! Я же здоров!

В театре была стужа, так как он был весь в щелях и без отопления. Уборные согревали керосиновыми лампами, но ветер выдувал тепло.

Вечером мы гримировались все в одной маленькой уборной и нагревали ее теплотой своих тел, а дамы, которым приходилось щеголять в кисейных платицах, перебегали в соседнюю гостиницу. Там они согревались и меняли платья.

В 8 часов пронзительный ручной колокольчик сзывал публику на первый спектакль "Дяди Вани".

Темная фигура автора, скрывшегося в директорской ложе за спинами Вл. И. Немировича-Данченко и его супруги, волновала нас.

Первый акт был принят холодно. К концу успех вырос в большую овацию. Требовали автора. Он был в отчаянии, но все-таки вышел<sup>26</sup>.

На следующий день переволновавшийся А. Р. Артем слег и на репетицию не пришел<sup>27</sup>. Антон Павлович, страшно любивший лечить, как только узнал об этом, обрадовался пациенту. Да еще пациент этот был А. Р. Артем, которого он очень любил. Сейчас же с Тихомировым<sup>28</sup> он отправился к больному. А мы все выслеживали и спрашивали, как Антон Павлович будет лечить А. Р. Артема. Любопытно, что, идя к больному, Антон Павлович зашел домой и взял с собой молоток и трубочку.

-- Послушайте, я же не могу так, без инструментов, -- сказал он озабоченно.

И долго он его там выслушивал, выстукивал, а потом стал убеждать, что вообще лечиться не нужно. Дал какую-то мятную конфетку:

-- Вот, послушайте же, скушайте это!

На этом лечение и кончилось, так как Артем на другой день, выздоровел.

\* \* \*

Антон Павлович любил приходить во время репетиций, но так как в театре было очень холодно, то он только по временам заглядывал туда, а большую часть времени сидел перед театром на солнечной площадке, где обыкновенно грелись на солнышке актеры. Он весело болтал с ними, каждую минуту приговаривая:

-- Послушайте, это же чудесное дело, это же замечательное дело -- ваш театр.

Это была, так сказать, ходовая фраза у Антона Павловича в то время.

Обыкновенно бывало так: сидит он на площадке, оживленный, веселый, болтает с актерами или с актрисами -- особенно с Книппер и Андреевой, за которыми он тогда ухаживал, -- и при каждой возможности, ругает Ялту. Тут уже звучали трагические нотки.

-- Это же море зимой черное, как чернила...

Изредка вспыхивали фразы большого томления и грусти.

Тут же он, помню, по несколько часов возился с театральным плотником и учил его "давать" сверчка.

-- Он же так кричит, -- говорил он, показывая, -- потом столько-то секунд помолчит и опять: "тик-тик".

В определенный час на площадку приходил господин NN и начинал говорить о литературе совсем не то, что нужно. И Антон Павлович сейчас же куда-то незаметно стушевывался.

На следующий день после "Одинок", которые произвели на него сильнейшее впечатление, он говорил:

-- Какая это чудесная пьеса!

Говорил, что театр вообще очень важная вещь в жизни и что непременно надо писать для театра.

Насколько помню, первый раз он сказал это после "Одинок".

Среди этих разговоров на площадке говорил о "Дяде Ване" -- очень хвалил всех участвующих в этой пьесе и мне сказал только одно замечание про Астрова в последнем действии:

-- Послушайте же, он же свистит. Это дядя Ваня хнычет, а он же свистит.

Я при своем тогдашнем прямолинейном мировоззрении никак не мог с этим примириться -- как это человек в таком драматическом месте может свистеть.

На спектакль он приходил всегда задолго до начала. Он любил придти на сцену посмотреть, как ставят декорации. В антрактах ходил по уборным и говорил с актерами о пустяках. У него всегда была огромная любовь к театральным мелочам -- как спускают декорации, как освещают, и когда при нем об этих вещах говорили, он стоит, бывало, и улыбается.

Когда шла "Эдда Габлер", он часто, зайдя во время антракта в уборные, засиживался там, когда уже шел акт. Это нас смущало -- значит, не нравится, думали мы, если он не торопится в зрительный зал. И когда мы спросили у него об этом, он совершенно неожиданно для нас сказал:

-- Послушайте же, Ибсен же не драматург!

"Чайки" Антон Павлович в Севастополе не смотрел -- он видел ее раньше, а тут погода изменилась, пошли ветры, бури, ему стало хуже, и он принужден был уехать.

Спектакль "Чайки" шел при ужасных условиях. Ветер был так, что у каждой кулисы стояло по мастеру, которые придерживали их, чтобы они не упали в публику от порывов ветра. Все время слышались с моря тревожные свистки пароходов и крики сирены. Платье на нас шевелилось от ветра, который гулял по сцене. Шел дождь.

Тут еще был такой случай. Нужно было во что бы то ни стало дать свет на сцене такой, который можно было получить, только оставив половину городского сада без освещения. Расстаться нам с этим эффектом, казалось, не было никакой возможности. У Владимира Ивановича Немировича-Данченко есть такие решительные минуты -- он распорядился просто-напросто потушить половину городского сада.

Спектакль "Чайки" имел громадный успех. После спектакля собралась публика. И только что я вышел на какую-то лесенку с зонтиком в руках, кто-то подхватил меня, кажется, это были гимназисты. Однако осилить меня не могли. Положение мое было действительно плачевное: гимназисты кричат, поднимают одну мою ногу, а на другой я прыгал, так как меня тащили вперед, зонтик куда-то улетел, дождь лил, но объяснить не было возможности, так как все кричали "ура". А сзади бежала жена и беспокоилась, что меня искалечат. К счастью, они скоро обессилели и выпустили меня, так что до подъезда гостиницы я дошел уже на обеих ногах. Но у самого подъезда они захотели еще что-то сделать и уложили меня на грязные ступеньки.

Вышел швейцар, стал меня обтирать, а запыхавшиеся гимназисты долго еще горячились и обсуждали, почему так случилось<sup>29</sup>.

Все севастопольское начальство было уже нам знакомо, и перед отъездом в Ялту с разных сторон по телефону докладывали: "Норд-вест, норд-ост, будет качка, не будет"; все моряки говорили, что все будет хорошо, качка будет где-то у Ай-Тодора, а тут загиб, и мы поедем по спокойному морю.

А вышло так, что никакого загиба не было, а потрянуло нас так, что мы и до сих пор не забудем.

Потрепало нас в пути основательно. Многие из нас ехали с женами, с детьми. Некоторые севастопольцы приехали вместе с нами в Ялту. Няньки, горничные, дети, декорации, бутафория - все это перемешалось на палубе корабля. В Ялте толпа публики на пристани, цветы, парадные платья, на море вьюга, ветер -- одним словом, полный хаос.

Тут какое-то новое чувство -- чувство того, что толпа нас признает. Тут и радость и неловкость этого нового положения, первый конфуз популярности.

Не успели мы приехать в Ялту, разместиться по номерам, умыться, осмотреться, как я уже встречаю Вишневого, бегущего со всех ног, в полном экстазе; он орет, кричит, вне себя:

-- Сейчас познакомился с Горьким -- такое очарование! Он уже решил написать нам пьесу! Еще не издавши нас...

На следующее утро первым долгом пошли в театр. Там ломали стену, чистили, мыли, одним словом, работа шла вовсю. Среди стружек и пыли по сцене разгуливали: А. М. Горький с палкой в руках, Бунин, Миролубов<sup>30</sup>, Мамин-Сибиряк, Елпатьевский, Владимир Иванович Немирович-Данченко...

Осмотрев сцену, вся эта компания отправилась в городской сад завтракать. Сразу вся терраса наполнилась нашими актерами, и мы завладели всем садом. За отдельным столиком сидел Станюкович, -- он как-то не связывался со всей компанией.

Оттуда всем обществом, кто пешком, кто человек по шести в экипаже, отправились к Антону Павловичу.

У Антона Павловича был вечно накрытый стол либо для завтрака, либо для чая. Дом был еще не совсем достроен, а вокруг дома был жиденский садик, который он еще только что рассаживал.

Вид у Антона Павловича был страшно оживленный, преображенный, точно он воскрес из мертвых. Он напоминал -- отлично помню это впечатление -- точно дом, который простоял всю зиму с заколоченными ставнями, закрытыми дверями. И вдруг весной его открыли, и все комнаты засветились, стали улыбаться, искриться светом. Он все время двигался с места на место, держа руки назад, поправляя ежеминутно пенсне. То он на террасе, заполненной новыми книгами и журналами, то с несползающей с лица улыбкой покажется в саду, то во дворе. Изредка он скрывался у себя в кабинете и, очевидно, там отдыхал.

Приезжали, уезжали. Кончался один завтрак, подавали другой. Мария Павловна разрывалась на части, а Ольга Леонардовна, как верная подруга или как будущая хозяйка дома, с засученными рукавами деятельно помогала по хозяйству.

В одном углу литературный спор, в саду, как школьники, занимались тем, кто дальше бросит камень, в третьей кучке И. А. Бунин с необыкновенным талантом представляет что-то, а там, где Бунин, непременно стоит Антон Павлович и хохочет, помирает от смеха. Никто так не умел смешить Антона-Павловича, как И. А. Бунин, когда он был в хорошем настроении.

Для меня центром явился Горький, который сразу захватил меня своим обаянием. В его необыкновенной фигуре, лице, выговоре на о, необыкновенной жестикологии, показывании кулака в минуты экстаза, в светлой, детской улыбке, в каком-то временами трагически проникновенном лице, в смешной или сильной, красочной, образной речи сквозила какая-то душевная мягкость и грация, и, несмотря на его сутуловатую фигуру, в ней была своеобразная пластика и внешняя красота. Я часто ловил себя на том, что люблю его позой или жестом.

А влюбленный взгляд, который он часто останавливал на Антоне Павловиче, какое-то расплывающееся в улыбке лицо при малейшем звуке голоса Антона Павловича, добродушный смех при малейшей его остроте как-то сближали нас в общей симпатии к хозяину дома.

Антон Павлович, всегда любивший говорить о том, что его увлекало в данную минуту, с наивностью ребенка подходил от одного к другому, повторяя все одну и ту же фразу: видел ли тот или другой из его гостей наш театр.

-- Это же чудесное же дело! Вы непременно должны написать пьесу для этого театра.

И без устали говорил о том, какая прекрасная пьеса "Одинокие".

Горький со своими рассказами об его скитальческой жизни. Мамин-Сибиряк с необыкновенно смелым юмором, доходящим временами до буффонады, Бунин с изящной шуткой, Антон Павлович со своими неожиданными репликами, Москвин с меткими остротами -- все это делало одну атмосферу, соединяло всех в одну семью художников. У всех рождалась мысль, что все должны собираться в Ялте, говорили даже об устройстве квартир для этого. Словом -- весна, море, веселье, молодость, поэзия, искусство -- вот атмосфера, в которой мы в то-время находились.

Такие дни и вечера повторялись чуть не ежедневно в доме Антона Павловича.

\* \* \*

У кассы театра толпилась разношерстная публика из расфранченных дам и кавалеров обеих столиц, учителей и служащих из разных провинциальных городов России, местных жителей и больных чахоткой, во время своей тоскливой зимы не забывших еще о существовании искусства.

Прошло первое представление с подношениями, подарками и т. д. Несмотря на то, что в трагических местах садовый оркестр городского сада громко аккомпанировал нам полькой или маршем, успех был большой.

В городском саду, около террасы, шли горячие споры о новом направлении в искусстве, о новой литературе. Одни, даже из выдающихся писателей, не понимали самых элементарных вещей реального искусства, другие уходили в совершенно обратную сторону и мечтали увидеть на сцене то, что недостойно подмостков ее. Во всяком случае, спектакли вызвали споры чуть не до драки, -- следовательно, достигали своей цели. Все здесь присутствовавшие литераторы словно вдруг вспомнили о существовании театра и кто тайно, кто явно мечтали о пьесе.

То, что отравляло Антону Павловичу спектакли, -- это необходимость выходить на вызовы публики и принимать чуть ли не ежедневно овации. Нередко поэтому он вдруг неожиданно исчезал из театра, и тогда приходилось выходить и заявлять, что автора в театре нет. В большинстве случаев он приходил просто за кулисы и, переходя из уборной в уборную, жуировал закулисной жизнью, ее волнениями и возбуждениями, удачами и неудачами и нервностью, которая заставляла острее ощущать жизнь.

По утрам все собирались на набережную, я прилипал к А. М. Горькому, и во время прогулки он фантазировал о разных сюжетах для будущей пьесы. Эти разговоры поминутно прерывались выходками его необыкновенно темпераментного мальчика Максимки, который проделывал невероятные штуки.

Из нашего пребывания в Ялте у меня остался в памяти еще один эпизод. Как-то днем прихожу к Антону Павловичу -- вижу, он свиреп, лют и мохнат; одним словом, таким я его никогда не видел. Когда он успокоился, выяснилось следующее. Его мамаша, которую он обожал, собралась, наконец, в театр смотреть "Дядю Ваню". Для старушки это был совершенно знаменательный день, так как она ехала смотреть пьесу Антоши. Ее хлопоты начались уже с самого раннего утра. Старушка перерыла все сундуки и на дне их нашла какое-то старинного фасона шелковое платье, которое она и собралась надеть для торжественного вечера. Случайно этот план открылся, и Антон Павлович разволновался. Ему представилась такая картина: сын написал пьесу, мамаша сидит в ложе в шелковом платье. Эта сентиментальная картина так его беспокоила, что он хотел ехать в Москву, чтобы только не участвовать в ней.

По вечерам собирались иногда в отдельном кабинете гостиницы "Россия"; кто-то что-то играл на рояли, все это было по-дилетантски наивно, но, несмотря на это, звуки музыки моментально вызывали у Горького потоки слез.

Однажды как-то Горький увлекся и рассказал сюжет своей предполагаемой пьесы. Ночлежный дом, духота, нары, длинная, скучная зима. Люди от ужаса озверели, потеряли терпение и надежду и, истощив терпение, изводят друг друга и философствуют. Каждый старается перед другими показать, что он еще человек. Какой-то бывший официант особенно кичится своей грошовой бумажной манишкой -- это единственный остаток от его прежней фрачной жизни. Кто-то из обитателей дома, чтобы насолить официанту, стащил эту бумажную грудь и разорвал ее пополам. Бывший официант находит эту разорванную манишку, и из-за этого поднимается целый ужас, свалка. Он в полном отчаянии, так как вместе с манишкой порваны всякие узы с



прежней жизнью. Ругательства и споры затянулись до глубокой ночи, но были остановлены неожиданным известием о приближении обхода -- полиции. Торопливые приготовления к встрече полиции, каждый мечется и прячет то, что ему дорого или компрометирует его. Все разлеглись по нарам и притворились спящими. Пришла полиция. Кое-кого без звания увели в участок, и нары засыпают; и только один богомолец-старик сползает в тишине с печи, вынимает из своей сумки восковой огарок, зажигает его и начинает усердно молиться. Откуда-то с нар просовывается голова татарина и говорит:

-- Помолись за меня!

На этом первый акт оканчивался.

Следующие акты были едва намечены, так что разобраться в них было трудно. В последнем акте: весна, солнце, обитатели ночлежного дома роют землю. Истомленные люди вышли на праздник природы и точно ожили. Даже как будто под влиянием природы полюбили друг друга. Так у меня осталось в памяти все, что говорил мне о своей пьесе А. М. Горький <sup>31</sup>.

Театр кончил всю серию своих постановок и закончил свое пребывание чудесным завтраком на громадной плоской крыше у Фанни Карловны Татариновой<sup>32</sup>. Помню жаркий день, какой-то праздничный навес, сверкающее вдали море. Здесь была вся труппа, вся съехавшаяся, так сказать, литература с Чеховым и Горьким во главе, с женами и детьми.

Помню восторженные, разгоряченные южным солнцем речи, полные надежд и надежд без конца.

Этим чудесным праздником под открытым небом закончилось наше пребывание в Ялте.

\* \* \*

В следующем году у нас шли: "Снегурочка", "Доктор Штокман", "Три сестры", "Когда мы, мертвые, пробуждаемся" <sup>33</sup>.

С самого начала сезона Антон Павлович часто присылал письма то тому, то другому. У всех он просил сведений о жизни театра. Эти несколько строчек Антона Павловича, это его постоянное внимание незаметно для нас оказывали на театр большое влияние, которое мы можем оценить только теперь, после его смерти.

Он интересовался всеми деталями и особенно, конечно, репертуаром театра. А мы все время подзуживали его на то, чтобы он писал пьесу. Из его писем мы знали, что он пишет из военного быта, знали, что какой-то полк откуда-то куда-то уходит. Но догадаться по коротким, отрывочным фразам, в чем заключается сюжет пьесы, мы не могли. В письмах, как и в своих писаниях, он был скуп на слова. Эти отрывочные фразы, эти клочки его творческих мыслей мы оценили только впоследствии, когда уже узнали самую пьесу.

Ему или не писалось, или, напротив, пьеса была давно уже написана и он не решался расстаться с ней и заставлял ее вылеживаться в своем столе, но он всячески оттягивал присылку этой пьесы. В виде отговорки он уверял нас, что на свете столько прекрасных пьес, что: -- Надо же ставить Гауптмана, надо, чтобы Гауптман написал еще, а что он же не драматург, и т. д. <sup>34</sup>.

Все эти отговорки приводили нас в отчаяние, и мы писали умоляющие письма, чтобы он поскорее прислал пьесу, спасал театр и т. п. Мы сами не понимали тогда, что мы насилуем творчество большого художника.

Наконец, пришли один или два акта пьесы, написанные знакомым мелким почерком. Мы их с жадностью прочли, но, как всегда бывает со всяким настоящим сценическим произведением, главные его красоты были скрыты при чтении. С двумя актами в руках невозможно было приступить ни к выработке макетов, ни к распределению ролей, ни к какой бы то ни было сценической подготовительной работе. И с тем большей энергией мы стали добиваться остальных двух актов пьесы. Получили мы их не без борьбы.

Наконец, Антон Павлович не только согласился прислать пьесу, но привез ее сам <sup>35</sup>.

Сам он своих пьес никогда не читал. И не без конфуза и волнения он присутствовал при чтении пьесы труппе. Когда стали читать пьесу и за разъяснениями обращаться к Антону Павловичу, он, страшно сконфуженный, отнекивался, говоря:

-- Послушайте же, я же там написал все, что знал.

И действительно, он никогда не умел критиковать своих пьес и с большим интересом и даже удивлением слушал мнения других. Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, это с тем, что его "Три сестры", а впоследствии "Вишневый сад" -- тяжелая драма русской жизни. Он был искренно убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль {См. письмо А. П. Чехова к М. П. Лилиной (Алексеевой) от 15 сентября 1903 г. (*Примечание К. С. Станиславского*.)<sup>36</sup>}. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение, как это, в том заседании, где он впервые услышал такой отзыв о своей пьесе.

Конечно, мы воспользовались присутствием автора, чтобы извлечь все необходимые нам подробности. Но и тут он отвечал нам односложно. Нам в то время его ответы казались неясными я непонятными, и только потом мы оценили всю их необыкновенную образность и почувствовали, как они типичны для него и для его произведений.

Когда начались подготовительные работы, Антон Павлович стал настаивать, чтобы мы непременно пригласили одного его знакомого генерала. Ему хотелось, чтобы военно-бытовая сторона была до мельчайших подробностей правдива. Сам же Антон Павлович, точно посторонний человек, совершенно якобы непричастный к делу, со стороны наблюдал за нашей работой.

Он не мог нам помочь в нашей работе, в наших поисках внутренности прозоровского дома. Чувствовалось, что он этот дом знает подробно, видел его, но совершенно не заметил, какие там комнаты, мебель, предметы, его наполняющие, словом, он чувствовал только атмосферу каждой комнаты в отдельности, но не ее стены.

Так воспринимает литератор окружающую жизнь. Но этого слишком мало для режиссера, который должен определенно вычертить и заказать все эти подробности.

Теперь понятно, почему Антон Павлович так добродушно смеялся и улыбался от радости, когда задачи декоратора и режиссера совпадали с его замыслом. Он долго рассматривал макет декорации и, вглядываясь во все подробности, добродушно хохотал.

Нужна привычка для того, чтобы по макету судить о том, что будет, чтобы по макету понять сцену. Эта чисто театральная, сценическая чуткость была ему свойственна, так как Антон Павлович по природе своей был театральным человеком. Он любил, понимал и чувствовал театр -- конечно, с лучшей его стороны. Он очень любил повторять все те же рассказы о том, как он в молодости играл в разных пьесах, разные курьезы из этих любительских проб. Он любил тревожное настроение репетиций и спектакля, любил работу мастеров на сцене, любил прислушиваться к мелочам сценической жизни и техники театра, но особенное пристрастие он питал к правдивому звуку на сцене.

Среди всех его волнений об участии пьесы он немало беспокоился о том, как будет передан набат в третьем акте во время пожара за сценой. Ему хотелось образно представить нам звук дребезжащего провинциального колокола. При каждом удобном случае он подходил к кому-нибудь из нас и руками, ритмом, жестами старался внушить настроение этого надрывающего душу провинциального набата.

Он бывал почти на всех репетициях своей пьесы, но очень редко, осторожно и почти трусливо выражал свои мнения<sup>37</sup>. Лишь одно он отстаивал особенно энергично: как и в "Дяде Ване", так и здесь он боялся, чтобы не утрировали и не карикатурили провинциальной жизни, чтобы из военных не делали обычных театральных шаркунов с дребезжащими шпорами, а играли бы простых, милых и хороших людей, одетых в поношенные, а не театральные мундиры, без всяких театрально-военных выправок, поднятий плеч, грубостей и т. д.

-- Этого же нет, -- убеждал он особенно горячо, -- военные же изменились, они же стали культурнее, многие же из них уже даже начинают понимать, что в мирное время они должны приносить с собой культуру в отдаленные медвежьи углы.

На этом он настаивал тем более, что тогдашнее военное общество, узнав, что пьеса написана из их быта, не без волнения ожидало ее появления на сцене.

Репетиции шли при участии рекомендованного Антоном Павловичем генерала<sup>38</sup>, который так сжился с театром и судьбой репетируемой пьесы, что часто забывал о своей прямой миссии и гораздо больше волновался о том, что у того или иного актера не выходит роль или какое-нибудь отдельное место.

Антон Павлович просмотрел весь репертуар театра, делал свои односложные замечания, которые всегда заставляли задумываться над их неожиданностью и никогда не понимались сразу. И лишь по прошествии известного времени удавалось сжиться с этими замечаниями. Как

на пример такого рода замечаний могу указать на упомянутое мною выше замечание о том, что в последнем акте "Дяди Вани" Астров в трагическую минуту свистит.

Антону Павловичу не удалось дожидаться даже генеральной репетиции "Трех сестер", так как ухудшившееся здоровье погнало его на юг, и он уехал в Ниццу <sup>39</sup>.

Оттуда мы получали записочки -- в сцене такой-то, после слов таких-то, добавить такую-то фразу. Например: "Бальзак венчался в Бердичеве" -- было прислано оттуда.

Другой раз вдруг придет маленькую сценку. И эти бриллиантики, которые он присылал, просмотренные на репетициях, необыкновенно оживляли действие и подталкивали актеров к искренности переживания <sup>40</sup>.

Было и такое его распоряжение из-за границы. В четвертом акте "Трех сестер" опустившийся Андрей, разговаривая с Ферапонтом, так как никто с ним больше не желал разговаривать, описывает ему, что такое жена с точки зрения провинциального, опустившегося человека <sup>41</sup>. Это был великолепный монолог страницы в две. Вдруг мы получаем записочку, в которой говорится, что весь этот монолог надо вычеркнуть и заменить его всего лишь тремя словами:

-- Жена есть жена!

В этой короткой фразе, если вдуматься в нее глубже, заключается все, что было сказано в длинном в две страницы монологе. Это очень характерно для Антона Павловича, творчество которого всегда было кратко и содержательно. За каждым его словом тянулась целая гамма разносторонних настроений и мыслей, о которых он умалчивал, но которые сами собой рождались в голове.

Вот почему у меня не было ни одного спектакля, несмотря на то, что пьеса игралась сотни раз, чтобы я не делал новых открытий в давно знакомом тексте и в не раз пережитых чувствах роли. Глубина чеховских произведений для вдумчивого и чуткого актера неисчерпаема.

Как волновал Антона Павловича первый спектакль "Трех сестер", можно судить по тому хотя бы, что за день до спектакля он уехал из того города, где нам был известен его адрес, неизвестно куда, чтобы таким образом не получать никаких известий о том, как прошел спектакль.

Успех пьесы был довольно неопределенный.

После первого акта были трескучие вызовы, актеры выходили к публике что-то около двенадцати раз. После второго акта вышли один раз. После третьего трусливо аплодировало несколько человек, и актеры выйти не могли, а после четвертого жидко вызывали один раз.

Пришлось допустить большую натяжку, чтобы телеграфировать Антону Павловичу, что пьеса имела "большой успех" <sup>42</sup>.

И только через три года после первой постановки публика постепенно оценила все красоты этого изумительного произведения и стала смеяться и затихать там, где этого хотел автор. Каждый акт уже сопровождался триумфом.

Пресса также долго не понимала этой пьесы <sup>43</sup>. И как это ни странно, но первые достойные этой пьесы рецензии мы прочли в Берлине, когда ездили туда давать там свои спектакли.

В Москве в год ее постановки пьеса прошла всего несколько раз и затем была перевезена в Петербург. Туда же ожидали и Антона Павловича, но плохая погода и его здоровье помешали этому.

Вернувшись в Москву, театр возобновил подготовительные для будущего сезона работы. Приехал Антон Павлович. В труппе в это время стали поговаривать о возможной свадьбе Чехова и Книппер. Правда, их часто встречали вместе.

Однажды Антон Павлович попросил А. Л. Вишневого устроить званый обед и просил пригласить туда своих родственников и почему-то также и родственников О. Л. Книппер. В назначенный час все собрались и не было только Антона Павловича и Ольги Леонардовны. Ждали, волновались, смущались и, наконец, получили известие, что Антон Павлович уехал с Ольгой Леонардовной в церковь, венчаться, а из церкви поедет прямо на вокзал и в Самару, на кумыс <sup>44</sup>.

А весь этот обед был устроен им для того, чтобы собрать в одно место всех тех лиц, которые могли бы помешать повенчаться интимно, без обычного свадебного шума. Свадебная помпа так мало отвечала вкусу Антона Павловича. С дороги А. Л. Вишневскому была послана телеграмма.

На следующий год Антон Павлович располагал прожить осень в Москве и лишь на самые холодные месяцы уехать в Ялту. Осенью он действительно приехал и жил здесь. Этот период как-то плохо сохранился у меня в памяти. Буду вспоминать обрывками.

Помню, например, что Антон Павлович смотрел репетиции "Дикой утки" и видно было -- скучал. Он не любил Ибсена. Иногда он говорил:

-- Послушайте же, Ибсен не знает жизни. В жизни так не бывает.

В этой пьесе Антон Павлович не мог смотреть без улыбки на А. Р. Артема<sup>45</sup> и все говорил:

-- Я же напишу для него пьесу. Он же непременно должен сидеть на берегу реки и удить рыбу...

И тут же выдумал и добавил:

-- ...А Вишневский будет в купальне рядом мыться, плескаться и громко разговаривать... {А. Л. Вишневский жил в то время в доме Сандуновских бань и каждый день ходил купаться. Это-то и натолкнуло А. П. на такую шутку. (*Примечание К. С. Станиславского.*)}.

И сам покатывался от такого сочетания.

Как-то на одной из репетиций, когда мы стали приставать к нему, чтобы он написал еще пьесу, он стал делать кое-какие намеки на сюжет будущей пьесы.

Ему чудилось раскрытое окно, с веткой белых цветущих вишен, входящих из сада в комнату. Артем уже сделался лакеем, а потом ни с того ни с сего -- управляющим. Его хозяйин, а иногда ему казалось, что это будет хозяйка, всегда без денег, и в критические минуты она обращается за помощью к своему лакею или управляющему, у которого имеются скопленные откуда-то довольно большие деньги.

Потом появилась компания игроков на бильярде. Один из них, самый яркий любитель, безрукий, очень веселый и бодрый, всегда громко кричащий. В этой роли ему стал мерещиться А. Л. Вишневский. Потом появилась боскетная комната, потом она опять заменилась бильiardной.

Но все эти щелки, через которые он открывал нам будущую пьесу, все же не давали нам решительно никакого представления о ней. И мы с тем большей энергией торопили его писать пьесу.

Насколько ему не нравился Ибсен, настолько он любил Гауптмана. В то время шли репетиции "Микаэля Крамера", и Антон Павлович усиленно следил за ними<sup>46</sup>.

У меня осталась в памяти очень характерная черта его непосредственного и наивного восприятия впечатлений.

На генеральной репетиции второго акта "Микаэля Крамера" я, стоя на сцене, слышал иногда его смешок. Но так как действие, происходившее на сцене, не подходило к такому настроению зрителя, а мнением Антона Павловича я, конечно, очень дорожил, то этот смешок несказанно меня смущал. Кроме того, среди действия Антон Павлович несколько раз вставал и быстро ходил по среднему проходу, все продолжая посмеиваться. Это еще более смущало играющих.

По окончании акта я пошел в публику, чтобы узнать причину такого отношения Антона Павловича, и увидел его сияющего, так же возбужденно бежавшего по среднему проходу.

Я спросил о впечатлении. Ему очень понравилось.

-- Как это хорошо! -- сказал он. -- Чудесно же, знаете, чудесно!

Оказалось, что смеялся он от удовольствия. Так смеяться умеют только самые непосредственные зрители.

Я вспомнил крестьян, которые могут засмеяться в самом неподходящем месте пьесы от ощущения художественной правды.

-- Как это похоже! -- говорят они в таких случаях.

\* \* \*

В этом же сезоне он смотрел "Три сестры" и остался очень доволен спектаклем<sup>47</sup>. Но, по его мнению, звон набата в третьем акте нам не удался. Он решил сам наладить этот звук. Очевидно, ему захотелось самому повозиться с рабочими, порежиссировать, поработать за кулисами. Ему, конечно, дали рабочих.

В день репетиции он подъехал к театру с извозчиком, нагруженным разными кастрюлями, тазами и жестянками. Сам расставил рабочих с этими инструментами, волновался, рассказывал, как кому бить, и, объясняя, конфузился. Бегал несколько раз из зала на сцену и обратно, но что-то ничего не выходило.

Наступил спектакль, и Чехов с волнением стал ждать своего звона. Звон получился невероятный. Это была какая-то какофония -- колотили кто по чем попало, и невозможно было слушать пьесу.

Рядом с директорской ложей, где сидел Антон Павлович, стали бранить сначала звон, а потом и пьесу и автора. Антон Павлович, слушая эти разговоры, пересаживался все глубже и глубже и, наконец, совсем ушел из ложи и скромно сел у меня в уборной.

-- Что же это вы, Антон Павлович, не смотрите пьесу? -- спросил я.

-- Да послушайте же, там же ругаются... Неприятно же.

И так весь вечер и просидел у меня в уборной.

\* \* \*

Антон Павлович любил придти до начала спектакля, сесть против гримирующегося и наблюдать, как меняется лицо от грима. Смотрел он молча, очень сосредоточенно. А когда какая-нибудь проведенная на лице черта изменит лицо в том направлении, которое нужно для данной роли, он вдруг обрадуется и захохочет своим густым баритоном. И потом опять замолчит и внимательно смотрит. Антон Павлович, по моему мнению, был великолепный физиономист. Однажды ко мне в уборную зашел один близкий мне человек, очень жизнерадостный, веселый, считавшийся в обществе немножко беспутным.

Антон Павлович все время очень пристально смотрел на него и сидел с серьезным лицом, молча, не вмешиваясь в нашу беседу.

Когда господин ушел, Антон Павлович в течение вечера неоднократно подходил ко мне и задавал всевозможные вопросы по поводу этого господина. Когда я стал спрашивать о причине такого внимания к нему, Антон Павлович мне сказал:

-- Послушайте, он же самоубийца.

Такое соединение мне показалось очень смешным. Я с изумлением вспомнил об этом через несколько лет, когда узнал, что человек этот действительно отравился.

Бывало и так: придешь к Антону Павловичу, сидишь, разговариваешь. Он на своем мягком диване сидит, покашливает и изредка вскидывает голову, чтобы через пенсне посмотреть на мое лицо.

Сам себе кажешься очень веселым. Придя к Антону Павловичу, забываешь все неприятности, какие бывали у меня до прихода к нему. Но вдруг он, воспользовавшись минутой, когда мы оставались одни, спросит:

-- Послушайте! У вас же сегодня странное лицо. Что-нибудь случилось с вами?

\* \* \*

Антон Павлович очень обижался, когда его называли пессимистом, а его героев неврастениками. Когда ему попадались на глаза статьи критиков, которые тогда с такой желчью придирались к нему, то он, тыкая пальцем в газету, говорил:

-- Скажите же ему, что ему (критику) нужно водолечение... Он же тоже неврастеник, мы же все неврастеники.

Потом, бывало, заходит по комнате и, покашливая, с улыбкой, но со следами горького чувства повторит несколько раз, выделяя букву "и":

-- "Писсимист!"

Антон Павлович был самым большим оптимистом будущего, какого мне только приходилось видеть. Он бодро, всегда оживленно, с верой рисовал красивое будущее нашей русской жизни. А к настоящему относился только без лжи и не боялся правды. И те самые люди, которые называли

его пессимистом, сами первые или раскисали, или громили настоящее, особенно восьмидесятые и девяностые годы, в которые пришлось жить Антону Павловичу. Если прибавить при этом его тяжелый недуг, который причинял ему столько страданий, его одиночество в Ялте и, несмотря на это, его всегда жизнерадостное лицо, всегда полное интереса ко всему, что его окружало, то вряд ли в этих данных можно найти черты для портрета пессимиста.

\* \* \*

Весною этого же [1902] года театр поехал в Петербург на гастроли. Антон Павлович, бывший к тому времени уже в Ялте, очень хотел поехать вместе с нами, но доктора не выпустили его из Ялты. Мы играли тогда в Панаевском театре и, помню, очень боялись, что нам не разрешат сыграть "Мещан" Горького.

Для цензуры был назначен до открытия сезона особенный спектакль "Мещан". На этом спектакле присутствовали великие князья, министры, разные чиновники из цензуры и т. д. Они должны были решить, можно играть эту пьесу или нельзя. Сыграли мы как можно деликатнее, с вырезками, которые мы же сами сделали.

Пьесу в конце концов разрешили. Цензурный комитет велел вымарать только одну фразу: "...в доме купца Романова" <sup>48</sup>...

По окончании репетиции все заинтересовались артистом Б. <sup>49</sup>, игравшим роль Тетерева. Б. поступил к нам из певчих что-то на очень маленькое жалование, чтобы только не служить в хоре. Он обладал колоссальной фигурой и архиерейским басом. Несколько лет он пробыл незамеченным и, получив роль Тетерева, которая очень подошла к его данным, сразу прославился.

Помню, А. М. Горький очень носился в то время с Б., а Антон Павлович все твердил: -- Послушайте же, он же не для вашего театра.

И вот Б. после репетиции привели в зрительный зал. Светские дамы восторгались самородком; находили его и красивым, и умным, и обаятельным. А самородок сразу почувствовал себя как рыба в воде, стал страшно важен и для большего шика заявлял кому-нибудь из высшего света своим трескучим басом:

-- Ах, извините, я вас не узнал.

Состоялся первый спектакль. Под сценой была спрятана дюжина вооруженных городовых. Масса мест в зале было занято тайной полицией -- словом, театр был на военном положении.

К счастью, ничего особенного не произошло. Спектакль прошел с большим успехом.

На следующий день, когда вышли хвалебные рецензии, Б. явился в театр в цилиндре. Бывший в это время в конторе цензор просит познакомить его с Б.

После обычных при знакомстве приветствий легкая пауза и затем Б. вдруг начинает сетовать, что в Петербурге так мало газет.

-- Как хорошо жить в Париже или Лондоне -- там, говорят, выходит до шестидесяти газет в день...

И таким образом наивно проговорился о том, как ему приятно было читать хвалебные рецензии.

\* \* \*

На втором спектакле захворала О. Л. Книппер <sup>50</sup>. Болезнь сказалась очень опасной, потребовалась серьезная операция, и больную на носилках в карете скорой медицинской помощи отправили в больницу.

Посыпались телеграммы из Ялты в Петербург и обратно. Приходилось наполовину обманывать больного Антона Павловича. Видно было, что он очень тревожился, и в этих его беспокойных, заботливых телеграммах ясно сказывалась его необыкновенно мягкая, нежная душа. И все же, несмотря на все его стремления в Петербург, из Ялты его не выпустили.

Гастроли кончились, а Книппер уехать было нельзя. Труппа разъехалась. Через неделю или две и Книппер повезли в Ялту. Операция не удалась, и там она захворала и слегла. Столовая в доме Антона Павловича была превращена в спальню для больной, и А. П., как самая нежная сиделка, ухаживал за ней.

По вечерам он сидел в соседней комнате и перечитывал свои мелкие рассказы, которые он собирал в сборники. Некоторые из рассказов он совсем забыл и, перечитывая, сам хохотал во все горло, находя их остроумными и смешными.

Когда я приставал к нему с напоминаниями о новой пьесе, он говорил:

-- А вот же, вот... -- и при этом вынимал маленький клочок бумаги, исписанный мелким, мелким почерком.

Большим утешением в это печальное время был Иван Алексеевич Бунин.

Среди всех этих тревог и волнений Антона Павловича все-таки не покидала мысль оставить Ялту и переехать в Москву. Длинные вечера проходили в том, что нужно было подробно, в лицах, рассказывать всю жизнь театра. Он так интересовался жизнью в Москве, что спрашивал даже о том, что где строится в Москве. И надо было рассказывать ему, где, на каком углу строится дом, в каком стиле, кто его строит, сколько этажей и т. д. При этом он улыбался и иногда заключал:

-- Послушайте, это же прекрасно!

Так его радовала всякая культура и благоустроенность. Но как врач Антон Павлович был, вероятно, не очень дальновиден, так как решился перевезти жену в Москву в то время, когда она еще, очевидно, далеко не была готова к этому.

Они приехали как раз в то время, когда у нас производились весенние школьные экзамены. Экзамены эти производились в отдельном здании, выстроенном С. Т. Морозовым специально для наших репетиций на Божедомке<sup>51</sup>. Там была сцена величиною почти с нашу и маленькая комнатка для смотрящих.

Сюда в день приезда и поспешили придти Антон Павлович с женой. А на следующий день Ольга Леонардовна захворала опять, и очень серьезно. Она была при смерти, и думали даже -- безнадежна. Антон Павлович не отходил от больной ни днем, ни ночью, сам делал ей припарки и т. д. А мы поочередно дежурили у него, не ради больной, которая и без того была хорошо обставлена и куда нас не пускали доктора, а больше ради самого Антона Павловича, чтобы поддержать в нем бодрость.

В один из таких трудных дней, когда положение больной было особенно опасно, собрались все близкие и обсуждали, кого из знаменитых врачей пригласить. Каждый, как это всегда бывает в таких случаях, стоял за своего. В числе рекомендуемых упоминали одного из врачей, запятнавшего свое имя каким-то нехорошим поступком в смысле профессиональной этики.

Услыхав его имя, Антон Павлович необыкновенно решительно заявил, что если пригласят этого врача, то он должен будет навсегда уехать в Америку.

-- Послушайте же, я же врач, -- говорил он, -- за это же меня выгонят из врачей...

Пока в доме происходил этот разговор, известный деятель печати Г-ий<sup>52</sup>, я и один из наших актеров стояли на улице и курили, так как этого мы никогда не позволяли себе делать в квартире Антона Павловича. У дома напротив, возле пивной, стояла карета от Иверской. Шел разговор о том, что молодая жизнь может кончиться. Этот разговор так взволновал Г-ского, что он заплакал. Чтобы успокоиться, он стал, видимо, придумывать, что бы ему такое выкинуть. И вдруг без шляпы он перебегает улицу, входит в пивную, садится в карету из-под Иверской и пьет из бутылки пиво, дает кучеру Иверской три рубля и просит провезти себя в карете по бульвару. Опешивший кучер тронул лошадей. Колымага, тяжело подрагивая на ходу, покатила по бульвару, а оттуда нам приветливо помахивал ручкой Г-ский. Это был тот самый Г-ский, о котором так любил рассказывать Антон Павлович.

Антон Павлович страшно хохотал, когда ему рассказали об этом.

Одну из шуток Г-ского Антон Павлович очень любил рассказывать.

Однажды в смутное время, когда часто бросали бомбы и вся полиция была настороже, по Тверской ехали Антон Павлович и Г-ский. Г-ский держал в руках завернутую в бумагу тыкву с огурцами. Проезжая мимо городского, Г-ский останавливает извозчика, подзывает городского и с серьезным, деловым лицом передает ему в руки завернутую тыкву. Городовой принял в руки тыкву. Когда извозчик тронул дальше, Г-ский как бы в виде предупреждения крикнул городовому:

-- Бомба!

И шутники унеслись на лихаче дальше по Тверской. А опешивший городской, боясь двинуться с места, стоял посередине улицы, бережно держа в руках завернутую тыкву.

-- Я же все оглядывался, -- говорил Антон Павлович, -- мне хотелось увидеть, что он будет делать дальше, да так и не увидел.

Наступили летние каникулы, все разъехались, а больной все еще не было лучше -- она все еще была в опасном положении.

До сих пор, несмотря на долгое знакомство с Антоном Павловичем, я не чувствовал себя с ним просто, не мог просто относиться к нему, я всегда помнил, что передо мною знаменитость, и старался казаться умнее, чем я есть. Эта неестественность, вероятно, стесняла Антона Павловича. Он любил только простые отношения. Моя жена, которой сразу удалось установить с ним эти простые отношения, всегда чувствовала себя с ним свободнее меня. Нет возможности описать, о чем они вдвоем разговаривали и как эта легкая, непринужденная болтовня веселила и забавляла по природе естественного и простого Антона Павловича.

И только в эти долгие дни, которые я просиживал вместе с Антоном Павловичем в комнате рядом с больной, мне впервые удалось найти эту простоту в наших отношениях. Это время сблизило нас настолько, что Антон Павлович стал иногда обращаться ко мне с просьбами интимного характера, на которые он был так щепетилен. Так, например, узнавши, что я умею впрыскивать мышьяк, -- а я как-то похвастался при нем своей ловкостью в этой операции, -- он попросил меня сделать ему впрыскивание.

Наблюдая за моими приготовлениями, он одобрительно улыбался и готов был уже поверить в мою ловкость и опытность. Но дело в том, что я привык это делать только с новыми острыми иглами, а тут мне попалась игла уже довольно много поработавшая.

Он повернулся ко мне спиной, и я стал делать ему прокол. Тупая игла никак не могла проколоть кожу. Я сразу струсил, но никак не мог покаяться в своей неловкости, стал колоть еще усиленнее и, очевидно, причинил ему значительную боль. Антон Павлович даже не вздрогнул, но только один раз коротко кашлянул, и, я помню, этот кашель убил меня. После этого кашля я совершенно растерялся и придумывал, как мне выйти из этого тягостного положения. Но ничего подходящего не приходило в голову.

Надавив на тело концом и повернув шприц несколько в бок, чтобы дать впечатление воткнутой иглы, я просто-напросто выпустил наружу всю жидкость, которая и вылилась на белье.

Когда операция кончилась и я сконфуженно клал шприц на место, Антон Павлович с приветливым лицом повернулся ко мне и сказал:

-- Чудесно-с!

Больше, однако, он ко мне с этой просьбой не обращался, хотя мы и условились, что я всегда буду делать ему впрыскивания.

Большое место в тогдашних наших разговорах занимал наш новый театр, строившийся в Камергерском переулке. Так как Антону Павловичу нельзя было покидать больную, то ему приносили на дом планы, чертежи и т. д.

Антон Павлович за время болезни жены сам очень истощился и ослаб. Жили они в доме Сандуновских бань, окна выходили в переулок, в июне воздух был ужасный, пыльно, душно, а двинуться нельзя было никуда. Все разъехались, и при нем остались только я, жена и А. Л. Вишневский. Но и у меня уже все сроки прошли, надо было ехать на воды, чтобы успеть до начала сезона довести курс лечения до конца. Таким образом, бедный Антон Павлович осужден был остаться один. И А. Л. Вишневский, который был искренно к нему привязан, решил остаться при нем. А я с семьей уехал за границу.

Единственной отрадой Антона Павловича за это время был один очень ловкий жонглер в "Аквариуме", которого он изредка ходил смотреть, когда больная настолько поправилась, что ее можно было уже изредка оставлять. Наконец, чуть ли не в конце июня мы получили известие, что хотя Ольга Леонардовна уже и выходит, но о переезде ее в Ялту не может быть и речи. А между тем Антон Павлович изнемогал в Москве.

Мы предложили ему вместе с больной и А. Л. Вишневским воспользоваться нашим флигелем в имении моей матери, где мы обыкновенно проводили лето. Это было близко от Москвы, по Ярославской железной дороге, станция Тарасовка, имение Алексеева "Любимовка".

Туда вскоре и переехали Антон Павлович с больной женой, сестра милосердия и А. Л. Вишневский.



О том, как они жили там, я уже знаю только по рассказам<sup>53</sup>.

## **ОТВЕТ ТРЕТЕЙСКИМ СУДЬЯМ ПО ДЕЛУ**

### **В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ и В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА**

Я благодарю гг. членов третейского суда по делу г-жи В. Ф. Комиссаржевской и г-на В. Э. Мейерхольда за оказанное мне доверие.

К сожалению, сценические деятели еще не сгруппировались в корпорацию и не выработали правильной этики, которой можно было бы руководствоваться, и потому каждый театр создает свои обычаи и правила. Так, например, в одних театрах условия с артистами закрепляются контрактами с неустойками. Существование последних свидетельствует о том, что расторжение условий считается нравственно и юридически возможным.

В других театрах, как, например, в Московском Художественном, условия с артистами заключаются на честном слове, а контракт, намекающий на взаимное недоверие сторон, считается оскорбительным. При таком соглашении нравственные отношения сторон тоньше, и расторжение условий затруднительнее.

Тем не менее и в последнем случае оно возможно, так как нет таких условий, которые связывали бы людей неразрывными узами, доводя взаимоотношения их до степени порабощения. Даже условия между Антонио и Шейлоком, подписанные кровью, оказались непрочными<sup>1</sup>.

Поводом для расторжения нравственных условий прежде всего может служить препятствие к совместной работе. Бесцельно настаивать на невозможном. Принципиальное несогласие артистов в задачах и стремлениях искусства -- это важное препятствие для совместной работы. Если артисты не находят в своей душе уступок, -- это препятствие становится невозможным для общей работы. Нельзя творить против воли. При всяком творчестве можно убеждать, но нельзя насиловать<sup>2</sup>.

Может ли принципиальное несогласие в вопросах искусства оскорбить ту или другую спорящую сторону?

Думаю, что нет.

Остается форма при расторжении нравственных условий. В ней заключается вся трудность. Прежде всего материальные условия должны быть выполнены с безупречной точностью и деликатностью.

Самая деликатная форма -- уплатить долг и вернуть свободу действия, так как нет более унижительной роли, чем та, которая заставляет устраненного от дела работника ежемесячно приходить за жалованием и быть лишенным права работать даже на стороне.

Едва ли самолюбие устраненного от дела артиста позволит ему настаивать на дальнейшей работе и посещении театра.

Это невозможно ни в нравственном, ни в практическом отношении.

Присутствие в труппе человека, несогласного с задачами театра, опасно и вредно для дела.

Можно ли фактически и не явно удалить из труппы столь важное лицо, как режиссер?

Думаю, что такое не явное удаление невозможно.

Кроме того, всякий секрет, который нельзя скрыть, смешон и потому оскорбителен.

Очень жалею, что при отсутствии правил этики я не мог дать прямого ответа на поставленные вопросы.

В этом письме я мог руководствоваться только личной практикой и взглядами того дела, которому я служу.

## **РЕЧЬ ТРУППЕ ПОСЛЕ ПРОЧТЕНИЯ "СИНЕЙ ПТИЦЫ"**

Я счастлив, что пьеса "Синяя птица" при сегодняшнем чтении так восторженно принята вами.

На днях мы приступаем к изучению произведения, к подготовительным работам и пробам для ее постановки, которая состоится в начале будущего сезона, то есть в октябре или начале ноября.

Наш любимый и гениальный автор пьесы, Морис Метерлинк, оказал нам большую честь и доверие, которые мы должны оправдать.

За нами будет следить не одна Москва.

Сам автор собирается доставить нам большую радость и приехать на первый спектакль.

Можно ли придумать больших поощрений для предстоящей нам работы? Мы знаем, насколько она ответственна и огромна.

Передо мной стоят три главные трудности, которые нам надо побороть.

1. Прежде всего нам надо передать на сцене непередаваемое. Мысли и предчувствия Метерлинка так неуловимы и нежны, что они могут не перелететь за рампу.

Чтоб не случилось этого, нам -- артистам, режиссерам, художникам, музыкантам, декораторам, машинистам, электротехникам -- надо проникнуться как можно глубже мистицизмом автора и создать на сцене соответствующую атмосферу, неотразимую для публики.

Конечно, -- это самое главное и самое важное.

2. Как хорошо, если б этого было достаточно, чтоб овладеть публикой во всем ее разнообразном составе.

К сожалению, публика недостаточно чутка и подготовлена для восприятия отвлеченных чувств и мыслей, и об этом не следует забывать.

3. Нам приходится изобразить на сцене сон, мечту, предчувствие, сказку.

Это кружевная работа.

Сценические средства, которыми располагает современная: театральная техника, -- грубы и топорны.

Это также большая техническая трудность.

Попробую сделать первые шаги по пути предстоящих нам исканий.

Они будут шатки и, вероятно, ошибочны, так как я только два раза прочел пьесу и, конечно, не мог разглядеть всех тонких тканей, из которых сотканы, как паутины, творения гениального поэта.

Я буду фантазировать по первым впечатлениям от пьесы на разные темы: чего требует сам автор, с какими впечатлениями уйдет из театра публика, как добиться этих впечатлений и т. п.

\* \* \*

Начну с главного, то есть с автора.

Человек окружен таинственным, ужасным, прекрасным, непонятным...

Это таинственное или бессмысленно обрушивается на молодое и жизнеспособное, что больше всего трепещет на земле, или оно засыпает снегом беспомощных слепцов, или оно удивляет и ослепляет нас своими красотами.

Мы тянемся к таинственному, предчувствуем его, но не понимаем.

Иногда, в повышенные минуты наших чувствований, на секунду наши глаза прозревают, -- и снова смрад действительности заволакивает едва прояснившиеся таинственные контуры.

Человек по своей животной природе груб, жесток и самонадеян. Он убивает себе подобных, пожирает животных, уничтожает природу и верит в то, что все его окружающее создано для его прихоти.

Человек царствует на земле и думает, что он познал мировые тайны. На самом деле он знает мало.

Самое главное скрыто от человека. Так живут люди среди своих материальных благ, все более удаляясь от духовной, созерцательной жизни.

Только немногим избранныкам свойственно это духовное счастье. Они напряженно прислушиваются к шороху, производимому ростом былинки, или устремляют взор на призрачные контуры неведомых нам миров.

Подсмотрев или подслушав мировые тайны, они повествуют их человекам, которые смотрят на гениев с раскрытыми глазами и недоверчивой улыбкой, подмигивая глазом. Так летят столетия, а гул городов и деревень все заглушает шорох, производимый ростом былинки.

Дым фабрик скрывает от нас красоту мира; мануфактурная роскошь ослепляет нас, а лепные потолки отделяют нас от неба и звезд.

Мы задыхаемся и ищем счастья в смраде и копоты созданной нами жизни.

Иногда мы схватываем настоящее счастье... там вдали, в открытом поле, под лучами солнца, но это счастье, подобно синей птице, чернеет, едва мы входим в тень смрадного города.

Дети ближе к природе, из которой они так недавно произошли.

Они любят созерцать.

Они способны любить игрушки, они плачут, расставаясь с ними.

Дети вникают в жизнь муравья, березки, собачки или кошки.

Детям доступны высокие радости и чистые грезы.

Вот почему Метерлинк окружил себя детьми в "Синей птице" и предпринял с ними путешествие по таинственным мирам.

Мир детских фантазий, ужасов и грез удался Метерлинку в совершенстве. Попробуем и мы помолодеть на тридцать лет и вернуться к отрочеству.

Постановка "Синей птицы" должна быть сделана с чистотой фантазии десятилетнего ребенка.

Она должна быть наивна, проста, легка, жизнерадостна, весела и призрачна, как детский сон; красива, как детская греза, и вместе с тем величава, как идея гениального поэта и мыслителя.

Пусть "Синяя птица" в нашем театре восхищает внучат и возбуждает серьезные мысли и глубокие чувства у их бабушек и дедушек.

Пусть внучата, вернувшись домой из театра, испытывают радость бытия, которой проникаются Тильтиль и Митиль в последнем акте пьесы.

Пусть в то же время их бабушки и дедушки, еще раз перед скорой смертью, загорятся природным желанием человека: любоваться божьим миром и радоваться тому, что он красив.

Пусть старики поскребут со своей души ту накипь, которая закоптила ее, и пусть они, быть может, в первый раз в жизни, внимательно посмотрят в глаза собаки и нежно погладят ее в знак благодарности за ее собачью преданность человеку. А там, быть может, в тишине заснувшего города, они душой почувствуют далекую страну воспоминаний, где они скоро будут дремать в ожидании гостей с земли.

О! если б человек мог всегда любить, понимать и восторгаться природой! Если б он почаще созерцал, вдумывался в мировые тайны и мысли о вечном! Тогда, быть может, синяя птица давно летала бы на свободе, среди нас...

Если б нам удалось хоть в сотой доле добиться у публики такого впечатления, я думаю, что наш любимец -- автор "Синей птицы" -- похвалил бы нас.

\* \* \*

Но... как добиться такого впечатления для тысячной толпы?

Московский театрал опаздывает к началу спектакля, с шумом входит в зрительный зал, долго ищет свое место, кашляет, сморкается, а дамы шуршат шелковыми юбками и бумажными программами.

Такая толпа спугнет призраки предчувствия Метерлинка, заглушит шорох, подслушанный им у таинственного, и нарушит грезу красивого детского сна.

Толпа не сразу увлечется им и затихнет. Ей прежде нужна отряхнуть с себя дневные заботы, которые она принесла с собой в театр в своих головах и утомленных нервах.

Так пройдет первый акт.

Необходимо, чтоб ни одно слово пьесы Метерлинка не пропало для публики.

Необходимо сразу захватить внимание толпы, не дожидаясь развития пьесы.

Надо скорее отвлечь публику от забот и успокоить ее после усталости дня.

Прежде, во времена наших дедушек, это достигалось простыми средствами. Публику не успокаивали, а искусственно бодрили, перед сценой сажали оркестр, и он играл оглушительный марш или польку с кастаньетами.

Тогда и пьесы и актеры были иные, а декорации и костюмы были яркие и кричащие. Все остро действовало на зрение, слух и на примитивную фантазию зрителя.

Теперь не то...

И цель и средства для захвата зрителя изменились. Старые средства не действуют и признаются театральными <sup>1</sup>.

Театр не хочет больше забавлять публику. Под видом развлечения у него более важные цели. Автор пользуется театром для того, чтоб через успех артиста проводить в толпу возвышенные образы и мысли.

В театрах совершается литургия поэта Метерлинка или проповедуется свобода человеческого духа мыслителя Ибсена.

Все отвлеченное менее доступно буржуазной толпе, и потому наша задача усложнилась.

К счастью, у нас есть новые средства, совершенно противоположные старым.

Театр стал силен совместным творчеством представителей всех искусств и работников сцены.

Такое творчество -- неотразимо.

Нам не нужны кричащие декорации и костюмы, так как они заменены эскизной живописью и тусклыми материями.

Старые прямолинейные актеры с зычными голосами заменены более скромными людьми, тонко мыслящими, говорящими полутонами...

Они не договаривают до конца всего, что чувствуют, так как только глупому человеку можно объяснить словами все.

Режиссеры научились приводить к общей гармонии все творческие элементы спектакля. Театр стал силен своей гармонией <sup>2</sup>.

Новый театр силен ею. Ею мы постараемся захватить публику при первом раздвигании занавеса новой пьесы.

\* \* \*

Главное созвучие в общей гармонии принадлежит вам, господа артисты.

Чтоб заставить толпу прислушиваться к тонким изгибам вашего чувства, необходимо сильное переживание с вашей стороны.

Переживать определенные, понятные чувства легче, чем неуловимые душевные вибрации поэтической натуры.

Чтоб дойти до них, необходимо глубоко копнуть тот материал, который поручается вам для творчества.

На изучение пьесы мы приложим много совместного труда, внимания и любви, но этого мало... Необходимо, чтоб вы, помимо этой общей работы, самостоятельно подготавливали себя.

Я говорю о ваших личных жизненных наблюдениях, которые расширят фантазию и чуткость. Сведите дружбу с детьми, вникните в их мир, приглядывайтесь больше к природе и вещам, которые нас окружают, сдружитесь с собакой и кошкой и почаще заглядывайте через глаза в их души.

Вы сделаете то же, что делал Метерлинк перед тем, как писать пьесу, и этот путь сблизит вас с автором.

Я не могу сейчас долго останавливаться на самом главном, то есть на работе с артистами. Ей мы посвятим еще много заседаний и репетиций.

Я тороплюсь перейти к той части постановки, осуществление которой не терпит отсрочки.

Я подразумеваю декоративные, музыкальные, костюмерные, электротехнические и другие искания и работы, которых ждет весь служебный штат театра.

Об этих предстоящих нам пробах я должен говорить подробно.

При внешней постановке "Синей птицы" точно так же, как и при духовной ее передаче, больше всего следует бояться театральности {Я бы хотел, чтобы слово "театральность" понималось не в смысле сценической правды, а в смысле ремесленного шаблона. (Примечание К. С. Станиславского.)}, так как она способна превратить сказку-сон, грезу поэта в обычную феерию.

В этом отношении пьеса все время балансирует на острие ножа.

Текст тянет пьесу в одну сторону, а ремарки автора -- в другую.

Следует особенно внимательно отнестись к этим ремаркам и понять в них скрытый замысел и намерение автора. Обычный, шаблонный прием выполнения ремарок неизбежно внесет театральность, которая превратит пьесу в феерию.

В самом деле, в каждой феерии стены принимают фантастические контуры, и публика отлично знает, что это делается транспарантом и тюлями.

В каждом балете выскакивают танцовщицы из раздвижных щелей декорации.

Их газовые костюмы похожи друг на друга, как солдатские мундиры.

Мы видали на сцене такие "fontaines lumineuses" {светящиеся фонтаны (*франц.*)}, каких не способен дать бассейн нашего театра.

Мы сотни раз видали превращение Фауста и знаем, что с него сдергивают костюм из дыры пола <sup>3</sup>.

Транспарантные залы с бегающими детьми нам надоели.

Что может быть ужаснее театрального статиста-ребенка? <sup>4</sup>

Все эти эффекты, выполненные дословно по ремаркам автора, убьют серьезность и мистическую торжественность произведения поэта и мыслителя.

Все указанные ремарки важны для сути пьесы, и они должны быть выполнены, но не старыми театральными средствами, а новыми, лучшими, которые изобрела последняя техника сцены <sup>5</sup>.

То же скажу и о костюмах.

При этом вопросе я становлюсь в тупик. Конечно, я понимаю намерение поэта. И здесь он ищет примитива детской фантазии. Но он, несомненно, ошибается.

На сцене, перед освещенной рампой, костюмы паши, евнуха, света и проч. станут вульгарными и оскорбительными <sup>6</sup>. Вместо блуждающих душ получатся костюмированные посетители маскарадов и опять серьезный и грациозный спектакль превратится в феерию.

Не лучше ли, если на сцене будут летать души, точно созвездие, окружающее странствующих детей?

Это может быть достигнуто самым простым средством, а иллюзия доведена до иола ого обмана.

При этом человеческой фигуре можно придать самые замысловатые формы. Актер будет освещен полным светом и ходить на собственных ногах, хотя ни ног, ни туловища вплоть до груди не будет видно публике. Это будут души во образе летающих по воздуху голов с руками.

Всякая неожиданность на сцене, примененная вовремя и к месту, сбивает публику с привычной ей позиции и дает иллюзию обмана.

Чтоб избежать театральности, нужна неожиданность и в декорациях и во всех сценических трюках <sup>7</sup>.

Так называемая роскошная постановка феерии заключается в ее пестроте и сложности. Поищем чего-нибудь менее пестрого и более простого, но интересного по художественной фантазии.

Например, один из наших художников интересуется детским творчеством в области живописи.

Он собрал целую коллекцию таких рисунков. Как просто и талантливо изображают дети облака, природу, постройки и окружающие их предметы.

Пусть эти рисунки послужат нам материалам для эскизов декораций.

Я думаю, что наша фантазия помолодеет от детского творчества.

Декорации должны быть наивны, просты, легки и неожиданны, как детская фантазия.

Менее всего подходит к этой фантазии театральность.

Обойтись без музыки в пьесе Метерлинка невозможно.

Но и к ней предъявляются необычные требования, иначе музыка внесет дисгармонию в общее целое.

Опыт применения музыки к драме уже не раз пробовался в нашем театре.

И в этой области есть свой шаблон, своя театральность.

Не берусь судить о музыке в других ее областях, но в нашем деле опыты были достаточно убедительны.

Симфоническая музыка с прекрасным оркестром, в котором привычное ухо различает знакомые звуки скрипки, гобоя и проч., скорее ослабляет, а не увеличивает иллюзию в драме. Она тянет драму к опере или к концертной мелодекламации.

Наш музыкант и композитор придумал новые комбинации звуков, красивых и неожиданных для уха.

В "Синей птице" простор для его фантазии беспределен.

Жаль, что мы принуждены задержать его определенными указаниями тех мест пьесы, которые потребуют сопровождения музыки.

Они выяснятся из самой сути произведения.

Для этого нам нужно прежде вжиться в него.

Итак, за работу!

## В ГОСТЯХ У МЕТЕРЛИНКА

### (ИЗ ВОСПОМИНАНИИ)

Метерлинк доверил нам свою пьесу по рекомендации французов, мне незнакомых, которые видели постановки нашего театра. Другие театры, на родине поэта, считали постановку для себя слишком дорогой. Когда мы познакомились с пьесой, то увидели, что для того, чтобы ее поставить не как простую феерию, а как нечто более серьезное, то есть так, чтобы трюки, рассеянные в пьесе, не подавляли своей мишурной театральностью, а проходили бы изящно и мягко, для этого нам нужно было получить полномочия от автора для смягчения того, что могло показаться грубо театральным. Надо было написать Метерлинку письмо. Однако возникали затруднения для этого в том смысле, что трудно было бы в письме передать техническую сторону вопроса и пришлось бы все это изложить в особом докладе; я решил послать ему вместо письма ту речь, которую я сказал артистам.

Метерлинк очень заинтересовался моею речью-письмом, вступил с нами в переписку<sup>1</sup> и дал *carte blanche* {полную свободу действий (*франц.*)} на все изменения, какие казались нам необходимыми.

Тем временем до конца сезона (1907/08 г.) мы занялись работой над пьесой, мечтая поставить ее без противной и раздражающей театральности. Это, в свою очередь, опять вызвало необходимость изменить некоторые ремарки автора, а по поводу самой интерпретации сказки возникли многие вопросы, решить которые было бы удобнее всего, столкнувшись с самим Метерлинком. Летом я решил поехать к нему, тем более что он прислал мне очень любезное приглашение побывать у него.

Он жил в своем замке, в шести часах езды от Парижа. Меня смущал вопрос: как живет в своем поместье Метерлинк; настоящий ли это *château* {замок (*франц.*)}, или там уклад и строй жизни по-деревенски прост?.. Брать ли с собой смокинг, или достаточно ограничиться пиджаком? А потом вопрос о багаже: удобно ли приехать "налегке", а с другой стороны, не неловко ли явиться нагруженным?..

Однако свертков, всяких подарков, конфет и пр. набралось порядочно. В вагоне я ужасно волновался. Еду к знаменитому писателю, философу; надо же какую-нибудь умную фразу приготовить для встречи. И я что-то придумал и, каюсь, записал это пышное приветствие... на манжете.

Но вот поезд подошел к станции. Тут надо было слезать. На перроне ни одного носильщика. Несколько автомобилей; у входной калитки толпятся шоферы.

Я, нагруженный массой свертков, которые валяются из рук, подхожу к этой калитке. Спрашивают билет. Пока я шарю его по карманам, мои свертки летят в разные стороны! И вот в такую критическую для меня минуту голос одного из шоферов зовет меня:

-- Monsieur Stanislavsky? {Господин Станиславский? (*франц.*)}

Шофер, бритый, почтенных лет, седой, коренастый, красивый, с благородной осанкой, в сером пальто и фуражке шофера, помогает мне собирать мои вещи. Пальто мое падает с плеч, он заботливо перекидывает его себе на руку... Вот он ведет меня к автомобилю. Усаживает с собой на козлы.

-- Теперь я повезу вас к себе!

Кто же это? Портрет Метерлинка мне очень хорошо знаком. А этот на него совсем не похож. И почему-то я решаю, что это, верно, какой-нибудь родственник: брат его жены или его брат. Но когда мы полетели с быстротой молнии, с необычайной ловкостью лавируя среди ребятишек и кур узкой деревенской улицы, для меня уже не было никакого сомнения, что это самый настоящий шофер! Никогда в жизни я еще не ездил с такой быстротой!

Невозможно было любоваться видами очаровательной Нормандии; от напора воздуха я прямо задыхался. На одном из поворотов, у выступающей скалы, мы в упор налетели на какую-то телегу. Но мой шофер с необычайным искусством как-то ухитрился свернуть и не задел лошадь, но от этого внезапного поворота я едва не выскочил из автомобиля! Мы разговорились. Перекидывались словами и замечаниями о господине Метерлинке и о его супруге -- госпоже Жоржете Леблан, о том, что *monsieur*, кажется, большой любитель автомобильного спорта... Мой

шофер объяснил мне, что сперва очень приятно кататься на автомобиле, а потом надоедает... А я все на него поглядывал: да кто же это?

В одну из тех минут, когда автомобиль, взбираясь на гору, поехал тише, я наконец решил спросить его:

-- Да кто же вы?

А в ответ слышу:

-- Метерлинк!

Я только всплеснул руками, не знал, что и сказать, и мы оба долго и громко хохотали...

Увы! моя заготовленная фраза не пригодилась. И к лучшему, потому что это простое и неожиданное знакомство как-то скоро нас сблизило. Мы подъехали -- среди густого леса -- к каким-то громадным монастырским воротам; скульптурные сцены из десятка фигур были расположены, точно на сцене, в огромной нише, рядом с воротами... Старинные ворота зашумели, растворились, и автомобиль, который казался анахронизмом в этой обстановке, въехал в ворота, а потом под какую-то грандиозную арку, где в оно время готовили знаменитые ликеры. Это аббатство. Куда ни повернись, остатки и следы нескольких веков исчезнувшей жизни. Многие храмы и здания разрушены, другие сохранились. Мы подъехали к главному зданию бывшего монастыря, к самому большому *gIfectoir'y* (трапезной). Меня ввели в огромный зал, весь уставленный изваяниями, зал с хорами, камином, лестницей. Тут нас почистили, сняли пальто, а сверху, в нормандском красном костюме, сходила, любезно приветствуя меня словами: "Здравствуйте, господин Станиславский", *madame* Метерлинк, очень любезная хозяйка, умная, интересная собеседница.

В нескольких комнатах направо, внизу, отделанных с современным комфортом, расположены столовая и маленькая гостиная. А если подняться по лестнице, то попадаешь в длинный коридор, по которому были, очевидно, когда-то расположены кельи монахов. К нему примыкает целая анфилада комнат -- тут и спальня и кабинет Метерлинка и другие жилые комнаты. Здесь проходит интимная домашняя жизнь. Совсем в другом конце дома-монастыря, пройдя ряд каких-то библиотек, церковок, зал, красоту которых описать нет слов, попадаешь в большую комнату, не то гостиную, не то кабинет, расположенную около террасы. По-видимому, здесь, так как комната в тени, работает днем Метерлинк...

...Не могу забыть ночей, проведенных в круглой башне, в бывших покоях архиепископа... Таинственные шумы всего спящего монастыря, какие-то трески, ахи, визги, которые чудились ночью, башенные часы, шаги сторожа -- все это так вязалось с самим Метерлинком...

Но перед частной его жизнью мне приходится опустить завесу, так как в противном случае я стал бы нескромен и вторгся в ту область, которая случайно открылась для меня. Могу лишь сказать, что Метерлинк очаровательный, радушный, веселый хозяин и собеседник. Мы по целым дням говорили об искусстве, и его очень радовало, что актеры так вникают в сущность, в смысл и в анализ своего мастерства. Особенно его интересовала внутренняя техника актера.

Первые дни ушли на общие разговоры, на знакомство; мы много гуляли. Метерлинк всегда ходит с маленьким ружьем-монтекристо; в небольшом ручейке он ловит каких-то особенных рыбок. Он знакомил меня с историей своего аббатства, отлично разбираясь в той исторической путанице, которая веками происходила тут.

Вечерами впереди нас несли канделябры, и мы совершали целые шествия, обходя все закоулки и коридоры монастыря. И эти гулкие шаги по каменным плитам, старина, блеск свечей, таинственность -- все это создавало необыкновенное настроение. И казалось совершенно естественным, что Метерлинк живет именно здесь...

В отдаленной гостиной мы пили кофе, беседовали... В дверь скреблась его собака. Он впускал ее, говоря, что Жакко вернулся из своего кафе. А Жакко бегал в соседнюю деревню, где был, по-видимому, у него роман, а потом в условленный час возвращался к хозяину. Собачонка прыгала к нему на колени, и вот у них начинался очаровательный разговор... И казалось, что умные глаза собаки понимают все... Жакко был прототипом пса в "Синей птице".

Чтобы закончить эти беглые воспоминания о чудесных днях, проведенных мною у Метерлинка и у его жены, скажу несколько слов о том, как отнесся Метерлинк к моему плану постановки его сказки.

Сначала мы долго говорили о самой пьесе, о характеристике ролей, о том, что хотел бы сам Метерлинк.

И тут он высказывался чрезвычайно ясно и определенно. Но когда речь заходила на чисто режиссерскую почву, то он путался и не мог себе представить, как все это будет сделано на сцене. Пришлось все это ему объяснять в образах, наглядно, а иные из трюков разыграть домашним способом.

Сыграл я ему и все роли. И как приятно иметь дело с таким талантливым человеком, который все схватывает! Обыкновенно педа́нт театра требует исполнения малейших ремарок. Но Метерлинк, как и Чехов, гораздо податливее в этом отношении. Он легко увлекался тем, что ему нравилось, и охотно фантазировал в подсказанном направлении. Огорчили его только дети. Он полагал, что не актеры, а дети должны разыгрывать его пьесу<sup>2</sup>. Наш же театр смотрит на участие детей в спектаклях как на эксплуатацию детского труда. Мы долго говорили о том, как заменить детей какими-то "душами" отвлеченного характера. В конце концов Метерлинк как будто бы увлекся этой картиной и обещал кое-что прибавить в этом новом направлении к своей пьесе, что впоследствии и исполнил, прислав нам поправки и дополнения<sup>3</sup>. Днем, в рабочие часы, мы сходились с madame Метерлинк и мечтали о постановке "Аглаваны и Селизетты" или "Пелеаса и Мелисанды"<sup>4</sup>. В разных углах аббатства мы находили место для колодца Мелисанды, башню Селизетты и разные другие живые декорации и даже совсем решили устроить такой спектакль... Впоследствии эту мечту госпожа Метерлинк осуществила, поставив "Пелеаса и Мелисанду"...<sup>5</sup>

...Потом он опять посадил меня в автомобиль, и какой-то другой дорогой он и она повезли меня на станцию. Там мы сердечно распростились, и Метерлинк обещал приехать в Москву посмотреть у нас свою "Синюю птицу"...<sup>6</sup>

## ОТКРЫТИЕ ПАМЯТНИКА А. П. ЧЕХОВУ

### В БАДЕНВЕЙЛЕРЕ

12/25 июля 1908 г.

День этот настолько знаменателен для каждого русского интеллигентного человека, что необходимо познакомить с его подробностями читающее общество. С одной стороны, это один из победных шагов мирного завоевания русской литературы и искусства, с другой стороны, этот праздник -- назидательный пример того, как за границей чтут великих людей всего человечества.

Баденвейлер -- маленькое курортное благоустроенное местечко в Шварцвальде. Оно устроено по типу второклассных немецких курортов -- удобно и даже наивно-роскошно. Там есть все, что полагается по чину этого местечка. Музыка -- по утрам и днем, курхауз, виллы, гостиницы, аптеки, парикмахерские и проч. Небольшая часть этого местечка приняла вид обычного немецкого городка, остальную часть составляют виллы, расположенные по улице, утопающей в зелени, и последняя часть -- прекрасный парк со всеми атрибутами немецкой фантазии, то есть озера с фонтанами, золотыми рыбами и лебедями, шумящие каскадами и якобы целебными источниками, гроты, всевозможных фасонов скамеечки, повсюду корзиночки для бумаг, столбы с вывесками и стрелами, обозначающими направление дорожек, и пр. и пр.

Все это трафаретно хорошо по чину второго разряда. Поэтому, например, оркестр из восемнадцати человек -- жидковат. Зал курхауза -- отличный, но очень наивный по обоям и отделке. Сценка -- как на домашних спектаклях и с газовым освещением; электричество и в саду перемешивается с газом.

Все это пишу для того, чтоб читатель знал, где происходит действие и какими средствами обладает это местечко. Для Германии оно скромно и мало.

У гостиницы "Rheinbad" собралось большое француско-руско-англо-немецкое общество. Экипажи, присланные за русскими гостями, которых встречал секретарь de la Ligation de Russie {Русской миссии (*франц.*)}, подъехали к подъезду около семи часов вечера. Приехавших было немного: вдова А. П. Чехова -- О. Л. Книппер-Чехова, профессор Алексей Николаевич Веселовский (представитель Общества российской словесности)<sup>1</sup>, П. Д. Боборыкин<sup>2</sup> и К. С. Станиславский (представитель Московского Художественного театра), Н. Шлейфер (скульптор) с женой. Каждому из приехавших было отведено бесплатное помещение.

Гости были встречены русским резидент-министром при Баденском дворе Дмитрием Адольфовичем Эйхлером<sup>3</sup> и его женой Н. С. Эйхлер. Встреча была мила, проста и по-русски



гостеприимна. После того как инициатор торжества и его супруга отвели гостей по их комнатам, всем была дана свобода. После легкого ужина маленькая компания приехавших отправилась смотреть памятник. Хорошо, что между нами был русский скульптор Н. Шлейфер, автор памятника, знавший каждый кустик той дороги, по которой мы шли. Мы не нашли бы без него памятника, так как в Баденвейлере ложатся рано, фонари тушат рано и только около курхауза светло, да в самом курхаузе по случаю "гИюнион" {собрание (*франц.*).} были зажжены все огни для пяти-шести пар молодежи, которые там кружили при полном молчании мамаш, с нетерпением ожидавших конца бала. С помощью спичек и объяснений можно было кое-что понять. Памятник стоит очень высоко. Из привезенных камней, удачно и не с немецким вкусом подобранных и расположенных, устроена изгибами и широкими уступами лестница. Большой, изогнутый полукругом камень удачно приспособлен для сидения восьми-десяти человек. Над этой скамейкой возвышается глыба, которая обсечена с двух сторон, остальные же стороны оставлены в первобытном виде. Все это не ново, но вышло красиво и, главное, просто, уютно, что так подходит к милому Антону Павловичу. Бюста еще не было, и вид, которым так хвастались инициаторы памятника (и на котором так настаивал А. А. Стахович), нельзя было оценить из-за полной темноты. Нам всем было уютно сидеть на этой лавочке в теплой и даже душевной атмосфере, и потому мы засиделись почти до 12 часов. Сидели и молчали. Изредка кто-нибудь расскажет одно из своих воспоминаний о покойном и опять замолчит. Полная тишина да две сверкающие папироски, которые зажигались в темноте с признаками волнения.

Действительно, воспоминания о покойном, усталость, боязнь предстоящего торжества, на которое, признаться, мы не очень рассчитывали, волновали нас. Мы разошлись молча. Каждый был погружен в свои думы. Лично мне было тяжело на душе потому, что все это место, хоть и красивое, казалось мне мрачным. И я думал: бедный Антон Павлович! здесь тяжело и страшно умирать. Впрочем, это личное мое свойство. Все места, с которыми я впервые знакомлюсь при закате солнца, кажутся мне такими -- мрачными... Сон был тяжелый, так как с одной стороны какой-то господин мучительно охал, а с другой стороны кто-то вставал ночью и то открывал, то закрывал окна.

В 6 часов я проснулся и стал готовиться к торжеству. Открыл окно -- тишина, воздух чудесный, птицы поют. Какая-то дама стоит в рубашке и расчесывает жидкие волосы. Она нисколько не смутилась своим ночным костюмом, я сделал то же. Мы смотрели друг на друга, дышали и слушали птиц.

Во время одевания я нашел два конверта. В одном была вложена картонная карточка с надписью (см. приложение No 1). В другом были две афиши предстоящего чеховского торжества -- одна по-русски, другая по-немецки. Вот содержание этих афиш (см. приложения No 2 и 3) <sup>4</sup>.

Наконец я облачился в сюртук и вышел делать кое-какие закупки, потом пить утренний кофе на террасе, где лакеи готовили какой-то стол -- длинный, торжественный, не то для нашего праздника, не то для table d'hôte {табльдот -- совместная трапеза за одним столом в гостинице, пансионе (*франц.*).}.

Тут я впервые увидал вид, которым гордятся в Баденвейлере, и при солнце он показался мне менее мрачным. Направо на горе, почти рядом с гостиницей, живописные развалины. Вдали Вогезы, долина Рейна и, точно лепестки красных цветов, разбросанные деревушки с красными крышами. Вдали -- просторно, а с боков давят горы, которые я не люблю. Хорошо, но все-таки, -- бедный Антон Павлович, ему легче бы было умирать в России!

Я побежал к памятнику. Там было спокойно и тихо. Два господина в утренних костюмах совещались о материи (трехцветного русского флага), которую они прилаживали к главной каменной глыбе. Один мастер прикреплял бюст, закрывая его от меня своим телом, два других мастера таскали какие-то мешки с песком и еще два приколачивали дубовые гирлянды к большим помостам, построенным против памятника над отвесным скатом горы для того, чтоб публика не теснилась и не сорвалась бы вниз с дорожки, огибающей памятник. Я представился двум господам немцам. Один был директор Kuranstalt {лечебное заведение (*нем.*).} г-н Keller, другой -- садовник. На выраженные мною опасения о том, что подмостки не выдержат толпы, и о том, что они не успеют все сделать в один час, оба весьма любезно и с истинно немецким спокойствием только многозначительно покачали головой вместо успокоения, и я поверил, что все будет сделано вовремя и без лишней суматохи.

В 10 часов мы делали визит министру-резиденту г-ну Эйхлеру. Он живет на отлете от города и встретил нас в полном блеске, готовый к торжеству. Оттуда надо было торопиться к входу в

парк, где был назначен сбор. Каково же было мое удивление, когда я увидел, что все немцы, причастные к празднику, облачились во фраки, что, как мне известно, не принято делать за границей ни при каких обстоятельствах. Я подумал, что это они сделали, приняв на этот день русский обычай, но разъяснить это обстоятельство я не успел, так как побежал облачаться в смокинг.

Я вернулся в то время, как Эйхлер под руку с О. Л. Чеховой двинулся во главе процессии. Остальные тронулись за ними среди любопытных взоров иностранцев, одетых по-праздничному. В толпе слышалась русская речь. Несколько посольских лакеев с венками в руках замыкали шествие. У памятника все было готово, и даже построенная площадка засыпана большим слоем песка, а сам г-н Келлер во фраке стоял среди толпы. Как и у нас в России, никто не захотел воспользоваться площадкой, и все облепили памятник со всех сторон, но бюст был закрыт зеленым покрывалом. Из всех кустов торчали аппараты фотографов. Архимандрит в облачении и митре стоял на своем месте, а сбоку расположился небольшой хор певчих из немцев. Я окинул взором толпу, стараясь определить ее численность, но она так разбросалась по всем дорожкам, кустам косогора, что сосчитать ее было невозможно. Может быть, было триста, может быть, пятьсот, если не считать тех, которые, не поместившись на узком пространстве, скрылись за зеленью.

Началась панихида. По окончании ее чьей-то невидимой рукой была сдернута материя, и открылся бюст. В толпе пронесся какой-то вздох. По-видимому, бюст из темной бронзы понравился.

Министр-резидент Эйхлер обратился к собравшимся с речью. Вот ее содержание. (Эйхлер пришел свою речь.)<sup>5</sup>

После речи Надежда Сергеевна Эйхлер и Ольга Леонардовна Чехова взойшли по лестнице и возложили к памятнику букеты. Их примеру последовали и другие. Вот перечень венков, не считая букетов от неизвестных:

- 1) От Н. С. и Д. А. Эйхлер (венки с лентой).
- 2) "Badenweiler. Kurverwaltung" {"Баденвейлер. Курортное управление" (нем.).} (то же).
- 3) Венки с надписью на ленте: "Dem wahren mitföhlenden Schilderer des russischen Lebens -- seine treuen LIser" {"Истинно проникновенному изобразителю русской жизни -- преданные читатели" (нем.).}.
- 4) От Общества российской словесности (венки с лентами).
- 5) От П. Д. Боборыкина.
- 6) Один венки с лентой и надписью: "Светлой памяти чуткого выразителя большой русской души".
- 7) Венки без лент.
- 8) "A. P. Tschechoff. Von dem kleinen Kreise seiner innigen. Verehrer in Badenweiler" {"А. П. Чехову. От небольшого кружка его искренних баденвейлерских почитателей" (нем.).} (один венки с лентой).
- 9) Один венки с лентами от Московского Художественного театра с надписью: "Dem unvergesslichen Anton Tschechoff von dem Moskauer Kimstlertheater" {"Незабвенному Антону Чехову от Московского Художественного театра" (нем.).}.
- 10) Много букетов и цветов.

К памятнику подошел А. Н. Веселовский и произнес длинную речь. (Содержание ее Веселовский обещал прислать)<sup>6</sup>.

Потом говорил П. Д. Боборыкин, бодро и со свойственным ему темпераментом. (Речь будет помещена в "Русском слове")<sup>7</sup>.

Затем вышел Станиславский.

Вот его речь<sup>8</sup>:

"Если б покойный Антон Павлович узнал при своей жизни о том, что происходит сегодня в Баденвейлере, он заволновался бы, сконфузился и сказал: "Послушайте, не надо же этого. Скажите же им, что я русский писатель".

Но в глубине души он был бы рад. Не той радостью, которая ласкает самолюбие честолюбца, но иною, высшею радостью, которая была так сильна в нем: радостью культуры, радостью слияния людей в любви, уважении и благодарности.

И потому сегодня он порадовался бы не тому, что памятник открыт ему, Чехову, но тому, что памятник открыт р у с с к о м у писателю в ч у ж о й к у л ь т у р н о й стране,

веками и страданиями научившейся чтить великих людей не только своей, но и чужой родины. Но...

Рядом с чувством радости в нем зародилось бы скорбное чувство.

"Все делается не так, как мы желаем". Этот стон, как лейтмотив, звучит во всех его произведениях, он сопровождал его и в жизни. "Все делается не так, как мы желаем".

В самом деле, что за странная судьба нашего писателя и как она вся составлена из противоречий... Антон Павлович любил бодрость, здоровье, но... он был поражен смертельным недугом. Антон Павлович любил веселье, красивую жизнь, красивые чувства, но... он жил в ту эпоху, когда нечему было радоваться, когда ничто не вызывало ни красивых чувств, ни красивых поступков. Антон Павлович любил новые впечатления, он не мог долго сидеть на одном месте, но... судьба устроила так, что он должен был всю долгую зиму просиживать, точно заключенный, в своем ялтинском кабинете. Антон Павлович любил р\_у\_с\_с\_к\_у\_ю природу. Он любил беспредельную степь, милую и скромную березку, но он жил в ущелье к\_р\_ы\_м\_с\_к\_и\_х гор среди пышных и горделивых кипарисов. Антон Павлович любил Москву, но он должен был жить в Ялте. Антон Павлович любил Россию, но он умер за границей.

"Все делается не так, как мы желаем!"

И теперь -- не странно ли -- первый памятник великому писателю ставится не в России, которую он так любил, а на чужбине. Быть может, мы, его соотечественники, наученные теперь примером культурного соседа, позаботимся о том, чтоб память великого писателя была поскорее почтена на его родине, для того чтобы хоть после его смерти доставить радость отлетевшей от нас нежной и любящей душе поэта.

Проникнутые почтением к той великой стране, которой угодно было почтить память нашего дорогого поэта, я исполняю возложенное на меня поручение от Московского Художественного театра принести поздравление с открытием памятника инициатору знаменательного для нас события -- Д. А. Эйхлеру. В его лице я поздравляю всех тех лиц, которые приняли близкое участие в заботах и трудах, окончившихся сегодняшним торжеством, и которые исполнили свой духовный, гражданский и национальный долг".

После этого наступила пауза. Немецкие полицейские расчистили дорогу для представителя правительства. Маленький седенький старичок в мундире и во всех орденах подошел к подножию памятника и поздоровался с Эйхлером. Последний взошел на возвышение. Это была встреча двух правительств. Эйхлер говорил по-немецки о значении для нас Чехова и о том, как мы дорожим памятью о нем. Он передал немецкому правительству русский памятник. (Содержание речи пришлет Эйхлер.)

Потом они поменялись местами и отвечал немецкий представитель.

Он говорил, что гении принадлежат народам. Чехов -- гений, и потому он и наш. Мы будем чтить его память, как чтим память своих великих людей, и обещаемся сохранить этот памятник в полной неприкосновенности<sup>9</sup>. Пусть это место будет приютом для русских его соотечественников, которые в минуты тоски по родине захотят вспомнить о ней. (Подробная речь будет прислана Эйхлером.)

Рукопожатия и поздравления; фотографии снимают. Встреча с москвичами, с Аспергером (виолончелист Московской оперы). Он ждет в Баденвейлере уже две недели, так как приехал сюда по ложным газетным сведениям. Живаго Роман Васильевич<sup>10</sup>. Его сестра Елизавета Васильевна, живущая в Баденвейлере (замужем за известным здесь д-ром [Шверером]<sup>11</sup>), какие-то гимназисты, студенты, курсистки. Разошлись до половины второго часа дня.

(Устал -- продолжение завтра.)<sup>12</sup>

Да, забыл. На памятнике высечена надпись: "A. Tschechhoff. Gest[orben] zu Badenweiler {А. Чехов. Умер в Баденвейлере (нем.).}. 1904".

И еще -- вид и место очаровательны и очень подходят ко вкусам Чехова. Он не любил гор, а любил даль и простор. С большой высоты сквозь прогалину деревьев видна даль. Деревья расположились так, что гор не видно, и, если бы не обработанные поля и не разбросанные по всей долине жилища, можно было бы подумать, что это -- Россия<sup>13</sup>.

**["ПРИБЛИЖАЕТСЯ ДЕСЯТИЛЕТИЕ ТЕАТРА..."]**

Приближается десятилетие театра.

Время, достаточное для того, чтобы физиономия дела выяснилась.

Постараюсь определить его достоинства и недостатки постольку, поскольку эти плюсы и минусы зависят от меня самого как директора, режиссера и актера.

Я сам хочу судить себя для того, чтобы выяснить пользу и вред, которые я приношу любимому мною делу.

Ко всем разнохарактерным частям дела я причастен в той или другой степени.

На первых же порах бросается в глаза разнообразие талантов, требуемых от одного лица, которое соприкасается со всеми частями.

Это требование настолько разнообразно и разнохарактерно, что оно удивляет и пугает.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЧАСТЬ

Говорят, что Художественный театр -- мировой и даже лучший в свете театр.

Допустим, что это так.

Допустим и то, что в этом есть часть моей заслуги.

Чем же обязан театр такому исключительному положению?

Пробегаю мысленно историю театра со времен его зачатия, то есть с Общества искусства и литературы, я прихожу к заключению, что своим появлением на свет и успехами мы обязаны удивительной случайности.

Я бы мог пересчитать эти случайности как хитро сплетенные между собой звенья цепи.

Чтобы не писать целой истории прошлого и в то же время не быть голословным в своих утверждениях, припомню отдельные минуты из этого прошлого, сыгравшие важную роль в подготовке теперешнего положения театра.

1. Первая случайность. В год моего знакомства с Федотовым-стариком я сделался пайщиком нашего Торгового товарищества <sup>1</sup>.

В этот же год благодаря случаю, с тех пор не повторявшемуся, [Товарищество] принесло баснословный барыш, который дал мне возможность помочь основанию Общества искусства и литературы.

2. Одновременная встреча с Федотовым и другими лицами, составившими ядро нового Общества, удивительна потому, что эта необходимая для дела компания с тех пор не увеличилась ни одним полезным для дела лицом, вплоть до встречи моей с Вл. И. Немировичем-Данченко, то есть до возникновения Московского Художественного театра.

3. Через час после ухода Федотова, оставившего Общество искусства и литературы в безвыходном положении, Г. Н. Федотова и Н. М. Медведева<sup>2</sup> сами, без всякого приглашения, явились в Общество. Первая в течение двух лет помогала безвозмездно своим трудом, вторая -- советом.

4. В момент, когда протокол о полной ликвидации дела обходил стол для подписи его собравшимися членами Общества, по необъяснимой случайности, явился на заседание никогда не бывавший на них П. И. Бларамберг <sup>3</sup>. Произнесенная им блестящая речь сделала то, что протокол был разорван и на этом же заседании собрана сумма между присутствующими, достаточная для продолжения дела в скромных размерах.

5. В момент нового упадка дела явился Охотничий клуб <sup>4</sup>.

6. В другой момент подвернулась пьеса "Плоды просвещения", давшая успех, некоторую известность и материальные средства для возрождения дела.

7. При новом упадке заинтересовалась делом модная в то время в Москве великая княгиня Елизавета Федоровна <sup>5</sup>.

Ее имя дало популярность падающему делу и средства для его продолжения.

8. В момент, когда мои сотоварищи по Обществу искусства и литературы, потеряв терпение в ожидании создания постоянного театра, готовы были разойтись в разные стороны, случилась знаменательная встреча с Вл. И. Немировичем-Данченко.

То, о чем я мечтал и не мог привести в исполнение, было выполнено Владимиром Ивановичем. Основался Художественный театр.

9. Благодаря хитросплетенной случайности эта встреча также имела свой смысл.

Вл. И. Немировича-Данченко подтолкнул к выполнению своей давнишней мечты совершенно исключительный выпуск Филармонического общества. Он не только был богат талантами, но и разнообразием их.

Выпускалась целая труппа актеров на все амплуа.

Без этого случая нам никогда не удалось бы собрать необходимого состава исполнителей.

10. Когда театр был на краю гибели, -- прилетела "Чайка" и принесла с собой Чехова и художественный триумф, упрочивший славу.

11. Когда театр истощился материально, -- явился С. Т. Морозов и принес с собой не только материальную обеспеченность, но и труд, бодрость и доверие.

12. Когда стало тесно у Щукина<sup>6</sup>, Морозов выстроил театр.

13. Когда творчество Чехова остановилось по болезни, -- явился Горький.

14. Когда Москва, привыкнув к нам, готова была забыть о прежнем любимце, -- петербургский триумф<sup>7</sup> вернул любовь наших капризных земляков.

15. Когда Станиславский стал стареть и надоедать публике, -- явился Качалов<sup>8</sup>.

16. Ряд неудачных лет и тяжелых потерь дорогих людей завершился разорением, но заграничный триумф вернул художественный успех и бодрость.

17. Среди успеха мы истощились материально и готовы были возвращаться по шпалам из-за границы, но судьба подсунила нам Тарасова и Балиева<sup>9</sup>.

18. Заграничный успех и удачный репертуар прошлого сезона<sup>10</sup> вернули нам прежнее расположение и две трети потерянных денег.

19. Когда художественные перспективы покрылись туманом, явилась Студия. Она погибла, но зато наш театр нашел свое будущее на ее развалинах<sup>11</sup>.

20. Появление новых сил, Егорова и Саца<sup>12</sup>, сыграло немаловажную роль в новом направлении театра и пр. и пр.<sup>13</sup>.

Не только случаем объясняется успех театра.

Есть и другая важная причина.

Полнейшее падение русского (а может быть, и иностранного) сценического искусства.

Благодаря бездарности и бедности современного искусства наш театр блещит еще ярче и остается вне конкурса.

Кроме случайных и внешних условий успеха надо признать за театром и завоевания, совершенные с помощью таланта и труда<sup>14</sup>.

Эти важные двигатели нашего дела зависят не от случая, а от нас самих, и потому было бы полезно проконтролировать десятилетнюю работу таланта и труда.

Пусть выяснятся плюсы и минусы нашей общей работы. Такой контроль может определить программу нашей дальнейшей работы в области сценического искусства.

Наше большое дело распадается на много частей самого разнообразного характера.

Первый и самый важный отдел -- это чисто художественный;

Второй отдел -- этика;

Третий -- администрация;

Четвертый -- школа.

## РЕПЕРТУАР

Прежде всего театру дает тон его репертуар.

Изменение обычного шаблонного театрального репертуара и замена его новым, лучшим -- это первое новшество нашего театра и одна из главных его побед.

В этом отношении театром сделано много.

Главные трофеи его побед заключаются в некотором перевоспитании публики и в том, что не только русские, но и иностранные авторы готовы доверять свои создания нашему театру.

Иностранные авторы охотно переносят премьеры своих новых пьес за пределы их родины, в стены нашего театра.

Эта популярность создает нашему театру исключительное положение и в то же время налагает на него еще большие требования и ответственность при выборе пьес репертуара. Эти требования к репертуару вырастают еще больше вместе с ростом самой труппы, так как многое, что раньше было недоступно малоразвитым силам труппы, теперь стало им по силам.

Необходимо подробно исследовать вопрос, насколько театр воспользовался этим важным для него мировым преимуществом и какие ему надлежит принять меры в будущем, чтобы обеспечить себя здоровой духовной пищей в области литературы. Мне кажется, что к этой большой победе и исключительному преимуществу нашего дела мы относимся как избалованные и пресыщенные люди, не умеющие ценить ценных даров, попадающих к нам в руки.

В самом деле, кто поддерживает завязавшиеся сношения с авторами? Кто заботится о поддержании доверия к нам? Лично я должен покаяться в небрежном и легкомысленном отношении к этому важному завоеванию театра.

Вот несколько примеров такого халатного, чисто русского отношения, которое должно разразиться крупным недоразумением, могущим бросить тень и на наш театр и на русских в глазах корректных иностранцев. Например, недавно я с большим трудом собрал все экземпляры "Синей птицы", разошедшиеся без моего ведома по рукам.

Уже появился пересказ пьесы в газетах. Могли издать перевод, может быть, весьма безграмотный.

В этом случае пьеса Метерлинка, доверенная русским, появилась бы впервые в изуродованном виде<sup>15</sup>.

Что сказал бы о нас и о русских сам Метерлинк и все его поклонники?

Мы нанесли бы Метерлинку не только материальный ущерб, но повредили бы и художественному успеху его произведения.

Едва ли такой инцидент способен укрепить связь Запада с русскими.

Другой пример касается Стриндберга<sup>16</sup>. Пьеса, порученная мне, ускользнула из моих рук, и у меня не хватает энергии вернуть ее к себе в безопасное место и ответить автору о судьбе доверенной им пьесы. Так будет продолжаться до тех пор, пока я не получу резкого письма от Стриндберга.

Пьеса переведена и может появиться в печати. Эта неловкость грозит разрывом со Стриндбергом навсегда, но я за недостатком времени и энергии продолжаю бездействовать. Я не говорю уже о других пьесах, присланных мне иностранными и русскими авторами. Меня осаждают письмами, но я оставляю их без ответа, так как не имею времени вести переписку и не знаю, кому ее доверить. Иностранцев корреспондентов у нас нет, а русскую переписку с литераторами едва ли можно доверить нашей конторе.

На все эти опасения можно ответить, что овчинка не стоит выделки, что последние произведения иностранных авторов неудачны, что если явится талантливая вещь, то ее укажут нам без всяких поисков с нашей стороны.

Это, по-моему, неправильное рассуждение. Так, например, Гауптман писал и плохие и хорошие пьесы<sup>17</sup>. Никто не может поручиться, что в будущем он не напишет чего-нибудь выдающегося. Испорченные отношения с ним могут служить препятствием для получения такой пьесы, и тогда наше положение окажется хуже, чем было до нашей поездки за границу, так как испорченные отношения с людьми хуже, чем простое незнание с ними.

Пьеса Стриндберга, как кажется, доказывает, что иностранные таланты не иссякли. Она доказывает еще одно важное условие репертуарного вопроса: выбор репертуара при теперешнем брожении в искусстве становится еще труднее.

Если в "Драме жизни" есть какие-то достоинства, то их пришлось выкапывать.

Догадываться о скрытых под странной формой достоинствах пьесы не легко.

Это требует большого внимания и вдумчивости.

Среди груды пьес русских писателей, быть может, есть и талантливые.

Каюсь, что я поступаю с этими творениями человеческого духа не лучше любого бюрократа.

Я ставлю номер на полученном экземпляре, записываю его в каталог, пьесу запираю в шкаф, а письма оставляю без ответа.

По моим личным данным, репертуарный отдел не отвечает современным требованиям и должен быть реорганизован. Мне не по силам установить новые формы и систему для этого весьма важного отдела, так как я не компетентен ни в области литературы, ни в области ее этики.

Довольно того, что я попробую внести несколько предложений:

1. Необходимо иметь образованного и тактичного человека, который бы поддерживал вежливые и приличные отношения с авторами (особенно иностранными). Для этой сравнительно

небольшой корреспонденции можно приспособить нескольких языковедов из состава наших деятелей, платя им поштучно, то есть с письма, как это делается во многих учреждениях.

Необходимо, чтобы было тактичное и образованное лицо, которое бы следило и заботилось о поддержании важных для нас связей.

2. Такому же лицу, то есть тактичному и воспитанному, можно поручить приходящие в театр рукописи и наблюдение за своевременным их возвращением.

Доверить это дело случайным конторщикам невозможно и опасно.

3. Необходимо сгруппировать вокруг театра каких-то лиц, следящих за мировой литературой. С их участием устраивать беседы, доклады для того, чтобы легче проникать в тайники современного литературного творчества, маскирующегося странными, подчас непроницаемыми формами произведения.

4. Для той же цели необходимо посещать отдельные кружки литераторов всех партий. Таковых официальных и неофициальных кружков расплодилось немалое количество, и многие из них могли бы намекнуть театру на новые пути, которые так жадно ищет наше искусство.

Отстать от этих исканий опасно.

Такая отсталость равносильна падению дела.

В период метания и брожения в нашем искусстве особенно важно оставаться в курсе литературных и художественных событий.

5. С той же целью необходимо открыть какой-нибудь доступ в наш театр литераторам, художникам, музыкантам и проч.

Я утверждаю, что наш театр мало доступен для них и мало гостеприимен.

Благодаря этому спертая атмосфера нашей театральной семьи застаивается и не освежается.

Атмосфера со спертым воздухом вызывает плесень и грибы на стенах. У нас эта плесень выражается в мещанских интересах, предрассудках, в вялости полета фантазии и творчества и в бедности творческого материала.

Не следует забывать, что наши артисты, кроме театра, своей семьи и ничтожного круга знакомых, не видят никого.

Ни Чехова, ни прежнего Горького нет между нами, и мы задыхаемся среди своих ежедневных забот и изнашиваемся физически и духовно.

Прежние визиты за кулисы интересных людей становятся все реже.

С тех пор как работа пошла в две руки, то есть с двойным составом режиссеров<sup>18</sup>, труппа очень часто разбивается как бы на два кружка. Ввиду этого становится еще более важным и необходимым какое-то объединяющее начало.

Теперь нам нельзя отговариваться недостатками помещения. Новая квартира могла бы служить приютом для собраний во время спектаклей, по вечерам.

6. Необходимо установить какой-нибудь контроль над бесчисленными пьесами, присылаемыми русскими авторами. Как это сделать -- не знаю, но нельзя утешать себя мыслью, что все бездарны и не стоят нашего внимания. Одно даровитое произведение вознаградит сотни просмотренных пьес.

7. При указанных во всех предыдущих параграфах условиях список пьес, годных для театра, возрастет.

Благодаря этому не будет задержек в своевременном установлении репертуара будущих годов, и в то же время явится запас пьес второго и третьего разряда, пригодных для филиального отдела, осуществление которого немало тормозится отсутствием интересного репертуара.

При большем количестве намеченных к исполнению в театре пьес легче составлять разнообразный репертуар, принимать в соображение силы труппы и одновременно репетировать два спектакля.

От этого удвоится работоспособность театра, возрастет бодрость его деятелей, а также увеличится доходность дела.

8. Списки подходящих для нас пьес нередко редеют от строгости цензуры<sup>19</sup>.

Необходимо иметь ловкого человека, знающего лазейки в департаментах.

И в цензурных вопросах нередко бывают упущения с нашей стороны. Мы направляем в цензуру пьесу после ее утверждения, в последнюю минуту. Основываясь на рискованной в цензурном отношении пьесе, мы строим репертуар будущего, который ломается при начале сезона. Нередко от этого погибает вся подготовительная работа.

Необходимы связь с цензурой и своевременное цензурирование пьес.

Нельзя принимать в расчет ничтожных расходов, сопряженных с этой формальностью.

Пьеса, мало-мальски пригодная для репертуара, должна быть немедленно цензурована и только после этого внесена в общий репертуарный список, хотя бы она и не предполагалась к постановке в ближайшем времени.

9. Большую часть намеченного дела по вопросам репертуара мог бы выполнить Вл. И. Немирович-Данченко, но для этого необходимо, во-первых, чтобы его ежедневные заботы, приковывающие его к театру, были облегчены. Во-вторых, чтобы он проникся важностью для дела намечаемых вопросов и загорелся бы желанием их осуществления, и в-третьих, чтобы он призвал на помощь свой большой ум и такт для того, чтобы явиться центром, объединяющим самые разнообразные литературные кружки. Я со своей стороны готов помогать ему чем могу.

Во многих намеченных вопросах административного характера он нуждается в помощнике.

## ИЗУЧЕНИЕ ПЬЕС И МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ПОСТАНОВКИ

Беседы -- это тоже важное новшество нашего театра. До нас о них не имели понятия. Один ум хорошо, а два лучше. Первый пробел наших бесед заключается в том, что не все деятели обязаны присутствовать на них. Я не помню ни одной беседы, на которой присутствовали бы Симов<sup>20</sup>, Егоров, Кириллин<sup>21</sup>, бутафор и проч. Таким образом, многие из названных лиц делают общее дело, не связанные с нами общей идеей замысла.

Однако умы близко стоящих друг к другу людей и привыкших одинаково мыслить притачиваются друг к другу и становятся в конце концов односторонними. Я бы сказал, что в нашем общем деле все умы наших деятелей составляют как бы один коллективный ум. Он велик, но односторонен, и потому за последнее время беседы становятся все однообразнее и короче.

Мы образовали центр, но для всестороннего освещения вопроса нам не хватает правого и левого крыла, как в парламенте.

Эти крайние мнения нужно добыть со стороны. Припоминаю такой случай. При постановке Метерлинка я обратился к одному из молодых скульпторов, ставшему теперь известным, с заказом статуи мертвого пастора. Он осмотрел заготовленные макеты и заявил, что для такого реального Метерлинка нужно делать пастора из п а к л и<sup>22</sup>.

Неудачное и резкое сравнение оскорбило меня, и я стал расспрашивать причину его грубого отношения к нашей работе. Тогда он понес ахиною, как мне тогда показалось. Он говорил: для Метерлинка не нужно никаких декораций, никаких костюмов, никаких скульптур и проч.

Обострившиеся чувства и самолюбие помешали нам договориться до сути. Пришлось прожить много лет с тех пор для того, чтоб понять, что и в этой странной критике была доля правды. Жаль, что мы редко слышим ее. Жаль, что мы не всегда умеем слушать правду и вникать в ее суть. Нередко при таком полезном общении нам мешают самолюбие, самоуверенность, пугающие загипнотизированных нашим апломбом собеседников.

Пустота бесед нередко происходит потому, что мы, режиссеры, и другие участники их, приходим неподготовленными, говорим без плана, без материала и, чтоб заполнить пробел, отвлекаемся в сторону на тему общих рассуждений.

Такие вступления дают мало тем для споров, мало горячат фантазию и ум.

Мы не умеем также вызывать возражений собеседников, в большинстве случаев мало красноречивых и застенчивых. Никто не ведет записи этих бесед, и потому нередко слова и мысли испаряются безрезультатно, не оставляя следов в накапливаемом материале. Чтоб не разводить канцелярщины, не требуется подробных записей. Они могут быть почти односложны.

Мы не всегда умеем пользоваться жаждущими дела работниками. Не умеем собрать кадры их для увеличения сбора материалов постановки.

Иногда, как в "Цезаре", это удавалось...<sup>23</sup>

В каждой пьесе, хотя бы в ибсеновском "Росмерсхольме"<sup>24</sup>, можно было бы эксплуатировать таких ревностных работников, поручив им или прочесть критики и представить краткие конспекты прочитанного, или поискать материала в иллюстрированных изданиях, гравюрах по указаниям и намекам художника-декоратора. Сейчас художники предоставлены сами себе. Не имея ни библиотеки, ни необходимых изданий, они скоро изнашивают фантазию.

Отсутствие библиотеки также досадный пробел. Театр питается подаванием со стороны, не имея самых примитивных справочных изданий, необходимых не только ему, но и школе во всякую



минуту жизни, как требник священнику. Этого мало. Театр не научился даже ценить чужой материал и обращается с чужими сокровищами как варвар.

Сколько книг из моей библиотеки перепорчено, утеряно и разрознено. На днях еще в грудe бумаг я нашел небрежно вырезанные картины и портреты из моего издания, которого нельзя уже более добыть на рынке. Иначе не может быть, так как театр настолько невнимателен, что не возвращает книг и утеривает их. Эта небрежность театра вызвала то, что я уже не даю своих книг и предлагаю пользоваться ими на дому.

Такое же недовольство создано и у другого лица, обслуживавшего театр своим материалом. То время близко, когда никто не будет отдавать своего материала в стены театра и придется бегать по частным и общественным библиотекам, что весьма затрудняет работу.

Это неуважение к материалу нередко вызывается лицами, стоящими во главе дела. Дурной пример создал дурную традицию как в труппе, так и в школе. У нас не только не умеют ценить материал и варварски не понимают его художественной или антикварной ценности -- у нас не умеют хранить результатов своих собственных трудов.

Что случилось бы со всем собранным материалом по "Цезарю" и другим пьесам, если б я не подобрал почти с пола остатки его? <sup>25</sup>

В каком положении находятся макеты? Если они кое-как уцелели, то надо узнать, чего мне это стоило и стоит теперь.

Где дорогие издания, которые покупались театром?

Где монтажки? <sup>26</sup>

Сколько утеряно мною купленных музейных вещей?

Не варварство ли, что гобеленовая мебель, не имеющая цены, по небрежности, на глазах у всех употребляется на простых репетициях и калечится на них <sup>27</sup>.

Сколько богатого материала привезено было как актерами, возвращающимися после летних поездок с разных концов света, так и экспедициями, посылаемыми театром то в Норвегию, то в Рим, то в Польшу <sup>28</sup>.

К этим дорогим сокровищам театра относятся с преступной небрежностью.

Кто отвечает за их целостность, кто может отыскать их среди хаотического беспорядка нашего архива и библиотеки?

Это преступление, необъяснимое для культурных людей.

Трудно связать между собой такие полюсы: высокую культурность театра и варварское непонимание художественной ценности имеющегося у нас материала, антикварных вещей и архивных документов предыдущих постановок.

Музей и библиотека для этих вещей должны были бы быть предметом заботы и гордости <sup>29</sup>. Ими должны бы пользоваться не только при последующих постановках, но и для школы, которая могла бы наглядно изучать все [исторические] эпохи.

На практике оказывается, что наш театр не дорос даже до сознания важного значения музея, библиотеки и архива для художественного учреждения.

По той же причине никто из нас не следит за появляющимися изданиями по вопросам искусства и литературы, никто не читает по вопросам нашего искусства и не делится прочитанным со своими товарищами. Надо удивляться, что при таких условиях фантазия художников, режиссеров, костюмеров, бутафоров и артистов еще не иссякла окончательно.

Но это время близко, так как мы все чаще и чаще начинаем повторять самих себя, все больше и больше варимся в собственном соку.

На первых порах нужно для исправления этого изъяна стараться внушить участникам дела уважение к художественным и антикварным ценностям и научить их обращаться [с ними] и беречь этот материал. Когда это будет сделано, можно будет приступить при общем усилии к созданию настоящей библиотеки, музея и архива.

Для этого надо:

1. Заготовить помещение, шкафы и склады (в новой квартире, в макетной, в нижних складах, в верхнем фойе, в коридорах, уборных и пр.) для хранения указанных вещей.

2. Скупать и коллекционировать в течение всего времени и общими усилиями: а) фотографии, б) пост-карты, в) издания, г) портреты для грима, д) гравюры, е) музейные вещи, мебель и костюмы, оружие, шитье, выкройки, материи разных стран и эпох, как старинные, так и бытовые и национальные, ж) подделки и имитации таковых вещей.

3. Привести в систему и порядок все разбросанные по театру и по рукам вещи и книги театра.

4. Привести в порядок архив макетов, монтаровок, режиссерских экземпляров, рецензий, афиш, протоколов и пр. материала по истории театра.

5. Собирать интересные статьи о новом веянии в искусстве, о новых формах, о новых авторах, критики старых произведений и поэтов, книги и статьи о драматическом искусстве и пр.

Предвидя возражения об отсутствии места для хранения всех этих вещей, я предпосылаю следующее возражение.

1. Практика уже убедила нас в нашей ошибке -- уничтожать старые вещи и постановки. Например, будь у нас теперь "Снегурочка", "Грозный", "Крамер" и пр., мы возобновили бы их.

Некоторые пьесы сослужили бы службу для нашего театра, другие бы -- для филиального отделения или для параллельных спектаклей. Эти забытые постановки явились бы новыми для подросшего поколения и с громадным избытком вознаградили бы в несколько спектаклей издержки, израсходованные на хранение этих вещей.

2. Какую службу сослужила нам мебель и другие антикварные вещи, купленные мною для "Месяца в деревне" (в первый раз). Эта мебель теперь ходовая и в "Дяде Ване", и в "Вишневом саде", и в "Иванове". Не меньшую службу сослужили и образцовые стулья, купленные мною на всякий случай без определенного назначения. Они послужили моделью для "Горя от ума" и выручили нас из большого затруднения при постановке пьесы.

3. Что случилось бы, если б я не принес с собой в театр целого большого музея, мне принадлежащего? Какие великолепные пятна дали старинные вещи при разных постановках! Сколько идей и образцов для подделок дал этот музей!

4. Какую пользу театру приносила не раз моя библиотека, далеко не полная и не богатая.

5. Какую пользу еще недавно принесли клочки и обрезки старинных вышивок, материи и подделка их. Они поистине спасли Польшу<sup>30</sup> в последнюю минуту и могли бы спасти театр от неимоверно крупных и ненужных расходов по заготовке забракованных костюмов польских.

Старые костюмы "Шейлока", украшенные этими клочками, явились новыми и роскошными.

Несколько забытых клочков материи дали идею для костюма Марины и других средневековых и пр.

6. Какую пользу принес уже не раз мой музей оружия. При постановке "Бориса" мои шпаги, шпоры, панцири, цепи, ремни спасли костюмы рыцарей на самой генеральной репетиции. Что стали бы мы делать без этого музея накануне спектакля? Нелегко достать средневековую вещь в Москве, где совершенно отсутствует такого рода производство.

Как я жалею о том, что лет пять назад не купил мебель, о которой можно теперь только мечтать для "Ревизора".

Если бы даже для предлагаемой затеи пришлось снять или увеличить существующие склады, они окупятся с лихвою при первой стильной постановке. Допустим, что на постройку таких складов пришлось бы затратить единовременно до 5000 рублей и ежегодно на содержание их по 600 рублей. Итого 5 лет хранения декораций для пяти-шести пьес и мебели обошлись бы 8000 рублей. Допустим, что возобновленные пьесы прошли всего по 10 раз -- итого 30 раз -- и что эти 30 спектаклей дали по 1200 рублей, что составляет 36 000 рублей. Итого с затратой 8000 рублей можно получить [около] 30000 рублей. Но эта картина в действительности гораздо крупнее, так как в сараях можно хранить не три постановки, а более, и какая-нибудь мебель, удачно купленная по случаю, в свое время, за 5 лет принесет не только материальную, но и художественную пользу, как принесла бы теперь пользу пропущенная мною обстановка для "Ревизора", как принесли пользу в ряде пьес все мои покупки "на авось в С.-Петербурге" ("Вишневый сад", "Иванов", "Дядя Ваня". "Горе от ума").

## РЕЖИССЕРСКАЯ ЧАСТЬ

Говорят, что режиссеры в нашем театре -- деспоты. Какая насмешка! <sup>31</sup>

Режиссеры у нас -- это несчастные загнанные лошади. Их труд в действительности не только не ценится и не понимается никем, над ними глумятся и издеваются до тех пор, пока измученный труженик-режиссер не начнет истерично вопить или браниться на весь театр.

Когда режиссера доводят до такого состояния, от которого закричишь "караул", только тогда труппа подтягивается и задумывается о своем нечеловеческом требовании и отношении к простому и смертному труженику.

Об этической стороне таких ненормальных отношений будет говорить в свое время. Пока меня интересуют художественные ненормальности театра, вызвавшие такое отношение к режиссеру.

Очень вероятно, что эта неправильность создана нами самими и что мы поделом так жестоко платимся за нее.

По-моему, корень этой ошибки заложен был при самом начале дела.

При основании театра, при молодости и несыгранности труппы, при неопытности всего остального художественного состава режиссер -- это был центр, от которого исходили лучи. Он был художественный творец и администратор, инициатор спектакля. Он сам клеил макеты, сам подбирал и кроил костюмы, сам покупал или выбирал все мелочи монтровки, сам объяснял пьесу, сам изучал ее, сам развивал психологию ролей от самой главной до самого последнего статиста, сам переживал и играл за артиста, предоставляя ему идти по своим следам или просто копировать его, сам ободрял слабого духом артиста, уговаривал ленивого и пр. и пр.

Теперь актер и другие деятели театра выросли художественно, но они сохранили все привычки балованных в детстве людей. Они не научились самостоятельности, у них мало собственной инициативы в творчестве, они бедны творческим материалом и потому они или как нищие ждут подачки от режиссеров, или как балованные люди требуют ее.

Режиссеры по-прежнему показывают всё актерам, которые, за единичными исключениями, не умеют скопить в себе никаких семян для творческих посевов. Зародыши творчества и поныне вкладываются в артистов режиссером. Артисты научились только растить эти семена, собирать посевы и умело делиться ими с публикой.

Многие ли из наших артистов умеют создать образы дома и показывать их на репетиции?

Кто умеет работать дома? Два-три человека.

Кто умеет самостоятельно расширить образ или, тем более, все произведение?

Многие ли умеют работать не только дома, а на репетициях?

Наши актеры приходят на репетицию, чтоб смотреть творчество режиссеров.

К этим даровым образцам, которые должна развернуть перед актерами неистощимая фантазия режиссеров, актеры относятся как капризные, балованные и очень разборчивые дети. Им все мало, они всем недовольны, они любят из целых груд показанного выбирать то, что им легче дается, они не любят вникать в каждую мелочь режиссерского творчества и задумываться над ней.

Пресыщенность и избалованность актеров по отношению к щедрому материалу, даваемому им режиссером, граничит с цинизмом.

Этого мало. В редких случаях актер, пришедший на репетицию без всякого художественного материала, согласится без каприза и ломания просмотреть то, что бескорыстно дарит ему режиссер из запаса своего творческого материала.

Большинство артистов так избалованы, что приходится их упрашивать просмотреть то, что они о б я з а н ы были бы принести в своей фантазии.

Многие актеры прежде всего обижаются, что их считают за учеников, или неопытных, или ленивых, и лишь по обязанности и снисходительности просматривают эскизы режиссера.

Чего стоит при таком скептицизме увлечь нищего материалом актера! Как он разборчив! С помощью нечеловеческого темперамента иногда удастся если не увлечь, то заронить семя в душу актера. Он милостиво принимает одну из бесчисленных тем или эскизов для своего творчества. Режиссер счастлив, когда ему удастся хоть немного расшевелить творческую избалованную волю артиста.

И что же, на следующей репетиции все забыто, так как актер даже не потрудился запомнить или вникнуть в то, что рассыпалось перед ним щедрой рукой.

Повторяется та же нечеловеческая работа режиссера перед апатичным и избалованным актером. Понятно, что такая апатия актера приводит через ряд скучных и безрезультатных репетиций к тому, что актер утрачивает свежесть впечатления новой роли, а также к тому, что другие актеры, нашедшие тон и образ, утомленные этим зрелищем и бесплодным подаванием реплик, теряют необходимый для творчества пыл. Тон репетиций падает. Бедный режиссер должен вновь подымать его и освежать своими собственными нервами.

Так приходится работать почти с каждым актером, принаравливаясь к свойству его таланта, к недостаткам его характера. Когда после долгих усилий, от частых повторений, по привычке, помимо своей воли, актер воспримет какой-то образ, он цинично успокаивается и неохотно играет на репетиции, когда его тон и нерв необходим для другого ему подобного актера или для самого режиссера. Тогда раздается ропот по поводу того, что роль его треплется. Не освоившись с образом, насильно втиснутым в актера режиссером, не проанализировав его и не научившись техническими приемами создавать его, актер действительно забывает и иногда теряет образ благодаря частым репетициям. Тогда наступает новая, еще более сложная работа. Приходится возвращать уже надоевшее потерянное.

Если прибавить к этому этическую и дисциплинарную распушенность нашего актера в области художественного творчества, получится приблизительная картина режиссерских мытарств.

Эти мытарства приходится претерпевать с большинством из актеров (непростительно), со всеми учениками (простительно), со всеми сотрудниками (естественно) и со всем штатом деятелей по всем отделам сложного художественного механизма сцены (нетерпимо).

Правда, по двум отделам, весьма сложным, удалось за последние годы добиться важных результатов, а именно: Симов и Егоров научились самостоятельно творить<sup>32</sup>. Они представляют самостоятельно созданные макеты декораций и рисунки костюмов. Это большое облегчение для творчества режиссера.

Нередко художникам удается самостоятельно выполнять свои замыслы по декорациям. Это тоже большой плюс.

Артель мастеров сцены за последнее время дисциплинировалась и, несмотря на огромный труд и трудности их дела, декорационно-сценическая часть достигла того, что режиссеру становится легко вести с ними общую работу. Это очень важно. Это большой успех, особенно когда вспомнишь о том, что было.

Костюмерная часть в художественном отношении -- без всякой творческой инициативы. Ей нельзя отказать в некотором опыте и относительном порядке и пассивной, исполнительской роли.

Отдел сценаристов<sup>33</sup> зависит всецело от личностей. В иных спектаклях эта часть удовлетворительна, в других -- нет. Инициатива помощника режиссера все-таки в общем недостаточна.

Помощник режиссера не считает себя сотрудником в общем творчестве, он редко приносит свою фантазию или принимает активное участие в выполнении общего намеченного плана, он не помогает расширению и углублению этого плана. Он не помогает режиссеру учить учеников, статистов или отдельных исполнителей, он не приносит своей фантазии, не представляет ни соображений, ни макетов, ни инсценировок. Он даже не берет в свои руки инициативу в административном отделе репетиций или монтажных, костюмерных и других работ.

Вся художественная, административная, этическая, дисциплинарная и проч. инициатива при постановке пьес всей тяжестью лежит на режиссере.

Помощник режиссера и сценарист является слепым исполнителем распоряжений режиссера. Он ближе к труппе, чем к режиссеру, и в трудные для режиссера минуты скорее будет сочувствовать актеру, чем режиссеру, так как режиссерские муки и обязанности ему более чужды и неведомы, чем единичные заботы актера. При такой роли ни инициатива, ни творческие способности его не только не развиваются, а скорее притупляются, так как этому способствует всякая ремесленная работа, без творческого увлечения. Такая внешняя работа, правда, избавляет режиссера от некоторых внешних работ, но в главном она оказывает мало помощи. Внешняя, чисто формальная сторона обязанностей режиссера мало выяснена и неаккуратно выполняется. В самом деле, знает ли помощник режиссера все свои обязанности на репетиции? Всегда ли выполняется им то, что должно обеспечить правильный ход репетиций?

Прежде всего помощник режиссера должен быть на месте за полчаса до начала репетиции, для того чтобы убедиться в том, что все необходимое для своевременного начала и правильного течения ее приготовлено по всем частям сцены и администрации. Декорация установлена так, как того требует художественная сторона предстоящей работы; бутафорские, музейные вещи, звуки, освещение и проч. заготовлены своевременно. Все лица администрации и служебного персонала на местах. Температура сцены и репетиционной залы или комнаты в порядке; режиссерский стол со всеми необходимыми книгами монтажки, звонком, карандашами и проч. приготовлен.

В случае замеченного беспорядка помощник режиссера устраняет его заблаговременно, чтоб не задерживать начала и хода репетиции. В случае непорядка он немедленно заносит все в протокол.

Ровно в назначенный для репетиции час помощник режиссера дает звонок. Все участвующие собираются, и здесь выясняются опоздания и неявки, которые записываются в протокол. Только после этой процедуры режиссер вступает в свои права и через помощника объявляет план работы, за выполнением которого следит помощник режиссера, отпуская свободных артистов. В случае затяжек репетиции и повторений он вступает с режиссером в переговоры для выяснения того, насколько план намеченной работы изменяется в ту или другую сторону, и заботится о том, чтоб временно или совсем отпустить ожидающих артистов со сцены или репетиции.

Вся закулисная дисциплина, как и на спектакле, в его руках, и он записывает всех нарушивших дисциплину в журнал.

Забота о назначении последующих репетиций и о своевременном извещении конторы лежит также на помощнике режиссера. Он во всякую минуту должен быть в курсе всех работ по постановке пьес по всем отделам и ежедневными краткими отчетами или записями в журнале держать режиссера в курсе дела для того, чтоб своевременно предупреждать недоразумения и устанавливать порядок изготовления заказов. В противном случае нельзя избежать того, что так часто тормозит и портит нашу работу. Нередко вещи, костюмы и проч., отмененные на репетиции режиссером, продолжают изготавливаться и, наоборот, вещи, установленные во время хода репетиций, не изготавливаются, так как никто своевременно не позаботился довести об этом до сведения режиссера.

На обязанности помощника режиссера лежит составление списков действующих лиц и распределения ролей, участвующих в бессловесных ролях в народных сценах, на звуках, на других эффектах и доставление этих списков с соответствующими объяснениями: 1) директорам театра, 2) режиссеру, 3) конторе, 4) в костюмерную, 5) бутафорскую, 6) заведующему школой, 7) заведующему сотрудниками, 8) заведующему сотрудницами, 9) жаровцам<sup>34</sup>, 10) гримерам.

На обязанности помощника режиссера лежит своевременное составление списков мантировки, в которых выписываются:

1) все указания автора по декорациям, мантировке, бутафории, мебели и проч., 2) все указания режиссеров декораторам, 3) музыкантам, 4) осветителям, 5) бутафорам, 6) заведующему сценой, 7) администрации. Туда же вносятся все пробы, намеченные для пьес, и все те неразрешенные вопросы, которые подлежат разрешению.

Таким образом, в мантировке составляется вся картина предстоящих проб и работ по всем частям и отделам театра.

Такая группировка облегчает и сразу выясняет предстоящие работы и требования постановки. Она дополняется и изменяется во время хода репетиций, и эти дополнения и изменения [пополняются] новыми добавочными приложениями к мантировке помощником режиссера.

Такие книги печатаются в конторе гектографом и раздаются помощником режиссера по рассыльной книге: 1) в архив, 2) режиссеру, 3) помощникам его, 4) сценариусу, 5) директорам театра, 6) членам ревизионной комиссии, 7) в бухгалтерию (Вишневскому и Пастухову)<sup>35</sup>, 8) в контору, 9) в костюмерную (так как и там могут быть вещи для шитья, вроде скатертей, занавесок), а также и музею, 10) в бутафорию (драпировщику -- от бутафоров сообщается нужное), 11) заведующему сценой (в двух экземплярах Титову, Румянцеву)<sup>36</sup>, 12) заведующему освещением, 13) заведующему декоративными работами, 14) заведующему лепными работами, 15) заведующему музыкальными частями, 16) заведующему звуковой частью, 17) заведующему эффектами и изобретениями (Бурджалову)<sup>37</sup>.

Такой же список составляется помощником режиссера для костюмов, с перечислением каждого отдельного предмета его и со сноской на рисунок костюма, сделанный художником. Такие списки раздаются: а) в архив, б) директору, в) всем заведующим костюмерной, г) бутафору (если есть вещи, до него относящиеся). Помощник режиссера следит за систематическим выполнением мантировки по всем частям и в случае уклонения от замысла или порядка выполнения режиссерского плана он своевременно доводит о том до сведения режиссера и в то же время постоянно держит его в курсе работ ежедневными рапортчиками.

Помощник режиссера заботится о своевременном составлении художников полной коллекции рисунков, макетов, костюмов и отдельных бутафорских и реквизитных частей. Оригиналы хранятся у полковника<sup>38</sup> и проверяются помощником режиссера.

По получении их он заказывает необходимое количество калек с них.

Кальки костюмов выдаются: а) в костюмерную, б) гримеру.

Кальки монтировки выдаются в те отделы, где вещи будут изготавливаться, то есть: 1) в бутафорскую, 2) заведующему сценой, 3) заведующему мастерскими, 4) электротехнику, 5) заведующему лепкой.

Помощник режиссера входит в переговоры с директором и с отдельными частями и представляет режиссеру за несколько дней вперед соображения о том, где и когда можно было бы устроить репетиции.

Режиссер сообщает свои требования по вопросу репетиций актов, сцен пьесы и места их, для того чтоб помощник режиссера совместно с директором и другими частями составлял текущий репертуар недели, сочетая его со всей работой театра по всем художественным и административным отделам.

По окончании постановки помощник режиссера приводит в порядок все документы по постановке, то есть: а) списки действующих лиц; б) монтировочные тетради; в) костюмерские тетради в папках или переплетах; г) все рисунки костюмов и вещей монтировки в папках или переплетах; д) все мотивы постановок -- книги, картины, пост-карты и пр.; чужие материалы возвращает в контору для рассылки по принадлежности; е) режиссерский экземпляр; ж) экземпляр сценария выверить; з) выверить освещение; и) из всех этих экземпляров занести выписки по всем этим отделам в один общий архивный экземпляр, иллюстрирующий всю постановку; к) все макеты; л) планы декораций в двух экземплярах: один в архив К. С. А[лексеева], другой заведующему сценой; м) окончательную выписку по актам реквизита проверить и копию составить для архива; н) составить список исполнителей и дублеров по актам и сценам в двух экземплярах: один в архив, другой в контору; о) список реквизитов по костюмам окончательный; п) то же по электротехническому отделу; р) то же по нотам и музыкальному отделу; с) список участвующих в хоре и оркестре; т) список партитур и нот и самые ноты в папке в двух экземплярах: один в архив, второй для обихода; у) проверить в инвентаре записи и нумерацию и оценку вновь сделанных вещей, купленных для постановки и забракованных, переделанных по бутафории; ф) то же в инвентаре костюмов; х) то же в инвентаре музея; ц) то же в инвентаре электротехнического отдела; ч) то же в инвентаре музы[кального отдела] и других звуков; ш) собрать в двух экземплярах фотографии; щ) собрать афиши и программы; ъ) собрать вырезки рецензий; ы) собрать письма, телеграммы, относящиеся к постановке; э) выписку из протоколов, сколько было репетиций, удачных, неудачных, сколько потрачено времени зря. Казусы, инциденты, анекдоты; ю) протоколы бесед; я) описания ролей -- сотрудников, учеников и актеров.

## **ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ**

### **К ОТЧЕТУ О ДЕСЯТИЛЕТНЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ**

#### **ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

#### **МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА**

...Ко времени основания [Московского Художественного] театра русское искусство достигло большой высоты и имело свою прекрасную историю. Оно доросло до традиций Щепкина -- "берите образцы из жизни" <sup>1</sup>. Наши воспитатели, ученики Щепкина -- Шумский, Самарин, Медведева, Ермолова, Ленский, Федотова и проч. -- развивали гениальный завет своего учителя. Но в течение десяти лет знаменитый Малый театр получал дурную пищу, и большие таланты применялись к маленьким задачам. Легкие французские комедии заполнили репертуар. Не было повода для настоящих артистических подъемов, и традиция Щепкина если и не забылась совсем, то редко применялась, так как в царившем репертуаре не требовалось ни простоты, ни правды, и все было ложь. Нечего было черпать из жизни и обновлять искусство, и потому пробавлялись приемом, хорошей школой. Они скоро застыли и обратились в рутину. В то время произведения, вроде "Лакомый кусочек", "Шалость", имели громадный успех, а "Чайки" Чехова не могли оценить<sup>2</sup>. Русский театр -- по самой природе реалистический -- превратился в условный,

деланный, придуманный, иностранные шутки приспособлялись к русскому помещичьему быту и разыгрывались русскими актерами.

...Появился романтизм. Он был театрально пышен и картинен, но это не тот настоящий экстаз, который создает народные бедствия, революции. Этот старый, переведенный с иностранного языка романтизм не оставил после себя следов в искусстве. Он лишь укрепил театральность и отвлек в сторону от намеченной Щепкиным цели. Такой романтизм не давал образцов из жизни, так как сама жизнь тех времен была менее всего романтична. Люди обратились к нему не потому, что в их душе горел настоящий экстаз, а потому, что хотелось уйти от окружающей апатии и бездействия, и потому люди придумывали, воображали себя романтиками <sup>3</sup>.

Театр заблудился в России в то самое время, когда на Западе росли и процветали Ибсены, Стриндберги, Гауптманы, а у нас страдал в тиши Чехов и ярко блестел талант Толстого. Давно ли то время, когда все кричали, что "Власть тьмы" -- нехудожественна, что нельзя изображать грязь на сцене, хотя бы для того, чтоб показать чистое сердце Акима. Давно ли говорили, что Чехов несценичен, так как он не следует сценическим условностям, по которым писались груды пьес, от которых теперь не осталось даже и воспоминаний. Театр так ушел в сторону от намеченного Щепкиным пути, что он не заметил исторического значения Мейнингенской труппы и не оценил ее по достоинству. Мейнингенцы впервые привезли настоящего Шиллера во всем его целом, а не в одной заглавной роли. Огромные полотна их больших картин врезались в память, но большинство не видело ничего, кроме стукающих дверей и лязга оружия. Не оценили по заслугам и великолепного Теллера, незабываемого Кассия, Мальволио и проч. <sup>4</sup>.

Пережив все это в искусстве и предчувствуя иной, обновленный театр, учредители и участники Художественного театра не удовлетворялись тем, что им представляла действительность. Они тянулись к тому, чего в то время не были в состоянии сделать.

Другими словами, Художественный театр возник не для того, чтоб уничтожить старое, но для того, чтоб восстановить и продлить его.

Завет Щепкина -- это высшая форма искусства. Чтоб брать художественные и ценные образцы из жизни и приносить их на сцену, нужна высокая артистичность и совершенная техника. Она не дается сразу и развивается годами...

## **ОТЧЕТ О ДЕСЯТИЛЕТНЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ**

### **ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

#### **МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА**

Московское, петербургское и русское общество в течение десяти лет оказывало доверие Московскому Художественному театру и баловало его своим вниманием. И сегодня вам угодно было придать нашему семейному юбилею более крупное общественное значение.

Низко кланяемся Москве, Петербургу и русскому обществу с чувством глубокого почтения и благодарности.

Низко кланяемся всем уважаемым представителям учреждений, обществ и корпораций и частным лицам, почтившим нас сегодня приветствиями.

Низко кланяемся и Московскому литературно-художественному кружку и членам комиссии по организации сегодняшнего торжества, принявшим на себя его инициативу и осуществление.

Такое внимание и доброе отношение к нашему театру возлагает на нас обязанность представить обществу отчет в нашей десятилетней деятельности и познакомить его с результатами нашей работы. Быть может, этим мы принесем долю пользы родному искусству<sup>1</sup>.

Московский Художественный театр возник не для того, чтоб разрушать прекрасное старое, но для того, чтоб посылно продолжать его.

Прекраснее всего в русском искусстве -- завет, который мы помним, оставленный нам Щепкиным: "Берите образцы из жизни и природы". Они дают неисчерпаемый материал для творчества артиста. Этот материал разнообразен, как сама жизнь, он прекрасен и прост, как сама природа.

Наш театр при своем возникновении поставил себе целью завет М. С. Щепкина и тем самым вступил в борьбу со всем ложным в искусстве. Поэтому естественно, что мы прежде всего стремились изгнать из нашего театра -- "театр".

Но стремиться к цели еще не значит достигнуть ее.

Десятилетняя работа нашего театра -- непрерывный ряд исканий, ошибок, увлечений, отчаяний и новых надежд, о которых не знает зритель.

Остро откликаясь на запросы художественной эволюции в нашем искусстве, мы пережили целый ряд законченных периодов исканий в короткий промежуток существования театра.

Перечту наиболее важные из них.

В состав наших артистов вошли две группы: любители, мои сотрудники по Обществу искусства и литературы, и ученики Вл. И. Немировича-Данченко по школе Филармонического училища. Это ядро труппы было пополнено провинциальными артистами, из которых одни представляли из себя сложившиеся артистические величины, а другие едва начинали карьеру и находились в периоде брожения.

Таким образом, 14 июня 1898 года близ села Пушкино, под Москвой, сошлись с разных сторон самые разнообразные артистические силы, из которых многие обладали прекрасными дарованиями и сценическими данными. Любители располагали некоторым практическим опытом при отсутствии систематических знаний; ученики, наоборот, систематически изучив теорию, страдали практической неопытностью. Провинциальные артисты, поработавшие не один год на сцене, принесли с собой приемы спешной работы, не соответствовавшие нашим задачам, а молодые артисты -- привычки ложно направленных первых шагов.

Руководителям театра прежде всего предстояла нелегкая задача -- сплотить все эти разрозненные силы и направить их к одной общей цели.

Эта задача усложнялась административной неопытностью самих руководителей, скромностью материальных средств, отсутствием постоянного театра, мастерских, складов и пр.

Естественно, что в первое время репетиции превратились в практические классы и теоретические лекции.

Одних приходилось ободрять и подталкивать, других умерять и подчинять своему авторитету, третьим объяснять задачи искусства, четвертым учить ходить и говорить на сцене.

Но труднее всех было самим руководителям театра. При полном отсутствии каких бы то ни было практических руководств в нашем искусстве приходилось самим учиться на опытах и делать выводы из таких уроков <sup>2</sup>.

Результат наших первых опытов наглядно показал нам, что простота, о которой мы мечтали, имеет различную ценность и происхождение. Так, например, существует простота бедной фантазии. Ее порождают банальность, безвкусие и художественная близорукость. Но есть иная простота. Простота богатой фантазии. Она легко парит среди широких горизонтов, она питается здоровой пищей, добываемой из жизни и природы. Это простота свободного духа, убежденного в своей цели и уверенного в своей силе. Такая простота дается упорной работой, систематическим развитием и совершенной артистической техникой.

Итак, прежде чем говорить о конечной цели, нам предстояло выработать из себя артистов.

Но...

Чтоб быть артистом, необходима практика, чтоб иметь практику, необходим театр, чтоб иметь театр, необходим успех, чтоб иметь успех, нужно быть артистом, а чтоб быть артистом, необходима практика, и т. д. до бесконечности, подобно сказке про белого бычка...

Успех -- ради существования, успех -- ради возможности работать.

Как сочетать эту реальную действительность с требованиями артистической природы, нуждающейся в спокойном и систематическом развитии?

Заколдованный круг, из которого нет выхода. Необходимость преждевременного и еще незаслуженного успеха отвлекла нас от намеченных художественных путей.

Чтоб скрыть неопытность молодых актеров и помочь им в их непосильной задаче, нужен был эффект, ослепляющий и спутывающий зрителя.

Не изменяя намеченному пути художественной правды, легче всего было найти этот эффект в блеске внешней постановки, *mise en scXne* и в литературной оригинальности трактовки произведения поэта.

Можно ли при сложившихся условиях слишком строго обвинять нас за то, что в первые годы наши артисты слишком сильно топали ногами, слишком резко двигались и громко говорили, --



эта утрировка допускалась для того, чтоб скрыть неуверенность их первых сценических шагов. Не извинительно ли и то, что *mise en scXne* бывали чересчур пестры и обильны мелкими деталями. Всякое действие на сцене приближает артиста к жизни.

Не простиительно ли и то, что в минуты сильных подъемов режиссер приходил на помощь актеру, оберегая его еще не окрепший темперамент от насилия или скрывая от зрителя его неподготовленность. Для этого режиссер старался сгустить фон для усиления общего впечатления сцены или, в крайнем случае, заглушал артиста криками толпы, принимая на себя все нападки и ответственность.

Благодаря таким приемам, а также благодаря точным выполнениям авторских ремарок, вроде криков сверчка или стука копыт, в обществе укоренилось мнение о наших постановках, не всегда лестное для их авторов.

Не зная секретов нашей закулисной жизни, ошибки режиссеров принимали за сознательное направление театра, желающего отодвинуть артистов на второй план. К счастью для нас, на эту тему разгорелся бесконечный принципиальный спор, не прекратившийся и до настоящего времени. Он отвлек внимание от артистов и сосредоточил его на руководителях театра. А тем временем, под шум этих споров, артисты привыкали к сцене, а режиссеры в ожидании зрелого развития труппы усвершенствовали и изучали сцену, но не со стороны ее условностей, а со стороны доступной ей художественной правды.

Так прошла половина первого сезона.

В это время театр не завоевал себе успеха, которого он и не заслуживал, он лишь возбуждал внимание общества.

Материальные дела театра были плохи. Последний удар был нанесен запрещением постановки "Ганнеле" Гауптмана, на которую возлагались последние перед гибелью надежды.

В критический момент судьба послала нам двух спасителей: А. П. Чехова и С. Т. Морозова.

От А. П. Чехова из Ялты к нам прилетела Чайка. Она принесла нам счастье и, подобно вифлеемской звезде, указала новые пути в нашем искусстве.

С. Т. Морозов не только поддержал нас материально, но он согрел нас теплотой своего отзывчивого сердца и ободрил энергией своей жизнерадостной натуры.

С постановкой "Чайки" начался второй период в короткой истории нашего художественного развития.

К этому времени администрация театра приобрела уже некоторый опыт и знание.

Актеры также освоились с элементарными требованиями сцены. Их темпераменты и голоса окрепли, они приобрели необходимое самообладание на сцене и научились перевоплощаться в сценические образы, быть может, еще не всегда глубокие и тонкие по внутреннему содержанию, но яркие по фантазии и внешним очертаниям. Все это позволяло подходить к ним с новыми и более сложными требованиями.

Режиссеры тем временем завоевали для себя авторитет у труппы, что дало им возможность начать проводить художественные задачи, намеченные театром. Кроме того, они уже изучили сцену со стороны доступной ей жизненной правды.

Все эти предварительные работы театра удачно совпадали с теми новыми требованиями Чехова, которые он предъявлял к артистам и к театру.

В свою очередь задачи Чехова совпадали с задачами Щепкина, а следовательно, и нашего театра. Таким образом, Щепкин, Чехов и наш театр слились в общем стремлении к художественной простоте и к сценической правде.

Изгоняя "театр" из театра, Чехов не считался с его условностями. Он предпочитал, чтоб их было меньше, а не больше. Он писал картины из жизни, а не пьесы для театра. Поэтому нередко Чехов выражал свои мысли и чувства не в монологах, а в паузах, между строк или в односложных репликах. Веря в силу сценического искусства и не умея искусственно отделять человека от природы, от мира звуков и вещей, его окружающих, Чехов доверился не только артистам, но всем другим творцам нашего коллективного искусства.

Чехов был на сцене не только поэтом, но и чутким режиссером, критиком, художником и музыкантом. Недаром, говоря о Чехове, вспоминаешь пейзажи Левитана и мелодии Чайковского.

Все эти особенности чеховского гения не допускают старых приемов сценической интерпретации и обстановки, как бы они ни были прекрасны сами по себе.

Ни торжественная поступь артистов, ни их зычные голоса, ни искусственное вдохновение, ни красные сукна портала, ни условное чтение ролей перед суфлерской будкой, ни полотняные павильоны и двери, ни театральные громы и дожди не применимы в чеховской драме.

Чехова нельзя представлять, его можно только п е р е ж и в а т ь.

Артист -- докладчик роли не найдет для себя материала у Чехова. Чехов нуждается в артисте-сотруднике, его дополняющем.

Итак, к моменту прилета Чайки наш театр был до известной степени подготовлен с внешней стороны к новым требованиям чеховской драмы.

Ему иногда удавалось заменять на сцене декорацию п е й з а ж е м, а театральный павильон -- к о м н а т о й.

Жизненная сценическая обстановка требует и жизненной *mise en scene* и жизненных артистических приемов.

В н е ш н я я сторона этих требований, заставляющая артистов обращаться спиной к публике, уходить в тень от назойливого света рамп, играть за кулисами, сливаться с декорациями и звуками, порождает новые, неведомые до Чехова приемы артистической интерпретации. Эти приемы легко усваиваются теми, кто не дорожит сценическими условностями, кто по возможности избегает их, кто держится мнения самого Чехова: чем меньше в театре условностей, тем лучше, а не хуже<sup>3</sup>.

В н у т р е н н и е требования чеховской драмы значительно сложнее, и вот в чем они заключаются.

Чтоб завладеть зрителем без интересной фабулы и без эффектной игры артистов, надо увлечь его духовной и литературной стороной произведения.

Но как достигнуть этого в произведениях Чехова, глубоких своей неопределенностью, где нередко люди чувствуют и думают не то, что говорят?

Слишком подробный психологический анализ, обнажающий душу, лишил бы Чехова присущей ему поэтической дымки. Неясность же в психологии лишила бы артистов последней опоры при их переживаниях.

Как быть?

Чтобы играть Чехова, надо проникаться ароматом его чувств и предчувствий, надо угадывать намеки его глубоких, но не досказанных мыслей.

Одно из многозначительных средств для такого рода переживаний при творчестве артиста заключается в тонком ощущении литературности произведения поэта.

В произведениях Чехова литературные требования к артисту достигают исключительно больших размеров и значения.

<Чтоб добиться их от труппы, мало быть учителем и режиссером -- надо быть и литератором. Честь выполнения этой сложной задачи в нашем театре принадлежит Вл. И. Немировичу-Данченко, которому принадлежит и самая мысль постановки "Чайки"> <sup>4</sup>.

И вот из группы предъявленных требований -- поэта, литератора, режиссера, художника -- создалась совсем н о в а я для артистов сценическая атмосфера. С помощью бесчисленных опытов, благодаря талантам артистов, их трудоспособности и любви к своему делу театру удалось найти новые приемы сценической интерпретации, основанные на завете Щепкина и на новаторстве Чехова.

К сожалению, эти выработанные приемы творчества и постановки остались секретом нашего театра, так как они, по непонятным причинам, были ошибочно истолкованы лишь с внешней, то есть наименее важной их стороны. Внутренняя же их суть осталась по настоящее время непонятой многими из тех, кому она могла бы принести свою долю пользы.

Новые приемы чеховской драмы послужили нам основой для дальнейшего художественного развития. Театр изучал их в целом ряде сценических постановок<sup>5</sup>. Они оказали свое влияние на самый репертуар театра и, может быть, и на самих драматургов.

Естественно, что эти приемы творчества, основанные почти исключительно на тонкостях артистического переживания и литературного чутья, были доступны не всем и не во всех пьесах одинаково.

Когда они применялись к пьесам, рассчитанным на театральный эффект и пафос актера, внешняя сторона постановки оказывалась сильнее и правдивее самого переживания.

В других постановочных пьесах, как, например, у Шекспира, случилось то же, но по другим причинам. С одной стороны, труппа оказалась малоподготовленной для искреннего и простого

переживания больших чувств и возвышенных мыслей мирового гения. С другой стороны, основные задачи театра не позволяли нам прибегать для усиления впечатления к общеизвестным театральным приемам искусственного вдохновения.

В пьесах иностранных писателей, из незнакомого нам быта и с чуждыми нашей природе мыслями и чувствами, наш новый метод применялся лишь со средним успехом.

Но зато, когда нерв и основная мысль пьесы оказывались родственными нашей природе, нам удавалось достигать счастливых результатов.

Так было, например, со "Штокманом", который отметил начало нового, переходного периода художественного развития театра. К этому времени выяснилось, что выработанные нами приемы, несмотря на многие неудачи при их применении, важны и ценны для нас, но они были далеки от совершенства.

Пока эти приемы творчества помогали зрителю не только смотреть, но и наблюдать, сидя в театре.

"Штокман" и последующие пробы, то есть "Когда мы, мертвые, пробуждаемся", "Дикая утка", "В мечтах", "Крамер", дали нам повод учиться передавать глубокие мысли в художественных образах <sup>6</sup>.

Эта задача и по настоящее время не выполнена нами в той мере, которая удовлетворила бы нашим запросам.

Польза этих проб заключалась в том, что зритель научился не только слушать, но и мыслить в театре, встречая в нем отзвук на волнующие его общественные мотивы. Этим воспользовались драматурги для того, чтобы с театральных подмостков и через успех артистов общаться со зрителем по вопросам общественной жизни, захватившим в то время все русское общество.

С этого момента начался четвертый период в короткой истории нашего развития.

Его можно было бы назвать горьковским по тому значению, которое имели его два прекрасных произведения: "Мещане" и "На дне" <sup>7</sup>.

В этом периоде театр отражал жгучие общественные вопросы, которые захватили и весь литературный и артистический мир.

Этот период, его общественное значение понятно всем.

В чисто художественном отношении он не принес новых завоеваний, так как мы уже раньше научились жить на сцене тем, что захватывает нас в жизни <sup>8</sup>.

Нам не хватало иного, то есть тех художественных средств, которые помогают артистам самим вырастать до возвышенных переживаний больших отвлеченных чувств.

Пятый -- и самый тяжелый -- период можно было бы назвать периодом метания.

Театр временно потерял почву. От Метерлинка он бросался к современным будничным пьесам, потом возвращался к Ибсену, к старому чеховскому репертуару, к новому Горькому и т. д. <sup>9</sup>.

Несмотря на материальные успехи театра в этом злосчастном сезоне, художественная атмосфера кулис сгущалась.

Появились зловещие предсказания. Мы смутились, не зная, в какую сторону идти.

С этого момента наступил шестой период нервных исканий театра.

Он начался в то время, когда все общество было занято переустройством и обновлением жизни.

То же происходило и у нас в театре. Все старое потеряло цену, все новое казалось важным хотя бы потому, что оно не похоже на старое.

Театр раскололся на художественные партии.

Крайние "левые" устраивали горячие митинги. Готовилась художественная революция, и скоро она разразилась.

Группа новаторов основалась в злополучную Студию. Там было много странного для хладнокровного наблюдателя, быть может, было и смешное, но там было и хорошее, искреннее и смелое. Я пострадавшее лицо в этом неудавшемся предприятии, но я не имею права поминать его злом <sup>10</sup>.

Художественный театр тем более должен сохранить добрую память о своем покойном детище, так как он один разумно воспользовался результатами юных брожений. С помощью их Художественный театр помолодел, обновился.

С этого момента наступил новый, седьмой период нашего развития. Во время революции меньше всего нужен театр с серьезными задачами <sup>11</sup>.

Театр не только потерял весь свой капитал, но и вошел в большие долги.

Надо было ехать за границу, но денег для этой поездки не было.

И тут заботливая судьба послала нам спасителей: Литературно-художественный кружок пришел нам на помощь, дав заимообразно театру крупную сумму. С такой же помощью пришли к нам по собственной инициативе гг. Тарасов и Балиев. Кроме того, в то самое время, когда театр материально пошатнулся, в него вошли новые пайщики-меценаты: графиня София Владимировна Панина, граф Алексей Анатольевич Орлов-Давыдов, князь Петр Дмитриевич Долгоруков.

Они охотно откликнулись и поверили в будущность театра, подобно тому как в свое время это сделали первые его пайщики Константин Капитонович Ушков, внесший первый взнос, Савва Тимофеевич Морозов, Николай Александрович Лукутин, Аркадий Иванович Геннерт, гг. Осипов, Гутхейль, Прокофьев.

С сердечной признательностью вспоминая такую отзывчивость, мне приятно именно в сегодняшний день публично поклониться всем этим лицам и вспомнить о тех, которых нет между нами.

Заграничная поездка имела большое воспитательное, проверочное и ободряющее значение для нашего театра, и мы с благодарностью и восторгом вспоминаем об иностранной гостеприимной публике и о наших друзьях, приютивших нас в тяжелое для России время.

Заграничная поездка ободрила нас, умерила крайние экстазы, показала нам образец артистической этики и сильно подняла художественное развитие не только артистов, но и сопровождавших нас учеников, сотрудников, сценического персонала, из которых многие впервые увидели настоящую культуру, о которой до тех пор читали только в книгах.

С возвращением в Москву наступил новый период разумных исканий.

Сам репертуар характеризует этот период: "Горе от ума", "Бранд", "Драма жизни" и "Стены", "Борис Годунов", "Жизнь Человека", "Росмерсхольм" и "Синяя птица" <sup>12</sup>.

<Этот период по принесенным результатам, еще не использованным нами, может сравниться только с чеховским периодом, и потому нельзя пройти его молчанием, хотя размер доклада не позволяет остановиться на нем в той мере, какой он заслуживает><sup>13</sup>.

В эти сезоны театр точно расставил свои щупальцы во все стороны, чтоб наконец найти верный путь.

Классическое "Горе от ума" -- это экзамен по реальному переживанию в утонченной форме грибоедовского стиха.

Идейный "Бранд" -- экзамен по философии в художественных образах.

"Драма жизни" -- новая проба отвлеченного переживания и стилизованной формы.

"Борис Годунов" -- экзамен по истории и классической условности.

"Жизнь Человека" -- новая проба сценической схемы.

"Синяя птица" -- экзамен по Метерлинку и по техническим трудностям сценического искусства.

Если прибавить к этому полное переустройство и усовершенствование административной части театра, следует признать, что со времени возникновения театра, то есть репетиций в Пушкино, театром не было затрачено такого количества творческой энергии, как за последние два сезона <sup>14</sup>.

Художественные результаты этого периода мы считаем важными для театра.

Мы натолкнулись на новые принципы, которые, быть может, удастся разработать в стройную систему.

В этом отношении наиболее интересные для нас исследования были произведены при постановке "Драмы жизни" Гамсуна <sup>15</sup>.

Сама пьеса исключительной трудности предъявляла к артистам и режиссерам целый ряд художественных и технических требований. Так, например, при этой пробе надо было добиться: сильных переживаний отвлеченных мыслей и чувств, большой энергии темпераментов, тонкого психологического анализа, внутреннего и внешнего ритма, большого самообладания, внешней выдержки и неподвижности, условной пластики и торжественного, мистического настроения всей пьесы <sup>16</sup>.

Чтоб достигнуть этого, необходимо сплести для себя тончайшую сеть невидимых душевных ощущений и жить ими с большой сосредоточенностью.

Это достигается сильной творческой волей артиста.

Каюсь: мы впервые познали ее важное значение для артиста, впервые стали сознательно относиться к ней.

Что делать, самые простые истины постигаются временем и трудом.

После целого ряда подготовительных проб и исследований в области психологии и физиологии творчества мы пришли к целому ряду выводов, для изучения которых нам придется временно вернуться к простым и реальным формам сценических произведений<sup>17</sup>. Таким образом, идя от реализма и следуя за эволюциями в нашем искусстве, мы совершили полный круг и через десять лет опять вернулись к реализму, обогащенному работой и опытом.

Десятилетие театра должно ознаменовать начало нового периода, результаты которого выяснятся в будущем.

Этот период будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы.

Кто знает, быть может, этим путем мы приблизимся к заветам Щепкина и найдем ту простоту богатой фантазии, на поиски которой ушло десять лет.

А потом, бог даст, мы опять возобновим наши искания, для того чтобы путем новых эволюции вернуться к вечному, простому и важному в искусстве.

Надо думать, что вторичное путешествие будет легче, так как теперь театр располагает целой группой талантливых артистов, выработавших самостоятельные приемы творчества и техники.

Дорогое для нас внимание русского общества, выразившееся и в сегодняшнем торжестве, послужит нам поощрением для наших дальнейших работ.

К сожалению, остается невыполненной одна из основных задач нашего театра -- его общедоступность<sup>18</sup>.

Стремление к этой задаче еще более окрепло в нас после того, как мы на практике могли оценить культурную силу театра.

<Хочется крикнуть обществу, чтоб оно поскорее использовало в самых широких размерах это неотразимое для современников культурное орудие><sup>19</sup>.

Первые пробные шаги для осуществления этой задачи мы надеемся сделать в скором будущем.

При театре уже образовалось ядро юной труппы филиального отделения. Примите ее благосклонно под ваше покровительство, как когда-то вы приняли нас, и не будьте к ней слишком строги первое время, так как это дети, которым еще предстоит пережить все те периоды артистической формации, которые я в общих чертах охарактеризовал в этом докладе.

## КАК ГОТОВИТЬСЯ К СПЕКТАКЛЮ

Творческий процесс переживания получает свое развитие тогда, когда артист почувствует нерв роли, который, как лейтмотив, сопутствует образу во всех его положениях. Г\_о\_г\_о\_л\_ь\_н\_а\_з\_ы\_в\_а\_е\_т\_э\_т\_у\_о\_с\_н\_о\_в\_н\_ую\_н\_о\_т\_у\_г\_в\_о\_з\_д\_е\_м, который артист должен вбить в свою голову, прежде чем выходить на сцену<sup>1</sup>.

В иных ролях эту основу составляют несколько чувств, сливающихся в один общий доминирующий аккорд. До тех пор, пока такой гвоздь или душевный аккорд роли не найден, создаваемый образ лишен цельности и сути.

Без нее отдельные пережитые места роли не связываются в один общий, жизнеспособный организм.

Такая частично пережитая роль недостойна названия создания и к ней не относятся эти строки.

Гвоздь или душевный аккорд роли является той лазейкой или ключом ее, с помощью которых можно проникнуть в тайники души создаваемого образа. Понятно, что актер больше всего должен дорожить и ближе всего сродниться с этим гвоздем или духовным аккордом роли<sup>2</sup>.

Стоит актеру творчески сосредоточиться и заставить звучать в себе привычное духовное созвучие роли или ощутить в своей голове ее гвоздь, и весь его психофизический организм приспособляется к привычным переживаниям созданного образа. В свою очередь, чувство приспособляет в известном направлении анатомический механизм тела, который по механической привычке, усвоенной при творчестве роли, производит привычные движения тела.

У каждого искренно созданного образа есть свои, ему присущие привычки, особенности движения, походка, манера и проч.

Если они не надуманы, а выросли от духовного переживания образа, все эти внешние особенности роли неразрывно слиты с самой психологией ее.

Связь эта настолько сильна и неразрывна, что физиологическая привычка роли возбуждает ее психологию в душе артиста и, наоборот, психологическое переживание чувств роли порождает привычное для нее физиологическое состояние тела артиста.

Готовясь к спектаклю или к повторному творчеству роли, артист должен подходить к роли тем же путем, как он ее создал.

Надев грим и костюм роли, он должен еще до выхода из своей уборной творчески сосредоточиться и ощутить в себе духовный аккорд или гвоздь роли.

Благодаря внутренней технике артиста и привычке, это достигается легко при помощи творческой сосредоточенности. Привычно приспособленная физиология артиста механически откликается на душевные переживания и потому, помимо воли артиста, следом за чувством являются и внешние его выразители, то есть привычки, движения и проч. созданного образа.

Нередко артисты с более избалованной волей поступают обратно, то есть от внешних привычек роли находят в себе и психологию образа.

Психофизиологическая связь созданной роли так сильна, что и такой подход к роли возможен, но он нежелателен, потому что нарушение естественности творческих процессов может в конце концов привести к ремеслу.

## **ИЗ ЗАМЕТОК ОБ АРТИСТИЧЕСКОЙ ЭТИКЕ И ДИСЦИПЛИНЕ**

### **1. ПИСЬМО К НЕКОТОРЫМ ИЗ ТОВАРИЩЕЙ-АРТИСТОВ**

#### **КАРАУЛ!!!**

1. Юбилейные почести, успех пьесы, полные сборы не повышают более энергии театра, а ослабляют его трудоспособность <sup>1</sup>.

2. Театр за первую половину сезона не поставил ни одной новой пьесы <sup>2</sup>.

3. Пьеса, созданная двухгодовым трудом и кормящая теперь театр <sup>3</sup>, не возбуждает более любовного к ней отношения.

4. Оказывается, что не сложная монтировочная часть задерживает постановку пьесы, а апатия творческой работы самой труппы.

5. Постановка лучшего произведения родной литературы в юбилейную ее годовщину не является более событием для театра <sup>4</sup>.

6. В критический момент, переживаемый театром, обиды актерского самолюбия не только терпимы, но они даже возбуждают сочувствие.

7. Отменой двух спектаклей в неделю хотят пользоваться для отдыха и веселья, а не для усиленной репетиционной работы <sup>5</sup>.

8. Считается возможным уезжать из Москвы без официального разрешения Правления.

9. О болезнях и неявках извещают после начала спектакля.

10. Ни просьбы, ни выговоры, ни протоколы, ни товарищеская этика не способны более уничтожить опаздывания и манкировки на репетициях.

11. Поступки отдельных лиц, останавливающие работу театра, не способны более вызвать общего протеста.

12. Смелое выступление против нарушителей порядка, в защиту общего дела считается доносом, а укрывательство виновных считается товарищеской этикой.

13. Юнцы в нашем искусстве публично кичатся своим еще не проявившимся талантом и заблаговременно хвастаются будущим успехом, вместо того чтобы работой завоевать его. Это считается забавным.

14. Новые теории в нашем искусстве, добытые упорным трудом, способны заинтересовать театр не более как на одну-две недели.

15. Новые веяния в нашем искусстве, принесенные к нам с Запада, не встречают сочувствия.

16. Непосильный труд маленькой группы, составляющей душу всего дела, встречает меньше сочувствия, чем мелкие обиды лиц, ничем не проявивших себя в деле.

17. Нечеловеческий труд режиссеров, отдающих артистам лучшие частицы своей артистической души, ценится только на словах, а не на деле.

18. Художественная, административная, этическая и дисциплинарная стороны театра поддерживаются небольшой группой самоотверженных тружеников. Их силы и терпение истощаются. Скоро наступит время, когда они должны будут отказаться от непосильной для человека работы.

Опомнитесь, пока еще есть время!

Ваш доброжелатель

К. Станиславский

28 ноября 1908. Москва

## **2. [О ЧИСТОТЕ ОТНОШЕНИЯ К ТЕАТРУ]**

Наша жизнь груба и грязна.

Большое счастье, если человек во всем необъятном мире найдет дом, комнату или квадратный аршин, где он мог бы хотя временно отделиться от всех и жить лучшими чувствами и помыслами души. Этим чистым местом для церковнослужителя может служить алтарь или престол, для профессора -- это университет, аудитория или кафедра, для ученого -- его библиотека, рабочая комната или лаборатория, для художника -- его студия, для любящей матери -- детская, для актера -- театр и сцена. Казалось бы, эти святые места надо бережно хранить от всякой грязи для своих же собственных духовных радостей. Нельзя их заплевывать и грязнить. Напротив. Туда надо сносить все лучшее, что хранится в душе человека.

В театре и между актерами, к удивлению, встречается обратное. Они приносят в театр все дурные чувства и грязнят и заплевывают то место, которое для их же счастья должно остаться чистым, а потом сами удивляются тому, что театр и искусство перестают действовать на них возвышающе.

Все это происходит из-за отсутствия художественной дисциплины. Прежде всего она должна воспитывать в актере почтение к месту и уважение к своему делу. Нельзя плевать в алтаре и после молиться там же на заплеванном полу.

## **3. ТЕАТР -- ХРАМ. АРТИСТ -- ЖРЕЦ**

Наконец-то люди начинают понимать, что теперь, при упадке религии, искусство и театр должны возвыситься до храма, так как религия и чистое искусство очищают душу человечества. Но...

Как превратить теперешний театр-балаган в театр-храм?

Ответ напрашивается сам собой.

Пусть явятся артисты-жрецы, артисты-священнослужители, с чистыми помыслами, возвышенными мыслями и благородными чувствами, тогда само собой и создастся искусство. Молиться можно и под чистым небом и под душной кровлей, без слов и со словом, так как не место, а сами люди создают ту атмосферу, которая превращает простой хлев в великолепный храм. Если люди создали веру, они же осквернили храмы, превратив их в торговый базар. Почему же им не создать новое искусство и не построить им театр-храм?

Но увы! -- построить храм, придумать ему внешнюю обстановку легче, несравненно легче, чем очистить человеческую душу, и потому вопрос о превращении театра в храм хотят разрешить с другого конца.

Одни придумывают новое искусство, другие -- новые здания театра небывалой архитектуры, третьи -- особую манеру игры, четвертые отрекаются от актера и мечтают о куклах, пятые хотят превратить зрителя в участника спектакля, но никто еще не пытается очиститься и молиться в театре. Напрасно!

Горячая молитва одного человека может заразить толпу -- так точно и возвышенное настроение одного артиста может сделать то же, и чем больше таких артистов, тем неотразимее и создаваемое ими настроение. Если его нет, не нужны ни новая архитектура, ни новая форма искусства, так как эти формы останутся пусты, и люди воспользуются ими для новых и еще более изощренных развлечений. Только чистые артистические души создадут то искусство, которому стоит построить новые храмы.

Такие люди, не думая о новой форме, невольно создадут и ее. Такие артисты против желания невольно изменяют устарелую форму хотя бы произведений Шекспира, раз что они подойдут к воплощению с той артистической чистотой, с какой сам Шекспир творил своих героев.

#### 4. ["ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ ЭТОТ ЗНАКОМЫЙ ТИП АКТЕРА?"]

Знаете ли вы этот знакомый тип актера? Интересное или красивое лицо. Красивый голос, и в данных скрывается что-то манкое, обаятельное, что сводит с ума женщин и привлекает мужчин. Про этого актера говорят -- интересная индивидуальность, и требуют от него, чтоб он по возможности меньше прятал эту природную индивидуальность (не души, а тела) и побольше оставался на сцене самим собой. Такой актер чувствует себя сильным своими данными и охотно и часто показывает их, нередко кокетничая тем, что манит к нему публику. В \_г\_л\_а\_з\_а\_х\_ \_п\_о\_с\_л\_е\_д\_н\_е\_й\_ \_о\_н\_ \_о\_ч\_а\_р\_о\_в\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_ы\_й\_, \_о\_б\_а\_я\_т\_е\_л\_ь\_н\_ы\_й\_, \_д\_у\_ш\_к\_а\_, \_п\_р\_е\_л\_е\_с\_т\_ь. Такому актеру, конечно, при наличии известного таланта, нужны привычка, опыт сценического ремесла и приятная для его дела манера, прием, благодарная для его внешности и данных роль, подходящая к его симпатичным данным, и успех на много лет обеспечен.

В д у м а й т е с ь х о р о ш е н ь к о в о б щ е с т в е н н у ю р о л ь  
т а к о г о г р а ж д а н и н а и с л у ж и т е л я и с к у с с т в . Ч е м  
т а к о й а к т е р о т л и ч а е т с я о т к о к о т к и? Последняя тоже  
нередко обладает не только телесной красотой, но и манкостью, о которой французы говорят elle  
a du charme или elle a du chien {она обаятельна, с огоньком (*франц.*)}. И она тоже надевает  
красящий ее внешность костюм, пересыпанный блестками и бриллиантами. И она ежедневно  
показывается на сцене в своем репертуаре. Последний однообразен и применен к тому, чтоб в  
куплетной, каскадной, пластической и другой форме показать и пококетничать перед публикой  
своими телесными прелестями и иным сценическим обаянием. Но эта кокетка-певица --  
откровеннее. Всем понятно, для чего она появляется на эстраде. Она не трогает ни Шекспира, ни  
Шиллера, а пользуется для сего написанным канканным репертуаром. Она кокетка, и не  
скрывает этого.

А\_а\_к\_т\_е\_р!\_О\_н\_п\_р\_я\_ч\_е\_т\_с\_я\_з\_а\_в\_е\_л\_и\_к\_и\_е\_и\_м\_е\_н\_а, о\_н\_п\_р\_и\_к\_р\_ы\_в\_а\_е\_т\_с\_я\_г\_р\_о\_м\_к\_и\_м\_и\_м\_е\_н\_е\_м\_а\_р\_т\_и\_с\_т\_а, он берет гениальные произведения лучших созданий человеческого гения не для того, чтоб объяснить их глубину обществу, а для того, чтоб в них показать свое тело и свое обаяние. Это не только разврат, но это и кощунство.

Такое искусство породило и соответствующую критику и публику. Она не ходит в театр, чтоб увидеть Шекспира, а для того, чтоб полюбоваться душкой-актером в изувеченной обстановке шекспировского творения. Она не хочет Гамлета, а хочет душку-актера в костюме Гамлета. Она не хочет Шекспира, а хочет знакомую, раз навсегда установленную форму общесценической интерпретации. Она хочет видеть душку-актера dans son repertoire {в его репертуаре (*франц.*).} точно так же, как хочет видеть любимую кафешантанную кокетку в ее репертуаре.

Какая пошлость и какое святотатство!

Чтобы украсить свой поступок и гнусную роль актера, люди издали какой-то закон в искусстве: нельзя скрывать своей индивидуальности, как будто индивидуальность актера заключается главным образом в его внешних и голосовых данных. Сценическая индивидуальность -- это духовная индивидуальность прежде всего. Это тот угол зрения художника на творчество, это та художественная призма, через которую он смотрит на мир, людей и творчество. У "душек" нет никакой призмы, а следовательно, и никакой индивидуальности, а есть шаблон и штамп.



## 5. ИЗ "НАСТОЛЬНОЙ КНИГИ ДРАМАТИЧЕСКОГО АРТИСТА"

### *а) Создание благотворной атмосферы для свободного развития таланта*

Создать атмосферу для свободного развития таланта -- это значит окружить свой талант такими условиями, которые способствуют его росту.

...Талант требует для своего нормального развития:

- а) правильного питания,
- б) правильной этики -- правильной гигиены,
- в) правильного упражнения.

П\_р\_а\_в\_и\_л\_ь\_н\_о\_й\_п\_и\_щ\_е\_й\_д\_л\_я\_т\_а\_л\_а\_н\_т\_а служит все то, что возвышает и облагораживает человеческий дух и мысль.

Такое облагораживающее влияние на человека оказывают прежде всего:

- а) художественные впечатления,
- б) научные познания,
- в) возвышенные увлечения.

Х\_у\_д\_о\_ж\_е\_с\_т\_в\_е\_н\_н\_ы\_е\_в\_п\_е\_ч\_а\_т\_л\_е\_н\_и\_я получают:

1) от созерцания природы (в самом широком смысле слова); от общения с людьми, от наблюдения и изучения их жизни, так точно, как и жизни других живых существ, растительного мира и проч.;

2) от созерцания и знакомства с художественными созданиями человеческого гения во всех областях искусства и литературы и проч.

Для того чтобы воспринимать такие впечатления, артист должен полюбить природу и все то, что его сближает с ней; он должен путешествовать, знакомиться с бытом людей всех веков и народов, осматривать памятники древности, музеи, галереи, выставки и проч.; он должен интересоваться людьми, их психикой и мыслями и как можно больше и чаще общаться с теми из них, которые способны дать артисту художественный материал для изучения или наблюдения.

Н\_а\_у\_ч\_н\_ы\_е\_п\_о\_з\_н\_а\_н\_и\_я расширяют кругозор артиста и развивают его умственную жизнь. Они открывают новую область для художественных впечатлений, способствующих росту таланта. Они утончают талант.

К числу таких научных знаний прежде всего относятся те, которые помогают артисту:

1) изучить природу, людей, их душу и тело, их жизнь, религию, историю, быт, этнографию и проч.;

2) изучить искусство и литературу всех веков и народов, их создания, законы, историю и проч.

П\_р\_а\_в\_и\_л\_ь\_н\_а\_я\_э\_т\_и\_к\_а,и\_л\_и\_н\_р\_а\_в\_с\_т\_в\_е\_н\_н\_ы\_й\_у\_с\_т\_о\_й,  
п\_о\_м\_о\_г\_а\_е\_т\_а\_р\_т\_и\_с\_т\_у:

- 1) оберегать волю и талант от растлевающих начал;
- 2) удерживать их в здоровой атмосфере.

Ч\_т\_о\_б\_ы\_у\_б\_е\_р\_е\_ч\_ь\_в\_о\_л\_ю\_и\_т\_а\_л\_а\_н\_т\_о\_т\_р\_а\_с\_т\_л\_е\_в\_а\_ю\_щ\_и\_х\_н\_а\_ч\_а\_л и создать для них здоровую атмосферу, необходимо прежде всего знать те условия, которые действуют на него разрушительно.

Жизнь артиста изобилует такими условиями.

С одной стороны, создавшееся у нас о\_б\_щ\_е\_с\_т\_в\_е\_н\_н\_о\_е\_п\_о\_л\_о\_ж\_е\_н\_и\_е [артистов] дурно влияет на волю и талант в моральном отношении, с другой же стороны, п\_л\_о\_х\_и\_е\_у\_с\_л\_о\_в\_и\_я\_а\_р\_т\_и\_с\_т\_и\_ч\_е\_с\_к\_о\_й\_р\_а\_б\_о\_т\_ы, губительные для них, создают вредную атмосферу.

О\_б\_щ\_е\_с\_т\_в\_е\_н\_н\_о\_е\_п\_о\_л\_о\_ж\_е\_н\_и\_е\_а\_р\_т\_и\_с\_т\_а ненормально.

Его роль и значение в нашей жизни понятны немногим.

Большинство думает, что театр существует для прихоти общества.

Этот предрассудок уцелел от прошлого не только благодаря эстетической невоспитанности общества, но также и по вине самих артистов, еще не сознавших своей миссии.

Ложное общественное положение артиста породило компромиссы и ошибки.

Время и привычка узаконили их.

Бесцеремонность общества по отношению к артистам сделалась нормальным явлением.

Артисты потеряли самостоятельность и поступили в услужение к толпе.

Эта ненормальность явилась источником для целого ряда артистических компромиссов, которые нашли в театре удобную почву для своего развития.

Всякий компромисс сам по себе соблазнителен, так как он потакает низменным страстям, преобладающим в человеке.

В атмосфере лести, тщеславия и поклонения, которыми окружен артист, сила соблазна обостряется. К тому же материальное благосостояние артиста находится в зависимости от успеха, а сам успех -- в зависимости от прихоти толпы, любящей создавать себе кумиров и низвергать их.

Вот почему тщеславие и материальный расчет так часто заставляют артистов изменять своим художественным идеалам.

Вот почему они, сами того не сознавая, нередко служат не искусству, а успеху, который завоевывается рекламами, хвалебными рецензиями и угождением низменным инстинктам толпы.

Тщеславие, расчет и другие компромиссы не могут создать атмосферы, благотворной для таланта<sup>1</sup>.

П л о х и е   у с л о в и я   а р т и с т и ч е с к о й   р а б о т ы толкают артистов на новые ошибки и компромиссы и еще более сгущают окружающую их атмосферу.

Эта ненормальность обуславливается как самым характером, так и внешними условиями творческой работы.

Творчество артиста совершается перед толпой зрителей.

Нередко присутствие толпы вызывает беспричинный страх, сковывающий свободу творчества артиста.

В такие минуты он способен угождать зрителю не из тщеславия, а из страха.

Внешние условия артистической работы очень тяжелы.

Артист работает и днем и вечером, когда все люди отдыхают.

Большую часть дня артист проводит в темноте и в затхлом воздухе кулис, среди их пыли.

Артист лишен не только воздуха и света, но нередко и регулярного питания, ночного отдыха, так как нервная работа и переутомление отгоняют сон.

Бродячая жизнь, материальная необеспеченность и непосильная работа довершают условия тяжелой жизни артиста, расшатывающей физически и нравственно человеческий организм.

Только в здоровом теле живет здоровая душа. Она необходима для творчества артиста. Тяжелые условия артистической жизни дурно влияют на развитие таланта.

## *б) Этика*

Этика -- учение о нравственности.

Она вырабатывает правильные нравственные устои, которые помогают оберегать человеческую душу от растления и регулируют взаимоотношения отдельных людей и целых государств между собой.

Артист наравне со всеми гражданами обязан знать законы общественной этики и подчиняться им.

А р т и с т и ч е с к а я   э т и к а -- узкопрофессиональная этика сценических деятелей. Ее основы те же, что и у общественной этики, но они должны быть приспособлены к условиям нашего искусства. Эти условия разнообразны и сложны.

Первое из них заключается в коллективности работы поэта, режиссера, артистов, художников, музыкантов, танцоров, гримеров, костюмеров, бутафоров и проч. сценических деятелей.

Каждый из них, взятый в отдельности, -- самостоятельный творец в отведенной для него области нашего искусства; взятые вместе, они связаны между собой законами художественной гармонии и общей для всех конечной целью творчества. Чтобы урегулировать между собой работу многих творцов и сберечь свободу каждого из них в отдельности, необходимы нравственные начала, создающие уважение к чужому творчеству, поддерживающие товарищеский дух в общей работе, оберегающие свою и чужую свободу творчества и умеряющие эгоизм и дурные инстинкты каждого из коллективных работников в отдельности.

Эти нравственные начала создает артистическая этика, приспособленная к условиям нашего искусства.

Условия коллективного творчества в нашем искусстве предъявляют ряд требований к сценическим деятелям. Одни из них ч и с т о \_ х у д о ж е с т в е н н о г о, а другие п р о ф е с с и о н а л ь н о г о или р е м е с л е н н о г о характера.

Художественные требования при коллективной работе вытекают прежде всего из психологии и из физиологии творчества.

Главную роль как в той, так и другой области играют т в о р ч е с к а я \_ в о л я \_ и \_ т а л а н т каждого из коллективных творцов сценического искусства. Поэтому прежде всего артистическая этика должна сообразоваться с природой, характером и свойствами творческой воли и таланта. Творческой воле и таланту прежде всего свойственны: страстность, увлечение и стремление к творческому действию, и потому первая задача артистической этики заключается в устранении причин, охлаждающих страстность, увлечение и стремление творческой воли, а также препятствий, мешающих действию творческого таланта. На практике артист встречает на своем пути немало таких причин и препятствий, мешающих его творчеству.

В большинстве случаев эти препятствия создают сами сценические деятели, частью благодаря непониманию психологии, физиологии творчества и задач нашего искусства, частью же из эгоизма -- неуважения чужого творчества и неустойчивости нравственных принципов.

Действительность подтверждает этот вывод многими ошибками из сценической практики, сделавшимися обыкновенным явлением в нашем искусстве.

Так, например, в театральной жизни считается нормальным явлением подшутить над только что прочитанным произведением поэта, предназначенным для коллективного творчества. Эта шутка, охлаждающая только что зародившееся увлечение, является первым препятствием при развитии процесса "воли". И чем остроумнее шутка, тем сильнее ее яд, тем больше ее успех и популярность, тем шире область ее вредного действия в коллективном творчестве.

Артистическая этика должна объяснить безнравственность такого поступка в художественном отношении.

Еще чаще ряд таких острот направляется по адресу отдельных исполнителей ролей. В этом случае действие шуток вдвойне вредно, так как они не только охлаждают увлечение, но и создают препятствие для артиста при воплощении им роли, так как остроота и яд удачной шутки создают новые препятствия в творчестве артиста, то есть порождают конфуз, застенчивость и проч. явления, парализующие волю и талант.

Третье обычное явление в практике коллективного творчества заключается в инертности артистов и других сценических деятелей при начальном развитии творческих процессов. Это одно из самых опасных и мучительных явлений в практике нашего искусства.

Зародившееся творческое увлечение неустойчиво в первое время своего развития, но вместе с тем оно наиболее действенно, и свежо, и жизненно в этот первый период своего зарождения.

Кроме того, нельзя вернуть чистоты и свежести раз утраченного творческого увлечения, подобно тому как нельзя вернуть потерянной девственности, нельзя разгладить лепестков измятой розы.

Поэтому всякий зародыш творческого хотения у каждого из коллективных творцов в отдельности должен быть для общей пользы тщательно оберегаем всеми участниками совместной созидательной работы. Вовремя поддержанное творческое хотение укрепляется благодаря привычке, а окрепнув, оно быстро развивается.

Такое взаимное поощрение зарождающихся творческих хотений служит наиболее сильным возбудителем творческих процессов при коллективном творчестве и в то же время, в конечном результате, оно способствует сохранению свежести, и цельности, и жизнеспособности сценического создания. К сожалению, в действительности случается иначе.

Увлечись произведением поэта и получив роль, артист в большинстве случаев откладывает ее в сторону и ждет вдохновения, наивно убежденный благодаря необъяснимым вкоренившимся предрассудкам, что вдохновение рождается случайно, помимо воли самого артиста и условий, его окружающих. Естественно, что остроота творческого увлечения скоро притупляется и незаметно для самого артиста сменяется апатией, которая все более и более усиливается от бесплодных репетиций, больше всего ослабляющих творческое хотение. Насколько важна общая дружная работа для возбуждения творческих процессов, настолько пагубно для них отсутствие общности при коллективном творчестве, так как ничто так сильно не охлаждает страстность волевого стремления, как апатия при совместной творческой работе.

Кроме того, апатия при коллективном творчестве заразительна. Она развивается с необыкновенной быстротой и доходит до крайних пределов. При таком состоянии коллективных работников творчество останавливается на мертвой точке, с которой его уже не может сдвинуть ни энергия режиссеров, пытающихся вновь разжечь угасшее творческое увлечение, ни личные старания самих коллективных работников. Все эти лица в конце концов становятся жертвами развившегося общего стадного настроения творческой апатии. Нужен случай, чтобы подогреть когда-то свежее, девственное и жизнеспособное творческое увлечение. Но случай не всегда приходит, а плоды искусственного увлечения, подобно второй молодости, лишены жизнеспособности и аромата настоящей поэзии. В лучшем случае их можно сравнить с измятой и увядающей розой, но чаще всего они напоминают пережаренное и подогретое кушанье.

## **6. ["КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО ДОЛЖНО БЫТЬ ГАРМОНИЧНО..."]**

Коллективное творчество должно быть гармонично.

Гармония целого создается из комбинаций взаимоотношений и пропорций многих самостоятельных частей.

Наше коллективное искусство основано на гармоническом сочетании в одно сценическое целое многих и разнородных творчеств: поэта, режиссера, артистов, художников, музыкантов, танцоров, скульпторов и проч. Такое сочетание многих сценических творчеств в одно целое называется "ансамблем". Таким образом, "ансамбль", в самом широком смысле слова, является основной задачей для всех творцов и деятелей сценического искусства. К сожалению, эта простая истина усвоена немногими, большинство же, вопреки здравому смыслу, пользуется нашим коллективным искусством для личного творчества, низводя самый театр и всех его деятелей до служебной роли. В самом деле, нередко авторы пишут пьесы или для отдельных ролей и артистов, или для пропаганды своих личных политических, социальных и других идей, не имеющих никакого отношения к творчеству сценического искусства. В этих случаях поэт нарушает основы нашего коллективного творчества. В других случаях художник, пренебрегая задачами поэта, режиссера, артистов и игнорируя сценические условия творчества, пишет декорацию как самостоятельную картину вне всякой зависимости от общей коллективной задачи. Поэтому всякая задержка общей творческой работы, а также стремление к личной пользе или успех в ущерб общему делу должны быть признаны безнравственным поступком, нарушающим товарищескую и художественную этику артиста.

Такой этический закон необходимо поскорее ввести в сознание всех без исключения людей, работающих в нашем искусстве и соприкасающихся с ним.

Это нужно сделать для того, чтобы избавить наше искусство от недоразумений, ошибок, бессознательно совершаемых на каждом шагу практической жизни театра. Они искажают основы нашего коллективного искусства, тормозят работу и деморализуют деятелей сцены.

Нет возможности перечислить все недоразумения и ошибки подобного рода, можно остановиться лишь на более важных и типичных. Первое нарушение коллективности нашей работы сказывается в том, что актеры нередко играют роли, не зная пьесы. В глухой провинции это происходит ежедневно потому, что роли готовят с одной репетиции и на один только раз. Там артист в сезон играет иногда до ста и более новых ролей. Возмутительная постановка дела не дает возможности говорить о творчестве и коллективной работе. Я говорю о других случаях, когда хороший артист, несмотря на возможность изучения пьесы, не знакомится с ней, находя это в известных случаях излишним.

То же нередко делают и музыканты, танцоры и прочие творцы и деятели вразрез с основными законами сценической гармонии или ансамбля. Но чаще всего сами артисты грешат против ансамбля, который они призваны создавать.

Премьеры и гастролеры первые нарушают основу нашего искусства. Они играют роли, а не пьесы, другими словами, выдвигают часть в ущерб целому. Огромное большинство артистов следует их примеру, стараясь как-нибудь выделиться из общего ансамбля. Другими словами, они стремятся нарушить гармонию целого ради личного успеха.

Девиз этих людей: актеры за себя, а режиссер за всех,-- составляет полную противоположность основным задачам нашего коллективного искусства.

Артистическая этика, призванная помогать выполнению художественных задач в нашем искусстве, должна и в этом случае урегулировать взаимоотношения коллективных творцов между собой.

Сообразуясь с условиями нашего искусства, необходимо установить нравственные законы артистической этики, предъявляющие к сценическим деятелям новый ряд требований.

Первое требование заключается в том, что каждый артист, режиссер и сценический деятель обязан способствовать и прежде всего заботиться об успехе и гармонии коллективного сценического творчества <sup>1</sup>.

## **7. ЭТИКА ИЛИ АТМОСФЕРА ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТАЛАНТА**

Ложное общественное положение, ненормальность актерской работы и другие отрицательные условия нашего дела толкают артиста по опасному пути, богатому соблазнами, по пути, опасному для актера и человека со стороны его чистоты и нравственности. Всякий артист не избежит этого пути. Все эти соблазны, подобно чистилищу, удачно пройденные, приводят наконец искушенного и очищенного от искушения артиста к любви чистого искусства (о которой говорит и Щепкин). Вот этот путь:

1. Экстаз перед непонятным и таинственным творчеством у новичка.
  2. Робость и растерянность при непривычке к нашему делу.
  3. Увлечение и поклонение (психопатия) славе другого (бессознательная зависть ему) под видом увлечения его талантом и искусством. Слава и популярность принимаются за талант.
  4. Как следствие: подражание не таланту (которому нельзя подражать), а дурным сторонам, то есть самоуверенности, апломбу, презрению к другим, позе знаменитости, нередко раздутой. Или наоборот: увлечение скромностью истинного художника не со стороны его спокойного отношения к известности, происходящей от чистой любви к искусству, а со стороны чисто внешней, как красивого контраста скромности с популярностью, то есть со стороны красивой позы (которая в действительности совершенно отсутствует у настоящего артиста).
  5. Увлечение ложно понятой свободой в искусстве. Лень, быстрое утомление (а не возбуждение от творчества), ослабление творческой воли, теория о нутре и вдохновении, чисто внешнее кокетство, забота о красоте наружности, одежде, манере держаться, жажда оригинальности, часто безвкусной, ради того, чтоб выделиться из серой толпы.
- Искание оригинальности мысли и чувства, отчасти ради оправдания недостатков, отчасти ради оригинальности своей личности.
6. Отчаяние, разочарование и апатия творческой воли от неуспеха сменяются истерической работой и энергией при успехе. То и другое не как следствие любви чистого искусства, а как следствие жажды популярности.
  7. Ложное направление творчества в сторону успеха, а не в интересах чистого искусства.
  8. Провал, и как следствие его и оскорбленного самолюбия -- презрение к чужому мнению, игра в одиночество, в непонятность и неоцененность, возвеличение себя для собственного оправдания и утешения. Разочарование не в себе, а в других и в искусстве. Возвеличение отдельных лиц и мнений, щекочущих самолюбие.
  9. Успех, и как следствие его -- самовозвеличение, самолюбование, презрение к другому как высшего к низшему. Презрение к льстецам, презрение к непонимающим и критикующим как недостойным понимания его величия.

10. Увлечение популярностью. Жажда ее. Искание случая для ее проявления. Вызов похвал и признаков популярности. Погоня за нею, карточки, реклама, рецензии. Коллекция рецензий, венков, подношений и всяких доказательств популярности. Привычка говорить о себе, прикрасы и вранье об успехе, преувеличение его и своего таланта.

Необходимость лести, обожания и успеха. Нетерпимость к чужому мнению и к критике.

Незаметное изменение компании -- истинные ценители сменяются льстецами. Отравленная атмосфера. Отравление таланта и вкуса, ложное их направление. Незаметное падение искусства - стремление к позе, аффектации, безвкусной оригинальности. Удаление от образцов природы, приближение ко всему мишурно-театральному. Общее падение художественного вкуса во всем. Полная глухота к критике и к самоизучению и анализу. Новая точка зрения на искусство и творчество (со стороны самопрославления).

11. Распущенность, карты, пьянство, женщины, нажива (оценка себя на деньги из тщеславия), избалованность нравственная и внешняя, пошлый шик и расширение потребностей, измена всем этическим правилам, которые якобы сковывают свободу творчества, а в действительности мешают самопоклонению и заставляют работать. Прославление собственного порыва и вдохновения.

12. Растерянность и испуг при первых неудачах. Нетерпимость (болезненная) к критике. Попытка вернуть популярность всеми незаконными средствами (кроме средств настоящего искусства). Разочарование в себе и самоубийство, или пьянство, или разочарование в публике и отъезд за границу. Мечты о всемирной славе или необычном успехе преступными для искусства средствами.

## **8. [О ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЭТИКЕ И ДИСЦИПЛИНЕ]**

1. Вовремя приходить на репетиции. Опоздание или манкировка задерживает работу многих лиц и тормозит работу всего театра и тем приносит убыток и дезорганизацию.

2. Вовремя приходить на спектакль. Опоздание непозволительно, так как вносит волнение и суету. Непозволительно, так как театр имеет дело с толпой, задерживать которую нельзя. Продавая билеты, театр обязуется перед толпой: а) начать в определенный час, б) исполнить все, что помечено в программе. Актер, задерживающий спектакль, а) ставит весь театр в безвыходное положение и тем лишает возможности выполнить обязательства и б) совершает неуважительный, дерзкий поступок по отношению к обществу, так как каждый человек из публики дорожит своим временем и требует к себе уважения. Нельзя помыкать людьми как пешками. Актер, поставленный на афишу, должен дорожить доверием публики хотя бы в том, что он не насмеется над ней.

3. Актер, не пришедший на спектакль, совершает преступление перед театром, дискредитируя его перед обществом и перед публикой, выказывая ей презрительное пренебрежение (обманывая ее) и оскорбление (опоздать на обед -- неприлично, а на спектакль?).

4. Актер обязан знать роль -- знать указания режиссера, автора и всё до его роли и всего ансамбля относящееся. Напрасно думают, что об этом должен заботиться один режиссер. Поэтому и получается, что режиссер должен думать о всех, а актер должен играть так, как он почувствует. Актер должен уметь чувствовать, должен искать образ, должен понять свое место в пьесе. На то он и актер. Режиссер должен только дать общее направление пьесе и работе и урегулировать гармонию всех творческих, он должен направлять репетицию и поддерживать ее дисциплину.

5. Строгое подчинение администрации по вопросам дисциплинарным, антипожарным, гигиеническим и другим вопросам театрального строя и порядка. Дисциплина в театре должна быть сознательной, так как она касается в большинстве случаев людей интеллигентных и применяется для общей пользы, безопасности и порядка любимого дела. Театр слишком сложная машина. Беспорядок грозит опасностью для жизни сотен людей.

Известны случаи пожаров, падения декораций, смертельные случаи от падения в люки или с колосников. Шум, крик и другие беспорядки мешают ходу спектакля и способны вызвать панику в публике. Во всяком сложном, корпоративном деле, соприкасающемся с публикой и со многими работниками этого дела, порядок возможен только тогда, когда каждый знает отведенную ему работу и строго исполняет ее. Кроме того, необходимо сознательное подчинение людям, стоящим во главе дела, так как без этого один или несколько человек не могут управлять сотнями лиц и брать на себя ответственность и обязательства перед обществом в их безопасности и правильности хода спектакля.

Материальная сторона требует также усиленной дисциплины. Нередко недобросовестность одного человека (главного актера, электротехника, машиниста, кассира, конторы по рассылке повесток) может поставить весь театр в невозможность выполнения своих обязательств перед публикой. Убыток от отмененного спектакля не вернется никогда. Если театр не заработал всех денег во время сезона, отведенного для его деятельности установленными условиями городской жизни, театр никакими средствами не может вернуть потерянного. В самом деле, если б он захотел для этого играть в летнее, несезонное время, он понес бы убыток ввиду разъезда

публики. Художник, ремесленник, ученый и прочие деятели, не зависящие от толпы и условий ее жизни, могут вернуть пропущенную сегодня работу удвоенным трудом следующего дня.

Этого мало. Всякая отмена спектакля или опаздывание его кладет тень в глазах общества на все предприятие. Учреждение, не могущее выполнить свое обязательство, может лишиться доверия общества.

Отменой спектакля, его заменой даже при возвращении денег или опозданием спектакля наносится непоправимый ущерб обществу. В самом деле: чем может возместить театр бессонную ночь, проведенную студентом, курсисткой или другим лицом, дежурившим на морозе ради получения билета?

Чем можно возместить потерянный вечер каждому из публики, особенно в тех случаях, когда эти лица отказались от работы и заработка, чтоб побывать в театре?

Как можно возместить расходы на проезд и извозчиков, расходы на туалет, с которыми сопряжен у многих каждый выезд в театр?

Замена одной пьесы другой почти то же, что полная отмена спектакля. Не все ли равно зрителю, желающему видеть выбранную им пьесу, а не иную, -- отменяется ли спектакль или нет. Он все равно теряет вечер и затраченные на проезд деньги.

Опаздывание спектакля нередко заставляет зрителя, торопящегося к известному часу на поезд или по делу, отказаться от последнего акта и уехать из театра до конца спектакля. Едва ли это приятно -- не видеть конечного результата, к которому стремились поэт и актеры при своем творчестве. При этом зритель не может даже получить обратно из театра денег за недосмотренный акт, так как нет средств и возможности заводить в театре такой обычай, могущий породить злоупотребления. Подобное отношение к публике нечестно.

Кроме того, всякая общественная этика требует уважения к людям и обществу, а во всяком акте, нарушающем обязательства учреждения перед обществом, скрывается неуважение к нему.

Подобные недоразумения кладут тень на весь театр. Достаточно несколько случаев подобного рода, чтоб пресечь доверие общества к театру и тем подорвать его материально и лишить заработка сотни лиц и их семейств, кормящихся театром.

Возможно ли допустить, чтоб подобные случаи в корпоративном [учреждении] зависели от произвола или недобросовестности отдельных лиц?

Чтоб избежать этого, нужна строгая дисциплина и этика, основанная на сознательном уважении если не лиц, то должности, руководящей делом, а также сознательное отношение к обязанностям и ответственность каждого из участников дела.

Сложность и ответственность театрального дела значительно повышают ко всем деятелям дисциплинарные и этические требования. Они так велики, что граничат подчас, в силу необходимости, с военной дисциплиной.

Вот почему люди, понявшие это условие театра, больше всего боятся упрека с этой стороны. Их добросовестность и сознание своей ответственности заставляют их исполнять свои обязанности, несмотря на личное горе, на болезнь, нередко смертельную. Случаи смерти артиста на сцене, как солдата на посту, нередки в практике театра.

6. То же относится и к отношениям артиста к режиссеру и другим художественным руководителям спектакля. Раз что один или несколько человек должны управлять сотнями лиц, участвующих в репетициях и спектакле, необходимо, чтоб каждый сознавал, подчинялся, поддерживал авторитет художественной власти. Оркестр только тогда может стройно играть, когда он беспрекословно подчиняется мановению палочки капельмейстера.

Каждый присутствующий обязан тихо говорить на репетиции (или спектакле) и вблизи ее, не нарушать ее, чтоб не отвлекать режиссера от его художественных обязанностей и не заставлять его менять их на полицейские.

Манкировка репетициями наносит вред всем участвующим, мешая и режиссеру в составленном им плане работы и товарищам-актерам, лишая их реплик и заставляя их говорить с пустым местом, а не с живым лицом.

Манкировка на спектакле доставляет нечеловеческие волнения и нередко непоборимые препятствия художественной администрации, то есть режиссуре, и в то же время ставит актеров в ужасное положение -- играть роль с наскоро подставленным лицом, не знающим ни роли, ни реплик. В таких случаях нельзя передать испытываемых волнений, начиная от суфлера, сидящего в будке, кончая тем актером, который берет на себя геройский подвиг замены недобросовестного ради пользы общего дела.

7. Всякая власть и доверие, переданные единичным лицам над сотнями людей, требуют от этих лиц умения, порядочности и еще большей добросовестности при пользовании ими. Это предъявляет к режиссеру и администрации театра большие и очень сложные требования.

Этика и дисциплина этих людей должны быть примерными. Начальник прежде всего должен сам уметь исполнять требования дела, прежде чем предъявлять эти требования другим. Если другие ради пользы дела должны заботиться о поддержании авторитета администрации и режиссуры, то тем более последние должны заботиться о том же, чтоб поддержать свой авторитет; помимо знания дела, такта, примерной работоспособности и прочих необходимых для начальствующих лиц достоинств необходима идеальная беспристрастность.

В театральном деле, где самолюбие, зависть и сомнение так легко обостряются, беспристрастие должно быть особенно резко выражено. Оно больше всего может вызвать общее уважение в нашем деле и поддержать авторитет.

Между тем на практике театральные начальники чаще всего страдают отсутствием именно этого качества, то есть беспристрастия. У одних любовь к таланту отдельных лиц труппы выводит их из равновесия, других сама власть опьяняет, у третьих сомнение, честолюбие и болезненное самолюбие делают их пристрастными, четвертые бестактны и т. д. Неталантливость, незнание дела, отсутствие системы и плана в ведении дела и в работе и прочие дефекты подрывают авторитет начальника. Но опаснее всего, когда в отношении начальника к труппе и подчиненным вкрадывается чувство любви к кому-нибудь из женского персонала труппы.

Любимица при всех соблазнах театральной жизни быстро превращается в премьершу и хозяйку театра. Хорошо еще, если она по своему таланту способна премьерствовать. Чаще всего бывает обратное -- и этой несправедливости и поругания власти и доверия, порученных должности театральным начальником, труппа не прощает. Это условие в корне подрывает авторитет начальника и служит язвой для заражения и деморализации всего дела.

От администрации требуется еще очень точное отношение к материальным расчетам с труппой, а также уважение к добросовестному труду сценических работников. Это необходимо ввиду того, что труд артиста совершенно исключительный, особенный. Артист работает и днем и ночью, когда все люди отдыхают. Он лишен воздуха и света, недоедает, играет больной, переутомляется. Его труд на нервах. От него требует дело нередко невозможного для человека, он беззащитен перед несправедливостью прессы и публики. Он имеет свои идеалы в искусстве, он приносит ему большие жертвы.

Если артист любит свое дело, он любит его беззаветно и бескорыстно. Такое отношение требует уважения. Нередко начальники упускают это из виду и слишком неосторожно пользуются своей властью, не щадя чувств художника, которые можно причислить к лучшим и деликатнейшим (благороднейшим) чувствам человеческой души. Имея дело с человеческим талантом, и человеческими чистыми стремлениями, и с нервами человека, надо обращаться с ними осторожнее.

## ИЗ ЗАМЕТОК О ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

### I<sup>1</sup>

Взаимные отношения артистов сцены и театральных критиков ненормальны... Их общее дело не связывает их, а разъединяет. На ком же лежит вина? Напрасно критика, пользуясь силой печатного слова, заняла по отношению к театру боевую позицию; напрасно она увлекается ролью обличителя... Не менее, конечно, жаль, что многие артисты принимают вызов своих друзей по искусству... Безоружные и лишенные средств к борьбе, они или затаивают в себе злобу против печати, или совершенно ее игнорируют.

Сотрудничество превратилось во вражду, от которой страдают наше искусство и общество.

Такая ненормальность в отношениях критики к сцене произошла потому, что наше искусство призрачно и недолговечно.



Эти свойства делают критику бесконтрольной, а протесты артистов -- бездоказательными. В самом деле, создания артистов сцены фактически умирают с прекращением творчества. Остается впечатление, но оно неуловимо и спорно.

Трудно судить о наших недолговечных созданиях по мимолетным впечатлениям критика.

Возможно ли оздоровление этих патологических взаимоотношений?

Неопределенность и бесконтрольность критики делают невозможным установление правильной этики во взаимных отношениях сцены и критики<sup>2</sup>... Она остается в зависимости от порядочности критика и артиста в каждом отдельном случае.

В защиту критики следует сказать, что ее искусство требует от человека исключительного таланта, аффективной памяти, знаний и личных качеств.

Все эти данные редко соединяются в одном лице, и потому хорошие критики рождаются веками.

Прежде всего критик должен быть поэтом и художником, чтоб судить одновременно о словесном произведении поэта и об образном творчестве артиста.

Критик должен быть прекрасным литератором. Он должен в совершенстве владеть пером и словом для того, чтобы ясно и образно выражать тончайшие изгибы своих чувств и мыслей. Он должен обладать исключительной памятью, но не той справочной памятью, которая записывает количество выходов на аплодисменты, подносимых артисту венков или других внешних проявлений [успеха] артиста, а, другой, аффективной памятью, которая воскрешает минувшие впечатления со всеми их тончайшими подробностями и ощущениями.

Критику необходимы чуткость и воображение для того, чтобы угадывать и расширять творческие замыслы поэта и артиста, чтобы уметь отделять их совместную работу.

Критику, необходимы обширные научные и литературные знания, чтобы при разборе произведений всех веков и народов судить о людях и их жизни, изображаемых поэтом и артистом. Ему необходим пытливый ум, анализирующий и расчленяющий творчество.

Критик должен знать в совершенстве технику письма и технику сценического искусства во всех ее подробностях, начиная от психологии творчества артиста, кончая внешними условиями его работы, механикой и устройством сцены и условиями театрального дела.

Критик должен знать и чувствовать психологию толпы для того, чтобы найти доступ в тайники людских сердец, где спрятаны лучшие струны человеческой души, и проводить в эти тайники замыслы поэта и артиста.

Критик непременно должен быть беспристрастным, высокопорядочным человеком, чтоб внушать к себе доверие и благородно пользоваться той большой силой над толпой, которую дает ему печатное слово. Для той же цели критику нужен опыт и выдержка.

Ему нужно знакомство со сценическим искусством других народов, ему нужно... и прочее и прочее...

Удивительно ли, что хорошие критики так редки.

В большинстве случаев критикам недостает тех или других способностей или качеств, и потому их творчество бывает неполно и односторонне. Очень немногие понимают наше специальное искусство и его технику и психологию образного творчества. Еще реже попадаются люди, которые знакомы с механикой сцены и условиями театральной работы.

Эти пробелы совершенно лишают их возможности правильно судить о том, что можно требовать, и о том, что театру недоступно, и потому мнение таких лиц не приносит пользы.

### П<sup>3</sup>

С о в р е м е н н ы е к р и т и к и п и ш у т в с в о и х р е ц е н з и я х л и ч н ы е м н е н и я. Это самонадеянно, так как обществу интересны такие мнения только исключительных личностей, как, например, Толстого, Чехова. Высказывать личное впечатление или мнение в газетах имеет право не всякий из критиков. На это имел право лишь один гениальный Белинский, но он-то именно этим правом и не пользовался. Он разбирал и оценивал творчество с помощью логики, знания, пытливости и чуткости гения. Теперь же мерилом является личное, не проверенное чувство критика. Оно зависит от всех случайностей, от его здоровья, от того, в каком состоянии его нервы, желудок, домашние и денежные обстоятельства. Не может же творчество нескольких месяцев целой

корпорации артистов и специалистов зависеть от случая. Меньше всего на такое мерило личного и минутного впечатления имеет право именно театральный критик, так как его впечатлительность истерта, истрепана ежедневными посещениями театра. Критик -- самый плохой, блазирванный зритель.

---

Среди критиков, как и в других отраслях, очень часто встречаются тупицы. Литературный тупица особенно опасен в нашем деле. Во-первых, потому, что, как у всякого тупицы, апломб и уверенность сильны. На театральную публику, относящуюся к театральным рецензиям легко и необдуманно, такая уверенность действует гипнотически. В нашем искусстве, никем не изучаемом, у публики нет никакой почвы под ногами для суждения о том, что происходит на сцене. У простого театрального зрителя есть личное впечатление, часто наивное, но зато и непосредственное. Это самое важное для зрителя, и если б это чувство могло проверяться каким-то знанием, то критик был бы не опасен. Но рецензент пользуется наивностью публики, чувствует себя бесконтрольным судьей и потому пишет все, что ему взбредет на ум, а бедная публика верит этому вздору, потому что он напечатан, а также потому, что у зрителя нет под ногами никакой почвы и никаких знаний для руководства.

Апломб тупицы опасен потому еще, что тупица прямолинеен в своих взглядах и потому он общедоступен, не сложен, груб и часто безвкусен. Тупица -- это человек в шорах, который смотрит вперед, не зная и не чувствуя того, что делается по бокам и вокруг него. Смотря Чехова, он определенно ищет пессимизма<sup>4</sup>. В каждой пьесе должен быть герой. Герой -- это тот человек, который сражается и никому не уступает. Если такого человека нет в пьесе, значит, она ничтожна, значит, и Чехов мелок. При известном течении в жизни -- либеральном или ретроградном -- тупица ищет этих течений, и с их точки зрения относится к пьесе, даже если она написана во времена Гоголя и Грибоедова.

То же и в течениях в искусстве. Если в моде импрессионизм или реализм, то тупица требует и в Островском импрессионизма, и в Метерлинке реализма, и наоборот.

---

Критик -- прежде всего литератор, так как прежде всего он должен уметь излагать свои мысли и чувства на бумаге. Излагать мысли -- это еще не значит творить. И действительно, не многие критики, подобно Белинскому, способны к творчеству. Только художник может быть творцом, и потому не всякий критик, хорошо излагающий свои мысли, художник.

---

Критик, хоть и любящий театр, тем не менее всегда больше литератор, чем художник. Он привык излагать свои чувства и мысли пером и в слове, тогда как артист сцены выливает их в образах и в действии. В этом различии между артистом и критиком нередко коренится непоправимое разногласие.

Мысли и внимание критика направлены всегда на литературную сторону, на развивающуюся мысль и действие произведения. Критик охотнее следит за автором и за его письмом и забывает при этом об образе и о специальности актера. Он откликается только тогда, когда актер его так сильно захватит, что насильно собьет его с предвзятого пути.

Критик хуже, чем простой зритель, так как последний ничем не отвлечен и не предвзят, а критик и пресыщен и имеет всегда свое мнение или определенное и раз и навсегда установленное направление критической мысли (штамп). Это служит препятствием, часто

неодолимым, к тому, чтоб образное творчество актера, бьющее непосредственно не на мысль, а на свежее отзывчивое воображение зрителя, доходило до сердца именно критика, как самого плохого, предвзятого, пресыщенного и неотзывчивого зрителя. Критик воспринимает мозгом, а театр создан для чувства прежде всего.

### III<sup>5</sup>

В большинстве случаев критику недостает тех или иных необходимых данных, и потому его деятельность является односторонней. Иные способны оценить и разобрать произведение поэта с хорошим литературным талантом и знанием, но совершенно не сведущи в искусстве актеров. Поэтому первая половина их критических статей бывает содержательна, вторая же, касающаяся нашего искусства, наивна и безграмотна.

Другие, обратные примеры, -- очень редки, так как критики в подавляющем большинстве настолько мало осведомлены в нашем искусстве, что не отличают и не умеют отделить творчество поэта от творчества артиста и потому не отличают даже хорошей роли от хорошего исполнения.

Нередко встречаются критики весьма порядочные и беспристрастные, но мало понимающие в творчестве поэта и артиста. Они критикуют бездоказательно, не имея на то никакого права и данных, и потому сильное оружие печатного слова, врученное им, употребляется ими во вред искусству.

Личное бездоказательное мнение, до которого нет дела толпе, не есть критика.

В других случаях талантливые люди, лишенные беспристрастия, низводят критику на столбцах газеты до личных счетов, симпатий или антипатий. Эти люди нередко глумятся над самыми чистыми творческими чувствами и помыслами человека, совершают тяжелое преступление и оскверняют себя и искусство своим святотатством. И мало ли еще комбинаций достоинств и недостатков критики можно наблюдать при том количестве данных, которые необходимы настоящему ценителю поэта и актера. Они бесчисленны.

В конечном выводе следует прийти к заключению, что хорошие и беспристрастные критики -- это лучшие друзья искусства, лучшие посредники между сценой и публикой, лучшие истолкователи талантов и, наоборот, плохие и пристрастные -- это враги искусства, ссорящие публику с актером, убивающие таланты, спутывающие публику. Влияние печатного слова нередко подкупает и самих артистов, которые ради личного успеха или других низменных целей слишком дорожат и унижаются перед критикой, не разбирая ее ценности. Такое унижение перед критикой порабощает актера и лишает его творческой свободы. Это рабство вызывает презрение критики к актеру и сеет антагонизм.

К сожалению, заключение не новое и наивное, но увы, застигнутый врасплох и не мог бы разрешить столь сложного векового вопроса.

Какую практическую пользу можно было бы извлечь из этого далеко не нового вывода?

Было бы весьма полезно, если бы господа критики, прежде чем судить об актере, до тонкости изучили его искусство, его самочувствие при творчестве, его технику и веете орудия и средства, которыми располагает театр. Я думаю, что о том же мечтает и драматург. Было бы полезно установить этику отношений критика, поэта и артиста. Теперь она совершенно отсутствует. Актер не огражден ничем от печатных нападков в такой отвлеченной и бездоказательной области, как эфемерное творчество артиста (установление третьей инстанции). Было бы полезно, чтоб газеты раз и навсегда отказались от помещения личных мнений и впечатлений и требовали бы доводов и оснований при критике чужого творчества и более деликатного отношения к тяжелому труду актера, не огражденного от произвола толпы и печати. Пусть критики пишут протоколы, составленные из заседаний нескольких лиц.

Было бы полезно, чтоб для всех учреждений были бы одни и те же мерки. Нельзя для каждого театра иметь свой аршин. Для одних, более симпатичных, -- аршин покороче, для других -- длиннее.

С той же целью было бы полезно, чтоб критика сообразовалась с работой и положенным трудом. Рядовой спектакль, поставленный без всякого плана, по обычному трафарету, судится так же поверхностно, как и другой спектакль, поставленный по широкому плану, с поисками

нового, с участием целой корпорации людей, работающих самым добросовестным образом при участии специальных лиц. Труд, положенный на такое творчество, заслуживает большого внимания и вдумчивости. О такой работе целой корпорации людей в течение месяцев следует судить осмотрительнее. Мы же знаем, что, наоборот, такая работа вызывает лишь озлобление. Критик приходит в театр с саженым аршином и требует исполнения несбыточных надежд. О таких спектаклях судят, не выходя из театра.

Я сам видел, как писалась критика на стене театра о пьесе, над которой целая корпорация людей, в поисках новых тонов, работала месяцами <sup>6</sup>.

В результате, за все труды театра мы узнаем из критик не более того, до чего мы сами договорились после первой беседы.

#### IV<sup>7</sup>

П р и н я т о , ч т о б а к т е р ы и к р и т и к и б ы л и н а н о ж а х и и з о б р а ж а л и и з с е б я д в а п р о т и в о п о л о ж н ы х л а г е р я . При таком боевом положении нельзя оставаться беспристрастным. Поэтому я изменяю этому печальному обычаю и постараюсь вникнуть и сочувственно отнестись к трудному положению театрального критика.

Оно трудно и ответственно прежде всего потому, что театральный критик судит недолговечное, мимолетное, эфемерное искусство актера и режиссера.

Картина или статуя может быть не оценена современниками -- это тяжело для ее создателя, но не опасно для его последователей. Произведения живописи и скульптуры -- материальны. Они живут веками и оцениваются поколениями.

Искусство актера существует, пока он стоит на сцене. Оно навсегда исчезает с его смертью. Единственная польза, которую может принести артист своим преемникам, -- это новые традиции, приемы, сценическое толкование своих созданий. Все это должно быть не только понято, оценено, но изучено и правильно истолковано при жизни самого артиста. П р и т а к и х у с л о в и я х н е л ь з я т е р я т ь в р е м е н и и б е з н у ж д ы т р а т и т ь е г о н а т о , ч т о б ы д е с я т к а м и л е т с п о р и т ь , с о м н е в а т ь с я в д о с т о и н с т в а х т а л а н т а а р т и с т а . В противном случае произойдет то, что так часто случается. Настоящих артистов называют великими, признают их авторитет и начинают к ним присматриваться и оценивать тогда, когда эти артисты по старости не могут уже быть законодателями в искусстве. Жизнь настоящего артиста -- быстра, а признание таких неординарных артистов -- долго. И ч е м а р т и с т к р у п н е е и ч е м о н о р и г и н а л ь н е е , т е м д о л ь ш е с о в е р ш а е т с я п р о ц е с с п р и з н а н и я и и з у ч е н и я е г о т а л а н т а , и т е м б ы с т р е е с г о р а е т б ы с т р о т е ч н а я ж и з н ь н е п р и з н а в а е м о г о т а л а н т а .

---

В большинстве случаев серьезные артисты капризны на репетициях и плохо принимают замечания, к ним относящиеся, не потому, что эти замечания оскорбляют их самолюбие, а потому, что они сердятся сами на себя, так как их нервит и пугает, когда они не схватывают того, что от них требуют. Они боятся сами разочароваться в своем таланте и способностях. Страшно выходить на публику без веры в свой талант. Артисту необходима известная доля самоуверенности, и потому он больше всего боится потерять эту веру в себя.

Конечно, еще чаще слишком самонадеянные артисты с большим самолюбием не принимают замечаний потому, что самолюбие не выносит их.

Капризы первых извинительны и заслуживают внимания, тогда как обиды вторых не возбуждают ни сочувствия, ни снисхождения. Артист, не способный выслушивать критика, должен остановиться в своем артистическом развитии и пойти назад.

Актеру, более чем кому другому, нужна скромность, так как в его деятельности слишком много элементов для развития самонадеянности, тщеславия, нахальства и прочих профессиональных пороков, глушащих талант. А между тем без самонадеянности и нахальства страшно выходить на сцену и трудно оппонировать прессе и публике.

Откуда это противоречие? От самой прессы и публики. Почти никто из них не знает психологии артиста на подмостках и решительно не желает с ней считаться.

Вот где кроется причина гибели многих талантов.

Знают ли сидящие в партере то, что происходит в душе дебютанта? Знают ли, как легко запугать талант раз и навсегда?

Должны ли они считаться с настроением актера? Интеллигентный зритель, понимающий психику актера, должен, а критик обязан это делать, так как он имеет дело с живым существом, так как он должен знать силу гипноза, производимого публикой на артиста.

А разве дебют старого актера в новой роли не требует к себе того же отношения? Тот, кто хоть раз заглянул в душу этого актера в вечер первого представления, тот не потребует от этого испытания невозможного.

Судите актера в новой роли на десятый спектакль, но будьте осторожны произносить приговор в первый раз, так как только на банальных, набитых приемах можно играть в первый спектакль уверенно. Настоящее творчество и перевоплощение удастся актерам в этот вечер случайно.

Несправедливый и поспешный приговор испортит, напугает артиста, и не скоро ему удастся справиться с этим впечатлением, чтобы показать свою работу в должном виде.

В противовес такому отношению публики и прессы актер выставляет нахальство и самоуверенность.

Актеры, обладающие этими пороками, не поддаются опасному для них гипнозу и впервые знакомят публику со своими созданиями спокойно и без смущения. Они борются с незнанием публикой нашей души полным презрением к партеру.

Презирать публику опасно, так как среди нее находятся люди, которые многому могут научить нас.

Как же быть?

Надо влиять на публику и заставить ее понять слова Сальвини (он только в пятидесятом или двухсотом спектакле "Отелло" начал понимать, как следует играть роль). Другого способа нет, так как актер физически не может [сразу] показать роль не банально и в настоящем виде. Тот, кто требует этого, -- требует решительно невозможного. Роль репетируется не только днем при пустом театре -- она изучается, проверяется и репетируется и перед публикой. Только тогда актер может сказать, что он овладел ролью.

Если он это сделал сразу, -- несомненно, он пошел своими обычными приемами и мало показал творчества в своем создании.

Когда пьесу ставят с двух репетиций, критик может придти и также с одного раза критиковать; и театр и критик -- небрежны.

Когда целая корпорация месяцами обдумывает постановку, критик обязан отнестись к ней добросовестно и вдумчиво.

Иначе происходит следующее:

"Вишневый сад", "Три сестры" -- при первой постановке ругали, через несколько лет те же люди писали совершенно обратное и в восторженном духе.

Случай с "Ревизором" -- изругали на первом спектакле и особенно Грибунина.

Когда играл Кузнецов -- на двадцать девятом спектакле, -- критики пришли вторично и расхвалили весь спектакль и особенно Грибунина <sup>10</sup>.

Казалось бы, люди, говорящие о вдохновении, должны бы понимать, что на первом спектакле оно редко приходит, особенно у тех людей с широким и не банальным планом творчества, для которых первый спектакль -- первая репетиция на публике.

- - -

Ответственность критика заключается еще в том, что от него зависит и бессмертие таланта, то есть память о нем в последующих поколениях. Белинский консервировал нам Мочалова. А мало ли талантов не дошло до нашего времени потому, что не было критиков, оценивших и выделивших их из толпы. Публика тогда была еще мало воспитана. Ее оценка и устные предания не дошли до нас. А критики близоруки были. Они увидят, что Чехов пессимист, и кроме этого уже никогда и ничего в нем не видят. Общество не протестует на такой неправильный суд, и вот создается общественное мнение.

- - -

Критика в подавляющем большинстве -- ошибается. Публика -- на долгом расстоянии -- всегда права.

- - -

В Америке Шаляпин играл "Мефистофеля" Бойто<sup>11</sup>. О нем писали, как он прекрасно сложен и как он напоминает борца.

За его сложением не заметили его таланта.

Кронеку сказали, что его двери слишком стучат, слишком хороша мебель. Всё это развлекает.

-- Странно, -- ответил он. -- Я привез Шиллера и Шекспира, а они смотрят на мебель<sup>12</sup>.

Если люди близоруки и не умеют рассмотреть всё сразу, пусть они несколько раз посмотрят спектакль. Когда вы смотрите незамысловатую оперу и возвращаетесь домой, вы говорите: "Хорошая музыка, но я еще не мог всего понять. Пойду из еще раз послушаю". И публика по десять раз смотрит "Травиату" и "Риголетто".

Но неужели Ибсен так прост и бессодержателен, что его нужно понять сразу, с первого спектакля? Я думаю, что не вредно просмотреть и Ибсена раз десять, чтоб хорошенько его понять. Он стоит этого не меньше Верди...

## VII<sup>13</sup>

О какой правде и красоте мы будем говорить? О внутренней правде и красоте переживания, или о красоте и правде внешней постановки и актерской игры, или же о красоте и правде человеческого чувства и его духовной жизни на сцене?

Среди мнимых знатоков, не знающих искусства актера и его творчества, много таких, для которых хорошая бутафорская вещь, поставленная на сцене, заметнее самой души Шекспира, а комары и сверчки интереснее Чехова. И странно, эти люди, умеющие смотреть и видеть на сцене только бутафорию, понимать чисто внешний прием игры и чувствовать лишь условности театра, точно на смех больше всего толкуют о вдохновении, о нутре и переживании. Они принимают простое актерское ремесло за образец правды на сцене, а театральность -- за сценическую красоту и вдохновение. Такие люди любят плохой бутафорский гром, сделанный простым листом железа, и боятся хорошего грома, дающего иллюзию правды, которым любовался Чехов<sup>14</sup>. Короче, гром их развлекает. Для этих людей искреннее чувство принижает искусство, а

зычный пафос актера возвышает его. Постараемся на минуту стряхнуть с себя все их теории, смешавшие в искусстве правду с ложью, хороший вкус с дурным, балаган с искусством, и от рассудка вернемся к природному чувству. В нашем искусстве оно скажет нам, что правда одна.

## VIII<sup>15</sup>

Брошенная со сцены новость, будь то идея или просто сценическая новость, падает в толпу, как тяжелый камень в болото. Муть реакции и косности подымается со дна и перемешивается с чистой водою. Нужно время, чтоб муть осела и поверхность приняла бы опять спокойный и чистый вид.

## IX<sup>16</sup>

Кугели, Эфросы<sup>17</sup> и разные провинциальные актеры кричат: Художественный театр убил актера, он в услужении у поэта. Но... чуть мы отступим от ремарки автора (а ведь автор не должен делать ремарок режиссеру), кричат: они исказили произведение. -- Тут Кугели вступаются за поэтов.

## X<sup>18</sup>

Вот еще один из подлых приемов критики. Чтоб умалить актера и раз навсегда обесценить его заслуги, за ним признают открыто и чаще, чем нужно, повторяют: этот актер сроднился с Островским или Гоголем (только?!), он воплотил этих авторов. Через несколько времени кличка: актер Островского или Гоголя -- становится укором актеру, орудием против него во всех тех случаях, когда актер не добьется такого же совершенства при воплощении других авторов, как, например, Шекспира или Гёте. "Не смешно ли, актер Островского или Гоголя берется за мировые образы бессмертного гения" и т. д.

Как будто мало передать гений Островского и Гоголя! Как будто позорно, передавая прекрасно Островского и Гоголя, в то же время прилично играть Шекспира, -- как будто это не новое доказательство широты его таланта.

Все это делается с недобрый чувством к актеру и с мелкой целью показать свое знание и понимание в искусстве. Критик, который не понимает заслуги актера, умеющего передавать блестяще гений Островского и Гоголя и прилично подходить к гению Шекспира, -- ничего не понимает в нашем искусстве. Это или подлость, или безграмотность.

## XI<sup>19</sup>

Когда речь идет о чрезмерной плодовитости писателя, художника, композитора, то русская критика и публика накидываются на него и засыпают потоком упреков и нападков за расточительность таланта, или за корыстолюбие, или просто сетуют на то, что произведения, выходящие из-под пера, кисти или резца творца, недостаточно выношены, закончены. И тогда объявляют целое гонение на плодовитого писателя или художника. Большинство со злорадством повторяет, что талант его падает, что последние произведения -- недостойны. Является потребность развенчать плодовитого творца за расточительность его таланта. Так было с Горьким, Андреевым, Айвазовским, Верещагиным.

К актеру, которого все признали самостоятельным творцом в его самостоятельном искусстве, к актеру, которого так горячо защищают теперь от якобы погибельного и давящего притеснения режиссера, предъявляют совсем противоположные требования, то есть чрезмерной плодовитости. Если автор вроде Андреева осуждается за две пьесы, которые он пишет в год, то

от так называемого хорошего актера требуется до десяти созданий или ролей в сезон. Этого мало. Мирятся с тем, что провинциальным актерам приходится играть до ста пятидесяти -- двухсот раз в год. Если явится театр, который дает по три пьесы в год, употребляя на каждую из них до пятидесяти и ста репетиций, -- многим кажется, что это удивительно, неслыханно и бесцельно. Такое количество репетиций приписывается нередко либо деспотической власти режиссера, давящего вдохновение бедных артистов, либо бездарности актеров, нуждающихся в таком обилии репетиций.

Так в большинстве случаев рассуждают не только пресса, серьезная литература о театре и толпа, так думает подавляющее большинство артистов, гордясь тем, что они с небольшого количества репетиций могут достигать посредственных результатов в коллективном творчестве. Почему происходит такое явное противоречие?

Разве творчество артиста по своей природе противоположно творчеству других отраслей искусства?

Нам, специалистам сценического дела, приходилось наблюдать и сравнивать пути нашего творчества с постепенным ходом его у творцов других областей. Мы не раз удивлялись поразительному сходству этих процессов, начиная от момента зарождения до момента вынашивания и разрешения творчества. Кроме того, мы знаем по опыту наш творческий материал, то есть человеческую душу и тело. Этот живой, изменчивый материал, больше чем всякий другой творческий материал, нуждается в привычке, опыте, которые, как известно, приобретаются долгими упражнениями и временем. В самом деле, чтоб зажить чуждыми артисту чувствами и несвойственными ему движениями, манерами, речью, мимикой и другими мышечными привычками, чтоб перевоплотиться в чужой образ такой тонкости и сложности, как Гамлет, необходимы время и огромная привычка к своему созданию, хотя бы потому, что творчество артиста публично, то есть совершается в тяжелых условиях, а его материал, то есть тело, мышцы, не поддаются безнаказанно насилию, а требуют постепенного и систематического упражнения для каждой роли в отдельности (я не говорю об актерских штампах, которые составляют принадлежность ремесла). Глину можно размять или заменить, краску можно стереть и наложить новую, но тело и мышцы можно только приспособить или приучить к необходимым движениям. Кроме того, художник или писатель зависит от себя одного, а актер -- от целой корпорации и от ансамбля, требующего времени для установления гармонии.

Все эти условия нашего творчества, казалось бы, удлиняют, а не сокращают работу и время нашего творчества, и тем не менее большинство уверено, что хороший актер должен быть плодовит.

Я думаю, что причина недоразумения лежит в другом. Не многие признали наше творчество за настоящее искусство, большинство по давнишней привычке относится к театру, как к забаве. Не предъявляя к нашему искусству настоящих художественных требований, от сценического создания ждут минутных впечатлений на один раз. Часто ли одну и ту же пьесу смотрят по нескольку раз, да и часто ли работа театра заслуживает такого внимания общества? Современный театр берет не качеством, а количеством.

Для людей, относящихся к нашему искусству поверхностно, разнообразие и обилие театральных зрелищ заманчиво, для артистов, не любящих или не умеющих работать, это тоже удобно. Тем, у кого природный талант, открывается приятная жизнь, лишенная творческих мук, и легкий успех; для бездарностей же, неспособных к настоящему творчеству, такое отношение к театру -- клад, так как в ином случае они должны были бы проститься с искусством, не имея достаточных данных, чтоб ответить на высокие качественные требования настоящего творчества.

Представьте себе такую картину. Является меценат и говорит любому из театров старого типа: "Я обеспечиваю вам сто-двести репетиций и даю необходимые средства для художественной постановки художественного произведения. При этом ставлю одно условие, чтоб, не стесняясь ни временем, ни средствами, работа была выполнена так, чтоб зрителям захотелось посмотреть поставленную пьесу не один, а пять, десять раз".

Для этого, понятно, нужно, чтоб кроме внешней художественной постановки каждый из участвующих артистов углубился в тайники души автора и нашел бы там тот нерв, который захватывает публику своим обаянием и неуловимой прелестью. Для этого надо довести красивую правду и живую поэзию до тех границ, когда публика, забывая о театре, начинает считать создание актера живым, действительно существующим лицом и включает его в списки



своих близких людей или знакомых. Так, например, было с Чеховым. Действующие лица его пьес включены в списки знакомых, и у очень многих является потребность ежегодно навещать их по несколько раз.

Вот почему его пьесы не сходят с репертуара по двенадцати лет<sup>20</sup>, с каждым годом увеличивая среднюю цифру сбора, вот почему встречаются лица, которые свыше ста раз смотрели "Дядю Ваню" или, как другие, не пропускали ни одного представления "Трех сестер". Такие случаи не единичны.

Для того чтоб театр выполнил такую работу, надо задаться при постановке большим масштабом, широким планом и выполнить его с глубокой душевной проникновенностью.

Такой работы совершенно не знает подавляющее большинство актеров и театров, поэтому не знает и необходимости двухсот репетиций для одной пьесы.

Хотел бы я посмотреть, что бы стали делать такие артисты на десятой, двадцатой репетиции, когда все слова и места выучены, все, что полагается знать актеру, выяснено. С каким ужасом они собирались бы каждый день, не зная, над чем работать, с готовыми и привычными штампами в руках и с перспективой ста пятидесяти ненужных им репетиций впереди.

Такие актеры ремесленного типа сыграли бы хуже, а не лучше ту пьесу, которую заказал им меценат, так как они могут играть только на один-два раза и с пяти-десяти репетиций.

Таким образом, ходячее мнение об искусстве актера выросло на совершенно ложной почве. Оно обязано своим происхождением незнанию нашего творчества и тому, что в нашем мимолетном творчестве, не оставляющем по себе никаких следов, очень легко смешать простого ремесленника, докладывающего хорошие слова автора, с настоящим артистом-творцом, дополняющим автора своим самостоятельным творчеством.

Даже специалисту трудно провести границу между творчеством артиста и автора на сцене, трудно определить, где кончается работа поэта и начинается работа актера; еще труднее оценить работу последнего, не зная, в какой степени актеру приходится изменять себя и свою душу для роли.

Такое исследование и оценка для человека, принадлежащего не только к публике, но и к прессе, не знающего практически и по собственному ощущению всех тонкостей нашего творчества, -- всегда будут непосильными.

Театр и актеров следует оценивать не по количеству поставленных пьес и сыгранных ролей, не по количеству шумных и легких успехов, не по обилию лестных критик, а только по качеству их художественных созданий. Много театров и актеров, имеющих успех, но мало театров и актеров, в репертуаре которых есть одно, два или три создания, с которыми навсегда сроднилась публика и десятками лет ходит их смотреть,

## XII<sup>21</sup>

-- Вы уже запутались... Хотите, я вам дам совет? Никогда не судите о художниках, скульпторах, музыкантах, танцорах, певцах и особенно о драматических артистах по их отдельным вспышкам, эскизам, удачным штрихам, хорошим деталям и; целым отдельным кускам их произведений, будь то часть целой картины, удачная рука статуи, отдельная красивая нота певца или целая сцена драматического воплощения актера. Эти отдельные части целого обличают только способности артистов, но они еще далеко не определяют артиста, художника, музыканта, способных создавать художественно цельные создания.

Между минутной вспышкой и настоящим переживанием всей роли, между отдельной сценкой и целой пьесой такая громадная разница, что нужно быть тончайшим специалистом нашего дела, чтоб ее измерить и понять.

Советую вам в нашем деле судить об актере, о театре, о режиссере по их созданиям, то есть по таким исполнениям ролей, постановкам пьес и проч., которые составляют эпохи, которые заставляют людей спорить и драться, проклинать и восхищаться, шикать и аплодировать. Такие создания, хотя бы и ошибочные, не погибают, к ним постоянно возвращаются, потому на них нельзя не сноситься -- слишком они заметны, слишком высоко они поднимаются над обыденщиной.

Вас, конечно, смущает бедность таких именно созданий, вас смущает, как мало истинных артистов, режиссеров и творцов. Это так. Их очень мало, и потому люди придумали другое. Они берут сотни ролей одного артиста. Собирают по кусочкам -- там сценку, там вспышку, в третьем месте личное обаяние -- и из всех этих кусочков создают одного крупного артиста, у которого есть, правда, много: и личное обаяние, и блестящие минуты, и потрясающие сцены, и великолепные актерские приемы, и школа, но нет ни одного создания. Про таких артистов говорится: да, они талантливы, они подают надежды, но они еще не творцы, так как не создали создания.

Не смейтесь, много талантливых артистов, всю жизнь подающих надежды, и удивительно мало артистов, которые умеют создавать. Вспоминая Ленского, я нахожу много созданий: Уриэль Акоста; считаю его лучшим Гамлетом, которого мне пришлось видеть; "Много шума", Фамусов, "Претенденты на корону"<sup>22</sup>. Когда я вспоминаю покойного М. П. Садовского, у меня рождаются в памяти Хлестаков, Мелузов в "Талантах и поклонниках" и проч., Сальвини -- Отелло, король Лир, Коррадо<sup>23</sup>.

Не забывайте, что судить об актере еще труднее и потому, что он кроме таланта обладает личной человеческой манкостью и обаянием, или, например, он может быть талантлив, но антипатичен. Когда антипатию побеждает талант, еще не трудно оценить силу последнего, но когда вплетается личное обаяние, весьма трудно бывает разобраться и отделить обаяние от таланта и от творчества, от создания.

Есть актеры -- что бы они ни делали, они приятны, но они никогда и ничего не создали и не создадут.

- - -

Да, вы правы. Наше искусство -- самое популярное и самое доступное из всех искусств. О нем судят авторитетно решительно все. Его любят почти все, чувствуют -- многие, понимают -- немногие, а знают -- несколько человек. Я не шучу. Это именно так.

Не понимают самых простых вещей, например, что наше искусство, как и всякое, требует цельности и законченности произведения. В других искусствах это понимают. Если у бюста будет великолепно сделан верх лица, а низ лица будет представлять ком глины, только приготовленный для лепки, никто ведь не скажет, что это произведение искусства. Если деревья на картине будут написаны Левитаном, люди -- Врубелем, а облака -- маляром, никто не скажет также, что это художественное произведение. Если оркестр будет состоять частью из лучших виртуозов, частью из солдат военного оркестра, а частью из учеников консерватории второго курса, а управлять ими будет за неимением дирижера главный приказчик из музыкального магазина, всякий поймет, что такой состав не может создать произведения искусства, а может только испортить, профанировать сочинение композитора. Представьте, как это ни странно, в нашем искусстве даже специалисты думают, что можно взять скверную пьесу, одного гастролера, трех хороших актеров и актрис, добавить к ним учеников и статистов, поставить им вместо режиссера простого сценариста, который отлично знает административную сторону закулисной жизни, но не самое творчество, дать такому составу десять репетиций, заказать хорошему художнику хорошие декорации, а опытному театральному портному так называемые роскошные костюмы по его вкусу -- и готово художественное сценическое произведение. Для музыки нужен ансамбль, срепетовка, дирижер, стройность, цельность, а для театра, для коллективного творца и художника, для драматического собирательного искусства нужен только актер, или только режиссер, или только хорошая пьеса.

Да разве идеальная постановка скверной пьесы, посредственно исполненной, может создать художественное произведение? Да разве плохая пьеса, идеально сыгранная первоклассными талантами, -- это художественное произведение, а великолепная пьеса, плохо переданная актерами, -- это создание искусства? Театр принадлежит актеру, театр принадлежит режиссеру, автору. Одни рисуют какие-то треугольники, в которых в основании покоится актер, а режиссер и автор составляют остальные стороны треугольника, другие рисуют треугольник с режиссером в основании его. Не есть ли это ясное доказательство непонимания гармонии и единства коллективного и собирательного искусства? Должна быть гармония, цельность, строй спектакля.

Если сильный актер, он дополняет режиссера и автора, и наоборот. Без ансамбля не может быть художественного коллективного целого. Хорошее исполнение Отелло и отвратительный Яго -- это такое же соединение, как деревья Левитана с небом маляра.

В таком хаотическом пребывании нашего искусства и его понимания виноваты прежде всего мы сами, артисты, деятели сцены. Мы не изучаем и не разрабатываем нашего искусства и гордимся этим. У нас существуют такие магические слова, как вдохновение, нутро, бессознательное творчество. Многие ли понимают, что такое вдохновение и нутро? У нас есть трафареты, глупые традиции, но основ -- никаких.

"Искусству учить нельзя, надо иметь талант".

Если так, то будьте добросовестны, не морочьте людей и закройте все драматические школы, а они растут, как грибы.

Театр, в котором царствуют актеры и каждый из них играет, как ему вздумается, -- такой театр напоминает мне скачки или бега. Такое искусство -- спорт. Публика сходитя, актеры, как лошади, показывают свое искусство. Да нет, даже и в скачках нужна стройность, иначе все поломают себе головы.

Музыке, рисованию, танцам многие учатся, и остальные видят, как учат других. Там знают, что есть какие-то ноты, что нужно как-то приучиться держать руки, нужно играть этюды, каждый день то несколько часов. То же и в живописи. Всякий знает, что не так-то легко владеть карандашом и кистью. Кто из большой публики не пробовал танцевать, кто не падал, кто не понимает, что танцы требуют развития и упражнений. Но в театре -- выходи и играй. Есть талант -- будет толк, нет -- ничего не выйдет.

А что такое талант? Моя двадцатилетняя практика показывает, что ученик или ученица, прошедшие на вступительном экзамене первыми номерами, очень часто отстают от тех, кто едва прошел на экзамене. Мало ли актеров праздновали двадцатипятилетний юбилей и всю жизнь оставались подающими надежду дарованиями.

Кто из актеров, режиссеров, критиков, не говорю уж о публике, отделит пьесу от исполнения, режиссера от актера, актера от роли? Смело скажу -- всегда, в каждой рецензии сидит эта неопытность и непонимание. Актера хвалят за режиссера, режиссера -- за поэта, поэта -- за актера и т. д.

Трудно понимать наше искусство. Во-первых, потому, что оно без всяких разработанных основ, во-вторых, потому, что вместо основ его засорили условности и традиции, и в-третьих, потому, что его можно изучить только на практике.

Театр был интересен, а теперь упал -- решает публика и перестает ходить в театр.

А на самом деле что случилось?

Прежде театр был плох, так как он не сыгрался, так как он не создал себе школы, актеров, а был хороший автор, да еще русский, да еще близкий нам по духу (хотя бы вроде Чехова). Когда же театр и его актеры выросли, он стал неинтересен. Почему? Да нет авторов, а автор не последнее лицо в театре.

### XIII<sup>24</sup>

В оправдание своего незнания условий и законов сценического творчества критика уверяет читателя, что она и не должна знать сценического дела, так как ее не касается самый процесс творчества, а лишь результат этого творчества. В подтверждение такого мнения сносят на художников, скульпторов и литераторов.

"Какое нам дело, -- восклицают они, -- как они творят дома! Мы идем смотреть картину и судить о ней или читаем книгу и высказываем свои впечатления".

Но неужели критики не догадываются о той громадной разнице, которая существует в этом вопросе между художником, скульптором и артистом? Первые творят в тиши и из мертвого материала. Они могут совершить свое создание раз и навсегда. Об этом раз и навсегда вылившемся творчестве можно судить по результатам. Если создание не удалось, его можно и не выпускать.

Творчество актера публично и случайно.

Оно зависит не от него одного, а и от окружающих условий, от его физиологии, здоровья, от настроения зрительного зала, от минуты. Материал актера -- живой и нервный, легко изменяющийся. Этот материал нередко хорош в первом действии и вдруг меняется благодаря случаю в других актах и становится невосприимчивым. Допустим, что артист талантлив, но в силу какого-то случая или благодаря нервности, царящей за кулисами и в публике на первом спектакле, этот талантливый артист обречен на всю жизнь быть мишенью для нападков критики, а ведь это неизбежно, пока критика не поймет, что менее всего можно судить о таланте, создающем всегда широкий, а не банальный план роли, по премьерам, в условиях, которые непобедимы для живого человеческого организма. Что если бы художник, творя картину на публике, не мог бы ее выполнить из-за того, что краски не растерты, что полотно плохо загрунтовано или мрамор неудачен, а глина суха? Его бы извинили и приписали неудачу материалу.

Первый спектакль -- первая публичная репетиция для актера, театра и критики (надо выучиться смотреть каждую пьесу).

Критик должен знать не только психологию творчества, но и ее физиологию. Чтоб критиковать, надо знать, чего надо требовать от актера-человека (а не машины).

## **ЗАЯВЛЕНИЕ В ПРАВЛЕНИЕ МХТ**

19 января 1910 г.

1. Больше всего я сержусь на себя за то, что не могу объяснить своих желаний.
2. Желания мои донельзя естественны, и мне странно, что их иногда принимают за каприз.
3. Я хочу прежде всего полной свободы для всех бескорыстно и чисто любящих наш театр. Кто хочет, пусть делает свои пробы и искания. Того же права я хочу и для себя.
4. Пусть я увлекаюсь, но в этом моя сила. Пусть я ошибаюсь, это единственный способ, чтоб идти вперед! Я теперь, как никогда, убежден в том, что я попал на верный след. Мне верится, что очень скоро я найду то простое слово, которое поймут все и которое поможет театру найти то главное, что будет служить ему верным компасом на многие годы. Без этого компаса, я знаю, что театр заблудится в тот самый момент, когда от его руля отойдет хоть один из его теперешних кормчих, с таким трудом проводивших театр через все Сциллы и Харибды<sup>1</sup>. Мои требования к себе очень велики и, может быть, самонадеянны.
5. Я не только хочу найти основной принцип творчества, я не только хочу развить на нем теорию, я хочу провести ее на практике.
6. Кто знает наше искусство, трудное, неопределенное и отсталое, тот поймет, что эта задача трудна, обширна и важна. Может быть, она безумна и высокомерна. Пусть! Тогда она окажется мне не по плечу и я разобью себе лоб. И поделом. Пусть из моих осколков создаст кто-то другой или все вместе то, без чего не стоит быть театру, то, без чего он вреден и развратен, то, без чего он вертеп, а не храм человеческого духа.
- Пусть я безумец и мечтатель, но иным я быть не могу и не хочу. В мои годы трудно измениться в корне.
7. Задача сложная и длинная, а лета не молодые. Особенно, если принять во внимание, что в моей семье умирают рано. Самое большое, что мне осталось для работы, это десять лет<sup>2</sup>. Велик ли этот срок для выполнения моего, быть может, непосильного мне плана? Пора подумать о завещании. Надо торопиться заработать наследство. Что делать, каждый человек хочет оставить хоть маленький след после себя. Это понятно.
8. Мне нужен материал для моего плана, мне нужна помощь. На всех рассчитывать нельзя, но есть несколько лиц, подготовленных мною с большим трудом или поверивших моим мечтаниям. Понятно, что их помощью я дорожу особенно.
9. Пути в нашем искусстве изрыты колеями и ухабами. Они глубоки, и проходить по ним нельзя без падений. В такие минуты надо придти на помощь и поднять упавшего, а не считать уже мертвым. Мы, и я, быть может, первый, слишком радуемся каждому зародышу таланта и слишком скоро разочаровываемся в нем, когда явившийся талант перестает нас удивлять неожиданностями. Я это понял недавно и стараюсь быть терпеливее и постояннее. Без этого

нельзя довести ни одну ученицу до конца, а мне хочется не только начать, но и закончить воспитание тех, которые попали мне в руки.

10. Театр вправе принимать вновь вступающих по своему выбору, но раз что выбор состоялся, раз что ученица отдана на мое попечение, я отвечаю за нее.

Было время, когда у нас не было ни одной молодой, подающей надежды силы. Тогда мы должны были искать. Теперь есть молодежь, и мы должны в первую очередь удовлетворить ее работой, пока не явится нечто сверхъестественное, чему всегда должно быть место в нашем театре.

11. Без работы нельзя идти вперед. Я прошу утвердить это правило и не делать из моих учениц исключения.

12. Я прошу забыть, хотя на время, о много повредившем мне прозвании "путаника" и "капризника", так как оно несправедливо<sup>3</sup>. Не всегда же я путаю, иногда мне удается и дело, не всегда же мои капризы неосновательны.

13. Если меня очистят от этих прозвищ, быть может, явится большая вера ко мне и к тем лицам, которых я готовлю себе в помощники.

14. По непонятным для меня причинам все лица, которых я приближал к себе, от прикосновения ко мне точно перерождались в глазах моих товарищей. Барановская стала суха, бездарна и ненужна. Коонен остановилась и не оправдала надежд, Сулер перестал понимать то, над чем мы вместе работали [одно слово неразборчиво. -- *Ред.*], -- стал нетерпим<sup>4</sup>. Я начал остерегаться приближать к себе людей, боясь повредить им этим.

15. Быть может, люди, избираемые мной, неудачны, быть может, я их порчу, быть может, я плохой педагог. Если это так, следует прямо сказать мне это, а не бороться со мной скрытым оружием.

16. Но может быть и другое предположение. Тот ухабистый путь, по которому я иду едва окрепшими шагами, не может быть утоптаным и вымощенным испытанными трафаретами. При таких условиях как спотыкания, так и падения моих учеников -- нормальны. Краткий опыт подтверждает мне, что верное самочувствие определяется ошибками. Каждого, кто пойдет за мной, ждут такие падения. Следует раз и навсегда признать их нормальными и помириться с тем, что молодежь должна временами терять почву под ногами.

17. Для моих исследований мне нужен всякий материал, не только артистичный, но и с недостатками. Искоренить недостатки труднее, чем правильно направить достоинства таланта. Мне нужны и художественно тупые неподвижные данные, немного анемичные, ленивые, а также очень рьяные. Только на таких разнообразных учениках я могу проверить то, над чем работаю. Вот почему в поисках за материалом я бросаюсь иногда на тех лиц, которые не причастны к театру. Раз что не запрещается другим иметь частных учеников, пусть эта льгота распространяется и на меня.

## ИЗ ЗАМЕТОК О ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

### 1. РЕЖИССЕР

Режиссер должен всегда смотреть вперед и жить тем, что еще не достигнуто, стремиться вперед к тому, что его манит. Если его манит настоящее и он успокаивается, -- беда ему.

Это вечное стремление необходимо и каждому художнику, но режиссеру в особенности, и вот почему.

Когда ставишь пьесу и переживаешь творчество в его зародыше, начинаешь любить и дорожить своим трудом; но труд для искусства -- ничто. Труд не ценится в искусстве. Когда после большой работы начинает что-то вырисовываться, достигнутое становится тем дороже, чем труднее оно досталось. Но в искусстве не всегда ценно то, что далось только трудом.

Начинаешь любить достигнутое не по заслугам. Начинаешь преувеличивать ценность достигнутого. Так любит мать своего больного ребенка. Отстояв ему жизнь, она не замечает его уродства и даже любит его, это уродство.

Это опасное увлечение для режиссера, так как он перестает видеть недостатки, а свежий человек -- зритель -- приходит и сразу видит их.

Режиссер и актер не должны слишком ценить свою работу и труд, а лишь те результаты, которые, несмотря на труд, не перестают увлекать их (не надоедают). Режиссер, достигнув ближайшей цели, должен тотчас же мечтать и составить себе новую цель для достижения. Это мучительно, но в этом движении вперед -- весь элемент жизни (жизнеспособности) артиста.

## 2. [СВОБОДА АРТИСТА]

### I

В самом деле, все машинально повторяют словесную формулу величайшей традиции Щепкина: "берите образцы из жизни", но многие ли дерзают выйти за пределы установленных актерских рамок, за которыми открываются настоящие артистические горизонты? Свобода артиста не в том, чтоб по желанию выбирать изношенные актерские условности, точно кандалы, сковывающие природу артиста. Наша свобода в том, чтоб избавляться от них для вольного полета творческой фантазии во все концы необъятного горизонта.

### II

Штампы, условности -- оковы, которые поработают актеров и лишают их свободы. Актеры по моей системе ведут постоянную борьбу за свою свободу, убивая в себе условность и штампы. Актеры старой школы, напротив, развивают в себе штампы, то есть все туже и туже заковывают себя в кандалы. Смешно слушать, что Южин -- весь закованный штампами, в плену у условностей, в рабстве у зрителей -- проповедует искусство и свободу актера, говорит об актерской индивидуальности.

Южин ищет свободы в рабстве. Птица, выросшая в золотой клетке, не может иметь представления о свободе широких горизонтов. Смешно, когда он говорит о своих маленьких перспективах, признавая свободой атмосферу, насыщенную условностями. Южин хочет быть свободным в оковах. Он любит эти оковы и жалеет сбросить их. Нельзя искать свободы в скованности, как нельзя искать простора в тесноте, света в тьме<sup>1</sup>.

### III

Главная задача нового направления искусства переживания заключается в том, чтоб добиться инстинктивного творчества при каждом спектакле, чтоб каждый раз быть наивным в способе передачи чувств и, главное, в том, чтоб освободиться от власти поэта и зрителя, условностей и штампов.

Ошибка думать, что свобода художника в том, что он делает то, что ему хочется. Это свобода самодура. Кто свободнее всех? Тот, кто завоевал себе независимость, так как она всегда завоевывается, а не дается. Подаренная независимость не дает еще свободы, так как эту независимость очень скоро утрачиваешь. Тот, кто сам освободился, тот, кто не нуждается в чужой помощи, тот, кто все знает, все умеет, во всем самостоятелен, ибо располагает своим мнением, кто богат средствами для борьбы с постоянно встречающимися препятствиями и противоречиями, тот действительно свободен. Поэтому тот артист, который лучше автора почувствовал роль, лучше критика ее проанализировал, лучше режиссера изучил пьесу, как никто знает свой талант, душевные и выразительные средства, кто развил технику виртуоза и подготовил свое тело, голос, мимику, познал теорию искусства, живопись, литературу и все то, что может оказаться нужным актеру, словом, тот, кто выполнил в совершенстве всю подготовительную творческую работу актера, тот действительно свободен.

### 3. [ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНАЛИЗ]

Литературный анализ не входит в область моей компетенции.

Я могу только пожелать, чтоб кто-нибудь из специалистов пришел на помощь артистам и выработал бы, создал бы метод, облегчающий и направляющий литературный анализ пьесы и роли <sup>1</sup>.

Надо, чтоб этот метод был прост и практически удобен -- иначе он загромоздит процесс творчества лишней работой и засушит его рассудочностью, убивающей наивность и перемещающей центр творческой работы от сердца к голове.

Я позволю себе на всякий случай подсказать то, чего хочет артист от литературного анализа.

Он ждет от него выяснения канвы пьесы и роли и типичных, характерных для творчества автора основ и особенностей.

Необходимо пойти за автором по проложенному им пути для того, чтоб не только понять, но и пережить задачи и намерения поэта. Только познав этот путь и ту конечную цель, куда он приводит, -- можно стать совершенно самостоятельным в коллективном творчестве и подходить к общей цели, сливши воедино работу всех искусств и творцов сцены.

Пусть анализ разложит пьесу на ее составные части, то есть вскрыет канву, на которой вышита картина, и ясно определит конечную цель. Познав структуру пьесы или роли и цель творчества, артист не заблудится при составлении плана роли и не разойдется с автором в конечных целях творчества.

Кроме того, пусть литературный анализ указывает нам основные места, в которых узлом завязаны нервы, питающие пьесу.

Сосредоточив все свое внимание, познав и пережив на этих центральных местах пьесы и роли, артист найдет настоящие исходные точки.

Литературный анализ должен помогать артистам разлагать произведение поэта на его составные части; он должен обнажать канву, по которой вышит рисунок пьесы, а также выяснять основную идею и конечную цель творчества поэта.

---

Артист, подобно мастеру, должен знать строение пьесы; он должен уметь сразу угадывать главные двигательные центры литературного организма пьесы, в которых узлом завязаны все нервы поэтического создания поэта.

Кроме того, надо, чтоб артист умел владеть ролью и пользоваться ею для своих творческих целей, как механик пользуется механизмом.

Для этого надо хорошо знать не только строение пьесы, но и технику письма. Механик учится управлять механизмом, изучая его отдельные части и их функции. Для этого он разбирает, вновь собирает механизм по его составным частям, которые он изучает в отдельности и в целом.

Артист, подобно мастеру, должен знать строение или механизм литературного произведения поэта и его действие или развитие. Но самое важное, чтоб артист умел сразу угадывать главные центры пьесы, ее нервные узлы, которые питают и двигают все произведение поэта и дают ему тон. Познав и изучив их, артист сразу хватается в руки ключи и разгадку пьесы и творчества поэта.

### 4. [ИСКУССТВО И ИСКУССТВЕННОСТЬ]

#### I

Большинство актеров на сцене совершенно лишены потребности к общению с действующими лицами в монологах и диалогах пьесы, написанных исключительно ради общения.

Большинство актеров выходит на сцену, чтоб докладывать слова автора и главным образом, чтоб показывать зрителю себя, самого.

Если хотите, это тоже общение, только не с говорящим, а со смотрящими зрителями.

Интересно знать, как относится наша природа к такой комбинации? Знакома ли она ей в жизни?

Вспомните: приходилось ли вам когда-нибудь радоваться или страдать для себя, то есть по естественной потребности, и в то же время для других, ради желания понравиться им?

Может быть, такая противоречивая и уничтожающая друг друга комбинация чувств возможна в жизни -- чего только не происходит в ней, -- но такое состояние исключительно.

Наша природа умеет плакать, страдать или смеяться, когда ей плачется, страдает или смешно. Она не может жить напоказ, жить для других, а не для себя самой.

Когда насилуют нашу природу, заставляя ее делать то, что ей не свойственно, она перестает жить и неохотно поддается насилию.

Напрасно стараются артисты при таких непривычных для нашей природы условиях заставить себя почувствовать душой и телом настоящую правду жизни, которую искусство должно создавать, а не уродовать.

Иным актерам удастся довести насилие своей природы до курьезного зрелища, но как бы ни были заняты или даже условно красивы производимые актерами фокусы, их искусность никогда не сравнится с е\_с\_т\_е\_с\_т\_в\_е\_н\_н\_о\_й красотой, которая свойственна природе.

В самом деле, чего только не делают люди, чтоб удивить других насилием природы!

Одни глотают шпаги или горящую паклю, другие извиваются змеей, ходят на руках или стоят на голове, третьи заставляют слонов ходить по канату, тюленей -- разговаривать, собак -- ездить на лошади, а актеры хотят заставить себя пережить то, что не свойственно человеческой природе.

И что же? В конце концов получается только интересное зрелище, а не воплощение духовной жизни человечества, захватывающее своей неотразимой правдой и естественной красотой.

В эти минуты театр превращается в простое зрелище.

Увы! Забавные зрелища, стоящие такого труда людям, никогда не сравнятся с естественной красотой человеческой души и тела, как не сравнится дрессировка зверей с естественной красотой собаки -- на воле, слона -- в степи или тюленя -- в воде. Искусственность -- не более как забавное уродство, тогда как искусство -- красивая правда, прекрасная своей природой.

Насилие природы -- уродство и ложь. Оно противоречит естественной правде.

Ложь и уродство не могут быть красивы.

Ложь и уродство не могут возвышать нашей души, если она не отравлена ими навсегда.

Ложь и уродство несовместимы с истинным искусством.

Искусственность никогда не делается настоящим искусством.

Бойтесь насилия и не мешайте вашей природе жить нормальной и привычной жизнью.

## II

Нельзя жить ролью скачками, то есть только тогда, когда говоришь.

Приходилось ли вам встречать в вашей жизни таких феноменов, которые живут только тогда, когда говорят, а замолчал -- умер?

Не кажется ли вам такая ненормальность уродством? Таких людей нет в жизни, их не должно быть и на сцене.

Но актеры так привыкли заполнять пустые места роли своими личными актерскими ощущениями, что они уже не замечают той смеси, которая образуется в их душе от сплетения чувств роли с их личными чувствами.

Такие актеры обращаются со своей ролью, как с чучелом, и набивают ее сердцевину какой-то смесью из первых попавшихся чувств и ощущений.

Но попробуйте сказать об этом кому-нибудь из таких артистов, изучающих роли по словам и репликам, а не по аффективным воспоминаниям чувства. Они засыпят вас громкими фразами: "Свобода творчества. Гнет режиссера. Искусство для актера. Святое вдохновение". Они расскажут вам, как их осеняет что-то при виде освещенной рампы, как они плачут на сцене настоящими слезами и живут только "всеми фибрами своей души".

Живут, но чем? Складом души роли или только своими актерскими привычками? Конечно, только ими.



Но они никогда не разберутся в этих душевных тонкостях, так сильно въелись в них актерские привычки, так бесповоротно эти привычки стали их второй натурой.

Конечно, такие актеры что-то чувствуют на сцене и довольствуются этим.

Хотел бы я видеть человека, который может ничего не чувствовать, особенно на сцене, насыщенной всякими эмоциями.

В лучшем случае, к этим профессиональным ремесленным эмоциям добавляют несколько чувств роли, и получаемый винегрет из разных чувств помогает таким актерам находить на сцене какое-то душевное равновесие, которое они принимают за настоящее артистическое переживание.

В большинстве случаев такие актеры остаются на сцене самими собой, то есть людьми с взвинченными нервами и с природой, изуродованной их ремеслом, а чувства самой роли заменяются у них словами и актерскими приемами, которыми они прикрывают внутреннюю пустоту роли.

Такое творчество напоминает мне бездушных манекенов, задрапированных красивыми тканями.

Все это слишком далеко от правды, все это граничит с уродством и потому не может быть искусством.

Настоящая правда в нашем искусстве основательно забыта нами.

Драматический артист -- не докладчик слов роли, не кокетка, интригующая публику, не развратница, выставляющая напоказ свои прелести или торгующая страстями.

Настоящий артист -- творец души роли и художник, образно воплощающий человеческие чувства.

Он создает сценическое художественное создание, которое прежде всего должно быть цельно и законченно.

Поэтому такого артиста прежде всего интересуют не отдельные куски, а вся роль в ее целом, то есть склад души роли.

Художественное создание должно быть также гармонично.

Вот почему настоящий артист с большим разбором комбинирует чувства роли, слагая их в красивые созвучия. Настоящий артист создает симфонию чувства и учится красиво петь ее.

Слова служат ему лишь средством, усиливающим звуки души; мысли заменяют ему мелодию, а идеи -- лейтмотивы, проходящие через всю жизнь роли и пьесы.

Боясь нарушить плавность создаваемой симфонии чувств, настоящий артист ищет все новых и новых душевных звуков в словах роли, в действии, в фактах и их описаниях, в передаче сведений и знаний, в коротких и незначащих репликах, в отдельных вздохах, в восклицаниях, в молчании и даже -- за кулисами, до выхода. Как же вы хотите, чтоб такие артисты не воспользовались столь важными для души роли моментами, как изложение мыслей и идей, вложенных поэтом в основу своего произведения. Конечно, он пользуется этим благодарным для артиста материалом, так как из мыслей и идей нередко создаются высшие моменты напряжения человеческого чувства.

Душевная жизнь роли -- непрерывная цепь  
чувств и ощущений, из которых каждое  
стремится выразиться в общении с другими  
лицами или с самим собой.

Сухие мысли и пустые слова, лишенные чувства, обрывают эту бесконечную душевную цепь. Поэтому их можно сравнить с трещиной, которая уродует произведение искусства.

**РЕЧЬ НА ПЕРВОМ УРОКЕ УЧЕНИКАМ,**

**СОТРУДНИКАМ и АКТЕРАМ**

**ФИЛИАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ МХТ**

**10 марта 1911 г.**

Прежде чем учиться, условимся в том, чему именно вы хотите учиться. Иначе может произойти недоразумение.

И в старом театре были элементы того прекрасного и высокого, которое ищем и мы.

Будем внимательно, добросовестно разбирать (изучать) старое, чтоб еще лучше познать новые задачи.

Не будем говорить, что театр -- ш\_к\_ол\_а. Нет, театр -- р\_а\_з\_в\_л\_е\_ч\_е\_н\_и\_е.

Нам невыгодно упускать из наших рук этого важного для нас элемента. Пусть люди всегда ходят в театр, чтоб развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим.

Но есть развлечение и развлечение.

Я пришел, сел в кресло. Прекрасная декорация, иногда пестро, иногда более гармонично -- это уже зависит от того, кто это делает, -- удивительные актеры, чудные, гибкие жесты, блестящее, сверкающее освещение, ударившее меня по глазам и ошеломившее, музыка -- все это тормозит, встрепывает, поднимает нервы все выше и выше, и к концу пьесы вы хлопаете, кричите "браво" и лезете в конце концов на сцену благодарить, обнимаете там кого-то, целуете, кого-то по дороге толкаете и т. д. А выйдя из театра, чувствуете себя настолько взбудораженным, что не можете спать, -- надо идти в ресторан всей компанией. Там за ужином вы вспоминаете зрелище, вспоминаете, как хороша актриса такая-то... и т. д.

Но вот впечатление ваше переночевало, и что от него осталось на другой день? Почти ничего. А через несколько дней вы уже не можете вспомнить, где вы, собственно, так кричали и вызывали -- у Корша, Незлобина или в опере Зимина? Да, кажется, у Корша...

Я очень люблю такие зрелища. Варьете обожаю, водевиль тоже, лишь бы это не было грязно.

Но есть другой театр. Вы пришли и сели в кресло зрителя, а режиссер незаметно пересадил вас в кресло участника той жизни, которая происходит на сцене. С вами что-то произошло. Вы сбиты с позиции зрителя. Занавес открылся, и вы сразу говорите:

"А эту комнату я знаю, это так, а вот пришел Иван Иванович, вот Мария Петровна, вот мой друг... Да, я все это знаю. Как пойдет тут дальше?"

Вы весь внимание, вы смотрите на сцену и говорите:

"Верю, верю всему, верю, верю... Вот моя мать, я узнаю ее..."

Кончился спектакль, вы взволнованы, но совсем по-другому -- вам не хочется аплодировать.

"Как я буду аплодировать своей матери? Странно как-то".

Элементы этого волнения таковы, что заставляют сосредотачиваться, углубляться. После спектакля не хочется идти в ресторан. Тянет в семейный дом, за самовар, нужно интимно поговорить о вопросах жизни, о философском мировоззрении, об общественных вопросах.

И когда впечатление ваше переночевало у вас, оно оставляет совсем другой след в душе, чем в первом случае. Там на другое утро вы вспоминаете с удивлением: "Почему это я полез вчера на сцену целовать тенора? Как глупо! Правда, он очень хорошо пел, но разве надо было целовать его?.. Глупо".

А здесь ваши впечатления за ночь вошли еще глубже в вашу душу; еще серьезнее вопросы требуют ответов; вы чувствуете, что чего-то вам не хватает, чего-то вы еще недобрали в театре, надо пойти еще.

Эти люди, которых вы видели там, в театре, на сцене, их жизнь, их страдания и радости становятся вам близкими, вы в них видите часть своей души, они входят в число ваших знакомых. Я знаю многих, которые говорят:

"Пойдем сегодня к Прозоровым".

Или: "Поедем к дяде Ване".

Это не есть смотрение "Дяди Вани" [или "Трех сестер"] -- это идут именно к дяде Ване, к Прозоровым и т. д.

Старые актеры говорили, что это [то есть интимное общение со зрителем. -- *Ред.*] недоступно для сцены, что это можно только в маленькой комнате. Художественный театр нашел способ достигнуть этого в театре. Правда, может быть, этого нельзя делать в Большом театре, в Колизее<sup>1</sup>-- для всего есть свои пределы и границы, -- но в заграничной поездке, я вспоминаю, мы играли в Висбаденском театре<sup>2</sup>, который немногим меньше Московского Большого, и это доказывает, что подобное искусство может быть передаваемо и большой толпе<sup>3</sup>.

Итак:

Первый театр -- театр-зрелище -- служит развлечением зрению и слуху, и в этом есть его конечная ц е л ь.

Во втором театре воздействие на слух и зрение есть только с р е д с т в о для того, чтоб через них проникнуть в глубь души.

Для первого театра надо ласкать глаз или, наоборот, пестрить, но необходимо растеребить зрителя во что бы то ни стало. Актер это знает, и для этой цели чего только он не делает! Если нет темперамента, он то кричит, то начинает вдруг быстро-быстро говорить, то отчеканивает каждый слог, то поет.

Подумайте, какова сила этого учреждения, называемого театром! Вы можете довести толпу до экстаза, заставить ее волноваться, трепетать, вы можете всю ее растрепать, вы можете, наоборот, заставить человека сидеть смирно, и вы будете вливать в него, покорного, все, что хотите, вы можете заражать всю толпу стадным чувством и т. д.

Живопись, музыка и другие искусства, из которых каждое в отдельности может действовать неотразимо на душу человека, соединены здесь под одним кровом воедино, и потому действие их еще сильнее.

Помню, как Лев Николаевич Толстой, которого я первый раз видел у Николая Васильевича Давыдова<sup>4</sup>, сказал:

"Театр есть самая сильная кафедра для своего современника".

Сильнее школы, сильнее проповеди. В школу надо еще захотеть придти, а в театр всегда ходят, потому что развлекаться всегда хотят. В школе надо уметь запомнить то, что там узнаешь. В театре запоминать не надо -- само вливается и само помнится.

Театр -- сильнейшее оружие, но, как всякое оружие, о двух концах: оно может приносить великое благо людям и может быть величайшим злом.

И если мы зададимся вопросом, что дают людям наши театры, то какой ответ получим? Я имею в виду все наши театры, начиная с Дузе, Шаляпина и других великих артистов и кончая Сабуровым, "Эрмитажем"<sup>5</sup>, вообще все, что можно назвать словом "театр".

По моему мнению, современный театр есть величайшее развращающее зло<sup>6</sup>.

Величайшее зло, так как оно самое сильное, самое заражающее, самое легко распространяющееся. Зло, приносимое дурной книгой, не может сравниться ни по силе заразы, ни по той легкости, с которой распространяется оно в массы.

А между тем в театре как учреждении есть элементы народного воспитания, прежде всего, конечно, эстетического воспитания масс.

Так вот какой страшной силой вы собираетесь владеть, и вот какая ответственность ложится на вас за умение распорядиться этой силой как следует.

## [ТЕАТР]

### ВСТУПЛЕНИЕ

В портале сцены можно показывать самые разнообразные спектакли, начиная с религиозных мистерий и кончая балаганом с дрессированными крысами и говорящими моржами. Сцена, как белый лист бумаги, терпит все, что бы на ней ни изображали.

Впечатления от таких спектаклей самые противоположные. Одни из них развлекают, другие радуют, третьи возвышают, четвертые, наоборот, принижают, пятые развращают и т. д.

И каждое из представлений, исполняемых на сцене, называют в общежитии "театром", и каждое здание, где исполняются эти представления, тоже называют "театром".

Театр приютил под своим кровом все роды искусства, все виды зрелищ, от возвышенного до низменного, а золотая рама сцены их узаконила.

Театр -- искусство, театр -- балаган, театр -- здание слились в понятиях людей в одно неразрывное целое, и потому теперь почти все, что мы видим в театре, принимается за искусство.

Границы настоящего театра и балагана затерялись в представлении большинства людей, которые стали пользоваться театром не для больших религиозных и культурных миссий<sup>1</sup>, а лишь для маленьких буржуазных целей.

Само слово "театр" перестало напоминать о храме и смешалось с обыденщиной.

Такой театр, варварски низведенный до утилитарных целей, можно уподобить дорожному роялю, употребляемому для ссыпки овса.

\* \* \*

Между тем театр -- могущественная сила для душевного воздействия на толпы людей, ищущих общения<sup>2</sup>. Театр может развивать и облагораживать эстетическое чувство общества, и это тем более важная культурная миссия, что развитие эстетического чувства человека -- одно из немногих земных средств, приближающих нас к небу. По необъяснимым причинам эта важная сторона нашей души совершенно забыта в нашем воспитании. Как же не пользоваться для этого театром, который может через успех артистов проводить в толпу красоту и возвышенные чувства, которых так недостает современному человечеству.

Для этой важной художественной миссии театр располагает самыми неотразимыми, разносторонними и многочисленными возможностями воздействия на толпы зрителей.

Прежде всего театр обладает большой притягательной силой.

Сухая форма обыкновенной проповеди или лекции не популярна, так как толпа не любит поучаться. Любовь же ее к зрелищу и развлечению безгранична; вот почему она с такой охотой стремится в театр, чтоб развлекаться, и там с невероятной легкостью проникается чувствами поэтов и артистов. Подобно всем другим искусствам, театр воздействует на зрителей через посредство сердца. Он избрал себе этот верный путь для общения с толпой.

Люди идут в театр для развлечения, но незаметно для себя выходят из него с разбуженными чувствами и мыслями, обогащенные познанием красивой жизни духа.

Этого мало. Впечатления, получаемые в самом театре, неотразимы потому, что они создаются не одним только искусством актера, а почти всеми существующими искусствами, взятыми вместе, не одним человеком, а одновременно целой толпой участников спектакля.

Сила театра в том, что он к о л л е к т и в н ы й художник, соединяющий в одно гармоническое целое творческую работу поэтов, артистов, режиссеров, музыкантов, танцоров, статистов, декораторов, электротехников, костюмеров и прочих деятелей сцены.

Вместе с тем искусство театра -- с о б и р а т е л ь н о е, и в этом также его сила. Театр пользуется одновременно творчеством всех без исключения искусств: литературы, сцены, живописи, архитектуры, пластики, музыки, танца, которые он собирает под своим кровом.

Эта большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздействует одновременно общим дружным натиском на целую толпу зрителей театра, заставляя биться сразу, в унисон, тысячи человеческих сердец. Насыщенная атмосфера спектакля развивает массовую эмоцию, заразительную своим стадным чувством. Зрители, взаимно гипнотизируя друг друга, тем самым еще сильнее раздувают силу сценического воздействия.

Кроме того, какое из других искусств располагает таким материалом для воплощения своих созданий, какой дан нашему искусству? В то время как живопись, скульптура, музыка пользуются бездушным мрамором, полотном и музыкальным инструментом, творческий дух артиста лепит свои создания трепещущими нервами из своей живой плоти.

Только сами артисты, научившиеся распоряжаться своей чуткой душой и трепещущим телом, способны оценить жизнеспособность такого творческого материала.

Благодаря всем этим свойствам нашего искусства оно воспринимается легче всех других искусств. В самом деле: чтение доступно только грамотным, понимание читаемого требует привычки, музыкальные тонкости ясны лишь специалистам, немая статуя или картина много говорит душе художника, но не всегда доступна пониманию простого зрителя. Сценическое же искусство так ярко, образно и полно иллюстрирует свои произведения, что их форма может быть доступна всем: от царя до крестьянина и от младенца до старика.

Пусть наше искусство недолговечно, пусть оно исчезает с прекращением творчества, пусть оно принадлежит лишь современникам, но зато оно неотразимо для них по полноте и силе воздействия<sup>3</sup>.

Однако чем больше сила театра и чем неотразимее воздействие его искусства, тем осторожнее нужно им пользоваться.

Театр -- обоюдоострый меч: одной стороной он борется во имя света, другой -- во имя тьмы. С той же силой воздействия, с которой театр облагораживает зрителей, он может развращать их, принижать, портить вкусы, оскорблять чистоту, возбуждать дурные страсти, служить пошлости и маленькой мещанской красоты.

Тогда театр становится могущественным орудием общественного зла. Тем более опасным, чем больше сила его воздействия.

Чему же чаще служит современный театр -- добру или злу?

Увы!

Вспомните убогие зрелища, которыми под видом театра, с дозволения начальства и одобрения цензуры, воспитывают эстетическое чувство простого народа. Вспомните, что смотрит по дешевым ценам или бесплатно учащаяся и другая молодежь, которой суждено за отсутствием хорошего дешевого театра проводить свои досуги там, где выдают контрамарки, то есть там, куда не ходит публика. Вспомните жалкое искусство дешевых театров. Вспомните, чем впервые пробуждают в театрах эстетическое чувство детей, остро и на всю жизнь воспринимающих первые сценические впечатления.

Вспомните, наконец, что миллионы людей, лишенные театра, воспитывают свой вкус на любительских спектаклях, на пошлостях синематографа, которые тоже называют театрами, на кафешантанах, на балаганах и разных других зрелищах, рожденных безвкусицей и тривиальностью <sup>4</sup>.

Но еще убедительнее говорят нам цифры. Сколько на свете театров, извращающих свою высокую миссию?

Тысячи.

Сколько на свете увеселительных учреждений или просто кабаков, прикрывающихся высоким именем театра?

Десятки тысяч.

Сколько на свете театров с приличным репертуаром и исполнением?

Едва ли наберется десятков.

А сколько на свете театров, достойных своего высокого наименования?

Ни одного <sup>5</sup>.

Есть талантливые или гениальные поэты, артисты, режиссеры, пожалуй, даже целые постановки отдельных спектаклей, но нет ни одного театра, каким должен быть театр по своей природе и высокой культурно-эстетической миссии.

Перемешайте между собой все полученные цифры, как перемешаны в понятиях людей их представления о театре, и тогда вам станет ясно, как много зла и как мало пользы приносит то, что в общепринятом смысле слова называется театром.

Казалось бы, что при такой щепетильности нашего искусства, могущего одновременно приносить как зло, так и добро, следовало бы осторожнее пользоваться театром, тщательнее изучить природу и основы нашего искусства, точнее знать границы, отделяющие его от балагана.

В действительности же происходит обратное. Нашим искусством пользуются весьма неосторожно, его границы спутаны, его природа и основы не изучены, а физиономия настоящего театра не определена.

Но непонимание дает апломб. И потому всякий зритель, часто посещающий театр, считает себя его знатоком и смело произносит безапелляционные приговоры над работой артистов и театра, нередко даже до окончания творчества, то есть в антрактах спектакля. Толпа не любит сдерживать своих порывов, которые нередко бывают столь же экспансивны, сколь и несправедливы.

Критерий для суждения таких наивных ценителей весьма прост: если спектакль сразу захватил, -- значит хорошо, если было скучно, -- плохо.

Свобода и безнаказанность суждения создали вокруг театра легенду о том, что наше искусство понимается само собой, что оно не требует ни знаний, ни систематических упражнений, а лишь таланта и вдохновения, что правильно судить о нашем искусстве может каждый, кто присмотрелся к театру, кто имеет вкус и жизненный опыт. Такое примитивное отношение к нашему искусству происходит отчасти и потому, что оно совсем не изучается.

Все другие искусства, то есть рисование, музыка, пение, танцы, вошли в программу школ и домашнего воспитания; почти все знают музыкальные ноты, общие законы гармонии, перспективу в живописи, разные "па" в танцах, и это заставляет общество с известной осмотрительностью судить об искусстве; но знакомство с нашим соблазнительным искусством считается ненужным и даже опасным для молодежи, так как она слишком легко поддается чарам сцены.

Все эти пробелы не только не заполнены, но даже еще не осознаны самими артистами в практической жизни театра, несмотря на груды исписанных книг по теории.

Этого мало.

Наше искусство не только не изучено, но, что еще хуже, оно превратно понимается не только зрителями, но и самими артистами и деятелями сцены. Для этого существует немало причин. Подумайте, сколько ученых трудов, статей, лекций, дебатов, рецензий, направлений, теорий ежедневно выдумывается, печатается, докладывается и говорится о нашем искусстве. Многие ли из тех, кто пишут и говорят о нем, проверяют на деле то, что они проповедают? А ведь в искусстве теория без дел -- мертва. Необходимы практические знания и опыт для того, чтоб сказать в нашем искусстве важное и верное. И сколько ненужного теоретического сора набивается в головы доверчивых читателей, скольким людям без нужды навязывают чужие извращенные понятия об искусстве, парализующие самостоятельность и непосредственность зрителей при восприятии сценических впечатлений. И среди этого неисчерпаемого теоретического материала -- ни одного важного труда, имеющего практическое значение для артиста <sup>6</sup>.

Беда, когда в театре зритель надевает шоры и видит только то, что ему приказывает видеть ученая теория. Беда, когда зритель начинает рассуждать, вместо того чтобы чувствовать. Беда, когда он становится умнее самого себя, теряет свою наивность и природную непосредственность.

Неприменимые на практике теория и рассудочное отношение к искусству выработали особый тип поэтов, актеров, режиссеров, критиков и зрителей, ошибочно мнящих себя знатоками нашего искусства. Эти люди в шорах, постоянно говорящие о вдохновении, предвзято и без наивной непосредственности подходят к театру. Они теряют способность к восприятию художественных впечатлений и к живому общению чувствами. Такие самоуверенные, оглохшие, ослепшие, забронированные теориями и навсегда застывшие в своих ошибках люди не способны к восприятию и пониманию настоящего искусства, основанного на живом чувстве человека. Ведь понимать искусство -- значит чувствовать его.

И никто не знает главных догматов нашего искусства и трудностей душевной и телесной техники, а ведь без этих сведений трудно не только творить, но и сознательно судить о нашем творчестве.

\* \* \*

Непонимание и полуграмотность накладывают на наше искусство печать дилетантизма. И действительно, среди актеров-профессионалов очень много дилетантов, не изучающих своего дела.

Слыхали ль вы, чтоб человек, никогда не бравший в руки скрипки, сразу, без всякой подготовки выступал в публичных концертах? В нашем искусстве очень часто начинают прямо с публичного выступления. Слыхали ль вы, чтоб руководителем музыкального или художественного учреждения был простой лакей, буфетчик? У нас антрепренер-буфетчик --

обычное явление. И само наше искусство и его техника в том виде, в котором они находятся, -- дилетантизм. Недаром М. С. Щепкин издыхал об отсутствии основ, необходимых артисту <sup>7</sup>.

На первый взгляд кажется, что у нас есть все, что нужно для искусства, но в действительности нам не хватает самого необходимого, что составляет его сущность. Есть художественные идеалы и возвышенные цели, но они не применимы на практике, и большинство театров служат пошлости и отрицательным сторонам искусства, сами того не подозревая. Есть и теория искусства актера, но ее настоящие основы еще не выработаны. Есть и программы преподавания, но они не способны выработать практических деятелей для настоящего искусства. Есть огромное количество драматических школ, но никто не знает практических способов преподавания искусства, и потому в школах учат ремеслу и эксплуатируют непонимающих.

И уровень артистов повысился, но тем не менее старые предрассудки продолжают культивироваться во всех театрах, и по-прежнему в них царит культ пресловутого актерского нутра, ремесленного вдохновения и невежественных самородков; по-прежнему в театры стремятся недоучившиеся гимназисты и неспособные к другому труду лентяи.

Есть и способные критики, желающие глубже вникнуть в настоящую суть нашего искусства, понявшие силу печатного слова, свое влияние на эстетическое развитие общества, осторожно пользующиеся доверенной им властью. Но наравне с ними в невероятном количестве плодятся невежды, совершенно не знающие того, что они призваны оценивать, упивающиеся властью обличителей, хлесткостью своего пера, кокетничающие своей мнимой ученостью, которой они засоряют головы доверчивых читателей. По-прежнему оценка нашего творчества поручается репортерам, фельетонистам, студентам, гимназистам и тем, кто хлестко владеет пером.

Беспринципность и легкий успех царят в нашем искусстве, а это лучший признак первобытности и дилетантизма в нашем искусстве, которое еще не выработало никаких основ для своего руководства.

Дивишься тому, что такой почтенный старец, как наш театр, создавшийся еще до Рождества Христова, до сих пор находится чуть ли не в первобытном состоянии и продолжает по-прежнему наивно основывать свое искусство, с одной стороны, на пресловутом нутре, то есть на случайном вдохновении, ниспосылаемом с неба, а с другой -- на грубой, внешней, устаревшей, чисто ремесленной актерской технике, которая принимается за внутреннее творчество.

Словом, сделано много для внешнего актерского ремесла и почти ничего не сделано для главной духовной сущности творчества, создающей настоящее искусство актера.

Косность театра так велика, что он теперь, после многих веков жизни, несмотря на свои почтенные седины, переживает один из этапов молодого брожения, заблудившись в хаосе новых теорий, направлений, принципов, традиций и прочих видов исканий.

Что же это -- кризис театра?

Неужели правы те, которые уже давно читают ему отходную?

Неужели и впрямь синемаграф Патэ затмил Софокла, Шекспира, Гёте, Байрона, Гоголя, Островского, Чехова и всех мировых артистов сцены? <sup>8</sup>

Разберемся во всей этой путанице и шумихе без громких слов, не спеша, шаг за шагом, и совсем не для того, чтоб придумывать новые модные теории, и не для того, чтоб уничтожать старое, а, напротив, чтоб восстановить то, что в нем прекрасно.

Перед нами обильный материал всевозможных традиций, приемов, методов, образцов, примеров, созданных в веках, народах и истории. В этом огромном материале есть все: и гениальное, и просто талантливое, и бездарное, и уродливое, и вредное.

Кроме того, мы, люди практики, располагаем большим техническим материалом и опытом. Они подскажут нам, что важно и что вредно для настоящего искусства. Бережно сохранив важное, уничтожив вредное, мы вернем свободу нашему искусству, скованному условностями, для дальнейшего естественного развития. В освобожденном виде сама природа нашего искусства подскажет нам дальнейшие верные пути.

Начну с прошлого театра, создавшегося в веках, народах и истории, потом вернусь к настоящему, то есть к действительности, к практике, знакомой нам по современному театру и личному опыту, и в конце концов помечтаю о светлом будущем нового театра.

Как исследовать прошлое в нашем мимолетном искусстве актера? Ведь сценические создания артиста умирают с прекращением творчества, а само творчество навсегда кончается со смертью творца. После артиста живут лишь воспоминания о его созданиях, но и они в свою очередь бесследно исчезают со смертью современников, видевших самый процесс творчества умершего артиста и его сценические создания.

В самом деле, что дошло до нас от прошлого и в каком виде дошло до нас это артистическое наследие?

Обыкновенно, говоря об истории и о прошлом нашего искусства, имеют в виду лишь факты из жизни театра, биографии его деятелей, характеристики, литературу, гравюры, фотографии, вещи, воссоздающие прошлое театра. Но разве мертвая бумага способна передать душу, голос, движения и само творчество умершего артиста, а ведь только оно интересно для практической стороны нашего искусства.

Что же еще дошло до нас от прошлого?

Критические статьи, которые описывают личные впечатления их авторов,-- результат творчества, а не само творчество. Но разве чтение статьи о спектакле то же самое, что личное присутствие на нем? Сравните впечатление от прочитанного о театре и от лично воспринятого в театре. Какая между ними огромная разница. И как бы прекрасно ни описывал Белинский творчество Мочалова, мы не узнали бы гениального артиста в описаниях гениального критика, если бы сам Мочалов воскрес и предстал перед нами со своим ошеломляющим темпераментом.

До нас дошло еще по преданию, из поколения в поколение, бесконечное количество актерских приемов внешней игры, то есть манеры декламировать, говорить на сцене, красиво двигаться и внешне выражать всевозможные чувства и состояния: тоски, горя, радости, любви, ненависти, ревности, величия, унижения, экстаза, смерти и проч.

Эти приемы игры были когда-то созданы живыми чувствами гениев, но теперь они износились и потеряли свою когда-то прекрасную суть; время выветрило душевную сущность этих внешних приемов игры, и до нас дошли лишь их пустые внешние формы, превратившиеся в ложные традиции. Они имеют для нас лишь отрицательное значение и могут пригодиться лишь для того, чтоб научиться избегать ошибок, их породивших.

Попробуем для этого представить и почувствовать себя в обстановке и в условиях прежнего театра.

Попробуем угадать с помощью профессионального актерского чутья технику игры и общее самочувствие прежних артистов в обстановке и в условиях прежней артистической работы. Такое исследование обнаружит не самую творческую душу создателей приемов игры, а выяснит лишь историческое происхождение этих укоренившихся условностей и предрассудков в области артистического творчества, то есть, другими словами, отрицательные, а не положительные стороны прошлого. И такое исследование принесет свою пользу, так как нередко недостатки бывают поучительнее положительных сторон изучаемого вопроса.

\* \* \*

Я пробовал декламировать на развалинах театра в Помпее<sup>9</sup>. Несмотря на привычку говорить громко, меня было слышно только тогда, когда я очень сильно напрягал голос и отчеканивал каждое слово. И чем больше я чувствовал свое бессилие в беспредельном пространстве открытого театра, тем больше хотелось помочь себе криком, движениями и мимикой, тем больше чувствовалась необходимость в котурнах, чтобы быть крупнее, в рупоре, чтоб быть слышнее, в утрированной дикции, чтоб быть понятнее, в резких масках и в преувеличенной жестикуляции, чтоб быть выразительнее. И я понял на опыте, что при таком голосовом и физическом надрыве, которого требовали условия спектаклей античного театра, возможно было только во все горло докладывать слова роли и со всем напором мышц представлять ее, но совершенно невозможно было переживать духовную жизнь создаваемых образов.

Но для того, чтоб представлять, нужна соответствующая манера игры, то есть актерская условность интерпретации. И чем больше аудитория театра, тем заметнее, а следовательно, и грубее должны были быть условности представления. Античный театр располагал самой



большой аудиторией, и потому, естественно, он должен был породить самую яркую актерскую условность.

При таких внешних условиях творчества искусство актеров Древней Греции не могло быть хорошим, по крайней мере с нашей точки зрения.

Не следует делать обычной ошибки, смешивая литературу греческого театра, которая была прекрасна, с самим искусством актеров, которое независимо от их таланта должно было быть грубым и неестественным.

Таким образом, первые шаги актерской техники в античном театре неминуемо должны были ввести актеров в атмосферу условностей и вызвать неестественное насилие человеческой природы актеров.

\* \* \*

И впоследствии условия театральных представлений не улучшились, а, напротив, ухудшились. Величественные своды обширных храмов или их паперти, рыночные и уличные, случайные, не приспособленные театры создали еще худшие условия творчества для актеров, так как им приходилось еще громче кричать и еще утрированное представлять, чтоб быть виднее и слышнее.

И в этой новой обстановке представлений акустические и архитектурные условия не изменились к лучшему. Напротив, отсутствие специально приспособленной сцены и амфитеатра с сидениями для зрителей должно было значительно усложнить задачу исполнителей, так как зрителям пришлось стоять тесно сомкнутой толпой во все долгое время представления мистерий. Такое утомительное положение должно было рассеивать толпу и заставлять актеров прибегать к еще более усиленному крику, к утрированной жестикуляции и к другим преувеличенным условностям игры для того, чтоб удерживать внимание шумливой и недисциплинированной толпы.

Рядом с этим обрядная сторона религиозных представлений, мистерий должна была требовать от исполнителей особой торжественности и величавой ритмичности речи и движения церковного ритуала, которые отразились на манере говорить нараспев и плавно двигаться по сцене. И эта условность внесла новую ложь и насилие человеческой природы в изобразительное искусство актера. И при таких вновь создавшихся условиях возможно было только кричать текст роли и со всем напором мышц как можно ярче и заметнее представлять ее, но не могло быть речи об естественном, правдивом переживании на сцене.

Акустические и другие условия бродячих театров и спектаклей не улучшились, а еще больше ухудшились благодаря шуму улиц, разнузданности простой толпы и случайностям обстановки народных спектаклей. Кроме того, вульгарный вкус уличных зрителей и грубых актеров бродячих трупп должен был ухудшить самое качество актерских условностей, внося на сцену тривиальность и безвкусице, которые привились к нашему искусству. И эти новые создавшиеся условия удалили, а не приблизили актеров к простоте, правде и естественности творчества.

С переходом театра из-под открытого неба под кров интимных зданий актеры перенесли с собой и туда полубившиеся им условности. Там античные маски заменились усиленной актерской мимикой, котурны -- торжественной актерской поступью, упразднились рупоры, но громкая, чрезмерно выразительная речь и жестикуляция актеров остались. Эти приемы игры оказались чересчур сильными для закрытых зданий, но зато громовая речь актеров звучала особенно торжественно в интимном помещении, а мимика и жесты казались особенно красочными на близком расстоянии, благодаря чему игра актеров потрясала стены театра и самих зрителей, сидевших в нем.

Но это нравилось, потому что физическая сила, как бы она ни проявлялась, всегда действует на толпу, потому что зрители любили потрясения в театре, ценя больше всего силу, а не самое качество сценических впечатлений. Ведь и в настоящее время все громкое и преувеличенное служит масштабом при выражении сильных переживаний, больших чувств и героических порывов.

И в новой, более удобной для переживания обстановке спектаклей условности актерского представления множились и разрастались. Почему? Да потому, что всякая условность легче

переживания, а ремесло -- легче творчества. Потому, что бездарных людей больше, чем даровитых. Вот почему условности ремесла стали любимыми и необходимыми для большинства недаровитых актеров и для безвкусных и малоразвитых зрителей прежних театров.

\* \* \*

И условности разных эпох оставили свой след в традиционных условностях актерской игры. Так, например, этикет и изломанность двора XVII и XVIII веков очень сильно отразились на сцене в искусстве актера, внося в приемы игры слащавость, сентиментальность, манерность и условную красоту, которая стала признаком якобы утонченного вкуса.

В торжественных придворных спектаклях, которыми забавляли гостей после сытных обедов, избалованные гурманы в пудренных париках считали красивым лишь то, что ласкало глаз и ухо и не мешало пищеварению. Нужны были пастушки и пастушки, одетые в бальные платья по моде, или пейзажи и пейзажики в бархате и в шелках, с жеманными манерами аристократов.

Вне такой красоты не понимали искусства, которое боялось всего яркого, смелого и неожиданного по красоте в природе и в жизни.

Эта новая условность еще больше изломала природу человека-артиста и приблизила его к лжи и неестественности в нашем искусстве. Театральная жеманность веками въедалась в природу артистов, а слащавая красота и по настоящее время управляет вкусами большинства современных артистов.

Таким образом, условности каждой эпохи отражались в нашем искусстве, навсегда оставляли в нем неизгладимые следы и веками, из поколения в поколение, прививали актерам и зрителям привычки, основанные на насилии их человеческой природы. Так создались ложные традиции, заполонившие наше искусство<sup>10</sup>.

Таким образом, прошлое прежде всего доступно нам с внешней стороны. Духовная же сторона творчества -- то наиболее ценное, важное, неуловимое, что дает трепет созданию артиста, что поражает нас и владеет нашими душами, -- остается тайной, которую можно только угадывать, если о ней высказался сам творец.

К счастью, многие из гениальных предшественников изложили свои заветы в мертвых буквах и словах. Такие традиции завещаны нам Шекспиром в "Гамлете", Щепкиным и Гоголем в их письмах к друзьям<sup>11</sup> и другими гениями -- в их записках, мемуарах, статьях и проч. Нетрудно понять умом смысл слов этих великих традиций, но, к сожалению, очень трудно ощутить артистическим чувством их духовную сущность.

Между тем именно эта сторона прошлого важна для нас, так как именно она способна принести артистам практическую пользу.

Чтоб воспользоваться этим гениальным наследием, надо уметь оживлять мертвые слова традиций, надо прежде всего научиться проникать в их тайники.

Попробуем же проникнуть в духовную сущность традиций, чтоб воспользоваться скрытыми в них заветами гениев, имеющими огромную практическую ценность в живом деле душевного творчества артиста.

\* \* \*

Искусство создают не века, народы и история, а отдельные гении и таланты, которые рождаются в веках, народах и истории.

Их творчество умирает для потомства, но остаются навсегда их з а в е т ы о т в о р ч е с т в е , т р а д и ц и и , "с р е д о" а р т и с т о в, которыми они бессознательно руководились в начале своей артистической жизни и которые они осознали и оформили впоследствии, с наступлением артистической зрелости.

Но сама словесная традиция не может творить; она может лишь помогать творящему, то есть предупреждать заблуждения, направлять творческую работу артиста, открывать душевные

тайники искусства. Для этого надо проникать в сокровенный смысл слов, в которых скрыта духовная сущность традиций.

Однако нелегко отыскать в словесной формуле традиции ее духовную сущность. Нелегко вскрыть ее так, чтобы сохранить аромат тех творческих заветов, которые вложены гениальными предками в словесную формулу традиции. А ведь без этого аромата великие заветы прошлого теряют смысл, ради которого они завещаны. Духи без аромата становятся ненужной жидкостью, которая скисается и испускает зловоние.

В короткой словесной формуле настоящей традиции нередко заключена вся сущность, весь результат целой творческой деятельности гения. Этот экстракт артистической жизни неисчерпаем. Нельзя видеть в нем только то небольшое и внешнее, что умещается в самой формуле традиции, что протоколируется словами. Необходимо расширять внутренний смысл бездушных слов вглубь, вширь и ввысь. Ведь только маленькому, близорукому и глупому педанту можно объяснить все одними словами. Поэтому опасно быть буквоедом, говоря о традициях больших артистов.

Разбор всех великих традиций сцены с точки зрения их внутренней творческой сущности мог бы оказать большую пользу практической стороне нашего искусства. Но этот капитальный труд не входит в основную цель этой книги.

Поэтому теперь мы можем лишь коснуться нескольких, наиболее типичных традиций, имеющих практическое значение для артиста.

Наиболее важными традициями такого рода (особенно для русского артиста) я считаю заветы М. С. Щепкина и Н. В. Гоголя. Последний, хоть и не практик в сценической работе, обнаружил в своих письмах задатки замечательного режиссера.

Основная нота традиций этих замечательных людей лучше всего выражается фразой: "Берите образцы из жизни".

Этими несколькими словами открывается необъятный простор, неограниченная свобода, неисчерпаемый творческий материал и уничтожается ложь старого театра.

Наивное ломанье старых актеров, утонченные условности современного искусства, ремесло актера да, наконец, весь современный театр, построенный на лжи и предрассудках, -- все это уходит вдаль перед перспективой необъятного горизонта, открывающегося для нового искусства, основанного на естественной правде сценических переживаний и на неподдельной красоте природы человека-артиста <sup>12</sup>.

\* \* \*

Эти и подобные им замечательные традиции создали соответствующее самостоятельное н а п р а в л е н и е в нашем искусстве, которое мы будем называть и с к у с с т в о м п е р е ж и в а н и я, так как оно стремится воздействовать на зрителей непосредственно внутренним чувством творящего артиста.

Суть этого направления сводится к тому, что надо переживать роль каждый раз и при каждом повторении творчества.

\* \* \*

Однако далеко не все из наших великих предшественников основывали свое творчество исключительно на чувстве и на процессе п е р е ж и в а н и я. Недоверие к невидимой силе человеческого духа, грубость и показная сторона нашего искусства, соблазн внешней его эффектности, трудности публичного творчества, недоверие к чуткости толпы зрителей и другие причины заставили многих из гениальных предшественников усилить внешнюю сторону актерского творчества, то есть изменить переживанию за счет представления. Существует много традиций этого порядка, увлекающихся способами воплощения роли.

Наиболее типичными традициями этого направления я считаю заветы французских актеров Коклена и Тальма <sup>13</sup>.

Эти, вместе с подобными им традициями, также создала соответствующее самостоятельное направление, которое мы будем называть в отличие от искусства переживания и\_с\_к\_у\_с\_с\_т\_в\_о\_м\_п\_р\_е\_д\_с\_т\_а\_в\_л\_е\_н\_и\_я, так как оно стремится воздействовать на зрителей актерской техникой, изображающей лишь внешние результаты переживания.

Суть этого направления сводится к тому, что надо пережевывать роль однажды или несколько раз дома для того, чтоб подметить на себе самом естественные отражения чувства и научиться повторять эти отражения механически, без участия самого чувства.

\* \* \*

Между традицией и действительностью, между теорией и практикой, между принципом и его выполнением -- большое расстояние.

Когда принцип становится делом, он встречается с целым рядом неожиданных препятствий, которые или ломают его совершенно, или заставляют в силу обстоятельств уклоняться в сторону от намеченного пути.

То же и в нашем деле: традиции чистого искусства поминутно сталкиваются с тяжелыми условиями творчества, с предрассудками, с дурными привычками и прочими препятствиями, отвлекающими творчество от верного пути.

В самом деле, чтобы творить на сцене, надо переживать или вспоминать пережитое. Для этого необходимо спокойствие и самообладание. Но, как назло, торжественная обстановка спектакля очень сильно волнует и сковывает артистов.

Чтоб переживать, необходимо углубляться в свою и чужую душу, а тысячная театральная толпа зрителей очень сильно рассеивает артиста, притягивая к себе внимание творящих.

Чтоб правильно переживать на сцене, необходимо подходящее настроение, но коммерческая сторона театрального предприятия не может считаться с этим и заранее объявляет на афише день и час начала спектакля, то есть предопределяет время для обязательного зарождения творческого вдохновения. При таких условиях надо быть хозяином своих творческих чувств, надо уметь владеть ими, но необходимая для этого внутренняя, душевная техника еще не выработана.

Наша природа требует полной свободы для выражения своих чувств при переживании, но, с одной стороны, ей приходится считаться с необходимостью говорить громко, действовать сценично и побеждать многие другие условности театра, а с другой стороны, артисту навязывают целый арсенал ложных традиций или модных условностей, делающих актера рабом этих неестественных и насильно привитых привычек.

Если прибавить ко всем этим препятствиям разные соблазны сцены и личные недостатки артистов, вроде стремления к славе, к личному успеху, самолюбия, небрежности, невнимания и легкомысленного отношения к творчеству, болезни, нервность, неталантливость и проч., станет понятно, почему так трудно проводить на сцене принципы настоящего искусства.

Еще более опасное препятствие, с которым приходится искусству сталкиваться на практике, заключается в большой ответственности актеров за судьбу всего театрального предприятия. Ведь материальное и другое благосостояние театра зависит от успеха, а успех зависит от артистов. Если есть успех, публика наполняет театр, и он процветает, нет -- театр пустует и разоряется.

Так создается обязательность успеха, ответственность за который падает на артистов, возбуждая их не творческим, а чисто актерским, профессиональным и очень вредным для творчества волнением.

В самом деле, зритель приходит в театр, чтоб развлечься. Уплатив деньги вперед, до начала спектакля, зритель садится в свое кресло с сознанием своего права на удовольствие и ждет его с требовательным и нетерпеливым ожиданием, как ждут уплаты долга.

Зритель сидит, откинувшись назад, и ждет приятных зрелищ по своему вкусу, и чем лучше театр, тем лучше он старается выполнить свои обязательства перед зрителем, тем больше он старается угодить вкусам большой театральной толпы. И если зритель удовлетворен, он хлопает, балует актеров и часто посещает театр во славу и благоденствие его; напротив, если зритель неудовлетворен, он шикает, бранится, оскорбляет актеров пренебрежением и в позор и наказание театра перестает ходить в него.

Когда во что бы то ни стало надо иметь заранее оплаченный и обязательный успех у толпы, становишься неразборчивым и к качеству успеха и к средствам его завоевания.

Что же дает верный, неизменный, хотя бы и легкий успех в театре? -- Увы! Вкусы толпы грубы. Легче всего добиться легкого успеха всем крикливым, ярким, назойливым, эффектным, красочным, рутинным, всем, что называется в плохом смысле слова театральным.

Понятно, что актер, несущий на себе ответственность за успех, дорожит этими грубыми, но всегда верными средствами воздействия на большую толпу.

Вот почему все "театральное" полюбилось театру. Вот почему театр так часто служит пошлости и человеческим слабостям и недостаткам. Вот почему в театре так много балагана. Вот почему успехом считается то, что сразу захватывает, без отношения силы воздействия к качеству впечатления. Успех ради успеха больше всего ценится в театре, и, надо сознаться, в смысле чисто внешнего сценического воздействия театр очень силен и добился предельных результатов. Но стремление к успеху не создает еще искусства; напротив, обязательность успеха является новым препятствием для настоящего творчества.

Есть и еще одно чрезвычайно опасное препятствие для традиций чистого искусства и творчества. В практической жизни театра нередко -- почти всегда -- приходится играть в провинциальном деле 100--150 ролей в сезон. Но ведь творчество артиста -- природный, органический процесс, имеющий свои законы, которые нельзя переступать безнаказанно.

Чтоб посеять и вырастить плоды, чтоб зачать и родить ребенка, нужно определенное, природой установленное количество времени. Чтоб создать роль, то есть пережить ее чувства и ощутить ее внутренний и внешний образ, необходимо также определенное, природой установленное количество времени.

Шекспиру потребовались годы для создания "Гамлета", Грибоедову -- вся жизнь для создания "Горя от ума", Сальвини -- десятки лет для создания Отелло. Не странно ли, что большинству современных драматургов довольно нескольких недель, чтоб написать новую пьесу, а провинциальному актеру -- нескольких репетиций для создания новой роли?

Да полно, создания ли это?

Кому нужны эти жалкие уродцы скороспелого творчества, эти актерские выкидыши и недоноски?

Спешная работа -- непобедимое препятствие для переживания, а следовательно, и для творчества и искусства.

\* \* \*

Исключительные таланты, вроде Мочалова, бессознательно побеждали все тяжелые условия сценического творчества природной динамической силой своего чувства, которое заливало сцену потоком настоящих, всепобеждающих естественных человеческих чувств и ломало при своем творческом стремлении все вековые условности театра.

Располагая такой высшей силой, гении, естественно, возлагали все свои расчеты на "нутро", на вдохновение, которое всегда охотно посещало их. Они творили только тогда, когда им "творилось", а без вдохновения произносили только слова роли, не пытаясь даже что-либо изображать. Ведь за одно мгновение гениального порыва им прощалось все.

Такие артисты "милостью божией" создали в нашем искусстве п р и н ц и п е с т е с т в е н н о г о и б е с с о з н а т е л ь н о г о п е р е ж и в а н и я в е г о ч и с т о м в и д е, в котором процесс переживания являлся единственным моментом творчества, единственной заботой артиста, а талант и вдохновение -- единственными возбудителями процесса переживания.

Эти гении рассуждали так:

Только возвышенные потрясения достойны настоящего искусства, только талант и вдохновение способны потрясать толпу. Но человек не властен в "наитии", которое ниспосылается нам "свыше". Оно приходит так же неожиданно и беспричинно, как и уходит. И никакая техника, никакая самая прекрасная подделка чувства не способны достигнуть высших задач искусства, а с меньшими задачами не должен мириться истинный артист.

Нет искусства без переживания.

Нет переживания без вдохновения.

Только гении могут полагаться на "наитие свыше" и пренебрегать техникой, которую они считают уделом бездарных.

Но гении рождаются веками.

Они -- исключения, на которых нельзя основывать правила.

Их последователи, так называемые на театральном жаргоне "актеры нутра", вроде Несчастливцева, хотя и рассуждают так же, как и их предшественники, но не имеют ни права, ни возможности равняться с ними.

Нужды нет, что артисты "нутра" минутами возвышаются до настоящего переживания. Эти минуты подъема недостаточно велики, слишком случайны и редки, чтобы оправдать душевную пустоту всех остальных моментов творчества.

Желая быть во что бы то ни стало вдохновенными, артисты "нутра" хватаются за всякие средства, могущие потрясать толпу. Но, раздувая свое чувство, они насиляют его, насилуя, они убивают настоящее переживание и неизбежно попадают в атмосферу условностей. Получается ремесленное вдохновение, напряженная потуга и бессильная подделка возвышенного чувства, его карикатура, или же просто получается пустое место, не заполненное ни непосредственным чувством, ни искусством техники, ни даже механическими условностями актерской игры. Доверившись вдохновению, актеры "нутра" уже не ищут средств для искусственного возбуждения дремлющего чувства. Они не могут также заменять переживания роли ее техническим изображением, так как, подобно гениям, считают технику уделом бездарных и даже гордятся своей первобытностью. Они не могут даже механически представлять ее, так как плохо владеют ремеслом актера. Все предоставлено случаю.

Явилось настроение, актер почувствовал некоторые моменты роли и ненадолго зажил ими; прошло настроение, и актер говорит слова роли, чувствуя себя беспомощным на сцене.

Правда, актеры "нутра" прибегают к помощи наивных средств, якобы косвенно возбуждающих вдохновение и творчество, вроде музыки перед началом актов, аплодисментов, оваций, подношений и прочих атрибутов успеха, скорее разжигающих честолюбие, чем самое творчество. Они злоупотребляют крепким кофе, вином и наркотиками для возбуждения нервной системы. Но стоит ли говорить серьезно обо всех этих наивных приемах, тем более что сами актеры "нутра", копирующие неподдающегося копии Мочалова, отходят понемногу в область предания.

\* \* \*

Артисты с более культурными запросами к искусству, с развитым эстетическим и литературным вкусом не захотели сузить своего творчества до пределов минутных переживаний. Такие артисты стремились и стремятся создавать не отдельные куски роли, а целые образы. Прежде всего они стремятся к переживанию, но когда им это не удастся, они стараются заполнить пустые места роли, почему-либо не почувствованные сами собой, искусной подделкой чувства. Для этого артисты этой формации призывают на помощь технику, которая получила важное место в процессе их творчества, второе после бессознательного переживания.

Моменты переживания, чередуясь с моментами технической игры, дают известную цельность сценическому созданию.

Знаменитый итальянский трагик Томазо Сальвини (старший) определил такое творчество в следующих выражениях: "Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство".

Однако для того, чтоб достигнуть необходимых в искусстве равновесия и гармонии при сочетании двух разнородных приемов творчества -- переживания и игры, необходимо поставить рядом с естественным, живым чувством человека искусственную технику актера, доведенную до утонченного совершенства, создающую иллюзию настоящего переживания. При других, менее художественных соединениях правды с грубым ремеслом, при которых артист минутами по-настоящему переживает, минутами же неискусно представляет, получается досадная пестрота творчества, столь типичная для актеров "нутра". Таким образом, в этом направлении получает огромное значение утонченность артистической техники.

Но и при выработке утонченной техники, которая в большинстве случаев основана на условностях, ставших привычными, нелегко постоянно балансировать, точно на острие ножа, между соблазнами сцены и воспоминаниями жизни, то есть между искусственностью актерских условностей и между правдой человеческого переживания. Слишком уж остро и властно на сцене чисто ремесленное актерское самочувствие, для которого создается такая благоприятная почва во всей обстановке публичного творчества, и, наоборот, слишком уж неустойчиво и пугливо жизненное самочувствие, для которого так неблагоприятны условия творчества актера на сцене.

Гораздо легче следить за своей игрой, чем забыть все и отдаться жизненным воспоминаниям. Но пока играешь -- нельзя переживать.

Попробуйте-ка искренно жить чувствами роли как творец ее и в то же время следить за своим творчеством в зеркале как зритель, и вы увидите, что зритель победит в вас творца.

При малейшем передвижении точки в сторону условности нарушается равновесие -- и наступает ремесло. Наоборот, при наклонении равновесия в сторону правды вновь начинается искусство.

Тем не менее раздвоение при творчестве стало нормальным явлением в искусстве актера и породило целый ряд новых противоестественных актерских условностей <sup>14</sup>.

\* \* \*

Так вторгнулось в естественное самочувствие актера на сцене несвойственное нам в жизни постоянное актерское самонаблюдение. Оно незаметно превратилось в самолюбование и, наконец, в самопоказывание. В конце концов создался актерский прием переживания "напоказ", то есть жизнь ролью не столько по естественной артистической потребности, сколько для того, чтоб заинтересовать зрителей. Но наша природа, которая требует и на сцене естественного проявления, не мирится с условностями такой игры. Наша природа не может одновременно жить для себя, забывая о зрителе, и в то же время помнить о нем и жить напоказ.

Другими словами, мы умеем в жизни отдаваться нашим духовным потребностям, но мы не умеем плакать и страдать для развлечения зрителей; другими словами, мы не умеем раздваиваться в момент переживания между собой и зрителем. Такое состояние непривычно нашей природе, и потому приходится насиловать ее.

Такое раздвоение артиста в момент творчества -- очень опасное насилие, уродующее природу артиста и создающее еще новые условности актерского ремесла.

Случилось то, что всегда случается.

Верный и прекрасный сам по себе основной принцип е\_с\_т\_е\_с\_т\_в\_е\_н\_н\_о\_г\_о\_  
п\_е\_р\_е\_ж\_и\_в\_а\_н\_и\_я ежеминутно нарушается на практике.

Теперь прекрасные основы, принципы и гениальные традиции лучших представителей искусства переживания потонули в груде условностей и ложных традиций.

Хорошее смешалось с дурным, а долгая привычка приспособила природу артистов к ненормальностям ложных условностей, уродующих их, а время перерождало самую их природу и даже чувства.

Теперь искусство переживания не все принадлежит переживанию, так как артистам приходится какими-то частями своей природы отдавать дань театральным условностям и для этого отвлекаться в момент творчества от нормальной жизни своего чувства.

Теперь переживания артиста на сцене не те, которые знакомы нам по жизненному опыту.

Теперь на сцене чувства проявляются не так, как в жизни, и самые чувства на сцене -- не те, что в жизни.

Теперь в искусстве переживания артисты или живут настоящим чувством только в отдельные моменты, когда они отрешаются от зрителей, или же артисты живут условными чувствами, лишь до известной степени напоминающими настоящую правду. Теперь процесс переживания вырождается в особое, специфически актерское самочувствие и условное сценическое переживание, лишь отдельными минутами напоминающее те переживания и то самочувствие, которые так хорошо знакомы нам в жизни и почти совершенно забыты на сцене.

Теперь условное переживание, уродующее природу артиста, признается не только допустимым для сцены, но даже желательным, нормальным, неизбежным и художественным.

Теперь условное сценическое переживание поставлено в основу старого направления; его любовно охраняют, за него ломают копья, его преподают в школах всех европейских стран...

\* \* \*

Показная сторона нашего искусства благодаря своей эффектности и доступности все более и более развивалась в театре в угоду зрителям.

Не удивительно, что зритель почувствовал себя хозяином и незаметно поработил и авторов, и актеров, и даже весь театр. Артисты, поэты, деятели сцены и весь театр поступили в услужение толпы, а требования искусства в большинстве случаев стали уступать требованиям зрителей<sup>15</sup>.

Все эти условия заставили актеров, поэтов и всех деятелей сцены постоянно думать о зрителе.

Большинство из них ходят в театр главным образом для того, чтоб смотреть и забавляться. Зрелища, занимательные фабулы, внешнее действие стали необходимыми для того, чтоб держать толпу в напряжении и не давать ей скучать.

Занимательность фабулы, быстрое развертывание действия, эффектные роли и другие развлечения были необходимы тогдашней публике. Приходилось ухаживать за малокультурной толпой, как за балованным ребенком, который скучает, когда его не забавляют.

Зрители, естественно, полюбили в театре тех, кто им больше угождал, и в первую очередь, конечно, самих актеров и занимательные зрелища. Театр стал угождать толпе именно с этой, наиболее привлекательной для нее стороны.

Прежде всего стали показывать самого актера. Его стали выставлять напоказ, толкать вперед -- на авансцену, показывать его физические и голосовые данные, его пластику, темперамент, манеру игры, считая все эти внешние, а не внутренние данные его индивидуальностью, и театр потерял одну из своих главных прелестей собирательного и коллективного творчества. Актер заполнил собой весь театр.

Появились выигрышные, главные и не главные роли, амплуа, высокопарные монологи, написанные для звучности произношения, а не ради самой их сути, эффектные сценические положения.

Артистам пришлось раздвоиться между сценой и зрителем. Они должны были угождать им, они должны были разъяснять им свои переживания до противности понятно, они должны были выставлять себя напоказ, старались завладеть вниманием толпы, придумывать актерские эффекты и более чем надо добивались впечатления зрителей и личного успеха, который оценивался количеством вызовов. [Эти] привычки создались благодаря излишней заботе о зрителе и благодаря необходимости его "забавлять".

Раздвоившись между сценой и зрителями, артистам невольно пришлось подделываться под требования толпы. Но ее вкусы грубы и извращены. Толпа хочет эффектного и театрального. Как то, так и другое далеко не всегда отвечает требованиям человеческой природы, то есть естественному переживанию чувства и его нормальному воплощению.

Таким образом, чтоб угодить зрителям и чтоб выполнить ложные традиции сцены, пришлось переделывать человеческую природу артиста, подкрашивать его человеческие чувства и их физическое проявление.

\* \* \*

И поэты должны были служить актеру в угоду зрителям. И они должны были уделять толпе больше внимания, чем это кажется нужным теперь.

И они должны были применяться к своей аудитории и писать удобопонятные пьесы по выработавшемуся образцу, который только и считался сценичным. По этому заготовленному трафарету в первом акте должна была быть завязка или экспозиция, во втором -- развитие, в третьем -- кульминационный пункт, в четвертом -- событие, подготавливающее развязку, и в пятом -- развязка и мораль.



Поэты, за единичными исключениями, стали писать не о т ж и з н и и н е п р о ж и з н ь, а о т с ц е н ы и д л я а к т е р о в.

Полюбились на сцене плащи, тоги, шпаги, гитары, кровь, подвиги, ходульные герои, картонные чувства, потрясание рук, зычные возгласы, мрачные замки, лунные пейзажи, горы, пещеры, скалы, водопады, восходы и заходы солнца, освещение его театральными лучами умирающих героев и другие красоты театра, служившие фоном при демонстрации актеров со сцены для развлечения и забавы зрителей.

Чтобы совместить противоестественные требования сцены и зрителей, ставшие привычными, нужен был вымысел, и потому все, что уходило в глубь веков и не поддавалось проверке, стало удобнее для сценических сюжетов и для непережитой психологии, чем близкая, правдивая и хорошо знакомая всем современная жизнь.

Все настоящее стало казаться некрасивым, мелким, прозаичным по сравнению с выдуманной ложью эффектного прошлого. Ушла со сцены жизнь с ее недосказанностью, неуловимостью и нежной гаммой тонов, с ее интимными, глубокими и наиболее важными для человеческой психологии чувствами. Их стали считать лишними деталями, напрасно расходующими чувство актера на мелкие подробности.

На сцене создался и водворился так называемый на актерском жаргоне "полный тон", то есть преувеличенно громкое, наглядное и форсированное по темпу переживание роли, или, вернее, ее условное изображение. Полный тон задавил и вытеснил со сцены столь необходимые для человеческой психологии полутона чувства; он лишил душевную палитру артиста ее разнообразия, гармонии и красочной выразительности.

Ведь если бы произвести такое же насилие в музыке, то есть если бы уничтожить все полутона звуков и взамен их ввести громкий отчетливый мажор, искусство не пошло бы дальше полковых маршей. Если бы произвести такое же насилие в живописи, лишив ее полутонов красок, художество превратилось бы в малярное ремесло. В самой жизни люди, всегда живущие и говорящие в "полных тонах", казались бы уродами.

Простой мышечный напор актерской игры стал приниматься за силу переживания, преувеличение -- за выпуклость, сентиментальность -- за поэзию, надрыв -- за темперамент, декламация -- за настоящий пафос большого чувства, театральное -- за благородство, кричащее -- за красочность, напыщенное -- за вдохновенное и, наконец, сценические условности вместе с "нас возвышающим обманом" были провозглашены в искусстве выше и сильнее самой природы и правды. В театрах постепенно водворилось царство лжи, условностей и ремесла актера.

Создалась в искусстве особая театральная правда, в основу которой вошли сценическая ложь и насилие человеческой природы. Эта настойка на лжи и условностях не похожа на ту настоящую правду, которой люди боятся в жизни. Условную театральную правду можно сделать красивой, занимательной, волнующей, но трудно сделать ее убедительной. Условная правда действует, но не убеждает зрителей, она светит, но не греет душу их.

В свою очередь театральная ложь и условность, "нас возвышающий обман", подкрашенные чувства и эффектное сценическое действие создали свою особую театральную красоту, совсем не похожую на здоровую, природную, не подкрашенную красоту. Эта красота породила особую условную актерскую пластику, эффектные движения, картинную позировку, особую дикцию, певучую речь, неестественную декламацию, пафос, напряженный темперамент и многие насилия и уродства человеческой природы.

Все эти условности и насилия души и тела нарушили естественный ход развития творческого процесса переживания роли. Они порвали природную связь и согласованность чувства и тела, создав между ними противоестественный вывих.

В самом деле, когда по человеческому свойству хочется пережить волнения роли молча и неподвижно, а автор заставляет в это время громко и нараспев декламировать стихи, публика требует картинных движений, -- тогда человеческая природа сбивается с толку и перестает жить нормальной для человека жизнью. Настоящее чувство замирает, и на его место является условное актерское механическое действие или ремесленная игра.

Первое время сценические условности казались странными, но постепенно они становились привычными, нормальными, необходимыми, любимыми и даже изысканными.

Наше искусство, косное и редко обновляемое, сжилось со многими вредными для переживания условностями.

Все создавшиеся условности, вместе взятые, образовали целый ряд ложных традиций сценической игры, ставших обязательными для актеров.

Теперь наше творчество обставлено очень тяжелыми условиями, которые мешают развитию живого чувства на сцене и толкают артиста в сторону лжи и театральности, которые удаляют наше искусство от настоящей правды на сцене, уродуют человеческое чувство и насиляют природу артиста.

Все эти тяжелые условия нашего творчества, взятые вместе, выработали всем известные, набившие оскомину механические актерские привычки, лишенные творческого чувства, впервые вызвавшего их, внешнюю форму представления без внутренней сути -- ремесло <sup>16</sup>.

## ИСКАНИЯ <sup>17</sup>

Только в теории можно делить искусство и артистов на точно разграниченные категории. Практика не считается ни с какими классификациями и перемешивает настоящее переживание со сценической условностью, искусство -- с ремеслом, правду -- с ложью и т. д.

Таким образом, в искусство представления нередко вторгаются моменты настоящего переживания и, наоборот, настоящее переживание подкрашивается эффектными приемами представления. Такая полужизнь, полуйгра закрепляется раз и навсегда ремесленными штампами.

Теперь искусство актера получило в нашем искусстве совершенно определенные формы для своего выражения.

Искания стали излишни, и артисты горделиво замерли в академической неподвижности. Они ревниво и с трогательной любовью охраняли без разбора как устаревшие приемы актерской игры, которые, подобно мусору, веками накопились в нашем искусстве, так и великие, никогда не стареющие, но еще не оцененные традиции, доставшиеся нам по наследству от гениальных предков.

Но ведь охранять традиции -- значит давать им развитие, так как то, что гениально, требует движения, а не академической неподвижности. Гениальное прежде всего жизнеспособно. К сожалению, этого не поняли ревнители старого именно потому, что они слишком ревнивы ко всему старому. Приверженцы старого раз и навсегда отреклись от всего молодого в искусстве и упрямо замерли на месте, не желая сдвинуться с него.

Они полюбили в традициях не их гениальную суть, а свою собственную привычку, полюбили форму, не познав ее души, которая и по настоящее время терпеливо ждет своего выражения <sup>18</sup>.

К счастью, время и культура, которые никогда не останавливаются, выработали новые запросы к нашему искусству и новых деятелей сцены, не удовлетворенных старым. Им стало тесно в узких рамках условного театра.

Росла тоска по большим чувствам и идеям, которые очень редко находили себе место на сцене, где по-прежнему царила занимательная фабула с внешним действием. Создалась рознь между старым и новым в искусстве.

Но и молодые оказались не безгрешны. И они отвернулись от всего старого только потому, что оно старо, и они не отличили в старом ценного от негодного. И они просмотрели гениальную суть старых заветов. И они нередко увлекались новым только потому, что оно -- ново.

Молодые протестанты очень скоро закружились в вихре нарождавшихся теорий, смелых отрицаний и неосуществимых мечтаний.

Беда, когда артисты признают свое искусство совершенным и замирают в неподвижности, но также беда, когда поклоняются новому только потому, что оно ново.

Нужна была революция для того, чтоб очистить старое от отжившего и новое от наносного. И революция вспыхнула <sup>19</sup>.

Прежде всего надо было разломать суженные рамки условного искусства и освободить артистов и театр от рабства, в котором они находились у зрителей и у дурных привычек сцены. Для этого бросились уничтожать условности, накопившиеся за долгое время академической неподвижности театра, так как эти условности мешали двигаться вперед.

Потом новаторы изучили театр с той его стороны, которая резче всего бросалась в глаза, то есть со стороны его внешнего реализма, декораций, их планировок, обстановки, костюмов, световых и звуковых эффектов и внешних приемов игры.

При этом открыли целый ряд новых возможностей и художественных приемов, ожививших сцену ароматом настоящей жизни.

Чем дальше подвигались искания, тем больше выяснялось расстояние, отделившее театр от жизни, от природы, простоты и правды.

Больше всего лжи и насилия обнаружилось в приемах душевного творчества и внутренней техники. На них-то почти исключительно и сосредоточились дальнейшие искания серьезных поборников искусства.

Пройдя для этого целый ряд этапов, начиная с грубого реализма и кончая импрессионизмом, стилизацией, схематизацией и проч., искатели снова вернулись теперь к реализму, но только утонченному и обогащенному новыми приемами внутренней техники.

Это уже не прежний реализм быта и внешней правды, это реализм внутренней правды жизни человеческого духа, реализм естественного переживания, доходящий в своей естественности до душевного натурализма <sup>20</sup>.

Теперь внешний реализм упрощен до минимума ради духовной правды и самоуглубления.

В последние годы, несмотря на продолжающееся брожение, понемногу стали выясняться завоевания как в области драматической литературы, так и сцены.

Некоторые, наиболее важные для нас приобретения определились настолько, что о них уже можно говорить.

Главное и самое большое завоевание в том, что не нужно больше забавлять зрителей со сцены, не надо переживать "напоказ", а можно жить на сцене для себя <sup>21</sup>.

Остальное является следствием этой победы, которая изменила главные условия сценического творчества.

Какое счастье для артистов и поэтов сознавать себя свободными в своем творчестве, без оков условностей, мешавших двигаться и свободно дышать, без давящих рамок, сузивших художественные горизонты до размеров маленькой театральной щели, через которую едва была видна настоящая жизнь.

Теперь не надо бояться скуки, говоря о больших идеях, не надо разжевывать психологию -- достаточно лишь намекать на нее, не надо рассказывать словами о переживаниях, а надо давать самое переживание, не надо забавлять зрителей, а надо самому жить и увлекаться на сцене -- для себя.

И странно, такой разрыв между сценой и залом служит не разъединению, а, напротив, сближению зрителей с артистами.

В самом деле, чем меньше человек навязывается другим людям, тем больше другие интересуются человеком.

То же и в театре: чем больше артисты стараются заинтересовать зрителей, тем меньше зрители интересуются артистами. С того момента, как сцена зажила своей самостоятельной жизнью, зрители усиленно потянулись к сцене.

Мне вспоминается такой случай, наглядно иллюстрирующий такую психологию зрителей.

Это было на костюмированном балу.

Среди навязчивых масок, усиленно старавшихся обратить на себя внимание, выделялись две ничем не замечательные фигуры в простых черных домино.

Фигуры сидели весь вечер за маленьким столом, в самом бойком месте бала и о чем-то серьезно совещались.

Оказалось, что это были шутники, назначившие себе деловое и неотложное свидание среди общего веселья. Они съехались, серьезно занялись делом и в то же время не пропустили давно ожидаемого маскарада.

Чем меньше они обращали внимания на окружающих, тем больше окружающие интересовались ими, и скоро таинственные фигуры сделались центром общего внимания.

То же и в нашем искусстве. Чем интимнее жизнь артистов на сцене, тем она интереснее для зрителей, тем заразительнее атмосфера, создаваемая на сцене.

Это условие удачно подмечено и использовано новаторами в нашем искусстве. Они рассуждают так:

"Т е а т р с у щ е с т в у е т и т в о р и т д л я з р и т е л е й , н о  
н и з р и т е л ь , н и т е а т р н е д о л ж н ы п о д о з р е в а т ь  
о б э т о м в м о м е н т т в о р ч е с т в а и е г о в о с п р и я т и я .  
Т а й н а э т о й с в я з и з р и т е л е й с а р т и с т о м е щ е

б о л ь ш е с б л и ж а е т и х м е ж д у с о б о й и е щ е  
б о л ь ш е у с и л и в а е т и х в з а и м н о е д о в е р и е".

Новые условия творчества создали новых поэтов в драматической литературе и новых артистов в нашем искусстве; и те и другие совместными усилиями воспитали новых зрителей, которые умеют не только с м о т р е т ь и р а з в л е к а т ь с я в театре, но также с л у ш а т ь, ч у в с т в о в а т ь и м ы с л и т ь в нем.

Подумайте только: внимательный, вдумчивый и чуткий зритель, умеющий смотреть, слушать, страдать и радоваться вместе с артистами и поэтом.

Это ли не завоевание?

Напрасно думают, что это легко -- уметь смотреть и видеть красивое, слушать и слышать возвышенное, понимать умное и чувствовать глубокое.

Теперь новые зрители ждут от поэтов и театра не эффектной игры, не внешней фабулы и действия, а глубоких чувств и больших мыслей.

Теперь ценности переоценены в драматическом искусстве и литературе.

Новые зрители желают сами брать от поэта и театра то, что им важно или любо. Они не хотят, чтоб ими руководили, как детьми, со сцены. Доверяя авторам и артистам, новые зрители требуют такого же доверия к себе. Они не хотят, чтоб их считали глупыми.

Поэтому актеры, косящиеся в публику и желающие разьяснять зрителям то, что сразу понятно, оскорбительны.

Невыносимо, когда разжевывают в театре то, что не требует пояснения.

Не надо мешать зрителям сосредоточиваться в себе самих.

Надо оставить их в покое.

Надо доверять им.

Таким образом, одно из главных достижений еще не окончившейся революции заключается в очищении основного принципа искусства переживания от всего условного и наносного.

Теперь нам предстоит научиться не тому условному переживанию роли, приспособленному к сцене и зрителю, которое выработало старое направление<sup>22</sup>, а естественному переживанию и творчеству, освобожденным от условностей и приближенным к требованиям духовной и физической природы человека-актера.

Только такое искусство может сроднить нас с новыми авторами и с новыми течениями в искусстве, которые основаны на тонкостях чувства и на большой духовной и физической сосредоточенности.

Однако не так-то просто принести и показать со сцены неуловимые переживания и большие мысли так, чтобы театральный свет ramпы не убил их полутон.

Как сделать их заметными в огромном пространстве сцены, как заставить зрителей притаиться и напрячь внимание, чтоб воспринять неуловимое, как дойти на глазах тысячной толпы до той сосредоточенности, которая необходима артистам для переживания глубоких чувств и больших мыслей?

Целый ряд новых завоеваний отвечает на эти вопросы. Им посвящена и эта книга, в которой будет говориться подробно о средствах таких достижений и о выработке соответствующей техники.

## ИЗ ПЕРЕЖИТОГО ЗА ГРАНИЦЕЙ

### I

Длинный ряд пережитых нами тяжелых дней, полных жуткими, а иногда и страшными впечатлениями, начался еще в Мариенбаде, где нас застало объявление войны Австрией Сербии, где на наших глазах происходила спешная мобилизация, где отношение к русским обитателям курорта сразу круто изменилось, атмосфера быстро насытилась подозрительностью и враждою.

Но это было лишь бледное начало по сравнению с тем, что ждало нас впереди, с момента нашего отъезда из Мюнхена<sup>1</sup>.

Прочно врезался в память огромный мюнхенский вокзал. В нем -- тихо-тихо, хотя он переполнен. Какое-то настроение угрюмо-торжественное. Несчетные поезда с солдатами и пушками. Такое впечатление, что кругом какая-то сплошная сталь. Даже одетые в однотонные серые мундиры баварские солдаты кажутся из стали. И стальное небо. Мертвенная тишина. А толпа отъезжающих все растет. И недоумеваешь, куда же поместится вся эта огромная и все растущая толпа. Преобладают русские. Но не слышно звука русской речи. Каждый боится проронить слово, чтобы не обратить внимания, не возбуждать подозрения. Ведь Мюнхен -- во власти шпиономании. И жертвы этой мании -- русские.

Прошло полтора часа томительного и молчаливого ожидания отхода поезда. Иногда глубокую тишину вдруг пререзал резкий военный окрик, и опять все затихало. Потом откуда-то какие-то победоносные крики. Это прокричали отъезжающие солдаты. Тишина словно поглотила торопливо эти крики, и опять мертвенно-тихо. В стекла вокзала смотрит злобещий закат. Густые сумерки. И кажется, что всюду витает смерть...

Люди близкие стоят рядом, но не обмениваются и словом. Придумываешь себе какое-нибудь занятие, что-то будто бы внимательно разглядываешь, только бы иметь право молчать и этим упорным молчанием не возбуждать внимание грубой публики третьего класса. Направо, налево -- какие-то подозрительные фигуры. Кажется, что это сыщики. А с сыщиками уже приходилось иметь дело в мюнхенской гостинице.

Наконец наш поезд отошел под грубые озлобленные крики.

Рядом с нами сидят в вагоне захмелевшие баварские резервисты. Всю дорогу пьют пиво, хмелеют все больше, поют военные песни, машут платками проезжающим мимо поездам. Наше упрямое безмолвие становится, кажется, подозрительным. Дамы начинают о чем-то шептаться<sup>2</sup>. Это перешептывание еще подозрительнее... Жара нестерпимая. Мучают жажда и голод...

Остановка. Все заметались. Уж не Линдау ли, ближайшая цель нашего путешествия? Я рискую спросить об этом своего соседа, несомненно, сыщика. Он, оказывается, знает по-русски, знает также, кто я. Другой сыщик чего-то смеется. Оказывается, до Линдау еще далеко. Это -- только Иммерштадт.

Вся станция набита полупьяными резервистами. Масса военных. Вдруг какой-то резкий крик. На русского, вылезшего из вагона, налетел военный, машет перед самым его носом пистолетом. Что-то прокричал. И заколыхалось море голосов: "Russen... Spionen!!" {"Русские... шпионы!!" (нем.).}. Так и гудят всюду эти слова. Забегали по станции солдаты с ружьями. Словно началась атака неприятеля. Откуда-то выскочил патруль с обнаженными саблями. В наш вагон с двух сторон врываются солдаты и на тех же штампованных, военных нотах кричат: "Hrraus! Russische Spionen! Hrraus!" {"Вон! Русские шпионы! Вон!" (нем.).}. Не забуду озверевшего лица солдата с синими губами, который подбежал ко мне.

-- Кто вы?

-- Русский...

-- Hrraus!

Багаж летит в окно. Нас выталкивают<sup>3</sup>. Вся станция ревет. Какие-то люди в азарте лезут на окна, на столбы, только бы получше разглядеть нас. Яркая картина озверения и людского безумия... К нам подбегает еще солдат и кричит, чтобы мы бросили багаж. Нас сталкивают в кучу. Солдаты продолжают обход вагонов. Группа пленников все растет. Растет и вой толпы. Толпа громко считает, сколько поймали шпионов. Потому что в ее глазах все мы -- несомненные шпионы. Тесным кольцом окружил нас взвод солдат со штыками. Солдаты то и дело направляют ружья. Кого-то ждут. Приходят какие-то высшие чины с обнаженными саблями. Осмотрят нас и проходят куда-то дальше.

Как мы потом узнали, уже истек срок, назначенный для отъезда иностранцев из Германии, и после этого срока мы, русские, считались военнопленными. Страшное слово сказано. Мы были тут первыми военнопленными, и потому нами, как новинкой, насладились всюду. Чувство у нас жуткое...

Нас построили парами<sup>4</sup>. Часть солдат осталась на платформе, другая окружила нас. И мы под этим прикрытием благополучно прошли. Те же, которые не были прикрыты, получали плевки, толчки и удары. Усердствовали главным образом резервисты.

Нас ввели в маленькую комнату с большими стеклянными окнами, почти во всю стену, с двух сторон. К окнам этим прильнула ожесточенная толпа. Одни взбирались на плечи другим, чтобы лучше рассмотреть "русских шпионов"... Иногда во сне бывают такие кошмары... Целая стена человеческих лиц, и лица эти -- уже не человеческие, а какие-то звериные. Налево -- все больше мужчины-резервисты, направо -- женские лица, впрочем, не в меньшей мере озверевшие. Особенно одно лицо выделялось в этой живой стене своим яростным выражением. Странно и отрадно, как легко очеловечивается зверь в человеке... Стоило нашей спутнице Л. Я. Гуревич, известной петроградской журналистке, взглянуть ласково в это лицо, потерявшее было облик человеческий, стоило ей улыбнуться своей доброй улыбкой, покачать с полушутливым укором головою, -- и "зверь" сконфузился, женщина затихла и больше уже ни разу не поддавалась соблазну жестокосердия.

Между тем в комнате, куда нас загнали, начались какие-то жуткие приготовления. В полуоткрытые окна и двери просунулись ружья. Стали зачем-то передвигать и переставлять столы, то так поставят, то этак. Все время входили и выходили какие-то военные. За дверями на несколько минут как будто затихнет, потом опять стон, визг, рев. И в дверь влетали, часто тут же падая, новые пленники. То вбросили к нам сербку с растрепанными волосами, за которые ее хватали резервисты, то беременную француженку, горько плакавшую. Иногда, когда дверь была открыта, явственно доносились ужасные звуки ударов. Кого-то били. Но я должен подчеркнуть, -- тотчас же раздавался все тот же, уже так нам знакомый военный окрик, призывал он к порядку, и эксцессы прекращались. Опять на время восстанавливалась тишина.

Должен вообще указать, что и тут, и раньше, в Мюнхене, дурно вела себя по отношению к немцам только толпа. К огорчению, не представляла исключения и немецкая интеллигенция. Но все носящие мундир, и военные и чиновники, очень, правда, цеплялись за всякие формальности, и иной раз этот персонал в формальностях доходил до издевательства, был до тупости строг, -- но с нами были корректны.

Нас расставили по панели комнаты, как раз против ружей, торчавших в окна. Закружились в голове мысли о расстреле. И странно, всеми нами точно овладело какое-то спокойствие. Во всяком случае, было почему-то спокойнее, чем когда мы мыкались по вокзалам и вагонам. Я даже пощупал у себя пульс -- он был ровный и четкий. И такое спокойствие было, кажется мне, во всех. На секунду почему-то мелькнула у меня мысль: как это им не жаль хорошей панели? Ведь когда будут нас расстреливать, ее непременно испортят. Потом я стал соображать, что если будет расстреливающих много, то смерть явится мгновенно. Но если шесть человек будут стрелять в пятьдесят, -- торчали в окна шесть ружей, -- то это будет уже не расстрел, а просто бойня... Мысленно я тут же решил, что в этой комнате с панелью нас расстреливать не станут, а поведут направо, на улицу, через ревушую толпу, которая прилипла к окнам. Там -- казармы, там поле...

Я вспомнил, что при мне -- свидетельство, которое мне дала в Мюнхене наша миссия и в котором удостоверялось, кто я, упоминалось и о том, что я играл в присутствии Вильгельма. Я решил, что пришел момент попробовать воспользоваться этим документом, протянул бумагу одному военному, который мне показался наиболее в этой вооруженной толпе добродушным. Бумага пошла по рукам. Военные заглядывали в лист, переглядывались между собою с каким-то многозначительным выражением. И нам показалось, что настроение по отношению к нам изменилось, стало помягче и потише...<sup>5</sup>.

Пришел офицер, прекрасно говоривший по-русски. Он стал о чем-то расспрашивать, что-то переводить другим, потом поспешно вышел. Уходя, он нам заявил, что нас держат потому, что идет важный переговор по телефону, чуть что не с самим баварским королем, и этот телефонный переговор должен решить нашу участь.

### III

Долго простояли мы в этой комнате, на виду у толпы за большими окнами. Наконец вышел приказ -- выходить, но по пяти человек. Пропустят пятерых, и дверь опять на минуту затворится.

Страшила мысль: что-то с нами сделают резервисты и вообще вся эта толпа?.. Но толпе, должно быть, уже наскучило забавляться жестоким зрелищем, она успела почти разойтись. Ведь была уже полночь. Нас провели на платформу, посадили в скверный вагон. И повезли... назад. "Вероятно, в Мюнхен", -- подумали мы. Но все мы так устали, так были измучены наши нервы, что было нам уже совершенно безразлично. Везите, куда хотите, в Мюнхен -- что ж, хоть в Мюнхен...

В вагонах почти все русская учащаяся молодежь, студенты, экскурсанты. Сажали в отделение по шести человек пассажиров и стражу из двух резервистов. На долю нашего отделения достался в качестве стражи милый, ласковый баварский крестьянин. Очень скоро с него спала вся начальническая строгость, и он добродушно с нами разговаривал, показывал чрез вагонное окошечко на огоньки в его домике, где он еще так недавно мирно жил, рассказывал, кто там теперь остался.

Поезд остановился. Несколько времени дверцы вагонов оставались запертыми. Потом послышались военные окрики, грохот шагов марширующего отряда. Дверцы распахиваются, раздается команда. Нас высаживают. Это -- станция Кемпфен. Ночь. Станция тускло освещена. На станции -- абсолютно никого, кроме взвода солдат. Среди них выделяется пренахальный толстяк -- баварский унтер-офицер или что-то еще в этом роде. По его команде взвод окружает нас. Но мы не двигаемся. Ждут кого-то, какое-то высокое начальство. А пока унтер-офицер вместе с солдатами глумится над нами. Говорят они на каком-то непонятном нам жаргоне. Наконец приходят какие-то офицеры, резко кричат, опять объявляют нас военнопленными и предупреждают, что при малейшем неповиновении в нас будут стрелять.

Долго пришлось нам так стоять. Наконец построили нас по четыре в ряд, -- непременно по четыре, -- и повели в какую-то комнату. Опять, как в Иммерштадте, стали зачем-то передвигать столы, опять к чему-то готовились. Солдаты сказали офицеру, что не у всех у них есть патроны. Но наши нервы уже слишком притупились, ничего уже не пугало, даже эти слова о недостатке патронов, очевидно, нужных для расстрела. Наконец вошел "он", кого все время ждали, главный начальник, в чьих руках наша жизнь и наша судьба. Он -- толстый, большой, некрасивый, но бритое его лицо с большим носом приятное. В обхождении очень мало похож на других. К нам обратился с изысканной вежливостью вместо того резкого окрика, к которому нас уже приучили его предшественники во власти над нами. Он начал было что-то вроде речи к нам, но скоро прервал ее и спросил у унтер-офицера, к чему наряд. Приказал отпустить всех солдат, кроме четырех часовых, которые и были поставлены у двух дверей. Просто и ласково он объяснил нам, что мы пропустили означенный для выезда из Германии срок и потому теперь считаемся военнопленными. Но нам не грозит ничего страшного. Он поговорит по телефону с властями в Линдау и со швейцарскими властями в пограничном Роршахе. Наверное, свободная Швейцария не откажется нас принять. Но мы должны выдать подписку, что обязуемся или остаться на швейцарском берегу, или же, если это нам не удастся, объявиться первому попавшемуся немецкому солдату и сказать, чтобы он нас арестовал. Тогда нас будут содержать как военнопленных в казармах. На все это дается двадцатичетырехчасовой срок. Но если мы этот срок пропустим, нас будут уже рассматривать как бежавших и поступят с нами согласно законам военного времени. Сказав эту речь, баварец приказал отпереть нам зал первого класса, разрешил тут есть и отдыхать до шести часов утра, когда отойдет наш поезд на Линдау.

Сначала вся буфетная прислуга и особенно хозяйка-буфетчица были более чем нелюбезны, возмущались тем, что им приходится из-за "шпионов" не спать ночь, работать. Но в каждом человеке живет человек, как он ни озверел. Хозяйка понемногу смягчилась, сложила гнев на милость<sup>6</sup>. Я уложил жену спать на двух составленных стульях, сам стал писать телеграммы в швейцарское посольство, ко всем знакомым в Швейцарии, хлопоча о нашем пропуске туда. Хозяйка подошла, заговорила<sup>7</sup>. Потом пришел ее муж, призывавшийся резервистом; пришел, окончив свое дежурство, толстый унтер-офицер, который еще так недавно глумился над нами и позволял себе всякие грубые выходки. Они подсели к нам, заговорили, вооружившись кружками пива, и оба оказались премилыми и предобродушными людьми. Простились мы с ними уже как с добрыми друзьями. Хозяйка буфета даже поднесла моей жене два цветка и потребовала, чтобы та непременно приняла их от нее. Эта смена зверя человеком, может быть, одно из самых сильных и вместе поучительных впечатлений в нашей эпопее.

Пришел наш ласковый начальник. Он сказал, что Швейцария нас, вероятно, примет, впустив всех, кроме студентов, которых она боится, но и им удастся выхлопотать разрешение. Стало

поспокойнее на душе. Светало. Менялись караулы. Пришел новый начальник и отобрал подписку. Прежде чем подписывать, я и ехавший вместе с нами В. И. Качалов попросили нам выяснить, с какого момента начинается счет двадцати четырех часов, данных для отъезда в Швейцарию. Казалось несомненным, что счет надо вести с момента подписания бумаги, то есть с шести часов утра этого дня. Но новый начальник с таким толкованием не соглашался и решил, что срок начинается с того момента, как мы были взяты в плен, то есть с десяти часов вечера предыдущего дня. При таком оригинальном счете времени оставалось мало, трудно было обернуться. Но спорить не приходилось. Бумагу подписали. Дежурный стал зачем-то раздавать всем солдатам патроны. Начинаясь было проясняться настроение опять стало мрачным<sup>8</sup>.

#### IV

Светало. Кто спал на составленных стульях, кто свернувшись на полу. Откуда-то привезли еще новых резервистов. Они жадно прильнули к стеклам большого окна, силясь разглядеть нас при слабом свете. Наконец, знакомые выкрики на специфических немецко-военных нотках. Нам приказано вставать и строиться. Когда мы "построились", нас повели мимо резервистов, зло смотревших нам вслед, на станцию. Подвели к поезду, состоявшему исключительно из вагонов четвертого класса. Разрешили осмотреть наш багаж. Оказалось, что он в поразительном порядке сложен в вагонах. Нас посадили в большой вагон четвертого класса с длинными скамьями. Поезд тронулся. И настроение в вагоне сразу изменилось. Всех окрылила надежда. Молодежь не могла удержаться от громких разговоров, шуток. Где-то звенел смех, кто-то даже попробовал затянуть песню. Я и В. И. Качалов едва могли остановить развеселившихся юных наших спутников: такое веселье могло ведь очень обозлить немцев, в расчеты которых, несомненно, входило как можно более нас напугать, нагнать страх...

Поезд еле плелся, останавливался на всех самых крохотных станциях. Нам обещали, что приедем к месту в восемь, -- шел уже одиннадцатый час. А опоздание грозило нам самыми большими неприятностями. Мы могли пропустить срок для выезда из пределов Германии, это могло быть для нас роковым... И только швейцарский пароход и швейцарский берег в перспективе поддерживали ставшую снова падать бодрость. Наконец поезд подошел к Линдау. Остановились, долго-долго стоим. Вагона не отпирают. Опять знакомое острое томление ожидания, опять тяжелый шум шагов на станции -- идет какой-то взвод. И опять громкие окрики какого-то молодого звонкого голоса.

Пришел юный офицер, только что надевший мундир, хорошенький, аккуратный и щеголеватый. На кивере с пикой -- чехольчик из материи. Он по профессии -- адвокат. И потому большой любитель произносить речи. Весь смысл его речи тот, что мы -- военнопленные, что мы и так уже предостаточно знаем. Говорил офицер-адвокат свою речь, как заправский актер, щеголяя четкостью дикции, и, как полагается немецкому декламатору, нараспев. Иногда вплетал он в свою речь нотки трагические, главным же ресурсом для произведения эффекта была все та же высокая военная нотка. Мы отслушали речь, и нас высадили из вагонов. Тут нам было объявлено, что женщины свободны, могут идти, куда хотят, мужчины же будут отведены в крепость. Моя жена отказалась уходить, заявив, что разделит участь мужчин. Против этого не возражали. Бывшую с нами Л. Я. Гуревич мы убедили воспользоваться предложенной свободой и ехать хлопотать за нас, передали ей все письма и телеграммы, которые написали за ночь. Наш багаж уложили на тележку, и мы под проливным дождем тронулись, окруженные солдатами. Нас повели по улицам между двух шпалер народа, который желал посмотреть "русских шпионов". Но лица у этой линдауской толпы были уже иные -- было на этих лицах написано сожаление и участие.

Вели нас довольно долго. Привели к крепости. Ворота со скрипом отворились. Очень большой плац, окруженный каменными постройками. На нем -- солдаты всякого рода оружия. Идет ученье. Так и казалось, что демонстрируют перед нами всю ловкость и силу немецкого солдата. "Вот пойдите и расскажите своим. Пусть знают", -- точно говорили нам.

Ввели в огромный сарай, где по углам свален какой-то хлам. Дверь оставили отворенной -- может быть, чтобы мы не переставали быть под впечатлением производившихся на плацу грозных эволюции. Сарай окружили конвойные. Внутри сарая оказались партии русских, которые ехали с нами до Кемпфена и оттуда отпущены, когда нас там арестовали. Нашлось довольно много знакомых: несколько участников далькрозовской школы в Геллерау<sup>9</sup>, несколько



москвичей, петербуржцев. Был тут, между прочим, мюнхенский художник В. В. Кандинский<sup>10</sup>. Один петербуржец был в особенно сильном отчаянии: его с двумя малолетними сыновьями заарестовали здесь, жену с другими детьми куда-то отправили. Встреча была чисто русская, довольно шумная. Заговорили, заволновались. И тотчас же знакомый окрик: мы -- военнопленные и должны себя соответственно вести. Принесли есть -- хлеба и воды. Осмотрели наши паспорта и объявили, что будут уводить маленькими группами, чтобы раздевать и обыскивать. Увели так первую группу -- трех мужчин и трех женщин. Разместили их в разных камерах. И там действительно раздевали и обыскивали. Приставленные к осмотру женщин молодые девушки, как мне рассказывали потом подвергавшиеся обыску, все время очень смущались, что им приходится принимать участие в такой операции, конфузились и извинялись. Так обыскивали группы четыре и перестали. До меня, слава богу, черед не дошел.

Пришел маленький бритый офицерик, почти юноша, тоже, как оказалось, адвокат, тоже в мундире с иголки и тоже очень многоречивый. Этот говорил речь по каждому поводу. В форме очень витиеватой он предложил желающим написать открытые письма родным, но обязательно на немецком языке, предупредив, что они подвергнутся военной цензуре. Все формальности намекали, что это -- последнее прощание наше с близкими, что впереди -- долгое заключение, если не что-нибудь похуже...

Появился какой-то высший военный чин, толстый, с пивным носом, и произнес энергичную речь на тему, что мы -- военнопленные... Сколько выслушали мы таких речей! Еще начальство -- худой, стройный офицер с моноклем в глазу, точно сорвавшийся со страницы "Симплициссимуса"<sup>11</sup>, по-военному дерзко-франтоватый, резко бросавший какие-то скомканные фразы. Он занялся осмотром наших вещей. Пока осматривали вещи, мы писали почтовые карточки и передавали их одному из офицеров.

И вдруг слух, с каждой минутой все более настойчивый, что нас здесь не законопатят, но отведут на корабль, чтобы ехать в Швейцарию. Под влиянием этих слухов обращение с нами офицеров изменилось очень заметно. Еще немного -- и они стали даже очаровательно-любезными. Стали кокетничать своей гуманностью, своей изысканностью в любезности. Одна из бывших с нами барышень пожаловалась, что очень жарко. Офицер-адвокат эффектным жестом вынул из ножен саблю, чтобы ею отворить помещавшееся высоко окно, и таким же эффектным жестом вложил затем в ножны. Потом он встал на стул и произнес речь, но уже шутиливую, вроде того, как немцы говорят за обедами спичи. Он стал говорить о том, что стоит ли отправлять почтовые карточки, раз мы получили свободу, что ведь этак только напугаем своих родных. Не лучше ли разорвать и бросить? Мы согласились. Тогда он вынул из кармана большой нож, надрезал сверху и снизу довольно толстую пачку и передал солдату. Тот разорвал пачку.

Я стоял рядом с офицером из "Симплициссимуса". И мне показалось, что он следит, какое впечатление производят на меня эволюции на плацу, чувствую ли я достаточно глубоко, на какой высоте совершенства немецкие солдаты. Ему предстояло большое удовольствие. Двенадцать отборных солдат проходили как раз мимо него. Поравнявшись, они как один человек подняли правую ногу, как один человек повернули вправо голову и впились глазами в офицера. В такой неестественной позе они замерли, пока офицер, выдержав паузу, не приложил пальца к козырьку. Видно было, что вся эта картина наполнила его сердце великой гордостью.

Должно быть, то, что было проделано, было высшей школой военной выправки.

Опять нас выстроили по четыре в ряд, предупредив, что, если кто сделает хоть шаг в сторону, будут стрелять. Окружили солдатами и повели по улицам, опять через стоявшую шпалерами толпу. Мы проходили мимо какого-то кафе. Тут нас ждала уже толпа светская, нарядная. Все навели на нас бинокли, лорнеты и жадно рассматривали "русских шпионов".

Подошли к пристани. Из какого-то домика вышел большой толстый пастор со славным лицом. Он потом сыграл в нашей судьбе довольно большую роль. Он -- друг художника Кандинского и поехал вместе с последним, чтобы проводить его до Роршаха, где у пастора -- имение. Это был совсем пастор из мелодрамы, являющийся в роковой момент и приводящий все ее тяжкие перипетии к благополучному окончанию.

Он присоединился к нашей толпе и пошел с нею на пристань. Тут стоял немецкий пароход. Нас стали на него сажать. Вдруг пастор что-то очень заволновался, с большим темпераментом, которого еще за секунду немыслимо было ожидать от этого тучного и спокойного человека, стал что-то доказывать офицеру. Он убеждал офицера, что вышла путаница, говорил о каком-то заказанном обеде на тридцать кувертов, еще о чем-то. Мы не могли понять, в чем дело; не

понимал, видимо, и офицер. А пастор горячился все больше и все сильнее запутывал офицера. Наконец, офицер махнул рукой и приказал, чтобы мы шли назад с парохода. Это повергло нас в полное отчаяние. Казалось, надежда ступить скоро на спасительный швейцарский берег Боденского озера рухнула. И как будто пастор был тому виной...

Под проливным дождем нас свели на улицу. И мы там стояли в тревожном и тоскливом ожидании. Я стоял как раз подле пастора. Видел, как к нему подбежал какой-то лакей и тоже стал говорить о заказанном обеде, о таинственных тридцати кувертах. Потом мы узнали, что эти "тридцать кувертов" были нашими спасителями, что это была уловка, придуманная милым нашим пастором. Если бы мы отошли в Швейцарию на немецком пароходе, -- Швейцария не приняла бы нас. Пастор это знал и хотел как-нибудь выгадать время, не допустить нашей отправки на немецком пароходе. А так как немецкий офицер настаивал, чтобы мы ехали немедленно, то пастор и решил его запутать, сочинил что-то, припутал каким-то образом тридцать кувертов. И мы были спасены. Без этого мы, возвращенные от швейцарского берега назад на германский, застряли бы надолго в Линдау в качестве военнопленных...

Прошел час. Подошел швейцарский пароход. Мы перебрались на него. Пароход стал отходить от немецкого берега. Пастор, счастливый, что ему удалось его спасительный план, так и светился радостью.

## V

Мысленно прощаемся мы с так сурово обошедшейся с нами Германией. И не чувство злобы у меня на душе к этой стране, где у меня было столько друзей по моему искусству, но чувство жалости, что вырастила она у себя целую новую породу людей с каменными сердцами...<sup>12</sup>.

Пароход пристал к швейцарскому берегу. Полные надежд сходим мы. Но у последнего трапа -- остановка. Опять нас не пускают, опять рассматривают наши паспорта. Уводят каждого отдельно в какое-то помещение, спрашивают, сколько у кого с собой денег. И такое чувство, что не в Швейцарии мы, но попали снова в Германию...

Но не приходится винить Швейцарию. Нужно встать в ее очень трудное положение. Ей приходится принимать первый транспорт русских, и транспорт большой, и в большинстве все это -- полуголодные люди. А совсем близко Линдау, и оттуда следят немцы, готовые послать упрек в излишней любезности к их врагам. Чудится обвинение в нарушении нейтралитета. И когда я вдумываюсь в то, что делали с нами в пограничном Роршахе, все больше мне кажется, что было это лишь особым маневром, чтобы дать русской толпе незаметно растаять в Швейцарии. Но этот маневр нам пришлось испытать на своей спине.

Проходит несколько часов мучительного ожидания. Нас шатает между надеждой и отчаянием, что вернут обратно в Германию. А уже сгустились сумерки. Решения нашей судьбы все еще нет. Нас привели под конвоем в какое-то большое третьего сорта кафе, чтобы мы поели и отдохнули, пока бернский бундесрат <sup>13</sup> занимается вопросом о том, как с нами быть. Так мы прождали до одиннадцати часов вечера. Бундесрат все продолжал, говорили нам, свое совещание. Наконец нас отпустили по гостиницам спать, но обязали завтра в девять опять придти и узнать решение. Так прошло три дня. То нас отпускали внутрь Швейцарии, то возвращали в Германию... Затем частным образом стали отдавать по гостиницам паспорта, и, таким образом, русская толпа незаметно рассеялась, рассыпалась по Швейцарии. В этом незаметном распылении, думается мне, и была истинная цель всего того, что с нами проделали в Роршахе.

Мы проехали в Берн. Он имел вид совершенно опустошенного города. Совсем не видно взрослых мужчин. Только женщины да дети. И по опустевшему городу проносились автомобили с военными, проходили взводы швейцарских солдат. Вид у них великолепный. Народ все очень рослый, сильный, как на подбор.

Положение наше в Берне было тяжелое. Сидели без денег, так как иностранных денег не меняли, даже французских, по аккредитивам почти ничего не выплачивали. Должен тут же отметить, что отношение к нам, русским, в Швейцарии было безупречное. Правда, в германской Швейцарии все симпатии, по-видимому, на стороне Германии. Но с нами обращались с полной предупредительностью, делали все, что нужно, все, что диктовалось сознанием своего долга перед застрявшими тут мирными иностранцами. Не было, пожалуй, в швейцарских отношениях к нам теплоты, трогательной сердечности. Но корректность была полная. Наша маленькая миссия была застигнута событиями поистине врасплох. В первые дни совершенно растерялась

перед необходимостью кормить и затем переправить как-нибудь на родину тысячи и тысячи русских туристов. Миссия стала увеличивать свой персонал, причем привлекала всех, кого могла. Так стали работать в миссии Бубнов из мюнхенского посольства, фон Фелькнер из Франкфурта, Волконский из Рима. Приняли в работе миссии [участие] и многие добровольцы. Много делал, для примера, для русских местный профессор Рейхесберг; принял большое участие в работе по организации помощи один присяжный поверенный из Харькова. Вблизи миссии -- сквер, и в нем здание какого-то театра или кафешантана. Это помещение было отведено для русских, и каждый день сходились они сюда, получали горячую пищу, молоко. Сюда же стали являться швейцарцы со своими пожертвованиями натурой. Кто принесет курицу, кто -- барана, бобов и т. д. Конечно, положение большинства русских было ужасающее. Две московские балерины были принуждены, чтобы как-нибудь прокормиться, поступить в труппу бродячего цирка и там танцевать. На одной аристократке ее роскошное платье, единственное, какое уцелело, обратилось в настоящие лохмотья. А в кармане у нее -- буквально ни гроша...

Не без зависти поглядывали мы на застрявших англичан. Какую заботу проявило по отношению к ним их правительство! Оно организовало быстро специальные для них поезда до Ламанша, прислало артельщиков с тючками золота. На каждые двадцать человек был прислан доктор. Приехали даже специальные экспедиторы, чтобы отправить в Англию багаж застрявших в Швейцарии...

После долгих мытарств, обуславливавшихся и безденежьем и неизвестностью, как добраться до родины, какие пути открыты туда и сколько-нибудь безопасны, мы наконец решили ехать морем через Марсель, хотя и добраться до Марселя было далеко не легко, и путь от Марселя был далеко не обеспечен от всяких опасностей и жутких случайностей. Но выбирать и медлить не приходилось.

В Лион мы приехали ночью. Это были как раз те дни, когда немцы стали двигаться к югу Франции. Настроение в Лионе -- угнетенное. И это настроение еще увеличивали все прибывавшие транспорты раненых. Гарсон в отеле рассказал нам, что взят какой-то город, а он -- только в ста километрах от Лиона, что, значит, не сегодня-завтра враг -- у ворот Лиона. Потом оказалось, что вся тревога была по недоразумению. Два городка во Франции носят одинаковое имя. Один из них -- близ Парижа, другой -- под Лионом. Вести касались первого...

Наконец мы в Марселе. Тут -- картина совершенно иная. Выпал к тому же отличный солнечный день. Все улицы полны, чрезвычайное оживление. Нарядная, чисто парижская толпа. Постоянно проходят войска, и улица устраивает им самые восторженные оваии. Клики, аплодисменты, цветы. Особенно сильны стали оваии, когда появились туркосы из Марокко. Красивые, картинные лица, красивые костюмы, великолепные кони. Было в этих заморских войсках что-то оперное. Точно перенесли на улицу Марселя акт из "Аиды". Марсельцы встречают их ликующе. И так же восторженно отвечают туркосы, кричат, что Франция может быть спокойна. Они опрокинут немца!..

Вот мы и на пароходе. До Мальты -- бурно. От Мальты море тихое; едем очень хорошо, но все время мучает вопрос о Дарданеллах. Пропустят -- не пропустят... Между Мальтой и Архипелагом -- много французских и английских военных судов. Чем ближе к Дарданеллам, тем этих судов все больше. Доехали до Смирны. Настроение там напряженное. Но все-таки часть наших пассажиров рискнула сойти на берег, побывать в турецком городе. Вот и Дарданеллы. Мы прошли мимо двух фортов, стали сигнализировать. Нам ответили, что уже поздно, что нужно ждать восхода солнца, хотя был еще далеко не вечер. Мы стали на якорь, так простояли остаток дня и всю ночь. Явился пилот, чтобы вести нас мимо минных заграждений. Вдруг на всем ходу турецкий крейсер дает сигнал остановиться. Объявляет, что нас пропустят при условии, если капитан возьмет на борт турецких солдат и офицеров. Это -- против всяких правил. Но о правилах думать не приходится. Капитан соглашается. На наш пароход входят солдаты в красных фесках. Расхаживают по всем направлениям, зачем-то заглядывают в каюты... Турецкие офицеры запечатывают аппараты беспроволочного телеграфа. Когда мы миновали Дарданеллы, турки сошли с парохода. Мы пристали к Константинополю. Настроение -- крайне напряженное. Атмосфера парохода насыщается всякими тревожными слухами. Хотя русский консул, явившийся на пароход, и рекомендовал не сходить на берег, некоторые из пассажиров все-таки сошли, побывали в городе. Вернувшись, рассказывали, что в Константинополе чрезвычайное оживление, мобилизация на полном ходу. Капитан наш решил не медлить в Константинополе, и в тот же день мы отошли. Прошли первую линию минных заграждений. Опять остановка. Опять

вошли офицеры, но уже для того, чтобы распечатать беспроволочный телеграф. Пошли дальше. Вдруг какое-то волнение. Выстрелы из пушки. Мы зашли за указанную для торговых судов линию. Вдали показалось громадное военное судно. Оказалось, что это -- пресловутый "Гебен"<sup>14</sup>, возвращающийся из Черного моря, куда он выходит каждый день для каких-то эволюции. Вокруг "Гебена", который все продолжают так именовать, хотя он официально переименован на турецкий лад, целая свита крейсеров, миноносцев. Очевидно, мы остановлены, чтобы дать пройти этому великану. Кажется, что "Гебен" идет прямо на нас. Но посторониться мы не можем, так как прижаты почти вплотную к минным заграждениям. Сделаем шаг -- взлетим на воздух. "Гебен" идет, так сказать, напролом, не держась полагающейся стороны. И проходит мимо нас почти борт к борту. На пароходе -- высшее напряжение тревоги и страха. И, как объяснил потом мне капитан, мы действительно были на волос от гибели. Зато мы имели возможность разглядеть команду на "Гебене". Офицеры -- в немецкой форме. Устроенный с "Гебеном" маскарад, очевидно, уже не считается нужным продолжать. Когда мы поравнялись, вся команда, точно один человек, повернулась к нам спиной и сделала непристойный жест. Так германцы хотели, способом чисто ребяческим, выразить нам, русским, свое презрение.

Наконец мы вышли из Босфора. Ширь Черного моря. На следующий день мы -- в Одессе. На пароход наш вошел наш русский офицер, приветствует нас с благополучным возвращением, приносит весть, что взят Ярослав. Пароход огласился звуками гимна. Потом поют "Марсельезу". Наутро мы подходим к берегу, сходим на русскую землю. Кончился этот долгий и мучительный путь, кончились эти жестокие недели за границей. Мы -- дома, мы -- в России<sup>15</sup>.

В Одессе тревожно. Ходят волнующие слухи: возможна бомбардировка города, потому что не сегодня-завтра Турция ввяжется в войну и ее флот, в центре которого немецкий броненосец, бросится к черноморской красавице. При таких условиях оставаться в Одессе, как ни велика потребность отдохнуть, не приходится. И мы на следующий день тронулись в путь в Москву.

### **["НУЖНЫ ЛИ НАРОДНЫЕ ДОМА И ТЕАТРЫ?"]**

Нужны ли народные дома и театры? Проще всего по этому поводу высказался один рабочий: "Каждому человеку после работы надо надеть пальто и пойти куда-то. А нам ходить некуда. И потому мы ходим в кабаки". И действительно, если вы присмотритесь к народным массам в праздничные дни, вы увидите, что им "ходить некуда". Сонные, скучающие толпы движутся молча; грызут подсолнухи, собираются кучками, рассаживаются на тумбы, потому что сидеть негде... И, конечно, они кончали кабаком, где можно сесть, встретить компанию и как-нибудь убить время.

Другой рабочий, с очень благоустроенной фабрики, где каждому из них предоставлена кровать, шкаф и маленький письменный стол, признавался мне, что он ежедневно в свободное время уходил в трактир, где было меньше комфорта, только для того, чтобы переменить стены, обстановку, людей и, главное, почувствовать свободу от обычного режима. На другой фабрике я знаю такой случай. Мастерам в стенах фабрики была устроена прекрасная чайная с некоторыми развлечениями (например, граммофон), газетами и играми. Чайная не имела никакого успеха. В то же время недалеко от фабрики на другой улице открылась чайная Общества трезвости, гораздо менее благоустроенная. И эта чайная имела полный успех и переманила к себе всех фабричных мастеров, так что фабричную чайную пришлось закрыть. Секрет простой: надо было надеть пальто и пойти куда-то в другое место.

Целый ряд фактов указывает на необходимость в народных домах и театрах, особенно теперь, когда мастер не может пойти в кабак, который, к величайшей нашей общей радости, закрыт.

\* \* \*

К счастью, потребность в разумных зрелищах, просвещении и культурной обстановке в русском народе огромна.

Приведу несколько примеров.

У одних знакомых в имении устраивался летом в простой риге целый цикл драматических спектаклей. Первое время в этих спектаклях участвовали сами помещики, интеллигенция, так как крестьяне считали выступление на сцене позором и грехом, и в этом их сильно поддерживали люди старого закала. С каждым годом спектакли посещались все с большим интересом; через несколько лет образовалась крестьянская труппа, где знакомые мои играли только те роли, которые были не под силу крестьянам<sup>1</sup>.

Меня пригласили на одну из серий таких спектаклей. С десяти часов утра в дни спектаклей начинал звонить колокол, которым обыкновенно у помещиков возвещают начало работ. Протяжный, высокий, пронзительный звук не прекращался целый час, извещая соседние деревни о начале спектакля. Соседние деревни в свою очередь оповещали другие деревни. И начинала сходиться публика с округи чуть ли не в десять верст в праздничных нарядных костюмах. Спектакль начинался часа в два и кончался часов в десять вечера, так как во время антрактов толпа зрителей обсуждала виденное, а на сцене с помощью зрителей-крестьян строилась целая реальная постановка, иногда с настоящими деревьями.

Толпа крестьян, узнав, что я артист и директор театра, посадила меня на пригорок и заставила меня говорить о пьесе и разбираться в ней. Меня поразила необыкновенная дисциплина: один человек говорил с толпой в двести человек -- и это была действительно настоящая стройная беседа. Можно было толковать о всех деталях пьесы, разъяснять все недоразумения, возникающие у отдельных зрителей. Меня поразили также чисто актерские вопросы, намекающие на большой интерес к самой технике артиста. Так проходили все антракты, а в последнем антракте некоторые из наиболее артистических натур не выдержали, стали декламировать стихи Пушкина и Лермонтова и целые монологи из Островского.

Один из этих крестьян так пристрастился к театру, что он в течение года копил деньги для того, чтобы приехать в Москву со специальной целью посмотреть новый репертуар Художественного театра. По приезде он надевает свою светло-голубую шелковую рубашку (очень наивную), сильно намазывает голову и торжественно приходит в назначенный час к обеду. Меня до слез трогает благоговение и внутренняя радость, которую он не в силах скрыть оттого, что он ходит по чистому паркету, сидит за хорошо накрытым столом. Я люблюсь им, так как в эти моменты для него это не простой обед, а трапеза, он не просто ест, а вкушает пищу. И та торжественность, с которой он берет и кладет вилку и нож, напоминает мне какую-то обрядность. Каждый его вопрос, как бы наивен он ни был, свидетельствует о большой вдумчивости; быть может, это результат сомнений и духовных исканий целого года. Разговаривать с ним трудно, так как нужно быть особенно внимательным и осторожным.

С такой же чинностью он посещает театр. После каждого спектакля, который на него производит совершенно потрясающее впечатление, он до трех часов ночи ходит по пустым улицам Москвы, очевидно, переживая впечатление. Возвращаясь домой, в квартиру моей сестры, где он останавливается, он запирается в своей комнате и почти не показывается на люди. Нередко сестра мне дает знать по телефону, чтоб его не пускали в театр, так как впечатление становится уже слишком волнующим<sup>2</sup>.

Я думаю, что простой зритель поймет все то, что правда и художественно, но только при одном условии, чрезвычайно важном: основная мысль пьесы должна быть проведена ясно, просто, правдиво и ярко по краскам. Тогда откроется простому зрителю и довольно глубокая суть пьесы. Так, например, при постановке "Дон-Жуана" очень важно, чтобы последняя сцена возмездия за его грехи была показана чрезвычайно ярко и чтобы роль командора была в руках очень сильного артиста. Приведу такой пример: после одной постановки "Отелло", на которой присутствовало несколько простых рабочих с фабрики, одна светская образованная дама была очень изумлена тем, что Отелло был послан на остров с восточным населением, а присутствовавший здесь мастер понял это тоньше. Начать с того, что он сказал такую фразу по поводу похищения Отелло Дездемоны: "Это все равно, что если бы персук похитил великую княжну. Понятно, что тут и ночью созовут заседание"<sup>3</sup>. По поводу же назначения Отелло на остров он сказал так: "Кого же и посылать-то против азиатов, как не черного". Он понял то, что обыкновенно не замечает публика и что составляет важное условие пьесы: национальную рознь и различие в положении венецианских нобилей и поработенных ими мавров.

Нет места, чтобы приводить другие мнения, хотя бы мнение мастеров о спектаклях Метерлинка ("Слепые", "Внутри")<sup>4</sup>; но и в этих отзывах сказывалась пытливость и проникновенность простого зрителя.

Еще лучше подтверждается эта потребность в театре, если приглядишься к нашим милым раненым солдатам, которые ввиду военного времени сидели в театрах наравне со всеми зрителями. Особенно интересны разговоры между артистами и солдатами в лазаретах, хотя бы в лазарете нашего Художественного театра<sup>5</sup>, где наши артистки и артисты обслуживают раненых в качестве сестер и братьев милосердия. Вчерашняя героиня пьесы, которую смотрел солдат, на следующий день встречается с ним за перевязкой. И тут происходят длинные разговоры и споры между актерами и зрителями. Интересно то, что сначала, при поступлении в лазарет, солдаты как-то с сомнением и непониманием относятся к совершенно неизвестной им деятельности актера. Но, побывав несколько раз в театре, они с увлечением начинают следить за спектаклями и очень заботятся о том, чтоб актриса, их сестра милосердия, не опоздала к спектаклю. Они торжественно напоминают ей: "Сегодня у вас "Синяя птица" (или "Федор Иоаннович") с аншлагом. Идите, сестрица, опоздаете..."

\* \* \*

В этот момент, когда германская материальная культура повернула в сторону варварства, русская культура сердца и духа должна усиленно влиять на душу народа. Эстетика театра и народного дома -- одно из самых могучих средств для этого, наше искусство хоть и недолговечно, но зато оно неотразимо для его современников. Театр -- самая могущественная кафедра для общения с целыми толпами людей одновременно.

## **ЗАПИСИ О РАБОТЕ НАД СПЕКТАКЛЯМИ И РОЛЯМИ**

### ***"НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ"***

#### **1. Режиссерские заметки**

Вот еще пример того, как опасно режиссеру указывать не корень или зерно чувства, не целую логически и последовательно возрастающую гамму этих чувств, а лишь на конечный результат того, чего он добивается. Один артист задумал играть роль Крутицкого в пьесе "На всякого мудреца" обветшавшим, точно заросшим мохом московским столпом. В этом образе почему-то он хотел олицетворить, как он сам выражался, Сиротский суд, Опекунский совет и другие заросшие мохом учреждения. Почему-то у него остались в памяти древние важные старички, важные, хлопочущие, даже суетящиеся по пустому и никому не нужному делу<sup>1</sup>. Замыслы режиссера очень близко сходились с таким образом, но его замысел родился от другой исходной точки. Он пошел от эпического покоя самого Островского<sup>2</sup>. Этот покой он понял несколько банально, внешне. Ему хотелось, чтоб действующие лица стояли без движения, медленно двигались и пр.

Режиссер не сразу почувствовал, что артисты стремились к этому же покою, только через другую, менее истоптанную дорогу. Они искали покоя в уверенности желаний действующих лиц и в их непреодолимой убежденности. При такой психологии люди горячились тем, что их не понимают и не ценят, и от этого стоячее болото, в котором они барахтаются, становилось еще гуще, еще безнадежнее.

Режиссер имел неосторожность открыть свои карты и объявить свою конечную цель, к которой артисты стремились бессознательно. Благодаря этой ошибке еще неясная самим артистам внутренняя аффективная работа их сразу прекратилась, и энергия отвлеклась к поверхности, то есть к внешнему покою. Актеры замерли и внутренне и внешне.

#### **2. Сквозное действие**

*Сентябрь 1916 г.*

Освежали "Мудреца". А сквозное действие до сих пор не установлено. Какое же? -- Владимир Иванович говорил так: "Сквозное действие Глумова: использовать благоприятную почву -- людские недостатки, чтоб сделать карьеру. Сквозное действие других действующих лиц, параллельно глумовскому сквозному действию, -- отстаивать свое, вернуть все к прежнему, к старому. Это динамика, то есть действие, активность роли. Но кроме динамики есть еще и художественная сторона (то есть зерно) -- это наивность людей".

К. С. [Станиславский]: На меня из всех двухмесячных разговоров во время репетиций произвела впечатление и дала тона одна фраза Владимира Ивановича: "эпический покой Островского". Боюсь, что сквозные действия на динамике убьют эпический покой, и получится пьеса борьбы разных партий, какой-то "Штокман" наизнанку. По-моему, сквозное действие пьесы -- искание наслаждения, радости, удовольствия в ничегонеделании, то есть болтать, проповедовать, говорить (говорильня), сплетничать, подкапываться, интриговать, ругать, критиковать других. И в этом должна быть активность, так как в противном случае начнем купаться в простоте и настроениях, и тогда опустится тон, как умеют его опускать только в Художественном театре. Таким образом, динамическое сквозное действие очень выгодно для темпа, но опасно для зерна пьесы. Сквозное действие, основанное на эпическом покое Островского, опасно для темпа, но полезнее для зерна. Как бы совместить и то и другое? Вот поэтому какое сквозное действие и как его проводить: "Приятно в свое удовольствие жить, но если кто посмеет нарушить или не согласиться с моими старыми традициями, -- тогда действовать во всю, то есть динамически".

## **"ХОЗЯЙКА ГОСТИНИЦЫ"**

### **1. [О работе над ролью Кавалера]**

Во время работы над "Трактирщицей" подмечены следующие стадии:

1. Пробное чтение по ролям в театре (вечер в большом фойе). Я и Гзовская (казалось мне) читаем так, что, собственно говоря, хоть сейчас на сцену. Было (внове) и приятно, и свободно, и весело. Увы, такое настроение повторилось (установилось) только на 10--15 спектакль, и в этом промежутке... сколько страданий, сколько нервов!

2. Я самонадеянно думал, что роль моя уже готова. Репетируя в первый раз в Каретном<sup>1</sup> с Вишневым<sup>2</sup> и Бурджаловым<sup>2</sup>, я милостиво давал реплики и думал, что даю их прекрасно, что роль уже на мази. Каково же удивление, когда вдруг после многих приготовлений и извинений Вишневский и Бурджалов говорят мне, извиняясь, что я пошел сплошь на штампах, да еще на каких, на самых моих грошовых -- на баске с нахмуренными бровями, сердитом голосе, близком то к крику, то к сдавленному хрипу<sup>3</sup>. Это то самое набитое актерское самочувствие, которое по привычке и прежней выработке стало моей второй природой (но изломанной, а не настоящей). Это те самые штампы, на которые я всегда наталкиваюсь на первых порах, во всякой роли, те штампы, о которых каждый раз я думал, что отвязался от них, а они подстерегают меня, как злейшие враги.

Я не поверил, когда Вишневский и Бурджалов сказали мне это. Я был совершенно уверен, что это придирка ко мне, к "системе", новый повод меня уколоть, разочаровать. Я так был в этом уверен, что даже и не смутился, не поверил. Но тем не менее, оставшись один, хотел убедиться в том, что я прав, а в результате понял, что были правы Вишневский и Бурджалов. С этого момента начались и стали расти мои сомнения, муки и искания настоящей правды и простоты.

3. Огромная полоса работы, которая сводилась к тому, чтоб быть простым, как в жизни, -- и только. Чем больше хотелось этого, тем больше замечались штампы, тем больше они росли и плодились, да и понятно: когда хочешь быть простым, тогда думаешь не об основных задачах роли и пьесы, а о простоте, и именно поэтому и начинаешь наигрывать эту простоту. Вырабатываются штампы простоты, самые худшие из всех штампов.

4. Я понял это и обратился к сущности роли, еще внимательнее разбил роль на задачи и стал возможно лучше выполнять их. Чтоб зажить, я стал искать общих с ролью элементов и сравнивать их с моими личными элементами, искать в каждом куске аффективного зерна, а главное, сквозного действия.

5. Началось с женоненавистничества. Но я люблю женщин -- и не мог найти в себе противоположного чувства. Стал вспоминать, кого из женщин я ненавижу. Вспомнил Ел. Георг.<sup>4</sup>, вспомнил вообще женщин толстых, назойливых, самонадеянных. В своих мыслях, про себя, я их ненавидел, чувствовал озлобление, но стоит подумать о других -- и все исчезает. И не смешно это было, а, главное, не обаятельно. Мои строгие тона неприятны, сухи и в жизни.

6. Понял наконец, что из женоненавистничества не создам себе ни зерна, ни сквозного действия. Вернулся опять к своим элементам души. Я прежде всего добродушный и наивный, в вопросах любви -- особенно. Думая и настраивая себя на добродушие, я почувствовал, что я скорее поддамся боязни женщины. Помню репетицию первого акта в Студии с Гзовской, в присутствии П. М. Ярцева<sup>5</sup>. Как будто что-то нашлось и стало смешно и местами тепло в душе. Я заметил даже, что пугливый, пронзительный взгляд в упор в глаза Мирандолины дает желаемое чувство комической боязни ее как женщины. Ожил немного.

7. И тем не менее штамп мой не был искоренен, а пока не вырван штамп, он отравляет все живые чувства, и ощущение боязни и конфуза женщины скоро отравилось ложью штампа, и все новое, что случайно приходило от минутного вдохновения, на следующий раз штамповалось и мертвело.

8. Следующий важный этап создал Вишневский. Он убедил меня попробовать с чувством боязни женщин или иным -- говорить, как в жизни, от себя самого, ничего не играя, словом, найти себя в создавшихся настроениях и ощущениях. Пошла новая борьба со штампами в новых создавшихся аффективных настроениях.

9. Я забыл сказать, что еще весной и раньше, когда я думал о Кавалере, он мне представлялся непременно характерным лицом -- капитаном СпаVENTO<sup>6</sup> из итальянской *commedia dell' arte*... Бенуа подслушал мои мечтания и дал мне соответствующий рисунок и грим: полу-Дон-Кихот, полу-СпаVENTO.

Рисунок мне очень нравился. Кроме того, я не мог иначе чувствовать и находить комизм в роли, как только непременно пожилым Кавалером. От этого он у меня выходил строже, неподвижнее. Это все те тупики, где гнездятся мои штампы.

10. Бенуа не мирился ни со строгостью, ни со старостью, ни с важностью (мне казалось, что Кавалер -- какой-то губернатор). Он настаивал на добродушии и на менее пожилом. Я нашел какой-то толчок, идя от простой штучки -- говорить обрывисто в нос. Найдя какой-то голос, мне стало легче быть моложе и добродушнее. Голос напоминал Родона<sup>7</sup> с его скороговоркой. Некоторые места (сцена запанибратства военного со слугой) выходили чудесно, и они-то и поддерживались Бенуа. Долго я проблуждал в этом новом тупике, а придуманный голос стал скоро прародителем целой семьи новых штампов и самыми сильными оковами, связавшими мою природу.

11. Время подходило к назначенному дню спектакля, который должен был состояться до рождества. В труппе стали ворчать. Немирович стал все чаще безмолвно сидеть на репетициях. Когда в театре начинают стоять над душой, я начинаю метаться, впадать в отчаяние. Уже месяц потеряв всякий сон, я перестал спать совсем, так как ночью, в темноте, мысленно все время репетировал. Я пытался найти настоящие аффективные воспоминания, которые привели бы меня к знакомым в жизни чувствам. Эта работа лучше всего ладится во время ночной тишины, в темноте. Я то вспоминал, что было и как я чувствовал в аналогичные с ролью моменты, то ставил себя в положение Кавалера и пытался инстинктом почувствовать: как бы я поступил в данном случае и положении (то есть то вспоминал, то оправдывал, то угадывал, то действовал). Сколько зерен, сквозных действий, задач перемешалось во время этих мысленных репетиций ночью. Сколько раз просматривалась, и переживалась, и проверялась логическая нить развивающихся чувств и событий всей роли от начала и до конца. Сколько раз мысленно и чувственно протекал во мне этот знаменательный для Кавалера день и сколько раз я понимал, находил что-то, ободрялся, окрылялся надеждой, а днем все это рушилось на репетиции, и чувства подавлялись штампами и актерщиной.

12. На одну из репетиций напросился Немирович-Данченко (это было с Бенуа на новой сцене)<sup>8</sup>. Он подошел к роли совсем с другой стороны, хотя видел, как я играю на одной из полугенеральных (до рождества). По его [мнению], Кавалер просто не замечает женщин, пренебрежительно проходит мимо них. Он веселый, пьяный (немного), добродушный, глуповатый корнет (Ю la Гарденин)<sup>9</sup>. Быстро бросает слова -- легкомысленный -- и совсем не



боится женщин. Он влюбляется, сам того не замечая, и попадает в капкан, катится вниз, без оглядки именно потому, что очень уверен в своей силе и ненависти к женщинам.

Этот образ менял мне все, и я упряился. К концу репетиции, когда я сказал и доказывал, что мой образ должен быть генералом, пожилым, с усами (капитан СпаVENTO) и Владимир Иванович увидел рисунок Бенуа на этот образ, -- Владимир Иванович усомнился и заколебался сам. Тем не менее образ был закинут в душу; я был уже отравлен и жестоко и несправедливо стал бранить Немировича, который приходит с ветра и путает всю работу. Когда актер не уверен в своих силах, все виноваты, кроме него самого. Действительно, я совершенно спутался, и эта репетиция на первый взгляд, казалось, принесла вред, а не пользу. Особенно же потому, что Владимир Иванович показывал мне, а не просто объяснял свой образ, и я по зрительной и слуховой памяти копировал, а не жил им. Надо было отвязаться от образа, прежде чем зажить и создать свой на тех же или почти тех же основах.

13. Долго я упряился. За неимением нового образа и [из-за] полной пустоты в душе и фантазии... В этот период актеры занимаются пустяками. Они не творят, а точно доказывают другим (от нечего делать), что их спутали, что они несчастны, что они заслуживают жалости и снисхождения... В этот период, я изводил всех и как режиссер и как актер и, между нами, сам себя удивлял и приводил в отчаяние своей тупостью. Я не понимал самых ничтожных вещей. Не спал ночей <sup>10</sup>.

## **2. [О взаимоотношениях актера и режиссера]**

Я думаю, что один актер без посторонней помощи не может создать роль. Она будет односторонняя и не полна. Артист один, сам с собой, непременно зайдет в тупик. Артист должен непременно слушать и вникать в чувства режиссера и других лиц, вникнувших в пьесу. Даже прислушиваться и к свежему, впервые смотрящему репетицию, случайному гостю. Дело в том, что 1) первый период протекает в том, что актер высказывается сам, то есть свое отношение к роли. К слову сказать, он всегда почти подходит к ней со стороны привычных штампов. Но среди этого сора надо все-таки постараться найти себя. Тут и первый тупик актера. Он начинает видеть только с этой грани свою роль; 2) но... режиссер его тянет в другую сторону, в большинстве случаев очень самоуверенно и неосторожно настаивая на своем и игнорируя его, а сам актер, боясь упустить какую-то инстинктивно ощупанную почву (хотя и маленькую пядь земли), упорно стоит на ней, боясь потерять то немного, что найдено.

Происходит борьба и насилие. Это ошибка. Надо, чтоб режиссер угадывал актера и прежде всего помогал ему утверждаться в чем-то, а актер должен знать, что если режиссер или другое лицо иначе подходят к пьесе, значит, они находят в ней то, что ему не далось. Надо пользоваться этим, чтоб осветить другие грани роли, без которых образ не полон. Актер должен знать, что в этот второй период надо очень сильно вникать в душу режиссера и других лиц, чувствующих правильно пьесу, и новые открываемые подходы и грани роли (материал) соединять со своими собственными основами.

Так, например, роль Кавалера. Я ушел в строгого -- генерал-губернатора (есть в роли). Владимир Иванович открыл веселого корнета (есть). Бенуа настаивал на благодушии (есть). Кто-то тянул на влюбленного гимназиста (немного есть) <sup>1</sup>.

## **3. [Из записей на репетициях]**

*8 сентября 1913 г.*

Говорили, что прежде всего надо: а) почувствовать себя в комнате гостиницы. Задать вопрос и упражняться на темы: "Что бы я сделал, если б" и т. д. (разные мечтания и предположения). б) Потом, почувствовав себя в гостинице, надо начать действовать, то есть выполнять разные задачи. Сначала механические -- переносить предметы, наливать чай, смотреть в окна, веря тому, что один и в гостинице, в) При выполнении внешних задач по инерции привязывается к ним аффективное чувство, г) Заказывать себе разные аффективные чувства, то есть я действую -- выполняю задачи -- ночью, днем, при солнце, в хорошем, дурном настроении, любим, не любим.

9 сентября 1913 г.

Вишневский, Бурджалов и я. Объяснял задачи, сквозное действие и зерно. Решили: для Бурджалова -- Маркиза сквозное действие -- поддерживать свое достоинство; зерно -- состояние самомнения.

Для Вишневого -- Графа сквозное действие -- обладать Мирандолиной; зерно -- я бог.

Пробовали по приблизительным задачам играть на своих словах, оказалось, что я уже впал в свой обычный штамп, а именно -- басить, мрачный, для выражения военного. Это меня смутило, но я понял, что я не нашел, а потерял себя в роли.

Бурджалов и Вишневский пробовали поругаться и сильно кричали и махали руками. Вышло горячо по-театральному, с подкраской, не убедительно, не без мышц, с наигрышем и грубо.

10 сентября 1913 г.

Говорил об элементах.

Решили, что Бурджалов не может играть ни важного, ни надменного. Это непременно будет штампованно, так как в его душе нет элементов важности, и потому важность не выйдет никогда, идя от важности. Надо подойти к ней от другого элемента. Бурджалов прежде всего добродушен, и он может стараться быть важным, чтоб скрыть свое добродушие. Решено, что Бурджалов ничего не сделает, идя от желания обладать Мирандолиной (которое есть в роли). Этой чувственности у него нет. Повод для ухаживания за Мирандолиной другой -- соревнование с Графом, у\_п\_р\_я\_м\_с\_т\_в\_о (которое есть у Бурджалова), чтоб не уступить Графу<sup>1</sup>. Решили, что элемент роли Вишневого -- желание обладать Мирандолиной, то есть чувственный.

Я за это время понял, что, идя от себя, я буду в роли тоже д\_о\_б\_р\_о\_д\_у\_ш\_е\_н. Иначе я бы не мог ни сдружиться с этими дураками, Маркизом и Графом, ни простить Маркиза за деньги и за выпитый шоколад, ни поддаться Мирандолине. Потом среди дня я почувствовал, что ненависть к женщине у меня может придти от мысли, что женщина гоняется за мной... Это остро вызывает во мне брезгливое чувство. Итак, мною найдены два элемента для роли.

Д\_о\_б\_р\_о\_д\_у\_ш\_и\_е\_и\_б\_р\_е\_з\_г\_л\_и\_в\_о\_с\_т\_ь к бабе.

12 сентября 1913 г.

Вишневский и Бурджалов репетировали без меня. Бурджалов все сомневался в мелочах (педант). Я развивал теорию об элементах души.

Бурджалов понял, что нужно искать задачу инстинктивно, не размышляя, а действуя. Таким способом он набрел на то, что он может сделаться высокомерным, д\_о\_б\_р\_о\_д\_у\_ш\_н\_о\_н\_е\_з\_а\_м\_е\_ч\_а\_я, наивно считая себя неизмеримо выше Графа, п\_р\_е\_з\_и\_р\_а\_я\_е\_г\_о.

...Итак, у Бурджалова определились элементы: а) добродушие, б) презрение к Графу, в) не сладострастие, а, напротив, почтение к женщине.

Вишневский тоже нашел в Графе элементы д\_о\_б\_р\_о\_д\_у\_ш\_и\_я и большой п\_р\_а\_к\_т\_и\_ч\_н\_о\_с\_т\_и, которая есть в натуре самого Вишневого. Он нашел также (идя от последнего акта) в себе элементы б\_р\_е\_т\_е\_р\_а.

Я нашел в роли кроме д\_о\_б\_р\_о\_д\_у\_ш\_и\_я, б\_р\_е\_з\_г\_л\_и\_в\_о\_с\_т\_и\_к\_ж\_е\_н\_щ\_и\_н\_е\_и (для перерождения Кавалера) элементы не столько чувственные (то есть желание обладать Мирандолиной), сколько новые для Кавалера, который по одной бабе, изнасиловавшей его когда-то и подарившей ему непростительного ребенка и много хлопот, судит дурно о всех теперь, вдруг узнает еще новую, неведомую прелесть у женщин -- товарищеские простые, интимные отношения. Эта товарищеская близость горячит его (теплота, мягкость женщины).

*Репетиция "Трактирищицы". Первый раз с Гзовской <sup>2</sup>.*

-- Итак, пьеса достаточно обспорена. Куски мы написали. Вы сами напишете для себя куски всей пьесы, потом сравним ваши и наши. А теперь начнем искать элементы роли и ваши собственные и сквозное действие <sup>3</sup>.

Показалось, что сквозное действие пьесы -- в\_л\_а\_с\_т\_ь\_ж\_е\_н\_щ\_и\_н\_ы, но когда начали разбирать элементы, показалось, что сквозное действие надо искать в области хозяйки. Дальше выяснится, как это случилось.

Элементы роли Мирандолины: а) вспоминать себя энергичной, когда Ольга Владимировна трепещет в двадцати местах, то туда, то сюда, и очень этим довольна; то есть э\_н\_е\_р\_г\_и\_я и б) ж\_и\_з\_н\_е\_р\_а\_д\_о\_с\_т\_н\_о\_с\_т\_ь; в) она с большим характером, неуступчива, в ней сидит Медея Фигнер<sup>4</sup> или жена Шалапина. Она в области репутации своей гостиницы неуступчива и непобедима, даже жестока, даже скаредна и очень деловито-серьезна. Д\_е\_л\_о\_в\_и\_т\_о\_с\_т\_ь. П\_р\_а\_к\_т\_и\_ч\_н\_о\_с\_т\_ь. В этих делах кремень. Сюда же к деловитости относятся и приемы подарков.

В\_л\_а\_с\_т\_ь\_ж\_е\_н\_щ\_и\_н\_ы -- для этого написана пьеса<sup>5</sup>. Но, разбирая пьесу, почувствовали, что х\_о\_з\_я\_й\_к\_а имеет большое значение. Чуть не остановились на том, что хозяйка -- сквозное действие. Потом х\_о\_з\_я\_й\_к\_а и в\_л\_а\_с\_т\_ь\_ж\_е\_н\_щ\_и\_н\_ы слились вместе. И сквозное действие надо искать в области -- х\_о\_з\_я\_й\_к\_а-ж\_е\_н\_щ\_и\_н\_а, к\_о\_т\_о\_р\_а\_я\_в\_л\_а\_с\_т\_в\_у\_е\_т\_н\_е\_т\_о\_л\_ь\_к\_о\_в\_г\_о\_с\_т\_и\_н\_и\_ц\_е, н\_о\_и\_в\_с\_е\_р\_д\_ц\_а\_х\_м\_у\_ж\_ч\_и\_н.

Можно начать с этими элементами работать, то есть найден штепсель в органической природе. Находить идущие от него провода (образные воспоминания).

О. В. [Гзовская] начала вспоминать себя хозяйкой: я иду вниз, еще какое-то дело есть. Занятая, не могу долго застревать на этом (таков же и мой первый выход).

Кажется, есть и элемент -- г\_о\_с\_т\_е\_п\_р\_и\_и\_м\_с\_т\_в\_о (сознание д\_о\_л\_г\_а).

К. С. [Станиславский]: Переведите воспоминания на действие.

## **"МОЦАРТ И САЛЬЕРИ"**

### **1. Сквозные действия Сальери<sup>1</sup>**

1. Сальери -- злодей, завистник. Прямо к цели -- ненавидеть Моцарта, все в нем порицать, придирается. Получился театральный злодей.

2. Более тонко взглянул на зависть. Хочу быть первым и потому спихиваю Моцарта, хотя ничего не имею против него.

3. Самое характерное для Пушкина -- вызов богу. Бороться с богом.

4. Обида на несправедливость и отсюда -- желание (робкое) выйти из угнетения и несправедливости.

5. Любовь к искусству -- спасение искусства.

### **2. ["Мне поручена роль Сальери"...]<sup>2</sup>**

Мне поручена роль Сальери в [трагедии] А. С. Пушкина "Моцарт и Сальери". Таким образом, я должен приступить к выполнению одной из труднейших артистических задач.

Как и с какого конца подойти к ней?

Вл. И. Немирович-Данченко говорит: "Семя, упавшее в землю, пускает ростки, но само -- сгнивает, так точно и произведение поэта, проникнув в душу артиста, возбуждает ее творчество, но само умирает в ней". Взамен растворившегося в душе артиста произведения поэта создается в ней родственное поэту творение артиста. Оно дух от духа, плоть от плоти автора пьесы, и вместе с тем оно вполне самостоятельно, хотя и рождено от чужой темы, подсказанной поэтом. Конечно, под словом "тема" надо подразумевать не словесный текст роли, а ту скрытую под словами симфонию чувств, ради которых существует наше искусство.

Таким образом, прежде всего надо увлечься и сродниться с самой темой творчества, то есть с духовной стороной произведения поэта и с духовной сущностью роли. Усвоение темы творчества и слияние с ней должно быть настолько полно и глубоко, чтоб чужие подсказанные, привитые чувства стали своими, близкими, неразъединимыми и неотъемлемыми... <sup>3</sup>.

...Артист, играющий роль Сальери, может создать не только тот кусок жизни создаваемого лица, который дан автором и будет показан со сцены, но и всю предыдущую внекулисную жизнь изображаемого лица, на которую лишь намекают отдельные слова роли.

И артист задолго до исполнения роли Сальери должен создать в своем воображении почти всю жизнь изображаемого лица, во всех ее реальных ощущаемых и близких его воспоминаниям подробностях. Он должен знать, как и где прошло детство Сальери, какие у него были родители, братья, сестры, друзья; артист должен видеть внутренним взором и тот храм, где впервые маленький Сальери услышал музыку и лил слезы умиления и восторга; актер должен помнить, на какой лавке, при каком освещении луча солнца или пасмурного дня, при каком общем настроении совершилось это первое приобщение к искусству; артист должен знать и помнить обстановку -- людей, мебель, свет, настроения, ощущения всех остальных наиболее важных моментов жизни.

В чем же заключается творчество артиста?

Артист творит своими чувствами, воображением и телом. Чувство и тело угадывают внутренний и внешний образы роли, а воображение рисует в мечте всю жизнь действующего лица, то есть создает соответствующую атмосферу, которая и формирует (образует, воспитывает) душу роли.

Как создается мнимая жизнь действующего лица из наших собственных чувств и как закрепляется вера в эту жизнь и аффективные воспоминания о ней?

Так, например, артисту, играющему роль Сальери, приходится по своей роли вспоминать, как он

"Ребенком будучи, когда высоко  
Звучал орган в старинной церкви нашей,  
Я слушал и заслушивался -- слезы  
Невольные и сладкие текли".

Артист должен знать и помнить, как Сальери отверг праздные забавы; ремесло поставил подножием искусству; разъял музыку, как труп; поверил алгеброй гармонию... и проч. Как он впервые творил три дня в безмолвной келье и сжигал свой труд.

Артист должен знать таинственный роман с Изорой, подарившей Сальери яд, заветный дар любви, и другие очень важные условия прошлого, приведшие его к мучительной зависти и отравлению Моцарта.

Возможно ли, не храня в своей душе таких аналогичных с ролью представлений и воспоминаний, передать в словах поэта свои собственные живые чувства, страдания и волнения? Ведь без этих чувств слова и роль мертвы, так как суть искусства -- в передаче жизни человеческого духа. И у поэта все эти слова явились не сами собой, а как результат очень сложных и долгих воспоминаний и комбинаций собственных чувств и знакомых по опыту жизненных условий, их порождающих. Только почувствовав зависть и обиду, поэт нашел соответствующие слова Сальери. И артист должен поставить себя в положение Сальери, почувствовать зависть и обиду...

Артист должен пройти тот же творческий путь, что и автор, иначе он не найдет и не передаст в словах роли своих собственных чувств, оживляющих мертвые буквы текста роли. Он не найдет верных интонаций, ударений, жестов, движений, действий. Но как сделать свои чувства подходящими для Сальери?

Надо отыскать их в своей собственной душе.

Прежде всего надо создать в воображении детство Сальери.

Пусть память артиста даст материал для этого. Пусть когда-то и где-то виденные люди воскреснут в памяти и станут родителями ребенка Сальери. Пусть также появится и дом, и комнаты, и улица, и школа, в которой Сальери отрекся от науки ради искусства, и храм, где он впервые услышал и приобщился к музыке, и то старое фортепиано, на котором он вырабатывал,

как ремесленник, свою "послушную, сухую беглость" пальцев, и молчаливая келья, где он впервые дерзнул отдаться неге творческой мечты, и таинственная Изора с роковой любовью и ядом, и почет и слава Сальери, и его знакомство с Моцартом, и зарождение зависти, и отравление его, которое уже будет перенесено на сцену.

Только при таком запасе предшествующей жизни получит настоящее значение жизнь на сцене.

Это корни, питающие стебель. Нужды нет, что их не видят.

Это чернильница, куда макают перо; палитра, с которой берут краску, источник живой жизни.

### 3. [Из записных книжек]<sup>4</sup>

Как относился [Сальери] к друг[им] музык[антам]?

1 картина. Удруч[ен], мало движен[ий], а Моцарт -- бодр.

2 картина. Наоборот, Моцарт неподвижен, а Сальери подвижен.

Сальери испуган и сконфужен тем, что он ревнует.

-- Нет, я не могу. -- Испугался, что душа стала черная (а у меня всегда была светлая. Теперь -- стала муть).

Решил в подсознании его отравить, пока еще Моцарт на сцене (пушкинский мистицизм).

Сцена с ядом. Нет никаких колебаний.

Почувствовал черный замысел и отдается ему. "Гений и злодейство" -- у Р[устейкиса]<sup>5</sup> ясн[ость], затишье, предчувствие, душа светится, грациозность.

-- Выпей шампанского (о Бомарше)<sup>6</sup>. -- Заготовлено, подстроено, чтоб отравить.

Иуда.

Пока идет операция -- страшное напряжение. А потом, когда все кончилось, упадок и слезы...

\* \* \*

Главная суть моей теории, что актер, играя роль, не должен повторять формы (приспособление -- бессознательно), а должен каждый раз вспоминать и ощущать \_с\_у\_т\_ь\_ или \_с\_о\_д\_е\_р\_ж\_а\_н\_и\_е роли, сознательные задачи.

\* \* \*

Каждое чувство само по себе останется незамеченным. Нужны знаки, жесты, слова, формы, чтоб их передавать. Нужны способы для заражения. Чувства требуют для своего выражения слов, слова -- голоса, голос добавляется иллюстрацией, т. е. жестом. Гениальное чувство Пушкина требует его слов и стихов (то есть формы поэтической). Форма -- это лучшее, наиболее убедительное приспособление для актера.

\* \* \*

Шаляпин мне читал Сальери<sup>7</sup> очень холодно, но очень убедительно. Он как-то убеждал меня красотами Пушкина, втолковывал их. Вот что я почувствовал. Он умеет из красот Пушкина сделать убедительные приспособления.

Талант, как Шаляпин, умеет взять себе в услужение Пушкина, а бездарный сам поступает к Пушкину в услужение.

\* \* \*

Гейрот (Моцарт) <sup>8</sup> создавал (мечтал) жизнь Моцарта. Гейрот стал рисовать готический собор и потом ушел в мечтах, [фантазируя], как Моцарт ходит в собор к епископу. Потом стал воображать себе звук органа (вот уже и заблудился), и после этого уже бросился к оригиналу пьесы и стал читать слова, думал, что уже они ожили. Таким образом, он раньше времени стал исчерпывать и трепать слова автора, которые должны возбуждать, оживлять к творчеству, а не быть материалом для самого творчества. Итак: 1) материал надо брать из своей жизни и из своей аффективной памяти; 2) надо из этого материала создавать свою аналогичную жизнь (день, обстановку, взаимоотношения); 3) потом, познав всю жизнь создаваемого лица и оберегая текст, вернуться (или вернее -- обратиться) к нему, и тогда текст и его автор станут для актера возбудителями творчества, окрыляющими фантазию, зажигающими чувство, оживляющими уже знакомую и самостоятельно созданную жизнь, одинаковую с автором. Тогда в каждый спектакль задачи автора станут той темой, на которую актер начнет импровизировать.

## СУЛЕР

### ВОСПОМИНАНИЯ О ДРУГЕ

Это было в 1901 году <sup>1</sup>.

За кулисами театра усиленно заговорили о Сулере: "Милый Сулер!" "Веселый Сулер!" "Сулер - революционер, толстовец, духовор". "Сулер -- беллетрист, певец, художник". "Сулер -- капитан, рыбак, бродяга, американец!"

"Сегодня, -- рассказывал кто-то, -- иду по коридору квартиры, глядь: на сундуке, свернувшись калачиком, спит милый Сулер. Он позвонился ночью, его впустили, и он заснул".

-- Да покажите же мне вашего Сулера! -- кричал я, заинтригованный всеми этими рассказами.

Наконец, во время одного из спектаклей "Штокмана" в моей уборной появился с а м С у л е р<sup>2</sup>. Ни я ему, ни он мне не рекомендовались. Мы сразу узнали друг друга -- мы уже были знакомы, хотя ни разу еще не встречались.

Сулер сел на диван, поджав под себя ногу, и с большой горячностью заговорил о спектакле. О! Он умел смотреть и видеть в театре! А это не легко, так как для этого надо иметь зоркий глаз души. Сулер был хороший зритель, хороший критик, без предвзятости.

По окончании спектакля Сулер проводил меня до извозчика и в самую последнюю минуту неожиданно вскочил в сани и поехал со мной к Красным воротам, где я жил тогда. Потом он зашел выпить стакан чаю и засиделся до поздней ночи. Но он ни за что не соглашался остаться ночевать и ушел куда-то в морозную ночь. А одет он был в очень толстую фуфайку, поверх нее была очень толстая куртка, застегнутая доверху. Выходя из дому на воздух, он только надевал меховую шапку гречником, вывезенную им из Канады. Куда он уходил, где он жил, куда ему писать -- никто не знал.

-- Да кто же вы, Сулер? Художник?

-- Нет, я пишу повесть.

-- Вы писатель?

-- Да нет же...

Когда он говорил с кем-нибудь из простого народа, чувствовалось, что он с ним близок; но и среди артистов, художников или музыкантов он был своим человеком. Я видел его в аристократическом доме и на разных обедах, вечеринках, и там он был на месте. И везде он появлялся в своем традиционном костюме, который шел к нему, который он носил небрежно, уверенно, с достоинством и без всякой позы. И странно, почему-то этот далеко не светский костюм отлично вязался и с фракком, и с смокингом, и с декольте светских дам. Мало того, нередко костюм выгодно выделял Сулера из толпы нивелированных щеголей и помогал ему стать центром внимания, душой всего общества. А в этой роли он действительно бывал неподражаем.

Сулер умел веселиться на все лады. Его экспромты, рассказы, пародии, типы были настоящими художественными созданиями. Помните его праздничный день в американской семье, с душевспасительной беседой и едва заметным флиртом? Помните его американский театр и балаган? Помните знаменитый хор из "Демона": "За оружие поскорей", который он пел один за

всех? А его танцы, очень высоко оцененные самой Дункан? А его английский полковник, которого клали в пушку и стреляли в верхний ярус театра на капустнике? <sup>3</sup>

Сулер был актер, рассказчик, певец, импровизатор и танцор. Счастливцев! Должно быть, все музы поцеловали его при рождении.

Но и в обществе серьезных людей Сулер невольно овладевал общим вниманием. Он умел серьезно говорить. И его слова были тем более убедительны, что он говорил о многом не понаслышке, а по с\_о\_б\_с\_т\_в\_е\_н\_н\_о\_м\_у\_ т\_я\_ж\_е\_л\_о\_м\_у\_ или р\_а\_д\_о\_с\_т\_н\_о\_м\_у\_ о\_п\_ы\_т\_у. Да, ему было о чем рассказать, чего не прочтешь в книгах. Ему было о чем говорить, так как у него были мысли и идеи, которые он в\_ы\_с\_т\_р\_а\_д\_а\_л. Ему было что проповедовать, так как у него были цели, ради которых он жил. Ему было о чем м\_е\_ч\_т\_а\_т\_ь, так как он всегда искал лучшего и более возвышенного.

В этих его мыслях, целях и мечтах разгадка и смысл его жизни, его лейтмотив, проходивший через все его действия, звучавший во всех его спорах, проповедях, рассказах, шутках, придававший всей его личности своеобразную прелесть, значение и благородство. В этих основных идеях и целях трепетнее всего проявлялся его большой, острый темперамент, взволнованное чувство и ищущая мысль. Но, увы! -- в этом же глубоком течении его духовной жизни были два направления, два русла, которые нередко р\_а\_з\_д\_в\_а\_и\_в\_а\_л\_и его душу.

В тот период, о котором идет речь, по-видимому, Сулер переживал как раз такое раздвоение -- большую внутреннюю борьбу. Он метался<sup>4</sup>. Несомненно, что уже тогда театр, с его опьяняющей атмосферой, манил к себе его артистическую натуру, но позади, вне театра, было что-то, что повелительно звало его к себе -- н\_а\_з\_а\_д. Я это чувствовал и потому держался строго нейтральной роли, боясь сбить его соблазнами театра. А, кажется, были минуты, когда Сулер ждал от меня решающего слова и, не получив его, опять бросался куда-то, прочь от театральной чумы, и пропадал на несколько месяцев. Потом он появлялся, проездом, на час, и, точно прячась от людей или боясь их скомпрометировать, лишь украдкой забегал подышать воздухом кулис и снова исчезал до следующего появления, когда он вновь возвращался, точно от чего-то освобожденный. Он прилетал так же неожиданно, как и улетал; пропадал и вновь появлялся, то на репетиции, то на спектакле, наверху, в галлерее или в первых рядах партера, то в ложе с Чеховым, то в проходе с каким-то странным человеком, его знакомым.

-- Кто этот господин? -- спросишь его.

-- Так, мы вместе рыбачили...

И до сих пор его исчезновения остались тайной для меня. Лишь изредка он проговаривался о том, что не смеет жить в Москве, что живет за городом, в сторожке стрелочника, что он не должен компрометировать других. Не думаю, чтобы он принадлежал к какой-нибудь партии. Это так мало вязалось со всей его природой. Вероятно, он пропагандировал идеи и литературу Льва Николаевича Толстого и за это был гоним.

Наконец, в 1906 году, пока наш театр гастролировал в Берлине, Сулер принял театральное крещение и испытал себя в роли режиссера и учителя одновременно. Он поставил, вместе со своим покойным другом И. А. Сацем, оперу "Евгений Онегин". Он и его ученица имели успех <sup>5</sup>.

По возвращении моем из-за границы у нас была долгая беседа с ним. Дело в том, что в его жизни случилось какое-то крушение<sup>6</sup>, и он стоял на перепутье между деревней и театром, между землей и искусством. Он рассказал мне всю свою необыкновенную жизнь, о которой можно написать целую книгу. Он говорил о бродяжничестве, о рыбацкой и морской жизни, о тюрьмах с одиночным заключением и отделениями для умалишенных, об отдаленной крепости, куда ссылают вместо смертной казни, о путешествиях по степям со стаями шакалов, о Льве Николаевиче и его учении, о духоворах, о жене и сыне.

Его мечта -- своя земля, которую он хотел бы обрабатывать своими собственными руками и орошать собственным потом. Каждый человек должен кормить себя сам и обслуживать себя собственными руками. Не должно быть ни слуг, ни господ.

"Поэтому, -- предупреждал он, -- при первой возможности я куплю обетованную землю в Каневе, Киевской губернии, брошу все и уйду к природе. Но пока надо жить и работать для этой цели и для семьи. Лучше всего работать для искусства, в театре, у вас. Тут можно общаться с живыми людьми и ч\_у\_в\_с\_т\_в\_а\_м\_и сказать им то, чего не скажешь с\_л\_о\_в\_а\_м\_и"<sup>7</sup>.

Я верил в Сулера, охотно принял его предложение взять его к себе в помощники и не ошибся. Его роль и значение в театре и искусстве оказались большими.

Сулер принес с собой в театр огромный багаж свежего, живого духовного материала, прямо от земли. Он собирал его по всей России, которую он исходил вдоль и поперек, с котомкой за плечами, по всем морям, которые он переплыл не раз, по всем странам, которые он посетил во время своих кругосветных и иных путешествий.

Он принес на сцену настоящую поэзию прерий, деревни, лесов и природы, художественные и жизненные наблюдения, выстраданные мысли и цели, оригинальные философские, этические и религиозные взгляды.

Он принес девственно-чистое отношение к искусству, при полном неведении его старых, изношенных и захватанных актерских приемов ремесла, с их штампами и трафаретами, с их красотой вместо красоты, с их напряжением вместо темперамента, с сентиментальностью вместо лиризма, с вычурной читкой вместо настоящего пафоса возвышенного чувства.

Сулер принес с собой широкое, свободное отношение к искусству, без деления его на участки и клеточки, на партии правых и левых, кадетов и эсдеков. Он любил вдумываться и изучать принципы искусства, но он боялся теоретиков в футляре и опасных для искусства слов, вроде: натурализм, реализм, импрессионизм, романтизм. Взамен их он знал другие слова: красивое и некрасивое, низменное и возвышенное, искреннее и неискреннее, жизнь и ломанье, хороший и плохой театр. Он умел черпать материал только из природы и жизни, то есть бессознательно делал то, чему учил нас Щепкин, к чему мы все так жадно стремимся, чему так трудно научиться и учить других. Он не мог сказать, как и г р а ю т с я те или иные роли, но он знал, как люди чувствуют и переживают то, о чем говорил автор, и сам мог пережить и показать то, чего добивался от других. Только тот режиссер, кто сам может быть актером.

Но роль режиссера сложна и многогранна. Он совмещает в себе эстета, поэта, психолога, литератора, художника, музыканта, знатока сцены, учителя и теоретика, критика, администратора, ему необходима творческая инициатива и проч.

Но ведь и природа Сулера была сложна и многогранна, и он был художник, литератор, певец, актер, администратор, немного музыкант, и он отлично чувствовал пластику и танцы, интересовался философией, любил психологию и проч. и проч. Добавьте к этому исключительно хороший вкус, большой темперамент, огромную трудоспособность, и станет ясно, почему Сулер так быстро вырос в настоящего режиссера и сценического деятеля.

В довершение всего он был организатор. Потребность создавать жила в нем непрерывно, он всегда что-нибудь устраивал, приводил в порядок, систематизировал... Его природа была т в о р ч е с к о й по преимуществу.

Но главное, что отличало его от обычных деятелей сцены, -- идейное служение искусству, ради любви к людям, к природе и ко всему, чему он научился у Льва Николаевича и в своей скитальческой жизни. Искусство было нужно ему постольку, поскольку оно позволяло ему выявлять сущность его любящей, нежной и поэтической души, все то, чему он верил и чем он радовал людей.

Но я должен рассказывать о своих воспоминаниях, а не оценивать критически Сулера как режиссера. Боюсь, чтобы мои воспоминания не превратились в лекцию, слишком специальную для неспециалистов и скучную для артистов, которые знавали живого Сулера как режиссера <sup>8</sup>.

На первую репетицию "Драмы жизни" Сулер явился уже как официальное лицо, то есть в качестве моего помощника.

-- Начинаем.

-- Есть! -- звонко, бодро, зажигательно отозвался по-морски Сулер. И я сразу поверил в своего нового помощника. Мы работали с ним в театре около десяти лет и в это время поставили вместе с ним следующие пьесы: "Драма жизни", "Жизнь Человека", "Синяя птица", "Гамлет". На первый взгляд не много, но, если принять во внимание, что каждая из постановок была этапом при поиске творческих основ, из которых создавалась так называемая "с и с т е м а", надо признать, что он много поработал <sup>9</sup>.

Сулер был хорошим педагогом. Он лучше меня умел объяснить то, что подсказывал мне мой артистический опыт. Сулер любил молодежь и сам был юн душой. Он умел разговаривать с учениками, не пугая их опасными в искусстве научными мудростями. Это сделало из него отличного проводника так называемой "системы", он вырастил маленькую группу учеников на новых принципах преподавания. Эта группа вошла в ядро Первой студии, которую мы вместе учреждали. Этому делу он отдал свои последние административные, творческие,



педагогические, нравственные силы. Здесь, в этих стенах, он оставил большой кусок своего сердца.

Пусть о жизни Студии скажут его ученики, прожившие с ним целых четыре года, я же буду продолжать следить за основной линией духовной жизни Сулера.

Почему он так полюбил Студию? Потому что она осуществляла одну из главных его жизненных целей: сближать людей между собой, создавать общее дело, общие цели, общий труд и радость, бороться с пошлостью, насилием и несправедливостью, с\_л\_у\_ж\_и\_т\_ь\_  
л\_ю\_б\_в\_и\_и\_п\_р\_и\_р\_о\_д\_е, к\_р\_а\_с\_о\_т\_е\_и\_б\_о\_г\_у.

Сулер, сам того не зная, был воспитателем молодежи. Эта роль стоила ему больше всего крови и нервов. И я утверждаю, что и Студия и Художественный театр многим обязаны нравственному, этическому и художественному влиянию Сулера.

Под руководством Сулера в Студии были поставлены пьесы: "Гибель "Надежды", "Больные люди", "Калики", "Сверчок на печи", "Потоп" <sup>10</sup>.

Все зимы последнего десятилетия проходили в тяжелой театральной работе. Но стоило весеннему солнцу немного пригреть землю, Сулер уже не принадлежал театру -- его неудержимо тянуло к земле и к природе.

"Нельзя жить одним искусством, одними нервами, -- кричал он, чувствуя себя прикованным к месту узником. -- Надо всем вместе пожить и в природе. Только тогда мы по-настоящему узнаем друг друга, сплотимся в семью и полюбим всех. Купим вместе землю, поедem пахать ее, будем сами строить дома на черный день. Зимой -- искусство, летом -- природа и земля".

Так стремился Сулер слить воедино два течения своей души -- искусство и землю, так как уж теперь он не мог ни о\_т\_о\_д\_н\_о\_г\_о из них о\_т\_к\_а\_з\_а\_т\_ь\_с\_я.

Сказано -- сделано. Колония студийцев в Евпатории учреждена; причем все главные хлопоты взял на себя Сулер. Мы стали помещиками, новая мечта Сулера осуществилась, но явились и новые летние заботы, которые всей своей тяжестью легли на жизнерадостного, но уже переутомленного Сулера.

Природа, море, солнце, правда, сблизили студийцев, но они уже не могли, подобно прежним годам, обновить ослабевшего за зиму организма Сулера, и поздней осенью, точно разуверившись в природе и земле, Сулер бежал от них в Студию, к друзьям.

"В Москву, Москву", -- твердил он с воплем. Верно, Сулер чувствовал, что надо торопиться, и он не ошибся. Лишь по одному разу успел он побывать в театре и в Студии, повидать друзей, товарищей и сослуживцев на старых пепелищах, а после он слег в постель для медленного угасания. Лежа, он не выпускал из рук дешевого издания Диккенса, точно цепляясь за него, как за последнюю соломинку в искусстве. Мечта о постановке "Колоколов", инсценировку которых решила ставить Студия, была последней связью с уходившим от него искусством.

Но творческое чувство и мысли уже не повиновались Сулеру, и он беспомощно мял книжку в руках, не находя слов для выражения своих поэтических мечтаний. Наконец, измятая книжка выпала из его слабых рук и... навсегда порвалась связь с искусством.

Остались только люди -- семья, друзья, студийцы, знакомые, которые его навещали. Но он уже не мог говорить с ними, так как лишился языка. Он жадно слушал, как говорили при нем другие, одобрительно кивал головой, нежно смотрел на всех и улыбался.

"Он любил всех". Это все, что ему осталось от жизни.

Но почему же, почему надо было судьбе именно в этот момент угасания послать ему письмо из Канева о том, что "о\_б\_е\_т\_о\_в\_а\_н\_н\_а\_я\_з\_е\_м\_л\_я", о которой всю жизнь мечтал Сулер, продается. "Надо спешить", -- писали в письме.

Судьба опоздала. Сулер уже умирал: тело разрушалось, язык немел, лицо мертвело, движения сковывались смертью, жили одни глаза, которые светились неземным светом.

Отпала забота об обетованной земле, отпала тревога о Студии: все жизненные цели и идеи, которые раздваивали его душу, соединились и кристаллизировались в одном ярком светлом чувстве л\_ю\_б\_в\_и. Она излучала свое тепло и грела всех, кто приближался к одру его смерти. Наконец, и жизнерадостное сердце перестало биться <sup>11</sup>. Но удивительно -- еще долго, целых три часа, дышала грудь, и казалось, что в этих предсмертных выдохах любовь посылала всем свои горячие и чистые лучи.

Они невидимо греют нас и теперь.

Г\_о\_с\_п\_о\_д\_и, в\_о\_з\_ь\_м\_и\_к\_с\_е\_б\_е\_д\_у\_ш\_у\_у\_с\_о\_п\_ш\_е\_г\_о, н\_а\_ш\_е\_г\_о\_  
м\_и\_л\_о\_г\_о, н\_е\_з\_а\_б\_в\_е\_н\_н\_о\_г\_о, д\_о\_р\_о\_г\_о\_г\_о\_С\_у\_л\_е\_р\_а, п\_о\_т\_о\_м\_у\_

что он умел любить, потому что в жизни среди  
соблазна, пошлости, животного  
самоистребления он сберег в себе милосердие,  
продиктовавшее ему перед смертью вот эти  
кристально чистые слова любви<sup>12</sup>.

## КОММЕНТАРИИ

### СПЕКТАКЛЬ [y] САПОЖНИКОВЫХ 18-го МАРТА 187[9] г.

Любительский спектакль в доме В. Г. Сапожникова у Красных ворот состоялся 18 марта 1879 г. В публикуемой дневниковой записи Станиславский ошибочно датирует этот спектакль 1878 г. Точная дата установлена по печатной программе и датировке Станиславского в "Художественных записях" (см. стр. 85 настоящего тома).

Публикуется впервые, по незаконченной рукописи (Музей МХАТ, КС, No 738) {При дальнейших ссылках на материалы, хранящиеся в литературном архиве К. С. Станиславского в Музее МХАТ, будет указываться только инвентарный номер документа.}. В ней дается описание исполнения любителями комедии П. Фролова "Капризница", в которой 16-летний К. С. Алексеев (Станиславский) играл роль лакея Семеныча. В тот же вечер он выступил в роли Жилкина в комедии-шутке В. Крылова "Лакомый кусочек".

<sup>1</sup> *Иван Семенович* -- Кукин, главный кассир фирмы Сапожниковых.

*Володя* -- Сапожников Владимир Григорьевич, двоюродный брат Станиславского, фабрикант.

*Лиза* -- его жена Елизавета Васильевна, урожденная Якунчикова, одна из участниц данного спектакля.

<sup>2</sup> *Ушаков* Алексей Сергеевич -- бухгалтер фирмы Алексеевых. Был восторженным ценителем представлений "Цирка Констанцо Алексеева" и детского кукольного театра в доме Алексеевых у Красных ворот (см. Собр. соч., т. 1, стр. 21). В спектакле "Капризница" А. С. Ушаков исполнял роль Бабичева.

<sup>3</sup> *Наташа* -- Якунчикова Наталия Васильевна, в дальнейшем -- жена художника В. Д. Поленова. В "Капризнице" играла роль Софьи.

<sup>4</sup> П. В. Ладыженский в "Капризнице" играл роль Ивана Ивановича Малеева.

<sup>5</sup> *Третьяков* Николай Сергеевич -- сын С. М. Третьякова, одного из основателей картинной галереи, художник. Участник данного спектакля. Под псевдонимом Сергеев играл впоследствии в Обществе искусства и литературы.

<sup>6</sup> *Николай Семенович* -- Кукин, служащий в конторе Сапожниковых, участник данного спектакля. Был женат на гувернантке детей Алексеевых, Е. А. Сноповой.

<sup>7</sup> *Поленов* Василий Дмитриевич (1844--1927) -- известный художник. Начиная с 1878 г. участвовал как актер-любитель и декоратор в спектаклях Художественного кружка в доме С. И. Мамонтова, в которых принимал участие и К. С. Станиславский.

<sup>8</sup> *Мамонтов* Савва Иванович (1841--1918) -- крупный промышленник и деятель в области русского искусства. Характеристика С. И. Мамонтова дана Станиславским в книге "Моя жизнь в искусстве" (Собр. соч., т. 1, стр. 83--86), а также в воспоминаниях, написанных в 1918 г. в связи с кончиной Мамонтова (см. В. С. Мамонтов, Воспоминания о русских художниках, 1950, стр. 55--63).

С. И. Мамонтов был в родстве с Алексеевыми (он был женат на Елизавете Григорьевне Сапожниковой, двоюродной сестре Станиславского).

<sup>9</sup> *Володя* -- Алексеев Владимир Сергеевич (1861--1939) -- старший брат Станиславского.

<sup>10</sup> *Репин* Илья Ефимович (1844--1930) 31 декабря 1878 г. участвовал в живых картинах в доме С. И. Мамонтова, в которых выступал и Станиславский. В автобиографии, напечатанной в "Словаре Общества любителей российской словесности" (1911, стр. 270--271), Станиславский отмечает, что участие в спектаклях кружка Мамонтова сблизило его с художниками Поленовым, Репиным, Суриковым, Серовым, Коровиным и другими и что это имело для него как артиста "огромное значение".

<sup>11</sup> Отец и мать Станиславского -- Сергей Владимирович (1836--1893) и Елизавета Васильевна (1841--1904) Алексеевы.

<sup>12</sup> *Зина* -- Алексеева Зинаида Сергеевна (1865--1950), в замужестве Соколова, сестра Станиславского.

<sup>13</sup> *Яковлева* Евгения Валерьяновна -- ученица Московского театрального училища, впоследствии участвовала в постановках Общества искусства и литературы под псевдонимом Иевлева.

## ИЗ ДНЕВНИКА 1880 ГОДА

Отрывок из дневника, озаглавленного Станиславским: "Любимовка. Летняя вакация 1880-го года. К. Алексеев".

Публикуется впервые, по рукописи (No 740).

<sup>1</sup> *Георгий Ильич* -- Кананов, инспектор Лазаревского института восточных языков, в котором с 1878 по 1881 г. учился Станиславский (первые восемь классов Лазаревского института соответствовали программе классической гимназии).

<sup>2</sup> В имении родителей Станиславского -- Любимовке (близ станции Тарасовка, Северной железной дороги, под Москвой) в 1877 г. было оборудовано специальное помещение для домашних любительских спектаклей (двухсветный зал, сцена и уборные для артистов), где происходили выступления Алексеевского кружка.

<sup>3</sup> В двух спектаклях, поставленных в Любимовке летом 1880 г., Станиславский играл в водевилях следующие роли: Пишо ("Полюбовный дележ, или Комната о двух кроватях"), Милостивого государя ("Покойной ночи, или Суматоха в Щербаковском переулке"), Фиша ("Аз и Ферт") и парикмахера Видаля ("Зало для стрижки волос"). Замечания об исполнении этих ролей сделаны Станиславским в его "Художественных записях" (см. стр. 86 настоящего тома).

## ИЗ ДНЕВНИКА 1881 ГОДА

Эти записи восемнадцатилетнего Станиславского, охватывающие период с 1 января по 11 мая 1881 года, относятся ко времени его увлечения балетом, о чем рассказано в книге "Моя жизнь в искусстве", в главе "Междущарствие".

Дневник 1881 года велся Станиславским в записной книжке-календаре (изд. К. Риккера, Спб., 1881). Для публикации взяты записи, связанные с его театральными впечатлениями; часть материала, носящая исключительно-бытовой и личный характер, опущена.

Публикуется впервые, по рукописи (No 742).

<sup>1</sup> *Бостанжогло* -- Александра Николаевна и Елена Николаевна, двоюродные сестры Станиславского; принимали участие в спектаклях Алексеевского кружка.

*Гальнбек* Александр Александрович -- жених А. Н. Бостанжогло.

<sup>2</sup> *Вильборг* Василий Иванович -- пианист. С 1874 по 1881 г. был преподавателем Московской консерватории. Много концертировал в Москве и за границей. Был первым учителем музыки В. С. и К. С. Алексеевых.

<sup>3</sup> *Якунчиковы* -- родственники Алексеевых.

<sup>4</sup> *М-те LavXne*, Луиза Игнатьевна -- француженка, была гувернанткой двоюродной сестры Станиславского -- А. А. Алексеевой-Четвериковой.

<sup>5</sup> *Помялова* Александра Ивановна (р. 1863 -- ум. в 30-х годах), окончив Московское театральное училище в 1880 г., была солисткой балета Большого театра, на сцене которого выступала с 1878 г. В течение ряда лет играла на сцене Малого театра, с 1898 по 1905 г. и с 1906 по 1909 г. была артисткой МХТ.

В опере М. И. Глинки "Жизнь за царя" ("Иван Сусанин") А. И. Помялова танцевала в мазурке.

<sup>6</sup> *Сергей Николаевич* -- Смирнов. Преподаватель словесности во 2-й Московской мужской гимназии, специалист по западноевропейской литературе. В дальнейшем -- муж Е. Н. Бостанжогло.

<sup>7</sup> "Дева ада" -- фантастический балет, музыка Нефкура. Был сочинен балетмейстером П. Ганзенем и поставлен им в 1879 г. в Большом театре, декорации художников Ф. Н. Наврозова (с

которым К. С. Станиславский в 90-х годах работал в Обществе искусства и литературы), К. Ф. Вальца (см. прим. 10) и др.

В спектакле 2 января 1881 г. А. И. Помялова танцевала в *pas du voile* и танец с кубками.

<sup>8</sup> *Константин Юрьевич* -- Милиоти, близкий друг отца Станиславского, был женат на балерине Большого театра П. М. Карпаковой; 2 января 1881 г. Карпакова танцевала партию принцессы Саравасты.

<sup>9</sup> *Ермолов Иван Алексеевич* (1831--1914) -- дядя М. Н. Ермоловой, солист балета Большого театра с 1862 по 1882 г. Преподавал танцы в Московском театральном училище и в частных домах, в том числе в доме Алексеевых (см. воспоминания А. С. Штекер в сб. "О Станиславском", стр. 27). И. А. Ермолов ежегодно устраивал в помещении Благородного собрания (ныне -- помещение Дома Союзов) балы, в которых принимали участие и его ученики.

<sup>10</sup> *Вальц Карл Федорович* (1846--1929) -- машинист и декоратор Большого театра, впоследствии женился на А. И. Помяловой. Знаток театральной техники и талантливый изобретатель, Вальц был крупным мастером световых и постановочных эффектов и феерических зрелищ. В 1900 г. был привлечен Станиславским для технического осуществления сказочных превращений в "Снегурочке" А. Н. Островского и снежного обвала в "Когда мы мертвые, пробуждаемся" Г. Ибсена в Московском Художественном театре.

<sup>11</sup> *Михайлова Мария Анемподистовна* -- солистка балета Большого театра. Окончила Московское театральное училище в 1879 г.

*Кувакина Екатерина Семеновна* -- солистка балета Большого театра. Окончила Московское театральное училище в 1880 г.

<sup>12</sup> *Калиш Август Германович* (Густя) -- товарищ Станиславского.

<sup>13</sup> Цирк Саламонского был открыт в 1880 г. антрепренером и цирковым наездником А. Саламонским в Москве, на Цветном бульваре, в специально построенном здании (ныне -- помещение Госцирка).

<sup>14</sup> Опера "Демон" А. Г. Рубинштейна в Большом театре впервые была поставлена в 1879 г. В спектакле 4 января 1881 г. партию Демона исполнял П. А. Хохлов. А. И. Помялова участвовала в грузинской пляске во втором действии.

<sup>15</sup> Балет "Конек-Горбунок, или Царь-Девница", музыка Ц. Пуни, либретто по одноименной сказке П. Ершова. В Большом театре был поставлен в 1866 г.

4 января 1881 г. партию Царь-Девницы исполняла М. П. Станиславская, по свидетельству З. С. Соколовой, -- "любимица Кости".

<sup>16</sup> *Виноградова Людмила Павловна* -- солистка балета Большого театра. Окончила Московское театральное училище в 1880 г.

<sup>17</sup> *Федюшка*-- Кашкадамов Федор Алексеевич (1860--1886) -- один из самых близких друзей Станиславского, неизменный участник спектаклей Алексеевского кружка. Вместе со Станиславским выступал в детских представлениях "Цирка Констанцо Алексеева" и домашнем кукольном театре в доме у Красных ворот.

<sup>18</sup> *Сергей* -- Кашкадамов Сергей Алексеевич, брат Федора Кашкадамова, участвовал в нескольких водевилях в Алексеевском кружке.

*Густя* -- А. Г. Калиш (см. прим. 12).

<sup>19</sup> *Тупиков Сергей Андреевич* -- товарищ С. А. Кашкадамова. Летом 1881 г. играл в спектакле Алексеевского кружка в водевилях "Много шума из пустяков" (Польтрон) и "Слабая струна" (Тамерлан).

<sup>20</sup> *Володя* -- старший брат Станиславского, В. С. Алексеев. В 1880--1881 гг. учился на физико-математическом факультете Московского университета.

<sup>21</sup> *Панне* Женни Карловна (урожденная Арно) -- родственница А. Г. Калиша.

<sup>22</sup> Театр "Буфф" -- помещавшийся в Солодовниковском пассаже на Петровке, был основан М. В. Лентовским для постановки оперетт, феерий и комических опер. "Талантливый и ловкий антрепренер Буффа ведет свои дела с большим успехом и уважением к искусству", -- писал А. Н. Островский в 1880 г. (Полн. собр. соч., т. XII, М., 1952, стр. 107).

"Иван-Царевич" -- волшебная сказка В. И. Родиславского. "Прелестная, полная волшебной фантазии фабула, костюмы, машины и декорации -- вот главное", -- писала об этой постановке театра "Буфф" газета "Голос" (1879, 6/18 января), отмечавшая, что в спектакле игра актеров была оттеснена на второй план зрелищно-постановочной стороной.

<sup>23</sup> "Жизель, или Виллисы" -- фантастический балет А. Адана, постановка Ж. Перро. Партию Жизели исполняла Л. Н. Гейтен, выдающаяся балерина, поражавшая юных Алексеевых "изумительной мимикой" и драматическим дарованием.

"Летний праздник" -- комический балет в одном действии, музыка Лаге, постановка П. Ганзена (1880).

<sup>24</sup> *Марья Ивановна* -- Помялова 2-я (род. в 1864, ум. в начале 30-х годов), сестра А. И. Помяловой. Окончила Московское театральное училище в 1881 г. и была принята солисткой балета в Большой театр. В "Летнем празднике" исполняла роль продавщицы букетов Маргариты (А. И. Помялова -- роль гризетки Ригольды). Вышла замуж за Авг. Г. Калиша -- товарища Станиславского. Вместе с мужем М. И. Калиш (Помялова) участвовала в одном из спектаклей Алексеевского кружка ("Геркулес", 1883 г.). Играла со Станиславским в любительском спектакле в театре Немчинова в комедии В. Крылова "Вокруг огня не летай" (7 февраля 1886 г.).

<sup>25</sup> Московское театральное училище с 1864 г. помещалось на углу улиц Неглинной и Софийки (ныне -- Пушечная ул.), где находится в настоящее время Театральное училище им. М. С. Щепкина.

<sup>26</sup> *Лидия Александровна* -- Гальнбек, сестра А. А. Гальнбека (см. прим. 1).

<sup>27</sup> Стрельна -- загородный ресторан в Петровском парке.

<sup>28</sup> *Иван Николаевич* -- Львов, в то время студент математического факультета Московского университета. Был репетитором В. С. и К. С. Алексеевых.

<sup>29</sup> В Малом театре в бенефис артиста Михаила Аркадьевича Решимова (1845--1887) были показаны: "Вакантное место", комедия в четырех действиях А. Потехина; "Искорка", комедия в одном действии Пальерона, переделанная А. Н. Плещеевым; "Я именинник", картина в одном действии Оникса. В роли Астальцевой в "Искорке" дебютировала провинциальная актриса А. А. Карелина, но не была принята в труппу.

В этом спектакле Станиславский видел Акимову, Медведеву, Никулину, Рыкалову, Садовскую, Самарина, Ленского, Макшеева, Музиля, М. П. Садовского, Решимова и других. Об увлечении Станиславского Малым театром рассказывает в своих воспоминаниях его товарищ по Лазаревскому институту К. С. Аджемов: "Константин Сергеевич являлся к нам на уроки, всегда начинал разговор такой: "Аджемов, вчера я был в Малом театре, играли Музиль, Садовский, Макшеев, Акимова, Федотова" -- так он любил театр, так увлекался, когда ему было не более 15--16 лет" ("Мое знакомство с К. С. Алексеевым, впоследствии Станиславским. Школьные воспоминания". Рукопись. Музей МХАТ).

<sup>30</sup> *Ильинская* Мария Васильевна -- артистка Малого театра (с 1878 по апрель 1881 г.). В "Искорке" играла роль Сашеньки. И. С. Тургенев в письме к М. Г. Савиной от 24 апреля 1880 г. писал об Ильинской, которую некоторые из критиков считали соперницей Савиной: "...я сейчас из театра, где давали "Лакомый кусочек". Ильинская, которая играла роль de l'ingénue, подражает Вам -- и есть в ней небольшая искорка..." ("Тургенев и Савина", П., 1918, стр. 10--11). С 1881 по 1892 г. Ильинская служила в Александринском театре.

12 октября 1897 г. в городском театре в Ялте Станиславский вместе с М. В. Ильинской участвовал в благотворительном спектакле, в комедии В. Пенькова "Несчастье особого рода" (Нилов -- Станиславский, Вера Егоровна -- Ильинская).

<sup>31</sup> Дом Мекка -- по-видимому, имеется в виду дом Н. Ф. фон Мекк, друга П. И. Чайковского. Н. Ф. фон Мекк в это время была за границей. Дети ее, так же как и она, были любителями музыки и устраивали у себя дома концерты и музыкальные вечера.

Брат Станиславского В. С. Алексеев отличался большими музыкальными способностями. В спектаклях Алексеевского кружка принимал участие главным образом как музыкант (о В. С. Алексееве см. Собр. соч., т. 1, стр. 451).

<sup>32</sup> Имеется в виду венчание А. Н. Бостанжогло с А. А. Гальнбек.

<sup>33</sup> Речь идет о неосуществленном спектакле Алексеевского кружка. Упоминания о репетициях имеются в январских и февральских записях дневника Станиславского. В программу предполагавшегося спектакля входили водевили "Много шума из пустяков", "Жизнь или смерть" и "Геркулес". Кроме того, как указывает запись от 28 февраля 1881 г., готовился к постановке и водевиль "Слабая струна".

После 1 марта упоминаний о готовящемся спектакле в дневнике Станиславского нет. Летом 1881 г. в Любимовке Станиславский вновь вернулся к постановке водевилей, но вынужден был несколько изменить выбор пьес и сделать перемену в составе исполнителей, так как некоторые

из прежних участников отсутствовали. Были поставлены "Много шума из пустяков" и "Слабая струна", одновременно с "Тайной женщины" и "Карлом Смелым". Сведений о постановке "Жизнь или смерть" не имеется. "Геркулес" был впервые осуществлен в Алексеевском кружке лишь в 1883 г

<sup>34</sup> *Лёня Бостанжогло* -- Елена Николаевна (см. прим. 1).

<sup>35</sup> "Наяда и рыбак" -- фантастический балет Ц. Пуни (был поставлен в Большом театре в 1857 г. в редакции Ж. Перро). Отдельные сцены из этого балета разыгрывались детьми Алексеевыми (наяду Ундину изображала З. С. Алексеева, рыбака Маттео -- Станиславский).

<sup>36</sup> *Владимир Акимович* -- Якубовский, домашний врач и друг семьи Алексеевых. Возглавлял Елизаветинскую бесплатную лечебницу в деревне Комаровка (близ имения "Любимовка"), учрежденную отцом Станиславского -- С. В. Алексеевым.

<sup>37</sup> *Яралов (Иоралов) Ф. Д. и Мейнгардт В. А.* -- товарищи Станиславского по Лазаревскому институту.

<sup>38</sup> "Верховая езда... долгое время была нашим горячим увлечением. Учились мы ездить в манеже Петолетти (впоследствии Петриха) в Грохольском переулке", -- писал В. С. Алексеев в своих воспоминаниях ("О Станиславском", стр. 52).

<sup>39</sup> *Шлезингер Николай Карлович* (1857--1929) -- друг Станиславского.

<sup>40</sup> "Геркулес" -- шутка в одном действии, перевод с немецкого П. Новикова, был поставлен на сцене Алексеевского кружка в 1883 г. с Н. К. Шлезингером в роли директора цирка. В 1881 г. постановка "Геркулес" не была осуществлена (см. прим. 33).

<sup>41</sup> *Алексей Сергеевич* -- Ушаков (см. прим. 2 на стр. 541 настоящего тома). В водевиле "Много шума из пустяков" репетировал, по-видимому, роль Жака Силоне, которую в спектакле в Любимовке летом 1881 г. играл отец Станиславского.

<sup>42</sup> Станиславский был режиссером спектакля и репетировал роли Коко в "Много шума из пустяков" и Пурцлера в "Геркулесе".

<sup>43</sup> *Фиф* -- прозвище Ф. А. Кашкадамова, который отличался большим остроумием и насмешливостью.

<sup>44</sup> "Сатанилла, или Любовь и ад" -- пантомимический балет, музыка Бенуа (инструментована К. Лядовым). В Большом театре поставлен в 1849 г. Ж. Петипа.

Сцены из этого балета разыгрывались детьми Алексеевыми (графа Фабио, влюбчивого юношу и страстного игрока в карты, продавшего душу дьяволу, играл Станиславский, а Сатаниллу и крестьянскую девушку Лилию играли его сестры. См. воспоминания З. С. Соколовой в сб. "О Станиславском", стр. 15).

<sup>45</sup> Утром 31 января 1881 г. в Большом театре состоялась репетиция балета "Арифа" (см. прим. 52).

<sup>46</sup> *Виктор Николаевич* -- Мамонтов, хормейстер Большого театра с 1875 по 1896 г. Двоюродный брат Саввы Ивановича Мамонтова.

<sup>47</sup> *Хохлов Павел Акинфиевич* (1854--1919) -- выдающийся оперный певец, баритон. Артист Большого театра с 1879 по 1900 г.

*Климентова* (Муромцева) Мария Николаевна (1856--1946) -- известная оперная певица, сопрано; впоследствии преподавательница пения. Первая исполнительница роли Татьяны в "Евгении Онегине" Чайковского (1879); артистка Большого театра с 1880 г. В 1879 г. играла со Станиславским в домашнем спектакле у С. И. Мамонтова. В 1897 и 1898 гг. Станиславский был режиссером двух ученических спектаклей оперного класса Климентовой-Муромцевой (см. Собр. соч., т. 1, стр. 423--425 и 502).

*Фюрер* Отто Робертович (1839--1906) -- оперный певец, бас. Артист Большого театра с 1876 по 1889 г.

31 января 1881 г., одновременно с генеральной репетицией балета "Арифа", происходили спевки хора и солистов, по-видимому, в связи с подготовкой к спектаклю "Фауст" 1 февраля, в котором Климентова после долгого перерыва выступала в партии Маргариты, Хохлов пел Валентина, Фюрер -- Мефистофеля.

<sup>48</sup> По свидетельству В. С. Алексеева, декорации для спектаклей Алексеевского кружка "заказывались или Гецману (маленькому актеру Малого театра)... или И. М. Кондратьеву. На художественность они не претендовали" (см. "О Станиславском", стр. 57).

Из печатной программы Алексеевского кружка от 24 января 1884 г. видно, что декорации к спектаклю "Графиня де ла Фронтьер" ("Камарго") были выполнены Кондратьевым.

<sup>49</sup> За билеты на генеральную репетицию балета "Арифа".

<sup>50</sup> *Фридерикс-сын* -- по-видимому, сын балетного артиста и педагога Фредерика Маловерна (1808--1872), известного в России под именем Фредерика.

<sup>51</sup> *Настасья Михайловна* -- Карпакова 2-я, артистка балета Большого театра, сестра балерины П. М. Карпаковой.

<sup>52</sup> *Карпакова 1-я*, Полина (Пелагея) Михайловна (1844--1920) -- балерина Большого театра с 1861 по 1883 г. Исполнительница основных партий в балетах "Конек-Горбунок", "Сатанилла", "Наяда и рыбак", "Дева ада", "Фенелла", "Корсар", "Царь Кандавл" и др.

В первой постановке "Лебединого озера" в 1877 г. в Большом театре П. М. Карпакова исполняла роль Одетты.

2 февраля 1881 г. состоялась премьера балета "Арифа -- жемчужина Адена" Г. Ю. Гербера с П. М. Карпаковой в заглавной роли.

<sup>53</sup> "Жизнь или смерть, или Самоубийцы от любви" -- комедия-водевиль в одном действии Э. Скриба (французское название "Etre aimé, ou mourir!").

<sup>54</sup> "Переселенцы" -- роман Д. В. Григоровича, написан в 1855--1856 гг.

<sup>55</sup> *Елизавета Ивановна* -- Леонтьева, гувернантка матери Станиславского, жившая в доме Алексеевых "на покое". Е. И. Леонтьева была подругой по институту А. О. Россет-Смирновой (фрейлины при дворе Николая I), посещала ее литературные вечера, где встречала Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Вяземского. Однажды принимала участие в спектакле Алексеевского кружка ("Денежные тузы", 1886 г.). В печатной программе против фамилии Леонтьевой (исполнявшей роль Журавлевой) имеется карандашная приписка Станиславского: "100-летняя старуха".

<sup>56</sup> Программа спектакля Малого театра 3 февраля 1881 г. состояла из трех пьес: "Дело Плеянова", драма в четырех действиях В. Александрова (Крылова); "В камере судьи" В. Слепцова (переделка К. Шкарина) и "Слабая струна", водевиль в одном действии, перевод с французского П. Баташева. В спектакле играли: Васильева, Медведева, Федотова, Самарин, Ленский, Макшеев, Музиль, М. П. Садовский и другие.

Несколько месяцев спустя в водевиле "Слабая струна", поставленном в Любимовке летом 1881 г., Станиславский играл роль философа Калифуршона, в которой он в спектакле Малого театра видел А. Д. Давыдова.

В драме "Дело Плеянова" Станиславский в феврале 1887 г. в любительском спектакле в театре "Парадиз" играл роль Дарского, которую в спектакле Малого театра исполнял А. П. Ленский.

<sup>57</sup> *Архиповы* -- семья присяжного поверенного Николая Павловича Архипова, дружившая с семьей Алексеевых. Сын Н. П. Архипова -- впоследствии известный режиссер Николай Николаевич Арбатов. Его двоюродные сестры Мария и Сусанна Архиповы принимали участие в опереттах, ставившихся в Алексеевской кружке.

<sup>58</sup> *Жорж Калиш* -- Калиш Георгий Германович, товарищ Станиславского, брат Авг. Г. Калиша.

<sup>59</sup> *Польтрон* -- действующее лицо в водевиле "Много шума из пустяков". При постановке этого водевиля в Алексеевской кружке летом 1881 г. роль Польшона играл С. А. Тупиков (см. прим. 19).

<sup>60</sup> *Беляев* -- врач, специалист по болезням уха, горла и носа.

<sup>61</sup> *Виктор* -- родственник Л. А. и А. А. Гальнбек.

<sup>62</sup> *Кашка* -- Ф. А. Кашкадамов.

<sup>63</sup> В "Много шума из пустяков" Станиславский репетировал роль Коко, сына Польшона. Какую именно роль Станиславский готовил в комедии "Жизнь или смерть", установить не удалось.

<sup>64</sup> Киргизская палатка -- первая картина третьего акта "Конька-Горбунка", изображающая "богатую спальню киргизского хана". А. И. Помялова 1-я исполняла роль одной из жен хана.

<sup>65</sup> М. И. Помялова 2-я танцевала повелительницу нереид.

<sup>66</sup> *Барцал* Антон Иванович (1847--1927) -- оперный певец, тенор, с 1882 по 1903 г. главный режиссер Большого театра. В свой бенефис 18 февраля 1881 г. в "Руслане и Людмиле" М. И. Глинки пел партии Финна и Баяна.

<sup>67</sup> *Вася Бостанжогло* -- Василий Николаевич, двоюродный брат Станиславского.

<sup>68</sup> *Василий Ефимович* -- Макашев, репетитор Георгия Сергеевича Алексеева. В Алексеевской кружке был сценаристом (помощником режиссера), а также принимал участие в некоторых спектаклях в качестве актера.

<sup>69</sup> *Конев* Порфирий Тимофеевич окончил Московскую консерваторию, где с 1872 по 1882 г. был преподавателем по классу фортепиано. Преподавал музыку в доме Алексеевых. См. о нем в воспоминаниях З. С. Соколовой ("К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования", М., 1955, стр. 369) и А. С. Штекер (Музей МХАТ).

Под руководством Конева, при участии его учениц, шла подготовка к музыкальному вечеру (см. прим, 75) в доме Алексеевых.

<sup>70</sup> "Африканка" -- опера Д. Мейербера.

Для музыкального вечера репетировался марш из "Африканки" в шестнадцать рук. "Помню, играли марш из "Африканки" Мейербера "с треском", как выражались братья", -- вспоминает З. С. Соколова.

<sup>71</sup> В утреннем спектакле 22 февраля 1881 г. в Большом театре были показаны: 1) третий акт оперы А. Н. Верстовского "Аскольдова могила"; 2) балет в трех действиях "Роберт и Бертрам, или Два вора", музыка Г. Шмидта, постановка Ф. Кшесинского; 3) первая картина третьего акта балета "Конек-Горбунок" -- "богатая спальня киргизского хана".

<sup>72</sup> Роль Иванушки исполнял В. Ф. Гельцер (1840--1908), выдающийся характерный танцовщик и мимический актер. В роли Иванушки Гельцер, в противовес трактовке постановщика балета Сен-Леона; приблизился к народному представлению об этом образе.

<sup>73</sup> *Дульгоф Эмилия* -- ученица Московского театрального училища.

<sup>74</sup> Ученицы П. Т. Конева.

<sup>75</sup> В доме Алексеевых шла подготовка к музыкальному вечеру, назначенному на 1 марта 1881 г. В программу входили произведения Глинки, Чайковского, Бетховена, Листа, Моцарта, Шопена, Мендельсона, Верди и других композиторов. Среди участвующих были: В. С. Алексеев (романс Чайковского и рапсодия Листа), З. С. и А. С. Алексеевы (ноктюрны Шопена), Ф. А. Кашкадамов (соло для скрипки из оперы "Травиата") и другие. Арию из оперы Ш. Гуно "Царица Савская" ("La Reine de Saba") репетировала А. Н. Гальнбек, которая кроме того должна была исполнять романс Чайковского "И больно и сладко" и серенаду Брага.

Станиславский в музыкальном вечере не участвовал.

<sup>76</sup> В водевиле "Слабая струна" сестры Станиславского -- З. С. и А. С. Алексеевы -- репетировали роли Мими и Зизи.

<sup>77</sup> *Коля* -- Алексеев Николай Александрович, двоюродный брат Станиславского, один из директоров Русского музыкального общества (РМО). В 1885 г. был избран московским городским головой.

<sup>78</sup> По приговору Исполнительного комитета партии "Народная воля" 1 марта 1881 г. император Александр II был убит в Петербурге бомбой, брошенной народовольцем Гриневецким.

<sup>79</sup> "Тангейзер" -- опера Р. Вагнера.

<sup>80</sup> *Рубинштейн* Николай Григорьевич (1835--1881) -- крупный музыкальный деятель, основатель Московской консерватории и Московского отделения Русского музыкального общества, педагог, выдающийся пианист, дирижер.

<sup>81</sup> *Вася* -- по-видимому, В. Н. Бостанжогло (см. прим. 67).

<sup>82</sup> *Сумбул* Леонид Николаевич -- товарищ московского городского головы.

<sup>83</sup> *Пржевальский* Владимир Михайлович -- присяжный поверенный (в рукописи Станиславский ошибочно пишет -- *Преживальский*).

<sup>84</sup> *Муромцев* Сергей Андреевич -- профессор, впоследствии председатель первой Государственной думы. Муж М. Н. Климентовой (см. прим. 47).

<sup>85</sup> Ф. А. Кашкадамов, больной туберкулезом, уезжал в Крым для лечения.

<sup>86</sup> Причудник -- верховая лошадь Станиславского.

<sup>87</sup> *Арно* Карл Карлович -- товарищ В. С. Алексеева.

<sup>88</sup> Об участии Станиславского в похоронах Н. Г. Рубинштейна см. Собр. соч., т. 1, стр. 413--414.

<sup>89</sup> *Калмыкова* 2-я Евдокия Николаевна -- балерина Большого театра. Окончила Московское театральное училище в 1881 г. (с 1877 г. выступала в спектаклях Большого театра).

<sup>90</sup> *Черепова* 2-я Софья Витальевна, *Полякова* Анна Тимофеевна -- артистки балета Большого театра, окончили Московское театральное училище в 1881 г.

<sup>91</sup> "Юдифь" -- опера А. Н. Серова.

<sup>92</sup> В 1881 г. Станиславский вышел из Лазаревского института, не окончив его, и поступил на золотоканительную фабрику Товарищества "Владимир Алексеев".



# ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК ЛЮБИТЕЛЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.

## НАБЛЮДЕНИЯ И ЗАМЕТКИ. 1885 г.

Дневник относится к тому периоду "артистического отрочества" Станиславского, который сам он называл "междущарствием".

В это время двадцатидвухлетний Станиславский пробует свои силы на открытых любительских сценах. К 1885 г. относится кратковременное пребывание его в школе при Малом театре и начало занятий пением с Ф. П. Комиссаржевским в связи с мечтой об "оперной карьере".

Театральный дневник Станиславского 1885 г. публикуется впервые, по рукописи (№ 743). Помимо записей, сделанных непосредственно в форме дневника, в публикуемой рукописи содержатся режиссерские заметки и записи об актерском искусстве.

<sup>1</sup> Русский драматический театр был организован в 1882 г. Ф. А. Коршем. В сезоне 1884/85 г. в труппу театра Корша вошли известные артисты И. П. Киселевский, Н. П. Рощин-Инсаров и В. Л. Форкатти.

<sup>2</sup> *Форкатти* (Людвиг) Виктор Людвигович (1846--1906) -- популярный провинциальный актер, в дальнейшем антрепренер.

14 января 1885 г. состоялся бенефис Форкатти (в комедии К. А. Тарковского "Пришла беда -- растворяй ворота" Форкатти играл роль дельца Гирша). В своем дневнике Станиславский, по-видимому, говорит об игре Форкатти 13 января в пьесе В. Крылова "Откуда сыр-бор загорелся" (роль Руслова), где имеется сходная ситуация, но не полностью совпадающая с той, которую описывает Станиславский. Возможно, что Форкатти, в порядке импровизации, вносил подробности, не указанные в тексте пьесы.

<sup>3</sup> Станиславский допускает здесь неточность в датировке. 3 февраля 1885 г. в Русском драматическом театре в утреннем спектакле была показана комедия А. Н. Островского "На всякого мудреца довольно простоты", вечером шли "Денежные тузы" М. Балуцкого в переложении А. Ф. Крюковского, второй акт "Свадьбы Кречинского" А. В. Сухова-Кобылина и "Ночное" М. А. Стаховича.

Декорация, о которой говорит Станиславский, относится ко второму акту комедии П. М. Невежина "В капкане", ставившейся в сезоне 1884/85 г. (В авторской ремарке второго акта указывается: "Улица. Постройки бревенчатые, крашеные. Посреди сцены дом, возле которого ворота и скамья для дворника. Перед домом тротуар с деревянными тумбами... При поднятии занавеса дворник Панфил, сидя на скамье и облокотившись на ворота, спит".)

<sup>4</sup> *Музиль* Николай Игнатьевич (1841--1906) -- артист Малого театра, выдающийся исполнитель комедийных и характерных ролей в пьесах Островского. Музиль стремился к глубокому раскрытию внутренней сущности изображаемых образов и тщательности их отделки. Тонкий художник-реалист, обладавший острой наблюдательностью, он вносил в исполняемые им роли много характерных бытовых подробностей, подсмотренных в самой действительности.

Спектакль "За чем пойдешь, то и найдешь" ("Женитьба Бальзаминова") А. Н. Островского Станиславский мог видеть на сцене Малого театра 3 февраля 1885 г.

Реплика Бальзаминова, приведенная Станиславским в дневнике при описании игры Музиля, отсутствует в тексте Островского. По-видимому, Станиславский записал ее неточно, по памяти, или же в игре Музиля имела место словесная импровизация.

В этом спектакле, кроме Музиля -- Бальзаминова, Станиславский видел Акимову, Рыкалову, Садовскую, Медведеву, Федотову.

<sup>5</sup> *Макшеев* Владимир Александрович (1843--1901) -- артист Малого театра с 1874 г. В его исполнении особенно удачными были роли бытового и комедийного плана.

В водевиле А. Трофимова "На Песках" (картины петербургской жизни) Макшеев играл роль отставного чиновника Таныгина. Фраза, на которую ссылается Станиславский, в печатном тексте водевиля отсутствует. По-видимому, Макшеев допускал здесь словесную импровизацию.

<sup>6</sup> *Киселевский* Иван Платонович (1839--1898) -- талантливый провинциальный артист, выступал также на сценах театра Корша и Александрийского театра. Известный исполнитель ролей Кречинского, Скалозуба, Крутицкого, Несчастливцева.

Киселевский обладал даром сценической импровизации. Играя в шаблонных, ремесленных пьесах, он умел обогащать роль, внося от себя ряд ярких жизненных подробностей, не предусмотренных автором.

О каком спектакле с участием Киселевского и Форкатти пишет в дневнике Станиславский, установить не удалось.

Об отношении Станиславского к Киселевскому свидетельствует то, что в 1897 г. он передал свою инсценировку повести Ф. М. Достоевского "Село Степанчиково" ("Фома") Киселевскому "для исполнения ее на провинциальных сценах, п р и у с л о в и и е г о у ч а с т и я в н е й".

<sup>7</sup> Занимаясь пением с Ф. П. Комиссаржевским, Станиславский готовился к "первому дебюту в опере". Намечавшийся в доме Алексеевых у Красных ворот спектакль из оперных отрывков, в котором Станиславский должен был выступать в ролях Мельника (в первом акте "Русалки") и Мефистофеля (в прологе оперы Гуно "Фауст"), не состоялся. "Со второй репетиции,-- вспоминает Станиславский,-- я охрип и чем дальше пел, тем было хуже" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 92).

Публикуемая запись может рассматриваться как первый из известных нам режиссерских планов Станиславского. В Доме-музее Станиславского хранится клавишная опера "Фауст" с режиссерскими пометками и исправлениями текста, сделанными Станиславским, относящимися к работе над ролью Мефистофеля.

<sup>8</sup> *Лицен-Майер* Александр (1839--1898) -- живописец, портретист и иллюстратор. Писал картины на исторические темы. Серия его иллюстраций к "Фаусту" Гёте пользовалась известностью в конце XIX века. Не лишённые исторической и бытовой точности, произведения Лицен-Майера отличаются внешней красотой и лишены глубоких психологических характеристик.

<sup>9</sup> Образ Мефистофеля интересовал Станиславского в разные периоды его творческой жизни. С. С. Мамонтов рассказывает о выступлении Станиславского в роли Мефистофеля в пантомиме, разыгранной в доме его отца, С. И. Мамонтова. "К нам в дом прикатила компания ряженых...-- вспоминает С. С. Мамонтов. -- В залу вошли темные капуцины с закрытыми лицами... Вдруг среди темных монашеских ряс мелькнуло что-то огненно-красное, и перед нами... предстал Мефистофель... Монахи продолжали свое чинное шествие вокруг зала, а Мефистофель корчился от их святости и забегал вперед, стараясь ввести в соблазн святых отцов. Юношеский его стан был на диво строен и гибок, каждое движение обдуманно, красиво и выразительно". Об этом выступлении юного Станиславского рассказывают также в своих воспоминаниях А. С. Штекер и В. С. Алексеев (см. "О Станиславском", стр. 32 и 48). Более подробное описание этой пантомимы приводится в воспоминаниях З. С. Соколовой ("К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования", стр. 377--378).

Когда в Художественном театре возникала мысль о постановке "Фауста" Гёте, предполагалось, что роль Мефистофеля будет играть Станиславский.

<sup>10</sup> *Стружкин* (Куколевский) Николай Сергеевич (ум. 1889) -- поэт и актер. Выступал на провинциальной сцене, в Московском артистическом кружке, Пушкинском театре и Немецком клубе. Сотрудничал в журналах "Искра", "Будильник", "Осколки" и др. Читал лекции по теории драматического искусства, выступал со статьями в специальных изданиях (см. статью "Записки актера" в ежемесячном журнале "Театральная библиотека" за 1879 и 1880 гг.).

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАПИСИ 1877--1894 гг.

На протяжении ряда лет Станиславский вел записи о своих сценических выступлениях, начиная с первого выхода на сцену в любительском домашнем спектакле в возрасте четырнадцати лет и кончая выступлениями в качестве актера и режиссера в Обществе искусства и литературы в начале 90-х годов.

Записи велись в двух конторских книгах, куда Станиславский вклеивал также программы и афиши всех спектаклей с его участием, рецензии и письменные отзывы зрителей. Эти книги представляют собой творческий архив Станиславского, характеризующий его сценическую деятельность до организации Художественного театра. Систематические записи обрываются в апреле 1892 г.

Заголовок "Художественные записи" был дан при первом их издании редактором Л. Я. Гуревич с согласия самого Станиславского, так как этот документ не носит характера дневника в обычном смысле слова. Как было обнаружено Л. Я. Гуревич, записи первых лет были сделаны не

вслед за спектаклями, а несколько лет спустя, по воспоминаниям. Точно так же и в дальнейшем дневниковые записи перемежаются с воспоминаниями.

Редактор первого издания ("Художественные записи, 1877--1892", М.--Л., 1939) стремился отразить всю артистическую деятельность Станиславского за пятнадцать лет. С этой целью наряду с записями Станиславского были помещены сведения и о спектаклях, в которых он участвовал, но о которых не оставил записей. Этот принцип публикации, соответствующий задачам монографического издания, не отвечает требованиям, предъявляемым к собранию сочинений. В настоящем издании печатаются лишь тексты самого Станиславского, причем к ранее опубликованным материалам добавлены новые, относящиеся к 1893 и 1894 годам.

За основу публикации принята редакция текста, произведенная Л. Я. Гуревич, которая пользовалась указаниями Станиславского и внесла с его согласия ряд стилистических исправлений. В данном издании произведена сверка с подлинником, восстановлены купюры, имеющиеся в первой публикации, и внесены поправки, возвращающие к подлинному тексту рукописи в тех случаях, когда текст Станиславского был неправильно расшифрован или исправления редактора были сделаны без достаточных оснований.

При комментировании частично использованы примечания, написанные для первого издания Е. Н. Семяновской.

<sup>1</sup> "Мой первый дебютный спектакль состоялся в день именин матери, пятого сентября 1877 года", -- пишет Станиславский в "Моей жизни в искусстве".

С этого спектакля, состоявшегося в имении родителей Станиславского Любимовке, начинается деятельность любительского домашнего театра семьи Алексеевых, получившего название "Алексеевского кружка".

Из программы, написанной рукой Станиславского, видно, что в этот день были исполнены: комедия-водевиль неизвестного автора "Провинциалка", одноактная комедия Н. И. Куликова "Которая из двух" и водевили "Старый математик, или Ожидание кометы в уездном городе" и "Чашка чаю". В двух последних четырнадцатилетний Костя Алексеев играл роли отставного учителя математики Степана Степановича Молотова и чиновника Стуколкина. В спектакле участвовали отец Станиславского, братья и сестры, родственники и воспитатели. Режиссером был И. Н. Львов.

Описание "первого дебюта" дано Станиславским в книге "Моя жизнь в искусстве".

<sup>2</sup> "В своих "Записях" Костя пишет, что "Старый математик" не имел успеха. Это не совсем так, скорее он сам был недоволен, а на деле уже с первого спектакля отличался от других более естественной игрой, и совсем не было заметно, что он волнуется или стесняется", -- упоминает З. С. Соколова в своих воспоминаниях о Станиславском.

<sup>3</sup> Об исполнении Станиславским роли Стуколкина см. Собр. соч., т. 1, стр. 43.

<sup>4</sup> *Волковитская* Анна Ильдефонсовна -- гувернантка сестер Станиславского (Зинаиды Сергеевны и Анны Сергеевны). В этом спектакле Алексеевского кружка была исполнительницей трех ролей.

<sup>5</sup> *Володя* -- Владимир Сергеевич Алексеев, играл в водевиле "Старый математик" роль чиновника департамента Гвоздева.

<sup>6</sup> Спектакль состоял из двух одноактных пьес. Первая из них -- "Спящая фея", поставленная на французском языке при участии Станиславского в роли Лешего, его сестер Зинаиды, Анны и младших братьев Георгия (1869--1921), Бориса (1871--1906) и Павла (1875--1888). Во второй пьесе -- "Полюбовный дележ, или Комната о двух кроватях" -- Станиславский играл роль Пишо.

<sup>7</sup> В печатной программе указаны три пьесы, поставленные в этот вечер: "Ай да французский язык!" -- шутка в одном действии Н. Оникса, "Лакомый кусочек" -- комедия-шутка в трех действиях В. Крылова (Станиславский играл роль Жилкина) и "Капризница" -- комедия в одном действии П. Фролова, в которой Станиславский исполнял роль лакея Семеныча.

"Капризница" была показана в начале вечера (см. стр. 55 настоящего тома).

В спектакле у Сапожниковых Станиславский впервые выступал вне дома.

<sup>8</sup> *Шумский* Сергей Васильевич (1821--1878) -- известный артист Малого театра, ученик М. С. Щепкина.

*Третьяков* Николай Сергеевич (см. прим. 5 на стр. 541 настоящего тома) в "Лакомом кусочке" играл помещика Бардина, роль, которую позднее, в 1881 г., исполнял Станиславский.

<sup>9</sup> В шутке-водевиле "Полюбовный дележ, или Комната о двух кроватях" Станиславский играл роль Пишо; в одноактном водевиле "Покойной ночи, или Суматоха в Щербаковском переулке" он играл роль Милостивого государя.

<sup>10</sup> В шутке-водевиле П. С. Федорова "А и Ф" ("Аз и Ферт") Станиславский играл роль Августа Карловича Фиша, а в водевиле П. И. Григорьева "Зало для стрижки волос" -- парикмахера Видаля.

<sup>11</sup> Первое выступление Станиславского в открытом публичном спектакле.

Театр Секретарева, известный в театральных кругах под именем "Секретаревки", сдавался для вечеров и спектаклей различным любительским кружкам. Данный спектакль состоял из одноактного водевиля "Жена напрокат", трехактной комедии-шутки "Лакомый кусочек" В. Крылова, в которой Станиславский исполнял роль помещика Бардина, и одноактного водевиля "Слабая струна" (перевод с французского П. Баташева), со Станиславским в роли философа Калифуршона. Впервые эта роль была исполнена Станиславским в Алексеевском кружке летом 1881 г.

В секретаревском спектакле помимо Станиславского принимали участие и другие члены Алексеевского кружка: братья Кашкадамовы, Ф. Д. Иоралов, а также товарищ В. С. Алексеева по Лазаревскому институту Э. А. Шидловский.

<sup>12</sup> Бренко Анна Алексеевна (1849--1934) -- драматическая артистка, с 1874 по 1879 г. -- артистка Малого театра. После отмены монополии императорских театров в 1880 г. основала первый частный драматический театр в Москве, который вскоре получил наименование "Пушкинского театра".

<sup>13</sup> В печатной программе Алексеевского кружка, относящейся к этому спектаклю, обозначены три пьесы: сцены из комедии Мольера "Брак поневоле", названной в переводе Д. Т. Ленского "Хоть тресни, а женись", в ней Станиславский выступал в роли философа Панкраса; двухактная комедия В. Крылова "Чудовище" и двухактная опера-водевиль "Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец" (перевод с французского Д. Т. Ленского), в которой Станиславский в течение ряда лет с успехом исполнял роль цирюльника Лаверже.

В спектакле участвовали родители Станиславского.

<sup>14</sup> По свидетельству В. С. Алексеева, на Станиславского "колоссальное, потрясающее впечатление" произвела пьеса Мольера "Брак поневоле" ("Хоть тресни, а женись") в выпускном ученическом спектакле Консерватории на сцене Малого театра весной 1876 г. И. А. Булдин, ученик И. В. Самарина, играл в этом спектакле роль Панкраса. "Мы бредили этой пьесой, -- записал В. С. Алексеев в своих воспоминаниях о Станиславском. -- Каково же было мое удивление, когда однажды Костя вдруг начал декламировать целые тирады из роли философа Панкраса... Оказалось, что он добыл пьесу и чуть не всю выучил наизусть" ("О Станиславском", стр. 46). Комедия Мольера -- первая классическая пьеса, поставленная Алексеевским кружком.

<sup>15</sup> Много лет спустя Станиславский признавался Н. Е. Эфросу, что цирюльник Лаверже его "самая любимая роль". "Он неподражаемо исполнял роль парикмахера во французском водевиле "Любовное зелье", причем очень тонко, весело и легко передавал куплеты, с большим шиком и грацией", -- вспоминала М. Ф. Андреева ("О Станиславском", стр. 231). Успех "Любовного зелья" был настолько значителен, что Станиславский впоследствии включил этот водевиль в репертуар Общества искусства и литературы.

<sup>16</sup> Родон (Габель) Виктор Иванович -- с конца 70-х годов -- комик-буфф в оперетте М. В. Лентовского. Отличался неистощимым юмором, вкусом, способностью к импровизации. Прославился исполнением злободневных куплетов и острот, вводимых им в текст ролей.

<sup>17</sup> В спектакле "Любовное зелье" З. С. Алексеева играла роль мызницы Катерины.

<sup>18</sup> "Необходим был и режиссер, но так как его не было, а играть хотелось страшно, приходилось самому стать режиссером. Сама жизнь заставляла нас учиться и устраивала нам практическую школу", -- вспоминал позднее Станиславский (см. Собр. соч., т. 1, стр. 48).

<sup>19</sup> Спектакль состоялся в доме Алексеевых у Красных ворот. Исполнены были одноактные комедии "Геркулес" (шутка в одном действии, перевод с немецкого П. Новикова), "За стеной" (перевод с французского Л. М.) и "Несчастье особого рода" (переделка с немецкого В. Пенькова), а также двухактная оперетта Э. Жонаса "Жавотта" (переделка текста К. С. Алексеева) и сцена у Нила из третьего акта оперы Д. Верди "Аида". Станиславский был режиссером этого спектакля и исполнял следующие роли: циркача-геркулеса Пурцлера, доктора Нилова ("Несчастье особого рода"), вора Ника ("Жавотта") и пел партию жреца Рамфиса ("Аида").

<sup>20</sup> А. С. Алексеева в комедии "За стеной" исполняла роль Евгении.

<sup>21</sup> *Соколов* Константин Константинович (1857--1919) -- врач-хирург, будущий муж З. С. Алексеевой, талантливый актер-любитель, активный участник Алексеевского кружка. В "Жавотте" играл роль Плум-Пудинга, квестора и камергера. Станиславский ценил К. К. Соколова за естественность игры, комедийный юмор и звал его в труппу Общества искусства и литературы и Художественного театра.

<sup>22</sup> *Деконский* Александр Павлович -- врач, товарищ К. К. Соколова, участник Алексеевского кружка, обладал хорошим голосом (тенор) и с успехом выступал в комических ролях. В "Жавотте" исполнял роль вора Бертрама.

<sup>23</sup> *Чернов* Аркадий Яковлевич (1864--1904) -- известный опереточный и оперный актер, обладавший красивой внешностью, отличным голосом и большим темпераментом. Станиславский видел Чернова в те годы, когда он выступал в опереттах в театре Лентовского.

<sup>24</sup> *Ленский* Александр Павлович (1847--1908) -- выдающийся актер и режиссер Малого театра. В "Моей жизни в искусстве" Станиславский дал восторженный отзыв о Ленском как актере (см. Собр. соч., т. 1, стр. 39).

Играя роль Нилова, Станиславский подражал Ленскому-актеру вообще, а не копировал его исполнение именно этой роли, так как Ленский в "Несчастье особого рода" не выступал.

<sup>25</sup> Спектакль состоял из комедии в четырех действиях В. Дьяченко "Практический господин", в которой Станиславский играл роль Тихона Григорьевича Покровцева, и оперетты в двух действиях "Всяк сверчок знай свой шесток" Ф. А. Кашкадамова, где Станиславский играл почтаря Лоренцо. В комедии "Практический господин" принимали участие отец и мать Станиславского.

<sup>26</sup> *Садовский* Михаил Провыч (1847--1910) -- выдающийся артист Малого театра, сын знаменитого Прова Садовского. В пьесе А. Н. Островского "Таланты и поклонники" играл роль студента Мелузова, которая была одним из самых совершенных его актерских созданий. Оттолкнувшись от подражания Садовскому в роли Мелузова, Станиславский сумел оправдать для себя заимствованную со стороны характерность и создать правдивый, жизненно убедительный образ. "Я выработал в себе такую же, как у него, нелепую походку ступнями, вывернутыми внутрь, -- писал Станиславский, -- подслеповатость, корявые руки, привычку трепать едва растущие волосы бороды, поправлять очки и длинные волосы, лежащие вихрами. Незаметно для меня самого то, что я копировал, стало сначала от времени привычным, а потом и моим собственным, искренним, пережитым" (Собр. соч., т. 1, стр. 52).

Это была первая характерная роль Станиславского, в которой он достиг глубокого проникновения во внутренний мир образа.

<sup>27</sup> Зинаида Сергеевна играла в "Практическом господине" роль Верочки.

В Алексеевской кружке З. С. Соколова играла в водевилях, опереттах и драматических спектаклях. Формируя в 1888 г. труппу Общества искусства и литературы, Станиславский намечал ее как исполнительницу драматических ролей. "Из всех артисток-любительниц, которых я перевидал, я знаю только тебя как очень талантливую, умеющую играть не тривиально, а грациозно, могущую справиться с ответственной ролью, умеющую поддержать тон и давать его тем лицам, с которыми ты играешь", -- писал он З. С. Соколовой в одном из писем 1888 г.

В 1912--1913 гг. под псевдонимом Миртова-Алеева З. С. Соколова выступала в Художественном театре в ролях Гертруды в "Гамлете" и Либановой в "Где тонко, там и рвется".

<sup>28</sup> *Фиф* -- прозвище Федора Алексеевича Кашкадамова (см. прим. 17 на стр. 544 настоящего тома), написавшего музыку к оперетте "Всяк сверчок знай свой шесток", частично заимствованную из других оперетт. Текст оперетты был написан Ф. А. Кашкадамовым совместно со Станиславским.

<sup>29</sup> *Давыдов* Александр Давидович (1849--1911) -- известный опереточный артист. Прославился исполнением цыганских романсов, которые он пел с большой задушевностью и совершенством фразировки. С 1878 по 1884 г. служил в Малом театре, где выступал в комедийном репертуаре.

Станиславский вспоминает об А. Д. Давыдове в книге "Моя жизнь в искусстве" (глава "Первая поездка в Петербург"). "Во время процветания оперетки при антрепренере М. В. Лентовском, -- сообщает В. С. Алексеев, -- Костя очень увлекался Давыдовым и находил его игру идеальной" ("О Станиславском", стр. 52).

<sup>30</sup> *Штекер* Андрей Германович -- служащий одной торговой фирмы, впоследствии муж Анны Сергеевны, сестры Станиславского.

<sup>31</sup> Юра -- Алексеев Георгий Сергеевич, исполнял в этом спектакле роль содержателя таверны Беппо в оперетте Кашкадамова.

<sup>32</sup> В трехактной комедии "Шалость. (Из альбома путешественника по Италии)" В. Крылова Станиславский играл роль художника Ботова; в двухактной оперетте Ш. Лекока "Графиня de la FrontiXre" (переделка оперетты "Камарго") он исполнял роль атамана разбойников.

<sup>33</sup> А. П. Ленский впервые выступил в роли Ботова в комедии "Шалость" в бенефис М. В. Ильинской 30 ноября 1880 г.

<sup>34</sup> В "Шалости" Ф. А. Кашкадамов играл художника Вербатова, К. К. Соколов -- богатого купца Зарукина.

<sup>35</sup> Машиа -- Алексеева Мария Сергеевна (1878--1942) -- младшая сестра Станиславского; исполняла роль дочери в немецком семействе в комедии "Шалость". Обладала хорошим голосом, впоследствии выступала в опере и оперетте.

<sup>36</sup> Макашев Василий Ефимович (см. прим. 68 на стр. 548 настоящего тома).

<sup>37</sup> Бессонов Сергей Петрович -- товарищ В. С. Алексеева по гимназии.

<sup>38</sup> А. П. Ленский в роли атамана разбойников в "Камарго" не выступал.

<sup>39</sup> В оперетте в четырех действиях "M-elle Нитуш" Ф. Эрве Станиславский исполнял роль Флоридора-Селестена, в первом акте оперетты "Красное солнышко" ("Маскотта") Э. Одрана -- пастуха Пипо.

<sup>40</sup> О спектакле у Карзинкиных см. Собр. соч., т. 1, стр. 454--455. Спектакль состоял из одноактного водевиля "Бабье дело" и комедии Н. В. Гоголя "Женитьба", в которой Станиславский играл роль Подколесина. Это было его первое выступление в русской классической пьесе. Впервые Станиславский работал под руководством актера-профессионала (артиста Малого театра М. А. Решимова).

<sup>41</sup> В трехактной комедии М. Балуцкого "Денежные тузы" (перевод с польского и переделка А. Крюковского) Станиславский играл роль старого холостяка Бородавкина. В 1886 г. "Денежные тузы" были поставлены им в Алексеевской кружке.

<sup>42</sup> В этот вечер шли: четырехактная комедия В. Крылова "Вокруг огня не летай", в которой Станиславский играл роль Плещанского, и комедия "Домовой шалит". В спектакле участвовали А. И. Помялова (будущая артистка Художественного театра) и ее сестра М. И. Помялова.

Театр Немчинова на Поварской -- маленький театр того же типа, как и театр Секретарева.

<sup>43</sup> Федотова Гликерия Николаевна (1846--1925) -- выдающаяся артистка Малого театра, ученица М. С. Щепкина. Оказала значительное влияние на формирование творческой личности Станиславского. Он относил ее к числу тех театральных педагогов, которым "удавалось передать духовную сущность" передовых демократических традиций русского национального театра. Он с благодарностью писал ей уже в пору своей артистической зрелости: "В важные минуты нашей артистической жизни Вы являлись то в роли заботливой матери, то в роли мудрой советницы, то друга и товарища по искусству... Вы провели меня на сцену, когда я постучался в Ваш класс при Императорском театральном училище" (К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 235).

К настоящей записи подклеена квитанция, выданная из "конторы Императорских московских театров г-ну Алексееву в том, что получено от него 37 р. 50 к. за обучение в драматическом классе Московского театрального училища за 1-е полугодие 1885/86 г."

На экзамене Станиславский читал стихотворение "Наполеон" Пушкина и "Завещание" Лермонтова.

В драматической школе Станиславский пробыл недолго (около трех недель). О причинах своего ухода из школы он пишет в книге "Моя жизнь в искусстве" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 71--72).

<sup>44</sup> Правдин Осип Андреевич (1849--1921) -- известный артист Малого театра и театральный педагог.

<sup>45</sup> Неклюжев -- действующее лицо в пьесе "Наш друг Неклюжев" А. Пальма.

<sup>46</sup> После этого отрывка Станиславский в течение длительного времени (около трех лет) не возобновляет своих "Художественных записей". Он ограничивается лишь подбором программ спектаклей Алексеевского кружка (в том числе оперетт "Лили" и "Микадо") и своих выступлений в различных открытых любительских спектаклях (на сцене Немецкого клуба, в театре "Парадиз" и др.).

<sup>47</sup> Общество искусства и литературы было организовано К. С. Станиславским совместно с А. Ф. Федотовым, Ф. П. Комиссаржевским (см. прим. 65 и 66) и Ф. Л. Соллогубом (см. прим. 54).

Первый спектакль Общества или, как указано в афише, первое "исполнительное собрание" состоялось 8 декабря 1888 г. в помещении Общества на Тверской улице (улица Горького) в доме Гинзбурга, где прежде помещался Пушкинский театр А. А. Бренко.

Спектакль, поставленный А. Ф. Федотовым, состоял из трагедии А. С. Пушкина "Скупой рыцарь", со Станиславским в роли Барона, сцены из трагедии А. Ф. Федотова "Годуновы" и комедии Мольера "Жорж Данден", в которой Станиславский исполнял роль Сотанвиля. Декорации и эскизы костюмов к "Скупому рыцарю" были выполнены Ф. Л. Соллогубом. Им же были сделаны эскизы костюмов к "Жоржу Дандену", а декорации были написаны К. А. Коровиным.

В мольеровской комедии играли будущие артисты Художественного театра М. П. Лилина (роль Клодины) и под псевдонимом Бежин -- А. А. Санин (Шенберг), игравший роль Колена.

<sup>48</sup> Позднее, оценивая свое первое выступление на сцене Общества, Станиславский считал роль Скупого своей творческой неудачей, а Сотанвиля -- известным достижением ("Моя жизнь в искусстве"). Критика благожелательно отнеслась к этому дебюту Станиславского, выделяя его на первое место среди актеров-любителей. В рецензиях подчеркивалось, что Станиславский далеко оставляет за собой "многих профессиональных лицедеев", что в пушкинском "Скупом рыцаре" "верно взятый тон, искренний драматизм исполнения, прекрасная жестикация и умение носить костюм" делали из него "совсем живую фигуру". В других газетных отзывах отмечалось, что "некто г. Станиславский роль барона... провел безукоризненно и талантливо; во второй сцене, в подвале, над сундуками, -- он был просто великолепен".

Так же высоко оценивалось исполнение Станиславским роли Сотанвиля. О "Жорже Дандене" писали, что и в нем "на голову выше остальных исполнителей (и фигурально, и по рекрутской, так сказать, мерке) оказался тот же г. Станиславский", который проявил здесь "комическую сторону своего таланта".

<sup>49</sup> *Телегин* Дмитрий Владимирович под псевдонимом Долин играл в "Скупом рыцаре" роль Альбера.

<sup>50</sup> *Медведева* Надежда Михайловна (1832--1899) -- выдающаяся артистка Малого театра. В "Моей жизни в искусстве" Станиславский указывает, что Медведева была до некоторой степени его учительницей и имела на него большое влияние. Медведева высоко ценила дарование Станиславского и его самоотверженное отношение к театру. Об участии Медведевой в работе Общества искусства и литературы говорится в воспоминаниях М. Ф. Андреевой ("О Станиславском", стр. 226--227).

<sup>51</sup> *Потехина* Раиса Алексеевна (1862--1890) -- артистка Малого театра, дочь драматурга А. А. Потехина.

<sup>52</sup> *Бларамберг* Павел Иванович (1841--1907) -- композитор, член правления Общества искусства и литературы.

*Ремезов* Митрофан Нилович (1835--1901) -- беллетрист и критик, писавший в журнале "Русская мысль", член правления Общества искусства и литературы.

<sup>53</sup> *Шиловский* Константин Степанович (1848--1893) -- с 1888 г. артист Малого театра, где играл под псевдонимом Лошивский; дилетант во многих областях искусства -- поэт, музыкант, певец, художник и скульптор, автор пьес, балетных и оперных либретто (в том числе "Евгения Онегина", написанного Шиловским совместно с П. И. Чайковским). Был членом Общества искусства и литературы и преподавал искусство грима и костюма в оперно-драматическом училище при Обществе.

В 1891 г. в журнале "Артист" печатался его "Опыт курса театрального грима".

<sup>54</sup> *Соллогуб* Федор Львович (1848--1890) -- художник и поэт, один из организаторов Общества искусства и литературы, в постановках которого принимал участие как художник и актер. Оказал большое влияние на формирование художественного вкуса Станиславского. Был большим знатоком искусства, истории и быта прошедших эпох, и Станиславский неоднократно отмечал, что в этом отношении он является учеником и последователем Соллогуба.

<sup>55</sup> По-видимому, Станиславский говорит здесь о прогрессивном развитии роли, об умении актера распределять свои выразительные средства и темперамент для наиболее полного и глубокого раскрытия образа. В "системе" Станиславского имеется раздел о перспективе артиста и роли, в котором разработан этот вопрос.

<sup>56</sup> Южин (Сумбатов) Александр Иванович (1857--1927) -- выдающийся актер Малого театра, драматург и театральный деятель, в дальнейшем -- руководитель Малого театра, народный артист РСФСР.

<sup>57</sup> Устромская Мария Федоровна, играла в спектаклях Общества под псевдонимом Марева.

<sup>58</sup> Филиппов Сергей Никитич (1863--1910) -- беллетрист и критик.

<sup>59</sup> В трагедии А. Ф. Писемского "Горькая судьбина", поставленной А. Ф. Федотовым, Станиславский с большим успехом играл роль крепостного крестьянина Анания Яковлева, упрочившую его репутацию актера трагедийного плана. В книге "Моя жизнь в искусстве" он расценивает исполнение этой роли как важный этап в своей творческой биографии.

<sup>60</sup> Никулина Надежда Алексеевна (1845--1923) -- известная актриса Малого театра.

<sup>61</sup> Дудышкин Сергей Геннадиевич (1852--1901) -- театральный рецензент, журналист, переводчик.

<sup>62</sup> Попов Дмитрий Николаевич -- член Общества искусства и литературы. Заведовал хозяйственной частью, иногда выступал в качестве актера.

<sup>63</sup> Спектакль 29 января 1889 г., посвященный пятидесятидвухлетней годовщине со дня смерти Пушкина, состоял из трагедии "Каменный гость", со Станиславским в роли Дон Гуана, и двух сцен из "Бориса Годунова" ("Келья в Чудовом монастыре" и "Корчма на литовской границе"). Режиссировал А. Ф. Федотов. Были показаны также живые картины по сказке Пушкина "О попе и о работнике его Балде", поставленные Ф. Л. Соллогубом. В заключение вечера Станиславский выступил с чтением стихотворения М. Ю. Лермонтова "Смерть поэта" на фоне декорации зимнего леса И. И. Левитана.

<sup>64</sup> Первое представление "Каменного гостя" в Обществе искусства и литературы, в котором Станиславский (под своей настоящей фамилией -- Алексеев) играл роль Дон Карлоса, состоялось 15 января 1889 г.

<sup>65</sup> Федотов Александр Филиппович (1841--1895) -- актер, режиссер, драматург и театральный деятель; был женат первым браком на Г. Н. Федотовой.

В Обществе искусства и литературы был главным режиссером, а также директором драматического отделения оперно-драматического училища при Обществе.

В лице Федотова Станиславский впервые встретился с профессиональным режиссером, который оказал большое влияние на развитие его актерского дарования. Общение с Федотовым и репетиции с ним Станиславский оценивал как лучшую школу для себя, хотя ощущал уже тогда и отрицательные стороны режиссерского искусства Федотова: он шел прямым путем к конечному результату, навязывая подчас актерам свое собственное представление об образе.

<sup>66</sup> Комиссаржевский Федор Петрович (1838--1905) -- один из основателей Общества искусства и литературы и директор оперно-музыкального отделения училища при Обществе. Выдающийся оперный певец и артист, Комиссаржевский с успехом исполнял партии Дон-Жуана в "Каменном госте" Даргомыжского, Самозванца в "Борисе Годунове" Мусоргского, Вакулы в "Кузнеце Вакуле" Чайковского, Левко в "Майской ночи" Римского-Корсакова и другие. Был профессором Московской консерватории по классу пения.

<sup>67</sup> Федотов Александр Александрович (1863--1909) -- сын Г. Н. и А. Ф. Федотовых, товарищ Станиславского. Выступал в Обществе искусства и литературы под псевдонимом Филиппов. С 1893 г. -- артист Малого театра.

<sup>68</sup> Погожев Петр Васильевич принимал участие в ряде спектаклей Общества под псевдонимом Молчанов. В данном спектакле играл роль Мисаила в сцене из "Бориса Годунова".

<sup>69</sup> Куманин Федор Александрович (1855--1896) -- издатель журнала "Артист", переводчик. Играл в Обществе искусства и литературы под псевдонимом Карелин. В данном спектакле исполнял роль гостя у Лауры ("Каменный гость") и Пимена в сцене "Келья в Чудовом монастыре" ("Борис Годунов").

<sup>70</sup> Яша -- Гремиславский Яков Иванович (1864--1941) -- гример-художник. Начал работать со Станиславским с 1882 г. в Алексеевской кружке, затем перешел с ним в Общество искусства и литературы и, наконец, в Художественный театр. Станиславский пишет о нем в "Моей жизни в искусстве": "Мы встретились... чтоб никогда не расставаться. Якову Ивановичу Гремиславскому суждено было сыграть большую роль в театре и поставить свое искусство на ту высоту, которая заставила удивляться его работе Европу и Америку" (Собр. соч., т. 1, стр. 45).



<sup>71</sup> *Алянчикова* Анна Михайловна -- мать певца и известного оперного режиссера П. С. Оленина, играла в Обществе искусства и литературы под псевдонимом Лордина. В данном спектакле исполняла роль хозяйки корчмы в "Борисе Годунове".

<sup>72</sup> *Шенберг* Александр Акимович -- участвовал в спектаклях Общества искусства и литературы вначале под псевдонимом Бежин, позднее -- Санин. С момента основания Художественного театра (1898) вступил в него как актер и режиссер и прослужил до 1902 г. С 1917 по 1919 г. вновь был режиссером МХТ. Санин режиссировал в Александрийском, Малом, Старинном театре и других драматических и оперных театрах в России и за границей. Сыграл большую роль в деле пропаганды русского классического оперного репертуара в Европе и Америке. Был восторженным почитателем творчества Станиславского (письма Станиславского к А. А. Санину печатаются в седьмом томе Собрания сочинений).

<sup>73</sup> *Третьяков* Николай Сергеевич (см. прим. 5 на стр. 541 настоящего тома).

<sup>74</sup> *Гинкулова* Татьяна Семеновна -- ученица оперного отделения училища при Обществе. В "Каменном госте" выступала в роли Лауры. Впоследствии была артисткой Большого театра.

<sup>75</sup> *Поссарт* Эрнст (1841--1921) -- известный немецкий трагик, неоднократно гастролировавший в России. Станиславский считал Поссарта "превосходным характерным артистом", мастером внешнего перевоплощения. О встречах Станиславского с Поссартом и о занятиях с ним см. в приложениях к первому тому Собрания сочинений, стр. 419--422.

<sup>76</sup> *Левитан* Исаак Ильич (1861--1900) -- выдающийся художник-пейзажист. Был членом Общества искусства и литературы. Принимал участие в оформлении живых картин, костюмированных балов и других мероприятий Общества.

<sup>77</sup> *Капнист* Павел Александрович, граф (1840--1904) -- попечитель Московского учебного округа. Писал по вопросам школы и воспитания.

<sup>78</sup> *Мариано де Падилла* (1842--1906) -- известный оперный певец, баритон, гастролировавший в России. Выдающийся исполнитель Дон-Жуана в опере Моцарта (см. Собр. соч., т. 1, стр. 24).

<sup>79</sup> *Перевозицкова* (по сцене Лилина) Мария Петровна, артистка Общества искусства и литературы, будущая жена К. С. Станиславского. (О М. П. Лилиной см. Собр. соч., т. 1, прим. на стр. 456.)

<sup>80</sup> 2 февраля 1889 г. было повторение "Жоржа Дандена" со Станиславским в роли барона Сотанвиля (его жену, баронессу Сотанвиль, играла А. М. Алянчикова). В водевиле П. Федорова "Вспышка у домашнего очага" роль Веры Александровны исполняла М. П. Лилина. В переводном водевиле "Тайна женщины" Станиславский выступил в одной из лучших своих водевильных ролей -- студента Мегрио. Впервые эта роль была сыграна им в спектакле Алексеевского кружка в 1881 г. и исполнялась с неизменным успехом в Обществе искусства и литературы на протяжении ряда лет. Вместе со Станиславским в этом водевиле участвовали в роли прачки Сезарины Е. В. Яковлева (Иевлева) и в роли художника Аннибала -- Ф. А. Куманин (Карелин).

<sup>81</sup> Куплет "Известно всем..." представлял собой водевильное трио, идущее на тему вальса. В нем художник и студент допрашивают Сезарину о том, куда она тратит деньги.

<sup>82</sup> А. А. Федотов в "Тайне женщины" играл роль привратника Лалуэта.

<sup>83</sup> В комедии Шекспира "Много шума из ничего" А. П. Ленский с успехом играл роль Бенедикта. Особенной известностью пользовалась его мимическая пауза; когда Бенедикт случайно подслушал нарочно подстроенный разговор о том, что его любит Беатриче. Описание этой паузы см. в книге -- Н. Зограф, Александр Павлович Ленский, М., 1955, стр. 69.

<sup>84</sup> *Рыбаков* Константин Николаевич (1856--1916), *Греков* Иван Николаевич (1849--1919) и *Дурново* Михаил Александрович (1837--1914) -- артисты Малого театра. С сезона 1889/90 г., после ухода А. Ф. Федотова, И. Н. Греков был режиссером Общества искусства и литературы. М. А. Дурново преподавал дикцию, декламацию и сценические упражнения в училище при Обществе искусства и литературы.

<sup>85</sup> *Садовский* Пров Михайлович (1818--1872) -- крупнейший актер Малого театра, прославившийся исполнением ролей Островского. С большим успехом выступал также в водевилях, в том числе играл в "Любовном зелье" и в "Льве Гурыче Синичкине".

"Я помню знаменитого старика Садовского, которого видел один раз в раннем детстве. Он играл какой-то водевиль..." -- писал Станиславский в американском издании "Моей жизни в искусстве" ("My life in art", Boston, 1924, p. 93).

*Живокини* Василий Игнатьевич (1808--1874) -- выдающийся комедийный актер Малого театра, с блеском выступавший в водевилях. Свои впечатления от игры Живокини, виденной им в юные годы, Станиславский описывает в книге "Моя жизнь в искусстве", (глава "Малый театр").

<sup>86</sup> *Коровин* Константин Алексеевич (1861--1939) -- известный живописец и театральный художник. В его декорациях шли спектакли "Микадо" в Алексеевской кружке, "Жорж Данден" и "Фома" ("Село Степанчиково") В Обществе искусства и литературы, где он также принимал участие в оформлении живых картин. Работа Коровина как декоратора была особенно плодотворна в музыкальном театре -- в Московской частной опере Мамонтова (с 1885 по 1900 г.), Большом театре и др.

<sup>87</sup> 5 февраля 1889 г. состоялось повторение "Горькой судьбины" А. Ф. Писемского со Станиславским в роли Анания Яковлева и водевиля "Вспышка у домашнего очага" с участием М. П. Лилиной.

<sup>88</sup> Чеглов-Соковнин -- персонаж из пьесы "Горькая судьбина", молодой помещик, любовник жены Анания -- Лизаветы.

<sup>89</sup> *Лопатин* Владимир Михайлович (1861--1935) в "Горькой судьбине" исполнял роль дяди Никона. Играл в Обществе искусства и литературы под псевдонимом Владимиров, с 1912 г. -- в Художественном театре, под псевдонимом Михайлов.

<sup>90</sup> Исполнителем роли бурмистра Калистрата Григорьевича был А. А. Федотов (Филиппов).

<sup>91</sup> Н. С. Третьяков (Сергеев) играл роль Чеглова-Соковнина.

<sup>92</sup> *Архипов* Николай Павлович -- присяжный поверенный, друг отца Станиславского.

<sup>93</sup> *Шмаровин* Владимир Георгиевич (1850--1924) -- художник-любитель, организовавший с 1886 г. так называемые "среды", объединившие группу художников.

*Переpletчиков* Василий Васильевич (1863--1918) -- художник-пейзажист.

<sup>94</sup> *Самарин* Иван Васильевич (1817--1885) -- выдающийся актер Малого театра, педагог. Сестра его Елизавета Васильевна Самарина по поводу исполнения роли Анания в "Горькой судьбине" писала Станиславскому: "На меня трудно угодить, но я от всего сердца могу Вам сказать, что Вы играли, как настоящий артист. Сколько оттенков внесли Вы в свою роль! Крепостной крестьянин, но какое достоинство человека, как выше были Вы образованных людей, как хороша была борьба любви и отвращения к жене, как много говорило Ваше лицо, все выразило -- и боль, и страдание, и глубокое горе", Это письмо вклеено Станиславским в текст его записей.

<sup>95</sup> 6 февраля 1889 г. в благотворительном спектакле в пользу Московского общества бывших университетских воспитанников шли трехактная комедия В. Крылова "Сорванец" и водевиль "Чашка чаю", в котором Станиславский играл роль барона (в этом же водевиле Станиславский в 1877 г. в Алексеевской кружке играл чиновника Стуколкина). Упомянутая в тексте Н. Г. Саблина исполняла в "Сорванце" роль Веры, а в "Чашке чаю" -- баронессы.

<sup>96</sup> 9 февраля 1889 г. в Обществе шла четырехактная комедия А. Ф. Федотова "Рубль", в которой Станиславский играл роль содержателя комиссионной конторы Обновленского, и водевиль "Несчастье особого рода" с участием М. П. Лилиной и А. А. Санина. Режиссировал А. Ф. Федотов.

Об исполнении роли Обновленского Станиславский рассказывает в "Моей жизни в искусстве", в главе "Характерность". В рецензиях о спектакле высоко оценивалось исполнение Станиславским этой роли: "Невозможно было передать тип Обновленского лучше, чем передал его г. Станиславский. Игра его была так естественна, так чужда шаржа и недомыслия (а между тем его роль была такова, что трудно было избежать шаржа), так цельно было произведенное им на зрителей впечатление" ("Театр и жизнь", 1889, 16 февраля). В другой рецензии ("Русский курьер", 1889, 17 февраля) отмечалось, что "Обновленский -- это необыкновенно колоритная фигура, выдвинутая условиями жизни последних десятилетий. Он фактор, комиссионер, закладчик. У него есть лишь одна цель в жизни -- нажива". Исполнение Станиславским этой роли было, по словам критика, "необыкновенно типично и детально. Талантливый "артист" дает живую фигуру, дополняет автора множеством тонких, типических подробностей. Все, начиная с грима и интонации, кончая развязно-цепкими манерами, все -- в высшей степени умно подмечено в жизни и так же передано на сцене. Положительно, это исполнение выдающееся и указывает на несомненную талантливость исполнителя".

<sup>97</sup> Садовский, Михаил Провыч, играл роль Обновленского в Малом театре в 1885 г.

<sup>98</sup> *Сазонов* Николай Федорович (1843--1902) -- артист Александринского театра. В пьесе "Рубль" играл роль Петра Викентьева. Роль Обновленского исполнял К. А. Варламов.

<sup>99</sup> А. А. Федотов играл роль Степана Ипполитовича Викентьева.

<sup>100</sup> 12 февраля 1889 г. -- повторение трехактной комедии В. Крылова "Баловень", в которой Станиславский играл роль немца Фрезе, и водевиля "Тайна женщины" со Станиславским в роли Мегрио.

<sup>101</sup> "Баловень" был впервые сыгран Станиславским 29 февраля 1888 г. в любительском благотворительном спектакле в театре "Парадиз". Пьеса была исполнена в Обществе искусства и литературы 10 и 19 января 1889 г.

<sup>102</sup> А. М. Алянчикова (Лордина) в "Баловне" играла роль Слетаевой, С. А. Федотова (Юрьева), вторая жена А. Ф. Федотова, исполняла роль Нины. Лизу и Надю Чепурыжниковых играли ученицы драматического отделения училища при Обществе -- Штам и Немерцалова.

<sup>103</sup> 14 февраля 1889 г. повторение комедии А. Ф. Федотова "Рубль" со Станиславским в роли Обновленного и водевиля "Несчастье особого рода". В этом водевиле Станиславский вместо заболевшего Д. В. Долина (Телегина) выступил в роли доктора Нилова, сыгранной им в Алексеевской кружке еще в 1883 г.

<sup>104</sup> *Молодая Федотова* -- Наталья Николаевна, жена А. А. Федотова, играла в Малом театре под псевдонимом Васильева 2-я.

<sup>105</sup> В рецензиях на спектакль отмечалось удачное исполнение роли Степана Викентьева А. А. Федотовым.

<sup>106</sup> *Перлов* Василий Семенович -- один из владельцев известной до революции чайной фирмы "Василий Перлов с сыновьями".

<sup>107</sup> Это была первая режиссерская работа Станиславского в Обществе искусства и литературы. Так же как и А. Ф. Федотов, Станиславский в этот период работал с актерами, пользуясь методом показа.

<sup>108</sup> М. П. Лилина (Перевощикова) в водевиле "Несчастье особого рода" играла роль Веры Егоровны, жены доктора Нилова.

<sup>109</sup> А. А. Шенберг, выступавший тогда под псевдонимом Бежин, в "Несчастье особого рода" играл роль слуги Капитона.

<sup>110</sup> 16 февраля 1889 г. повторение "Каменного гостя" Пушкина со Станиславским в роли Дон Гуана и новой Лаурой -- О. А. Поздняковой (Фосс). В этом же спектакле шли сцены из "Бориса Годунова" и водевилей в одном действии "Школьный учитель, или Дураков учить, что мертвых лечить".

<sup>111</sup> Предыдущий спектакль "Каменного гостя" шел в Обществе 29 января, 1889 г.

<sup>112</sup> 18 февраля 1889 г. в залах Благородного собрания (ныне помещение Дома Союзов) состоялся костюмированный бал, устроенный Обществом искусства и литературы. В оформлении бала принимали участие художники К. А. Коровин, И. И. Левитан, Ф. Л. Соллогуб, В. В. Переплетчиков, А. С. Степанов и другие. Среди гостей были А. П. Чехов, Вл. И. Немирович-Данченко, Г. Н. Федотова, А. И. Южин.

<sup>113</sup> *Голицын* Владимир Михайлович -- в то время московский губернатор.

<sup>114</sup> Г. Н. Федотова была выдающейся исполнительницей роли Василисы в пьесе А. Н. Островского "Василиса Мелентьева", которую она играла с 1868 по 1898 г. "Перед зрителями предстала Василиса -- Федотова, "пленительная, властная, хитрая, чаровница, ловкая, умная, с огромным юмором, страстью, лукавством"... "грациозная злодейка с ее лукавством и простодушием, зверством и нежностью" (цит. по книге Г. Гоян, Гликерия Федотова" М.--Л., 1940, стр. 146). Островский, проходивший с Федотовой эту роль, высоко оценивал ее исполнение.

<sup>115</sup> *Салиас де Турнемир* Евгений Андреевич (1840--1908) -- писатель-романист, автор ряда псевдоисторических романов, сын писательницы, известной под псевдонимом Евгении Тур.

<sup>116</sup> *Павловская* Эмилия Карловна -- известная оперная артистка" лирико-драматическое сопрано, друг П. И. Чайковского, выдающаяся исполнительница многих основных партий в его операх. Ее муж, Сергей Евграфович,-- оперный артист.

<sup>117</sup> *Корсов* Богомир Богомирович (1845--1919) -- известный оперный артист, баритон.

<sup>118</sup> В программу "товарищеского вечера" 11 марта 1889 г. входили концертное отделение (с участием учениц оперного отделения училища при Обществе искусства и литературы), одноактная комедия П. П. Гнедича "Горящие письма" в постановке Станиславского (в этой пьесе он играл роль Краснокутского) и живые картины.

Товарищеские, или семейные, вечера устраивались только для членов Общества.

<sup>119</sup> *Винокуров* Сергей Михайлович, игравший на сцене Общества под псевдонимом Михайлов, в этом спектакле исполнял роль Ольховского. М. Ф. Устромская играла роль Зинаиды Сергеевны Васильчиковой.

<sup>120</sup> "ComIdie FranGaise" ("Французская Комедия") -- старейший театр Франции, основанный в 1680 г. В 80-х годах в своей актерской и режиссерской работе Станиславский с успехом использовал ряд приемов этого театра, спектакли которого он видел в Париже. Он не принимал условную декламационность и искусственную патетическую манеру игры, свойственную французским актерам в трагедии. В исполнении ими классической комедии и в современном репертуаре "ComIdie FranGaise" его привлекали естественность, тонкость и элегантность актерской игры, легкость и непринужденность ведения диалога и т. п.

<sup>121</sup> В режиссерском экземпляре "Горящих писем" имеется рисунок декорации, сделанный Станиславским, в основном соответствующий приведенному описанию. В том же экземпляре в планировочных набросках на полях текста Станиславский фиксирует положение актеров на сцене и их переходы. В этой первой самостоятельной постановке в Обществе искусства и литературы Станиславский добивался тонкой психологической игры актеров и создания жизненно убедительной сценической обстановки.

<sup>122</sup> *Кожин* Николай Михайлович -- секретарь Общества искусства и литературы. Выступал в спектаклях под псевдонимом Холмин.

<sup>123</sup> В драме И. Шпажинского "Майорша" в любительском спектакле в театре Мошнина 15 ноября 1887 г. Станиславский играл роль арендатора мельницы Карягина.

<sup>124</sup> Дмитрий Николаевич -- Попов (см. прим. 62).

<sup>125</sup> "А и Ф" или "Аз и Ферт" -- водевиль П. С. Федорова.

<sup>126</sup> *Голубков* Павел Иванович -- директор Трехгорного пивоваренного завода, играл в Обществе под псевдонимом Глаголев.

<sup>127</sup> 13 апреля 1889 г.-- повторение "Горькой судьбины" А. Ф. Писемского и водевиля "Медведь сосватал" В. Крылова. Спектакль был дан в пользу слушательниц училища фельдшерниц при московской Мариинской больнице. В "Горькой судьбине" вместо М. А. Самаровой роль Спиридоньевны играла Баженова, а вместо Ф. А. Петрова роль исправника исполнял Д. Н. Попов.

<sup>128</sup> *Гольцев* Виктор Александрович (1856--1906) -- известный публицист и критик, редактор журнала "Русская мысль".

<sup>129</sup> Текст, начиная со слов "которая после роли Луизы..." и до слов "на этот раз...", был опущен при первой публикации "Художественных записей". Эта запись Станиславского относится, по-видимому, к периоду репетиций трагедии Ф. Шиллера "Коварство и любовь", в которой М. П. Перовщикова (Лилина) исполняла роль Луизы (премьера "Коварства и любви" состоялась 23 апреля 1889 г.).

В водевиле "Медведь сосватал" М. П. Лилина играла роль Лили.

<sup>130</sup> *Некрасов* Николай Дмитриевич (по сцене Красов) в водевиле "Медведь сосватал" играл роль учителя зоологии Барсова. Впоследствии стал актером-профессионалом. В 1904--1906 гг. работал в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской.

<sup>131</sup> 20 апреля 1889 г. Обществом искусства и литературы был дан благотворительный спектакль в пользу Общества пособия несовершеннолетним, освобождаемым из мест заключения г. Москвы. Были поставлены четыре одноактные пьесы: "Осенний вечер в деревне", водевиль Куликова; "Долг чести", драма немецкого писателя Пауля Гейзе, в переводе Э. Матерна; "Хоть тресни, а женись" Мольера, в переводе Д. Т. Ленского, и "Медведь сосватал", водевиль В. Крылова.

В "Долге чести" Станиславский играл роль барона Губерта фон Альдрингена. Режиссером спектакля был А. Ф. Федотов.

<sup>132</sup> *Прокофьев* Иван Александрович -- один из деятельных членов Общества искусства и литературы, где выступал как актер и режиссер. Впоследствии был пайщиком Художественного театра.

<sup>133</sup> Здесь впервые возникает вывод, что актер должен пройти "элементарную грамматику драматического искусства", то есть овладеть правильным сценическим самочувствием. В дальнейшем, начиная с 900-х годов. Станиславский видит центральную задачу своей жизни в познании законов сценического творчества, в создании "грамматики" драматического актера, как он называл свою "систему".

<sup>134</sup> В пьесе "Долг чести".

<sup>136</sup> Н. С. Третьяков (Сергеев) в спектакле "Долг чести" играл роль доктора Матиаса.

<sup>136</sup> *Барнай* Людвиг (1842--1924) -- известный немецкий актер, исполнитель ряда ролей классического репертуара (Антоний в "Юлии Цезаре", Отелло, Гамлет, король Лир, Вильгельм Телль и др.). Станиславский, видевший Барнаю в спектаклях мейнингенского театра и во время других его гастролей в Москве, ценил его как талантливого актера, обладающего высокой профессиональной техникой. Здесь Станиславский вспоминает об исполнении Барнаем сцены из мелодрамы А. Дюма-отца "Кин, или Гений и беспутство", в которой Кина будят после ночного кутежа.

<sup>137</sup> Трагедия Ф. Шиллера "Коварство и любовь" была поставлена А. Ф. Федотовым 23 апреля 1889 г. и явилась последней премьерой сезона. Станиславский играл Фердинанда, М. П. Лилина -- Луизу. Вскоре после этого спектакля Лилина стала женой Станиславского (их свадьба состоялась 5 июля 1889 г.).

Текст, относящийся к спектаклю "Коварство и любовь", по своему характеру отличается от других текстов "Художественных записей". Он написан на отдельных листах, предназначенных, по-видимому, для прочтения М. П. Лилиной.

<sup>138</sup> *Градов-Соколов* Леонид Иванович (1845--1890) -- опереточный и драматический актер, служивший в оперетте М. В. Лентовского и с 1882 г. в драматическом театре Ф. А. Корша.

<sup>139</sup> *Ван-Зандт* Мария (1861--1919) -- известная певица, лирико-колоратурное сопрано, с 1880 по 1886 г. -- артистка Парижской комической оперы. Подолгу гастролировала в России. Выступала на сцене Мариинского театра в Петербурге и в Московской частной опере Мамонтова. С наибольшим успехом исполняла Джульетту, Миньону, Маргариту, Офелию и особенно Лакмэ -- партию, специально для нее написанную композитором Делибом.

Современники единодушно отмечают в исполнении Ван-Зандт счастливое сочетание вокального и драматического искусства, выразительность внешних данных, лица и глаз, "передающих самые тонкие, почти неуловимые психические движения, и изящество жеста..." ("Театр и жизнь", 1886, 3 января).

В. П. Шкафер, оперный артист и режиссер, в своих воспоминаниях дает ей следующую характеристику: "Ее грациозный талант, чарующего, нежного тембра голос, школа, обаятельная внешность, комплекс всех ее артистических данных покоряли видевших и слышавших эту певицу... Спектакль "Лакмэ" с участием Ван-Зандт и Шаляпина в роли Нилаканты -- это своего рода явление неповторимое на оперной сцене" (В. П. Шкафер, Сорок лет на сцене русской оперы. Л., 1936, стр. 145).

<sup>140</sup> Приводим последнюю фразу, зачеркнутую Станиславским при просмотре рукописи в связи с подготовкой ее к изданию: "Со своей стороны согласен в виде премии дополнить его в будущем полным разбором сыгранной Вами роли Луизы в пьесе "Коварство и любовь", теперь же замолкаю, боясь надоесть Вам".

<sup>141</sup> 26 ноября 1889 г. пятиактной трагедией А. Ф. Писемского "Самоуправцы" открылся второй сезон Общества искусства и литературы. Станиславский играл главную роль -- генерал-аншефа князя Платона Имшина. М. Ф. Устромская (Марева) исполняла роль княгини, жены князя Платона; Н. С. Третьяков (Сергеев) -- Сергея Имшина; С. Г. Голиков (Сабуков) -- молодого офицера Рыкова; М. П. Лилина -- горничную Ульяшу. Кроме того, в спектакле были заняты В. М. Лопатин (Владимиров), А. А. Федотов (Филиппов), А. А. Шенберг (Санин), брат Станиславского Б. С. Алексеев (Борин) и другие.

В заключение были показаны "сцены из обыденной жизни" -- "Разведемся!", соч. Трофимова. Спектакль был поставлен артистом Малого театра П. Я. Рябовым.

Серьезный артистический успех в роли Имшина побудил Станиславского в 1895 г. возобновить "Самоуправцев" на сцене Общества искусства и литературы и в 1898 г. в Художественном театре, причем в этих двух новых сценических редакциях Станиславский выступал и как постановщик.

О работе над ролью Имшина Станиславский рассказывает в книге "Моя жизнь в искусстве" в главе "Когда играешь злого, -- ищи, где он добрый". В черновых заметках, относящихся, по-видимому, к началу 900-х годов, Станиславский писал, что он начал мечтать об исполнении этой трагической роли, "воодушевившись портретами конца прошлого века", и что ему удалось создать внушительный внешний образ, напоминавший "боевых соколов времен Екатерины".

Притом я не был бы удовлетворен изображением лишь одного из типичных ее современников. Мои задачи были шире. Я хотел олицетворить всю ее эпоху" (№ 701).

Исполнение Станиславским роли Имшина вызвало ряд откликов в печати. "Колоссальная фигура князя Имшина заслоняет собою в "Самоуправцах" все остальные,-- писал Н. П. Кичеев в "Новостях дня", -- г. Станиславский одарен способностью удивительно с\_ж\_и\_в\_а\_т\_ь\_с\_я с ролью... Он отлично понял, что князь Имшин -- вовсе не медведь, готовый заломать каждого, кто попал к нему в лапы. Получается картина страданий с\_е\_р\_д\_ц\_а, а не уколотого самолюбия". В "Московских ведомостях" Ю. Николаев отмечал мастерство перевоплощения Станиславского, создавшего "как бы оживший и вышедший из рамки превосходный портрет старика, екатерининского "генерал-аншета", может быть, соперника Орловых и Потемкина" (1895, 10 декабря).

Позднее, оценивая исполнение Станиславским этой роли на сцене Художественного театра, известный критик С. В. Васильев (Флеров) писал, что князь Платон является у Станиславского "не таким, какого ожидал видеть зритель. Это не лютый зверь, с глазами, налитыми кровью, беспощадно терзающий все вокруг себя и наводящий ужас своим животным рычанием. Нет. Перед нами человек, не знающий препятствий проявлениям своего характера". Васильев особенно подчеркивает в исполнении Станиславского историческую верность образа, черты "властного самодура"-крепостника. Глубина и многогранность психологической игры Станиславского позволили критику считать, что "роль князя Платона в исполнении г. Станиславского составляет крупный вклад в историю понимания русскими артистами образов, созданных русскою литературой" ("Московские ведомости", 1898, 30 ноября).

"...Я видел Вас на такой высоте художественного воспроизведения впервые и не могу удержаться, чтобы не поделиться с Вами моей радостью, гордостью и восторгом",-- писал Станиславскому художник В. А. Симов 5 ноября 1898 г., увидев его в роли Имшина на сцене МХТ.

<sup>142</sup> Спектакль "Самоуправцы" впервые был показан на сцене Малого театра 21 января 1866 г. и в последний раз был сыгран 17 сентября 1867 г. Роль Имшина исполнял И. В. Самарин, которого Станиславский, естественно, не мог видеть в этой роли.

<sup>143</sup> Рябов Павел Яковлевич (1837--1906) -- актер Малого театра. А. П. Ленский ценил артистический талант Рябова и считал его "загубленным дарованием", застывшим на маленьких ролях, "тогда как по своему таланту достоин занимать такое же видное место, как и любой из наших премьеров" (А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки, изд. 2, дополненное, М., 1950, стр. 206).

После ухода А. Ф. Федотова Рябов стал режиссером Общества искусства и литературы. Им были поставлены: "Самоуправцы", "Не так живи, как хочется", "Бесприданница" и возобновлен "Скупой рыцарь".

<sup>144</sup> В книге "Моя жизнь в искусстве" Станиславский связывает свою работу над ролью князя Имшина с открытием важного творческого закона, который он выразил формулой "когда играешь злого,-- ищи, где он добрый". Это высказывание Станиславского было ошибочно истолковано некоторыми критиками как стремление к "оправданию" отрицательного образа. Но для Станиславского подобный прием служил не средством смягчения и сглаживания внутренних противоречий изображаемого персонажа, а, напротив, средством создания ярких контрастов, помогающих оттенить его важнейшие, типические черты. Подобный метод способствует созданию живого многогранного художественного образа, а не мертвой схемы.

Не только П. Я. Рябов, но и Г. Н. Федотова предостерегала Станиславского против одностороннего освещения роли. В одном из черновых набросков (№ 702) Станиславский приводит ироническое замечание Федотовой: "Мы любовались вами, голубчик мой! Вы прекрасно играли, мой батюшка. Ах, какие звери эти самоуправцы! А я-то, дура, думала, что они люди... Вот у меня цепная собака есть, так и та посердится, посердится, да и перестанет. Вы, верно, устали, мой голубчик. Шутка ли сыграть трагедию! Спасибо вам, очень, очень мило. Я так боялась! Ну, бог с вами, мой батюшка!.. берегите только голос!.."

"...Через много лет я припомнил слова умной артистки,-- пишет Станиславский,-- и стал руководствоваться следующим правилом, которое создал мне опыт: когда играешь злодея,-- надо искать, где он добрый, и наоборот; когда играешь храброго,-- ищи, где он трус, и т. д."

<sup>145</sup> Не случайно, что во время работы над ролью Имшина Станиславский неоднократно вспоминает Сальвини -- Отелло, потрясшего его глубиной трагизма, богатством внутреннего

содержания и неумолимой последовательностью, с которой Отелло погружается "в адское пекло своей ревности".

Роль Имшина, включающая в себя тему обманутого доверия, любви, мучений ревности, служила Станиславскому как бы трамплином для овладения трагической шекспировской ролью, сыгранной им в январе 1896 г., месяц спустя после возобновления "Самоуправцев".

<sup>146</sup> М. П. Лилина в водевиле Трофимова "Разведемся!" играла роль Евгении Алексеевны Косецкой.

<sup>147</sup> *Коклен* Бенуа-Констан (1841--1909) -- известный французский комедийный актер, неоднократно гастролировавший в России.

<sup>148</sup> *Лопатин* Лев Михайлович, профессор Московского университета, философ, старший брат актера В. М. Лопатина.

<sup>149</sup> *Соколовы* -- Константин Константинович и жена его Зинаида Сергеевна, сестра Станиславского.

<sup>150</sup> Сын П. Я. Рябова в письме к Станиславскому от 12 августа 1934 г. пишет: "Отец всегда был самым горячим поклонником Вашего таланта, и я никогда не забуду его характерного отзыва о Вас как об актере. Он говорил так: "Если взять Поссарта, Сальвини и Росси, истолочь и все их таланты сконцентрировать, то этого не хватит на создание и половины Станиславского..."

<sup>151</sup> *Лукутин* Николай Александрович -- владелец фабрики художественных изделий из папье-маше. В Обществе искусства и литературы играл под псевдонимами Александров и Никольский. Был пайщиком МХТ.

<sup>152</sup> *Первощикова* Екатерина Владимировна -- жена брата М. П. Лилиной.

*Купфер* -- приятельница матери М. П. Лилиной.

<sup>153</sup> *Третьякова* Вера Николаевна -- жена П. М. Третьякова, основателя картинной галлерей в Москве.

<sup>154</sup> 29 ноября 1889 г. -- повторение "Самоуправцев" и водевиля "Разведемся!"

<sup>155</sup> После ухода А. Ф. Федотова из Общества искусства и литературы руководителем драматического кружка по существу являлась Г. Н. Федотова. Станиславский писал ей в 1912 г.: "На развалинах Общества искусства и литературы Вы пришли без зова к небольшой, всеми брошенной группе любителей; Вы сели за режиссерский стол и сказали: "Теперь давайте работать". Вы поддержали в нас веру в будущее и научили нас служить искусству" (см. К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 235).

В книге "Моя жизнь в искусстве" Станиславский вспоминает, что Федотова приняла на себя руководство кружком в период репетиций "Самоуправцев". "Она просматривала и поправляла спектакли, которые готовились нами... Стремилась направлять нашу работу по внутренней линии".

<sup>156</sup> Спектакль был дан в пользу фельдшерских курсов при Старо-Екатерининской больнице.

<sup>157</sup> Позднее в своей рецензии на "Самоуправцев" Н. Е. Эфрос особенно отмечал игру Станиславского в сцене смерти князя Имшина: "Исполнитель ведет предсмертную сцену с редким тактом, давая лишь небольшое место физическим страданиям, элементу патологическому... Я не раз видел "Самоуправцев", но ни разу не видал такого художественного финала" ("Новости дня", 1895, 10 декабря).

<sup>158</sup> *Головина* Наталия Павловна -- двоюродная сестра М. П. Лилиной.

<sup>159</sup> Здесь Станиславский впервые упоминает о Вл. И. Немировиче-Данченко, который был в то время известным театральным рецензентом, беллетристом и драматургом. Его пьесы с успехом шли на сценах столичных и провинциальных театров. Театрально-педагогическая деятельность Немировича-Данченко началась с осени 1891 г.

<sup>160</sup> Данная приписка сделана спустя несколько месяцев после спектакля.

<sup>161</sup> *Гейтен* Лидия Николаевна (1857--1920) -- балерина Большого театра с 1873 по 1893 г. По воспоминаниям З. С. Соколовой, в 70--80-х годах Гейтен была "всеобщей любимицей" юных Алексеевых. Она "поражала нас изумительной мимикой. Иногда мы даже не хлопали, так были полны переживаний" ("О Станиславском", стр. 9).

Гейтен преподавала танцы в оперно-драматическом училище при Обществе искусства и литературы. Иногда она выступала в любительских драматических спектаклях. Намечая в 1888 г. состав труппы Общества, Станиславский предполагал пригласить Гейтен как актрису на драматические роли.

<sup>162</sup> Юрьев Сергей Андреевич (1821--1888) -- литературный и театральный деятель, критик. Переводчик западноевропейских драматургов-классиков, в том числе Шекспира, Кальдерона, Лопе де Вега.

Пьеса "Васантасена" (ошибочно названная Станиславским "Савантассена" написана С. А. Юрьевым по мотивам древнеиндийской поэмы. Станиславскому, по-видимому, предназначалась роль брамина Карудатты.

<sup>163</sup> Спектакль состоял из "драматической поэмы" в четырех картинах "Царь Саул" С. И. и С. С. Мамонтовых и комедии-шутки в двух действиях "Каморра" С. И. Мамонтова. Программа спектакля написана рукой Станиславского и датирована 4 января 1890 г.; в книге-альбоме "Хроника нашего Художественного кружка", изданном в типографии А. И. Мамонтова, на стр. VII указана дата -- 6 января.

В "Царе Сауле" Станиславский играл роль пророка Самуила, художник В. А. Серов -- царя Агага. Декорации к "Царю Саулу" были написаны по эскизам М. А. Врубеля, к "Каморре" -- В. Д. Polenova.

<sup>164</sup> Народная драма А. Н. Островского "Не так живи, как хочется" была поставлена в Обществе искусства и литературы 3 января 1890 г.

<sup>165</sup> В "Царе Сауле" участвовали дети С. И. Мамонтова.

<sup>166</sup> Малинин Михаил Дмитриевич -- оперный певец, выступавший в Московской частной опере Мамонтова. Исполнитель ролей Мизгиря в "Снегурочке", Валентина в "Фаусте", Петра во "Вражьей силе" и др. Принимал участие в спектаклях мамонтовского Художественного кружка. В "Царе Сауле", играл роль военачальника Авенира.

<sup>167</sup> Прахов Адриан Викторович (1846--1916) -- историк искусства и археолог, профессор. В 1887--1897 гг. руководил работами по росписи Владимирского собора в Киеве, которая осуществлялась художником В. М. Васнецовым при участии М. В. Нестерова и других. Группа библейских пророков, изображенная на стенах алтаря собора, была выполнена В. М. Васнецовым.

А. В. Прахов совместно с В. Д. Поленовым поставил 31 декабря 1878 г. в московском доме С. И. Мамонтова "живые картины" (эта дата считается началом деятельности мамонтовского Художественного кружка). В "живой картине" "Юдифь и Олоферн", поставленной Праховым, пятнадцатилетний Станиславский изображал Олоферна.

<sup>168</sup> Якунчиков Владимир Васильевич -- двоюродный брат Станиславского.

<sup>169</sup> Неврев Николай Васильевич (1830--1904) -- художник-передвижник, писавший на исторические и бытовые темы. Участвовал в спектаклях мамонтовского Художественного кружка.

<sup>170</sup> Товарищеский вечер Общества искусства и литературы 9 января 1890 г. состоял из ряда выступлений учеников оперного отделения училища при Обществе (сцены из "Русалки" Даргомыжского, из "Тайного брака" Чимарозы и др.) и повторения одноактной комедии П. Гнедича "Горящие письма".

<sup>171</sup> Митюшин Трофим Викулович играл в Обществе искусства и литературы под псевдонимом Бровкин.

<sup>172</sup> Третьяков Николай Сергеевич -- см. прим. 5 на стр. 541.

<sup>173</sup> Ольга Тимофеевна -- Перовошикова, мать М. П. Лилиной.

<sup>174</sup> Вансяцкий Дмитрий Феофилакторович -- деятельный член Общества искусства и литературы, выступал как актер под псевдонимами Неволин и Вольский. До возникновения Общества в 1887 г. Станиславский играл с Д. Ф. Вансяцким в спектаклях Музыкально-драматического кружка ("Майорша", "Лес").

<sup>175</sup> Станиславский высоко ценил отзывы Лилиной о своей игре. В письме от 26 августа 1901 г. он писал ей: "Я ужасно горд и растроган. Горд потому, что ты на моем веку в четвертый раз хвалишь меня: "Самоуправцы", "Горящие, письма", Штокман и Крамер..." ("О Станиславском", стр. 83).

<sup>176</sup> А. А. Федотов в спектакле 9 января 1890 г. играл роль Ольховского.

<sup>177</sup> 24 января 1890 г. состоялось повторение спектакля "Не так живи, как хочется" А. Н. Островского и "романса" в двух действиях "Когда б он знал!" К. А. Тарновского в пользу приюта Общества попечения о неимущих и нуждающихся в защите детей в Москве. В пьесе Островского Станиславский играл роль Петра, в "Когда б он знал!" -- барона Рецеля.



<sup>178</sup> Впоследствии, отвечая на этот вопрос, Станиславский утверждал, что взаимодействие с партнерами является важнейшей основой сценического поведения актера. Он считал, что сила и глубина воздействия актера на зрительный зал зависят не от прямого общения его со зрителем, а осуществляются через общение с объектами на сцене.

<sup>179</sup> А. А. Федотов играл роль кузнеца Еремки.

<sup>180</sup> Кошелева Софья Александровна -- подруга М. П. Лилиной.

<sup>181</sup> Бренко Анна Алексеевна -- см. прим. 12.

<sup>182</sup> Сапожникова (урожденная Якунчикова) Елизавета Васильевна -- двоюродная сестра Станиславского.

<sup>183</sup> Якунчикова Зинаида Васильевна -- сестра художницы М. В. Якунчиковой, двоюродная сестра Станиславского.

<sup>184</sup> Отзывы прессы об исполнении "Не так живи, как хочется" были противоречивыми. "Спектакль прошел очень удачно. Очень хорош был г. Станиславский в роли Петра, причем он произвел особенно сильное впечатление сценою объяснения с Грушею на вечеринке и в сцене галлюцинаций", -- отмечается в одном из отзывов. Отрицательная оценка спектакля в целом дана в журналах "Артист" (1890, кн. 5) и "Будильник" (1890, № 2). Спектакль был сыгран всего два раза -- 3 и 24 января. Позднее, в книге "Моя жизнь в искусстве", Станиславский дал резко отрицательную оценку своего исполнения роли Петра, где он не мог преодолеть банальных приемов изображения "русского богатыря".

<sup>185</sup> На товарищеском вечере 2 февраля 1890 г. учениками оперного отделения училища при Обществе были показаны отрывки из опер "Свадьба Фигаро" Моцарта и "Тайный брак" Чимарозы. Кроме того, Станиславским была исполнена сцена в подвале из "Скупого рыцаря" Пушкина.

<sup>186</sup> Станиславский говорит здесь о костюмированном бале Общества искусства и литературы, состоявшемся 9 февраля 1890 г. Возобновление "Каменного гостя" состоялось 4 февраля 1890 г.

<sup>187</sup> А. Ф. Федотов дебютировал на сцене Малого театра в 1862 г. в роли скряги Луки Дряжкина в пьесе "Кашей, или Пропавший перстень" Г. В. Кугушева.

<sup>188</sup> Владимир Сергеевич Алексеев, брат Станиславского, и его жен" Прасковья Алексеевна.

<sup>189</sup> Мусина-Пушкина Дарья Михайловна, ученица драматического отделения училища при Обществе, принимавшая участие в спектаклях (Сезарина в водевиле "Тайна женщины"). Впоследствии -- артистка Александрийского театра, где играла под фамилией Мусина.

<sup>190</sup> Невежин Петр Михайлович (1841--1919) -- беллетрист и драматург.

<sup>191</sup> Станиславский не прекращал работу над ролью Барона в "Скупом рыцаре" и включил сцену в подвале в свой концертный репертуар (Ялтинский городской театр -- 8 октября 1896 г. и театр Корша -- 15 февраля 1897 г.).

<sup>192</sup> На "исполнительном собрании" Общества 4 февраля 1890 г. был возобновлен "Каменный гость" А. С. Пушкина и повторена пьеса "Когда б он знал!" К. А. Тарновского.

<sup>193</sup> Н. С. Третьяков играл в этом спектакле роль Дон Карлоса (вместо Ф. Л. Соллогуба), А. А. Федотов -- Лепорелло, А. Д. Благая (в то время ученица оперно-драматического училища при Обществе) -- Лауру.

<sup>194</sup> Роль барона Рецеля в пьесе Тарновского "Когда б он знал!"

<sup>195</sup> На товарищеском вечере 18 марта 1890 г. была повторена пьеса П. П. Гнедича "Горящие письма" и исполнена одноактная пьеса-пародия Ф. Л. Соллогуба "Честь и месть", в которой Станиславский играл роль графа Гастона де Лавирак, а Соллогуб (под псевдонимом Буринский) - маркиза Пиброка де Петифур.

<sup>196</sup> Владимирова Ольга Петровна -- артистка Малого театра.

<sup>197</sup> Роцин-Инсаров (Пашенный) Николай Петрович (1861--1899) -- известный артист, работавший в ряде крупных провинциальных городов и в театре Корша в Москве. Отец народной артистки СССР В. Н. Пашенной.

<sup>198</sup> Горев (Васильев) Федор Петрович (1850--1910) -- известный артист Малого театра. Отличался большим темпераментом и обаянием; яркий представитель героико-романтического направления в актерском искусстве. Отсутствие высокой интеллектуальной культуры и недооценка систематической работы над собой иногда мешали Гореву достигнуть законченных художественных результатов.

"Горящие письма" были поставлены на сцене Малого театра в 1886 г. Партнершей Горева была А. Н. Ермолова-Кречетова, родная сестра М. Н. Ермоловой. Ермолова 2-я, Мария Ивановна,

двоюродная сестра М. Н. Ермоловой, артистка на выходные роли, в этом спектакле не участвовала.

<sup>199</sup> *Мансфельд* Дмитрий Августович (1851--1909) -- переводчик и драматург. Произведения его лишены художественной ценности.

<sup>200</sup> А. А. Федотов играл виконта Арманда де Пенсоэль.

<sup>201</sup> *Мартынова* Софья Михайловна, урожд. Катенина -- институтская подруга М. П. Лилиной.

<sup>202</sup> В книге "Из прошлого" (М., 1913) Н. В. Давыдов, вспоминая о Ф. Л. Соллогубе, писал: "Напыщенный романтизм, слезливая сентиментальность, своего рода культ "Гишпани"... любовь к необходимым атрибутам отчаянной романтики -- к гитаре, плащу, шляпе с пером, кастаньетам, толедскому клинку, таинственным похождениям", существовавшие в театре и литературе, были жестоко и едко высмеяны им в полной иронии и сарказма пародийной пьесе "Честь и месть".

Этот спектакль предвосхитил нашумевшую позднее театральную пародию "Вампука" в театре "Кривое зеркало", осмеивавшую оперную рутину.

Пьеса-пародия "Честь и месть" была возобновлена в постановке Станиславского 16 июля 1897 г. в любительском спектакле в Пушкино на даче Н. Н. Архипова. См. об этом воспоминания одного из участников -- В. И. Блюма, впоследствии театрального критика, писавшего под псевдонимом Садко ("О Станиславском", стр. 251--253).

<sup>203</sup> 5 апреля 1890 г. была осуществлена новая постановка Общества -- "Бесприданница" А. Н. Островского со Станиславским в роли Паратова (режиссер П. Я. Рябов). В заключение шел водевиль "Тайна женщины", в котором Станиславский играл Мегрио.

В Обществе искусства и литературы Станиславский играл в восьми пьесах Островского, три из которых он поставил сам. Роль Паратова, в которой Станиславский выступал в течение ряда лет с возрастающим успехом, получила широкое признание. В 1894 г. Станиславский был приглашен М. Н. Ермоловой для участия в спектакле "Бесприданница", состоявшемся 20 марта в Городском театре Нижнего Новгорода. "Незабываемый спектакль, в котором, казалось мне, я стал на минуту гениальным, -- писал Станиславский в "Моей жизни в искусстве". -- И не удивительно: нельзя было не заразиться талантом от Ермоловой, стоя рядом с нею на подмостках".

Нижегородская пресса высоко оценила игру Станиславского. Рецензенты полностью подтверждают ту трактовку роли Паратова, которую он приводит в "художественных записях" 1890 г. "Исполнитель придал Паратову выражение бессердечной холодности вместе с живостью темперамента. Его смех, его насмешливость, его не то деланная, не то искренняя страстность ярко выделили фигуру и сделали ее вполне своеобразною" ("Нижегородский листок", 1894, 22 марта). "Станиславский... показал себя очень хорошим артистом. Он был вполне естествен, типичен и жив, так что фигура Паратова, соединяющего в своей особе крепостническое барское самодурство с купеческим, волжским, вышла в его чтении цельной и яркой. Казалось, что на сцене вполне живое лицо, которое и негодование возбуждало, как лицо живое" ("Волгарь", 1894, 22 марта).

В книге "Сорок лет театра", вспоминая о Станиславском в роли Паратова, Н. В. Дризен писал: "Лучшего Паратова я не помню. Это действительно губернский лев, сердцеед, общий любимец, рубаха-парень. Станиславскому вообще удаются военные: даже под штатским сюртуком зрители чувствуют военную косточку, изящество манер и внутреннюю дисциплину".

19 декабря 1896 г. "Бесприданница" была возобновлена на сцене Общества искусства и литературы в постановке Станиславского с обновленным составом исполнителей.

Основной вывод, сделанный Станиславским по поводу исполнения им роли Паратова, заключался в том, что он ясно определил свое настоящее амплуа и призвание: "Я -- характерный актер, -- записал он в "Моей жизни в искусстве". -- Мало того, я признаю, что все актеры должны быть характерными, -- конечно, не в смысле внешней, а внутренней характеристики".

<sup>204</sup> Роль Паратова была впервые сыграна А. П. Ленским 10 ноября 1878 г.

<sup>205</sup> *Лентовский* Михаил Валентинович (1843--1906) -- актер и театральный антрепренер. См. о нем в книге "Моя жизнь в искусстве" (Собр. соч., т. 1, стр. 76).

<sup>206</sup> А. А. Федотов играл в этом спектакле роль Карандышева.

<sup>207</sup> *Горожанкин* Иван Николаевич (1848--1904) -- ботаник-морфолог и *Богданов* Анатолий Петрович (1834--1896) -- антрополог-зоолог -- профессора Московского университета.

<sup>208</sup> Гастроли итальянского трагика Эрнесто Росси (1829--1896) и немецкого театра герцога Мейнингенского под руководством режиссера Людвиг Кронекера явились крупным событием в театральной жизни Москвы 1890 г. Оценка искусства Росси и мейнингенцев дана Станиславским в книге "Моя жизнь в искусстве".

<sup>209</sup> *Мамонтов* Виктор Николаевич, двоюродный брат Саввы Ивановича.

<sup>210</sup> *Мазини* Анджело (1845--1926) -- известный итальянский певец, тенор.

<sup>211</sup> *Самарова* Мария Александровна (1852--1919) -- жена артиста Малого театра И. Н. Грекова (см. прим. 236 на стр. 574), имела театрально-костюмерную мастерскую. Участвовала в спектаклях Общества искусства и литературы, где сыграла ряд ролей. С 1898 г. -- артистка МХТ.

<sup>212</sup> *Львов* Иван Николаевич -- в прошлом репетитор детей Алексеевых и режиссер первых спектаклей в Любимовке. По окончании Московского университета учился в артиллерийском училище и в Академии генерального штаба. Некоторые черты И. Н. Львова были впоследствии использованы Станиславским при создании образа Вершинина в "Трех сестрах".

<sup>213</sup> 11 апреля 1890 г. повторение предыдущего спектакля, сбор с которого был предназначен на памятник А. Н. Островскому.

<sup>214</sup> Второй сезон Общества искусства и литературы закончился с крупным дефицитом. Общество не прекратило существования, но вынуждено было оставить свое дорогостоящее помещение на углу Тверской и Б. Гнезниковского переулка, передав его Русскому Охотничьему клубу. Летом 1890 г. Общество переехало на Поварскую улицу, в дом Казакова. Спектакли Общества давались еженедельно в помещении Охотничьего клуба. В качестве режиссера был привлечен артист Малого театра И. Н. Греков.

<sup>215</sup> *Фитценгаген* Вильгельм Федорович (1848--1890) -- профессор Московской консерватории по классу виолончели.

<sup>216</sup> Спектакль в помещении Русского Охотничьего клуба 8 ноября 1890 г. состоял из одноактной комедии "За хитрость хитрость" с участием В. Ф. Комиссаржевской в роли Любской, двухактной комедии "Кохинхинка" и водевиля "Тайна женщины" со Станиславским в роли Мегрио. Режиссером был И. Н. Греков.

<sup>217</sup> В сезоне 1890/91 г. в труппу Общества влилась группа любителей кружка Прокофьевых: Иван Александрович (см. прим. 132), его брат Сергей Александрович (псевдоним Пржеднев), его сестра Елизавета Александровна (псевдоним Александровская), ее муж Александр Михайлович Левитский и другие. Сезон открылся спектаклями "На хлебах из милости" В. Александрова (Крылова) (11 октября) и "Не в свои сани не садись" А. Н. Островского (25 октября), поставленными Грековым при участии актеров-любителей бывшего прокофьевского кружка.

<sup>218</sup> *Эрарский* Анатолий Александрович (1851--1897) -- преподаватель синодального училища, организатор и руководитель детского оркестра, выступавшего в Обществе искусства и литературы.

<sup>219</sup> *Эберле* Варвара Аполлоновна -- ученица оперного отделения училища при Обществе. Позднее -- оперная артистка, выступавшая на сцене Большого театра и в Московской частной опере Мамонтова. Исполнительница русских песен.

<sup>220</sup> *Благово* Елена Александровна. С 1898 г. артистка Малого театра. Выступала на сцене Общества под псевдонимом Анненская.

<sup>221</sup> А. Ф. Куманин (Карелин) играл роль Аннибала.

<sup>222</sup> *Перевоицкова* Мария Дмитриевна -- тетка М. П. Лилиной.

<sup>223</sup> 22 ноября 1890 г. возобновление спектакля "Горькая судьбина" А. Ф. Писемского (режиссер И. Н. Греков), с участием ряда новых исполнителей, в том числе будущих артистов Художественного театра В. В. Лужского и А. Р. Артема.

<sup>224</sup> Роль мужика Федора Петрова играл И. А. Прокофьев вместо прежнего исполнителя А. Ф. Федотова.

<sup>225</sup> В архиве Станиславского сохранилось письмо оперной певицы и педагога Э. К. Павловской от 20 декабря 1890 г., в котором она сообщает свои впечатления после спектакля "Горькая судьбина": "Вы очень сильно подействовали на меня, вообще на всю публику. Вы переживали душой всю драму, всю сердечную муку того несчастного, которого Вы изображали... А знаете, что меня поразило? Это то, что Вы на такой крошечной сцене, при Вашем росте, совсем не казались такого высокого роста, и сцена ни на минуту не казалась слишком маленькой. Это секрет пластики, которой Вы меня уже тогда поразили, когда я Вас впервые видела в Дон-Жуане. Это великое искусство, которым владеют очень немногие".

<sup>226</sup> 21 декабря 1890 г в помещении Русского Охотничьего клуба состоялось первое представление комедии А. Н. Островского "Лес" в Обществе искусства и литературы. Станиславский играл роль Несчастливцева, А. Р. Артем -- Счастливцева. Спектакль был поставлен И. Н. Грековым.

<sup>227</sup> В комментариях Е. Н. Семяновской к первому изданию "Художественных записей" указывается, что Станиславский впервые выступил в роли Несчастливцева 6 декабря 1887 г. в спектакле Московского музыкально-драматического кружка в помещении театра Мошнина.

Проф. С. Н. Дурылин обратил внимание на слова Станиславского в тексте "Художественных записей": "После неудачного исполнения в первый раз роли Несчастливцева я для второго раза обратился к Федотову" и сделал вывод, что Станиславский уже сыграл роль Несчастливцева до того, как выступил в ней в спектакле 6 декабря 1887 г. (см. "К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования", М" 1955, стр. 417--418). В сохранившейся печатной программе спектакля 1887 г. режиссер не указан. Возможно, что А. Ф. Федотов не был режиссером этого спектакля, а лишь проходил со Станиславским роль Несчастливцева.

<sup>228</sup> Рыбаков Николай Хрисанфович (1811--1876) -- один из корифеев русской провинциальной сцены, послуживший Островскому прототипом для роли Несчастливцева в "Лесе". Островский высоко ценил талант Рыбакова и увековечил его имя в словах Несчастливцева: "В последний раз в Лебедяни играл я Велizarия, сам Николай Хрисанфыч Рыбаков смотрел. Кончил я последнюю сцену, выхожу за кулисы, Николай Рыбаков тут. Положил он мне так руку на плечо... "Ты, говорит... да я, говорит... умрем, говорит"... Лестно" (А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. VI, М., 1950, стр. 33--34).

В 1876 г., в день своего юбилея, Н. Х. Рыбаков играл в Москве роль Несчастливцева. С приветствием юбиляру выступил сам А. Н. Островский.

<sup>229</sup> Чумин -- не установлено.

<sup>230</sup> Артем (настоящая фамилия Артемьев) Александр Родионович (1842--1914). Окончив Училище живописи, ваяния и зодчества со званием "некласного художника", он с 1877 по 1902 г. был учителем чистописания и рисования в Московской 4-й гимназии. В 80-х годах под псевдонимом Артем он принимал участие в спектаклях разных любительских кружков. Впервые встретился со Станиславским 15 ноября 1887 г. в "Майорше" И. Шпажинского, спектакле Московского музыкально-драматического кружка. С 1890 г. Артем играл в спектаклях Общества искусства и литературы; в 1898 г. вступил в труппу МХТ, где пробыл до конца жизни.

По свидетельству современников, Артем был выдающимся исполнителем роли Аркашки в "Лесе". Художник М. В. Нестеров, смотревший его в этой роли в начале 80-х годов в одном из любительских спектаклей, утверждает, что впервые "видел артиста, искусство которого было столь совершенно, так подлинно претворялось в жизнь. Тогда говорили, что Артемьев играл Аркашку не хуже Шуйского, создавшего эту роль" (М. В. Нестеров, Давние дни, М., 1941, стр. 102).

<sup>231</sup> Славин Алексей Иванович -- провинциальный актер, играл в Малом театре с 1889 по 1909 г. В своей статье "Артем. Станиславский. Чехов" С. Н. Дурылин писал: "Я плохо верю, что А. И. Славин играл Несчастливцева так, как описывал Артем Станиславскому... Видимо, деликатный, мягкий Артем не решился прямо указать Станиславскому на ошибочность его трактовки Несчастливцева, и, не давая никаких советов от себя, он счел за лучшее указать Станиславскому на пример другого актера, который будто бы видел в Несчастливцеве "прежде всего простого человека и лишь местами трагика" (см. "К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования", М., 1955, стр. 418--419).

<sup>232</sup> 3 января 1891 г. в трехактной комедии-шутке В. Александрова (Крылова) "Откуда сыр-бор загорелся" Станиславский играл роль адвоката Талицкого.

После пожара Охотничьего клуба Общество искусства и литературы перенесло свои спектакли в Немецкий клуб на Софийке (ныне -- Пушечная улица, помещение Центрального дома работников искусств).

<sup>233</sup> Комедия "Плоды просвещения" Л. Н. Толстого, разрешенная цензурой только для закрытых благотворительных спектаклей, впервые была показана в Москве Обществом искусства и литературы 8 февраля 1891 г. и повторена 11, 15 и 18 февраля.

<sup>234</sup> Эта запись сделана Станиславским рядом с текстом фельетона С. Васильева (Флерова) в "Московских ведомостях" (1891, 11 февраля), вклеенным в книгу "Художественных записей".

Васильев (Флеров) с позиций реакционной газеты "Московские ведомости" пытался дискредитировать комедию Л. Н. Толстого, отрицая ее общественную и художественную ценность. После просмотра спектакля "Плоды просвещения" в Обществе искусства и литературы Васильев (Флеров) в той же газете "Московские ведомости" от 18 февраля подтвердил свою отрицательную оценку пьесы.

<sup>235</sup> Запись сделана Станиславским после четвертого исполнения пьесы "Плоды просвещения" 18 февраля 1891 г. и как бы подводит итог его работы над этим спектаклем.

Роли в "Плодах просвещения" исполняли: Звездинцева -- К. С. Станиславский, Звездинцевой -- М. А. Самарова, Бетси -- В. Ф. Комиссаржевская (игравшая под псевдонимом Комина), Вово -- Н. С. Третьяков (Сергеев), Сахатова -- П. И. Голубков (Глаголев), доктора -- И. А. Прокофьев, Петрищева -- Н. А. Лукутин (Александров), горничной Тани -- М. П. Лилина, мужиков -- А. А. Федотов, В. В. Лужский и В. М. Лопатин, старого повара -- А. Р. Артем, Якова -- А. А. Санин.

Этот спектакль, явившийся первой крупной самостоятельной режиссерской работой Станиславского, привлек пристальное общественное внимание и стал "событием в художественной жизни Москвы, как по тому интересу, который возбуждает в публике каждое новое произведение знаменитого автора, так и по той блестящей постановке, в которой пьеса появилась на сцене" ("Артист", 1891, No 13, стр. 145).

Все отзывы прессы об этом спектакле были положительными (исключение составляют лишь фельетоны С. Васильева). Режиссерская и актерская работа Станиславского получила одобрительную оценку со стороны Вл. И. Немировича-Данченко, который под псевдонимом "Гобой" выступил с рецензией в газете "Новости дня" (1891, 10 февраля). "Я утверждаю, -- писал он, -- что никто и никогда не видел такого образцового исполнения у любителей. Да если бы вы не были убеждены, что это любители, -- вы бы и не поверили. Комедия гр. Л. Н. Толстого "Плоды просвещения" была разыграна с таким ансамблем, так *интеллигентно*, как не играют хотя бы у Корша". В рецензиях о спектакле отмечались искусство режиссера, "безукоризненность ансамбля", серьезность интерпретации произведения. В "Московском листке" (16 февраля) рецензент П. И. Кичеев писал, что Обществу искусства и литературы "вовсе не трудно преобразоваться в самом недалеком будущем в один из солиднейших и наиболее полезных для русского общества настоящих частных театров, преобразоваться в такой театр, который будет стоять вне всякой конкуренции с другими частными театрами и действительно способствовать делу умственного и нравственного развития русского общества".

<sup>236</sup> Греков Иван Николаевич (1849--1919) -- артист Малого театра, муж М. А. Самаровой. После ухода П. Я. Рябова был режиссером Общества искусства и литературы.

В книге "Моя жизнь в искусстве" (глава "Ремесленный опыт") Станиславский отмечал, что режиссеры, подобные Грекову, "учили попросту играть спектакль", показывая профессиональные приемы работы, идущие по внешней, ремесленной линии.

<sup>237</sup> Имеется в виду Общество распространения практических знаний среди образованных женщин, которое одновременно с Обществом искусства и литературы ставило "Плоды просвещения" под руководством режиссера Малого театра А. М. Кондратьева.

<sup>238</sup> И в том и в другом спектакле роль третьего мужика исполнял В. М. Лопатин (см. прим. 89), игравший эту же роль в декабре 1889 г. в любительском спектакле в усадьбе Л. Н. Толстого Ясная Поляна. Толстой высоко оценил исполнение Лопатина и значительно развил роль третьего мужика, состоявшую первоначально из нескольких реплик.

<sup>239</sup> Режиссерский экземпляр "Плодов просвещения", хранящийся в Музее МХАТ, снабжен чертежами планировок и замечаниями Станиславского, относящимися к расположению действующих лиц на сцене и их поведению. В книге "Моя жизнь в искусстве", рассказывая о постановке "Плодов просвещения", Станиславский отмечает, что он научился строить мизансцену, "в которой само собой вскрывалось внутреннее зерно пьесы".

<sup>240</sup> Роль Звездинцева явилась крупной актерской удачей Станиславского. "У любителя, играющего Звездинцева, замечательна эта безграничная, сияющая высшей культурной глупостью, наивно-убежденная горячая вера... в самое непроходимое идиотство... Таковы и должны быть "плоды просвещения", вытекающие из "такой высшей культуры" ("Театр и жизнь", 1891, 15 февраля).

В прессе отмечалось, что в Звездинцеве Станиславский поразил "умением отделать роль до мельчайших деталей, придать ей совершенно своеобразную характерность, воплотить перед зрителем живую фигуру во весь ее рост. Характерный, красивый грим: густые седые волосы с

боковым пробором, выхоленные баки, мягкий, чуть-чуть старческий тон, какой-то особый говорок; характерный покрой платья и эта превосходно переданная добродушная наивность с примесью восторженности, разлитая по всему лицу" ("Артист", 1891, No 13, стр. 146).

<sup>241</sup> Пьеса "Фома", написанная Станиславским по повести Ф. М. Достоевского "Село Степанчиково и его обитатели", была показана впервые на сцене Немецкого клуба 14 ноября 1891 г. В заключение шли сцены в одном действии "В камере судьи" В. А. Слепцова (переделка Шкарина). Спектакль был поставлен Станиславским, ставшим с сезона 1891/92 г. фактическим руководителем Общества искусства и литературы.

Чтоб избежать цензурного запрета, Станиславский вынужден был изменить название пьесы и имена действующих лиц. Так, Ростанев превратился в Костенева, Опискин -- в Оплевкина, Перепелицына -- в Курицыну, Коровкин -- в Букашкина и т. д. Переделка была разрешена цензурой к представлению как "сочинение Станиславского (Алексеева)", без упоминания имени Достоевского, но с указанием: "сюжет заимствован". На титульном листе цензурного экземпляра, хранящегося в Музее МХАТ и имеющего дату разрешения 11 января 1890 г., Станиславским сделана ироническая надпись: "Как обманывали цензуру".

В спектакле "Фома" центральную роль дядюшки исполнял Станиславский, Фому -- А. А. Федотов, в остальных ролях были заняты А. Р. Артем, М. П. Лилина, В. В. Лужский.

<sup>242</sup> Григорович Дмитрий Васильевич (1822--1899) -- писатель, автор широко известных произведений -- повести "Антон Горемыка", романов "Рыбаки" и "Переселенцы". Пьеса "Замшевые люди" (первоначальное название -- "Заноза") Обществом искусства и литературы не ставилась, так как автор, связанный обязательствами с дирекцией императорских театров, не имел возможности предоставить Обществу право первой постановки.

<sup>243</sup> С. М. Винокуров под псевдонимом Михайлов играл роль Ягодкина (т. е. Ежевикина).

<sup>244</sup> В программе фамилии Ильинской нет. Роль Курицыной (Перепелицыной) играла А. Ф. Смоленская.

<sup>245</sup> Роль дядюшки, по словам самого Станиславского, имела для него как артиста "совершенно исключительное по важности значение". Он достиг в этой роли полного внешнего и внутреннего перевоплощения, предельного слияния с образом (см. Собр. соч., т. 1, стр. 138--139).

"Бесхарактерный полковник в его исполнении живет на сцене с поразительной правдивостью, и вы минутами готовы поверить, что перед вами не актер, а сам полковник", -- говорится в рецензии в журнале "Артист" (1891, No 18, стр. 127). "В роль Ростанева он вложил такую массу таланта, был так прост, так естествен, -- писал другой критик. -- Верхом совершенства была у него сцена изгнания Фомы... Я смело заявляю, что русское общество теряет очень много от того, что такой художник, как г. Станиславский, подвизается на частной сцене" ("Развлечение", 1891, 1 декабря).

<sup>246</sup> "Мейнингенщиной" А. Ф. Федотов в данном случае называет приемы введения в спектакль пауз, световых и звуковых эффектов, которые, по замыслу Станиславского, должны были создать нужное сценическое настроение. Эти "звуковые паузы" Станиславского отмечались в рецензиях. "Перед падением занавеса [в конце второго действия. -- Н. Ч.] сцена некоторое время остается пуста. Сад залит лунным светом, щелкает соловей, за сценой лают собаки и раздаются крестьянские песни" ("Русские ведомости", 1891, 16 ноября).

Разработка этой паузы дается Станиславским в заключительной ремарке второго акта, снабженной его режиссерскими замечаниями (см. режиссерский экземпляр "Фомы" в Музее МХАТ).

<sup>247</sup> Действительно, П. И. Кичеев в своей заметке о спектакле в "Московском листке", отдав дань художественности исполнения, слаженности ансамбля и прекрасному качеству декорации второго действия (исполненной К. А. Коровиным), отрицательно отнесся к идее инсценировки этой повести вообще и указал, что переделка Станиславского "решительно лишена сценического движения".

<sup>248</sup> В программе спектакля 30 декабря 1891 г. указано, что после "Бесприданницы", в которой, как и прежде, Станиславский исполнял роль Паратова, должна была идти с его участием "Тайна женщины".

<sup>249</sup> Летом 1891 г. Общество искусства и литературы переехало в новое помещение на Волхонке (дом Спиридонова).

<sup>250</sup> Фигнер Николай Николаевич (1857--1919) -- известный оперный артист, тенор.

<sup>251</sup> Станиславский был приглашен участвовать в гастрольном спектакле группы актеров Малого театра (Г. Н. Федотова, О. О. Садовская, А. А. Яблочкина и Ф. Ф. Левицкий) в Рязани в пользу артиста Левицкого. Шла комедия в четырех действиях Вл. И. Немировича-Данченко "Счастливец", из репертуара Малого театра. Станиславский играл роль художника Богучарова, А. А. Федотов -- капитана Тюльпанова.

14 мая 1892 г. "Счастливец" шел в городском театре в Ярославле в исполнении артистов Малого театра. Станиславский вместо заболевшего Южина исполнял игранную им прежде роль Богучарова.

Рассказывая в "Моей жизни в искусстве" о своем участии в спектакле в Рязани, Станиславский, по-видимому, объединил в своих воспоминаниях обе поездки -- в Рязань и в Ярославль.

<sup>252</sup> Яша -- Гремиславский Яков Иванович (см. прим. 70).

<sup>253</sup> В письме из Рязани к М. П. Лилиной С. А. Кошелева писала: "Скажи Константину Сергеевичу, чтобы он не отчаивался и не думал, что провалился. Все, кого я знаю, в восторге от его игры".

<sup>254</sup> Весной 1892 г. "Счастливец" был поставлен с благотворительной целью в доме Алексеевых у Красных ворот, при участии артисток Малого театра Г. Н. Федотовой, О. О. Садовской, А. Н. Ермоловой-Кречетовой и артистов Общества искусства и литературы Станиславского, Лилиной, А. А. Федотова, Лужского и других. Дата 27 марта устанавливается по материалам архива Лужского.

<sup>255</sup> "Последняя жертва" А. Н. Островского была поставлена силами артистов Малого театра и Общества искусства и литературы 31 октября 1893 г. в зале Дворянского собрания в Туле. Станиславский играл роль Дульчина. Позднее, в феврале 1894 г., "Последняя жертва" была поставлена Станиславским на сцене Общества. |

Начиная с данной заметки записи Станиславского публикуются впервые.

<sup>256</sup> О знакомстве с Л. Н. Толстым в доме Николая Васильевича Давыдова Станиславский рассказывает в книге "Моя жизнь в искусстве" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 139--142). Толстой говорил Станиславскому: "Доставьте радость старику, освободите от запрета "Власть тьмы" и сыграйте!" Он согласился с предложением Станиславского объединить два варианта четвертого акта с тем, чтобы устранить "остановку действия в самый кульминационный момент драмы". Н. И. Тимковский в письме к Станиславскому от 14 апреля 1895 г. сообщает: "Вчера я виделся с Л. Н. Он сказал мне, что разрешает Вам делать с "Властью тьмы" что угодно и что Вы его можете видеть, когда хотите".

Постановка "Власти тьмы" была осуществлена Станиславским лишь в 1902 г. на сцене Художественного театра.

<sup>257</sup> Спектакль "Уриэль Акоста" К. Гуцкова был поставлен 10 декабря 1893 г. в Туле, в зале Дворянского собрания. Исполнителями, за исключением Станиславского, игравшего роль Де Сантоса, были актеры Малого театра. Под печатной программой рукой Станиславского приписано: "Панова, Ухов, Яковлев, Арбенин, Польш, Полянская -- молодые артисты Малого театра".

В 1895 г. "Уриэль Акоста" был поставлен в Обществе искусства и литературы; Станиславский был режиссером спектакля и исполнителем заглавной роли.

<sup>258</sup> 9 октября 1894 г. в городском театре в Ярославле состоялось гастрольное выступление Станиславского в роли Жоржа Дорси в пятиактной комедии В. Дьяченко "Гувернер". Роль Дорси незадолго до этого была сыграна Станиславским в Обществе искусства и литературы.

Как писала газета "Ярославские губернские ведомости" от 11 октября 1894 г., "Станиславский поистине воскресил перед нами этот, уже отживший в наше время, тип француза-гувернера в богатой помещичьей русской семье. Прекрасный грим, прекрасные манеры и отличный французский прононс как нельзя более способствовали полному успеху г. Станиславского. Отсюда понятна та восторженная овация, которую устроила публика своему любимцу не только во время исполнения им роли, но даже и по окончании ее"...

<sup>259</sup> Гастрольное выступление Станиславского в роли Паратова в ярославском городском театре. На афише и программе указано, что 11 октября 1894 г. представлена будет "Бесприданница" "с участием в последний раз известного московского артиста-любителя К. С. Станиславского".

Печатается впервые, по рукописи, не имеющей заглавия и датировки (№ 1537).

Летом 1896 г. Станиславский был занят подготовкой репертуара к сезону 1896/97 г. и решением ряда организационных вопросов в связи с предполагаемым расширением деятельности Общества искусства и литературы и превращением любительской труппы в профессиональный театр. Намечалось снятие помещения театра Я. В. Щукина в Каретном ряду, где в течение двух с половиной месяцев должны были идти регулярные спектакли Общества (в этом помещении в 1898 г. открылся Художественный театр).

Среди записей Станиславского, относящихся к 1896 г., имеется "Список пьес для памяти"; в нем перечислены многие драматические произведения, в том числе и пьесы, упоминаемые в данной публикации.

Ни одна из пьес, на которые Станиславский дает отзывы в публикуемой рукописи, не была включена им в репертуар Общества искусства и литературы. Лишь "Трактирщица" ("Хозяйка гостиницы") К. Гольдони была дважды поставлена им на сцене Художественного театра (в 1898 и 1914 гг.). Записывая свои мнения о пьесах, Станиславский почти во всех случаях приводит краткий пересказ их фабулы, который, как правило, опускается нами при публикации.

<sup>1</sup> В спектакле МХТ 1898 г. "Трактирщица" шла в один вечер со "Счастьем Греты" Э. Мариотта. Позднее, в 1914 г., "Хозяйка гостиницы" шла самостоятельно, без добавления второй пьесы.

<sup>2</sup> *Желябужская (Андреева)* Мария Федоровна (1872--1953) -- актриса и общественный деятель. Начала свой артистический путь в 1894 г. в Обществе искусства и литературы, где сыграла ряд ответственных драматических ролей (Юдифь -- "Уриэль Акоста", Лариса -- "Бесприданница", Геро -- "Много шума из ничего", Раутенделейн -- "Потонувший колокол"). С 1898 по 1905 г. -- артистка МХТ.

<sup>3</sup> *Желябужский* Андрей Алексеевич участвовал в спектаклях Общества под псевдонимом Андреев.

<sup>4</sup> По-видимому, *Левитский* Александр Михайлович, вступивший в сезоне 1890/91 г. в состав любительской труппы Общества.

<sup>5</sup> Опера А. Понкиелли "Джиоконда" была написана на сюжет драмы В. Гюго "Анджело".

## РЕЧЬ ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБЩЕДОСТУПНОГО ТЕАТРА

Речь была произнесена К. С. Станиславским 14 июня 1898 г. в местечке Пушкино под Москвой на торжественном собрании труппы будущего театра, приступившей с этого дня к регулярной работе по подготовке репертуара первого сезона Московского Художественного театра, носившего тогда название "Художественно-общедоступный театр".

В Музее МХАТ хранятся: 1) рукопись, озаглавленная Станиславским: "Приблизительный текст речи К. С. А[лексеева] на открытии театра в Пушкино" и 2) текст рукописи, переписанный набело неизвестной рукой, с незначительными разночтениями; он имеет то же заглавие и вклеен в архивную книгу, в которой собраны важнейшие документы первых лет Художественно-общедоступного театра.

Текст речи был частично напечатан в газете МХАТ "Горьковец" (1938, 27 октября, № 16--17) и в книге "Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах. 1898--1938" (М., 1938, стр. 696--697).

Печатается полностью, по рукописи Станиславского (№ 1089/2).

<sup>1</sup> Создание Художественно-общедоступного театра явилось для его основателей естественным продолжением их реформаторской театральной деятельности, начатой К. С. Станиславским в Обществе искусства и литературы, а Вл. И. Немировичем-Данченко -- в Московском филармоническом училище, где он с 1891 г. руководил драматическим классом.

При организации Художественно-общедоступного театра в состав труппы влилась группа актеров-любителей из Общества искусства и литературы, среди которых были: М. П. Лилина, В. В. Лужский, А. Р. Артем, М. Ф. Андреева, Н. Г. Александров, Г. С. Бурджалов, М. А. Самарова, А. А. Санин, Е. М. Раевская, художник В. А. Симов, гример Я. И. Гремиславский и другие. Из учеников Немировича-Данченко в состав труппы Художественно-общедоступного театра в 1898 г. вошли: И. М. Москвин, О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая, М. Л. Роксанова, В. Э. Мейерхольд и другие, а несколько позднее -- Н. Н. Литовцева и Е. П. Муратова.



<sup>2</sup> Принцип общедоступности театра лег в основу организации нового дела. В опубликованном в 1899 г. "Отчете о деятельности за 1-й год Художественно-общедоступного театра" он формулируется как "стремление к тому, чтобы небогатый класс людей, в особенности класс бедной интеллигенции, мог иметь за небольшую цену удобные места в театре" (стр. 4). Этот принцип получил свое обоснование в докладной записке, составленной Вл. И. Немировичем-Данченко и представленной в Городскую думу 12 января 1898 г. (см. книгу Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, М., 1952, стр. 63).

<sup>3</sup> Слова из монолога мастера Генриха -- героя пьесы "Потонувший колокол" Г. Гауптмана. Роль мастера Генриха Станиславский играл в спектакле Общества искусства и литературы (27 января 1898 г.) и в постановке МХТ (19 октября 1898 г.). Цитируя в своей речи слова Генриха, Станиславский в двух случаях отступил от текста пьесы, заменив слова "м\_н\_о\_й\_ созданного" на "н\_а\_м\_и\_ созданного", и вместо "упадут \_д\_о\_ж\_д\_е\_м\_ на землю перлы и алмазы" -- "упадут \_д\_л\_я\_ \_н\_а\_с...".

<sup>4</sup> Последний акт "Потонувшего колокола" кончается гибелью мастера Генриха, который поплатился смертью за измену своему идеалу.

## ОБРАЩЕНИЕ К НАЧАЛЬНИКУ ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ ПО ДЕЛАМ ПЕЧАТИ

кн. Н. В. ШАХОВСКОМУ

Печатается полностью впервые, по фотокопии, хранящейся в Музее МХАТ (подлинник -- в Архиве А. М. Горького).

На документе имеются карандашные пометки Шаховского и резолюция: "19 ян[варя]. В драм[атическую] цензуру. В дело о пьесе "Царь Федор".

Обращению Станиславского к Н. В. Шаховскому от 13 января 1902 г. предшествовали следующие обстоятельства:

3 декабря 1901 г. МХТ обратился в Главное управление по делам печати с просьбой разрешить к постановке первую пьесу Горького "Мещане". Возможность появления на сцене Художественного театра пьесы "крамольного" пролетарского писателя вызвала в правительственных кругах тревогу и замешательство. В условиях подъема революционного движения в стране прямое запрещение пьесы Горького цензурой могло стать поводом для резких протестов и антиправительственной демонстрации. Поэтому дважды сильно урезанная цензурой пьеса "Мещане", по словам Пчельникова, чиновника, назначенного для наблюдения за деятельностью частных театров Москвы, "прекрасно процензурованная" и лишенная "задирательности", превратилась якобы в пьесу "крайне слабую" и в таком "обезвреженном" виде была разрешена для постановки только одному Художественному театру.

Начальник Главного управления по делам печати кн. Шаховской, будучи одновременно секретарем Комитета Общества вспомоществования бывшим воспитанникам Московского университета, обратился 10 января 1902 г. к Станиславскому с письмом, в котором он выразил пожелание, чтобы первое представление "Мещан" в Петербурге состоялось в благотворительном спектакле в пользу Общества. Под этим "благовидным" предлогом Шаховской хотел получить возможность до выхода пьесы на широкую публику проверить ее на "избранной публике", посещающей благотворительные спектакли, и внести в случае необходимости купюры и сценические поправки. Станиславский настаивал на праве театра показать первые спектакли "Мещан" широкому зрителю, а в пользу "воспитанников Московского университета" сыграть третий спектакль.

Шаховской через Пчельникова сообщил Станиславскому, что вопрос о премьере "Мещан" может быть решен лишь после просмотра им лично генеральной репетиции. Министр внутренних дел Сипягин распорядился командировать Шаховского для этой цели в Москву и специальным письмом рекомендовал московскому генерал-губернатору великому князю Сергею Александровичу назначить и со своей стороны особое лицо для проверки впечатления о постановке первой пьесы Горького. О дате генеральной репетиции, которая откладывалась театром, Шаховской неоднократно осведомлялся у Пчельникова. Когда же выяснилось, что первое представление пьесы было назначено в Петербурге, куда театр должен был выехать на

гастроли, Шаховской потребовал, чтобы и генеральная репетиция "Мещан" была проведена в Петербурге.

После генеральной репетиции в пьесу были внесены дополнительные цензурные поправки, направленные на то, чтобы приглушить ее общественно-политическое звучание. Тем не менее резонанс спектакля был таков, что в дни представления "Мещан" с целью предупреждения возможных политических демонстраций "театр был полон полицией и переодетой и мундирной" (из письма О. Л. Книппер к А. П. Чехову от 27 марта 1902 г.).

О взаимоотношениях Художественного театра с цензурой в связи с постановкой горьковских пьес см. статью М. Л. Куниной "Московский Художественный театр в донесениях царского цензора 1901--1905 гг." ("Ежегодник МХТ" за 1948 г., т. I) и статью С. Д. Балухатого в книге "Мещане" М. Горького. Материалы и исследования" (М.--Л., 1941).

<sup>1</sup> Морозов Савва Тимофеевич -- см. прим. на стр. 584--585.

<sup>2</sup> О том, как цензура препятствовала Художественному театру в устройстве спектаклей для широкого демократического зрителя, грозя применить ограничения, специально установленные для репертуара "народных театров", см. во вступительной статье к настоящему тому (стр. 13).

<sup>3</sup> "Царь Федор Иоаннович" шел в МХТ "по уменьшенным ценам" в утренние спектакли 7 января и 4 февраля 1901 г. в 98-й и 101-й раз и 27 декабря -- в 110-й раз.

Тридцатое представление "Доктора Штокмана" состоялось утром 9 февраля 1901 г. "по обыкновенным ценам".

<sup>4</sup> Слова "нам нужен шумный успех для того, чтоб сделать из Горького драматурга" подчеркнуты карандашом Шаховским.

## **ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ**

### **К ТРУДУ О ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА**

Материалы данного раздела отражают творческие искания и эстетические взгляды Станиславского начала 900-х годов.

#### **1. ИЗ НАБРОСКОВ ПРЕДИСЛОВИЯ**

Два наброска, не имеющие заглавия и датировки, помещены в тетради среди других черновых материалов по вопросам творчества актера (№ 826). Находящиеся в той же тетради фрагменты "Художник черпает мотивы для своих творений из жизни и природы..." и заметки по вопросам артистической этики являются переработкой материалов записной книжки, которую Станиславский вел летом 1902 г. во Франценсбаде (№ 757). Это дает основание предположительно датировать наброски предисловия началом 900-х годов.

Публикуется впервые.

#### **2. [ОБ АКТЕРСКОМ АМПЛУА]**

Под этим общим заглавием печатаются два текста. Первый из них, опубликованный впервые в книге К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма (стр. 444--449), представляет собой беловой вариант рукописи, не имеющей названия и даты (№ 1030).

В архиве Станиславского имеется также черновой вариант этого наброска (№ 717), помещенный в одной тетради с другими материалами, которые дают возможность предположительно датировать рукопись началом 900-х годов. Часть этой черновой рукописи, не использованная Станиславским в беловом варианте, публикуется впервые, как добавление к основному тексту.

<sup>1</sup> Далее следует текст по черновой рукописи (№ 717).

### 3. [О ЗНАЧЕНИИ ОБРАЗОВАНИЯ ДЛЯ АРТИСТА]

Публикуются впервые два рукописных отрывка, связанные единством темы. Первый взят из записной книжки 1902 г. (№ 757). Второй отрывок написан Станиславским на отдельных листках, не имеющих заглавия, и относится, по-видимому, к началу 900-х годов (№ 724/1). В этот период Станиславский в своих выступлениях, записях и письмах неоднократно возвращается к вопросу о необходимости образования для актера (см., например, письмо к А. Д. Бородину 1901 г. в книге К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 117--118).

<sup>1</sup> Далее опускается текст об актере-гении и высказывание Л. Кронека, которые приводятся в более развернутом виде в следующей публикации.

### 4. ГЕНИИ

Публикуется впервые, по рукописи, написанной в отдельной тетради (№ 699). Датируется предположительно 1901 г. по сопоставлению с черновыми набросками на ту же тему, написанными в Ессентуках в конце июля 1901 г. (№ 716). Часть текста зачеркнута Станиславским.

Текст воспроизводится полностью. Зачеркнутое Станиславским заключено нами в угловые скобки.

<sup>1</sup> По-видимому, к данному месту текста относится карандашная заметка Станиславского, сделанная на пятом листе рукописи, дополняющая изложенную здесь мысль: "При Мочалове эти декорации и обстановка удовлетворяли художественный вкус публики".

<sup>2</sup> В ряде заметок и писем начала 900-х годов Станиславский неоднократно возвращался к вопросу о взаимоотношении актера и окружающей его сценической обстановки. Так, например, в записной книжке 1899--1902 гг. Станиславский писал: "Сцена и пьеса и искусство существуют для того, чтобы возбуждать в зрителе настроение. Все должно стремиться к этому: и актер, и декорация, и костюм, и освещение, и эффекты. Не логичны посему заявления, что декорации могут разрушать впечатление и т. д. Пусть вина падает на актера, который так слаб своим внутренним содержанием, что может производить впечатление контрастом с сереньким фоном и обстановкой, которая его окружает". Далее Станиславский вновь возвращается к этой теме: "Если Мочалов не нуждался в декорациях и костюмах, то Южину следует придти к режиссеру, понижее поклониться и сказать: "Помогите, один я не могу занять публику целый вечер и дать ей полную иллюзию" (№ 627). Эту же мысль Станиславский высказывает и в письме к С. В. Флерову от 24 мая 1900 г.: "Я первый подписываюсь под тем, что в спектаклях гениального Сальвини нет нужды хлопотать о постановке, потому что гений его покроет все... А когда Южин играет Отелло, -- задаю я вопрос, -- следует подумать об общем впечатлении от пьесы?.. Думаю, что да...".

<sup>3</sup> Кронеке Людвиг вступил в 1866 г. в труппу придворного театра герцога Мейнингенского на амплуа комедийного актера; с 1869 по 1891 г. был режиссером этого театра и организатором его гастролей в ряде европейских стран (в России -- в 1885 и 1890 гг.).

Станиславский высоко ценил режиссерско-постановочное искусство Кронека, его организаторский талант, тщательность в разработке ансамбля и массовых сцен, умение создать строгую дисциплину и воспитать у каждого участника чувство ответственности за успех спектакля.

В отличие от тех критиков, которые видели в постановках мейнингенского театра лишь археологический педантизм в изображении эпохи и чрезмерное обилие историко-бытовых подробностей, Станиславский оценил умение мейнингенцев режиссерскими приемами выявлять духовную сущность произведения.

Эпизод, приведенный в тексте настоящей публикации, в переработанном виде использован Станиславским в книге "Моя жизнь в искусстве" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 130). Там же

Станиславским дана оценка как положительных, так и отрицательных сторон творчества мейнингенцев и режиссуры Л. Кронкеа.

## 5. [ЗАМЕТКИ ОБ УСЛОВНОСТИ. ПРАВДЕ И КРАСОТЕ]

Под этим условным названием публикуется впервые ряд заметок начала 900-х годов, объединенных нами по тематическому признаку.

<sup>1</sup> Печатается по незаконченной рукописи, находящейся среди материалов, озаглавленных Станиславским "Театр" (№ 718). Часть этих материалов позднее была использована Станиславским в рукописи "Театр. (Вместо вступления)". Публикуемый текст выделен из состава других рукописных материалов на основании карандашных пометок Станиславского на полях -- "Перенести", "Переместить", так как данный фрагмент о сценических условностях не имеет прямой связи с остальным материалом.

Текст отрывка о сценических условностях в рукописи начинается словами: "Однако прежде -- маленькое предисловие", -- опущенными в настоящей публикации.

<sup>2</sup> Дальнейший текст является добавлением, сделанным Станиславским на обороте пятого листа рукописи (точное место данного фрагмента им не было определено).

<sup>3</sup> Публикуется карандашная заметка на двух листках, вырванных из блокнота (№ 1028/17--18); хранилась Станиславским среди других мелких его заметок 1904--1905 гг.

<sup>4</sup> Аким -- один из персонажей пьесы Л. Н. Толстого "Власть тьмы". В записной книжке 1899--1902 гг. Станиславский писал, что "теперь на сцене хотят видеть жизнь", и художественная правда воцарилась на подмостках взамен "художественной лжи", что после Репина "и в грязи, в грязном тулупе стали находить красоту" (№ 627). Позднее Станиславский неоднократно возвращался к этой мысли, указывая, что после Репина и Толстого "мы научились находить красоту даже в смердящем тулупе Акима".

Постановка "Власти тьмы" была осуществлена Художественным театром в 1902 г.

<sup>5</sup> Дункан Айседора (1878--1927) -- известная танцовщица. Отрицая приемы классического балета, их условность и каноничность, Дункан стремилась к обновлению искусства танца, к естественной пластике человеческого тела, искренности и лиричности переживаний.

Станиславский восторженно отзывался об искусстве Дункан, с которым познакомился в период ее гастролей в России. В записи от 24 января 1905 г. (см. 255 стр. настоящего тома) Станиславский отмечает, что он смотрел Дункан и "очарован ее чистым искусством и вкусом". Там же он высказывает мысль о вреде "условности" и о необходимости возврата искусства к естественности и простоте. Об отношении Станиславского к сценической условности см. вступительную статью, стр. 21--23.

О влиянии Дункан на Станиславского можно судить по его письмам, которые публикуются в седьмом томе Собрания сочинений.

<sup>6</sup> Публикуется по рукописи, не датированной автором и входившей в одну из ранних редакций труда Станиславского "Настольная книга драматического артиста" (№ 1247/8). Судя по карандашной приписке, Станиславский предполагал включить данный набросок в главу "Худож[ественное] и нехудож[ественное] или Реализм" (эта глава не была им осуществлена).

<sup>7</sup> В одном из вариантов "Настольной книги", в разделе "Свойства творческой воли таланта", имеется текст, перекликающийся с текстом настоящей публикации. "Художественно то, что облагораживает и возвышает самого артиста и присутствующих при его творчестве зрителей,-- писал Станиславский.-- Напротив, все, что потакает мелким чувствам человека или его похоти, нехудожественно. И в этом случае не следует бояться реализма и правды, чтоб не впасть в обратную крайность" (№ 1239).

<sup>8</sup> Пьеса Г. Гауптмана "Ганнеле" была поставлена Станиславским в 1896 г. в помещении Солодовниковского театра в антрепризе Лентовского с участием актеров Общества искусства и литературы. В 1898 г. "Ганнеле", подготовленная Художественно-общедоступным театром, была запрещена духовной цензурой (см. стр. 279 настоящего тома).

<sup>9</sup> Публикуется по рукописному наброску, находящемуся вместе с другими материалами в записной книжке Станиславского (№ 758), которая датируется 1903 г.

Высказанные в этом наброске мысли о природе сценического таланта и темперамента получили развитие в вариантах труда Станиславского "Настольная книга драматического артиста".

### **["ТРУД АРТИСТА КАЖЕТСЯ ЛЕГКИМ..."]**

Печатается по рукописи, находящейся в записной книжке 1903 г. (№ 758). Впервые опубликовано в книге К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 176--179.

Первоначальные наброски "Труд артиста кажется легким..." сделаны Станиславским в записной книжке 1902 г. во время пребывания его во Франценсбаде. В другой рукописи, начинающейся словами "Художник черпает мотивы для своих творений из жизни и природы", имеется ряд мест, текстуально перекликающихся с рукописью "Труд артиста...".

Публикуется наиболее законченный вариант, являющийся, по-видимому, наброском статьи или речи в связи с организацией фонда учреждения санатория для актеров на Кавказских Минеральных Водах, о чем говорится в заключительной части текста.

<sup>1</sup> В записной книжке 1902 г. в этом месте рукописного наброска "Труд артиста..." имеется следующий текст, не включенный Станиславским в окончательную редакцию: "Вот приблизительная обстановка сцены и ее кулис. Вот то, что так тянет к себе молодых артистов, приходящих в этот мир по вечерам при освещении, вот что они, идеализируя, зовут артистическим беспорядком или богемой. Очарование длится до первой простуды, до первого дня, проведенного в театре в качестве артиста" (№ 757, стр. 55).

В рукописи "Художник черпает..." имеется ряд дополнительных деталей, характеризующих обстановку закулисья большинства театров конца XIX -- начала XX века. Приведем один из примеров: "Есть и курилка для актеров, излюбленное место закулисных завсегдатаев, но этот чулан редко освещается, а следовательно, и отапливается. Обыкновенно в ожидании приезда гастролера или знаменитости сюда сваливают камин-ампир из "Гамлета", новый трон для Грозного и Лира (одновременно), костюмную мебель и прочий хлам. Артисты пополняют этот склад старыми бутылками от пива и венками с оторванными лентами" (№ 827, стр. 24--25).

<sup>2</sup> Приведем дополнительный текст из записной книжки 1902 г.: "Чтоб приносить все эти жертвы и сознательно идти на них, необходима непреодолимая любовь к искусству. Без достаточных данных, ставящих артиста сразу в более человеческие условия, можно идти на сцену только в том случае, когда непреодолимая любовь к театру заставляет делать выбор между пистолетной пулей или жертвами искусству. Тогда эти жертвы переносятся легко и даже с любовью" (№ 757, стр. 57).

<sup>3</sup> "Я испытал на себе жестокость публики и прессы. Годами создаваемая роль погибла в один вечер, и даже анонс о моей болезни с сорокаградусной температурой не мог умерить поспешности несправедливого суда", -- писал Станиславский в рукописи "Художник черпает...". Там же в авторском примечании в конце страницы он указывает, что это был первый спектакль "Смерти Иоанна Грозного" А. К. Толстого в Художественном театре (29 сентября 1899 г.).

В записной книжке 1902 г. имеется другое автобиографическое признание Станиславского: "Мне приходилось самому смешить публику и, убегая за кулисы, узнавать о ходе тяжелой болезни моей дочери" (№ 757, стр. 48).

<sup>4</sup> Цитируя на память Островского, Станиславский допускает в рукописи неточность. В квадратных скобках нами приведен подлинный текст Островского.

### **ОБРАЩЕНИЕ К С. Т. МОРОЗОВУ**

Публикуется впервые, по рукописи (№ 1078), представляющей черновик обращения или речи. На конверте рукой Л. Я. Гуревич написано: "Речь К. С. Станиславского С. Т. Морозову". Когда и при каких обстоятельствах публикуемая речь Станиславского была произнесена или вручена Морозову -- установить не удалось.

Датируется 1902 годом, по времени переезда Художественного театра из помещения "Эрмитажа" в Каретном ряду в новое здание в Камергерском переулке (в настоящее время -- Проезд Художественного театра).

Морозов Савва Тимофеевич (1862--1905) -- крупный фабрикант, пайщик МХТ и один из его директоров, принимал активное участие в жизни театра и оказывал ему существенную материальную и организационную помощь. Морозов взял на себя расходы по переоборудованию здания театра в Камергерском переулке в сумме около 300 тыс. руб. и сдал его Товариществу МХТ по низкой арендной цене. Он принял также активное участие в разработке проекта, наблюдал за строительством здания и оборудованием сцены Художественного театра.

Характеристику деятельности Морозова в МХТ Станиславский дал в книге "Моя жизнь в искусстве", в главе "С. Т. Морозов и постройка театра" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 244--247).

М. Горький в ряде своих произведений (очерки "Леонид Красин", "Савва Морозов" и др.) раскрывает сложный, внутренне противоречивый образ Морозова. Подводя итог высказываниям Горького о Морозове, один из исследователей творчества Горького пишет, что Морозов "допускал вызов карательных войск против бастующих рабочих своих фабрик -- хотя давал деньги на издание революционной литературы; пытался играть роль вожака русской буржуазии -- хотя прятал от жандармов у себя на квартире Николая Баумана; говорил о неизбежности и необходимости революционного взрыва и даже как будто желал его -- и в самый разгар революции, в мае 1905 г., кончил жизнь самоубийством... Делал ли Морозов для себя вывод о необходимости порвать со своим классом? Намерения такого рода у него, возможно, иногда появлялись, но, как писал Горький, "он был недостаточно силен для того, чтобы уйти в дело революции" (см. Б. Бялик, Драматургия М. Горького советской эпохи, М., 1952, стр. 108, 113).

<sup>1</sup> "Савва Морозов повадился к нам в театр, ходит на все репетиции, сидит до ночи, волнуется страшно... Я думаю, что он скоро будет дебютировать, только не знаю еще в чем", -- писала О. Л. Книппер А. П. Чехову 10 сентября 1899 г. ("Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер", т. 1, М., 1934, стр. 74).

<sup>2</sup> Д. П. Черкизовский был "заведующим электрическим освещением" Художественно-общедоступного театра (до перехода в новое помещение). Станиславский называл Морозова "главным заведующим электрической частью", подчеркивая его большие заслуги и в этой области.

<sup>3</sup> "Вертепом разврата" Станиславский называет театр фарса и кабаре Шарля Омона, арендовавшего до 1902 г. помещение театра в доме Г. М. Лианозова в Камергерском переулке. Это помещение было перестроено для МХТ по проекту архитектора Ф. О. Шехтеля. Работа производилась под руководством Морозова и была осуществлена за несколько месяцев.

<sup>4</sup> Ввиду чернового характера рукописи предпоследний абзац, дублирующий заключительные строки, опущен при публикации.

<sup>5</sup> Морозов поддерживал стремление основателей МХТ к общедоступности и общественной значимости репертуара. Представляет интерес проект образования "Товарищества на паях" МХТ, основанного в 1902 г. по инициативе Морозова, который предложил организовать товарищество из наиболее ценных и необходимых работников театра. В проекте указывается, что "Товарищество обязуется перед С. Т. Морозовым не повышать платы на места выше 1700 руб. полного сбора... чтобы театр сохранил характер общедоступности". Там же оговорено, что "репертуар театра должен придерживаться пьес, имеющих общественный интерес, и пьесы, не имеющие такового, хотя бы и могущие рассчитывать на материальный успех, не могут входить в состав репертуара театра" (см. "Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах. 1898--1938", М., 1938, стр. 708).

В 1904 г. С. Т. Морозов вышел из состава дирекции МХТ, оставив в деле свой первоначальный паевой взнос в размере 14 800 руб., но отказался от "дальнейших обязательств, касающихся денежной части" Товарищества (письмо Морозова Станиславскому от 29 ноября 1904 г.).

## [К ДЕСЯТИЛЕТИЮ РУССКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА]

Рукопись, не датированная автором, отнесена нами к маю 1904 г., то есть к десятилетию со дня преобразования благотворительного Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям (основанного в 1885 г.) в Русское театральное общество (РТО), которое возглавила М. Г. Савина. Устав РТО был утвержден 15 мая 1894 г. С этой даты и исчисляется время деятельности Театрального общества.

Было ли это обращение направлено в РТО, или рукопись осталась неиспользованной, установить не удалось.

Учреждение Русского театрального общества, борьба за расширение его функций, в которой принимали участие передовые деятели театра, в том числе и Станиславский, отражали стремление артистической интеллигенции к объединению и организованной борьбе за свои права. Русское театральное общество, ограждавшее актерскую массу от произвола антрепренеров и полицейских властей (все театры, кроме императорских, находились в ведении административных учреждений и полиции), стало в этот период центром профессионального объединения актеров.

Призывая к расширению деятельности РТО, Станиславский ставил перед ним не только административные, но и идейно-творческие задачи.

Печатается по рукописи, хранящейся в архиве Музея МХАТ (№ 1090), опубликованной впервые в книге К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма (стр. 157--158).

## **ПРОЕКТ ОРГАНИЗАЦИИ "АКЦИОНЕРНОГО ОБЩЕСТВА ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ"**

Станиславский стремился к внедрению художественных принципов МХТ в практику других театров. Таким путем ему представлялось возможным обновление театрального дела в провинции. Проект организации "Акционерного общества провинциальных театров" был одной из попыток реализации этой идеи.

Проект Станиславского печатается по рукописи, впервые опубликованной (с небольшими сокращениями) в книге К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма (стр. 160--163).

13 февраля 1904 г. на квартире у Станиславского состоялось совещание, на котором он изложил свой проект реформы театрального дела в провинции и создания филиальных отделений МХТ. Этот проект, по словам В. В. Лужского, был "очень грандиозен", не во всем мог быть сразу реализован, но "принят большинством с большой охотой и интересом", в том числе Вл. И. Немировичем-Данченко, В. И. Качаловым, И. М. Москвиным и другими (см. письмо В. В. Лужского И. А. Тихомирову от 14 февраля 1904 г. Музей МХАТ).

В переработанном и дополненном варианте проекта "Акционерного общества провинциальных театров", написанном председателем комиссии В. В. Лужским, очевидно, по указаниям Станиславского или совместно с ним, идея создания Общества обоснована потребностью откликнуться на новые явления общественной жизни страны.

"В тот момент культурного развития, который теперь переживается русским обществом,-- говорится во вступлении к проекту,-- искусство во всех своих формах уже перестало быть достоянием какой-нибудь одной группы людей, вышло на улицу и вмешалось в толпу, живя всем разнообразием кипящей вокруг него жизни. Естественно, что разнообразие окружающих интересов жизни так или иначе отражается и на самом содержании искусства...". На вопрос о том, сумеет ли провинциальная публика оценить это новое художественное начинание, авторы проекта дают следующий ответ: "...нужно отметить неоспоримый культурный подъем нашей провинции во всех областях жизни, вызванный рядом причин широко общественных. Вместе с этим прогрессом жизни возросли и те эстетические требования, которые предъявляются предприятиям художественного характера. Зритель в театре уже не удовлетворяется старой, рутинной постановкой пьесы".

Во вступительной части проекта говорится, что идея расширения деятельности МХТ в области руководства передвижными провинциальными театрами продиктована также необходимостью проявить заботу о молодежи, то есть о кадрах учеников Драматического класса, основанного в МХТ в 1901 г. "Видя в приходящей к нему молодежи продолжателя начатого им дела, сжившись с ней среди общей работы", Художественный театр "не мог относиться равнодушно к необходимости выпустить эту воспитанную им молодежь из стен театра благодаря невозможности дать ей артистическую работу у себя". Далее утверждается мысль, что школа театра могла бы явиться большой культурной силой в провинции и "для самого Художественного театра была бы обеспеченным питомником молодых артистических сил. Очевидно, нужна была организация какого-то предприятия, которое сохранило бы за театром

руководящую роль в художественной работе воспитанных его школой артистов, объединило их между собою и оставило за театром право по мере надобности пополнять свой ансамбль из числа их" (№3113).

Проект создания нескольких филиальных отделений Художественного театра не был реализован. Организованное в 1905 г. филиальное отделение МХТ, известное под названием Студии на Поварской, превратилось в экспериментальную режиссерскую лабораторию и отказалось от осуществления тех задач, которые первоначально возлагал на него Станиславский.

<sup>1</sup> Пьеса А. Н. Островского "Сердце не камень" готовилась к постановке в МХТ в сезоне 1899/900 г. К. С. Станиславским и В. В. Лужским.

В перечне спектаклей Художественного театра, приведенном в проекте, Станиславским подчеркнуты карандашом "Ганнеле" и "Сердце не камень" -- неосуществленные постановки МХТ.

<sup>2</sup> Далее приписано карандашом: "29) Общ[ее] собран[ие]. Этот пункт остался неразработанным Станиславским.

## ИЗ РЕЖИССЕРСКОГО ДНЕВНИКА 1904--1905 гг.

### ("ИВАН МИРОНЫЧ")

Режиссерские записи Станиславского репетиций пьесы Е. Чирикова "Иван Мироныч" относятся к заключительному периоду работы над спектаклем, который был впервые показан зрителю 28 января 1905 г. Ставил "Ивана Мироныча" В. В. Лужский. Это была его первая самостоятельная режиссерская работа в Художественном театре; до этого Лужский был сорежиссером Станиславского в семи спектаклях МХТ ("Самоуправцы", "Двенадцатая ночь", "Геншель", "Доктор Штокман", "Три сестры", "Микаэль Крамер", "Мещане"). Выпуская "Ивана Мироныча", Станиславский как главный режиссер театра вносил существенные коррективы в работу Лужского, много в ней исправлял и перерабатывал и фактически являлся художественным руководителем постановки (в издании "Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах. 1898--1938" ошибочно указано, что постановка "Ивана Мироныча" принадлежит Вл. И., Немировичу-Данченко, который в этой работе участия не принимал).

Автор "Ивана Мироныча" Е. Н. Чириков (1864--1932), беллетрист и драматург, начал свою литературную деятельность в конце 80-х -- начале 90-х годов. Чириков получил известность как изобразитель русской провинциальной жизни. В период общественного подъема перед революцией 1905 г. Чириков примыкал к писателям, группировавшимся вокруг М. Горького и издательства "Знание".

Драматургическая деятельность Е. Н. Чирикова началась под воздействием пьес А. П. Чехова и спектаклей молодого Художественного театра. "Все мы, Андреев, Горький, Юшкевич, я и многие из писателей, начали писать пьесы под впечатлением этого исключительного театра",-- вспоминал он впоследствии в статье "Как я сделался драматургом".

Первые пьесы Чирикова -- "На дворе во флигеле", "За славой", "Евреи" -- не были приняты Художественным театром, и лишь "Иван Мироныч" был осуществлен на его сцене в сезоне 1904/05 г.

В "Иване Мироныче" изображены быт и нравы захолустного провинциального городка, в котором процветают "торжествующая пошлость, подлость и скука",-- тема, характерная для целого ряда беллетристических произведений Чирикова. Центральный персонаж пьесы -- инспектор прогимназии Иван Мироныч Боголюбов, "человек в футляре", своей бюрократической сухостью, педантизмом, рутинерством, ненавистью ко всему новому душит, подавляет окружающих. Его жена Вера Павловна не выносит этого гнета, она протестует против "устоев" жизни, обезличивающих и уродующих человека.

Показывая разрушение устоев "старой жизни", автор не сумел раскрыть борьбу за новую жизнь, не давал ясного и определенного выхода, что лишало пьесу остроты социального протеста и общественно-политической значимости. В "Иване Мироныче", так же как и в своих рассказах, Чириков подражал Чехову, однако ему "не хватало чеховской силы обобщения,



тонкости анализа, остроты зрения, умения за частным, обыкновенным увидеть большое и страшное" ("История русской литературы", т. 10, М.--Л., 1954, стр. 583).

"Иван Мироныч" подвергся значительным цензурным сокращениям, еще более ослабившим социальную значимость пьесы. "Просто изумлен нелепостью цензурных придирок!.. Конечно, лучше кончить самоубийством, чем исполнить эти возмутительно-бессмысленные издевательства цензора",-- писал Чириков Немировичу-Данченко 15 августа 1904 г.

Сокращениям подверглись и те немногие и неясные намеки на революционную деятельность одного из персонажей пьесы -- Сергея Борисовича, которые имелись в тексте. Так, по сравнению с первым печатным изданием "Ивана Мироныча" (сб. "Знание" за 1904 г., книга V), в суфлерском экземпляре пьесы отсутствуют упоминания о поднадзорном положении Сергея Борисовича, о том, что он сидел в тюрьме, был выслан в Сибирь и т. д.

На сцене МХТ пьеса шла в трех актах (так же, как она была напечатана в сб. "Знание"). В процессе репетиций Станиславский пытался усилить общественную значимость "Ивана Мироныча", сделать спектакль созвучным революционным событиям, происходившим в стране. В финале третьего акта он режиссерскими средствами всячески подчеркивал и усиливал тему бунта и протеста Веры Павловны.

Между тем в четвертом акте, предложенном театру, но не осуществленном на сцене, для автора основным являлся не бунт Веры Павловны, а ее трагическая гибель, подчеркивающая беспочвенность и бесплодность ее протеста и мертвящую, растлевающую силу Ивана Мироныча и его окружения. "Надо Вам сказать, что я написал IV акт и, кажется, удачно...",-- писал Чириков Немировичу-Данченко 12 мая 1904 г.-- "IV акт небольшой; происходит в "спальне с розовым фонариком". Дело к ночи. Осень. За стенами ветер, слякоть... Кончается действие: пустая спальня, где-то случилась катастрофа: доносится голос этой катастрофы. А "часы с музыкой" в пустой комнате играют себе, как ни в чем не бывало, вызывая в зрителе как бы воспоминания о всей этой жизни в этом доме, где торжествует пошлость и давится стремление из нее вырваться" (Музей МХ АТ, архив Н-Д).

Показательно, что позднее в Собрании сочинений Чирикова пьеса "Иван Мироныч" печаталась в четырех актах и кончалась самоубийством героини.

После революции 1905 г. Чириков одним из первых вышел из Товарищества "Знание". Творчество его теряет демократический характер. Пьесы, предложенные им Художественному театру,-- "Легенда старого замка", "Колдунья", "Лесные тайны" и другие -- свидетельствовали об отходе драматурга от современных, общественно-актуальных тем и не были приняты театром. После Октябрьской революции Чириков эмигрировал за границу.

Режиссерский дневник Станиславского 1904--1905 гг. публикуется впервые, по рукописи (No 1319/1--21), представляющей собой записи на отдельных листах, снабженные заголовками и датами.

Первая запись озаглавлена Станиславским: "После, репетиции "Ивана Мироныча" с Качаловой и Гельцер. 1904 г. 16/XI". Дальнейшие записи имеют заглавия: "Иван Мироныч", "Репетиция "Ивана Мироныча" и др., с указанием даты и акта. Эти заголовки при публикации опускаются.

<sup>1</sup> В записи от 16 ноября 1904 г. Станиславский делает одну из первых попыток обобщения отрицательного опыта ремесленного театра -- вопрос, который получил дальнейшее развитие в труде о различных направлениях в театральном искусстве и позднее -- в книге "Работа актера над собой".

<sup>2</sup> Шумский Сергей Васильевич -- выдающийся артист Малого театра.

<sup>3</sup> Здесь из-за неточности формулировки может быть сделан ошибочный вывод, будто Станиславский отрицал необходимость дальнейшей работы над ролью после выпуска спектакля, что опровергается всей его творческой практикой. Он говорит здесь лишь о свойстве некоторых актеров, к которым причисляет и себя, совершенствовать роль в процессе публичного творчества, отталкиваясь от живого ощущения зрительного зала.

<sup>4</sup> Пинчук -- Красковская Татьяна Васильевна, артистка МХТ с 1901 по 1904 г. и с 1911 по 1943 г. В "Иване Мироныче" репетировала роль горничной Дуни; в спектакле не участвовала.

Здесь и в дальнейшем Станиславский цитирует текст пьесы Чирикова по памяти и в большинстве случаев неточно.

<sup>5</sup> Халютин Софья Васильевна (р. 1875) -- артистка МХТ с 1898 г., народная артистка РСФСР. В спектакле исполняла роль мальчика Гриши, сына Веры Павловны и Ивана Мироныча.

С. В. Халютинa сыграла в Художественном театре тридцать девять ролей, в том числе Анютку во "Власти тьмы", Дуняшу и Шарлотту в "Вишневом саде", Герда в "Бранде", Тильтиля в "Синей птице", Озе в "Пер Гюнте", Амалию в "Страхе", Горностаева в "Любови Яровой". В течение нескольких лет Халютинa руководила драматическими курсами, которые воспитали ряд талантливых артистов и режиссеров. В качестве театрального педагога работала в различных студиях и школах.

<sup>6</sup> Качалова -- Литовцева Нина Николаевна (1877--1956) -- артистка и режиссер МХТ, народная артистка РСФСР, жена В. И. Качалова. Окончила в 1896 г. драматическое училище при Московском филармоническом обществе по классу Вл. И. Немировича-Данченко. В течение нескольких лет играла на провинциальной сцене. В 1901 г. была принята в МХТ, где сыграла шестнадцать ролей. Была режиссером ряда спектаклей, в том числе "Николай I и декабристы" (1926), "Бронепоезд 14-69" (1927) и "Таланты и поклонники" (1933), выпущенных под художественным руководством К. С. Станиславского.

Н. Н. Литовцевой написаны воспоминания о Станиславском-режиссере (см. "О Станиславском", стр. 300--304).

В "Иване Мироныче" Н. Н. Литовцева играла роль Веры Павловны.

<sup>7</sup> Самарова Мария Александровна (см. прим. 211 на стр. 571 настоящего тома) в пьесе Чирикова играла роль Любви Васильевны, матери Ивана Мироныча.

В своих воспоминаниях о Самаровой Станиславский сравнивает ее с Н. М. Медведевой, указывая, что в ее таланте было что-то "увесистое, сочное". Станиславский отмечает также смелость Самаровой в лепке образов и их трактовке. "К сожалению, сама она мало ценила себя как артистку и неохотно бралась за новые роли. Быть может, ради большего спокойствия она как-то незаметно раньше времени состарила себя и поощряла тех, кто помогал ей сходить с лестницы..." (№ 256).

<sup>8</sup> Артем Александр Родионович (см. прим. 230 на стр. 573 настоящего тома) играл роль Соловьева, бывшего сослуживца Ивана Мироныча.

<sup>9</sup> Калужский -- Лужский Василий Васильевич, артист и режиссер МХТ (см. Собр. соч., т. 1, прим. на стр. 461--462). В пьесе Чирикова играл главную роль Ивана Мироныча. В "Мещанах" М. Горького, поставленных МХТ в 1902 г., Лужский исполнял роль старика Бессеменова.

<sup>10</sup> Медведева Надежда Михайловна (см. прим. 50 на стр. 557 настоящего тома).

<sup>11</sup> Творческая биография Н. Н. Литовцевой в первые годы ее работы в МХТ сложилась так, что ей в основном приходилось лишь дублировать роли, созданные другими артистками, причем, как правило, эти вводы происходили с нескольких репетиций. Так, роль Ирины в "Трех сестрах" была сыграна ею с трех репетиций, роль Сарры в "Иванове", которую она с успехом исполнила впервые 2 января 1905 г., -- с двух репетиций. Вера Павловна в "Иване Мироныче" была первой крупной самостоятельной работой, в которой Литовцева получила возможность пройти весь путь создания образа. Кроме того, на репетициях "Ивана Мироныча" Литовцева впервые в практической работе встретила со Станиславским-режиссером.

<sup>12</sup> Гельцер Любовь Васильевна (1878--1955) -- окончила в 1900 г. драматическое училище при Московском филармоническом обществе. С 1898 г. играла в МХТ, в 1906 г. оставила сцену. Жена И. М. Москвина, сестра балерины Е. В. Гельцер.

В пьесе Чирикова играла роль Ольги, дочери Ивана Мироныча от первого брака.

<sup>13</sup> Лось Антон Потапович -- актер МХТ с 1904 по 1906 г. Кроме Сергея Борисовича в "Иване Мироныче" А. П. Лось сыграл в МХТ четыре роли: старого слепого ("Слепые"), первого гостя ("Иванов"), Мишу ("Дети солнца") и Медведенко ("Чайка"). Намечался на роль Треплева в качестве дублера.

<sup>14</sup> Буш Вильгельм (1832--1908) -- немецкий рисовальщик и карикатурист, создал серии юмористических рисунков со стихотворным текстом. По-видимому, здесь Станиславский имеет в виду иллюстрации к популярной детской книжке Буша "Макс и Мориц", в которой изображаются двое мальчишек-сорванцов.

<sup>15</sup> Этот прием подхода к внутренней сущности образа от внешних характерных деталей типичен для раннего периода актерского и режиссерского творчества Станиславского. Он применялся и в работе над пьесами Чехова и Горького. Так, например, вспоминая о своем подходе к роли Елены в "Мещанах" Горького, О. Л. Книппер-Чехова рассказывает, что она в своих поисках отталкивалась от внешней характерности образа. "Я, кажется, зацепилась за говор и за какую-то повадку мещанскую и приятную... -- писала она А. П. Чехову. -- Костюм вышел

удивительный, серьги повесила на уши, прическу сделала характерную, и фигура и все мое существо изменились..." ("Ежегодник МХТ" за 1949--1950 гг., М., 1952, стр. 312).

Впоследствии режиссерско-педагогический опыт подсказал Станиславскому, что подход к роли от внешней характерности не всегда приводит к желаемым результатам и иногда толкает актера на внешнее изображение ("играние") образа. Поэтому исходным моментом в работе над ролью Станиславский считал нахождение логики действия изображаемого лица, что, по его мнению, создает прочную основу для перевоплощения актера в образ.

Станиславский всегда утверждал, что "каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю", что "нехарактерных ролей не существует" (Собр. соч., т. 3, стр. 224). Однако подход Станиславского к созданию характерности, по мере накопления педагогического опыта, претерпевал известную эволюцию.

<sup>16</sup> В экземпляре помощника режиссера в первом акте имеются следующие пометки: стук экипажа, крик старьевщика-татарина, пение птиц, свистки парохода, шум движения народа по улице, звуки из сада и др.

<sup>17</sup> Это последнее утверждение не вполне совпадает с творческой практикой Станиславского начала 900-х годов и противоречит его взглядам более позднего времени. Оно свидетельствует о том, что, со всей решительностью отвергая приемы театрального ремесла, Станиславский в тот период, в записях по "Ивану Миронычу", еще не вполне разграничивал принципы "искусства переживания" и "искусства представления". Это разграничение было теоретически осмыслено Станиславским через несколько лет, в его труде о различных направлениях в искусстве театра.

<sup>18</sup> Речь идет о том, что, репетируя роль Соловьева, А. Р. Артем пытался использовать характерность, найденную им в роли Телегина (Вафля) в "Дяде Ване" А. П. Чехова (1899).

<sup>19</sup> Во втором акте Ольга говорит Сергею Борисовичу: "Пойдемте, мы вам покажем, какое папа пугало сделал" (имеется в виду огородное чучело, поставленное в саду Ивана Мироныча).

<sup>20</sup> В. В. Лужский 4 января 1905 г. репетировал роль Сергея Борисовича вместо отсутствовавшего А. П. Лося.

<sup>21</sup> Токарская Мария Алексеевна -- ученица школы МХТ с 1901 по 1905 г., артистка МХТ с 1913 по 1921 г. В "Иване Мироныче" исполняла роль горничной Дуни.

<sup>22</sup> Работа МХТ над пьесами Чехова способствовала обновлению и совершенствованию приемов актерской игры, нахождению более тонких художественных средств для воспроизведения жизни на сцене. Однако со временем некоторые из этих приемов потеряли свою свежесть, своеобразие и стали механически переноситься актерами на роли, исполняемые ими в пьесах других авторов.

Особенную опасность в этом отношении представляли пьесы, эпигонски подражающие чеховским; к числу таких пьес принадлежал и "Иван Мироныч" Чирикова.

Говоря о "чеховских тонах", точнее о "чеховских штампах" МХТ, Станиславский имел в виду неоправданно затянутый темп и ритм совершаемых актером действий, пониженные, минорные интонации речи и, как он говорил впоследствии, игнорирование самих состояний и настроений, вне активного и целенаправленного действия. И Станиславский и Немирович-Данченко решительно восставали против "чеховского штампа", считая его одним из самых опасных штампов МХТ.

<sup>23</sup> Действие второго акта пьесы Чирикова "Иван Мироныч" происходит в саду Боголюбовых.

<sup>24</sup> Пытаясь нарушить нудное однообразие и "симметрию" в расположении мебели, характерные для вкуса Ивана Мироныча, Вера Павловна и Ольга в начале первого акта производят расстановку мебели "по-новому", устраивая в гостиной уютный уголок, наподобие зимнего сада. Иван Мироныч не мирится с подобным нововведением и расставляет мебель "по-старому", отчего комната приобретает скучный и банальный вид.

<sup>25</sup> В первом акте "Ивана Мироныча" на улице "странствующий болгарин" поет песню; Гриша, высунувшись в окно, переговаривается с невидимым зрителям мальчишкой, зовущим его играть в бабки; под окнами раздается голос продавщицы цветов.

<sup>26</sup> В рукописи сказано: "старая жизнь -- красивее новой". По мнению составителя и редактора, это является прямой опiskeй, противоречащей содержанию пьесы и трактовке ее Станиславским. Из предыдущего текста режиссерских записей Станиславского следует, что "новая жизнь", которую разрушает Иван Мироныч, красивее того скучного, педантичного старого порядка, который он восстанавливает. На этом основании в текст публикации внесено исправление.

<sup>27</sup> "Кто он?" -- первоначальное название пьесы в двух действиях С. Найденова "Блудный сын", которая репетировалась в МХТ параллельно с пьесой Чирикова "Иван Мироныч" и шла с ней в один вечер (премьера -- 28 января 1905 г.).

<sup>28</sup> "У монастыря" -- пьеса в трех действиях П. М. Ярцева, поставлена в МХТ Вл. И. Немировичем-Данченко (премьера -- 21 декабря 1904 г.); шла в один вечер с чеховскими миниатюрами ("Злоумышленник", "Хирургия", "Унтер Пришибеев"), постановка которых была осуществлена К. С. Станиславским. Спектакль не имел успеха.

<sup>29</sup> Тревога Станиславского объяснялась не только неудачей того или иного спектакля и травлей театра со стороны буржуазной прессы ("вокруг враги"), но и общей неудачей сезона 1904/05 г. Репертуар МХТ в этом сезоне составляли произведения Метерлинка, Ярцева, Чирикова, Найденова, которые не могли удовлетворить ни театр, ни его зрителя.

Беспокойство Станиславского о судьбе Художественного театра было вызвано репертуарными трудностями, смертью Чехова, временной размолвкой театра с Горьким. МХТ в 1904 г., не приняв идейно-философской и политической направленности пьесы "Дачники", отказался от ее постановки. С. Т. Морозов в 1904 г. вышел из состава Правления МХТ, вместе с М. Ф. Андреевой и А. М. Горьким предпринимал шаги к организации нового театра и вел переговоры с В. И. Качаловым об его уходе из МХТ.

"Наш театр пережил в этом году тяжелую полосу жизни. Мы осиротели. Без милого Антона Павловича трудно живется... Нас заклевали со всех сторон. Горького мы тоже потеряли навсегда... Морозов тоже покинул нас. Словом, осиротели", -- писал Станиславский 29 марта 1905 г. Л. В. Средину.

"Художественный театр переживает острый кризис в этом году -- по целому ряду причин, всем известных. Он или оправится и снова поднимет голову, или через год прикончится. Это для меня ясно, -- писал В. И. Качалов М. Ф. Андреевой. -- Станиславский любит это дело, как собственное дитя, и делает всяческие усилия, чтобы дать театру пережить кризис благополучно" (Музей МХАТ, No 4802).

В эту трудную полосу жизни Художественного театра Горький поддержал МХТ, предоставив ему для постановки свою новую пьесу "Дети солнца". Она была впервые сыграна на сцене МХТ 24 октября 1905 г.

<sup>30</sup> Речь идет об одной из сцен первого действия пьесы Чирикова, где Иван Мироныч, плюнув и не попав в плевательницу, "хладнокровно и терпеливо стоит над горничной" и указывает ей, как вытереть плевков.

<sup>31</sup> А. И. Помялова репетировала роль чиновницы-просительницы Петровой. В спектакле эту роль играла В. Н. Павлова.

<sup>32</sup> Н. Н. Литовцева (Качалова).

<sup>33</sup> В первом акте Вера Павловна рассказывает Ольге о своем детстве: "Я училась в Петербурге, в сиротском институте... И все мое детство и юность прошли там, в каменном доме... Кругом дома была каменная ограда с высокой чугунной решеткой... А у ворот была будка и в ней всегда сидел сторож...". (Суфлерский экземпляр "Ивана Мироныча". Музей МХАТ, БРЧ, No 227, стр. 30).

<sup>34</sup> Станиславский имеет в виду молодость и сценическую неопытность актера А. П. Лося.

<sup>35</sup> В роли Сергея Борисовича имеются рассказы о его пребывании в Сибири и о том, как в детстве с него был написан портрет.

<sup>36</sup> После монолога Сергея Борисовича о сибирских тройках Ольга надевает на его голову венок из сирени, говоря, что римских полководцев после победы увенчивали венками.

<sup>37</sup> В "Трех сестрах" А. Р. Артем играл роль доктора Чебутыкина.

<sup>38</sup> Акимова Софья Павловна -- артистка Малого театра с 1846 по 1889 г.; известная исполнительница ролей комических старух в пьесах русских драматургов и водевилях. Игре Акимовой было свойственно некоторое преувеличение комического, стремление во что бы то ни стало смешить публику.

<sup>39</sup> Записи Станиславского по "Ивану Миронычу" показывают плодотворность его педагогических приемов в работе с актером. Так, на этой же репетиции 8 января 1905 г. Станиславский с удовлетворением отмечает, что Н. Н. Литовцева "прямо хорошо и просто играет". В дальнейшем он неоднократно указывает, что в игре Н. Н. Литовцевой появились простота и естественность, органическое общение с партнером, глубина и тонкость переживания.

<sup>40</sup> *Коренева* Лидия Михайловна -- артистка МХТ с 1904 г., народная артистка РСФСР. В спектакле "Иван Мироныч" играла эпизодическую роль продавщицы цветов и одну из барышень на вечере у Боголюбовых.

<sup>41</sup> В экземпляре помощника режиссера во втором акте указаны следующие звуки: крик галок, писк стрижа, крик пеночки, кряканье уток, кудахтание кур, кукушка, свисток парохода, звуки бубенцов, благовест и др. Большинство этих звуков упоминается автором в ремарках пьесы, что вызвано, очевидно, влиянием чеховских спектаклей МХТ, где звуки являлись одним из эффективных средств для передачи настроения, атмосферы действия.

<sup>42</sup> *Адашев* (Платонов) Александр Иванович -- актер МХТ с 1898 по 1913 г. Исполнял ряд ответственных ролей, в том числе герцога Орсино в "Двенадцатой ночи", Алешку в "На дне", Молчалина в "Горе от ума", Землянику в "Ревизоре". В "Иване Мироныче" играл роль учителя греческого языка Пыркова.

<sup>43</sup> *Рудаков* Евгений Евгеньевич -- актер МХТ с 1899 по 1906 г. Играл Прорицателя в "Юлии Цезаре", почтового чиновника в "Вишневом саде", Егорушку в "Иванове", мирового судью в "Унтере Пришибееве". В "Иване Мироныче" исполнял роль учителя математики Иванова.

<sup>44</sup> *Павлова* Вера Николаевна -- артистка МХТ с 1898 по 1919 г., в "Иване Мироныче" первоначально репетировала роль Пырковой (которую на спектакле играла В. Ф. Инская).

<sup>45</sup> *Муратова* Елена Павловна (1874--1921) -- артистка МХТ с 1901 г. Сыграла в МХТ тридцать пять ролей (Бессеменову в "Мещанах", Василису в "На дне", Шарлотту в "Вишневом саде", Хрюмину в "Горе от ума" и др.). В "Иване Мироныче" играла жену учителя математики Иванова и в сезоне 1905/06 г.-- кухарку Домну.

Станиславский боялся, чтобы Муратова, играя в пьесе Чирикова, не повторила черты Авдотьи Назаровны из чеховского "Иванова", которая была исполнена ею в МХТ в том же сезоне.

<sup>46</sup> *Званцев* Николай Николаевич (1871--1923) -- артист МХТ с 1903 по 1911 г. Роль городского головы, которую играл Званцев, так же как и ряд других указанных Станиславским эпизодических ролей, отсутствует в тексте пьесы и была введена режиссурой.

<sup>47</sup> *Уварова Е. М.* -- ученица школы МХТ с 1903 по 1906 г., в "Иване Мироныче" репетировала эпизодическую роль инспектрисы гимназии. В спектакле была второй исполнительницей роли барыни.

<sup>48</sup> *Гонцевич З. И.* -- ученица школы МХТ с 1903 по 1905 г., играла роль барыни-гостьи на именинах Ивана Мироныча (роль барышни, ее дочери, исполняла М. А. Гурская).

<sup>49</sup> *Александров* Николай Григорьевич (1870--1930) -- артист и помощник режиссера МХТ со дня его основания, заслуженный артист РСФСР. Яркий характерный актер на небольшие роли (Яша в "Вишневом саде", Ферапонт в "Трех сестрах", Актер в "На дне", Артемьев в "Живом трупе" и др.). В пьесе Чирикова Александров играл эпизодическую роль офицера на вечере у Ивана Мироныча.

"Ярки и типичны, как всегда в этом театре, были эпизодические лица, которых здесь множество; уже один носящийся из комнаты в комнату затанцевавший офицер чего стоит! Каждому он напомнил какой-нибудь танцевальный вечер, где он встречал точно такого офицера", -- так оценивала игру Александрова газета "Русское слово" (1905, 30 января).

<sup>50</sup> *Николаев* Вячеслав Адольфович -- артист МХТ в 1904-- 1905 гг.; в "Иване Мироныче" играл роль гимназиста, в "Вишневом саде" -- Трофимова.

<sup>51</sup> По-видимому, речь идет о рассказе В. А. Слепцова "Мертвое тело", который Станиславский считал подходящим для инсценировки. В письме к Вл. И. Немировичу-Данченко в конце июля 1904 г. Станиславский включил "Мертвое тело" в число рассказов, "безусловно подходящих" для инсценирования и постановки на сцене.

<sup>52</sup> Речь идет об одном из педагогических приемов Станиславского. Он предлагал актерам на репетициях и в домашней работе не ограничиваться только "настоящим" роли, показанным автором в пьесе, но в этюдном порядке разыгрывать сцены из "прошлого" и "будущего" жизни образа. Этот прием, по мнению Станиславского, давал возможность актеру лучше вжиться в роль, влезть, говоря словами М. С. Щепкина, в кожу действующего лица, жить от лица образа в новых и новых предлагаемых обстоятельствах, созданных фантазией актера.

<sup>53</sup> Имеются в виду присяжный поверенный Н. П. Архипов и его жена.

<sup>54</sup> *Филиппова* Екатерина Васильевна -- ученица школы МХТ с 1903 по 1906 г.; в "Иване Мироныче" играла эпизодическую роль гостьи в третьем действии, а также дублировала роль продавщицы цветов в первом действии.

<sup>55</sup> Речь идет о мизансцене Станиславского в первом акте "Мещан" М. Горького: Цветаева, Шишкин, Елена и Петр "сидят на диване очень близко друг к другу" (режиссерский экземпляр "Мещан"),

<sup>56</sup> В тексте пьесы в момент объяснения с Иваном Миронычем Вера Павловна говорит: "Смотрела на вас, смотрела и, наконец, увидела, что вы... совсем не страшная "букашка"... Вы... пугало!.. Вы наставили в саду пугал, чтобы галки и воробьи не клевали ягоды... (Хохочет.) А воробьи-то перестали бояться!.. Клюют!.. Понимаете? Ничего не понимаете?..."

<sup>57</sup> Сергей Борисович, которого играл Лось, рассказывает Ольге и Вере Павловне о "трагедии обывательской любви" -- историю о том, как невеста отказала жениху из-за того, что он вызвал ее в суд в качестве свидетельницы по делу о разорванных собакой брюках. Мать Ивана Мироныча (ее играла Самарова) удаляет Ольгу из комнаты, считая рассказ Сергея Борисовича неприличным. Этот инцидент и последовавший за ним плач Веры Павловны послужили поводом для скандала, прекращения вечера и вызвали крупное объяснение между супругами.

<sup>58</sup> Нотариус -- гость на вечере у Ивана Мироныча; одна из эпизодических ролей, введенная режиссурой.

<sup>59</sup> *Полунин Иван Михайлович* -- бутафор, по специальности лепщик, работал в МХТ с 1902 по 1916 г. Талантливый самородок, Полунин достиг больших художественных результатов в создании так называемых сценических рельефов (горы, скалы в "Юлии Цезаре", "Бранде"), объемных частей декораций и изобретении звуковых и световых эффектов.

<sup>60</sup> *Шапошников Н. А.* -- преподаватель математики 4-й мужской классической гимназии на Покровке, в которой с 1875 по 1878 г. учились К. С. Станиславский и его старший брат В. С. Алексеев.

<sup>61</sup> Гурская М. А. -- ученица школы МХТ с 1904 по 1908 г. В третьем акте "Ивана Мироныча" играла роль барышни.

<sup>62</sup> Поделка -- изготовление декораций. В данном случае имеется в виду сборка, подгонка и доделка декораций на сцене театральными рабочими, под руководством машиниста сцены.

<sup>63</sup> В своей педагогической работе Станиславский неоднократно возвращался к мысли о создании особого класса мимодрамы и пантомимы. В программу Оперно-драматической студии (1935--1938) были введены специальные упражнения и этюды под музыку, которые выносились на экзамен. Станиславский мечтал о создании законченных пантомимических представлений, указывая как на возможный материал на пантомиму Донани-Шницлера "Покрывало Пьеретты".

Расширение текста автора путем пантомимического обыгрывания пауз в кульминационные моменты роли Станиславский называл "гастрольными паузами", видя в них один из существенно важных приемов актерского мастерства.

<sup>64</sup> *Помялова Александра Ивановна* (см. прим. 5 на стр. 543).

<sup>65</sup> В. В. Лужский был режиссером "Ивана Мироныча" и "Блудного сына". Спектакли готовились одновременно. Естественно, что, отвлеченный постановочной работой, Лужский не имел возможности полностью сосредоточить внимание на своей роли.

<sup>66</sup> Работа Станиславского с Лужским над ролью Ивана Мироныча дала положительные результаты. "Как рыба в воде чувствовал себя г. Лужский, дав превосходный, с большим чувством меры созданный шарж инспектора, представителя мертвечины", -- писал рецензент "Русского слова" (1905, 30 января). Следуя советам Станиславского, Лужский в образе Ивана Мироныча показывал "тупость и спокойную уверенность в себе", ограниченность и самодовольство, причем этот тонкий социально-заостренный шарж нигде не переходил в карикатуру. Станиславский и Немирович-Данченко причисляли роль Ивана Мироныча к лучшим созданиям Лужского. "...Фигура Ивана Мироныча в замечательном исполнении Лужского приобрела почти историческое значение, она отражала целую эпоху, и Чириков исполнением артиста поднимался почти до Гоголя", -- говорил Немирович-Данченко в 1919 г. (Музей МХАТ, инв. № 193/68).

<sup>67</sup> Отказавшись от роли чиновницы Петровой в "Иване Мироныче" и уйдя из Художественного театра, А. И. Помялова вскоре поняла совершенную ею ошибку и обращалась к Станиславскому с просьбой о восстановлении в МХТ, где она прослужила еще с 1906 по 1909 г.

В последующие годы она неоднократно обращалась к Станиславскому за советом и творческой помощью, стремясь освоить открытые им приемы артистической техники. "Я старая и преданная Вашим заветам Ваша ученица,-- писала она в одном из писем к К. С. Станиславскому. -- Я отстала, упала духом, а между тем Вами сказано новое слово, и без его постижения, конечно, не

стоит браться за дело... Дайте мне возможность уяснить Ваши воззрения и требования, дабы я могла передать их молодежи".

<sup>68</sup> В пьесе Чирикова Соловьев (которого играл А. Р. Артем), недавно овдовевший старик, тоскует по покойной жене и в то же время тайно от всех "пристает с глупостями" к горничной Дуняше (М. А. Токарская).

<sup>69</sup> После инцидента с женой, которая, выбросив подушку и одеяло Ивана Мироныча, заперлась в спальне, инспектор обеспокоен тем, что прислуга может разгласить их семейные тайны, и пытается подкупить горничную, чтобы заставить ее молчать.

<sup>70</sup> *Плеве В. К.* -- министр внутренних дел и шеф жандармов. Посредством жесточайшего террора и провокаций пытался предотвратить надвигающуюся революцию. Убит эсером Е. Сазоновым в июле 1904 г.

<sup>71</sup> Станиславский имеет в виду заключительные слова Освальда в "Привидениях" Ибсена: "Солнце... Солнце...". Постановка "Привидений" осуществлялась в МХТ непосредственно вслед за "Иваном Миронычем".

<sup>72</sup> В архиве Станиславского хранится рукопись начала 900-х годов, где он подразделяет актеров на две категории -- артистов зрения и артистов слуха, -- ссылаясь при этом на суждение А. Н. Островского (№ 696).

К первой категории Станиславский относил актеров, воспринимающих жизненные впечатления главным образом со стороны зрительного их выражения: внешней характерности, пластичности и пр., ко второй категории -- актеров с обостренным слуховым восприятием, идущих в создании роли от ощущения интонации звучащей речи.

В заключительной части своей заметки об артистах зрения и слуха Станиславский делает вывод, что в идеале актер должен в равной степени владеть как зрительным, так и слуховым восприятием жизненных впечатлений.

<sup>73</sup> Роль просительницы-чиновницы Петровой вместо А. И. Помяловой играла В. Н. Павлова.

<sup>74</sup> Станиславский чрезвычайно высоко ценил В. А. Симова как выдающегося мастера объемно-пространственных декорационных решений, познавшего "тайну, силу и значение третьего измерения на сцене". Значительно слабее Симов был как театральным живописцем. Не случайно многие его сценические пейзажи переделывались по несколько раз уже после того, как спектакли были выпущены (первый акт "Дяди Вани", второй акт "Вишневого сада" и др.).

В ряде критических отзывов о спектакле "Иван Мироныч" указывалось, что декорация второго действия, изображавшая фасад старого дома с террасой, запущенный сад с березами и массой сирени, старый почерневший забор, была сделана художником с большой поэтичностью и жизненной достоверностью.

<sup>75</sup> М. П. Лилина тонко чувствовала театральный костюм. Под ее руководством готовились сложные, требующие большого вкуса и художественного чутья вышивки и костюмы к "Царю Федору Иоанновичу" и "Снегурочке". Станиславский высоко ценил Лилину как художницу, полностью разделявшую его требования к искусству. Очень ценил он критические замечания Лилиной на репетициях.

<sup>76</sup> На генеральной репетиции "Ивана Мироныча" 19 января 1905 г. Станиславский сделал ряд заметок по ходу репетиции. Свои замечания он сообщил 20 января артистам, художнику, бутафорам, осветителям и т. д. В архиве Станиславского сохранились отрывочные карандашные записи; некоторые из них дополнены замечаниями, сделанными чернилами. Листы с записями озаглавлены Станиславским: "Чтение замечаний [по] "Ив[ану] Мир[онычу]". В чайном фойе за столом".

Эти замечания касаются самых различных вопросов.

Станиславский указывает, что "весны нет в начале и в свете и в игре", что необходимо рефлексором дать "блик солнца в комнате (3 ч. дня)". Мебель должна быть потертой. Чтобы достичь впечатления недавнего переезда инспекторской семьи на новую квартиру, надо "больше сундуков, сена". "Картин мало. Нет картин с кошками и собачками", "золотых карнизов не было", а они нужны режиссеру для создания атмосферы мещанской безвкусицы и неуютности в доме Ивана Мироныча. Станиславский заметил, что фотографические группы учителей с гимназистами получились малохарактерными. Стремясь передать особенности жилища инспектора, Станиславский указывает, что пуф надо убрать под стол, "чтоб ничего не выступало, чтоб было все по стенам", чтоб расстановка мебели передавала дух "симметрии" и тошнотворной правильности, характерной для Ивана Мироныча. Станиславский с удовлетворением замечает,

что "углы пусты и это хорошо", так как получился нужный контраст с уютом, созданным Верой Павловной и Ольгой. Он очень требовательно относился к выполнению бутафорами любой сценической детали, добиваясь ощущения жизненной правды. "Венок [который надевают на голову Сергея Борисовича] ужасен, бутафория убила всю жизнь", -- отмечает Станиславский. Он требует от художника и постановочных цехов выписать потоньше березки, задний план, деревья, "забор дорисовать выпуклее (Симов не может, надо рельеф)", кусты сирени сделать погуще, заменить гиацинты левкоями, постелить половик, так как в сцене сада актеры "стучат ногами о землю" и т. д. Он с удовлетворением отмечает всякий, даже маленький художественный штрих, приближающий к правде и жизни, увеличивающий сценическую иллюзию ("Самарова вылила чай на кусты, они зашевелились, хорошо дало иллюзию"). Станиславский отмечает, что он не слышит криканья уток, что звонок должен быть другим, а не таким, как в спектакле "У монастыря", что звуки шарманки должны быть ближе, а часы с музыкой исполняют не тот мотив ("надо марш, пошлый", -- подчеркивает Станиславский).

Режиссер указывает далее, что у С. В. Халютиной, игравшей Гришу, парик "париковат (мужской парик на женской голове)", костюм слишком нов, картуз должен быть "постарее, обтрепан", что лицо Халютиной бледное для мальчика, который много времени проводит на улице. У артистки "много хорошей наблюдательности, не стоит прибегать к приемам мальчишки-сорванца" ("чесет затылок -- пошлый прием", -- отмечает он). Когда Гриша во время урока отвечает отцу "понял", надо, чтобы "чувствовалось, что ничего не понял", -- советует Станиславский артистке.

В. Н. Павловой, игравшей с одной репетиции чиновницу Петрову, Станиславский указывает, что в ее игре "мало приставаний", что нужно "ханжить" и делать это смелее. Станиславский замечает Л. В. Гельцер, что у нее "лохматая прическа", что во втором акте, в саду, ее белое платье слишком нарядно ("не люблю, когда артистки наряжаются не к месту"). Он указывает Гельцер, что она слишком громко кричит, что Сергей Борисович недалеко, а актриса "не сообразуется с расстоянием". Он записывает также, что в первом акте "Гельцер неискренно плачет", что ей надо "замереть в позе, чтоб была сцена поэтичнее и спокойнее, мягче". Далее в записях Станиславского имеется следующее замечание: "Гельцер плачет сильно и скоро унимается. Ох, эти плачи -- фальшивые. Никогда не сообразуют, какой силы плач и сколько времени он может тянуться".

Станиславский указывает В. В. Лужскому, что он несколько "сушит роль", что играть инспектора в первом и втором актах надо "веселее, легче", что образ получится у актера "однотонен и сух", что в финале первого действия Иван Мироныч должен "кончать авторитетно, чтоб была разница с третьим актом".

В третьем действии, на вечере у Боголюбовых, Станиславского беспокоило то, что мало ощущался "провинциализм". Ему хотелось, чтобы за кулисами слышался разговор гостей, чтобы на сцене чувствовалась жизнь. Он отмечал, что Н. Г. Александров, игравший офицера, выходил из зала в столовую утомленным, а зрителю не было слышно, что в зале оживление и танцы. Он настаивал, чтобы музыка на балу была пошлее и чтобы все время чувствовалась игра в зале. Он указывает также, что уход гостей был слишком театрален и что скандал нужно вести в более живом темпе. К концу вечера у М. А. Самаровой мало ощущается усталость.

Станиславский дает совет Лужскому "пошуметь ручкой двери", за которой скрывается Вера Павловна, напрячь "нерв, не пыжиться", но в финале пьесы показать инспектора более жалким и униженным. Его смущает, что в отдельные моменты Лужский еще играет, а не живет в образе. Он предостерегает актера от комикования и подчеркивает, что все происшедшее с Иваном Миронычем является для него настоящей драмой.

Станиславский хвалит Н. Н. Литовцеву, считая, что ее исполнение стало "очень приятным". Он замечает актрисе, что в финале третьего акт "должно быть "больше смелости", "больше протеста".

<sup>77</sup> А. Р. Артем, по специальности учитель чистописания и рисования, в свободное от театра время занимался живописью. В Музее МХАТ есть несколько пейзажей, написанных Артемом.

<sup>78</sup> *Инская* Вера Федоровна -- артистка МХТ с 1900 по 1905 г., в "Иване Мироныче" играла роль Пырковой.

<sup>79</sup> В первом акте пьесы "Иван Мироныч" (после ухода чиновницы Петровой) за окном странствующий болгарин бьет в бубен и поет "Шумна Марица". Ольга бросает ему деньги. Любовь Васильевна грубо прогоняет его.



<sup>80</sup> Резкая оценка Станиславским Артема была вызвана неудачей нескольких репетиций "Ивана Мироныча". Как неоднократно указывал сам Станиславский, Артем принадлежал к той категории актеров, которые с трудом воспринимают чужой, предложенный режиссером рисунок образа и должны самостоятельно и органически почувствовать роль. Образ Соловьева, созданный Артемом, получил окончательное завершение на спектакле, и большинство рецензентов положительно оценили его игру. "В исполнении г. Артема жалкая, опустившаяся фигура Соловьева возбуждала какую-то трагическую жуть" ("Новости дня", 1905, 30 января).

После "Ивана Мироныча" Артемом было сыграно на сцене МХТ еще десять новых ролей. "Артем -- один из самых очаровательных артистов, каких я видел", -- писал впоследствии Станиславский, высоко ценивший талант Артема, его самобытность, яркую, неповторимую индивидуальность.

<sup>81</sup> Дункан Айседора (см. о ней прим. 5 на стр. 582 настоящего тома).

<sup>82</sup> Премьера спектакля "Блудный сын" С. Найденова и "Иван Мироныч" Е. Чирикова состоялась 28 января 1905 г.

Премьере предшествовали три генеральные репетиции.

Помимо замечаний, сделанных Станиславским на первой генеральной репетиции 19 января 1905 г. (см. прим. 76), сохранились краткие карандашные заметки на генеральных репетициях 25, 26 и 27 января. В этих записях он предостерегает актеров от утрировки и комикования, указывает на недостатки в костюмах, гримах и обстановке, замечает имевшие место опоздания на выходы и неполадки в массовых сценах и пр. Он записывает, что Адашев "пьет из пустого стакана и по-театральному", Лось "наступил на цветы и не сыграл на этом". Рудаков и Лось в третьем акте, уходя с вечеринки, забыли взять шляпы, Артем, который случайно оказался в игровой момент закрытым стулом, не воспользовался этой случайностью и не отставил стул в сторону и т. д.

Борясь с внешней театральностью и стремясь к жизненному оправданию каждой, даже незначительной детали, Станиславский отмечает неполадки с освещением. "Кто потушит фонари в саду", "кто потушит свечи", -- записывает он на четвертой генеральной репетиции 27 января. Он отмечает, что в третьем акте нет рассвета. Для создания этого эффекта нужно, чтобы предшествовала большая темнота. "В зале темно, когда все тушат, а потом рассвет в окне", -- записывает он.

"Мебель запачкать, а то сам испачкаю", -- отмечает он, стремясь придать мебели потертый и обжитой вид. "Чехов особенно ценил, когда актриса умеет одеваться сообразно роли", -- напоминает он актерам, добиваясь максимальной оправданности и осмысленности во всем: в костюмах, гримах, обстановке и т. д. Он указывает в своих записях, что на пугале сюртук должен быть старше и потрепаннее, что нет шума, "нет улицы", когда открывается наружная дверь, что погоны у Рудакова и Адашева слишком новые, что у одного из главных исполнителей "белые подошвы у туфель" и что все эти маленькие недочеты нарушают жизненную иллюзию, к созданию которой стремился театр.

<sup>83</sup> Текст этого абзаца, передающий ощущения режиссера и актера перед первым представлением новой пьесы, перекликается со вступительной частью статьи Станиславского "Начало сезона", над которой он работал в эти годы.

<sup>84</sup> В "Блудном сыне" ("Кто он?") В. И. Качалов играл центральную роль Максима Коптева.

<sup>85</sup> Одним из важных организационных нововведений МХТ было запрещение входить в зал после начала спектакля. По-видимому, на премьере 28 января были отдельные нарушения этого правила, принятого Художественным театром с 1901 г.

<sup>86</sup> Геннерт Иван Иванович -- в 1904--1905 гг. заведующий сценой МХТ. Возможно также, что Станиславский в данном случае говорит о его брате -- Аркадии Ивановиче Геннерте, который был пайщиком Художественного театра в первые годы его существования.

<sup>87</sup> Морозова Зинаида Григорьевна -- жена С. Т. Морозова.

<sup>88</sup> Греков Иван Николаевич -- артист Малого театра (см. прим. 236 на стр. 574 настоящего тома).

<sup>89</sup> Любошиц Семен Борисович -- театральный критик, писавший под псевдонимами "Лукиан", "--б--", "--бо--" и др.

## ("ПРИВИДЕНИЯ")

Режиссерский дневник К. С. Станиславского фиксирует начало его работы над "Привидениями" Г. Ибсена (премьера в МХТ 31 марта 1905 г.).

Спектакль был поставлен Станиславским совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко.

С 30 января по 12 февраля 1905 г. записи велись Станиславским систематически, в форме дневника репетиций. В литературном архиве Станиславского сохранилось еще несколько рукописных листков, относящихся к последующему периоду работы над "Привидениями" (два из них имеют даты -- 23 февраля и 4 марта 1905 г.), которые также включены в публикацию. Записи озаглавлены Станиславским: "Призраки" (первоначальный перевод заглавия пьесы); "На репетиции "Призраки"; "Привидения". При публикации данные заголовки опускаются.

Режиссерский дневник Станиславского публикуется впервые, по рукописи (№ 1340/1--8), представляющей собою записи на отдельных листах, снабженных заголовками и датами (две последние записи, помещенные в конце публикации, не имеют датировок).

<sup>1</sup> Колупаев Николай Антонович -- художник, помощник декоратора, в МХТ с 1899 по 1907 г. Вместе с В. А. Симовым оформлял спектакли "Иван Мироныч", чеховские миниатюры и "Горе от ума". При возобновлении "Чайки" в 1905 г. Колупаев вместе с В. В. Суреньяном делал новые декорации; в "Привидениях" был помощником Симова в работе над макетом.

<sup>2</sup> Шехтель Франц (Федор) Осипович -- архитектор, по проекту которого выполнены фойе и зрительный зал МХАТ. По-видимому, Станиславский обращался к Шехтелю за материалами по норвежской архитектуре.

<sup>3</sup> Савицкая (Бурджалова) Маргарита Георгиевна (1868--1911) -- окончив Филармоническое училище по классу Вл. И. Немировича-Данченко, была принята в МХТ с момента основания театра. Образы, созданные Савицкой, отличались большой психологической глубиной, одухотворенностью и внутренним драматизмом.

Станиславский высоко ценил М. Г. Савицкую не только за артистический талант, но и за чистоту отношения к делу.

В "Привидениях" Савицкая играла роль фру Альвинг.

<sup>4</sup> Андреев Павел Николаевич -- электротехник, позднее -- заведующий электрическим освещением. Работал в МХТ с 1901 по 1928 г.

<sup>5</sup> В "Привидениях" В. И. Качалов играл роль пастора Мандерса.

<sup>6</sup> Сулер -- Сулержицкий Леопольд Антонович, режиссер МХТ (см. прим. на стр. 664--665).

<sup>7</sup> Станиславский имеет в виду макет В. А. Симова к первой картине пятого действия "Смерти Иоанна Грозного" А. К. Толстого. Эта картина ("Дом Годунова"), подготавливавшаяся театром, была сокращена в спектакле.

<sup>8</sup> Столяр Энгстранд, один из персонажей пьесы "Привидения".

<sup>9</sup> Н. Н. Литовцева играла в "Вишневом саде" роль Вари.

<sup>10</sup> В 1904--1905 гг. Станиславский стремился реализовать идею создания сети общедоступных театров, которые осуществляли бы творческие принципы МХТ.

<sup>11</sup> Премьера "Привидений" состоялась 31 марта. На подготовку спектакля было затрачено два месяца. Благодаря интенсивной работе Станиславского и Симова макет был разработан ими в течение недели.

<sup>12</sup> Речь идет о макете декорации третьего акта "Вишневого сада", разработанном Станиславским вместе с В. А. Симовым.

<sup>13</sup> Фонарь (der Erker) -- выступ в стене здания, сплошь застекленный.

<sup>14</sup> Станиславский внес в текст пьесы несколько изменений, чтоб оправдать присутствие столяра Энгстранда в доме фру Альвинг. Была сделана перестановка текста, и пьеса начиналась с реплики Регины: "Да не стучи ты так! Молодой барин спит наверху". При этом Станиславский зачеркнул в тексте пьесы слово "топочи", заменив его словом "стучи". Далее Станиславский зачеркивает слова Регины "...ступай, ступай своей дорогой" и заменяет их словами "кончай скорее".

В режиссерском экземпляре Станиславским дается следующая разработка начала первого акта, вводящая в эмоциональную атмосферу спектакля и намечающая действенную партитуру персонажей пьесы: "Дождь. Моросит. Туман. Едва видны контуры отдаленных гор. Энгстранд на террасе поправляет дверь, под дождем, слышно, как он подстрагивает пол и ковыряет стамеской замочную скважину в осевшей двери. В столовой горничная (не Регина) лениво переставляет и

гремит посудой. Вдали у пристани вдруг забил, точно в набат, тонкий колокольчик. Это подходит пароход. Сначала слышен его гудок, потом он сам подползает к пристани. Слышен шум воды от вращающихся колес. Энгstrand на минуту оторвался от работы, потом прижал лицо к стеклу, точно подсматривая и ожидая чего-то, далее запел песню и полез в кожаный мешок за инструментом. Достал молоток и начал сильно им стучать. На этот шум выбегает Регина и шикает".

<sup>15</sup> В режиссерском экземпляре Станиславский тщательно разрабатывает атмосферу гнетущего холодного дождливого дня, чтоб усилить психологическую драму Освальда, его тоску о солнце. Характеризуя настроение второго акта, Станиславский пишет: "Все ливень. Стало чуть темнее. Сквозь туман не видно никакого ландшафта. Внизу туман молочного цвета, но наверху он начинает приобретать красноватый оттенок, как это бывает при начинающемся закате в такие сырые дни. Кажется, в такие минуты бывает едва видна радуга. У нас она ни разу не показывалась. Монотонный шум дождя -- убийствен".

<sup>16</sup> Пьеса Г. Ибсена "Столпы общества" была поставлена в МХТ в 1903 г

<sup>17</sup> Великий князь Сергей Александрович -- московский генерал-губернатор -- был убит 4 февраля 1905 г. эсером И. П. Каляевым.

<sup>18</sup> *Плющик-Плющевский* Яков Алексеевич -- директор-распорядитель Суворинского театра. С Плющик-Плющевским велись переговоры о найме помещения Малого (Суворинского) театра на время весенних гастролей МХТ в Петербурге.

<sup>19</sup> *Красовская* -- М. Н. Германова.

<sup>20</sup> О Н. Г. Александрове см. прим. 49 на стр. 593 настоящего тома. В архиве Станиславского, среди материалов, примыкающих к очеркам "Начало сезона", имеется набросок, озаглавленный "План новой главы (весенние брожения или нервная реакция)". В этом наброске Станиславский описывает свой разговор с Н. Г. Александровым в ресторане "Эрмитаж". В ответ на замечания Александрова, что он неудовлетворен своей работой в МХТ, так как считает, что больше "не нужен театру", Станиславский ответил ему: "У нашего театра есть особенность: кто хочет личной славы, тот не добьется ее. Кто хочет нажиться -- тоже не разбогатеет. Чтоб быть счастливым у нас -- необходимо идейное служение делу, не лицам. Если эта идея покинула человека, его нельзя убеждать остаться. Можно только попытаться вложить, то есть вернуть ему веру в дело. Это я и буду делать...".

Чтоб дать выход творческой энергии Александрова, Станиславский советовал ему больше заниматься театральной педагогией. Александров разумно воспользовался его советами и в последующие годы, помимо режиссерско-педагогической работы с молодежью МХТ, преподавал на курсах драмы А. И. Адашева, а с 1913 по 1916 г. -- в организованной им, Н. О. Массалитиновым и Н. А. Подгорным школе драматического искусства, получившей в театральной среде наименование "школы трех Николаев".

Позднее учащиеся этой школы составили ядро Второй студии МХТ.

<sup>21</sup> *Андреев* Александр Иванович -- артист МХТ с 1898 по 1906 г. По-видимому, намечался на роль Энгstrandа, которую в спектакле играл А. Л. Вишневский.

<sup>22</sup> Имеется в виду костюм М. Г. Савицкой в роли Ирены в пьесе Г. Ибсена "Когда мы, мертвые, пробуждаемся", поставленной в МХТ в 1900 г.

<sup>23</sup> *Ламанова* Надежда Петровна (1858--1941) -- известная московская портниха-художница. Станиславский высоко ценил Н. П. Ламанову как мастера театрального костюма, тонко чувствующего стиль и особенности эпохи и ищущего для каждого костюма не шаблонных, а индивидуальных приемов шитья. "Это второй Шаляпин в своем деле! Талант! Самородок!" -- говорил о ней Станиславский (см. "О Станиславском", стр. 535).

<sup>24</sup> *Судьбинин* Серафим Николаевич -- артист МХТ с 1898 по 1904 г., скульптор.

<sup>25</sup> В режиссерском экземпляре Станиславский так характеризует Освальда: "Его лицо озаряется прекрасной, чистой улыбкой. Он весь нежен, хрустелен, лиричен. Как нужна здесь эта молодая, обаятельная улыбка". "Освальд в костюме французского художника, -- замечает Станиславский, -- в полосатых бархатных широких штанах и такой же куртке. В темном бархатном берете и с сложенной газетой и маленьким альбомчиком для набросков художника в руках. Он появляется тихо, точно привидение, и задумчиво останавливается перед портретом отца, пытливо смотрит на него и, уйдя в свои думы, не замечает сидящих" (т. е. фру Альвинг и пастора Мандерса).

<sup>26</sup> "...хотелось бы, чтоб висящий портрет отца был очень похож на исполнителя Освальда и тоже с той же трубкой в зубах", -- отмечает Станиславский в режиссерском экземпляре.

"Поскорее снять Москвина в костюме камергера из "Дикой утки" -- отцом Освальда", -- записывает он далее.

В "Привидениях" Станиславский использовал фотографические, увеличенные до больших размеров, портреты камергера Альвинга и его жены, вводящие в предисторию пьесы. Портреты снимались с Москвина и Савицкой, соответственно одетых и загримированных.

<sup>27</sup> В своей статье "Из прошлого Художественного театра" Н. Н. Литовцева вспоминает, что "...перед постановкой "Привидений" Ибсена, когда режиссуре казалась необходимой для роли Освальда консультация специалистов-психиатров, и профессор Баженов читал целый ряд лекций у нас в театре, актеры, не занятые в пьесе, посещали их аккуратнейшим образом и прослушали весь курс" ("Ежегодник МХТ" за 1943 г., стр. 392).

Сохраняя убедительность в изображении болезни Освальда, Станиславский предостерегал актера от воспроизведения патологических подробностей. Напротив, он всячески старался оттенить бодрость и жизнерадостность Освальда, чтобы тем самым углубить трагедию и увести исполнителя от клинического, натуралистически точного изображения болезни.

Иным путем подходили к воплощению роли Освальда актеры, усиленно подчеркивающие болезненную неврастеничность и патологичность образа. Так, например, выдающийся исполнитель Освальда П. Н. Орленев свидетельствует в своих воспоминаниях, что он, готовясь к этой роли, "весь ушел в наблюдение над больными паралитиками" и старался воссоздать "мученический образ" запомнившегося ему больного "с неповорачивающейся головой" и "конвульсивным подергиванием лица" ("Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим", М. -- Л., 1931, стр. 204).

<sup>28</sup> Имеется в виду декорация спектакля "Столпы общества" Г. Ибсена, где в правой от зрителя части сцены находилась высокая лестница.

<sup>29</sup> На режиссерском экземпляре первого акта "Привидений" имеется следующая надпись: "Планировка К. С. Алексеева (Станиславского). 1905, 5-- 8 февраля, Москва". На последующих актах также обозначены даты написания режиссерских комментариев: второй акт-- 15--19 февраля, третий акт -- 11 марта, т. е. за двадцать дней до премьеры спектакля.

<sup>30</sup> За Бутырской заставой С. И. Мамонтов имел художественно-гончарную мастерскую, где лепили и обжигали керамические изделия (вазы, изразцы для каминов и облицовки домов и пр.). При мастерской находилась студия Мамонтова.

<sup>31</sup> *Сергея* -- Мамонтов Сергей Саввич (1867--1915), сын С. И. Мамонтова, драматург и критик, писал под псевдонимом Матов.

*Шорникова Т. Г.* -- оперная певица, выступавшая в Московской частной русской опере. Как вспоминает В. П. Шкафер, в студии С. И. Мамонтова на Бутырках среди художественно одаренной молодежи (певцы, живописцы, скульпторы, актеры) он видел "совсем юную девушку, талантливую артистку Шорникову, очаровавшую всех в опере "Каморра" (см. "Сорок лет на сцене русской оперы", стр. 163). "Жаль, что ты не видал Шорниковой в Грете [т. е. в опере Э. Гумпердинка "Гензель и Грета". -- *Ред.*] -- ярко способная девочка", -- писал С. И. Мамонтов Станиславскому (1903, 17 мая). По-видимому, в связи с возобновлением "Чайки" в МХТ в 1905 г. С. И. Мамонтов предложил Станиславскому прослушать Шорникову в роли Нины Заречной.

<sup>32</sup> "Записками" Станиславский первоначально называл свои заметки по вопросам режиссерского и актерского искусства, которые позднее послужили материалом для его "системы". В данном случае Станиславский, по-видимому, имеет в виду рукопись "Начало сезона", над которой он работал в этот период. Очерки "Начало сезона" были частично опубликованы С. С. Мамонтовым (Матовым) в журнале "Русский артист" за 1907--1908 гг., как "Записки-воспоминания К. С. Станиславского".

<sup>33</sup> "В сельце Отрадном", хроника трех поколений в трех действиях С. С. Мамонтова, была поставлена в Новом театре 31 января 1905 г. (режиссер -- А. М. Кондратьев, художник -- К. А. Коровин). Станиславский видел спектакль 11 февраля.

<sup>34</sup> Еще до выхода на сцену "слышится ее голос, бодрый, энергичный, радостный, любящий", -- пишет Станиславский о фру Альвинг в режиссерском экземпляре. При встрече с пастором "она радостная, почти бежит, дает руку пастору и, долго задерживая его руку в своей, любовно и пытливо смотрит в его глаза".

Отталкиваясь от ремарки Ибсена, Станиславский показывает фру Альвинг при встрече с Освальдом "сияющей радостью".

<sup>35</sup> Шостаковский Петр Адамович -- с 1878 по 1897 г. директор Музыкально-драматического училища при Московском филармоническом обществе.

<sup>36</sup> Стахович Алексей Александрович (1856--1919) -- адъютант московского генерал-губернатора, пайщик Художественного театра, член Правления МХТ с 1907 г., актер с 1911 г. Друг К. С. Станиславского.

<sup>37</sup> Ольга Леонардовна -- Книппер-Чехова. В "Привидениях" играла роль Регины.

<sup>38</sup> Лейн Яков Львович -- суфлер, работал в МХТ с 1903 по 1905 г. и с 1907 по 1910 г.

<sup>39</sup> В пьесе А. П. Чехова "Иванов" Станиславский играл роль Шабельского.

<sup>40</sup> Станиславский имеет в виду учеников школы Художественного театра, организованной в 1901 г. Ученики принимали участие в спектаклях МХТ, выступая в маленьких ролях и массовых сценах. Им разрешалось также присутствовать на репетициях, которые были для них наглядными уроками актерского и режиссерского мастерства.

## О ЦЕНЗУРЕ

### *Доклад в Московском литературно-художественном кружке*

Доклад был прочитан Станиславским 2 апреля 1905 г. на заседании Литературно-художественного кружка, основанного в 1897 г. по инициативе А. И. Южина и других деятелей искусства и литературы, в том числе Станиславского и Немировича-Данченко. (Устав кружка был принят 25 февраля 1897 г., за несколько дней до начала работы Первого всероссийского съезда сценических деятелей. Официальное открытие кружка состоялось в декабре 1899 г.) На заседаниях Литературно-художественного кружка обсуждались различные художественные, общественные и организационные вопросы, связанные с жизнью искусства. Среди них особенное значение в 1905 г. приобретают вопросы общественной, воспитательной роли искусства, освобождения его от цензурного гнета и административного произвола.

На общем собрании кружка 6 января 1905 г. было принято решение образовать комиссию и поручить ей составить докладную записку "относительно тех требований, которые желательны в нашем законодательстве, определяющем юридическое положение русской литературы и искусства, причем преобразования эти желательны в смысле предоставления им наибольшей свободы как первой профессиональной нужды этих отраслей деятельности". В комиссию входили В. А. Гольцев (председатель), Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский, В. И. Качалов, К. А. Тимирязев, В. А. Серов, И. С. Остроухов, Н. И. Тимковский и другие.

На заседании комиссии 17 марта 1905 г. Станиславскому было поручено вместе с Качаловым и представителями провинциальных театров подготовить доклад, в котором были бы выявлены "специфические нужды театра, стеснения, с которыми сопряжена театральная деятельность в столицах и в провинции, и преследования, которые являются нарочитым уделом деятелей театра".

Доклад был написан Станиславским; впервые напечатан в приложении к "Отчету Московского литературно-художественного кружка", изданному в 1905 г. на правах рукописи. Под печатным текстом доклада имеются подписи Станиславского и Качалова, а также дата -- 8 апреля 1905 г. По свидетельству Качалова, в составлении доклада он непосредственного участия не принимал и подписал его как член комиссии.

Рукописный текст доклада хранится в архиве Музея МХАТ (№ 1091).

Печатается по тексту первой публикации с незначительными уточнениями, сделанными по рукописи.

<sup>1</sup> Мысли о высокой общественной миссии театра и силе его воздействия, высказанные во вступительной части доклада, взяты Станиславским из его рукописи начала 900-х годов "Художник черпает мотивы для своих творений из жизни и природы", текст которой подвергся незначительной правке. Эти мысли получили дальнейшее развитие в более поздних работах Станиславского ("Театр. Вместо вступления" и др.).

<sup>2</sup> Эта мысль утверждается и в других документах того времени. "Театр испытывает цензурный гнет в неизмеримо большей степени, чем литература", -- говорится, например, в декларации группы сценических деятелей, напечатанной 12 февраля 1905 г. в газете "Слово".

<sup>3</sup> См. об этом в статье М. Л. Куниной "Московский Художественный театр в донесениях царского цензора 1901--1905 гг." ("Ежегодник МХТ" за 1948 г., т. 1).

Как реагировали артисты МХТ на установление особого наблюдения за деятельностью частных театров Москвы, видно из письма О. Л. Книппер к А. П. Чехову от 11 марта 1901 г. "На днях читаем, что назначен Пчельников "надзирателем" над частными театрами, над их репертуаром и должен следить за тем, какое влияние имеют эти театры на публику и молодежь. Нравится тебе эта мерзость?" ("Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер", т. 1, М., 1934, стр. 361).

<sup>4</sup> "Царь Федор Иоаннович" А. К. Толстого был напечатан в "Вестнике Европы" в феврале 1868 г. и находился в течение тридцати лет под запретом театральной цензуры. "Нахожу трагедию гр. Толстого "Федор Иоаннович" в настоящем ее виде совершенно невозможной для сцены. Личность царя изображена так, что некоторые места пьесы н е м и н у е м о \_ п о р о д я т \_ в \_ п у б л и к е \_ с а м ы й \_ н е п р и л и ч н ы й \_ х о х о т", -- писал министр внутренних дел Тимашев в своей резолюции в 1868 г. Лишь в 1898 г., после длительных хлопот, "Царь Федор" был разрешен к постановке театру Литературно-художественного общества в Петербурге (театр Суворина) и Художественно-общедоступному театру в Москве. Премьера "Царя Федора" состоялась в Петербурге 12 октября 1898 г. с П. Н. Орленевым в заглавной роли, в Москве -- 14 октября 1898 г., с Федором -- И. М. Москвиным.

Цензура подвергла многочисленным искажениям текст пьесы, опасаясь дискредитации образа царя, и исключила из пьесы весь религиозный элемент. (О цензурных сокращениях в спектакле МХТ см. в книге Б. Росточкий, Н. Чушкин, "Царь Федор Иоаннович" на сцене МХТ, М. -- Л., 1940, стр. 215--219.)

<sup>5</sup> Пьесы М. Горького "Мещане" и "На дне" были значительно урезаны цензурой. О цензурных мытарствах в связи с постановкой "Мещан" см. прим. на стр. 579--580 настоящего тома.

Об отношении царского правительства к Горькому свидетельствует отзыв министра внутренних дел Плеве, записанный Теляковским в своем дневнике 25 января 1903 г.: "Если бы была достаточная причина, я бы ни на минуту не задумался сослать Горького в Сибирь,-- сказал Плеве,-- но, не имея причины видимой и ясной, я этого сделать не могу". (См. С. Данилов, К сценической истории ранних пьес М. Горького. В кн.: "Первая русская революция и театр. Статьи и материалы", М., 1956).

<sup>6</sup> В этом месте рукописи имеется текст, зачеркнутый Станиславским: "Неоднократно по его [главного цензора] просьбе приходилось смягчать отдельные места... текста, вызывавшие в публике демонстрацию, несмотря на ultra-консервативную мысль произведения".

<sup>7</sup> Пьеса Е. Н. Чирикова "Иван Мироныч" специально просматривалась Министерством народного просвещения, так как главное действующее лицо ее -- инспектор гимназии.

<sup>8</sup> Речь идет о неосуществленной постановке пьесы Гауптмана "Ганнеле" в Московском Художественном театре в 1898 г. Постановка МХТ, доведенная до генеральной репетиции, была запрещена духовной цензурой, находившей кощунственными религиозные моменты пьесы.

<sup>9</sup> О выступлении Н. В. Светлова в марте 1897 г. на съезде сценических деятелей по вопросу о цензуре для народных театров см. в книге "Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей", ч. 1, Спб., 1898, стр. 193--194.

<sup>10</sup> Далее в рукописи следует зачеркнутый текст: "Предоставляем судить читателям, что испытывает актер от такого странного отношения к себе властей и от этого необъяснимого для публики маскарада. Конечно, это не способствует ни иллюзии, ни художественному успеху роли".

<sup>11</sup> Вместо текста Грибоедова: "В сенат подам, министрам, государю".

<sup>12</sup> Постановка пьесы М. Горького "Дачники" в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, вызвавшая широкий общественно-политический резонанс, была запрещена приказом петербургского генерал-губернатора Трепова сразу же после "Кровавого воскресенья" 9 января 1905 г. в связи с тем, что Горький, написавший воззвание с призывом "к немедленной упорной борьбе с самодержавием", был арестован по обвинению в "государственном преступлении" и заключен в Петропавловскую крепость.

Осенью 1905 г., под давлением революционных событий, правительство вынуждено было разрешить возобновление этого спектакля в театре В. Ф. Комиссаржевской.

## НАЧАЛО СЕЗОНА

В 1907--1908 гг. К. С. Станиславский опубликовал в журнале "Русский артист" свой первый литературный труд под названием "Художественный театр. Начало сезона. Записки Константина Сергеевича Станиславского". (Эти "Записки" были напечатаны в № 9 от 2 декабря 1907 г., в № 12--13 от 23 декабря 1907 г., в № 1 от 6 января и № 11 от 16 марта 1908 г. В № 11 за 1908 г. есть примечание редакции: "Продолжение следует". В действительности же на этом печатание "Записок" прекратилось.)

Точная дата написания этих "Записок" не установлена. Первые черненные наброски "Начала сезона" встречаются в записных книжках Станиславского 1902 г. (письмо гимназистки) среди его заметок о природе таланта. В записной книжке 1904 г. подробно разработаны встреча с тремя гимназистками и осмотр нового здания театра -- эпизод, не вошедший в печатный текст.

В наброске предисловия, не включенном в текст публикации, Станиславский следующим образом излагает причины возникновения и задачи своего труда:

"За время моей сценической деятельности я собирал материал для книги, которая бы могла служить руководством начинающим артистам, режиссерам и ученикам драматических школ. Теперь мне остается привести в систему собранный мной большой материал. Не имея другого времени для этой работы, как два летних месяца, предназначенных для отдыха, предпринятый мною труд подвигается медленно и не скоро будет доведен до конца.

Бедность литературы по сценическим искусствам, потребность поделиться своим опытом с молодыми артистами и учениками и не всегда правильное толкование принципов, которые дороги мне, побудили меня поторопиться издать свои записки. Вот почему я решил временно приостановить начатую мною раньше работу и приступить немедленно к изданию собранного материала в форме дневника артиста и режиссера.

Надеюсь, что и при этой упрощенной форме книги молодые артисты и ученики найдут в ней кое-какие полезные для себя разъяснения и практические советы, которые до известной степени облегчат им трудности нашего искусства. Быть может, также некоторые из тех, которые ошибочно стремятся на сцену, прочтя этот дневник, поймут, что не всегда на практике деятельность артиста легка, приятна и красива" (№ 709).

Помимо печатного текста "Начала сезона", опубликованного в "Русском артисте", в архиве Станиславского хранятся авторизованные машинописные копии более ранней редакции и подготовительные рукописные материалы, а также фрагменты и планы, показывающие, что первоначальный замысел Станиславского был значительно шире и полнее его осуществления.

При сличении печатного текста с машинописью выявляется наличие разночтений стилистического характера, сокращений ряда кусков текста, а также некоторых вставок, доказывающих, что Станиславский дорабатывал текст перед его публикацией. Установлено также, что Станиславский просматривал корректуру "Начала сезона" (в архиве К. С. имеются корректурные листы этой статьи).

Печатается по тексту журнала "Русский артист". Некоторые фрагменты текста, имеющиеся в рукописях, но не включенные Станиславским в публикацию, приведены в комментариях.

<sup>1</sup> Позднее этот же случай был описан Станиславским в "Истории одной постановки" (см. Собр. соч., т. 4, стр. 421--423). Сопоставление текстов позволяет установить, что Станиславский, по-видимому, рассказывает здесь о литературно-музыкальном вечере 4 января 1897 г., организованном в пользу кассы взаимопомощи при Обществе для пособия нуждающимся литераторам и ученым.

На вечере исполнялись произведения А. С. Пушкина и были показаны живые картины "Пушкин в Михайловском" и "Дуэль Пушкина", поставленные К. Ф. Вальцем. Станиславский читал стихотворение М. Ю. Лермонтова "Смерть поэта". С чтением стихотворения Пушкина "Памятник" выступал известный провинциальный актер В. В. Чарский, игравший в те годы в Москве в театре Корша.

Рецензия о концерте не подтверждает провала В. В. Чарского (см. "Новости дня", 1897, 5 января). Это говорит о том, что в очерках "Начало сезона" реальные факты переплетаются с художественным вымыслом.

<sup>2</sup> В ранних набросках к "Началу сезона" Станиславский предполагал сейчас же после письма гимназистки поместить свой ответ, в котором он пытался определить природу таланта и

трудности его оценки экзаменатором. "Вот что я должен был бы написать по чистой совести,-- замечает он.-- "Милостивая государыня, талант скрыт в нас глубоко вместе с нашими человеческими инстинктами. Он загорается от соприкосновения с искусством, но не всегда высказывается сразу в понятной для нас форме... Кто может сразу определить талант?.. Я не берусь за это... Я не смею советовать вам поступить на сцену, но и не имею права отговаривать вас от этого. Боритесь с вашим стремлением до последней возможности, это единственный способ, чтоб проверить свою страсть к сцене, и поступите, как вам подскажет ваше хорошо испытанное чувство. Моя роль сводится к одному. Я могу, повидав вас, оценить ваши внешние и голосовые данные. Помните одно: чтобы быть артисткой, необходимо хотя бы самое ничтожное дарование. Без таланта нельзя быть артисткой" (No 720).

В течение всей своей творческой деятельности Станиславский получал много писем от молодежи, желающей поступить на сцену. В качестве примера одного из ответов Станиславского укажем на его письмо 1901 г. к гимназисту 5-го класса Рыбинской гимназии А. Д. Бородулину (см. К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 117--118). В нем Станиславский не только указывает гимназисту на необходимость образования для артиста, но и раскрывает задачи и цели театра, его общественно-воспитательную миссию. "...Я читал много книжек о театре,-- писал в ответ Бородулин, -- но из вашего письма понял больше, что такое театр и актер... Я н и к о г д а не позабуду вашего письма... Верю и благодарю"

<sup>3</sup> В одном из первоначальных рукописных вариантов "Начала сезона" непосредственно после выступления французской эстрадной певицы следовал такой текст: "Но вот выходит новый артист,-- писал Станиславский,-- одетый во французскую военную форму. Это пью-пью (солдат). Ах, как смешно, когда говорят ужасные глупости с совершенно серьезным лицом. Однако не все глупо, что он говорит. В его куплетах и припеве есть очень едкая сатира, а это серьезное лицо только усиливает едкость его слов. Нет, решительно это представление презабавно. Я всегда искренно хохочу над этими солдатами. Однако он скоро кончил, так как публика не слишком-то горячо его вызывала" (No 713).

<sup>4</sup> Здесь в машинописном экземпляре имеется фрагмент, зачеркнутый К. С. Станиславским и не включенный в печатный текст: "...и беда, если во время создания этой "литературы" подойдет жена с вопросом, очень важным для жизни и хозяйства.

-- Что же сказать меховщику: посылать или не посылать? Там ждут.-- Ответ может получиться самый неожиданный, тем более, что меховщика я даже не видал и видеть его не желал.

-- Послушай, дорогая!-- произносишь с видом измученного гения, и т. д., точь-в-точь, как в "Одиноких" Гауптмана. Далее происходит семейная сцена и примирение, тоже из "Одиноких", и точно так же, как и там, жена уходит грустной, а я знаю, почему: она одинока... и все-таки запираешь дверь на замок, чтобы она не вздумала вернуться".

<sup>5</sup> В целом ряде спектаклей МХТ Станиславский совмещал функции актера и режиссера, часто будучи исполнителем центральной роли (например, в спектаклях "Смерть Иоанна Грозного", "Доктор Штокман") или одной из ведущих ролей.

<sup>6</sup> В одном из первоначальных рукописных вариантов вместо письма инженера имеется набросок письма девицы-декадентки, фигуры, характерной для театральной молодежи тех лет. Приведем выдержки из этого письма: "Милостивый государь г-н Станиславский, на тусклом фоне современной действительности, среди унылых людей, таланты глохнут, как светильники. Хочется пышно раздуть паруса и с вихрем унести в открытое море, но паруса болтаются, как крылья у подстреленной Чайки. Нет ветра! мало воздуха!!! Шопенгауэр говорит... и т. д. У меня есть талант, я это знаю, но мне необходимо учиться, зарыться в искусство и работать, работать, так сказать, излить в священный сосуд все лучшее, что еще таится в глубоких тайниках души. Жизнь, говорит нам Заратустра... и т. д.". Далее следуют ссылки на Л. Н. Толстого, Дарвина и пр. (No 714).

<sup>7</sup> В конспекте к "Началу сезона" Станиславский указывает, что после письма инженера и карточки для подписи следует "совет Татариновой".

О Ф. К. Татариновой см. прим. 32 на стр. 620 настоящего тома.

<sup>8</sup> Приведем отрывок из машинописного экземпляра, отсутствующий в печатном тексте:

-- Другими словами,-- продолжал я,-- вы хотите быть сотрудицей авторов, притом самых лучших, как-то: Шекспира, Ибсена, Толстого, Чехова. Гауптмана и др.?..

-- Да, я бы страсть как хотела играть их пьесы!



-- Таким образом, вам предстоит как можно ближе сродниться с ними духовно; проследить по их следам путь творческой работы этих авторов, отыскать в себе самой близкие им мысли и образы и вторично создать их теми художественными средствами, которыми располагает наше искусство...

И все это,-- продолжал я,-- вы хотите достигнуть без образования?.."

Эти советы недоучившейся гимназистке перекликаются с письмом к Бородулину 1901 г., в котором Станиславский утверждает, что актер должен быть культурным и образованным человеком, чтоб "понимать, уметь дотягиваться до гениев литературы".

<sup>9</sup> В машинописном тексте имеется следующий отрывок:

"-- Ну, не волнуйтесь и не приходите в отчаяние. Бывают разные актеры и бывают разные авторы. Все равно как платья... Одним в пору одно, другим -- другое. Выберите же себе платье по мерке, а сами старайтесь расти побольше, чтобы поскорее сменить маленькое платье на большое. Если же вы не будете учиться, то и не вырастаете умственно. Тогда придется оставаться в одном и том же платье... оно изнашивается, запачкается... и будете вы ходить замарашкой... правда? Если же вы наденете платье не по росту, то вы будете просто смешны".

<sup>10</sup> Последующий текст до слов "Я, правда, не очень умная...", значительно отличающийся от машинописного текста, написан Станиславским после беседы с актером Александрийского театра, режиссером и педагогом А. П. Петровским в августе 1907 г. Следуя советам Петровского, Станиславский наряду с талантом подчеркивает теперь значение творческой воли как одного из двигателей психической жизни и возбудителя творческого процесса.

<sup>11</sup> В машинописном экземпляре в этом месте Станиславским дано изложение программы обучения в школе МХТ, опущенное им в печатном тексте и публикуемое нами в добавлениях к "Началу сезона" на стр. 304--307 настоящего тома.

<sup>12</sup> В одном из черновых набросков к "Началу сезона" Станиславский размышляет о дальнейшей судьбе не окончившей курса гимназистки, поступившей в театральную школу. "В серьезном театре с хорошим режиссером она может играть небольшие рольки из современной жизни, где нужна искренность, неглубокое чувство, молодость и внешнее обаяние. Она никогда не разовьется умственно и потому не будет наблюдать жизнь. Все, что ее заставит жизнь переживать, она передаст со сцены очень искренно. Все, что ею не пережито, на сцене выйдет бледно. Тонкость стиля литературного произведения, отвлеченное чувство никогда не воспримутся ни ее хорошеньким, но маленьким талантиком, ни ее узким умом" (№ 714).

## ДОБАВЛЕНИЯ К "НАЧАЛУ СЕЗОНА"

Записки Станиславского "Начало сезона" остались незавершенными. После прекращения выхода журнала "Русский артист" (последний номер был выпущен в мае 1908 г.) Станиславский не возобновил публикации, но в архиве его сохранился ряд материалов, являющихся прямым продолжением текста, опубликованного в журнале. О том, каков был общий замысел "Начала сезона", дает представление рукописный набросок конспекта-плана, обнаруженный в архиве. Из него видно, что первоначально Станиславский собирался уложить события своего дневника артиста и режиссера в пять глав или разделов, каждый из которых должен был быть обозначен первыми числами августа.

В журнале "Русский артист" напечатан первый раздел и часть второго. Продолжение второго раздела, часть третьего и некоторые фрагменты четвертого и пятого разделов, сохранившиеся в архиве Станиславского, печатаются в добавлениях к "Началу сезона".

Круг вопросов, которые Станиславский собирался включить в "Начало сезона", не исчерпывается конспектом-планом. Хранящиеся в его архиве рукописные наброски свидетельствуют о том, что замыслы его были значительно шире.

Помимо фрагментов текста, соответствующих конспекту-плану, в добавлениях даются наброски Станиславского о балете и опере, по содержанию и по времени написания примыкающие к материалам "Начала сезона".

В машинописном тексте "Начала сезона" после беседы с гимназисткой, мечтающей о сцене, следовал раздел, в котором Станиславский разъясняет условия поступления в школу МХТ и характер обучения в ней. Этот фрагмент, не вошедший в публикацию в "Русском артисте", печатается впервые, по авторизованной машинописи (№ 727).

Уже с первых лет своего существования Художественный театр считал одной из своих важнейших задач воспитание актерской молодежи. Первоначально эта задача осуществлялась через драматическую школу, организованную при театре (Драматический класс при МХТ был открыт осенью 1901 г.), воспитавшую ряд крупных актерских дарований -- Л. М. Кореневу, Н. С. Бутову, А. Г. Коонен и других. В дальнейшем, стремясь к всестороннему раскрытию актерских индивидуальностей, воспитанных на основе его творческой системы, Станиславский перенес свою педагогическую деятельность из школы в студии, являвшиеся одновременно и школой и экспериментально-творческой лабораторией по отысканию новых форм спектакля и новых приемов воспитания актеров.

<sup>1</sup> В течение всей своей педагогической деятельности Станиславский настойчиво требовал, чтобы день в театральной школе начинался с практической тренировочной работы, направленной на совершенствование внутренних и внешних артистических данных. Помимо указанных здесь занятий по голосу, дикции, движению Станиславский вводил впоследствии в этот утренний "туалет" актера весь комплекс элементов, разработанных им в первой и второй частях "Работы актера над собой".

В своей педагогической работе последних лет Станиславский не рекомендовал пользоваться гекзаметром в качестве упражнения для развития голоса. Как показал ему практический опыт, чтение гексаметра часто толкало учеников на путь условной декламации и пафоса, с которыми Станиславский неизменно вел борьбу.

<sup>2</sup> В "Моей жизни в искусстве", вспоминая свою артистическую юность, Станиславский указывает, какое положительное значение для него, тогда еще любителя, имело участие в спектаклях с прославленными мастерами Малого театра. Эти выступления явились для него важной практической школой актерского мастерства. В МХТ он смело выдвигал молодежь, учеников школы, давая им ответственные роли в спектаклях. "У Станиславского был иной взгляд на этот вопрос, чем у Немировича-Данченко. Владимира Ивановича увлекала идея молодежных спектаклей, а Константин Сергеевич считал, что начинающему актеру полезнее выступать с опытными и сильными партнерами... Вдохновляющее заражение чужим талантом я испытывала много раз, участвуя в спектаклях Художественного театра, и считаю, что для молодого актера встреча со зрелым партнером иной раз полезнее, чем самая роль", -- пишет А. Г. Коонен в своих воспоминаниях о школе МХТ ("Театр", 1955, № 4, стр. 119--120).

<sup>3</sup> Изложенные здесь принципы воспитания актера, сочетающие метод школьной работы с театральной практикой, получили значительное развитие в трудах Станиславского более позднего времени и приобрели известность под условным названием "школа на ходу" (см. Собр. соч., т. 3, стр. 282--303; статья "Путь мастерства", "Известия", 1937, 8 мая).

<sup>4</sup> Станиславский неоднократно возвращался к вопросу о методике преподавания теоретических и общеобразовательных дисциплин в театральной школе, что получило отражение в материалах третьего тома Собрания сочинений (см. стр. 395--399, 434--437).

## [ОСМОТР ТЕАТРА]

Фрагменты, посвященные осмотру нового здания Театра и посещению театра оперетты, публикуются впервые, по авторизованной машинописи (№ 727) и являются непосредственным продолжением текста, напечатанного в "Русском артисте". На основании конспекта-плана они относятся к событиям 2 августа, то есть ко второму разделу "Начала сезона". Приведем план этого раздела, почти полностью осуществленный Станиславским: "Вставание, утренний чай (письмо инженера, карточка для подписи. Совет Татариновой). Прием институтки. Встреча. Осмотр театра. Предобеденный сон и еда (совет гигиенический). Оперетка. Размышления на ночь (об усталости и физическом переутомлении). Сон, кошмары и хлопоты в голове".

Черновой конспективный набросок осмотра театрального здания имеется в записной книжке Станиславского 1904 г. (№ 760). Поводом для его написания послужил реальный факт --

постройка нового здания МХТ в Камергерском переулке в 1902 г. Станиславский и Немирович-Данченко, осуществляя сценическую реформу во всем ее объеме, придавали исключительно важное значение и архитектуре театрального здания, которое, по их мнению, должно было отвечать требованиям современной техники и эстетическим задачам Художественного театра. Они считали, что новое помещение театра должно быть максимально удобным и для актеров и для зрителей.

В материалах к "Началу сезона" Станиславский очень точно описывает новое здание МХТ и раскрывает идейно-художественные принципы, положенные в его основу; в описании отдельных представителей труппы театра он создает не портреты, а вымышленные фигуры, нужные ему для полемических целей.

<sup>1</sup> Имеется в виду рассказ актера Аркадия Счастливецва (во втором действии пьесы А. Н. Островского "Лес") о том, как его везли зимой в Архангельск, закатывая в большой ковер. "Привезут на станцию, раскатают, а в повозку садиться, опять закатают" (А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. VI, М, 1950, стр. 31).

<sup>2</sup> *Бургтеатр* -- старейший австрийский театр, основанный в Вене в 1776 г. Новое здание Бургтеатра построено в 1888 г. по проектам архитекторов Семпера и Газенауэра.

<sup>3</sup> Эту мысль Станиславский высказывал и позднее. Так, например, в начале 30-х годов он решительно возражал против тенденции строить слишком большие здания для драматических театров. "Нужно ли доказывать, -- писал он, -- что этого рода спектакли... требуют более уютного помещения, в котором можно слышать и видеть актера и тонкости его игры" (№ 1211).

<sup>4</sup> "Дом торжественных представлений" в Байрейте (Бавария) был основан в 1876 г. специально для постановки музыкальных драм Р. Вагнера. Здание театра построено Отто Брюквальдом, отличается превосходной акустикой и рядом характерных особенностей, навеянных формами Олимпийского театра в Виченце (построенного Палладио в 1584 г.). Зрительный Зал в Байрейте разделен на сегменты амфитеатра, окруженного колоннадой. Ложи и галерея отсутствуют. Оркестр помещен в углублении перед сценой и скрыт от зрителей. Станиславский был летом 1902 г. в Байрейте на традиционных ежегодных представлениях опер Вагнера и подробно ознакомился с устройством сцены и театрального здания. Упоминания о байрейтском театре и некоторых его технических усовершенствованиях встречаются в записных книжках Станиславского этих лет и в рукописях более позднего времени (например, в режиссерском плане "Отелло").

## [ОПЕРЕТТА]

Печатается впервые, по авторизованной машинописи (№ 727).

В одном из более ранних рукописных набросков Станиславского, озаглавленных "Современный театр", имеется следующий текст, характеризующий упадок искусства оперетты: "Точно так же, как бывают, хотя и редко, остроумные водевили, попадают преталантливые оперетки, пикантные или едкие, презабавно осмеивающие людские пороки. Эти оперетки -- сатира, карикатура нашей жизни. В былое время оффенбаховские оперетки, при исполнении их французами, доставляли мне истинное удовольствие. Это исполнение было настолько талантливо, что слепое подражание, называемое в театральном мире традицией, стало обязательным для всех последующих поколений. И увы!!! Кто видел оригинал, не может уже смотреть копии, а кому пришлось видеть копию, не захочет смотреть перекопию и т. д.

К сожалению, с полным падением этого жанра старой оперетки пришлось заменить изящный, тонкий куплет, старательно газированный автором и исполнителями, бойким канканом современных исполнителей, которые придали юбке другое назначение, то есть прикрывать не нижние, а верхние части тела. С неменьшим сожалением скорблю я и о замене доброго канкана прежнего времени, когда Прекрасная Елена лишь дразнила вас своею едва поднимающейся ножкой, лишь на одну секунду показываемой публике с помощью разреза в юбке" (№ 713).

## [БАЛЕТ]

Рукопись без названия, не датированная автором.

Помимо этой беловой рукописи в архиве Станиславского хранятся две тетради, в которых имеются первоначальные наброски описания дивертисмента "гала-монстр", театра фарса, оперетты и непосредственно следующего за ними фрагмента о балете. В одном из этих набросков имеется текст, не вошедший в беловой вариант: "Недавно я был в балете со специальной целью проверить, наложилось ли время и прогресс свой отпечаток. Все осталось по-прежнему, и вековые традиции охранены. Я вспомнил времена своей юности. Это была самая веселая пора моей жизни, кончившаяся свадьбой и семейным счастьем для многих из моих товарищей. Время невинных шалостей, волнений, томлений, ожиданий, намеков, недосказанных слов... Было весело и молодо за кулисами и очень скучно в публике, конечно, когда \_е\_е\_ не было на сцене" (No 712).

Об увлечении Станиславского балетом рассказано в главе "Междущарствие" в книге "Моя жизнь в искусстве" и в дневнике 1881 г., публикуемом в настоящем томе.

Публикуется впервые, по рукописи (No 715).

<sup>1</sup> В одном из черновых набросков "Начала сезона" фрагмент о балете заканчивался следующими словами: "Вот почему я стал посещать оперные спектакли и незаметно для себя полюбил их. Я так увлекся ими, что принялся учиться петь -- и все ходил в театр, несмотря на то, что она уже перестала смотреть в четвертый ряд с правой стороны, так как вышла замуж..." (No 713).

## ОПЕРА

Рукопись, не датированная автором, по своему содержанию примыкает к "Началу сезона". Первые опубликована в книге Г. Кристи, Работа Станиславского в оперном театре, М., 1952, стр. 35--38.

Первоначальные черновые варианты описания оперного спектакля "Фауст" встречаются в рукописях Станиславского начала 900-х годов. В наиболее законченной из этих черновых рукописей (No 718) Станиславский предпослал отрывку о "Фаусте" вступление о целях и задачах театра, включенное им в обработанном виде в "Начало сезона". Можно предполагать, что после "Фауста" должны были следовать описания дивертисмента "гала-монстр", театра фарса и водевиля, оперетты и балета, так как тетрадь, в которой помещены эти наброски Станиславского, по существу является продолжением рукописи No 718.

В 20-х и в начале 30-х годов, работая над задуманным трудом о разных видах и направлениях современного театра, Станиславский намеревался включить отрывок об опере, наряду с другими фрагментами из "Начала сезона", в разделы будущей книги.

Публикуется по рукописи (No 719).

<sup>1</sup> В черновой рукописи имеется следующий отрывок, не вошедший в основной текст:

"Артист запел тем шелковым голосом, который создан для того, чтобы произносить: "любовь, amore, io t'amo!" Эти слова вместе со страстными звуками вливаются в молодое сердце женщины и заставляют его биться ускореннее. И я был очарован и слушал... Что пел певец, не знаю, так как слов я не разобрал. Судя по музыке, грустно-изящной и страстной, он произносил: "Не...е...ет! Напрасно я один сижу в этом сарае! Будь проклято одиночество, пока еще я молод" и т. д. (No 718).

<sup>2</sup> Далее в той же рукописи следует: "Благодарная публика разразилась бурей рукоплесканий, и, в свою очередь, Фауст долго благодарил ее, отвешивая ей низкие поклоны и от избытка чувств прижимая руку к сердцу.

Познакомившись дома с текстом слов этой арии и речитатива, я узнал, что он пел:

"Не...е...ет! ум напрасно мой  
Ответа жадно просит  
У природы и людей (богов?)".

После этих слов в рукописи имеется текст, позднее зачеркнутый Станиславским: "Я ясно припоминаю его жесты. При слове "нет!" он отрицательно качал головой и изящно отводил от своего туловища руку с отогнутым пятым пальцем. При слове "ум" он жал себе виски; при слове "напрасно" безнадежно пожимал плечами и разводил руками, как бы выражая отчаяние; при слове "мой" указывал на себя, при словах "ответа жадно просит" он хватался за сердце и как бы с усилием и болью вырывал его из своей груди; говоря о природе, он обводил руками вокруг себя, как бы указывая на все, что его окружает; при слове "у богов" он указывал на небо ("у людей" -- он указывал на зрительный зал, переполненный публикой) и т. д."

<sup>3</sup> "Действительно, вскоре из подвала подняли на сцену какого-то человека. Он широко раскрыл рот, который осветился красным светом, и приветствовал нас чудной бархатной нотой и красивым жестом руки" (No 718).

<sup>4</sup> "Когда я очнулся, капельмейстер сходил вниз, в подземелье, занавес был опущен, а молоденький мальчик Фауст с ужасно черным и красным Мефистофелем прикладывали руки к сердцу и посылали беззрительной публике и знакомым в ложах дамам. В последующих актах я внимательно слушал и изредка смотрел на сцену" (No 717).

## [О ПРИЗВАНИИ АРТИСТА]

Печатаются последовательно два дополняющих друг друга текста, относящиеся к "Началу сезона" и излагающие предусмотренную конспектом-планом Станиславского тему об ответственности экзаменаторов.

Первая рукопись (No 710), не имеющая названия, снабжена заголовком "3 авг.", что указывает на принадлежность ее к третьей главе "Начала сезона". В архиве Станиславского сохранился лист, озаглавленный им: "III глава. "Начало сезона". 3 августа. 1) Ответственность роли экзаменатора. 2) Как представляется деятельность артиста и какова она на самом деле. Артист по призванию и артист-карьерист".

В архиве Станиславского имеются другие варианты этого текста, также кончающиеся выводом о необходимости написать речь или статью, обращенную к молодежи, чтобы "вразумить заблуждающихся" и предостеречь их от ошибок в выборе профессии артиста.

Вторая рукопись (No 723), без названия, не датированная автором, по существу является текстом этой статьи или речи Станиславского (обе рукописи хранились им вместе с материалами "Начала сезона" в одном из скоросшивателей). Первые ее фразы совпадают с началом рукописи, озаглавленной нами "Труд артиста кажется легким...". Черновые, незавершенные наброски публикуемой рукописи имеются в записной книжке 1902 г. (No 750) и в рукописи (No 826).

Высокие этические требования, предъявляемые актеру не только на сцене, но и в частной жизни, чрезвычайно характерны для Станиславского и получили дальнейшее развитие в целом ряде его высказываний, посвященных вопросам артистической этики.

Обе рукописи публикуются впервые.

<sup>1</sup> После этого следует текст второй рукописи.

<sup>2</sup> Здесь Станиславский сделал карандашную заметку: "Я не проповед[ую] монашество (подчеркнуть). Я не сушу искусство".

Против фразы "Тогда тернистый путь артиста украсится розами" Станиславским на полях рукописи поставлен знак вопроса и написано: "Баналь[но]".

<sup>3</sup> На обороте последней страницы рукописи приклеен лист с карандашными набросками текста из "Начала сезона", конец которого написан на отдельном листке. Воспроизводим этот текст полностью.

"Солнце светило, теплый воздух, входивший из открытого окна, освежал усталую голову. Только теперь я проснулся и точно прозрел для действительной, а не фантастической (отвлеченной) жизни [и] сразу понял, что погубил время на писание даром.

Гораздо полезнее было бы спать.

Все это не то, не те слова, которые доступны молодому поколению.

Они становятся понятными только тогда, когда жизнь выучит их понимать. Для молодежи -- это красивые слова, разжигающие ее фантазию и еще больше поджигающие на красивую, чуть не проповедни[ческую] деятельность.

Не то, не то,-- твердил я про себя по пути к театру.

Нужны другие слова, нужны голые некрасивые факты, поражающие своей простотой -- жизненностью.

Только они могут заставить призадуматься молодое воображение и придать настоящую краску той призме, через которую они смотрят на жизнь.

Не то, не то..."

## [ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ЭКЗАМЕН]

Печатается впервые, по рукописи (№ 711). Высказывания Станиславского об ответственности экзаменаторов и трудности определения таланта в условиях экзамена перекликаются с соответствующими страницами ранних вариантов его труда "Настольная книга драматического артиста".

В архиве Станиславского сохранилось несколько подготовительных черновых набросков этого раздела "Начала сезона", обозначенных датой "3 августа". (В плане-конспекте раздел о вступительных экзаменах также отнесен к событиям 3 августа.)

<sup>1</sup> В записной книжке Станиславского 1904 г. имеются наброски, сделанные, по-видимому, во время экзаменов в школе Художественного театра и частично перекликающиеся с подготовительным материалом для "Начала сезона". "Антракт, старые, кончившие ученики. Разговор с ними. Новички подсматривают", "боятся возвышения", на которое должны подняться экзаменуемые,-- записывает Станиславский.-- "Больше всего приходят с запахом подвала, стремясь выбраться из житейской пошлости". "Обморок с юной девицей (подали стакан воды). Некрасивые, староватые читают о любви. Неграциозные -- о кокетстве и флирте, о цветах". Попутно Станиславский дает краткие записи о некоторых из экзаменуемых. Так, например, он пишет: "Голодная -- руки черные, жилы натужены, просит милос[тыню]". "Молоденькая -- читала о няне, лампаде, потом "Ворону и лисицу". Просили сейчас же продолжать, задышалась. Молода, приятна". "Ужасная, немолодая, ломается, неприятный голос. О любви читала. Букву *p* грассирует. Читала "Русалку". Трогает неприятно. При темпераменте -- вид пьяной". "Молодой человек в лакейском сюртуке -- выговор и нахальство скверного провинциального актера" (№ 759).

## А. П. ЧЕХОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

### *Воспоминания*

Точная дата написания воспоминаний не установлена.

В письме к Н. В. Дризену от 3 ноября 1909 г. К. С. Станиславский сообщил: "Года два назад я рассказывал все свои воспоминания об А. П. [Чехове] моему помощнику по режиссерству -- Льву Антоновичу Сулержицкому. Он их записал и хотел издавать" ("Ежегодник МХТ" за 1948 г., т. I, стр. 488). По-видимому, воспоминания Станиславского о Чехове, названные им "А. П. Чехов в театре", были закончены в 1907 г. Впервые они были напечатаны с сокращениями в альманахе "Шиповник", в 23-й книге за 1914 г., в связи с десятилетием со дня смерти Чехова. Они входили в раздел "Из воспоминаний об А. П. Чехове в Художественном театре", составленный Л. А. Сулержицким, и имели подзаголовок: "Записано со слов К. С. Станиславского". Полностью напечатаны в "Ежегоднике МХТ" за 1943 г. (подготовлены к печати Е. Н. Семяновской) и изданы отдельной книжкой в 1947 г.

Начало рукописи воспоминаний о Чехове написано рукой Станиславского, остальная часть -- Сулержицким, очевидно, под диктовку Станиславского.

В одной из записных книжек, относящейся предположительно к 1904--1906 гг., имеются рукописные наброски Станиславского "Чехов в театре", являющиеся первой черновой рукописью его воспоминаний о Чехове в МХТ. Фрагменты, не включенные Станиславским в основной текст воспоминаний, но представляющие интерес, приводятся в комментариях.

Встречу с Чеховым-драматургом Станиславский всегда считал определяющей для дальнейшего развития МХТ, так же как и сближение театра с А. М. Горьким. Не случайно в этих воспоминаниях о Чехове Станиславский говорит и о Горьком, работа над пьесами которого оставила глубочайший след в творческой биографии театра и самого Станиславского.

В публикуемых воспоминаниях Станиславский сравнительно мало рассказывает о совместной творческой работе Художественного театра и Чехова. Более подробно и глубоко он пишет о ней в книге "Моя жизнь в искусстве". Но эти воспоминания ценны и дороги тем, что они показывают внутреннюю близость Станиславского с Чеховым, общность их устремлений и целей в искусстве.

Печатается по рукописи (№ 1086).

<sup>1</sup> Знакомство могло произойти 3 ноября 1888 г. на открытии Общества искусства и литературы, где в числе приглашенных был А. П. Чехов (см. Полн. собр. соч. А. П. Чехова, т. XIV., М., 1949, стр. 215, 217, 218). В отзывах прессы имеется сообщение о присутствии Чехова и на костюмированном балу Общества 18 февраля 1889 г. ("Новости дня", 1889, 20 февраля).

<sup>2</sup> *Суворин* Алексей Сергеевич (1834--1912) -- журналист, беллетрист и драматург, книгоиздатель, владелец и редактор монархической, черносотенной газеты "Новое время".

<sup>3</sup> Эта вторая встреча могла произойти 15 февраля 1897 г. (а не 4 января 1897 г., как указывалось в комментариях к предшествующим изданиям).

В этот день в театре Корша состоялся литературно-музыкальный вечер "в пользу недостаточных студентов" Московского университета. Станиславский читал сцену в подвале из "Скупого рыцаря" А. С. Пушкина.

Приводим отрывок из черновой рукописи Станиславского: "Для меня, любителя, это был знаменательный вечер. Играть в настоящем театре, в чисто театрально-профессиональной обстановке. Видеть вокруг себя равнодушные, безучастные, а иногда даже и не без оттенка злорадства или презрения лица, -- это не обычные и волнительные моменты жизни любителя. Понятно, что я волновался, хоть играл сцену не в первый раз.

В час, назначенный для единственной репетиции, я застал пустой театр и сонного мастера. Все, чего я добился в отведенное мне время, это расстановки нескольких подмостков, несколько негодных бутафорских сундуков. Бутафор долго уверял меня, что они прекрасны, так как с [этими вещами] играл ту же сцену известный в то время артист.

Mise en scXne, которую мне хотелось, не пришлось устроить, и вместо средневекового подвала замковой башни с длинным коридором, мрачным и зловещим, получилось прекрасное высокое помещение театральной тюрьмы, в котором обитает в операх Фауст, или томится в одиночестве на соломе Маргарита, или сжигается на костре цыганка-колдунья в "Трубадуре". Суфлера и акустику я узнал впервые на спектакле перед публикой и тут только оценил его значение в настоящем театре. Точно пронизывающий свист летели его реплики мне в ухо, и это было кстати для меня, так как я от смущения забывал ежеминутно роль, затверженную более чем добросовестно.

Неуютные уборные с тонкими перегородками, разговор каких-то чуждых мне лиц во время костюмирования -- все это было неприятно и расстраивало настроение.

Я играл плохо, чувствовал это и конфузился.

Теперь, уходя поскорее из настоящего театра, в котором так жестоко впервые разочаровался, я робко поглядывал на публику, стараясь понять из их взглядов -- провалился я или не очень?!

Поспешно надевая шубу, которую я до спектакля умышленно оставил в гардеробе для публики, надеясь на то, что мне придется надевать ее среди любопытных взглядов приведенной мной в восторг публики, я не без неудовольствия увидел проходящего в толпе Чехова. Я хотел избежать этой встречи, хотел уйти незаметно среди публики, которая нисколько мной и не интересовалась. А. П. подошел ко мне и благодарил, но увы, не за "Скупого Рыцаря", а за роль... в его пьесе "Медведь", которую я незадолго перед тем играл в Обществе искусства и литературы. "Послушайте, вы же, говорят, чудесно играете мою пьесу. Я же не видал, понимаете ли? А я же автор... провалившийся" (№ 761, стр. 4--6).

В отзывах прессы об этом вечере отмечалось исполнение Станиславского, "с большой силою сыгравшего сцену в подвале из "Скупого рыцаря", Вл. И. Немировича-Данченко, "очень хорошо прочитавшего отрывок из своей повести "Драма за сценой", М. Л. Кропивницкого, исполнившего "Думы" Т. Г. Шевченко, и др.

Из дневника А. П. Чехова выясняется, что 15 февраля 1897 г. он находился в Москве, но нет упоминания о посещении им литературно-музыкального вечера в театре Корша.

<sup>4</sup> Водевиль Чехова "Медведь" был поставлен в Обществе искусства и литературы 10 апреля 1895 г. Станиславский исполнял роль Смирнова, "г. Станиславский играл... деревенского медведя, неожиданно и мгновенно влюбляющегося,-- и играл бесподобно и с большим простодушием. Я смеялся до слез", -- писал Ю. Николаев в "Московских ведомостях" (1895, 16 апреля).

После большого перерыва "Медведь" был возобновлен Обществом искусства и литературы 24 и 31 января 1897 г., то есть незадолго до описываемой Станиславским второй встречи с Чеховым.

<sup>5</sup> Станиславский говорит здесь о совещании в редакции журнала "Русская мысль", где обсуждался проект здания народного театра, разработанный архитектором Ф. О. Шехтелем. "16 февр. вечером собрались в редакции "Русской мысли", чтобы поговорить о народном театре. Проект Шехтеля всем нравится", -- записал Чехов в своем дневнике 1897 г. В архиве Станиславского сохранилось письмо, полученное им от редактора журнала В. А. Гольцева: "...Вы очень сочувственно отнеслись к мысли об устройстве народного театра и аудитории. Мне поручено просить Вас пожаловать в помещение редакции "Русской мысли" (угол Никитской и Леонтьевского) в воскресенье 16 Февраля".

<sup>6</sup> В июне 1897 г. состоялась встреча К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в "Славянском базаре", заложившая основу будущего Московского Художественного театра.

<sup>7</sup> *Дрейфус* Альфред -- французский офицер генерального штаба, еврей по национальности. Невинно осужденный по ложному обвинению в государственной измене и шпионаже, был сослан на Чортов остров близ Гвианы.

<sup>8</sup> В черновой рукописи в записной книжке Станиславский сообщает дополнительные сведения: "Обширную деловую переписку вел с ним Вл. И. Немирович-Данченко. Больше всего они списывались по вопросам репертуара. К сожалению, я не помню мнения А. П. по этому интересному вопросу. Знаю только, что он хоть и стоял за постановку "Царя Федора", но не считал автора ее природным драматургом. Ложно-классические тона и сильное влияние Шекспира осуждались А. П."

<sup>9</sup> Имеется в виду провал "Чайки" на первом представлении в Александрийском театре в 1896 г.

<sup>10</sup> Разрешение на включение "Чайки" в репертуар Художественного театра было дано Чеховым в мае 1898 г. "Твое письмо получил... Значит, "Чайку" поставлю!!" -- писал Немирович-Данченко Чехову 31 мая 1898 г. ("Избранные письма", М., 1954, стр. 117). В августе начались репетиции "Чайки" под руководством Немировича-Данченко.

<sup>11</sup> Режиссерский план "Чайки" был написан Станиславским летом 1898 г. в имении брата "Андреевке", близ Харькова, и высылался частями в Пушкино, где шли первые репетиции "Чайки". "Мизансцена была смелой, непривычной для обыкновенной публики и очень жизненной", -- писал Немирович-Данченко ("Из прошлого", М., 1938, стр. 132).

Режиссерская партитура Станиславского впоследствии была издана отдельной книгой ("Чайка" в постановке Московского Художественного театра", М.-- Л., 1938).

<sup>12</sup> Чехов присутствовал на репетиции "Чайки" 9 сентября 1898 г. (см. "Переписку А. П. Чехова и О. Л. Книппер", т. 1, стр. 27).

<sup>13</sup> В печатном отчете о деятельности Художественно-общедоступного театра за первый год указано, что в августе было три репетиции "Чайки", в сентябре -- семь. В октябре и ноябре, ввиду выпуска пяти спектаклей, репетиции "Чайки" были приостановлены и возобновились в декабре.

<sup>14</sup> Премьера "Чайки" в Художественном театре состоялась 17 декабря 1898 г. Режиссеры -- К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Роли исполняли: Аркадина -- О. Л. Книппер, Тригорин -- К. С. Станиславский, Треплев -- В. Э. Мейерхольд, Нина -- М. Л. Роксанова, Маша -- М. П. Лилина, Сорин -- В. В. Лужский, Дорн -- А. Л. Вишневский.

<sup>15</sup> Телеграмма, составленная Немировичем-Данченко, подписанная им, Станиславским, Книппер и другими участниками премьеры "Чайки", была послана в ночь с 17 на 18 декабря. Приводим ее текст: "Только что сыграли "Чайку", успех колоссальный. С первого акта пьеса так захватила, что потом следовал ряд триумфов. Вызовы бесконечные. Мое заявление после третьего акта, что автора в театре нет, публика потребовала послать тебе от нее телеграмму. Мы сумасшедшие от счастья..."



В этом месте рукописи Станиславский предполагал поместить ответ Чехова на телеграмму театра об успехе "Чайки", о чем свидетельствует следующий текст: "Вот что ответил на нее [телеграмму] Антон Павлович". Ответ Чехова Художественному театру, о котором упоминает Станиславский, не обнаружен. В письме к А. Л. Вишневскому от 19 декабря 1898 г. Чехов писал: "Ах, если б Вы могли почувствовать и понять, как мне горько, что я не могу быть на "Чайке" и видеть всех вас! Телеграммы из Москвы совсем вышибли меня из колеи" (А. П. Чехов, Полн. собр. соч., т. XVII, М., 1949, стр. 393).

<sup>16</sup> Театрально-литературный комитет в составе Н. И. Стороженко, А. Н. Веселовского, И. И. Иванова 8 апреля 1899 г. рассмотрел пьесу Чехова "Дядя Ваня" и вынес решение допустить ее к постановке в Малом театре лишь при условии переделки и сокращений. Протокол заседания Комитета напечатан в книге В. А. Теляковский, Воспоминания. 1898--1917, П., 1924, стр. 168--170.

<sup>17</sup> Здесь Станиславский допускает неточность. Просмотр Чеховым спектакля "Чайка" в помещении Никитского театра ("Парадиз") состоялся 1 мая 1899 г. без декораций, о чем свидетельствует письмо Чехова к Горькому от 9 мая 1899 г. (см. А. П. Чехов, Полн. собр. соч., т. XVIII, М., 1949, стр. 145). Очевидно, Станиславский под "декорациями" подразумевал элементы оформления (мебель, бутафория, реквизит), без которых спектакль не мог бы быть осуществлен.

Закрытый показ "Чайки" происходил в помещении Никитского театра потому, что зимний сезон МХТ в "Эрмитаже" закончился к 1 марта 1899 г.

<sup>18</sup> "В Москве для меня играли мою "Чайку" в Художественном театре. Постановка изумительная", -- писал Чехов П. Ф. Иорданову 15 мая. 1899 г. (А. П. Чехов, Полн. собр. соч., т. XVIII, стр. 154).

<sup>19</sup> "Чайка" была возобновлена в 1905 г. с несколько измененным составом исполнителей.

<sup>20</sup> Речь идет об исполнительнице роли Нины Заречной М. Л. Роксановой. В одном из своих писем Чехов писал о ней: "...судить о пьесе не могу хладнокровно, потому что сама Чайка играла отвратительно, все время рыдала навзрыд..." (А. П. Чехов, Полн. собр. соч., т. XVIII, стр. 145).

<sup>21</sup> Премьера "Дяди Вани" в Художественном театре состоялась 26 октября 1899 г. Режиссеры -- К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Роли исполняли: Астров -- К. С. Станиславский, Войницкий -- А. Л. Вишневский, Серебряков -- В. В. Лужский, Елена Андреевна -- О. Л. Книппер, Соня -- М. П. Лилина, Телегин -- А. Р. Артем.

<sup>22</sup> Отъезд театра состоялся 10 апреля 1900 г. В гастрольный репертуар вошли "Дядя Ваня" и "Чайка" Чехова, "Одинокое" Гауптмана и "Эдда Габлер" Ибсена.

<sup>23</sup> Флеров Сергей Васильевич (1841--1901) -- журналист, театральный критик, писавший под псевдонимом "С. Васильев". Письма Станиславского к Флерову печатаются в седьмом томе Собрания сочинений.

<sup>24</sup> В тексте "Шиповника" этот абзац имеет следующую редакцию: "Наш ярый фотограф-любитель Тихомиров снял его на сходне парохода, и потом везде, где только мог, он ловил Антона Павловича и фотографировал его: то одного, то вместе с труппой, во всех видах и положениях. Это постоянное снятие, вероятно, запомнилось Антону Павловичу и дало ему повод написать сценку фотографирования в "Трех сестрах", которых он тогда вынашивал в голове". Эпизоды фотографирования включены в первый и четвертый акты "Трех сестер".

<sup>25</sup> Ветцель и Кист -- содержатели гостиниц в Севастополе.

<sup>26</sup> "После второго акта "Дяди Вани"... публика взята была штурмом, и с этого времени спектакли нашего Художественного театра превратились в ряд триумфов", -- писал С. Васильев (Флеров) в своей корреспонденции из Севастополя ("Московские ведомости". 1900, 24 апреля).

Станиславский в черновой рукописи в записной книжке сообщает подробности об успехе спектакля "Дядя Ваня", о Чехове и его разговорах с актерами МХТ по поводу ролей.

"Первый акт был принят вяло. Потому ли, что наша манера игры была необычна, или потому, что мы хуже играли, -- трудно решить. Далее успех рос, и к концу успех дошел до овации.

От А. П. приходили гонцы с хорошими известиями. Он хлопал и к концу спектакля принужден был выйти на вызовы. Его появление вызвало неистовые овации и бесконечно удлинило вызовы. А. П. был очарователен во время вызовов. Он конфузился, но с достоинством стоял среди сцены, изредка отвешивая быстрые и короткие поклоны. Так как занавес умышленно долго не опускали, публика ревела еще сильнее. Он не знал, как заполнить время, и ют застенчивости прибегал к своей любимой манере поправлять *pinse-nez*. Потом опять следовали быстрые и короткие поклоны.

Когда занавес опускали, он обращался к нам с таким лицом, точно вышел из-под холодного душа.

-- Послушайте, что же вы не закрываете. Они же убьют меня.

На сцене было ликование, тем более что А. П. повеселел и даже румянец окрасил его щеки.

Теперь оставалось провести его незаметно для публики, иначе она могла поднять его на руки и простудить. Для этого пришлось ему переждать в самой теплой уборной.

Тут только он впервые высказался о спектакле.

-- Послушайте, это прекрасно. У вас же талантливые и интеллигентные люди.

Каждому из нас он сделал по замечанию, вроде той шарады о галстуке. Так, например, мне он сказал только о последнем акте.

-- Он же ее целует так (тут он коротким поцелуем приложился к своей руке). Астров же не уважает Елену. Потом же, слушайте, Астров свистит, уезжая.

И эту шараду я разгадал не скоро, но она дала совершенно иное, несравненно более интересное толкование роли.

Астров циник, он им сделался от презрения к окружающей пошлости. Он не сентиментален и не раскисает. Он человек идейного дела. Его не удивит прозой жизни, которую он хорошо изучил. Раскисая к концу, он отнимает лиризм финала дяди Вани и Сони. Он уезжает по-своему. Он мужественно переносит жизнь.

Надо быть специалистом, чтоб оценить филигранную тонкость этих замечаний.

На следующий день в 12 часов утра труппа собралась для проверочной репетиции "Одинок".

Скоро пришел и А. П., он был оживлен, разговорчив. Он повязал беленький шелковый галстук, в петлице цветок, который придавал ему праздничный вид. Я застал его в то время, как чистильщик отшлифовывал ему башмаки, поставив его ногу на разукрашенный по-восточному ящик со всеми снадобьями, щетками и мазями сапожного ремесла. Вокруг стояли актеры и шутили. Один из них, самый остроумный, давал наставления турке-чистильщику в комическом духе о том, как нужно наводить глянец такому человеку, как Чехов, и какой чести он удостоился. Турка отвечал ему по-своему и, очевидно, тоже острил. Это забавляло всю компанию, и А. П. закатывался своим детским смехом больше всех.

Среди этих шуток каждый из актеров, игравший накануне, старался узнать мнение от А. П. Но он твердил только одно:

-- Прекрасно, у вас же талантливые люди. Вам же все будут пьесы писать.

-- А вы напишите, -- приставали наиболее смелые.

-- Я же не драматург, пьесу же очень трудно писать.

-- Антон Павлович, напишите, -- приставали актеры. -- Мне рольку маленькую -- я большой не прошу.

-- Послушайте, я же вам напишу. Вы же фотографии будете со всех снимать, а все от вас бегать будут.

-- А я что буду делать?

-- Да я же не знаю вас. Слушайте, Вишневский купаться будет в купальне, а Артем -- рыбу удить. Он же прекрасный рыболов.

Тут он начал вспоминать, как много лет назад он удил с Артемом рыбу и как тот подсекал шилишперов, потом ударился в еще более молодые воспоминания о гимназической жизни в Таганроге, об общих знакомых, учителях, горожанах. Вишневский, учившийся в одной и той же гимназии с А. П., был неистощим. А. П. хохотал и точно молодел при этих рассказах детства" (№ 761, стр. 19--22).

В окончательном тексте воспоминаний о Чехове Станиславский относит этот эпизод не к 1900 г., а к осени 1901 г., когда у Чехова зарождалась мысль о создании "Вишневого сада" (см. стр. 352 настоящего тома).

<sup>27</sup> С этого места рукописи начинается текст, написанный рукой Л. А. Сулержицкого и не имеющий пометок Станиславского.

<sup>28</sup> Тихомиров Иосаф Александрович (1872--1908) -- артист и режиссер МХТ с 1898 по 1904 г.

<sup>29</sup> С. Васильев в своем фельетоне "Неделя в Севастополе" рассказывает, что в день заключительного спектакля МХТ он, находясь в час ночи в гостинице, услышал на улице громкие крики толпы: "Это молодежь на руках несла из театра Влад. Ив. Немировича-Данченко. Через несколько минут клики возобновились. К. С. Алексеева, беспрестанно подбрасывая его на руках, точно так же донесли до подъезда гостиницы. По окончании последнего спектакля

севастопольская публика поднесла Художественному театру благодарственный адрес..." ("Московские ведомости", 1900, 24 апреля).

<sup>30</sup> *Миролюбов* Виктор Сергеевич (1860--1939) -- издатель-редактор популярного ежемесячного "Журнала для всех", в котором сотрудничал Чехов.

<sup>31</sup> В одном из писем в апреле 1900 г. Станиславский с удовлетворением отмечал, что многие литераторы, находившиеся в Ялте, заинтересовались Художественным театром, спектакли которого вызвали у них желание написать для него пьесы. "Больше всего загорелся Горький, -- писал Станиславский. -- Он ходит как шальной и все забегает ко мне поделиться нарождающимися мечтами и созревающим планом новой пьесы" ("К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования", М., 1955, стр. 251).

<sup>32</sup> *Татарина* Фанни Карловна -- владелица виллы в Ялте, сестра певицы Э. К. Павловской. Впоследствии Татаринова преподавала пение в Художественном театре и занималась постановкой голоса с артистами МХТ.

<sup>33</sup> Станиславский имеет в виду театральный сезон 1900/01 г., когда в МХТ были поставлены: "Снегурочка" А. Н. Островского (24 сентября), "Доктор Штокман" Г. Ибсена (24 октября), "Когда мы, мертвые, пробуждаемся" Г. Ибсена (28 ноября), и "Три сестры" А. П. Чехова (31 января).

<sup>34</sup> "Когда Чехов увидел "Одиноких" на сцене нашего театра, он загорелся новым желанием писать для театра и вскоре подарил нам две новые пьесы -- "Три сестры" и "Вишневый сад". Родство этих писателей было не случайным. Сила Гауптмана, как и Чехова, была в том, что его правдивые, внутренне наполненные пьесы всегда затрагивали многие из проблем, волновавших передовую русскую интеллигенцию", -- писал Станиславский 8 февраля 1932 г. в связи с 70-летием Гауптмана ("Berliner Tageblatt", 1932, 1 марта).

Гауптман в свою очередь чрезвычайно высоко ценил драматургию Чехова и чеховские спектакли Художественного театра, которые он видел в Берлине во время гастролей МХТ в 1906 г.

<sup>35</sup> Чехов приехал в Москву 23 октября 1900 г.

<sup>36</sup> В письме к М. П. Лилиной Чехов сообщал о "Вишневом саде": "Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс..." (Полн. собр. соч., т. XX, М., 1951, стр. 131).

<sup>37</sup> Сам Чехов так объясняет сдержанность своих замечаний актерам на репетициях: "Вы пишете, что в последний свой приезд я огорчил Вас, что будто я боялся откровенно поговорить с Вами насчет "Трех сестер" и т. д. и т. д., -- писал Чехов М. Ф. Андреевой 26 января 1901 г. -- Господи помилуй! Я не боялся откровенно поговорить, я боялся помешать Вам и нарочно старался молчать и, елико возможно, сдерживал себя, чтобы именно не помешать Вашей работе. Если бы я был в Москве, то разве только после десятой репетиции стал бы делать твои замечания, да и то только в мелочах" (Полн. собр. соч., т. XIX, М., 1950, стр. 28).

<sup>38</sup> Петров Виктор Александрович, полковник, по просьбе Чехова консультировал постановку "Трех сестер" в МХТ как военный специалист. "Полковник Петров бывает на репетициях каждый день, делает свои замечания, как режиссер. Его называют очередным режиссером, смеются над ним, но вежливы и деликатны с ним", -- писала М. П. Чехова Антону Павловичу 28 января 1901 г. (см. "Письма к брату А. П. Чехову", М., 1954, стр. 171).

В Музее Художественного театра хранится рукопись В. А. Петрова "Страничка из моих воспоминаний", в которой он рассказывает о своей работе в МХТ в качестве консультанта по военному быту (Музей МХАТ, No 2498).

<sup>39</sup> Чехов уехал в Ниццу 11 декабря 1900 г. В феврале 1901 г. он вернулся в Россию.

<sup>40</sup> Приводим примеры таких добавлений и уточнений текста "Трех сестер", присланных Чеховым в письмах из Ниццы. "В III акте последние слова, которые произносит Соленый, суть: (глядя на *Тузенбаха*) "Цип, цип, цип...". Это прибавь, пожалуйста", -- писал он Немировичу-Данченко 18 декабря 1900 г. В письме к А. Л. Вишневскому он просит его перед фразой: "Главное во всякой жизни -- это ее форма" -- прибавить слова: "Наш Директор говорит" (1901, 25 января).

Станиславский допускает здесь неточность, в описываемой сцене Андрей Прозоров разговаривает не с Ферапонтом, а с Чебутыкиным, но в присутствии Ферапонта.

<sup>42</sup> Приводим перевод французского текста телеграммы Чехову, посланной Немировичем-Данченко после премьеры "Трех сестер": "Первый акт громадные вызовы, энтузиазм, 10 раз. Второй акт показался длинным. Третий большой успех. После окончания вызовы превратились в

настоящую овацию. Публика потребовала телеграфировать тебе. Артисты играли исключительно хорошо, особенно дамы. Привет от всего театра" ("Ежегодник МХТ" за 1944 г., т. I, М., 1946, стр. 193).

"Второе представление выделило пьесу в совершенстве. "Три сестры" гораздо лучше "Дяди Вани" и даже, пожалуй, "Чайки", -- писала М. П. Чехова Антону Павловичу 4 февраля 1901 г., отмечая, что успех пьесы огромный. Восторженный отзыв о спектакле Художественного театра принадлежит А. М. Горькому, видевшему его во время гастролей театра в Петербурге: "А "Три сестры" идут -- изумительно! Лучше "Дяди Вани". Музыка, не игра" (март 1901 г.). "Три сестры" остались лучшим спектаклем Художественного театра и по великолепнейшему ансамблю и по мизансцене Станиславского", -- писал впоследствии Немирович-Данченко в книге "Из прошлого".

<sup>43</sup> Говоря о непонимании прессой "Трех сестер", Станиславский, очевидно, имеет в виду одностороннюю оценку новой пьесы Чехова как произведения глубоко пессимистического, что имело место в большинстве рецензий того времени, но с чем Станиславский не был согласен. Показывая нестерпимую атмосферу застоя и житейской обыденщины, он своей режиссерской трактовкой стремился подчеркнуть "заключительную бодрящую мысль автора, которая искупит многие тяжелые минуты пьесы". Следует отметить, что в ряде критических отзывов начала 900-х годов верно раскрывалась основная тема пьесы и спектакля. Так, например, Л. Андреев под псевдонимом "Джемс Линч" писал, что "Три сестры" отнюдь не пессимистическое произведение, что это "светлая, хорошая пьеса", основной мотив которой -- тоска о лучшей жизни и протест против несправедливости социальных условий. "...В "Трех сестрах", -- писал он, -- давление доведено до предела, за которым следует взрыв, -- и разве вы не слышите, как бурлит жизнь, разве не доходит до ваших ушей ее гневно-протестующий голос?"

<sup>44</sup> Венчание А. П. Чехова с О. Л. Книппер состоялось 25 мая 1901 г.

<sup>45</sup> "Дикая утка" Г. Ибсена была поставлена в МХТ 19 сентября 1901 г. А. Р. Артем играл в этом спектакле роль старика Экдаля.

<sup>46</sup> "Микаэль Крамер" Г. Гауптмана был поставлен в МХТ 27 октября 1901 г.

"Судя по газетам, "Крамер" не имел того успеха, какой я ждал, и теперь мне больно. Нашей публике нужны не пьесы, а зрелища", -- писал Чехов О. Л. Книппер 1 ноября 1901 г. Чехову нравилась и режиссерская работа Станиславского, и исполнение им роли Микаэля Крамера. "Вообще "Крамер" идет у вас чудесно, Алексеев очень хорош, и если бы рецензентами у нас были свежие и широкие люди, то пьеса эта прошла бы с блеском", -- писал Чехов 7 ноября 1901 г. (Полн. собр. соч., т. XIX, стр. 156 и 162).

<sup>47</sup> "... "Три сестры" идут великолепно, с блеском, идут гораздо лучше, чем написана пьеса. Я прорежиссировал слегка, сделал кое-кому авторское внушение, и пьеса, как говорят, теперь идет лучше, чем в прошлый сезон", -- сообщал Чехов Л. В. Средину 24 сентября 1901 г. В письме к П. Ф. Иорданову от 10 ноября 1901 г. он вновь возвращается к оценке "Трех сестер" в МХТ: "А в этом театре стоит побывать. "Михаил Крамер" идет очень хорошо, мои "Три сестры" идут чудесно" (Полн. собр. соч., т. XIX, стр. 139--140, 164).

<sup>48</sup> Художественный театр при постановке "Мещан" испытал много цензурных мытарств. Станиславский говорил о них в своем докладе о цензуре на заседании Московского литературно-художественного кружка в апреле 1905 г. Рассказано об этом и в книге "Моя жизнь в искусстве", в главе "М. Горький. "Мещане".

По-видимому, здесь Станиславский намеренно несколько смягчает этот вопрос, чтоб избежать цензурных затруднений при опубликовании данных воспоминаний. Станиславский и Немирович-Данченко под угрозой запрета "Мещан" были вынуждены временно внести ряд дополнительных сокращений в текст пьесы. По этому поводу О. Л. Книппер писала А. П. Чехову 17 марта 1902 г.: "Ты не говори Горькому, что мы много помарали помимо цензуры. После первых спектаклей восстановим опять". Только ценой значительных жертв удалось сохранить первую пьесу Горького в репертуаре Художественного театра.

<sup>49</sup> Баранов Николай Александрович -- артист Художественного театра с 1899 по 1903 г. (см. о нем в книге "Моя жизнь в искусстве, глава "М. Горький. "Мещане").

<sup>50</sup> О. Л. Книппер в период гастролей МХТ в Петербурге выступала в роли Елены в первых спектаклях "Мещан", но вскоре по болезни была заменена М. Г. Савицкой.

<sup>51</sup> А. П. Чехов приехал в Москву в конце мая 1902 г. (в письме к А. М. Горькому от 2 июня он сообщает, что в Москве живет уже шестой день). В это время в Драматическом классе при

Художественном театре происходили экзамены. Помещение на Божedomке было предоставлено театру для репетиций и школьных занятий С. Т. Морозовым на тот период времени, когда строилось здание МХТ в Камергерском переулке. На экзаменационных просмотрах 27 и 30 мая 1902 г. в числе других отрывков была показана сцена из "Чайки".

<sup>52</sup> *Гиляровский* Владимир Алексеевич (1853--1935) -- поэт, беллетрист, журналист, известный в литературном и артистическом мире под именем "Дядя Гиляй" (см. о нем в книге Станиславского "Моя жизнь в искусстве", глава "На дне").

<sup>53</sup> А. П. Чехов прожил в Любимовке с 6 июля по 14 августа 1902 г.

## ОТВЕТ ТРЕТЕЙСКИМ СУДЬЯМ ПО ДЕЛУ

### В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ И В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

В 1906 г. В. Э. Мейерхольд был приглашен В. Ф. Комиссаржевской в руководимый ею Драматический театр на должность главного режиссера. На второй год его работы в этом театре Комиссаржевская в письме от 9 ноября 1907 г. сообщила Мейерхольду, что они по-разному смотрят на задачи театра, что его искания ведут к чуждым ей принципам театра марионеток, что по этому пути они вместе идти не могут ("путь этот Ваш, но не мой") и ему необходимо уйти из ее театра.

В открытом письме в газету "Русь" Мейерхольд, оставляя в стороне идейно-творческую сущность разногласий с Комиссаржевской, возражал против своего удаления из театра среди сезона, что, по его мнению, было несовместимо с правилами профессиональной этики, и вызывал Комиссаржевскую на суд чести.

Третейский суд, состоявшийся 20 декабря 1907 г. под председательством О. Пергамента, при секретарях А. Виленкине и А. Гидони, отверг претензии Мейерхольда и признал неоскорбительной форму, в которой была прекращена Комиссаржевской совместная работа с ним.

Разбирая данное дело, третейский суд запрашивал мнение Станиславского о том, может ли, с точки зрения установившихся театральных обычаев, антрепренер освобождать среди сезона режиссера (сохраняя за ним полностью содержание, обусловленное контрактом) и является ли это оскорбительным.

В этом вопросе Станиславский встал на сторону Комиссаржевской, так как ее разрыв с Мейерхольдом основывался на принципиальных творческих разногласиях, делавших невозможной их дальнейшую совместную работу.

Обращает внимание требование Станиславского, чтобы при подобном разрыве тщательно соблюдались материальные обязательства по договору и лицу, удаляемому из театра, "возвращалась свобода действий". Когда в 1905 г. Станиславский ликвидировал созданную им Студию на Поварской, он из своих личных средств произвел выплату жалования Мейерхольду и всем участникам Театра-студии до конца сезона, понеся при этом большой материальный ущерб.

Окончательный текст ответа Станиславского третейским судьям по делу Комиссаржевской и Мейерхольда не обнаружен. В Музее МХАТ имеются два черновых наброска этого ответа. Публикуется более отработанная рукопись. В комментариях приводятся отрывки из другого наброска (являющегося первоначальной редакцией), содержащие дополнительный материал.

Публикуется впервые, по рукописи (№ 773).

<sup>1</sup> Станиславский ссылается на эпизод из пьесы Шекспира "Венецианский купец".

<sup>2</sup> В первоначальной редакции рукописи эта мысль получила следующее развитие:

"Есть ли такой закон или средство, чтоб заставить режиссера или артиста творить то, во что он сам не верит.

Условный театр и реальный не могут слиться без взаимных уступок.

Если уступки невозможны, я не знаю другого средства, как разойтись.

Вопрос, кто должен уходить -- сам хозяин или его сотрудник, решается самой практикой. Понятно, что хозяин, имеющий обязательства, должен остаться, так как с его уходом рушится все дело.

...Требовать от предпринимателя, чтоб он не только как антрепренер, но и как артист пропагандировал и выполнял те принципы в искусстве, которым он не верит, -- нельзя.

Требовать, чтоб он не только проводил эти принципы, но и материально и нравственно нес за них ответственность, -- еще менее справедливо.

Если во всяком деле присутствие человека, устраненного от дела, ненормально, в театре такое присутствие нетерпимо. В тот момент, когда артист робко ощупывает образ на репетиции, -- он доверчив, и наивен, и робок. Одно присутствие на репетиции лица, несогласного с его взглядами, смущает и охлаждает творческий порыв.

Чтоб творить, надо верить в свое творчество. Все, что охлаждает его, опасно и вредно. Работа театра только тогда плодотворна, когда его деятели составляют дружную семью. Присутствие в этой семье такого важного и веского по авторитету человека, как режиссер, не согласного с общей работой, должно внести дисгармонию или разлад, расшатывающий общее дело.

...Кто насилует творчество артиста, тот посягает на свободу нашего искусства. Этот акт бесцелен, не деликатен и несправедлив. В вопросах творчества можно действовать только убеждением, но не насилием. Кто не сумел убедить, тот должен признать себя побежденным. Поэтому, раз что не может быть взаимных уступок ради общего дела, приходится разойтись. Все дело в том -- как разойтись.

Вот мое мнение. Его выработала практика и подсказала логика. Искать указаний в обычаях театров -- напрасный труд".

## **РЕЧЬ ТРУПШЕ ПОСЛЕ ПРОЧТЕНИЯ "СИНЕЙ ПТИЦЫ"**

Приступая к постановке "Синей птицы" М. Метерлинка в Художественном театре, Станиславский хотел договориться с автором о принципах сценического воплощения пьесы и об изменении ряда авторских ремарок. Для этой цели Станиславский послал Метерлинку, через переводчика пьесы Бинштока, свою речь, произнесенную перед началом репетиций "Синей птицы" в МХТ.

"Речь ваша прекрасна и может послужить отличным уроком для здешних и английских режиссеров", -- писал Биншток из Парижа Станиславскому 29 апреля 1907 г. Биншток, которого Станиславский в одной из своих записных книжек назвал "представителем и комиссионером Метерлинка", опубликовал эту речь в журнале "Mercure de France" (1907, 15 июня). Позднее Н. Е. Эфрос перевел ее с французского на русский язык и в сокращенном изложении напечатал в газете "Русские ведомости" (1908, 30 сентября).

Метерлинк с чрезвычайным вниманием отнесся к речи Станиславского и предоставил ему и Художественному театру полную творческую свободу и право первой постановки "Синей птицы". Работа Станиславского вызвала большой интерес в театральных кругах Европы и Америки. "К нам едут на премьеру сам Метерлинк, директора и антрепренеры из Америки, Англии, Германии и Австрии, -- писал Станиславский С. А. Андреевскому 9 марта 1908 г. -- Я волнуюсь... ломаю голову, чтоб обойти те трудности и банальности, которых так много в новой пьесе Метерлинка. Надо сделать из феерии красивую сказку; изобразить сон грубыми театральными средствами. Работа трудная и малоинтересная, так как она чисто внешняя, постановочная".

Премьера "Синей птицы" в МХТ состоялась 30 сентября 1908 г. Режиссеры спектакля -- К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий и И. М. Москвин, художник -- В. Е. Егоров, музыка -- И. А. Саца.

30 октября 1910 г. "Синюю птицу" в Художественном театре смотрела Жоржетт Метерлинк-Леблан. Позднее Метерлинк писал Станиславскому: "Моя жена, вернувшись из Москвы, восхищенная всем виденным, со слезами восторга рассказала мне о несравненном и гениальном чуде, которое Вы сумели создать из моей скромной поэмы. Я знал, что я обязан Вам многим, но не знал, что обязан Вам всем. Могу только низко склониться перед самым чистым, самым великим художником нашего времени, благодаря его от глубины всего лучшего, что есть в моем сердце" (перевод с французского).

В 1911 г. "Синяя птица" была поставлена Л. А. Сулержицким в Париже в театре Режан по мизансценам и режиссерскому плану Станиславского. В постановке принимали участие художник В. Е. Егоров и Е. Б. Вахтангов (в качестве помощника Сулержицкого).

"Синяя птица" принадлежит к лучшим режиссерско-постановочным работам Станиславского. Спектакль сохранился до настоящего времени в репертуаре Художественного театра и прошел свыше 1500 раз.

В Музее МХАТ имеется рукописный текст речи Станиславского, озаглавленный им: "Речь, сказанная г. Станиславским после прочтения труппе пьесы г-на Мориса Метерлинка "Синяя птица" (№ 1094/1), который был напечатан в книге "Московский Художественный театр", т. II (1905--1913), изд. журн. "Рампа и жизнь", М., 1914.

Печатается по тексту книги "Московский Художественный театр", сверенному с рукописью.

В архиве Станиславского имеется также первоначальная рукопись (или вариант той же речи), не имеющая названия и начинающаяся словами: "На днях Московский Художественный театр приступает к подготовительным работам по постановке и по изучению пьес будущего сезона" (№ 1094/3). Разночтения текста, представляющие интерес, приводятся в комментариях.

<sup>1</sup> "Нельзя же рассчитывать на красоту актрис и на богатство их наряда, на декорации с золотом. Все это видано и признано балаганным приемом, -- писал Станиславский в черновой рукописи. -- Театральность потеряла свое обаяние и силу. Нужно что-то другое -- новое, чтоб сразу захватить зрителя и заставить его чувствовать и мыслить в театре.

...Пусть это сделает на первых порах режиссер. Пусть он сразу взбодрит усталого зрителя, а потом актер его заинтересует, автор захватит и все вместе мы заставим буржуа высидеть весь спектакль, вернуться домой и за чаем поспорить с женой и о возвышенной идее и о красоте формы. Лишь бы только не было "театральности". Если она почувствуется, -- все погибнет, так как пьесу сочтут за простую детскую феерию, и никому даже в голову не придет, что в ней скрыта большая мысль" (№ 1094/3).

<sup>2</sup> В этом месте основной рукописи имеется следующий текст, не включенный в публикацию речи Станиславского в издании журнала "Рампа и жизнь":

"Самым злым врагом театра стала театральность.

С ней я приглашаю вас бороться самыми решительными средствами.

Театральность вносит пошлость и разрушает гармонию.

Театральность перестала действовать на публику.

Долой театральность!

Да здравствует гармония!"

<sup>3</sup> В варианте рукописи Станиславским сделано добавление: "Нас не удивишь ни огнем, ни дымом, ни цветами, растущими из пола и заслоняющими всю сцену, ни качающимися деревьями. Все эти избитые эффекты придают спектаклю театральность и тем отнимают от него серьезность...".

Добиваясь новых сценических средств для передачи детской наивности, сказочности и фантастичности, Станиславский отрицал, рутинные приемы обычного феерического спектакля. "У ребенка фантазия подвижна и неожиданна, тогда как фантазия механика театральной сцены неподвижна и слишком хорошо и давно известна всем", -- утверждал он. И далее: "Помните, как при постановке "Ганнеле" публика была сбита с толку неожиданностью и непривычностью театральных трюков. Как публика поверила им и поддалась иллюзии обмана".

<sup>4</sup> Метерлинк предполагал, что исполнителями ряда ролей в "Синей птице", в том числе Тильтия и Митиль, должны быть дети, а не артисты. Кроме того, в картине "Лазоревое царство" ("Царство будущего") дети, по его мнению, должны были играть неродившиеся души. При постановке "Синей птицы" в 1911 г. в театре Режан в Париже роли Митиль и неродившихся душ исполняли дети. В лондонской постановке "Синей птицы" участвовало пятьдесят детей (см. журн. "Le thIBtre", Paris, 1910, No 279, стр. 18).

Станиславский решительно отказался от введения детей в "Синюю птицу" не только из эстетических, но и из этических соображений, считая, что детей "безнравственно держать в театре до 12 часов ночи", в МХТ роли Тильтия и Митиль исполняли С. В. Халютин и А. Г. Коонен. Позднее, в 1916 г., в одном из писем к Вл. И. Немировичу-Данченко, Станиславский высказал мысль о возможности передачи этих ролей лилипутам, но это не было им осуществлено.

<sup>5</sup> "...Мне как режиссеру важна суть ремарок, дословное же исполнение их необязательно, так как нередко автор вторгается в область режиссера", -- писал Станиславский в первоначальной рукописи. "Как я скажу ему [то есть Метерлинку. *Ред.*], что он хоть и гениальный писатель, но малоопытный костюмер, декоратор и механик сцены. Я чувствую, чего он добивается, и в то же

время знаю, что избранные им сценические средства не достигнут желаемых им результатов" (№ 1094/3).

Несмотря на то, что Метерлинк в беседе со Станиславским полностью соглашался с ним и принимал все новшества Художественного театра, превращающие его пьесу из феерии в сказку, он сам при постановке "Синей птицы" в Париже настаивал на возвращении феерических приемов, отвергнутых Художественным театром, о чем подробно сообщал Сулержицкий в своем письме Станиславскому от 21 февраля 1911 г.

<sup>6</sup> Согласно ремарке Метерлинка Хлеб должен быть одет в "пышный костюм паши. Широкое платье из красного шелка или бархата, шитое золотом. Большой тюрбан. Ятаган". У Сахара -- "шелковое платье, вроде платьев евнухов, наполовину белое, наполовину синее, напоминающее оберточную бумагу сахарных голов. Головной убор евнухов" и т. д.

"Самый красноречивый приговор Метерлинку-костюмеру произнес недавно мой племянник, десятилетний шустрый мальчишка, -- написал Станиславский в тексте речи, но не включил этот фрагмент в окончательную редакцию. -- Я рассказал ему содержание "Синей птицы" и уговорил его нарисовать душу хлеба. Он нарисовал какое-то существо с большим животом, сделал ему руки, как у нашего русского "калача", голову нарисовал наподобие бублика.

-- Надо прикрыть его костюмом, -- заявил я.

-- А зачем? -- спросил мальчик, -- когда же хлеб ходит в костюме?

Я предложил ему нарисовать душу хлеба туркой.

Чтоб выразить верх удивления, мальчишка закрыл ручками лицо, точно от большого конфуза, и в изнеможении опрокинулся навзничь.

-- Дядя, -- убеждал он меня с необыкновенной детской рассудительностью. -- Разве хлеб -- турка?

В конце концов он согласился повязать голову хлеба салфеткой, пожалуй, даже полотенцем.

Конечно, мы не воспользуемся его советом, но нельзя отказать ребенку в логике.

Не скрою от вас, что читаю ремарки автора и становлюсь в тупик".

<sup>7</sup> "Надо найти такой трюк и для "Синей птицы", который бы упростил механизм превращений и сложность декоративной постановки", -- писал Станиславский в варианте рукописи.

"У меня есть такой способ, который собьет с толку публику и заставит ее искренно верить на сцене ирреальному... В декорациях должна быть неожиданность, -- писал он далее. -- Если вся сцена будет заставлена мостками, кулисами, пристановками, как полагается при роскошных театральных постановках, -- спектакль получится длинным, громоздким. Он должен пролететь как сон...".

В этот период времени Станиславский был занят поисками новых средств сценической выразительности и декорационно-постановочных приемов. Об этом он рассказывает в главе "Черный бархат" в книге "Моя жизнь в искусстве".

## В ГОСТЯХ У МЕТЕРЛИНКА

### *(Из воспоминаний)*

К. С. Станиславский посетил М. Метерлинка в июне 1908 г. Воспоминания об этой поездке он начал писать в июле, в Гомбурге, где он проходил курс лечения. Сохранился первоначальный набросок этих воспоминаний, озаглавленный Станиславским "Поездка к М. Метерлинку" и датированный им 4/17 июля 1908 г. В конце рукописи имеется приписка: "Продолжение следует", -- что указывает на незавершенность работы. Позднее, в переработанном и дополненном виде, воспоминания о поездке к Метерлинку были опубликованы Станиславским в книге "Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности", т. II (1905--1913), М., 1914, изд. журн. "Рампа и жизнь", под названием "В гостях у Метерлинка. (Из воспоминаний К. С. Станиславского)".

Печатается по тексту издания журнала "Рампа и жизнь" (рукопись не обнаружена).

Описание своей поездки к Метерлинку Станиславский, в измененной редакции, включил в книгу "Моя жизнь в искусстве" (глава "В гостях у Метерлинка").

<sup>1</sup> "Г-н Биншток передал мне чудесные страницы, в которых Вы изложили Ваше понимание постановки "Синей птицы", -- писал Метерлинк Станиславскому 10 мая 1907 г. -- Я, пожалуй,



мог бы опасаться, что Ваше стремление исключительно изобретательно воплотить этот сон уведет Вас порой на пределы возможностей сцены, -- если бы мои большие друзья не заверили меня, что Московский Художественный театр никогда не ошибается. Поэтому я, полный доверия, жду осуществления этого чудесного замысла" (перевод с французского).

<sup>2</sup> Метерлинк предполагал, что исполнителями ряда ролей в "Синей птице", в том числе Тильтиля и Митиль, должны быть дети, а не артисты. Кроме того, в картине "Лазоревое царство" ("Царство будущего") дети, по его мнению, должны были играть неродившиеся души. При постановке "Синей птицы" в 1911 г. в театре Режан в Париже роли Митиль и неродившихся душ исполняли дети. В лондонской постановке "Синей птицы" участвовало пятьдесят детей (см. журн. "Le thIBtre", Paris, 1910, No 279, стр. 18).

Станиславский решительно отказался от введения детей в "Синюю птицу" не только из эстетических, но и из этических соображений, считая, что детей "безнравственно держать в театре до 12 часов ночи", в МХТ роли Тильтиля и Митиль исполняли С. В. Халютин и А. Г. Коонен. Позднее, в 1916 г., в одном из писем к Вл. И. Немировичу-Данченко, Станиславский высказал мысль о возможности передачи этих ролей лилипутам, но это не было им осуществлено.

<sup>3</sup> В письме к Вл. И. Немировичу-Данченко от 3/16 августа 1908 г. Станиславский писал: "Метерлинк не сказал ничего важного. Он все восхищался и поощрял... Речь шла о "Лазоревом царстве". К удивлению, ему так понравилась мысль о летающих головах с крыльями, что он решил переделать акт, но то, что он прислал, -- не переделка, а маленькое добавление или повод для введения крылатых голов".

Позднее, готовя к изданию французский текст "Синей птицы", Метерлинк хотел, чтобы он совпал с текстом, идущим в МХТ, и просил Станиславского прислать ему те "два или три листочка" с изменениями в картине "Лазоревое царство", которые он летом 1908 г. прислал Станиславскому (письмо М. Метерлинка от 26 января 1909 г.).

<sup>4</sup> "Аглавена и Селизетта" (1896) и "Пелеас и Мелисанда" (1892) -- пьесы М. Метерлинка.

<sup>5</sup> Постановка "Пелеаса и Мелисанды" была осуществлена в аббатстве St.-Wandrille Жоржетт Метерлинк-Леблан в 1910 г. (воспроизведение этой постановки см. в журн. "Das Theater", 1910, No 6, стр. 112).

В июле 1908 г. Ж. Леблан приглашала Станиславского принять участие в спектакле "Там -- внутри" ("IntIrieur") Метерлинка, который она предполагала поставить в естественной декорации аббатства. Она и Метерлинк просили Станиславского взять роль Старика (эту роль в постановке Станиславского в 1904 г. в МХТ исполнял А. Л. Вишневский).

В 1908 г., после премьеры "Синей птицы" в МХТ, Ж. Леблан возобновила свою просьбу: "Я продолжаю мечтать о работе с Вами здесь будущим летом. Аббатство дает естественную декорацию "Макбета", и Морис предпочитает, чтобы я начала здесь с Шекспира", -- писала она Станиславскому. (Описание этого спектакля см. в "Ежегоднике императорских театров", 1910, вып. 111, стр. 119--124.)

Станиславский в этой постановке "Макбета" не участвовал.

<sup>6</sup> Московскую постановку "Синей птицы" Метерлинк не видел.

Жоржетт Леблан вместе с французской артисткой Габриель Режан смотрела "Синюю птицу" в МХТ 30 октября 1910 г. На следующий день после спектакля она телеграфировала Станиславскому: "Мне не снилось большей красоты, дорогой великий учитель. Невозможно передать мой восторг, плачу от радости и энтузиазма".

## ОТКРЫТИЕ ПАМЯТНИКА А. П. ЧЕХОВУ В БАДЕНВЕЙЛЕРЕ.

12/25 июля 1908 г.

Станиславский придавал принципиальное значение самому факту открытия памятника Чехову в Баденвейлере -- первого памятника русскому писателю за границей. Он предполагал включить в свой очерк тексты речей, произнесенных при открытии памятника, дать полное описание чеховских торжеств в Баденвейлере и опубликовать очерк в печати. К сожалению, это намерение не было осуществлено им до конца.

Рукопись Станиславского "Открытие памятника А. П. Чехову в Баденвейлере" была написана в июле 1908 г. в Гомбурге. Публикуется впервые, по рукописи (№ 1087/1).

<sup>1</sup> *Веселовский* Алексей Николаевич (1843--1918) -- историк литературы, профессор, брат академика Александра Николаевича Веселовского.

<sup>2</sup> *Боборыкин* Петр Дмитриевич (1836--1921) -- писатель, автор многочисленных повестей, романов, пьес, статей по вопросам искусства.

В 1901 г. Боборыкин напечатал в журнале "Вестник Европы" повесть "Однокурсники". "Повесть прескверная, скучная, но интересная -- в ней изображается Художеств. театр и восхваляется М. П. Лилина... Идет речь о "Чайке" и "Дяде Ване", -- писал А. П. Чехов О. Л. Книппер 7 января 1901 г. (Полн. собр. соч., т. XIX, стр. 14). Боборыкин был в переписке с Вл. И. Немировичем-Данченко, который неоднократно советовался с ним по вопросам репертуара.

<sup>3</sup> *Эйхлер* Дмитрий Адольфович -- русский посланник (министр-резидент) при Баденском дворе. Эйхлеру поручено было официальное открытие памятника Чехову и передача его местным властям. Станиславский встречался с Эйхлером в 1906 г. во время заграничных гастролей МХТ.

<sup>4</sup> В архиве Станиславского сохранились печатная программа "Чеховских торжеств" ("Tscheschhoff-Feier") на немецком языке и литографированная программа на русском языке, в которой сказано: "Открытие памятника А. П. Чехову в Баденвейлере состоится в субботу 12/25 июля. Утром, в 10 У ч. панихида в городском парке, у памятника. Передача памятника великогерцогским властям".

Далее следуют программы дневного и вечернего концертов, составленных из произведений Глинки, Чайковского, Рахманинова, Аренского, Танеева, Давыдова и других. В заключение вечернего концерта была сыграна на немецком языке пьеса А. П. Чехова "Медведь".

<sup>5</sup> Текст речи Эйхлера (так же как и речь Ференбаха, представителя баденского правительства) в архиве Станиславского не обнаружен.

<sup>6</sup> В письме к А. Н. Веселовскому от 18 июля 1908 г. Станиславский благодарит его за присылку краткого изложения речи на открытии памятника Чехову. Текст речи хранится в архиве Станиславского.

<sup>7</sup> Приводим краткое изложение речи П. Д. Боборыкина, данное им в статье "В Баденвейлере", помещенной в газете "Русское слово" от 23 июля 1908 г. (в 1910 г. статья была перепечатана в сборнике воспоминаний об А. П. Чехове):

"Поэту безвременья посвятил я мое небольшое слово и поставил вопрос: проживи Чехов дольше, до политико-социального движения 1905 года, как бы он относился к тем молодым силам русского общества, которые вдруг, разом, точно по магию волшебного жезла, явились на смену его неудачников, отживающих обывателей разных классов, неврастеников и нытиков?"

Несмотря на его пессимизм, он всегда верил в народное движение и другого времени. И он, конечно, не отказал бы в своей симпатии всему, что было полно сил и страстных упований.

Но, доживи он до того момента, какой мы теперь переживаем, он глубоко бы огорчился временным торжеством всего того, что подняло голову в период реакции" ("О Чехове. Воспоминания и статьи", М., 1910, стр. 328).

<sup>8</sup> В письме к Вл. И. Немировичу-Данченко из Гомбурга от 15/28 июля 1908 г. Станиславский, описывая чеховские торжества в Баденвейлере, сообщает, что на открытии памятника была "длинная и скучная лекция А. Н. Веселовского" и "бодрая, темпераментная фельетонная речь Боборыкина". Далее он пишет: "О ужас! пришлось говорить мне; сказал длинную речь и почему-то не остановился (без Ахалиной-то! ! ! {То есть без суфлера. П. Н. Ахалина -- суфлер МХТ. -- Ред.})".

В архиве Станиславского имеется три варианта его речи на открытии памятника в Баденвейлере: 1. Первоначальный черновой карандашный набросок речи в записной книжке. 2. Беловой текст, написанный чернилами на двух листах, вклеенных Станиславским в конторскую книгу, в которой помещены черновики писем к Жоржетт Леблан и Люнье-По и другие записи, относящиеся к лету 1908 г. (№ 774). Текст озаглавлен Станиславским: "12/25 июля 908. Баденвейлер. Речь на открытии памятника А. П. Чехову". В тексте речи отдельные слова и выражения подчеркнуты Станиславским, по-видимому, для того, чтобы выделить их при чтении. 3. Окончательная редакция речи с небольшими добавлениями и стилистической правкой, включенная Станиславским в публикуемую рукопись "Открытие памятника А. П. Чехову в Баденвейлере".

<sup>9</sup> Во время первой мировой войны 1914--1918 гг. немцы уничтожили памятник Чехову, использовав металл для военных целей.

<sup>10</sup> *Живаго* Роман Васильевич -- скрипач-любитель, обладатель редкой коллекции музыкальных инструментов, член Охотничьего клуба и Московского филармонического общества.

<sup>11</sup> "Лечит меня здесь хороший врач, умный и знающий. Это Д-р SchwЖhrer, женатый на нашей московской Живаго", -- писал Чехов из Баденвейлера В. М. Соболевскому 12/25 июня 1904 г. (Полн. собр. соч., т. XX, М., 1951, стр. 297).

<sup>12</sup> В письме к Вл. И. Немировичу-Данченко от 15/28 июля 1908 г. Станиславский сообщает дальнейшую программу чеховских торжеств в Баденвейлере: днем состоялся концерт из произведений русских композиторов в парке, а вечером в 8 Г часов "концерт в честь Чехова" в курзале. "Участвовали -- москвичи Аспергер (виолончель), Живаго (скрипка). Какой-то великолепный пианист из Америки [проф. К. Рюбнер]. Чудесная певица [Б. Лауер-Котлар Из Страсбурга], хоть и немка, пела Чайковского и Давыдова. Трио, дуэты, квартеты. Вторая часть -- местная труппа играла по-немецки "Медведя" (в русских красных рубахах) -- старательно, наивно".

<sup>13</sup> В беседе с берлинским корреспондентом газеты "Русское слово" Станиславский привел один из эпизодов, характеризующих отношение к Чехову иностранцев: "Вечером, в день открытия памятника, Станиславский, Книппер-Чехова и еще несколько человек пошли посидеть у ног того, чья тень неотступно витает над Художественным театром. Подойдя к памятнику, они нашли там группу иностранцев, тихо о чем-то беседовавших. Тут были швейцарцы, американцы и немцы. Вдруг какой-то старый швейцарец, узнав, что г-жа Книппер -- жена Чехова, подошел к ней и со слезами на глазах начал целовать ее руки, утешая в дорогой потере. Он произнес целую речь о громадном значении творчества Чехова, об его неотразимом влиянии на европейскую публику и о том неисчерпаемом источнике красоты и искусства, который покойный писатель оставил потомству.

Такие же чувства высказали г-же Книппер и англичане, которым имя и память Антона Павловича тоже очень дороги и близки. Этот случайный эпизод в чужой и чуждой писателю стране симптоматичен для творчества покойного Чехова" ("Русское слово", 1908, 20 августа).

### ["ПРИБЛИЖАЕТСЯ ДЕСЯТИЛЕТИЕ ТЕАТРА..."]

Данная рукопись, озаглавленная Станиславским "Доклад Вл[адимиру] Ив[ановичу] Нем[ировичу]-Данченко", перепечатывается из записной книги, в которой Станиславский вел различные записи в сезоне 1907/08 г. Ряд положений, высказанных здесь Станиславским, перекликается с вопросами, которые были предметом изучения специальной комиссии, избранной в феврале 1908 г. собранием пайщиков МХТ.

Доклад Станиславского не был доведен до конца; разделы об этике, администрации и школе, о которых упомянуто в конце первой части, не были им написаны.

Был ли этот доклад передан Немировичу-Данченко, или он остался в качестве чернового материала в литературном архиве Станиславского -- не установлено.

Публикуется впервые, по рукописи (No 773).

<sup>1</sup> Имеется в виду А. Ф. Федотов, о котором см. прим. 65 на стр. 558. Знакомство Станиславского с А. Ф. Федотовым состоялось в 1887 г.

К моменту организации Общества искусства и литературы (1888 г.) Станиславский был пайщиком промышленного и торгового товарищества "Владимир Алексеев". "Как на зло или, напротив, к счастью, в это самое время, совершенно неожиданно для себя, я получил крупную сумму в двадцать пять или тридцать тысяч рублей. Не имея привычки к таким деньгам, я уже считал себя миллионером", -- писал Станиславский в "Моей жизни в искусстве". Являясь одним из создателей Общества искусства и литературы, Станиславский принял на себя обязанности казначея и давал Обществу заимообразно свои личные деньги на организацию дела, наем и ремонт помещения и т. д., понеся при этом значительный материальный ущерб.

<sup>2</sup> А. Ф. Федотов ушел из Общества искусства и литературы в 1889 г. Фактическим художественным руководителем драматического кружка Общества стала Г. Н. Федотова (см.

прим. 155 на стр. 567). Об отношении Н. М. Медведевой к Станиславскому и к Обществу искусства и литературы см. прим. 50 на стр. 557.

<sup>3</sup> Об этом Станиславский рассказывает на страницах книги "Моя жизнь в искусстве" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 132--133).

*Бларамберг* Павел Иванович -- см. прим. 52 на стр. 557.

<sup>4</sup> После второго сезона (1889/90) ввиду большого дефицита был поднят вопрос о ликвидации или сокращении деятельности Общества, которое вынуждено было переехать в небольшое помещение, не имеющее сцены и зрительного зала; его прежнее помещение занял Русский Охотничий клуб. По договоренности с правлением Охотничьего клуба Общество обязалось ставить на сцене клуба еженедельные спектакли для его членов.

<sup>5</sup> Елизавета Федоровна Романова -- жена С. А. Романова, московского генерал-губернатора, покровительствовала деятельности Общества искусства и литературы.

<sup>6</sup> *Щукин Я. В.* -- владелец помещения театра "Эрмитаж", где с 1898 по 1902 г. проходили спектакли Художественного театра.

<sup>7</sup> Первые гастроли МХТ в Петербурге, состоявшиеся весной 1901 г., имели огромный художественный и общественный резонанс. Театр показал "Дядю Ваню" и "Трех сестер" Чехова, "Геншеля" и "Одиноких" Гауптмана и "Доктора Штокмана" Ибсена. "...Публика здесь интеллигентная, и молодежь горячая, и прием великолепный, и успех небывалый и неожиданный", -- писал Станиславский С. В. Флерову о петербургских гастролях МХТ 1901 г. Важное значение петербургских гастролей в творческой истории МХТ признавал и Вл. И. Немирович-Данченко (см. "Избранные письма", М., 1954, стр. 215).

<sup>8</sup> Вступив в 1900 г. в Художественный театр, В. И. Качалов в богатой талантами труппе завоевал, по словам Станиславского, "огромный успех и положение корифея".

Отличительной чертой Станиславского была его бескомпромиссная и суровая самокритика, умение подавить личное самолюбие для пользы общего дела. "...Чего мне стоило уступить первенство актера -- Качалову и друг[им]. Я это сделал для дела... и с этих пор у меня нет личных самолюбий. Зато я стал строже и ревнивее к самому делу, от которого требую еще большего за все то, что я сломил в себе", -- писал он Немировичу-Данченко в 1905 г.

Отказавшись, по совету Немировича-Данченко, от ролей трагического репертуара, Станиславский показал себя исключительным по выразительности и разносторонности характерным актером. Так же, как и в своих прежних ролях в пьесах Чехова (Астров, Вершинин, Гаев, Шабельский), в пьесах Горького (Сатин), в знаменитом "Докторе Штокмане", принесших ему как актеру мировую славу, Станиславский в последующие годы создает в произведениях русской и западноевропейской классики монументальные образы, исполненные большой социальной силы, психологической остроты и яркости сценической формы. Таковы Фамусов в "Горе от ума", Ракитин в "Месяце в деревне", Крутицкий в "На всякого мудреца довольно простоты", Арган в "Мнимом больном", Кавалер ди Рипафратта в "Хозяйке гостиницы" и др.

<sup>9</sup> Во время первой заграничной поездки в 1906 г., несмотря на большой художественный успех в Берлине, МХТ испытывал серьезные материальные затруднения, которые ставили под угрозу продолжение гастролей. На помощь Художественному театру пришли Н. Л. Тарасов и Н. Ф. Балиев, предоставившие МХТ 30 тыс. руб. (см. Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, М., 1938, стр. 238--240).

<sup>10</sup> В сезоне 1906/07 г. в МХТ были поставлены: "Горе от ума" Грибоедова, "Бранд" Ибсена, "Драма жизни" Гамсуна и "Стены" Найденова.

<sup>11</sup> Речь идет о Театре-студии, получившем известность как Студия на Поварской (см. соответствующую главу в книге "Моя жизнь в искусстве"). Театр-студия, задуманный как филиальное отделение Художественного театра, был основан Станиславским в мае 1905 г. Осенью того же года, убедившись в том, что Студия, руководимая В. Э. Мейерхольдом, порвала с реализмом и превратилась в лабораторию формалистических режиссерских экспериментов, Станиславский принял решение ликвидировать ее.

Печальный опыт Студии на Поварской еще крепче утвердил Станиславского в том, что реализм является единственным верным путем в искусстве. Через три года после ликвидации Студии Станиславский писал Л. Я. Гуревич (5 ноября 1908 г.), что все искания на сцене могут быть "достижимы утонченным и углубленным реализмом" и что "все другие пути -- ложны и мертвы. Это доказал Мейерхольд".

<sup>12</sup> *Егоров Владимир Евгеньевич* (р. 1878) -- художник, известный своими работами в театре и кино, ныне народный художник РСФСР. Принимал участие в работе Студии на Поварской, потом вместе со Станиславским занимался экспериментальными исканиями новых форм декорационного оформления спектаклей. В МХТ был автором декораций к следующим постановкам: "Драма жизни" (1907), "Жизнь Человека" (1907), "Росмерсхольм" (1908), "Синяя птица" (1908) и "Miserere" (1910).

*Сац Илья Александрович* (1875--1912) -- композитор и дирижер; был заведующим музыкальной частью в Студии на Поварской; с 1906 г. -- в МХТ, где написал музыку к спектаклям: "Драма жизни", "Жизнь Человека", "Синяя птица", "Анатэма", "Miserere", "У жизни в лапах", "Гамлет". Кроме того, Сац написал музыку к спектаклям Малого театра ("Коринфское чудо"), Старинного театра, театра "Кривое зеркало" и др.

Станиславский чрезвычайно высоко ценил работу Саца как театрального композитора, считая, что он "за все существование театра... впервые явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве" (Собр. соч., т. 1, глава "И. А. Сац и Л. А. Сулержицкий").

<sup>13</sup> Далее в рукописи имеется следующий абзац: "Все эти случайности и удачи делают меня мистиком и фаталистом. Я верю в предопределение судьбы нашего театра. Верю и в ту непреодолимую потребность, которая уже второй год толкает меня к выводу этого доклада".

Этот абзац перенесен нами в примечание на основании того, что на полях рукописи имеется знак вопроса, показывающий, что сам Станиславский не был удовлетворен этой формулировкой.

<sup>14</sup> Далее в рукописи следовал текст, зачеркнутый Станиславским: "Меня интересует моя роль в этих завоеваниях."

1. Первое завоевание -- это репертуар и привлечение авторов. Интеллигентность и литературность интерпретации. К этой победе я не причастен.

2. Второе завоевание -- художественные новшества. Во внешней стороне этих открытий мне удалось кое-что сделать.

Во внутренней стороне, наиболее ценной, я до прошлого года не только сделал мало, но, быть может, даже долгое время тормозил ее развитие, не в меру увлекаясь линией, красками и бытом.

С прошлого года я несколько изменил направление. О результатах такой перемены судить преждевременно.

3. Энергия, настойчивость, трудоспособность в художественной работе и чистое отношение к делу -- это мои плюсы.

4. Профессиональный опыт -- это тоже мой плюс в художественной части".

<sup>15</sup> Обеспокоенный тем, что пьеса Метерлинка "Синяя птица" будет напечатана в альманахе "Шиповник" до постановки ее на сцене Художественного театра и может быть испорчена постановками в других театрах, Станиславский писал в 1907 г. З. И. Гржебину, издателю "Шиповника": "Метерлинк доверил пьесу русским, и потому дело идет не только о нашем театре и его порядочности -- дело касается всего русского искусства."

Целый ряд знаменитых писателей, начиная с Гауптмана, Стриндберга, Шницлера и других, последовали примеру Метерлинка. Они присылают нам рукописи, не требуя от нас никаких гарантий, и просят поставить свои пьесы впервые в России. Этого мало. Без всякой с нашей стороны просьбы они добровольно дают обещание не печатать пьесы у себя на родине до тех пор, пока она не пройдет у нас. Метерлинк ждет второй год. Стриндберг -- полгода.

Станиславский указывал Гржебину, что не легко сразу переубедить публику по отношению к ложно понятой пьесе. "С Метерлинком мы такого риска на себя не примем и, как это ни грустно, принуждены будем идти на скандал и отказаться от постановки, раз что пьеса появится в печати раньше первого спектакля".

<sup>16</sup> *Стриндберг* Август (1849--1912) -- шведский писатель, драматург. О какой именно пьесе Стриндберга идет речь -- не установлено. В записной тетради Вл. И. Немировича-Данченко сезона 1906/07 г. в перечне "Какие пьесы предложить репертуарному комитету" указан "Дамаск" Стриндберга, то есть его трилогия "Путь в Дамаск". В тетради сезона 1909/10 г. Немирович-Данченко упоминает о пьесе "Соната призраков".

Станиславский очень высоко оценивал пьесу Стриндберга "Графиня Юлия", видя в ней остроту развития драматургического конфликта и характеров действующих лиц. В своей записи о заседании репертуарного комитета 4 апреля 1907 г. Немирович-Данченко указывает, что Станиславскому "улыбается репертуар такой: "Юлиан" [Ибсена], "Ревизор", "Синяя птица" и

пьесы вроде Стриндберга, "Женщины с моря" [Ибсена] и т. п." (Записная тетрадь сезона 1906/07 г., стр. 24).

<sup>17</sup> В сезоне 1907/08 г. МХТ рассматривал "последнюю пьесу" Г. Гауптмана "Бегство Габриэля Шиллинга", которая не была принята к постановке.

<sup>18</sup> В первые восемь сезонов существования МХТ большинство спектаклей, определявших идейно-художественную линию театра, было осуществлено Станиславским и Немировичем-Данченко совместно. Когда оба основателя МХТ, по словам Станиславского, "сложились в самостоятельные законченные режиссерские величины", они, как правило, начинают работать раздельно, каждый над своей постановкой. Немирович-Данченко ставил спектакли по преимуществу с В. В. Лужским, а Станиславский -- с Л. А. Сулержицким и И. М. Москвиным. Говоря об этом "разъединении" путей, Станиславский подчеркивает, что "это не было ни расхождение в основных принципах, ни разрыв -- это было вполне естественное явление", дающее возможность каждому из них полнее проявить себя, максимально полно раскрыть свои художественные принципы (см. Собр. соч., т. 1, стр. 305--306).

<sup>19</sup> В сезоне 1907/08 г. духовная цензура запретила Художественному театру постановку "Каина" Байрона. В дальнейшем цензурному запрещению подверглись "Саломея" О. Уайльда и "Анатэма" Л. Андреева. Пьеса Л. Андреева была снята с репертуара МХТ по требованию духовной цензуры после тридцати семи спектаклей.

Далее в тексте рукописи имеется следующая фраза: "С этим злом можно бороться в России увертливостью, знакомством и протекцией". Против данных слов в рукописи поставлен Станиславским знак вопроса.

<sup>20</sup> В данном случае Станиславский допускает неточность. Мемуары В. А. Симова, его письма к Станиславскому и другим режиссерам МХТ, а также публикуемый в настоящем томе режиссерский дневник Станиславского 1905 г. ("Привидения") показывают, насколько тесной и органической была связь художника с режиссером в процессе подготовки спектакля. Сам Станиславский, подводя итоги творческой деятельности Симова как художника театра, писал в 1933 г.: "Ему нельзя при заказе декораций лишь в общих чертах рассказать о пьесе и планах постановки. Он должен знать все. Он первый приходит на чтение новой пьесы и на все беседы о ней... Он вместе со всеми нами живет внутренней жизнью пьесы и часто подсказывает нам своеобразные подходы к ней... ищет вместе с нами сверхзадачи произведения поэта и сквозного действия... Он присутствует на репетициях и принимает в них деятельное участие, часто давая ценные советы режиссерам и актерам" (No 1081/1).

<sup>21</sup> Кириллин -- Кириллов Василий Сергеевич, с 1900 по 1910 г. работал в МХТ; с 1902 г. был заведующим электрическим освещением.

<sup>22</sup> Речь идет о постановке "Слепых" М. Метерлинка в 1904 г. в МХТ. Этот случай рассказан Станиславским в книге "Моя жизнь в искусстве", в: главе "Студия на Поварской" (Собр. соч., т. 1, стр. 278).

<sup>23</sup> При постановке "Юлия Цезаря" В. Шекспира в 1903 г. Художественный театр максимально использовал инициативу не только участников спектакля, но и всех работников театра. Благодаря этому в несколько недель в театр был доставлен многообразный историко-литературный, бытовой и художественный материал, который без помощи всего коллектива должен был бы собираться годами.

<sup>24</sup> "Росмерсхольм" Г. Ибсена был поставлен в МХТ Вл. И. Немировичем-Данченко 5 марта 1908 г.

<sup>25</sup> Станиславский имеет в виду альбомы по "Юлию Цезарю" (костюмы и быт, мебель и украшения, вооружение, грим и прически, материалы по Риму и Помпее, античной скульптуре и др.), сохранившиеся в его режиссерской библиотеке.

<sup>26</sup> Здесь Станиславский имеет в виду списки бутафории и реквизита, а также чертежи расположения на сцене предметов декорационного оформления.

<sup>27</sup> Станиславский всегда требовал исключительно бережного отношения к подлинным бытовым вещам, используемым в спектаклях. Он относился к ним как к художественной реликвии и называл их "музейными вещами". У него была богатая коллекция старинного оружия, утвари, вышивок, головных уборов, костюмов, которые являлись его личной собственностью и использовались в некоторых постановках Общества искусства и литературы и МХТ.

<sup>28</sup> При постановке "Бранда" в 1906 г. в Норвегию для сбора материалов были командированы театром В. В. Лужский и В. А. Симов; Вл. И. Немирович-Данченко и Симов ездили в Рим и

Помпею перед постановкой "Юлия Цезаря" (1903), а Лужский и Симов -- в Краков за материалами для польских сцен "Бориса Годунова" (1907).

<sup>29</sup> Архив театра и его библиотека составляли предмет забот основателей МХТ с первых дней существования театра. В письме к Станиславскому от 26 июля 1899 г. Вл. И. Немирович-Данченко сообщает о проведенной им реорганизации библиотеки: "Здесь должен быть идеальный порядок со всеми пьесами, ролями, книгами, монтировочными и т. д. -- все по каталогу, с расписками о выдаче на сцену и обратно..." (Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 163).

На заседании Правления МХТ 22 мая 1908 г., по-видимому, в соответствии с предложениями Станиславского, ставился вопрос об устройстве при МХТ специальной театральной библиотеки и о правильной организации фотографирования постановок.

Придавая исключительное значение сохранению творческого опыта МХТ для последующих поколений, Станиславский, Немирович-Данченко, Лужский, Бурджалов и ряд других деятелей театра при организации постоянно действующего Музея МХТ в 1923 г. передали в него многие ценные материалы своих личных архивов, режиссерские экземпляры, монтировки, иконографию, рукописи, различные документы по истории Художественного театра и пр.

<sup>30</sup> Речь идет о польских сценах в "Борисе Годунове" (режиссура Вл. И. Немировича-Данченко и В. В. Лужского), в постановке которых принимал большое участие Станиславский.

<sup>31</sup> В годы становления своей "системы" Станиславский начинает пересматривать отношение к режиссуре, превращаясь все больше и больше из режиссера-"диктатора", предопределяющего результаты творчества актера, в режиссера-учителя, стремящегося к наиболее полному и всестороннему раскрытию актерских индивидуальностей. В связи с этим изменились и самые приемы работы Станиславского с актером. Если раньше, в первые годы существования МХТ, индивидуальная творческая свобода артистов была в значительной степени ограничена режиссером, зачастую творившим за актера, то теперь Станиславский стремится к тому, чтоб режиссер один, еще до начала репетиций, не решал весь план и подробности постановки, а создавал бы его в органическом единстве с исполнителями, художником и другими участниками будущего спектакля.

Изменение привычных методов работы Станиславского над спектаклем вызывало известное сопротивление в труппе МХТ. Некоторые артисты связывали отсутствие готового режиссерского плана в начале репетиций с удлинением сроков репетиционного процесса, что имело место в последних работах МХТ. Это было сформулировано в выводах комиссии, которой в феврале 1908 г. пайщики МХТ поручили обсудить ряд важнейших организационно-творческих вопросов жизни Художественного театра.

В своем выступлении на заключительном заседании комиссии 27 февраля 1908 г. Станиславский отметил, что в докладе комиссии вопрос о режиссуре был разработан односторонне и неполно и что ошибочно взваливать "на режиссера почти всю вину и ответственность" за ненормальности в процессе подготовки спектаклей.

Станиславский указывал, что прошло то время, когда актеру самому ни о чем не надо было заботиться: "К. С. всему научит... а Эфрос похвалит". Он указывал также, что во многих неполадках бывают виноваты сами артисты, те их них, которые не желают помогать режиссеру и быть творчески активными на репетициях. Немирович-Данченко поддержал Станиславского и указал, что падение художественной дисциплины и затягивание сроков выпуска постановок происходят "в значительной степени по вине труппы, которая находит возможным не считаться ни с режиссером, ни с товарищами-актерами".

<sup>32</sup> В первые годы существования Художественного театра почти все искания художника в области декоративного оформления проходили при активном участии Станиславского. В ряде случаев его творческое вмешательство в работу художника было настолько значительным, что он фактически являлся соавтором Симова. "...Всякий мало-мальски порядочный работник сделает вдесятеро лучше за свой собственный страх и совершенно теряется, когда ему не дают никакой самостоятельности", -- писал Немирович-Данченко Станиславскому в июне 1905 г., возражая против чрезмерного вмешательства в творческий процесс исканий художника. Показательно, что в последующие годы Симов, получая лишь "режиссерские задания", в ряде постановок проявил себя крупным самостоятельным мастером, творчески освоившим режиссерские требования Станиславского и Немировича-Данченко в вопросах декорационного искусства ("Бранд", "Борис Годунов", "На всякого мудреца довольно простоты" и "Живой труп").

В. Е. Егоров, получая задание Станиславского, самостоятельно разрабатывал в эскизах и набросках варианты декоративных решений, которые корректировались Станиславским и после переработки получали окончательное выражение в макете декорации и эскизах костюмов.

<sup>33</sup> Сценариями называли помощников режиссера, ведущих спектакль. Показательно, что Станиславский, не ограничивая роль помощника режиссера организационными функциями, рассматривал его и как творческого помощника режиссера.

<sup>34</sup> "Жаровцами" в МХТ называли участников народных сцен, которыми в течение ряда лет руководил Н. П. Жаров.

<sup>35</sup> Артист А. Л. Вишневецкий был казначеем Правления МХТ.

*Пастухов* Григорий Абрамович -- бухгалтер МХТ.

<sup>36</sup> *Титов* Иван Иванович (1876--1941) -- в те годы старший рабочий, впоследствии главный машинист сцены МХТ, Герой труда. Воспоминания И. И. Титова о работе со Станиславским помещены в сб. "О Станиславском", стр. 243--249.

*Румянцев* Николай Александрович (1874--1948) -- в МХТ с 1902 по 1925 г., был секретарем Правления и заведующим финансовой и хозяйственной частью. Одно время участвовал в творческой работе МХТ как артист и помощник режиссера.

<sup>37</sup> Артист Г. С. Бурджалов, будучи инженером по специальности, вместе со Станиславским принимал активное участие в экспериментально-лабораторных исканиях новых форм сценической техники, декорационного оформления, световых эффектов и пр.

<sup>38</sup> *Полковник* -- Фессинг Леонид Александрович (1847--1920), инспектор МХТ со дня основания театра.

## ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ

### К ОТЧЕТУ О ДЕСЯТИЛЕТНЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ

### ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Первоначальный набросок отчетного доклада к десятилетию МХТ был написан Станиславским, по-видимому, летом 1908 г., во время его пребывания в Гомбурге и Вестенде (датируется по сопоставлению с черновиками писем и другими материалами, помещенными в той же записной книге, где находится и данный набросок). Помимо текста, вошедшего в переработанном виде в окончательную редакцию доклада, в этой первоначальной рукописи имеются высказывания Станиславского о репертуарном кризисе Малого театра конца XIX века и оценка так называемой романтической линии репертуара Малого театра, представляющие, несмотря на их недоработанность и эскизность, большой интерес.

Публикуются впервые фрагменты рукописи (No 774).

<sup>1</sup> Этот афоризм, приводимый Станиславским в ряде его работ, выражает существо щепкинской традиции, но не является точной цитатой из какого-либо сочинения или письма М. С. Щепкина. В других своих трудах Станиславский в этих словах выражает сущность традиций Щепкина и Гоголя, имеющих, по его мнению, важнейшее практическое значение для артиста.

<sup>2</sup> "Лакомый кусочек" и "Шалость" -- комедии В. Крылова. Первоначально Чехов предполагал поставить "Чайку" в Малом театре.

Об этом имеется упоминание в одном из писем Чехова от 7 ноября 1895 г. "Чайка" была впервые поставлена 17 октября 1896 г. в Александрийском театре, успеха не имела и выдержала в течение сезона всего лишь 5 представлений. В том же сезоне "Питомка" Шпагинского прошла 16 раз, "Гувернантка" Тимковского -- 15, "Непогрешимый" Невежина -- 10, "Гастролерша" Щеглова -- 10, "Радости жизни" Крылова -- 9, "Пашенька" Персияниновой -- 8.

<sup>3</sup> Резко критикуя современный репертуар Малого театра, основатели МХТ не могли не оценить того, что постановки классической русской и западноевропейской драматургии на сцене этого театра были проникнуты высокими освободительными идеями и гуманистическим пафосом. Показательно, что в том же 1908 г. Немирович-Данченко в приветствии от МХТ, прочитанном им на двадцатипятилетнем юбилее А. И. Южина, отмечал, что Ермолова, Ленский, Южин в спектаклях Шекспира, Шиллера и Гюго составили "блестящее артистическое трио, которое с энтузиазмом благородной мысли и увлекательной убежденности, наперекор враждебным



условиям эпохи, призывало к героизму и самоотверженности" ("Ежегодник императорских театров", 1907--1908, стр. 128).

<sup>4</sup> *Теллер* Леопольд -- один из основных актеров Мейнингенской труппы. Исполнитель ролей: Кассия в "Юлии Цезаре", шута и Мальволио в "Двенадцатой ночи", принца Арагонского в "Венецианском купце" Шекспира, Геслера в "Вильгельме Телле", Бутлера в "Пикколомини" и "Смерти Валленштейна", Шрусбери в "Марии Стюарт", Роллера и Франца в "Разбойниках" Шиллера, Карла IX в "Кровавой свадьбе" Линднера и др.

## ОТЧЕТ О ДЕСЯТИЛЕТНЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Десятилетний юбилей Художественного театра получил широкий общественный резонанс. На торжественном собрании 14 октября 1908 г., после многочисленных приветствий, с ответными речами выступили Станиславский и Немирович-Данченко. В своей ответной речи Станиславский сказал: "Вам угодно было в течение десяти лет дарить Художественный театр вашей любовью и вашим доверием... За такое внимание русского общества благодарить словами невозможно -- у меня нет этих слов... Я написал доклад о художественной деятельности Московского Художественного театра и считаю, что за такое внимание общества наша обязанность дать вам отчет в своей художественной деятельности" ("Голос Москвы", 1908, 15 октября). Затем Станиславским был прочитан отчет о работе МХТ за десять лет. Краткое изложение его было дано в ряде газет и журналов.

Текст отчета (с сокращениями) был опубликован в газете "Литература и искусство" (1943, 7 августа) и в книге К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М., 1953.

Печатается полностью, по рукописи (No 1098/1).

В рукописном тексте имеются карандашные поправки, сделанные рукой Вл. И. Немировича-Данченко и учтенные Станиславским. В настоящем издании исправлен ряд неточностей, имевшихся в предыдущих публикациях. Отдельные фрагменты текста, зачеркнутые Станиславским, приводятся в примечаниях, а спорные места, где наряду с вычерками имеются карандашные пометки автора, указывающие на его намерение восстановить текст, даются в угловых скобках.

<sup>1</sup> Приведем текст, зачеркнутый Станиславским в окончательной редакции: "На мою долю выпал отчет по чисто художественной части. В этой области наша работа и ее результаты находились в зависимости от четырех главных условий, а именно:

- 1) от цели, поставленной театром при его возникновении;
- 2) от законов духовного и физического развития артистической природы;
- 3) от сложившихся условий внутренней жизни театра, где протекала наша работа;
- 4) от внешних условий, влиявших на художественную работу театра".

<sup>2</sup> Далее в рукописи следует текст, зачеркнутый Станиславским: "При этом необходимо было искусно маскировать свою неопытность и завоевывать авторитет у труппы. Такие уроки не могли пройти даром для артистов, над которыми производились опыты, так как нежный артистический духовный материал нередко насилдовался при ошибочных увлечениях самих руководителей".

<sup>3</sup> В черновых материалах к отчету имеется следующий дополнительный текст:

"Конечно, мы не могли побороть несовершенства архитектуры современной сцены и неизбежные условности сцены. Мы довольствовались меньшим и ограничили свою задачу тем, чтоб дать как можно меньше, а не больше сценических условностей. Эту внешнюю задачу режиссеры старались выполнить как можно лучше и точнее, и потому в борьбе с грубой условностью обильно пользовались всеми мелочами и деталями, которые находились в нашем распоряжении, ни на минуту не подозревая того, что эти мелочи способны заинтересовать зрителя больше, чем важные мысли и неотразимое обаяние самого Чехова. К тому же и сам Чехов в своих ремарках не боялся для себя этих условностей. Он писал: вдали слышен разговор, пение, лай собаки, трещотка сторожа, гул ветра, звуки рояля. Понятно, что все эти ремарки мы старались выполнить хорошо и естественно, а не плохо и условно, по-театральному" (No 1098/2).

<sup>4</sup> Абзац, заключенный нами в угловые скобки, был вычеркнут Станиславским на основании карандашных пометок Немировича-Данченко. Однако имеются следы позднейших исправлений Станиславского, указывающих на его намерение восстановить данный текст.

<sup>5</sup> Театром были поставлены в первые же годы его деятельности все основные драматические произведения А. П. Чехова: "Чайка" (17 декабря 1898 г.), "Дядя Ваня" (26 октября 1899 г.), "Три сестры" (31 января 1901 г.), "Вишневый сад" (17 января 1904 г.), "Иванов" (19 октября 1904 г.) и вечер инсценировок рассказов Чехова (21 декабря 1904 г.). Чеховская драматургия, определившая лицо молодого Художественного театра, оказала огромное влияние на его последующую творческую жизнь.

<sup>6</sup> "Доктор Штокман" Ибсена был поставлен 24 октября 1900 г., "Когда мы, мертвые, пробуждаемся" Ибсена -- 28 ноября 1900 г., "Дикая утка" Ибсена-- 19 сентября 1901 г., "В мечтах" Вл. И. Немировича-Данченко -- 21 декабря 1901 г., "Микаэль Крамер" Гауптмана -- 27 октября 1901 г.

<sup>7</sup> Пьесы М. Горького "Мещане" и "На дне" были поставлены Художественным театром в 1902 г. ("Мещане" -- 26 марта, "На дне"-- 18 декабря).

<sup>8</sup> Позднее Станиславский изменил эту оценку. Так, в октябре 1913 г., в связи с пятнадцатилетием МХТ, он говорил о том, что Горький театру "близок был с его проповедью. В ней виделись нам и новые пути для актера". В "Моей жизни в искусстве" Станиславский назвал Горького главным начинателем, создателем о б щ е с т в е н н о - п о л и т и ч е с к о й линии в Художественном театре, то есть той линии, которая стала ведущей в жизни МХАТ в советский период его истории. Опыт работы над драматургией Чехова и Горького помог Станиславскому осознать законы актерского творчества, получившие глубокое раскрытие в созданной им "системе".

<sup>9</sup> Речь идет о "злосчастном" сезоне 1904/05 г., в течение которого были показаны одноактные пьесы Метерлинка, пьесы Ярцева ("У монастыря" ), Найденова ("Блудный сын"), Чирикова ("Иван Мироныч"), Ибсена ("Привидения"), "Иванов" и инсценировки рассказов Чехова ("Злоумышленник", "Хирургия", "Унтер Пришибеевх ). В октябре 1905 г. была поставлена пьеса Горького "Дети солнца".

<sup>10</sup> Имеется в виду Студия на Поварской (см. прим. 11 на стр. 631 настоящего тома).

<sup>11</sup> На обороте листа имеется карандашная приписка Станиславского: "В революционную] эпоху -- театр[а] н е н у ж н о".

Позднее Станиславский пришел к совершенно противоположным выводам. Он понял, что театр и в дни революции оказывается нужным, необходимым народу. В 1937 г., готовя статью к двадцатилетию Октября, он писал, что в тяжелые времена гражданской войны и разрухи партия и правительство обратили самое серьезное внимание на искусство, в частности на театр. "Театр не погиб. Театр проник во все уголки нашей страны" и из привилегии небольшой группы "стал достоянием поистине народным" (см. К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 375).

<sup>12</sup> "Горе от ума" Грибоедова было поставлено 26 сентября 1906 г., "Бранд" Ибсена -- 20 декабря 1906 г., "Драма жизни" Гамсуна -- 8 февраля 1907 г., "Стены" Найденова -- 2 апреля 1907 г., "Борис Годунов" Пушкина -- 10 октября 1907 г., "Жизнь Человека" Андреева -- 12 декабря 1907 г., "Росмерсхольм" Ибсена -- 5 марта 1908 г. и "Синяя птица" Метерлинка -- 30 сентября 1908 г.

<sup>13</sup> Этот абзац был вычеркнут Станиславским.

Станиславский сравнивает результаты этого периода работы театра с "чеховским периодом" в МХТ в том смысле, что 1906--1908 гг. явились, для него началом создания "системы", определившей "верный путь" в искусстве, так же как в первые годы существования МХТ чеховская драматургия помогла театру обновить сценические традиции и найти свой путь в искусстве. В смысле же художественных и общественных результатов огромные достижения МХТ в чеховских спектаклях не могут сравниться с результатами этого, последнего периода, отмеченного постановками таких ущербных в идейном отношении пьес, как "Драма жизни" и "Жизнь Человека", что признавал позднее сам Станиславский.

<sup>14</sup> Приведем следующий текст, зачеркнутый Станиславским в окончательной редакции рукописи: "О результатах говорить преждевременно, да они и не могут вылиться в определенной форме ранее нескольких лет. В специальных вопросах нашего искусства "Драма жизни" научила нас многому, так как в ней сам автор ставит театру почти неразрешимые задачи".

<sup>15</sup> "Я доволен результатом некоторых проб и исканий. Они открыли нам много интересных принципов", -- писал Станиславский В. В. Котляревской 15 февраля 1907 г., через несколько дней после премьеры "Драмы жизни". В одном из последующих писем он отмечал: "Теперь уже можно свободнее говорить о стилизации, о ритме чувства и о всем том новом, что нарождается, пока еще в уродливой форме. Это плюс. Актеры поняли, что нельзя дремать, и точно проснулись. Сам я, перебирая все, что было собрано за два года среди метаний и поисков, вижу, что ничего серьезного не найдено. Это минус".

Позднее в книге "Моя жизнь в искусстве" Станиславский писал: "Мое настроение после постановки "Драмы жизни" было самое безнадежное. Казалось, что проделанная мною раньше лабораторная работа, которая могла бы вывести меня на верный путь нового искусства, была безрезультатной и что я снова зашел в тупик я не найду из него выхода" (Собр. соч., т. 1, стр. 310).

<sup>16</sup> Приведем следующий текст, зачеркнутый Станиславским в окончательной редакции рукописи: "Если б зрители знали, как страшно и трудно сидеть целый акт почти без движений, усиленно жить неясной мыслью и отвлеченным чувством, при этом поддерживать энергию темперамента и внимание тысячной толпы".

<sup>17</sup> "Пробы и исследования в области психологии и физиологии творчества", которыми был занят Станиславский в этот период, знаменуют собой рождение "системы" Станиславского.

В письме к В. В. Котляревской от 5 мая 1908 г. Станиславский писал, что ему "удалось напасть на след новых принципов. Эти принципы могут перевернуть всю психологию творчества актера. Я ежедневно делаю пробы над собою и над другими и очень часто получаю преинтересные результаты. Больше всего увлекаюсь я ритмом чувства, развитием аффективной памяти и психофизиологией творчества... Кажется, что труппа почуяла новое и перестала подсмеиваться над исканиями и с большим вниманием прислушивается к моим словам".

Показательно, что Станиславский в своем отчете на десятилетии МХТ признает, что дальнейшая разработка "системы" потребовала возврата к "простым и реальным формам сценических произведений", так как первые опыты практического использования глубоко реалистического метода Станиславского на "отвлеченных", символистских произведениях типа "Драмы жизни" и "Жизни Человека" не дали и не могли дать положительных результатов.

<sup>18</sup> Идея создания подлинно общедоступного, народного театра была в центре внимания Станиславского как одна из важнейших стоящих перед ним задач.

Приведем выдержку из беседы, помещенной в № 294 журнала "Театр" за 1908 г.:

"Подводя итог моей десятилетней работы в качестве актера и режиссера, я хотел бы остановиться на той мысли, которая издавна волновала меня, которой я теперь весь проникнут и живу.

Это -- мечта создать общедоступный народный театр...".

В своей заключительной речи на десятилетнем юбилее МХТ Немирович-Данченко, так же как и Станиславский, призывал к созданию общедоступного театра. "Теперь наша мечта всецело направлена на расширение нашего дела, на создание того, о чем мы не смели серьезно думать до последнего времени: на создание истинно народного, истинно общедоступного театра, -- и мы ждем для этого помощи от общества", -- говорил Немирович-Данченко (см. Л. Гуревич, Юбилей Художественного театра, "Слово", 1908, 16 октября).

Эти призывы основателей МХТ к созданию народного театра не осуществились и не могли быть осуществлены в условиях дореволюционного периода.

<sup>19</sup> Данный абзац был вычеркнут Станиславским. Мы помещаем его в угловых скобках на основании карандашных пометок, указывающих на намерение автора восстановить данный текст.

## КАК ГОТОВИТЬСЯ К СПЕКТАКЛЮ

В своей речи на десятилетнем юбилее МХТ и в письме к А. А. Блоку (декабрь 1908 г.) Станиславский отмечал, что начало второго десятилетия творческой истории МХТ знаменует собой "начало нового периода", нового подхода к творчеству, "основанного на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы", что в результате его

исканий, проб и открытий он вплотную подошел к углубленной работе над созданием системы творчества актера.

В записной книге, среди набросков, сделанных Станиславским в конце 1908 или в начале 1909 г., имеются две рукописи, являющиеся вариантами одной и той же темы и озаглавленные им "Как готовиться к спектаклю" и "Как направлять волю при повторении творчества на спектакле". В этих набросках Станиславский подходит к определению сквозного действия, которое он называет "гвоздем роли", "главным толчком", "лейтмотивом" или "душевым аккордом". Здесь же он впервые излагает свои выводы о единстве и взаимной обусловленности физического и психического начал в творческом процессе.

Печатается впервые, по рукописи (№ 545).

<sup>1</sup> Станиславский ссылается здесь на следующие слова Н. В. Гоголя: "Умный актер... должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове. Поймавши эту главную заботу выведенного лица, актер должен в такой силе исполниться ею сам, [чтобы] мысли и стремления взятого им лица как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все время представления пьесы" ("Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует "Ревизора").

По свидетельству Б. М. Сушкевича, в 1908 г. на репетициях "Ревизора" в МХТ "возникли и начали звучать странные слова: "гвоздь", "круг". Эти два слова -- родоначальники "с\_и\_с\_т\_е\_м\_ы\_С\_т\_а\_н\_и\_с\_л\_а\_в\_с\_к\_о\_г\_о". Несмотря на странность этих слов, в них заключалось содержание, которое было основным для системы Константина Сергеевича. "Гвоздь" -- это то, что мы теперь называем "сквозным действием", "круг" -- это то главное, чему учит система Станиславского, -- в\_н\_и\_м\_а\_н\_и\_е, т\_в\_о\_р\_ч\_е\_с\_к\_о\_е в\_н\_и\_м\_а\_н\_и\_е" (Б. М. Сушкевич, Семь моментов работы над ролью, Л., 1933, стр. 8).

<sup>2</sup> Приведем вариант текста из второй рукописи: "Этот душевный аккорд образа наиболее близок и родствен артисту, наиболее сближает его с образом. Как при первоначальном творчестве, так и при повторении его этот привычный душевный аккорд служит тем ключом, которым точно снова отпираешь душу роли и проникаешь в нее".

## ИЗ ЗАМЕТОК ОБ АРТИСТИЧЕСКОЙ ЭТИКЕ И ДИСЦИПЛИНЕ

На протяжении всей своей творческой деятельности Станиславский придавал огромное значение вопросам артистической этики и дисциплины. С момента возникновения "системы" он рассматривал этику как один из важнейших ее разделов и элементов, подготавливающих создание творческого самочувствия актера. Раздел об этике присутствует во всех вариантах трудов Станиславского о сценическом творчестве. Учитывая важность проблемы этического воспитания актера, Станиславский предполагал впоследствии посвятить ей специальную книгу. Многочисленные записи Станиславского по вопросам этики и дисциплины встречаются в протоколах репетиций и спектаклей Художественного театра и Оперного театра его имени.

Большое количество литературных набросков по вопросам артистической этики и дисциплины падает на 1908 г. В письме к М. П. Лилиной от 26 августа 1908 г. Станиславский сообщает о своей неудовлетворенности работой актеров МХТ на репетиции "Синей птицы" ("не знают ни ролей, ни мест, несмотря на то, что в прошлом году репетировали акт не один десяток раз"). "Вечером остался дома и написал, кажется, недурно, главу об этике, -- пишет он далее. -- Вчера, в понедельник, на утренней репетиции прочел ее актерам. Кажется, призадумались, и репетиция была хорошая".

В разделе "Из заметок об артистической этике и дисциплине" публикуются различные записи и заметки Станиславского, относящиеся к 1907--1909 гг.

### 1. ПИСЬМО К Н\_Е\_К\_О\_Т\_О\_Р\_Ы\_М ИЗ ТОВАРИЩЕЙ-АРТИСТОВ

Публикуется впервые, по рукописи, хранящейся в архиве Станиславского. Данное открытое письмо или обращение к труппе МХТ, написанное месяц спустя после десятилетнего юбилея театра, чрезвычайно характерно для Станиславского. В нем со всей отчетливостью и

категоричностью Станиславский выступает против творческого равнодушия и успокоенности. Оно показывает нетерпимость Станиславского к застою и апатии, высоту его этических и дисциплинарных требований, стремление мобилизовать труппу на решение больших художественных задач.

По просьбе Станиславского его обращение к труппе было предварительно рассмотрено на заседании Правления МХТ. Признавая справедливым ряд критических замечаний Станиславского, Правление не считало вполне объективной его критику театра и оспаривало те конкретные факты падения артистической этики и дисциплины, на которых основывался Станиславский. Немировичу-Данченко было поручено написать письмо Станиславскому и довести до его сведения соображения Правления. В заключение письма Немирович-Данченко высказал свое мнение по поводу вопросов, затронутых Станиславским. "Я представил письмо "Караул". Нашли, что оно несправедливо. Правление не советовало мне его вывешивать", -- отмечал Станиславский в своих записях сезона 1908/09 г. под заголовком: "Ошибки театра, на память" (№ 545).

<sup>1</sup> На рукописи Станиславского имеется ряд замечаний и поправок, сделанных рукою Немировича-Данченко. Как уже было сказано, Правление МХТ считало преувеличенным обвинение театра в целом. Поэтому Немирович-Данченко предлагал Станиславскому вместо "не повышают более энергии театра" написать "вашей энергии", то есть адресовать это обвинение не к труппе театра, а к "некоторым из товарищей-артистов". Подобного рода исправление сделано и в четвертом пункте.

<sup>2</sup> В первой половине сезона 1908/09 г., к моменту написания данного обращения, МХТ осуществил постановку "Синей птицы", которая готовилась около двух лет, и не выпустил больше ни одного нового спектакля.

<sup>3</sup> Речь идет о "Синей птице".

<sup>4</sup> Речь идет о "Ревизоре"; премьера в МХТ состоялась 18 декабря 1908 г., за несколько месяцев до празднования столетнего юбилея со дня рождения Гоголя.

<sup>5</sup> В течение месяца перед премьерой "Ревизора" Художественный театр не назначал спектаклей по понедельникам и вторникам, чтоб использовать свободное время для репетиций.

## 2. [О ЧИСТОТЕ ОТНОШЕНИЯ К ТЕАТРУ]

Публикуется впервые, по рукописи из записной книги 1907--1908 гг. (№ 773, л. 43).

## 3. ТЕАТР -- ХРАМ. АРТИСТ -- ЖРЕЦ

Публикуется впервые, по рукописи из записной книги (№ 545, л. 34). По сопоставлению с другими материалами в той же книге датируется концом 1908 -- началом 1909 г.

В эти годы в кругах художественной интеллигенции получили распространение символистские теории о превращении "храмов в театры и театров в храмы" (см. "Театр. Книга о новом театре", Спб., 1908, стр. 28), о возрождении религиозных мистерий и так называемого "соборного действия", в котором актеры и зрители должны слиться воедино в религиозно-культовом представлении. В те же годы выдвигались различные проекты "обновления" театра, о которых Станиславский упоминает в своей рукописи. Предлагалась реформа сцены и зрительного зала, возрождение античного амфитеатра, отказ от "ярусного театра" и "сцены-коробки", ведущих свое начало от эпохи Возрождения. Один из деятелей западноевропейского символизма -- Г. Крэг, привлеченный в 1908 г. в МХТ для постановки "Гамлета", искал обновления театра в создании актера-сверхмарионетки, с предельной точностью воплощающей замыслы режиссера.

Употребляя модную в те годы терминологию ("жрец", "храм", "артисты-священнослужители" и пр.), Станиславский в отличие от символистов стремится не к созданию условного религиозно-мистического театра, а к театру реалистическому, способному решать высокие идейно-нравственные задачи. Театр был для него одним из могущественных средств воспитания и духовного обновления человечества.

#### 4. ["ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ ЭТОТ ЗНАКОМЫЙ ТИП АКТЕРА?"]

Публикуется впервые, по рукописи из записной книги (№ 545, лл. 51--52). По сопоставлению с другими материалами в той же книге датируется 1909 г.

Первоначальное название рукописи "Актер старой школы" зачеркнуто Станиславским. Второе заглавие -- "Ремесло" -- указывает на намерение автора использовать этот материал в труде о различных направлениях в сценическом искусстве.

#### 5. ИЗ "НАСТОЛЬНОЙ КНИГИ ДРАМАТИЧЕСКОГО АРТИСТА"

"Настольная книга" является наиболее значительным теоретическим трудом Станиславского в период, предшествующий созданию "системы". В архиве Станиславского хранится много вариантов этого труда, относящихся к 900-м годам и носящих различные заглавия: "Опыт грамматики драматического искусства", "Опыт популярного учебника (руководства) драматического искусства" и, наконец, "Настольная книга драматического артиста" с подзаголовком: "Практические сведения и добрые советы начинающим артистам и ученикам драматического искусства".

По ходу работы над этим сочинением Станиславский неоднократно перерабатывал его как по содержанию, так и по форме. В варианте 1907 года план книги включал следующие разделы: I -- природа артиста, II -- искусство артиста, III -- школа артиста, IV -- практика артиста, V -- этика и гигиена артиста и VI -- режиссер. В вариантах 1908 г. композиция труда была несколько пересмотрена.

В марте 1909 г. Станиславский читал выдержки из "Настольной книги" на режиссерском съезде.

Публикуется впервые, по машинописному экземпляру (№ 1261), текст двух разделов "Настольной книги": а) "Создание благотворной атмосферы для свободного развития таланта" и б) "Этика", -- сверенный с рукописями (№ 1252 и 774).

В более ранних вариантах плана "Настольной книги" материал об этике был выделен Станиславским в большой самостоятельный раздел.

<sup>1</sup> Против этого текста на полях рукописи Станиславский приводит следующее замечание актера, режиссера и театрального педагога А. П. Петровского, которого он знакомил с "Настольной книгой" в 1907 г.:

"Актеры необщительны, потому что они, с одной стороны, самолюбивы, а с другой -- бедны мотивами, фантазией, знаниями, художественными материалами и средствами воплощения.

Так, например, [В. Н.] Давыдова нельзя критиковать, так как он болезненно самолюбив, он отстраняется от разговоров, могущих его уязвить. У актера так мало своего, что он боится что-нибудь отдать другому, чтобы не остаться без ничего.

Петровский у кого-то попросил секрет, как заклеивать зубы; тот долго не соглашался и наконец предложил за свой секрет три секрета от Петровского по гриму".

В материалах по "Настольной книге" Станиславский на полях записывает целый ряд замечаний Петровского, относящихся по преимуществу к лету 1907 г.

#### 6. ["КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО ДОЛЖНО БЫТЬ ГАРМОНИЧНО..."]

Печатается впервые, по рукописи (№ 1246), которая является подготовительным материалом к главе "Этика" в "Настольной книге драматического артиста". На основании косвенных данных датируется 1908 г. В записной книге 1908 г. (№ 774, л. 24) имеется набросок плана дальнейшего продолжения главы об этике. Первый пункт плана назван Станиславским "Условия коллективного творчества". После плана следует черновой набросок этого раздела, отдельные положения которого совпадают с текстом публикуемой рукописи.

<sup>1</sup> В черновом наброске в записной книге (№ 774) имеются дополнительные замечания Станиславского об отношении актеров к коллективной работе. Тех актеров, которые интересуются лишь своей ролью и не принимают участия в создании всего спектакля в целом, он характеризует следующим образом: "Это актеры без художественной этики, это актеры слабой творческой воли и бедной фантазии. Это плохие товарищи и трутни, так как они наполовину живут чужой работой и особенно режиссерской... Режиссер играет за них, умоляет, гипнотизирует их своей волей. Один работает за лентяев. Это этически-художественное преступление, а не вдохновение и талант, как принято думать невеждами".

## 7. ЭТИКА ИЛИ АТМОСФЕРА ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТАЛАНТА

Публикуется впервые, по рукописи в записной книге 1907--1908 гг. (№ 773, лл. 65--66). По сопоставлению с другими материалами в той же книге датируется 1908 г.

## 8. [О ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЭТИКЕ И ДИСЦИПЛИНЕ]

Публикуется впервые, по рукописи в записной книге 1908 г. (№ 774, лл. 26--29). Рукопись была озаглавлена Станиславским "Ремесленная этика".

## ИЗ ЗАМЕТОК О ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

Деятельность Московского Художественного театра с первых же шагов подверглась ожесточенным нападкам со стороны реакционной прессы, что значительно усложняло работу театра.

В материалах литературного архива Станиславского, в его письмах, записных книжках и рукописных набросках 900-х годов постоянно встречаются высказывания о неудовлетворительном состоянии современной театральной критики, об ее тенденциозности и ограниченности, о ее стремлении умалить и дискредитировать творческие искания Художественного театра. Большинство материалов, включенных в этот раздел, относится к 1909 г. и, за исключением первого фрагмента, публикуется впервые.

<sup>1</sup> Рукопись без названия и даты (№ 1100/1). Первая часть ее была опубликована Станиславским в сборнике "О критике и критиках" (изд. "Заря", М., стр. 134--135), с незначительными редакционными исправлениями. Полностью рукопись была опубликована в книге К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма (стр. 216--217).

Печатается по рукописи с учетом исправлений, сделанных для публикации в сб. "О критике и критиках".

<sup>2</sup> Дальнейший текст не был опубликован в сборнике "О критике и критиках" и воспроизводится по рукописи.

<sup>3</sup> Публикуются четыре наброска, озаглавленных "Критика" и относящихся к первой половине 1909 г. (№ 545, лл. 81 и 88).

<sup>4</sup> Примерами одностороннего и тенденциозного освещения творчества Чехова могут служить критические отзывы о первой постановке "Трех сестер" в МХТ в 1901 г. Большинство критиков указывало на "пессимизм" чеховского творчества, писало, что пьеса подавляет "настроением безнадежности и беспросветного уныния" ("Новости дня"), "мертвящим настроением безысходной тоски" ("Мир божий"), что в пьесе Чехов изображает "общественную протухлость" и свое собственное настроение -- "пессимизм глубоко затаенный, безнадежный и упорный" ("Новое время"). Наиболее характерный для реакционной печати отзыв был дан на страницах "Гражданина" в статье, в которой односторонняя и тенденциозная оценка чеховского творчества ставилась в связь с "патологическими" чертами, якобы присущими личности самого Чехова и его творческому методу. (См. об этом в книге С. Балухатый, Чехов драматург, Л., 1936, стр. 188--197.)

<sup>5</sup> Публикуется по рукописи, написанной в сезоне 1907/08 г. и имеющей заглавие "Интервью об отношениях актера и прессы" (№ 773, лл. 31--32).

<sup>6</sup> В записной книжке 1899--1902 гг. Станиславский писал: "Возмутительно отношение прессы: актеры месяца, годы вынашивают роли и пьесы, а суд над ними (как Эфрос в "Крамере") пишется на стене коридора тотчас после спектакля" (№ 627, л. 40).

<sup>7</sup> Публикуются два рукописных наброска, относящихся к 1909 г. Первый из них озаглавлен "Критика", второй -- "Психология артистической личности" (№ 545, лл. 73, 106).

<sup>8</sup> Публикуется по рукописи на отдельном листе, не имеющей заглавия и даты (№ 1096).

<sup>9</sup> Публикуется несколько рукописных набросков, относящихся к первой половине 1909 г. (№ 545, лл. 80--81). Первый набросок озаглавлен "Критика"; последний -- "Критики не умеют смотреть. Их глаза притупились".

<sup>10</sup> "Ревизор" Н. В. Гоголя был поставлен в МХТ 18 декабря 1908 г. В. Ф. Грибунин был исполнителем роли Осипа.

Кузнецов Степан Леонидович (1879--1932) -- впоследствии известный провинциальный актер, с 1925 г. актер Малого театра, народный артист РСФСР. С 1908 по 1910 г. работал в Художественном театре, где сыграл восемь ролей. Был вторым исполнителем Хлестакова в "Ревизоре". Впервые в этой роли он выступил в МХТ 22 февраля 1909 г., на двадцать восьмом представлении "Ревизора".

В рецензии "29-е представление "Ревизора", напечатанной в газете "Русское слово", Сергей Мамонтов, видевший спектакль МХТ на премьере и 26 февраля 1909 г., писал: "Почти все, что резало глаз и ухо в первый раз, что критика инкриминировала художественникам, теперь устранено. Выступили детали постановки, которые ступшеывались в нервной атмосфере премьеры, слышатся тончайшие и остроумные нюансы в читке актеров, сгладились все недосмотры и пересолы в режиссерской части. Из отдельных исполнителей я прежде всего отмечу Осипа -- Грибунина. Насколько он был монотонен и скучен 18 декабря, настолько остроумен и забавен вчера... Не верится, что это играет тот же самый актер, которого мы видели на премьере".

<sup>11</sup> В опере А. Бойто "Мефистофель" Ф. И. Шаляпин впервые выступил в заглавной роли в 1901 г. в Милане. В 1907 г. он исполнял эту роль в Нью-Йорке и имел огромный успех.

<sup>12</sup> Данный эпизод о Л. Кронеке в переработанном виде использован Станиславским в книге "Моя жизнь в искусстве" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 130), а также в наброске "Гений", публикуемом в настоящем томе.

<sup>13</sup> Публикуется по рукописи на отдельном листе, не имеющей заглавия и даты (№ 1458).

На обороте листа приписано Станиславским: "Если ложь для Кугеля -- правда, а уродство -- красиво, пусть так и будет".

<sup>14</sup> Чехов, бывая на репетициях МХТ, интересовался мелочами закулисной жизни и техникой театра; по свидетельству Станиславского, "особенное пристрастие он питал к правдивому звуку на сцене" (см. стр. 350 настоящего тома).

<sup>16</sup> Публикуется рукописный набросок, озаглавленный "Публика и пресса", помещенный в записной книге (№ 545, лл. 157 и 160). По сопоставлению с другими записями в той же книге датируется октябрём 1910 г.

<sup>16</sup> Публикуется по рукописи на отдельном листе, не имеющей даты и заглавия. Хранится среди других материалов в блокноте (№ 1488, л. 51).

<sup>17</sup> Кугель Александр Рафаилович (1863--1928) -- театральный критик и публицист, писавший под псевдонимом "Ното Novus", основатель и редактор журнала "Театр и искусство", автор ряда книг -- "Утверждение театра", "Театральные портреты", "Русские драматурги", "В. Качалов" и другие.

Борясь с "режиссерским театром" во имя "свободы актера", Кугель занимал консервативную позицию в искусстве. Он резко враждебно относился к МХТ, не понимая его прогрессивной исторической роли, видел в нем лишь "мейнингенство" и "натурализм", "порабощение театра жизнью". Ложно и предвзято тенденциозно истолковывал Кугель режиссерские новшества Станиславского, его открытия в области творчества актера.

"В "С.-Петербургской газете" и в "Театре и искусстве" не пишет, а площадно ругается Кугель", -- писал Станиславский С. В. Флерову 1 марта 1901 г. в связи с гастролями МХТ в Петербурге. В этом же письме Станиславский рассказывает, что петербургскую публику особенно возмущало поведение Кугеля и Беляева, которые на спектаклях МХТ "во время вызовов демонстративно



становятся в первый ряд и при выходе артистов поворачиваются спиной к сцене, делают гримасы и громко бранят нас неприличными словами".

В материалах литературного архива Станиславского и в его письмах имеется ряд высказываний, осуждающих позицию Кугеля в искусстве и методы его критики, лишенной объективности и беспристрастия.

Эфрос Николай Ефимович (1867--1923) -- журналист, театральный критик и историк театра. После постановки "Чайки" в МХТ (1898) становится горячим приверженцем драматургии Чехова и искусства МХТ. В дальнейшем -- историк МХТ, автор книги "Московский Художественный театр. 1898--1923", монографий о чеховских спектаклях МХТ, о постановке "На дне" и др. Н. Е. Эфросом написаны также монографии о К. С. Станиславском (1918), В. И. Качалове (1919) и крупнейших актерах Малого театра.

Сопоставление Эфроса с Кугелем является неправомерным. В данном случае оно вызвано рецензиями Эфроса, в которых он справедливо предостерегал Станиславского и театр от излишнего увлечения бытовыми и историческими подробностями, проявившегося в ряде постановок МХТ 900-х годов. Личное сближение Станиславского с Эфросом произошло в 1911 г., когда они оба отдыхали в Сен-Люнере. В своих воспоминаниях об Эфросе Станиславский говорит: "Я понял, что статьи, которые он писал, писались не жестким пером. Напротив, эти статьи были переполнены настоящей нежной любовью, желанием удержать человека или целое учреждение от опасного шага".

<sup>18</sup> Публикуется по рукописному наброску, озаглавленному "Критика" и написанному в первой половине 1908 г. (No 773, л. 70).

<sup>19</sup> Публикуется по рукописи, озаглавленной "К статье о трех направлениях в искусстве", помещенной среди других материалов записной книги, относящихся к концу 1909 г. (No 545, л. 116).

<sup>20</sup> За исключением "Чайки", не включавшейся в репертуар МХТ после 1905 г. и выдержавшей 63 спектакля, другие постановки чеховских пьес в течение многих лет не сходили со сцены Художественного театра. "Три сестры" за период с 1901 по 1923 г. прошли 297 раз, "Дядя Ваня" с 1899 по 1928 г.-- 322 раза, "Вишневый сад" с 1904 по 1950 г.-- 1209 раз.

<sup>21</sup> Публикуются два рукописных наброска, относящихся к 1910 г., первый из которых озаглавлен Станиславским "Разговоры" (No 545, лл. 168--169, 170--173).

<sup>22</sup> Станиславский указывает следующие роли А. П. Ленского: Уриэля Акосту в одноименной трагедии К. Гуцкова, Гамлета в одноименной трагедии В. Шекспира, Бенедикта в комедии В. Шекспира "Много шума из ничего", Фамусова в "Горе от ума" А. С. Грибоедова и епископа Николаса в пьесе Г. Ибсена "Борьба за престол".

<sup>3</sup> Коррадо -- главное действующее лицо в пьесе П. Джакометти "Гражданская смерть". Эта роль была в репертуаре Т. Сальвини, Э. Росси и других трагических актеров.

<sup>24</sup> Публикуется первая часть рукописного наброска, озаглавленного "Критика", написанного в первой половине 1909 г (No 545, л. 83).

## ЗАЯВЛЕНИЕ В ПРАВЛЕНИЕ МХТ

Публикуется впервые, по черновой рукописи, вклеенной в конторскую книгу, где Станиславским велись записи с 1908 по 1912 г. (No 545, лл. 127--132). Рукопись имеет заголовок "Заявление в Правление МХТ, прочитанное Немировичу Стаховичем (в мое отсутствие) за обедом, перед заседанием (распределение ролей "Miserere") 19 января 1910 г.". Окончательный текст заявления не обнаружен.

Станиславский видел в открытии законов органического творчества и в применении их в творческой практике театра свою основную жизненную роль, свою артистическую миссию. Однако из-за недостаточной разработанности его новых педагогических приемов и некоторой консервативности части труппы внедрение метода Станиславского в творческую практику МХТ было вначале сопряжено с трудностями и встречало известное сопротивление (см. Собр. соч., т. 1, стр. 347--348). Поэтому Станиславский вместе со своим помощником Сулержицким перенес свои опыты проведения "системы" в жизнь в сферу театральной педагогики, занимаясь с молодежью театра и учениками его школы.

Публикуемый документ отражает стремление Станиславского к обновлению и совершенствованию сценического искусства, его беспокойство о будущем Художественного театра. Продолжая напряженную режиссерскую и актерскую работу в МХТ, он переносит центр своих лабораторно-педагогических исканий за пределы театра, приступает к созданию студии на новых творческих основах.

На страницах "Моей жизни в искусстве" Станиславский с благодарностью вспоминает о помощи Вл. И. Немировича-Данченко, оказанной ему в этот период в связи с проведением "системы" в жизнь и организацией Первой студии МХТ (1912).

<sup>1</sup> С\_ц\_и\_л\_л\_а\_и\_Х\_а\_р\_и\_б\_д\_а, по мифам Древней Греции, -- морские чудовища, находившиеся на противоположных берегах узкого пролива. Мореплавателям, проплывавшим между Сциллой и Харибдой, грозила гибель. Выражение "проскользнуть между Сциллой и Харибдой" означает -- выйти из сложного положения.

<sup>2</sup> В момент написания данного "Заявления в Правление МХТ" Станиславскому было 47 лет.

Теоретическая и практическая разработка вопросов "системы" заняла все последующие годы жизни Станиславского. Первый том "системы" вышел из печати в 1938 г., вскоре после смерти Станиславского.

<sup>3</sup> Стремясь к нововведениям и усовершенствованиям в области артистической техники, Станиславский смело ломал установившиеся каноны и нормы творческой жизни театра. Его предложения и проекты иногда нарушали нормальное течение работы, что вызывало сопротивление со стороны ряда лиц руководящего состава МХТ. В письме к Немировичу-Данченко от 11 августа 1916 г. Станиславский писал: "Я ношу очень опасный... ярлык -- непрактичного, гениального путаника и пр. И правда, я не практичен -- для данного сезона и очень практичен -- для будущего...". Перспектива будущего развития сценического искусства нередко волновала Станиславского больше, чем практические результаты ближайшего сезона.

<sup>4</sup> Педагогическая работа Станиславского с молодыми артистами не могла дать сразу ощутимых результатов. Бывали случаи, что в процессе овладения новой артистической техникой актеры, лишенные привычных приемов работы, временно теряли почву под ногами.

Приводимые здесь оценки В. В. Барановской, А. Г. Коонен, Л. А. Сулержицкого являются случайными, обусловленными временными причинами, неудачей той или иной репетиции и пр. В дальнейшем В. В. Барановская исполняла ряд ответственных ролей в репертуаре МХТ, А. Г. Коонен завоевала всеобщее признание в роли цыганки Маши в "Живом трупe", Л. А. Сулержицкий стал крупным режиссером и выдающимся педагогом (о Л. А. Сулержицком см. на стр. 532 настоящего тома).

## ИЗ ЗАМЕТОК О ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В данный раздел включены некоторые заметки Станиславского, извлеченные из набросков и подготовительных материалов 1910--1911 гг. В них Станиславский поднимает ряд принципиальных эстетических вопросов, говорит о необходимости постоянного расширения артистического горизонта, непрерывности исканий, о мнимой и подлинной свободе творчества.

### 1. РЕЖИССЕР

Публикуется впервые, по рукописи в записной книге (№ 545, л. 174). По сопоставлению с другими записями, помещенными в той же книге, датируется концом 1910 г.

### 2. [СВОБОДА АРТИСТА]

Публикуются впервые три наброска, объединенные нами общим заглавием по тематическому признаку.

Первый рукописный набросок, не имеющий заглавия и даты, находится среди черновых материалов по "системе", относящихся к 1908--1912 гг. (№ 902).

Второй, озаглавленный Станиславским "Штамп (ремесло)", помещен в записной книге (№ 545, л. 174). По сопоставлению с другими материалами в той же книге датируется концом 1910 г.

Третий набросок, имеющий заглавие "Начало статьи "Моя система", взят из записной книжки 1911 г. (№ 769, лл. 25--26).

<sup>1</sup> Резкая критическая оценка Станиславским позиции А. И. Южина объясняется серьезными разногласиями между Художественным и Малым театрами в тот период по ряду принципиальных творческих вопросов.

В эти годы Южин неоднократно выступал против режиссерского театра "единой воли", подразумевая под этим систему работы МХТ, якобы подавляющую свободу творчества и инициативу актера. Режиссерские искания МХТ Южин считал тогда тормозом для развития русского театрального искусства. В дальнейшем, когда утихла острота полемики, обе стороны пересмотрели свое отношение друг к другу.

К положительной оценке роли Южина в русском театре Станиславский пришел в последующие годы, что получило отражение в его письмах и речах.

### 3. [ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНАЛИЗ]

Публикуется впервые, по рукописи в записной книжке 1911 г. (№ 769, лл. 39--44). По-видимому, этот набросок, как и другие черновые материалы по анализу пьесы, относится к периоду пребывания Станиславского в Риме в феврале 1911 г. (см. "К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования", М., 1955, стр. 147). Текст этих набросков в переработанном и сокращенном виде был включен Станиславским в один из ранних вариантов "системы" (№ 676), написанный в 1911--1912 гг. (глава "Анализ роли и творческого самочувствия артиста").

<sup>1</sup> С подобным предложением Станиславский в этот период обращался к Вл. И. Немировичу-Данченко. "Я знаю теперь кое-какие практические приемы... для того, чтобы помочь актеру при анализе психологическом, физиологическом, бытовом, пожалуй, даже при общественной оценке произведения и роли. Но литературная -- ждет Вашего слова. Вы должны ответить на это не только как литератор, критик, а как практик", -- писал он Немировичу-Данченко 16 ноября 1910 г. (К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 219--220).

### 4. [ИСКУССТВО И ИСКУССТВЕННОСТЬ]

Публикуются впервые две рукописи (машинопись, с исправлениями Станиславского и О. В. Гзовской), выделенные позднее Станиславским из материалов "системы" 1911--1912 гг. (№ 676).

Первая рукопись (№ 824) имеет карандашную пометку Станиславского: "Поместить в Природу. Думаю -- в конце Работы над собой (заключение)".

Вторая рукопись (№ 607) озаглавлена Станиславским: "Партитура роли".

## **РЕЧЬ НА ПЕРВОМ УРОКЕ УЧЕНИКАМ, СОТРУДНИКАМ И АКТЕРАМ ФИЛИАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ МХТ**

С этой беседы, состоявшейся 10 марта 1911 г., начались регулярные занятия Станиславского по "системе" в МХТ тотчас же по возвращении его к работе после восьмимесячного перерыва из-за болезни. Часть учеников, сотрудников и молодых актеров, посещавших занятия Станиславского, вошла впоследствии в состав труппы театра, другая часть образовала ядро Первой студии МХТ. Филиальный отдел был организован при театре с 1908 г. В него входили В. В. Готовцев, В. А.

Салтыков, В. В. Тезавровский, К. П. Хохлов, Н. Н. Бромлей, М. Н. Кемпер, Л. И. Дмитриевская и другие. Занятия Станиславского посещали ученики школы МХТ Р. В. Болеславский, В. В. Соловьева, Б. М. Сушкевич, Ф. В. Шевченко и другие, а также сотрудники МХТ, в числе которых были А. П. Бондырев, С. В. Гиацинтова, Л. И. Дейкун, А. Д. Дикий, А. Н. Пагава, Г. М. Хмара.

Среди этой молодежи был и Е. Б. Вахтангов, ученик Л. А. Сулержицкого, только что принятый в МХТ и ставший ревностным приверженцем и пропагандистом "системы" Станиславского. Именно ему принадлежит запись этой беседы и последующей беседы 15 марта 1911 г. (см. Е. Б. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, М. -- Л., 1939, стр. 12--13).

Печатается по машинописной копии, имеющей исправления Станиславского (№1103).

Беседа была впервые напечатана с небольшими сокращениями в сб. "Театр" (изд. ВТО, 1945, стр. 208--209)

<sup>1</sup> Колизей -- амфитеатр в Риме, вмещавший около пятидесяти тысяч человек, одно из грандиозных сооружений древнеримской архитектуры.

<sup>2</sup> Висбаден -- город в Пруссии, где гастролировал Художественный театр в начале 1906 г.

<sup>3</sup> Далее отсутствует одна страница машинописного текста, а на последующих трех страницах значительная часть текста вырезана. На основании карандашной пометки Станиславского "Перенес[ено] в Ремесло" можно предположить, что изъятый материал был использован Станиславским при обработке текста второй его лекции (15 марта 1911 г.), посвященной анализу театрального ремесла.

<sup>4</sup> Д\_а\_в\_ы\_д\_о\_в Николай Васильевич -- судебный деятель и писатель, автор книги "Из прошлого", друг Л. Н. Толстого. Знакомство Станиславского с Толстым состоялось в Туле, где Станиславский 31 октября 1893 г. играл роль Дульчина в "Последней жертве" Островского (см. об этом Собр. соч., т. 1, стр. 139--142).

<sup>5</sup> С\_а\_б\_у\_р\_о\_в Семен Федорович был антрепренером театра фарса в Петербурге и Москве.

Говоря о старом "Эрмитаже", Станиславский имеет в виду летние эстрадные представления, носившие развлекательный характер.

<sup>6</sup> Утверждая высокое идейно-воспитательное назначение театрального искусства, Станиславский со всей решительностью боролся с буржуазно-развлекательным, безыдейным театром, преследующим лишь коммерческие цели и оказывающим тлетворное, развращающее воздействие на общество.

В одном из черновых набросков к "Началу сезона" Станиславский из всей массы дореволюционных русских театров выделяет пятнадцать театров, преследующих художественные цели, а основную массу театров причисляет к "развращающим или просто развлекающим зрелищам".

## [ТЕАТР]

К. С Станиславским была задумана книга, посвященная искусству театра и основным, господствующим в нем направлениям. Наиболее ранняя из сохранившихся рукописей, относящихся к этому большому труду, была написана Станиславским во Франции, в Виши и Сен-Люнере, в августе 1909 г. и озаглавлена "Направление в искусстве". Ей предшествовали многочисленные наброски в рукописях и записных книжках Станиславского 900-х годов.

Над разделами книги о различных направлениях в театральном искусстве -- "Театр", "Ремесло", "Искусство представления" -- Станиславский работал на протяжении многих лет. Первоначально он рассматривал этот труд как введение в "систему", о чем можно судить по плану 1911--1912 гг. (№ 904). Мысль о создании специальной книги "Три направления в искусстве" не оставляла его и в последующие годы его жизни, о чем свидетельствует его письмо к Л. Я. Гуревич от 23 декабря 1930 г.

Под заголовком "Театр" публикуются две рукописи -- "Вступление" и "Искания", которые должны были явиться вступительной главой или первой частью задуманной книги.

Сохранился ряд вариантов "Вступления", датированных 1912--1913, 1913--1914, 1915--1916 и другими годами, имеющих заглавия "Театр (вместо вступления)" и "Вступление". В данной публикации приводится один из наиболее полных и законченных вариантов, датированных Станиславским 1913--1914 гг.

Печатается по машинописной копии (№ 1485), сверенной с рукописями (№ 1465, 1479, 1478). С небольшими сокращениями и поправками по более поздней редакции данный текст впервые был опубликован в книге К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма.

При дальнейшей работе над материалами о трех направлениях в искусстве Станиславский несколько раз перерабатывал рукопись "Театр". Однако она осталась незавершенной, подверглась значительным сокращениям и в поздних редакциях перестала носить характер самостоятельной главы.

Работа Станиславского над рукописью "Театр" относится к тому периоду времени, когда в театральных кругах происходили ожесточенные споры о "кризисе театра", о природе, путях развития и задачах театрального искусства. В годы реакции после поражения революции 1905 г. широкое развитие получили различные антиреалистические теории декадентского "условного" театра. В многочисленных устных и печатных выступлениях В. Мейерхольд, Н. Евреинов, Ф. Комиссаржевский, Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, А. Таиров и другие выступали с резкой критикой Станиславского и искусства Художественного театра. В сборниках "Театр. Книга о новом театре", "Кризис театра" (1908), "В спорах о театре" (1914) делались попытки отрицать творческие завоевания МХТ и самый принцип реализма в искусстве. Непосредственно перед тем как Станиславский приступил к работе над публикуемым вариантом рукописи "Театр", Ю. Айхенвальд выступил с публичной лекцией, смысл которой сводился к отрицанию театра как искусства.

В борьбе с эстетско-формалистическими теориями и с безыдейно-развлекательным театром Станиславский в своем труде о трех направлениях в сценическом искусстве утверждал огромное общественное, идейно-воспитательное значение театра и выступал защитником великих традиций реалистического искусства.

Материалы о различных направлениях в искусстве, написанные Станиславским в последующие годы, публикуются в шестом томе Собрания сочинений.

<sup>1</sup> В последующей редакции рукописи (№ 1490) Станиславский прокорректировал данный текст, сократив слово "религиозных".

<sup>2</sup> Первоначальный вариант рукописи "Театр" (№ 1463) Станиславский читал в 1912 г. Л. А. Сулержицкому, В. И. Качалову и К. В. Бравичу и при доработке рукописи пользовался их советами и критическими замечаниями. Так, в первоначальной рукописи Станиславский назвал театр "могущественной кафедрой для душевного воздействия на толпы людей", но, по совету Сулержицкого, в варианте 1913--1914 гг. заменил слово "кафедра" словом "сила". Станиславский всегда подчеркивал идейное, воспитательное назначение театра, который он назвал "фабрикой человеческих душ", но неизменно восставал против сведения театра к сухой проповеди, "учительству".

Содержание этого первого раздела перекликается со вступительной частью доклада Станиславского о цензуре, прочитанного в Московском литературно-художественном кружке в 1905 г.

<sup>4</sup> В первоначальном варианте рукописи "Театр" Станиславский против данного текста сделал следующую приписку: "Пошло играть талантливую пьесу -- значит портить ее. Талантливо играть пошлость -- значит выгораживать, пропагандировать ее".

<sup>5</sup> Такая оценка Станиславским современного ему театра является полемической и не может быть безоговорочно отнесена к ряду театров и, в первую очередь, к Московскому Художественному театру. Это было подмечено Л. А. Сулержицким, который указал Станиславскому на противоречие, имеющееся в первоначальном тексте его рукописи, где в качестве примера подлинного театра Станиславский приводил Художественный театр и его чеховские спектакли. "Раньше говорил, что нет ни одного настоящего театра, а теперь ставлю в пример "Трех сестер" и "Дядю Ваню", -- записал Станиславский на полях черновой рукописи.

<sup>6</sup> Станиславский не был удовлетворен этой формулировкой и в одном из последующих вариантов рукописи отметил: "Ни одного труда, а сам в главе о традициях цитирую Риккони и др.". Станиславский имеет здесь в виду итальянского актера Луиджи Риккони (1674--1753), автора нескольких трудов по теории театра.

<sup>7</sup> Призывая актеров черпать материал для своего искусства из самой жизни, М. С. Щепкин в письме к С. В. Шумскому от 27 марта 1848 г. писал: "Эта живая книга заменит тебе все теории, которых, к несчастью, в нашем искусстве до сих пор нет".

<sup>8</sup> Вопрос о так называемом "кризисе" МХТ и театра вообще был "модным" вопросом в те годы, когда Станиславский работал над этим сочинением. На страницах газет и журналов нередко высказывалось утверждение, что одной из неизбежных причин кризиса театра является конкуренция со стороны только что появившегося тогда "синематографа".

<sup>9</sup> Посещение Станиславским Помпеи относится к февралю 1911 г. О пребывании в Помпее Станиславский упоминает также и в рукописи "Работа актера над ролью ["Ревизор"]". Реальное ощущение жизни пьесы и роли" (см. Собр. соч., т. 4, стр. 346).

<sup>10</sup> Станиславский не был вполне удовлетворен этим экскурсом в историю театра. Так, на одном из машинописных дубликатов варианта рукописи 1912--1913 гг. имеются пометки Станиславского, сделанные красным карандашом: "Не мое дело, а историка. Похерить". В более поздних редакциях его сочинения о трех направлениях в искусстве исторический экскурс отсутствует.

В рукописном варианте 1912--1913 гг. (№ 1475) после описания театра XVIII века Станиславским сделана следующая карандашная приписка: "Вслед за актерами, которые должны были подчиниться необходимым условностям театра, пошли и авторы. В античном мире они хорошо выходили из затруднения (вещали, разговор с богами). Шиллер, романтик[и], ложн. романти., Расин, Корнель, Озеров, Сумароков. Как редкие оазисы -- Шекспир, Мольер".

"За долгий период существования театра таких поэтов и артистов было до удивления мало. Произведения поэтов, вроде Шекспира, Мольера, стали классическими и бессмертными благодаря своей правде и жизнеспособности, а об артистах, вроде Гаррика, Кина, Тальма, Мочалова, сохранился ряд преданий и записок, характеризующих их настоящее, естественное, природное, а не ремесленное вдохновение".

<sup>11</sup> Говоря о традициях, завещанных Шекспиром, Станиславский имеет в виду советы Гамлета актерам в третьем акте трагедии (слова Гамлета: "Все, что изысканно, противоречит задаче театра, цель которого была, есть и будет -- отражать в себе природу: добро и зло, время и люди должны видеть себя в нем, как в зеркале" -- и другие шекспировские высказывания о театре Станиславский неоднократно цитировал).

В различных своих беседах и сочинениях Станиславский часто цитировал или пересказывал мысли об искусстве актера, изложенные М. С. Щепкиным в письмах к С. В. Шумскому и А. И. Шуберт, а также в его "Записках" ("Искусство настолько высоко, насколько близко к природе" и многие другие).

Станиславский часто обращался также к гениальным мыслям Н. В. Гоголя об искусстве театра и его общественном назначении.

<sup>12</sup> В рукописи далее следует пустая страница с надписью Станиславского "Традиции Щепкина и Гоголя", что говорит о его намерении более подробно осветить этот вопрос.

<sup>13</sup> Далее в рукописи имеется приписка Станиславского: "Оставить несколько страниц для традиций Коклена и Тальма".

Известные французские актеры Тальма и Коклен являлись также теоретиками театрального искусства. Взгляды Тальма на театр изложены в его "Размышлениях о таланте Лекэна и сценическом искусстве" и в мемуарах. Кокленом-старшим написана книга "Искусство актера".

"...надо собрать все важнейшие традиции как сальвиниевского, так и кокленовского направления, Гёте, Шиллера, Лессинга, Дидро и т. д. -- всех надо было рассмотреть и закончить главу выводом: существует два основных направления: а) искусство переживания и б) искусство представления", -- писал Станиславский Л. Я. Гуревич 12 сентября 1912 г.

В последующих вариантах своего труда Станиславский намеревался ввести более подробную разработку "словесной традиции", то есть высказываний актеров о своем творчестве, основываясь на исторических материалах, подготовленных для него Л. Я. Гуревич.

О взглядах Станиславского на искусство представления см. в материалах шестого тома Собрания сочинений.

<sup>14</sup> Позднее Станиславский считал известное раздвоение актера в процессе творчества нормальным его состоянием. "...Одной половиной своей души артист весь уходит в сверхзадачу, в сквозное действие, в подтекст, в видения, в линии элементов самочувствия, -- писал он в книге "Работа актера над собой", -- а другой -- артист живет психотехникой... Артист раздваивается в момент творчества... Раздваивание не мешает вдохновению. Напротив! Одно помогает другому" (Собр. соч., т. 3, стр. 131, 133).

<sup>15</sup> В дневниковой записи 1889 г. Станиславский утверждал, что, потакая низменным вкусам буржуазной публики, которая требует от театра лишь развлечения, артист "забывает свое назначение толкователя высоких человеческих чувств, забывает и прежние свои идеалы -- стать руководителем и воспитателем публики".

<sup>16</sup> Заключительная страница публикуемого текста, недописанная Станиславским, опускается нами в данной публикации, так как она почти полностью соответствует началу рукописи "Искания".

<sup>17</sup> Набросок "Искания" по существу является продолжением рукописи "Вступление". Печатается по машинописной копии, сверенной с рукописью (№ 1480/1--2) и имеющей на титульном листе дату "1912/13", написанную рукой Станиславского.

Некоторые мысли в наброске "Искания" перекликаются с положениями, высказанными Станиславским в беседах в связи с пятнадцатилетием МХТ (см. газеты "Театр", 1913, 13 октября, и "Русь", 1913, 14 октября).

<sup>18</sup> Против этого места в рукописи (№ 1480/1) имеется карандашная приписка Станиславского: "Во всех областях жизни охранение старого уклада... понимается в смысле отсталости (ретроградства)".

<sup>19</sup> Слово "революция" определяет здесь то коренное преобразование театра, которое осуществил МХТ. "Программа начинающегося дела была революционна, -- писал Станиславский в главе "Перед открытием Московского Художественного театра" в книге "Моя жизнь в искусстве". -- В своем разрушительном, революционном стремлении, ради обновления искусства, мы объявили войну всякой условности в театре, в чем бы она ни проявлялась: в игре, постановке, декорациях, костюмах, трактовке пьесы и проч." (см. Собр. соч., т. 1, стр. 189).

<sup>20</sup> Под "душевым натурализмом" Станиславский подразумевал подлинность переживаний актера на сцене, доведенную до полной жизненности, натуральности, естественности. Этот условный термин отнюдь не означает, что Станиславский стремился к натурализму в искусстве, то есть к фотографическому, объективистскому изображению действительности. С этим он всегда вел упорную борьбу, выдвигая на первый план учение о сверхзадаче и сквозном действии, без которых, по его мнению, не может быть искусства.

<sup>21</sup> Позднее Станиславский уточнил это положение, утверждая, что актер на сцене должен жить не для забавы зрителей, а целиком отдавая свое внимание объекту творчества. Взаимодействие актера с окружающими его на сцене партнерами или иными объектами внимания должно, по мнению Станиславского, стать основой творческой техники актера и главным условием создания естественного творческого самочувствия. При этом Станиславский предостерегал актеров от игры для самих себя, от "ухода в себя", который может привести к ложному актерскому самочувствию.

<sup>22</sup> В рукописях 1912--1913 гг. Станиславский разграничивает "новое направление искусства переживания", воплощающее художественные принципы МХТ, от "старого направления искусства переживания", характерного для реалистического театра домхатовского периода.

## ИЗ ПЕРЕЖИТОГО ЗА ГРАНИЦЕЙ

Начало первой мировой войны застало Станиславского в австрийском курортном городе Мариенбаде, где он находился вместе с М. П. Лилиной, В. И. Качаловым и Л. Я. Гуревич, помогавшей ему в изучении истории и теории театра. Впечатления о пережитом в Германии получили отражение в письмах Станиславского того периода. "Только что приехали в Берн после немецкого пленения и всевозможных романтических и мелодраматических приключений, которые следует изобразить на экране синемаатографа... После всего пережитого гонения, пленения и унижения ни о чем нельзя думать, как только о средствах вырваться из этой дикой Европы", -- писал он 8 августа 1914 г. Немировичу-Данченко.

В Беатенберге (Швейцария) Станиславский под свежим впечатлением делает записи о пребывании в немецком плену и посылает их в Москву, по-видимому, имея в виду возможность публикации. "Цель этого письма, -- писал он, -- намекнуть на то, что творится с нами, чтоб в России не думали, что мы здесь блаженствуем в Beatenberg'e, пока кругом льется человеческая кровь. Описать всего невозможно; пока можно лишь дать краткий перечень, *curriculum vitae* нашей злосчастной жизни". Эти записи Станиславского, не имеющие обращения и подписи,

хранятся в архиве Н. Е. Эфроса в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. В несколько сокращенном виде, подвергшиеся незначительной литературной обработке, они были опубликованы под заглавием "Из пережитого за границей" в газете "Русские ведомости" за 14, 16, 20 и 25 сентября 1914 г. Позднее воспоминания Станиславского были перепечатаны в сборнике "В немецком плену" (изд. "Наши дни", М., 1915, стр. 81--98), с подзаголовком "Рассказ Станиславского". С измененным заглавием ("В немецком плену. 1914 г.") они печатались в сокращенном виде в "Ежегоднике МХТ" за 1943 г. (М, 1945, стр. 373--381).

Печатается по тексту сборника "В немецком плену". В комментариях приведены некоторые куски текста из первоначальной рукописи Станиславского (ГЦТМ, No 73551), не вошедшие в публикации.

О пребывании Станиславского за границей летом 1914 г. рассказывает в своих воспоминаниях Л. Я. Гуревич в сб. "О Станиславском" (стр. 137--155).

<sup>1</sup> В рукописи Станиславский вначале конспективно излагает события, предшествовавшие отъезду из Мюнхена 2 августа 1914 г.: "1) Тяжелый сезон Москвы, Петербурга и Киева. 2) Неудачное путешествие из Севастополя в Мариенбад. 3) Утомительное лечение и перелечение в Мариенбаде. 4) Первые слухи о войне и беспечное отношение к ним. 5) Тревоги, сменяющиеся надеждами локализации войны. 6) Частичная мобилизация Австрии и бегство предусмотрительных, которые считались трусами. 7) Прекращение движения поездов и выдачи билетов 8) Телеграмма В. И. Немировича-Данченко о скорейшем выезде. Тревоги и метания. 9) Объявление всеобщей мобилизации. 10) Полное прекращение телеграфа, телефона и железнодорожного сообщения. 11) Прекращение выдачи по аккредитивам. 12) Тревожные телеграммы о революции в Польше и России, о взрыве Варшавской цитадели, о бомбометателях и пр. 13) Нескончаемые манифестации, патриотические речи, песни, полупрезрительное отношение к русским -- одних и чересчур ласковое и покровительственное -- других. 14) Нестерпимая жизнь среди врагов и полная безвыходность. 15) Первый отправляющийся поезд из Мариенбада, драка за места и при сдаче багажа. Озверение людей. Полное отсутствие носильщиков и экипажей. Таскание своих багажей; постоянные пересадки, осмотры, перетаскивание ручных багажей. Потеря части ручного багажа. Путешествие в третьем классе среди недружелюбных взглядов и ежеминутных проходов поездов, воинственно настроенных. 16) Приезд в Мюнхен -- вечером. Отсутствие носильщиков. Странное оживление на станциях и на улицах. Расклейка объявлений о Mobilmachung {мобилизация (нем.)}. 17) Приезд в гостиницу. Презрительное отношение. 18) Оживление и большое внимание, направленное на нас в гостинице. Наивное и грубое запугивание немцев. Грубость портье, прислуги и кельнера. Ужин среди любопытных взглядов. Вывеска плаката объявления войны. Сцена у лифта: толпа элегантных мужчин и дам, кричат, что Вильгельм не шутит. 19) Ужасная бессонная ночь среди сплошных пьяных победоносных криков, гимнов, военных песен на площади и под нами -- в ресторанах. 20) Следующий день -- воскресенье. Кельнер приносит утренний кофе и объявляет, что русские, не предупредив, перешли в наступление. Невыносимое отношение прислуги и мой разговор с грубым кельнером. 21) Его полное перерождение. Человек заговорил в звере. Дружба с кельнером и его покровительство, еще более оскорбительное. 22) Совецание с хозяином. Его сердечное отношение и приглашение оставаться. 23) Пустые, зловещие улицы воскресенья. Молчаливая поездка на автомобиле в русское посольство. 24) Секретарь Бубнов и его письмо за печатью посольства о подтверждении моей личности и о том, что я Кавалер Красного орла. 25) Пропажа багажа и хождение за ним на станцию Маруси и Качалова. 26) Совет хозяина не ходить в толпу, не говорить на улице ни на каких языках. 27) Визит тайной полиции -- предупреждение о законе о военнопленных. 28) Уличная сцена поимки и травли русского шпиона. 29) Встреча и приезд запоздавшей Гуревич. 30) Вторая бессонная ночь. 31) Ловля русских шпионов и охота за ними. Встреча с семьей Раппопорт и Исаченко (из Петербурга). Денежный кризис и образование общей кассы. Прекращение выдачи по аккредитивам и размена русских денег. 32) Совет хозяина -- как можно скорее уезжать. Приготовление к бегству. Последние поиски и находка части багажа. Трудности получения билета и последний поезд перед полным прекращением движения для мобилизации. За отсутствием денег -- билеты третьего класса только до Линдау, то есть до немецкой границы. Укладка вещей перед бегством. Обесценивание всего, кроме самого необходимого. Одевание в качаловское белье. Прислуга отказывается нас провожать на станцию. Добрый Hausknecht {дворник (нем.)} сжалился. Несем молча вещи на вокзал".



Далее следует почти полное совпадение печатного текста с рукописным, подвергшимся лишь незначительной литературной правке.

<sup>2</sup> "Дамы, то есть жена и Гуревич (мы все время путешествуем вчетвером: жена, Гуревич, Качалов и я, а остальные давно уже уехали из Мариенбада...), не могут удержаться от болтовни и потому шепчутся, как заговорщики, еще больше возбуждая подозрение. Я незаметно толкаю их ногой, а Качалов, прикрываясь потягиванием и зевотой, трагически шепчет, наклоняясь: "Kein Wort" {"Ни слова" (нем.)}... Жара нестерпимая, аккредитивы и паспорта варятся в бульонном соку собственного пота в жилеточном кармане. Жажда и голод, но страшно начать есть, так как гостиница, точно назло, уложила бутерброды в шикарную коробку. Наконец решаемся. Молча едим, прикрывая молчание усталостью и безразличием. Русские привычки и комфорт в еде, кажется, выдают наше происхождение" (ГЦТМ, № 73551).

<sup>3</sup> Л. Я. Гуревич в своих воспоминаниях о Станиславском так описывает этот эпизод: "...в вагоне появляется германский офицер и, окинув взглядом всех присутствующих, грозно обращается к Станиславскому:

-- Из какой страны?

Холод пронизывает сердце.

Но Станиславский, стоя во весь рост, твердо отвечает с неподражаемым спокойствием и величием в осанке:

-- Из России.

Может быть, в нем сказывается в эту минуту самообладание великого актера, привыкшего побеждать в себе ненужный трепет нервов, но в голосе его звучит что-то глубокое: он чувствует себя в эту минуту представителем своей страны. Лицо офицера наливаясь кровью... Мы выходим на платформу с мелким багажом в руках. Константин Сергеевич крепко держит свой заветный маленький чемоданчик с рукописями... Какой-то офицер, торопя выходящую из вагона Лилину, с бешенством подносит к ее лицу револьвер" ("О Станиславском", стр. 148).

<sup>4</sup> "Все были спокойны и очень гордо и с достоинством пошли за солдатами после того, как нас построили по парам" (ГЦТМ).

<sup>5</sup> В документе, который был выдан Станиславскому русским консульством в Мюнхене, указывалось, что он был награжден Вильгельмом II орденом (во время гастролей МХТ в Германии в 1906 г.).

<sup>6</sup> "Мы ели, насколько позволяли нам скромные средства, и лишь одна Маруся [М. П. Лилина. -- Ред.], оскорбленная в лучших чувствах глумлением над человеком, отказалась от еды немецкой пищи и выдержала обещание. Она впервые стала есть, вступив на швейцарскую почву" (ГЦТМ).

<sup>7</sup> "Она прослезилась, когда узнала, что мы волнуемся за детей, оставленных на родине" (там же).

<sup>8</sup> На этом кончаются рукописные записки Станиславского, хранящиеся в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Рукопись последующих частей не обнаружена.

<sup>9</sup> Э. Жак-Далькроз (1865--1950) -- швейцарский музыкальный педагог и композитор, создатель системы ритмического воспитания, получившей распространение в ряде стран. Свои эстетические и педагогические идеи Далькроз осуществил в созданном им в Хеллерау (близ Дрездена) Институте музыки и ритма.

<sup>10</sup> Кандинский Василий Васильевич (1866--1944) -- художник, один из идеологов экспрессионизма. Работал главным образом в Германии, а с 1935 г. -- в Париже.

<sup>11</sup> "Симплициссимус" -- немецкий сатирический еженедельник, издававшийся в Мюнхене с 1896 по 1942 г. Графический стиль "Симплициссимуса" оказал влияние на карикатуру и книжную графику начала XX века. В первый период своего существования (до 1914 г.), журнал остро высмеивал Вильгельма II, немецкий милитаризм, нравы и мораль немецкой мелкой буржуазии.

<sup>12</sup> В записной книжке Станиславского за 1914 г. имеется следующий набросок: "Прощаясь с Германией, у меня не было дурных чувств к той Германии, которая создала ее настоящих культурных деятелей. Напротив, мне стало жалко моих друзей, среди которых родилась и воспиталась каста каких-то созданий, потерявших человеческие чувства. Ужасно, когда в семье есть сумасшедший, больной или урод. В военное время, я знаю, не надо говорить о доблести врага, на это есть другое время. Но не надо впадать в крайность, давая волю звериным чувствам. Можно дойти до варварства германских воинов, можно вызвать такое же варварское отношение

и у нас к врагу, а это, как мы испытали на себе, очень вредно для нас же, русских, которые будут нести результаты нашей мести" (№ 788, л. 92).

<sup>13</sup> Бундесрат -- швейцарский орган исполнительной власти.

<sup>14</sup> "Гебен" -- германское военное судно, в начале первой мировой войны вошло в состав турецкого флота. "Гебен" вместе с германским крейсером "Бреслау" орудовал в Черном море, обстреливая русское черноморское побережье. "В Турции было очень страшно. Особенно эпизод со встречей "Гебена", -- писал Станиславский Л. Я. Гуревич из Москвы 16 сентября 1914 г.

<sup>15</sup> Станиславский прибыл в Одессу 13 сентября 1914 г. Таким образом, он мог быть в Москве не ранее 15--16 сентября, когда в "Русских ведомостях" уже были опубликованы два первых отрывка "Из пережитого за границей". Они были, по-видимому, отредактированы и подготовлены к печати без его участия. Последующие два отрывка, помещенные в газете 20 и 25 сентября, были или написаны лично Станиславским, или записаны с его слов и авторизованы им.

## **["НУЖНЫ ЛИ НАРОДНЫЕ ДОМА И ТЕАТРЫ?"]**

Набросок статьи, написанный рукой З. С. Соколовой, по-видимому, под диктовку Станиславского. На рукописи имеются исправления карандашом, сделанные Станиславским. Датируется по содержанию предположительно 1915 г.

В период написания данной статьи Станиславский принимал участие в организации акционерного общества "Московские общедоступные театры", ставившего целью создать "по возможно дешевой цене просветительные и разумные развлечения всякого рода", в том числе четыре общедоступных театра на рабочих окраинах Москвы.

Публикуется впервые, по рукописи (№ 1111).

<sup>1</sup> Имеется в виду любительский драматический кружок в селе Никольском бывш. Воронежской губернии, организованный в 1896 г. из крестьян и местной интеллигенции сестрой Станиславского Зинаидой Сергеевной и ее мужем К. К. Соколовым.

Станиславский присутствовал на спектаклях этого кружка летом 1901 г. и в дальнейшем оказывал ему организационно-творческую помощь. "Знакомым и крестьянам жму руки и еще раз очень благодарю за спектакли, -- писал Станиславский сестре 7 сентября 1901 г. -- Жду от тебя размеров сцены, тогда вышлю декорации и закажу отдельные пристановки. Напиши, какие важнее".

В советское время этот кружок превратился в театральный коллектив колхозной самодеятельности, в течение многих лет возглавлявшийся сельской учительницей Л. Ф. Тупиковой, которая сохраняла связь с З. С. Соколовой, а через нее и с К. С. Станиславским.

<sup>2</sup> Станиславский здесь вспоминает о крестьянине из села Макары бывш. Воронежской губернии Демьяне Андреевиче Щепкине. О нем он пишет и в книге "Моя жизнь в искусстве" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 373).

Из письма сына этого крестьянина, написанного Станиславскому в 1926 г., можно судить о том огромном влиянии, которое оказывал Художественный театр на народного зрителя. Под впечатлением рассказов Д. А. Щепкина другие крестьяне также ездили в Москву смотреть спектакли МХТ. "Не удивляйтесь, Константин Сергеевич! Эти крестьяне (один из них совершенно неграмотный) хорошо разбирались в произведениях Горького, Кнута Гамсуна, Чехова, Достоевского..." -- писал Станиславскому И. Д. Щепкин. Это письмо заканчивается словами: "...Вашу тонкую, глубокую игру мы, крестьяне, чувствовали, понимали... Большое мужицкое спасибо Вам, дорогой Константин Сергеевич, за то хорошее, прекрасное, что дарили, сеяли. Ваши искания не напрасны" (Музей МХАТ).

<sup>3</sup> Об этом упоминается в книге "Моя жизнь в искусстве" (Собр. соч., т. 1, стр. 166). Станиславский имеет в виду постановку "Отелло", осуществленную им в Обществе искусства и литературы в 1896 г.

<sup>4</sup> Имеется в виду спектакль МХТ 1904 г., состоявший из трех драматических произведений М. Метерлинка: "Слепые", "Непрошенная", "Там -- внутри".

<sup>5</sup> Лазарет при Московском Художественном театре был открыт в сентябре 1914 г.

## **ЗАПИСИ О РАБОТЕ НАД СПЕКТАКЛЯМИ И РОЛЯМИ**

Публикуемые записи Станиславского о работе над спектаклями "На всякого мудреца довольно простоты", "Хозяйка гостиницы", "Моцарт и Сальери" свидетельствуют о том, как личный творческий опыт актера и режиссера служил Станиславскому материалом для теоретических выводов и обобщений. Эти записи наглядно показывают его творческие искания в процессе создания ролей Крутицкого, Кавалера ди Рипафратта, Сальери и дают представление о режиссерско-педагогических приемах Станиславского предреволюционных лет.

## "НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ"

Комедия А. Н. Островского "На всякого мудреца довольно простоты" была поставлена на сцене МХТ 11 марта 1910 г. Вл. И. Немировичем-Данченко и В. В. Лужским.

Роль генерала Крутицкого по глубине перевоплощения, сатирической заостренности и типичности принадлежит к лучшим актерским созданиям Станиславского. Крутицкий у Станиславского, по словам Л. Я. Гуревич, "это жуткое воплощение всего непобедимо косного, по самому существу противящегося обновлению жизни... это как бы символ всех пережитков прошлого в настоящем, образ вполне реальный, но представляющий собою огромный художественный синтез" ("Русские ведомости", 1910, 27 апреля).

### 1. РЕЖИССЕРСКИЕ ЗАМЕТКИ

Публикуется впервые, по рукописи (№ 1333), хранившейся Станиславским среди материалов, относящихся к ранним вариантам "системы", в папке, озаглавленной "Примечания, иллюстрации и т. д."

<sup>1</sup> См. об этом рассказ Станиславского в первом томе Собрания сочинений, стр. 427--428, и статью Л. Я. Гуревич "За сценою Художественного театра" ("Речь", 1910, 15 мая), где приведен рассказ Станиславского о работе над Крутицким.

<sup>2</sup> Вл. И. Немирович-Данченко в своем режиссерском экземпляре так определял общую атмосферу будущего спектакля: "В общем тоне исполнителей самое важное -- найти огромное, эпическое спокойствие. Точно тысячи лет так жили и будут так жить еще тысячи лет... Глупые люди. Но наивные... Играть этих людей надо, как они прошли через мудрую, эпическую улыбку Островского". Позднее, в 1938 г., после одной из бесед с Немировичем-Данченко, В. Я. Виленкин записал следующее: "Вл. И. говорил, что, когда он ставил "На всякого мудреца довольно простоты", ему особенно хотелось воплотить "звериное" в фигурах комедии Островского -- "зверино-жестокое и зверино-наивное".

Вспоминая о работе над Крутицким, Станиславский отмечал, что замечание Немировича-Данченко об "эпическом покое Островского" попало "в самые глубины" его творческой души и помогло созданию образа.

### 2. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Публикуется впервые, по рукописи (записная книжка 1916 г., № 790, лл. 36--37).

Перед началом каждого сезона в МХТ проводились репетиции спектаклей, включенных в текущий репертуар. На этих репетициях происходили беседы с исполнителями, освежение трактовки, просмотр дублеров, проверка декораций и монтровки и пр.

Спектакль "На всякого мудреца довольно простоты" был впервые показан в сезоне 1916/17 г. 20 сентября (спектакль шел на сцене МХТ 92-й раз).

## "ХОЗЯЙКА ГОСТИНИЦЫ"

Комедия К. Гольдони "Хозяйка гостиницы" ("Трактирщица") была дважды поставлена Станиславским на сцене МХТ -- в 1898 и 1914 гг., причем сам Станиславский в обеих постановках играл роль Кавалера ди Рипафратта. Если первый спектакль был для

Художественного театра случайным, проходным и выдержал всего лишь семь представлений, то обращение МХТ к "Хозяйке гостиницы" в сезоне 1913/14 г. привело к значительным и принципиальным художественным результатам.

Станиславский считал, что именно в этой пьесе он сможет наиболее ярко и убеждающе продемонстрировать достижения "системы", раскрыть артистическое дарование своей ученицы О. В. Гзовской, игравшей Мирандолину. "Мне нужна роль, которая бы показала артистку. Думаю, что "Трактирщица" удобнее для этого. В ней больше блеска, а блеск убеждает сильнее", - писал он О. В. Гзовской в апреле 1913 г.

В сезоне 1913/14 г. Станиславский совместно с А. Н. Бенуа, режиссером и художником этого спектакля, провел 112 репетиций. Премьера "Хозяйки гостиницы" состоялась 3 февраля 1914 г. Спектакль пользовался большим успехом и прошел 142 раза (последний спектакль -- 1 января 1924 г. в Бостоне, во время заграничных гастролей МХАТ). За исключением нескольких спектаклей, в которых Кавалера играл В. Л. Ершов, Станиславский был неизменным исполнителем этой роли.

## 1. [О РАБОТЕ НАД РОЛЬЮ КАВАЛЕРА]

Публикуется впервые, по рукописи "Как пользоваться системой, или Творчество", помещенной вместе с другими заметками в записной книжке, на обложке которой имеется надпись Станиславского: "1914. Зима. Янв. и т. д. XV" (№ 789, лл. 60--70). По-видимому, эти заметки сделаны после 7 марта 1914 г., то есть после 15-го спектакля "Хозяйки гостиницы", о чем упоминается в тексте.

<sup>1</sup> Первые репетиции "Хозяйки гостиницы" происходили в сентябре 1913 г. на квартире К. С. Станиславского в доме Маркова в Каретном ряду, где он жил с 1903 по 1920 г.

<sup>2</sup> А. Л. Вишневский был исполнителем роли графа д'Альбафиорнта, Г. С. Бурджалов -- маркиза ди Форлипополи.

<sup>3</sup> По-видимому, это относится к репетиции 9 сентября 1913 г., после которой Станиславский записал, что он "не нашел, а потерял себя в роли". Позднее в одной из рукописей Станиславский писал, что у актеров почти каждая роль начинается "с самого закоренелого, изношенного, въевшегося в нас штампа" (Собр. соч., т. 4, стр. 463).

<sup>4</sup> Елизавета Георгиевна -- знакомая М. П. Лилиной.

<sup>5</sup> Репетиции "Хозяйки гостиницы" проходили в помещении Первой студии, на "новой сцене", в большом фойе МХТ и на квартире Станиславского в Каретном ряду.

Ярцев Петр Михайлович -- театральный критик, историк театра и драматург (пьеса Ярцева "У монастыря" была поставлена в МХТ Вл. И. Немировичем-Данченко в 1904 г.).

В ряде статей Ярцев высоко оценивал искусство Художественного театра и считал Станиславского продолжателем традиций Щепкина. "...В наши дни до рудников, на которые указывал Щепкин, желая до них "докопаться", начал докапываться Станиславский, -- и щепкинские клады ныне раскопаны. Сам Щепкин поразился бы богатству, которое открылось в них", -- писал Ярцев в одной из своих статей 1913 г.

<sup>6</sup> Капитан Спавенто -- одна из масок итальянской народной комедии (commedia dell'arte). В маске капитана Спавенто (слово "spavento" означает "ужас"), трусливого и хвастливого воина, отразился протест итальянского народа против испанских завоевателей.

<sup>7</sup> Родон (Габель) Виктор Иванович -- известный опереточный актер, комик-буфф, которому в юности подражал Станиславский (см. стр. 554 настоящего тома).

<sup>8</sup> Вл. И. Немирович-Данченко присутствовал на репетиции "Хозяйки гостиницы" 21 декабря 1913 г. В дневнике репетиций за этот день имеется запись, что на "новой сцене" "занимаются К. С., Вл. Ив. и А. Бенуа. Остальные свободны".

<sup>9</sup> Гарденин -- знакомый К. С. Станиславского.

<sup>10</sup> На этом рукопись Станиславского обрывается. Дальнейший процесс работы над образом Кавалера не был им зафиксирован.

В большинстве рецензий на спектакль "Хозяйка гостиницы" исполнение Станиславским роли Кавалера получило высокую оценку.

Наряду с Арганом в мольеровском "Мнимом больном" Кавалер ди Рипафратта стал одним из наиболее ярких и значительных созданий Станиславского, в западноевропейском комедийном репертуаре. Станиславский сочетал в этих образах смелость, неожиданность и остроту театральной формы с глубоким психологическим проникновением в самую суть образа. Если в первой постановке "Хозяйки гостиницы" (1898) Станиславский подчеркивал яркую комедийность и жанрово-бытовую характерность образа Кавалера, то теперь все было подчинено правде и искренности переживания, проникновению в самые глубокие психологические тайники роли, и в результате заострения внутренней характерности явилась и характерность внешняя.

"Станиславский -- великий актер комедии... У него есть необыкновенная легкость, яркость, простота и неизъяснимый внутренний юмор... Кавалера, обычно играют крикливым бурбоном... Станиславский же дает интересную фигуру благородного, простоватого, но милого человека -- большого ребенка в своей любви к трактирщице", -- писал Як. Львов в "Новостях сезона (1914, No 2807).

Эти черты наивного простодушия и детской доверчивости в сочетании с внешностью сурового солдата подчеркивались в ряде критических отзывов о спектакле МХТ. Внутреннее развитие образа, отсутствие малейшего шаржа и наигрыша, сочетание жизненной простоты с высокой театральностью были характерны для Кавалера в исполнении Станиславского. "Кавалер из бесстрастного, спокойного и добродушного, несмотря на видимую суровость, существа мало-помалу делается опьяненным от страсти, -- писал И. Игнатов в "Русских ведомостях" (1914, 4 февраля). -- Этот переход, это постепенное изменение всего душевного облика мы видели, почти не замечая перемен: до такой степени переход был самой жизнью. Игры не было: было действительное переживание, действительное превращение души под влиянием страсти. И трудно сказать, где в этих переходах Кавалер был лучше -- там ли, где он неприступен, там ли, где, наслаждаясь внезапно образовавшейся интимностью между ним и Мирандолиной, он вместе с ней смеется над маркизом, там ли, где, оставаясь под влиянием воспоминаний о Мирандолине, он оскорбляется приставаниями других женщин, или, наконец, там, где его любовь уже не знает удержа. Трудно сказать, чтобы это было "совершенным исполнением роли", потому что ни на одну минуту это не казалось ролюю".

## 2. [О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА]

Публикуется впервые, по рукописи, не имеющей названия, помещенной в той же записной книжке 1914 г., в которой Станиславский вел записи о работе над ролью Кавалера (No 789, лл. 1-3).

<sup>1</sup> В одной из записных книжек Станиславского этих лет имеется запись о необходимости режиссерского корректирования в процессе искания актером образа и утверждение о том, что режиссер должен быть зеркалом для актера. "Иногда актеру кажется, что он живет правдой, а на самом деле это штамп. Нужен опытный глаз чуткого режиссера, который должен корректировать направление и искания, -- писал Станиславский. -- Как без зеркала трудно и даже невозможно сделать сложную прическу, так и без режиссера трудно понять правду и верную сложную цепь жизненных задач. Ведь иногда они даже чувствуются верно, но благодаря актерскому вывиху или привычности штампа выражаются неверно. Как же быть и в чем состоит это корректирование режиссера? А вот в чем.

Есть такая игра. Прячут какой-то предмет тайно от ищущего. Кто-нибудь садится за рояль. Как только ищущий приближается к спрятанному предмету, музыка начинает едва слышно и медленно играть, и, чем ближе и чем увереннее он подходит к спрятанному, тем сильнее, быстрее и энергичнее играет музыка. Эту роль пианиста должен взять на себя режиссер и пользоваться ею очень осмотрительно. Он должен предоставить полную свободу интуиции актера при его поисках и только чутко говорить -- верю, убедительно, или не верю, неубедительно" (No 674, л. 72).

## 3. [ИЗ ЗАПИСЕЙ НА РЕПЕТИЦИЯХ]

Публикуется впервые, по записной книжке 1913 г. (№ 786, лл. 27--32 и 58--59).

В протоколах репетиций "Хозяйки гостиницы", хранящихся в архиве Музея МХ АТ, начало работы над спектаклем относится к 9 сентября 1913 г. Однако в записи помощника режиссера А. Н. Пагавы указывается, что до 9 сентября было еще несколько репетиций на квартире Станиславского с А. Л. Вишневым, Г. С. Бурджаловым и исполнительницами ролей актрис -- С. Г. Бирман и М. Н. Кемпер.

<sup>1</sup> На этих репетициях Станиславский указывал актерам, что они из комбинаций своих личных свойств могут создать самые разнообразные чувства, даже им не присущие. Он считал, что в итоге работы с Бурджаловым, при умело составленной партитуре роли, при смешном гриме, словах и поступках, в которых проявляется его ревность к графу, "получится то, что нужно, -- развратный старик".

<sup>2</sup> Гзовская Ольга Владимировна -- артистка МХТ с 1910 по 1914 и с 1915 по 1917 г. Еще будучи артисткой Малого театра (1905--1910), Гзовская занималась со Станиславским изучением его "системы". По словам Гзовской, Станиславский открыл ей глаза на настоящее в искусстве. "Она так отравлена, что не может слышать того, что говорят и делают в Малом театре. Умоляет принять ее теперь же к нам... ролей не требует, готова быть хоть статисткой", -- писал Станиславский в письме к М. П. Лилиной 16 августа 1907 г. (см. "К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования", М., 1955, стр. 118).

Под непосредственным руководством Станиславского О. В. Гзовская сыграла на сцене Художественного театра Офелию в "Гамлете", Веру в "Где тонко, там и рвется", Туанет в "Мнимом больном", Мирандолину в "Хозяйке гостиницы"; была одним из ближайших помощников Станиславского по проведению "системы" в жизнь, вела занятия с молодежью МХТ и позднее -- в Оперной студии Большого театра. Письма Станиславского к Гзовской печатаются в седьмом томе Собрания сочинений.

<sup>3</sup> Станиславский чрезвычайно дорожил творческой инициативой актеров, их способностью к самостоятельному анализу ролей и всей пьесы. Помимо объективного анализа произведения, то есть выяснения логики развития действия, обязательной для всех исполнителей, Станиславскому было важно добиться от актеров субъективного взгляда на исполняемую роль или, как он говорил, "ощущения себя в роли". В соответствии с индивидуальными качествами актера и запасом его жизненных впечатлений одно и то же сквозное действие роли могло приобрести различную окраску.

Работая в 1913 г. с О. В. Гзовской над ролью Туанет, он советовал ей (в письме от 22 июля) никогда не терять в исполняемой роли самое себя. Нужно, писал он, "чтобы Вы в роли чувствовали с е б я, свою п р и р о д у такую, какая она есть, а не такой, какой ее выломали жизнь и актерство".

<sup>4</sup> Фигнер Медея Ивановна -- известная оперная артистка (драматическое сопрано), дебютировала в Мариинском театре в 1887 г. М. И. Фигнер и ее муж тенор Н. Н. Фигнер занимали ведущее положение в оперной труппе Мариинского театра.

<sup>5</sup> Еще до начала репетиций "Хозяйки гостиницы" Станиславский писал О. В. Гзовской: "...В Мирандолине думайте об одном: к а к о й, Вам присущей, женственностью Вы могли бы укротить такого субъекта, как Кавалер", и ставил перед актрисой задачу показать в образе Мирандолины "женственность и женскую силу в самом широком смысле" (1913, 22 июля).

## "МОЦАРТ И САЛЬЕРИ"

26 марта 1915 г. в МХТ был осуществлен Пушкинский спектакль, состоявший из трех "маленьких трагедий": "Пир во время чумы", "Каменный гость", "Моцарт и Сальери". Спектакль был поставлен А. Н. Бенуа при участии В. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, который был и исполнителем роли Сальери. Оценивая со свойственной ему беспощадностью свою работу, Станиславский писал в "Моей жизни в искусстве": "...я жестоко провалился в роли Сальери. Но я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача".

Отзывы прессы об исполнении Станиславским роли Сальери не отличаются единодушием. Большинство рецензентов отрицательно оценивало спектакль и игру Станиславского, подчеркивая главным образом неудачное чтение пушкинских стихов, но в ряде отзывов

указывалось на оригинальность, новизну и своеобразие замысла Станиславского и воплощения им этой роли. Н. Е. Эфрос писал, что Сальери Станиславского "был обреченным не мелкому душевному пороку, но трагической миссии, человеку непосильной, -- исправить судьбу, сделавшую так, что "правды нет и выше" ("Русские ведомости", 1915, 27 марта). "В первый же монолог Сальери, задумчиво сидевшего за столиком, лицом прямо в публику, я увидела, -- писала Л. Я. Гуревич, -- как при словах о зависти это умное, сумрачное лицо стало вдруг пепельно-серым, а в глазах и в звуках голоса артиста выразилось жгучее страдание и стыд, -- я похолодела от волнения и поняла, что не все сумела вычитать из Пушкина. Нет, зависть -- это не просто разрушительная страсть в душе Сальери, а трагедия его, невыносимая мука его, потому что он сам крупный, глубоко сознательный и одухотворенный человек, которому ничто возвышенное и благородное не чуждо и который испытывает глубокое унижение, сознавая, что в нем завелся этот червь" ("Речь", 1915, 2 мая). Даже такой идейный противник искусства Художественного театра, как Ф. Ф. Комиссаржевский, писал Станиславскому 8 апреля 1915 г., что его Сальери -- "это настоящее, настоящее в театре, от чего плачешь и над чем задумываешься" и что он благодарит Станиславского "за ту радость, которая так редка нынче в театре".

Станиславский с огорчением отмечал в своих письмах, что ему трудно играть Сальери, так как "приходится бороться с предубежденной, навинченной прессой публикой", что "все хотят видеть в Пушкине только звучные стихи, совершенно не интересуясь и даже не подозревая о тех недостижимых глубинах, которые волнуют тех, кто заглянул глубоко в душу Пушкина" (1915, 6 апреля).

Можно утверждать, что роль Сальери, не вполне удавшаяся Станиславскому, не удалась никому из его предшественников, несмотря на то, что ее играли такие актеры, как Я. Б. Брянский (1832), В. А. Каратыгин (1840), М. С. Щепкин (1854), В. П. Далматов (1887), Г. Г. Ге (1899) и другие.

Пушкинский спектакль сравнительно недолго удержался в репертуаре МХТ. "Моцарт и Сальери" был показан 42 раза; последний раз шел 14 мая 1916 г. Впоследствии Станиславский предполагал вернуться к роли Сальери и в начале 20-х годов с этой целью привлекал к совместной работе Е. Б. Вахтангова.

Относительная неудача Станиславского в роли Сальери заключалась, по его собственному признанию, в недооценке внешних выразительных средств и главным образом техники речи, особенно необходимой для исполнения ролей трагического репертуара.

Опыт работы над ролью Сальери привел Станиславского к важным выводам о необходимости многолетней упорной работы актера в области внешней сценической техники.

<sup>1</sup> Печатается впервые, по записи на отдельном листе, хранящемся среди рукописных набросков, озаглавленных Станиславским "История одной роли" (№ 675, л. 103).

Обращает на себя внимание, что в каждом пункте публикуемого наброска Станиславский подходит к определению сквозного действия с новой стороны, расширяя и углубляя содержание трагедии.

Впоследствии в "Моей жизни в искусстве" Станиславский писал, что роль Сальери была им построена "не на зависти, а на борьбе преступного долга с поклонением гению", что его Сальери был "жрецом своего искусства и идейным убийцей того, кто как бы потрясает основы этого искусства". Характерно, что Станиславский определяет тему Сальери как вызов судьбе, богу, как "протест против неба всего обиженного богом человечества" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 366, 371).

<sup>2</sup> Печатаются впервые два отрывка из рукописных набросков, объединенных под общим заглавием "История одной роли" (№ 675). Это заглавие, так же как и содержание материалов, свидетельствует, что работа над образом Сальери натолкнула Станиславского на мысль о создании теоретического труда, обобщающего его артистический опыт. По существу, публикуемые записи являются одной из первых известных нам попыток изложения процесса работы над ролью, что получило дальнейшее развитие в ряде трудов Станиславского, опубликованных в четвертом томе Собрания сочинений.

<sup>3</sup> Далее нами опускаются описание процесса работы актера над ролью, а также разрозненные заметки Станиславского о роли воображения, аффективной памяти и пр., не связанные с ролью Сальери.

Второй публикуемый фрагмент текста (лл. 66--73) имеет заголовок: "Практика. Как работать над созданием жизни [роли]".

На отдельном листке имеется запись, носящая характер конспекта к этому разделу рукописи. Приводим здесь эту конспективную запись, озаглавленную: "Теория В. И. Немировича-Данченко об обсеменении. Творческое обсеменение. "Моцарт и Сальери" (роль Сальери)":

"Читаю произведение поэта и записываю те моменты душевных ощущений и состояний, аффективных воспоминаний, которые заложены автором в его произведении.

1) "Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет -- и выше".

Состояние возмущения или отчаяния побежденного за несправедливость.

2) Далее выясняется вся предыдущая жизнь Сальери и его возвышенно-чистое отношение к искусству:

а) первое детское знакомство с ним в храме;

б) юношеское отречение от праздных забав -- ради искусства;

в) отвращение ко всему, что не искусство, и горделиво-надменное отречение от наук, чуждых искусства, и полное посвящение себя, одной музыке;

г) упорный труд при изучении музыки: труден первый шаг, но я преодолел его. Изучение ремесла, то есть техники искусства; развитие пальцев, слуха, научное изучение искусства, анализ звука, математическая проверка гармонии;

д) священнодейственное отношение к творчеству: тишина и тайна, полное отсутствие стремления к славе, пост и бессонница, трехдневное заключение в безмолвной келий, вкушение восторга и слез творчества, сжигание своего труда" (№ 734).

<sup>4</sup> Публикуются впервые пять записей Станиславского, взятых из записных книжек 1914--1915 гг. (№ 673, лл. 5--16 № 674, лл. 64--66, № 788, лл. 87--88), относящихся к его работе над "Моцартом и Сальери".

<sup>5</sup> *Рустейкис А. А.* -- артист МХТ с 1914 по 1916 и с 1917 по 1918 г., был первым исполнителем роли Моцарта.

<sup>6</sup> Имеются в виду слова Сальери из второй сцены трагедии Пушкина, перед отравлением Моцарта:

"Бомарше

Говаривал мне: "Слушай, брат Сальери,

Как мысли черные к тебе придут,

Откупори шампанского бутылку,

Иль перечти "Женитьбу Фигаро".

<sup>7</sup> Л. М. Леонидов вспоминал, что в период работы над ролью Сальери Станиславский "пришел к мысли, что не умеет говорить на сцене, и стал работать над словом. Он обратился к человеку, которого считал лучшим мастером слова, -- к Шаляпину. И вот они сидели вдвоем -- Константин Сергеевич слушал, а Шаляпин читал ему монолог Сальери" ("О Станиславском", стр. 272).

Ф. И. Шаляпин был прославленным исполнителем Сальери в опере "Моцарт и Сальери" Н. А. Римского-Корсакова. Эта роль, исполненная впервые в 1898 г., явилась важным этапом в творческой биографии Шаляпина. "...Я убедился, -- говорил Шаляпин, -- что оперы такого строя являются обновлением... это -- новый род сценического искусства, соединяющий музыку с психологической драмой" (Л. Никулин. Федор Шаляпин, М., 1954, стр. 36).

<sup>8</sup> *Гейрот Александр Александрович* -- артист МХТ с 1913 по 1922 и с 1935 по 1947 г.; был вторым исполнителем роли Моцарта.

В этой записи Станиславский отмечает опасность поверхностного применения его методического принципа подхода к роли, то есть преждевременного заучивания текста, до того, как актер ощутил себя реально существующим в обстоятельствах жизни пьесы и роли.

## СУЛЕР

### *Воспоминания о друге*

Воспоминания были прочитаны К. С. Станиславским 25 января 1917 г. на гражданской панихиде, состоявшейся в Первой студии МХТ в сороковую день со дня смерти Сулержицкого.



Сулержицкий Леопольд (Лев) Антонович (1872--1916) -- литератор, художник, режиссер МХТ, друг Станиславского, его ближайший помощник по разработке "системы" и проведению ее в жизнь.

Личность Сулержицкого, так же как и его биография, была сложной и противоречивой. Человек разносторонних дарований и большого личного обаяния, он совмещал в себе революционные, бунтарские настроения с морально-этическим проповедничеством в духе учения Л. Н. Толстого. Он подвергался репрессиям со стороны царского правительства, сидел в тюрьмах и был в ссылке за участие в революционной деятельности и в то же время вслед за Толстым отрицал необходимость борьбы за революционное преобразование общества и считал, что социальное переустройство может быть достигнуто лишь через личное самоусовершенствование.

В 1889 г. Сулержицкий поступил в Московскую школу живописи, ваяния и зодчества и в 1894 г. был исключен из школы без диплома об окончании за революционную речь, которую он произнес во время выпускных экзаменов. 1894--1895 и 1898 гг. провел в дальних плаваниях в качестве матроса. Призванный в армию в 1896 г., отказался принести присягу царю, за что был объявлен ненормальным, помещен в психиатрическое отделение военного госпиталя и через год выслан в Среднюю Азию, в крепость Кушку.

Сближение с Л. Н. Толстым сыграло большую роль в биографии Сулержицкого. По поручению Толстого, он руководил переселением в Канаду духовоборов, гонимых царским правительством. По возвращении в Россию им была выпущена книга "В Америку с духовоборами" (изд. "Посредник"). Толстой чрезвычайно высоко ценил и любил Сулержицкого. В беседе с А. П. Чеховым он говорил, что Сулер "обладает действительно драгоценной способностью бескорыстной любви к людям. В этом он -- гениален". Горький вспоминает слова Чехова, сказанные о Сулержицком: "Это -- мудрый ребенок..." (М. Горький, Собр. соч., т. 5, стр. 434).

В 1900 г. Сулержицкий занимался печатанием на гектографе запрещенных произведений Толстого и революционных листовок. В это время он близко сходитя с А. М. Горьким и по его поручению в 1901 г. доставляет из Швейцарии шрифт для подпольной типографии. По обвинению в принадлежности к РСДРП Сулержицкий в 1902 г. был арестован, заключен в одиночную камеру Таганской тюрьмы и выслан в Подольскую губернию (освобожден в 1903 г.).

В 1900 г., через А. П. Чехова и А. М. Горького, Сулержицкий знакомится с Художественным театром, находившимся тогда на гастролях в Ялте. Осенью 1900 г. вместе с Горьким присутствует на репетициях МХТ. С 1905 г. Сулержицкий становится режиссером МХТ, участвуя в следующих постановках: "Драма жизни" (1907), "Жизнь Человека" (1907), "Синяя птица" (1908) и "Гамлет" (1911). В 1911 г. он был командирован в Париж для постановки "Синей птицы" в театре Режан (по мизансценам спектакля МХТ). Ближайший помощник Станиславского по режиссуре, Сулержицкий становится одним из первых пропагандистов "системы", которую он начал преподавать в театральной школе А. И. Адашева. В 1912 г. вместе со Станиславским организует Первую студию МХТ и становится ее руководителем и педагогом. В те же годы по заданию Станиславского Сулержицкий вел занятия в рабочей театральной школе.

Станиславский высоко ценил Сулержицкого, считая, что последний сыграл важную роль в его творческой биографии, в жизни МХТ и Первой студии.

"Я считаю покойного друга моего Л. А. Сулержицкого исключительным, гениальным человеком, -- писал Станиславский в 1936 г. -- В области театра его чуткость была настолько остра, что он первый, опередив всех актеров, отозвался на все новое, что в то время нарождалось в нашем театре, в области психотехники актеров".

Письма Станиславского к Сулержицкому публикуются в седьмом томе Собрания сочинений Станиславского. Фрагменты из их переписки напечатаны в "Ежегоднике МХТ" за 1944 г., т. I (М., 1946, стр. 309--318).

В Музее МХАТ имеется три машинописных экземпляра воспоминаний о Сулержицком, имеющих карандашную правку Станиславского. В настоящем издании печатается тот экземпляр, по которому Станиславский читал свои воспоминания на гражданской панихиде по Сулержицкому (№ 1085/4).

Кроме того, имеется черновая рукопись воспоминаний (№ 1085/2). В ней встречается ряд разночтений, а также отрывки, в большинстве случаев зачеркнутые Станиславским, не включенные им в окончательную редакцию текста воспоминаний. Наиболее интересные из них,

а также из черновых отрывков; воспоминаний на отдельных листах, приведены в примечаниях с ссылкой на рукопись.

Первые воспоминания были опубликованы Е. Н. Семяновской в "Ежегоднике МХТ" за 1944 г., т. I, стр. 297--306.

<sup>1</sup> По-видимому, Станиславский ошибочно указывает 1901 г. как дату начала сближения с Сулержицкий. В черновой рукописи Станиславский первоначально датировал эту встречу 1900 г., что более правильно. В письмах к А. П. Чехову в сентябре -- декабре 1900 г. О. Л. Книппер неоднократно упоминает о присутствии Сулержицкого на репетициях и спектаклях Художественного театра, о его близости с актерами МХТ. В одном из писем Книппер сообщает Чехову, что "Сулержицкий очумел от "Чайки" больше, чем от "Дяди Вани" (1900, 11 октября).

<sup>2</sup> Этой встрече предшествовало письмо Сулержицкого Станиславскому, написанное 21 октября 1900 г., в котором он восторженно оценивает исполнение Станиславским роли Штокмана. В образе кристально честного, бескомпромиссного борца, готового жертвовать собою, "сражаясь за свободу и истину", каким предстал Штокман у Станиславского, Сулержицкий почувствовал глубокую нравственную тему, общественное содержание, далеко выходящее за границы данной роли.

По-видимому, Сулержицкий видел Штокмана--Станиславского на одной из генеральных репетиций, предшествовавших премьере ("Доктор Штокман" был показан в МХТ 24 октября 1900 г.).

<sup>3</sup> См. об этом в "Моей жизни в искусстве", в главе "Капустники" и "Летучая мышь" (Собр. соч., т. I, стр. 362--363)

<sup>4</sup> О своих внутренних колебаниях и метаниях Сулержицкий писал Станиславскому в своем первом же письме к нему от 21 октября 1900 г.: "За 10 лет своей сознательной жизни мне не раз приходилось расплачиваться за свои убеждения и ссылкой и тюрьмой, и теперь, когда жизнь ставит на очередь новый вопрос, отвечая на который мне придется, быть может, подвергнуться новым неприятностям, более серьезным, чем предыдущие, на этот раз я, имея еще возможность уклониться от ответа, -- временами ослабеваю, падаю духом и теряю силы.

Как раз последние дни я особенно ослабел, и вот, слушая Штокмана, я еще раз нашел подтверждение тому, что нет и не может быть иного исхода, кроме признания правды всегда и везде, не делая никаких предположений о последствиях такого признания".

<sup>5</sup> В сезоне 1905/06 г. Л. А. Сулержицкий и И. А. Сац, ища пути для обновления оперного искусства, вместе с группой молодежи осуществили камерную постановку под рояль оперы П. И. Чайковского "Евгений Онегин".

К. С. Станиславский предоставил им право пользоваться помещением только что ликвидированного Театра-студии на Поварской. Спектакль заинтересовал музыкальную и театральную Москву и прошел четыре раза. Художниками этого спектакля были Н. Н. Сапунов, А. А. Арапов, В. Российский. Партию Татьяны исполняла М. Г. Гукова, которая вскоре была приглашена в Большой театр.

<sup>6</sup> Об этом кризисном состоянии Сулержицкого дают представление следующие строки его письма к Станиславскому от 18 ноября 1910 г.: "Вспомнилась вся наша молодость, все наши порывы, труды, даже жертвы, и как все это было сломано и унесено потоком жизни -- все наши попытки идти против ее течения. Как все ослабели, сдали, сломались и несемся черными обломками, куда нас несет" (см. "Ежегодник МХТ" за 1944 г., т. I, стр. 312).

<sup>7</sup> Станиславский не разделял толстовских социально-утопических воззрений Сулержицкого. В зачеркнутом фрагменте черновой рукописи, говоря о стремлении своего друга соединить служение "земле" и искусству, Станиславский указывает на путанность и неясность теории Сулержицкого. Он писал: "...создавалась им целая теория, каюсь, мне мало понятная, сложная и путаная. Судя по тому волнению, с которым излагал мне ее неоднократно Сулер, я боюсь, что он сам не был уверен в ней и чувствовал то раздвоение своей души, которое чудилось и мне" (No 1085/2).

В 1909 г. Станиславский писал Сулержицкому из Saint-Lunaire: "Ваши социальные вопросы -- прекрасны, близкое общение с землей и природой нужно, но и это даже слишком материально сравнительно с тем, что может дать искусство. Поверьте в него крепко, и Вы, именно Вы найдете в нем то, что наполняет жизнь возможным на земле блаженством... Не хватает одного: веры в искусство и огромной любви к нему. Я думаю и это есть, но некоторые теории, прекрасные сами по себе, иногда мешают развитию эстетических стремлений".

<sup>8</sup> В черновой рукописи имеются следующие фрагменты, не использованные Станиславским: "Сулер собирался не выходить из пассивной роли помощника, не считая себя готовым для большего, но с первой же репетиции темперамент унес его, и он отлично помогал углубляться в душевные тайники произведения. Очень скоро в нем обнаружили большие данные для режиссера: литературность, психологическое чутье, способность быстро загораться и угадывать чужое чувство и стремление, большое терпение, хорошее воображение и вкус, умение заражать другого своими мыслями и чувствами, умение объяснять и когда нужно -- самому пережить то, что хочешь вызвать в других, творческая инициатива, большая трудоспособность, авторитетный тон, когда нужно, дисциплина и пр. и пр....".

"Все эти достоинства Сулера как режиссера развивались, утверждались постепенно, с каждой новой постановкой, и достигли не только больших размеров, но и выработали технику и режиссерский опыт, что очень важно в искусстве. Конечно, были и недостатки -- неумение беречь и распределять свои силы, упрямство. И был еще один недостаток, который в конце концов приходится поставить в центр его достоинств и всей его природы. Он подходил ко всякому произведению со своей специфической точки зрения. Вот почему Тургенев был ему всегда не мил. Ценил, но не увлекался "Горе от ума" (No 1085/2).

<sup>9</sup> Приведем отрывки из черновых рукописей: "Не надо забывать, что Л. А. [Сулержицкий] попал как раз в момент нового и очень важного этапа в жизни нашего театра и его искусства... Это была пора усиленных исканий, правильных и ошибочных увлечений, неудач и открытий не только в области внешней формы, возможностей театрального механизма, но главным образом в области внутреннего, душевного творчества артиста. Стилизация, схематизация, мистицизм, отвлеченность, бестелесная дымка, барельефность и пр. и пр. ненужные выдумки и нужные пробы должны были быть произведены театром по пути начатых исканий... И каждое из этих, казалось тогда, открытий сулило нам истину, которая должна спасти театр и начать новую эру его" (No 1085/1).

<sup>10</sup> "Гибель "Надежды" Г. Гейерманса (1913 г., реж. Р. В. Болеславский), "Праздник мира" ["Больные люди"] Г. Гауптмана (1913 г., реж. Е. Б. Вахтангов), "Калики перехожие" В. Волькенштейна (1914 г., реж. Р. В. Болеславский), "Сверчок на печи" по Ч. Диккенсу (1914 г., реж. Б. М. Сушкевич), "Потоп" Г. Бергера (1915 г., реж. Е. Б. Вахтангов).

<sup>11</sup> О последних днях Сулержицкого Станиславский подробно сообщает в письме к А. Н. Бенуа от 5 января 1917 г. (Архив Государственного Русского музея, ф. 137--54).

<sup>12</sup> В заключение своих воспоминаний Станиславский прочел отрывок на записной книжки Сулержицкого от 12 сентября 1913 г.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Адашев А. И.  
Айвазовский И. К.  
Акимова С. П.  
Александр Филиппович -- см. Федотов А. Ф.  
Александра Ивановна -- см. Помялова 1-я А. И.  
Александров Н. Г.  
Алексеев Б. С.  
Алексеев В. С.  
Алексеев Г. С.  
Алексеев Н. А.  
Алексеев С. В.  
Алексеева Е. В.  
Алексеева М. С.  
Алексеева П. А.  
Алексей Сергеевич -- см. Ушаков А. С.  
Алянчикова (Лордина) А. М.  
Андреев А. И.  
Андреев Л. Н.  
Андреев П. Н.

Андреева М. Ф.  
Арно К. К.  
Артем А. Р.  
Архипов Н. П.  
Архиповы  
Аспергер О. Ахалина П. Н.

Б. -- см. Баранов Н. А  
Байрон Д.-Г.  
Балиев Н. Ф.  
Бальмонт К. Д.  
Баранов Н. А.  
Барановская В. В.  
Барнай Л.  
Барцал А. И.  
Белинский В. Г.  
Беляев  
Бенуа А. Н.  
Бернер И. Ф.  
Бернеры  
Бессонов С. П.  
Бетховен Л.  
Бинду  
Благово Е. А.  
Бларамберг П. И.  
Боборыкин П. Д.  
Богданов А. П.  
Бомарше  
Боря, Борис -- см. Алексеев Б. С.  
Бостанжогло В. Н.  
Бостанжогло Е. Н.  
Бостанжогло А. Н. -- см. Гальнбек А. Н.  
Бостанжогло  
Бренко А. А.  
Булдин И. А.  
Бунин И. А.  
Бурджалов Г. С.  
Буш В.

Вагнер Р.  
Вальц К. Ф.  
Ван-Зандт М.  
Вансяцкий Д. Ф.  
Василий Васильевич -- см. Лужский В. В.  
Василий Ефимович -- см. Макашев В. Е.  
Васильев С. В. -- см. Флеров С. В.  
Вася -- см. Бостанжогло В. Н.  
Великанова  
Верди Д.  
Верещагин В. В.  
Веселовский А. Н.  
Виктор Николаевич -- см. Мамонтов В. Н.  
Вильборг В. И.  
Вильгельм II  
Виноградова Л. П.  
Винокуров С. М.

Вишневский А. Л.  
Владимир, митрополит  
Владимир Акимович -- см. Якубовский В. А.  
Владимир Иванович -- см. Немирович-Данченко Вл. И.  
Владимирова О. П.  
Волковитская А. И.  
Володя -- см. Алексеев В. С.  
Володя -- см. Сапожников В. Г.  
Врубель М. А.

Гальнбек А. А.  
Гальнбек (Бостанжогло) А. Н.  
Гальнбек Л. А.  
Гальнбеки  
Гарденин  
Гауптман Г.  
Гейзе П.  
Гейрот А. А.  
Гейтен Л. Н.  
Гельцер В. Ф.  
Гельцер Л. В.  
Геннерт А. И.  
Геннерт И. И.  
Георгий Ильич -- см. Кананов Г. И.  
Германова М. Н.  
Гессинг  
Гёте И.-В.  
Гзовская О. В.  
Г-ий -- см. Гиляровский В. А.  
Гиляровский В. А.  
Гинкулова Т. С.  
Гликерия Николаевна -- см. Федотова Г. Н.  
Глинка М. И.  
Гоголь Н. В.  
Голицын В. М.  
Головина Н. П.  
Голубков П. И.  
Гольцев В. А.  
Гонцкевич З. И.  
Горев Ф. П.  
Горева Е. Н.  
Городецкий Н. М.  
Горожанкин И. Н.  
Горький А. М.  
Градов-Соколов Л. И.  
Греков И. Н.  
Гремиславский Я. И.  
Грен  
Грибоедов А. С.  
Грибунин В. Ф.  
Григорович Д. В.  
Гуревич Л. Я.  
Гурская М. А.  
Густя -- см. Калиш А. Г.  
Гутхейль К. А.

Давыдов А. Д.  
Давыдов Н. В.  
Данцигер А. А.  
Деконский А. П.  
Диккенс Ч.  
Дмитрий Николаевич -- см. Попов Д. Н.  
Долгоруков П. Д.  
Долин -- см. Телегин Д. В.  
Достоевский Ф. М.  
Дрейфус А.  
Дудышкин С. Г.  
Дузе Э.  
Дульгоф Э.  
Дункан А.  
Дурново М. А.  
Духовецкий Ф.

Егоров В. Е.  
Ежова М. М.  
Елизавета Ивановна -- см. Леонтьева Е. И.  
Елизавета Федоровна, вел. кн.  
Елпатьевский С. Я.  
Ермолов И. А.  
Ермолова 2-я М. И.  
Ермолова М. Н.

Жак-Далькроз Э.  
Желябужская -- см. Андреева М. Ф.  
Желябужский А. А.  
Живаго Р. В.  
Живокини В. И.  
Жураковская М. П.  
Жюдик А.

Зарецкий  
Званцев Н. Н.  
Зимин С. И.  
Зина -- см. Соколова (Алексеева) З. С.

Ибсен Г.  
Иван Николаевич -- см. Львов И. Н.  
Иван Семенович -- см. Кукин И. С.  
Игнатьева С. П.  
Ильинская  
Ильинская М. В.  
Инская В. Ф.  
Иоралов -- см. Яралов (Иоралов) Ф. Д.

Калиш А. Г.  
Калиш Г. Г.  
Калмыкова 2-я Е. Н.  
Калужский В. В. -- см. Лужский В. В.  
Канаков Г. И.  
Кандинский В. В.  
Капнист П. А.  
Карелина А. А.

Карзинкины  
Карпакова 2-я Н. М.  
Карпакова 1-я П. М.  
Карпов  
Качалов В. И.  
Качалова Н. Н. -- см. Литовцева Н. Н.  
Кашка -- см. Кашкадамов Ф. А.  
Кашкадамов С. А.  
Кашкадамов Ф. А.  
Келлер  
Кервиш  
Кириллов В. С.  
Киселевский И. П.  
Кичеев Н. П.  
Кичеев П. И.  
Климентова (Муромцева) М. Н.  
Книппер-Чехова О. Л.  
Кожин Н. М.  
Козловский  
Коклен Б.-К.  
Колупаев Н. А.  
Коля -- см. Алексеев Н. А.  
Комиссаржевская В. Ф.  
Комиссаржевский Ф. П.  
Кондратьев А. М.  
Кондратьев И. М.  
Конев П. Т.  
Константин Юрьевич -- см. Милиоти К. Ю.  
Коонен А. Г.  
Коренева Л. М.  
Корнеев  
Коровин К. А.  
Корсов Б. Б.  
Корш Ф. А.  
Кошелева С. А.  
Красковская-Пинчук Т. В.  
Красовская -- см. Германова М. Н.  
Крестовниковы  
Кронек Л.  
Крылов И. А.  
Кувакина Е. С.  
Кугель А. Р.  
Кугушев  
Кузнецов С. Л.  
Кукин И. С.  
Кукин Н. С.  
Куманин Ф. А.  
Купфер

Лавен Л. И.  
Ладыженская  
Ладыженский В. Н.  
Ладыженский П. В.  
Ламанова Н. П.  
Леблан Ж.  
Левитан И. И.

Левитский А. М.  
Левицкий Ф. Ф.  
Лейн Я. Л.  
Ленский А. П.  
Лентовский М. В.  
Лёня -- см. Бостанжогло Е. Н.  
Леонидов Л. М.  
Леонтьев И. М.  
Леонтьева Е. И.  
Лермонтов М. Ю.  
Лидия Александровна -- см. Гальнбек Л. А.  
Лиза -- см. Сапожникова Е. В.  
Лилина М. П.  
Линченко Н. М.  
Литовцева Н. Н.  
Лицен-Майер А.  
Лопатин В. М. -- см. Михайлов В. М.  
Лопатин Л. М.  
Лордина -- см. Алянчикова (Лордина) А. М.  
Лорье  
Лось А. П.  
Лужский В. В.  
Лукутин Н. А.  
Львов И. Н.  
Львова О.  
Любошиц С. Б.

Мазини А.  
Макашев В. Е.  
Максимка -- Пешков М. А.  
Макшеев В. А.  
Малинин М. Д.  
Мамин-Сибиряк Д. Н.  
Мамонтов В. Н.  
Мамонтов С. И.  
Мамонтов С. С.  
Мансфельд Д. А.  
Марева -- см. Устромская М. Ф.  
Мария Ивановна -- см. Помялова 2-я М. И.  
Мария Павловна -- см. Чехова М. П.  
Маркс А. Ф.  
Мартынова С. М.  
Маруся -- см. Лилина М. П.  
Матерн Э. Э.  
Маша -- см. Алексеева М. С.  
Медведева Н. М.  
Мейерхольд В. Э.  
Мейнгарт В. А.  
Мекк  
Метерлинк М.  
Метерлинк, madame -- см. Леблан Ж.  
Милиоти К. Ю.  
Милорадович  
Мирлюбов В. С.  
Митюшин Т. В.  
Михайлов В. М.



Михайлова М. А.  
Михеева  
Мольер  
Мориц  
Морозов С. Т.  
Морозова З. Г.  
Москвин И. М.  
Мочалов П. С.  
Музиль Н. И.  
Муратова Е. П.  
Муромцев С. А.  
Мусина-Пушкина Д. М.

Найденов С. А.  
Настасья Михайловна -- см. Карпакова 2-я Н. М.  
Наталья Васильевна, Наташа -- см. Поленова (Якунчикова) Н. В.  
Невежин П. М.  
Неврев Н. В.  
Незлобии К. Н.  
Некрасов  
Некрасов Н. Д.  
Немирович-Данченко Вл. И.  
Николаев В. А.  
Николай П  
Николай Семенович -- см. Кукин Н. С.  
Никулина Н. А.  
Нина Николаевна -- см. Литовцева Н. Н.  
Нюша -- см. Штекер-Красюк А. С.

Ольга Леонардовна -- см. Книппер-Чехова О. Л.  
Ольга Тимофеевна -- см. Перевощикова О. Т.  
Орленев П. К.  
Орлов-Давыдов А. А.  
Осипов К. В.  
Островский А. Н.

Павлова В. Н.  
Павловская Э. К.  
Павловские Э. К. и С. Е.  
Падилла М.  
Панечка -- см. Алексеева П. А.  
Панина С. В.  
Паппе Ж. К.  
Пастухов Г. А.  
Перевощиков Д. П.  
Перевощикова Е. В.  
Перевощикова М. Д.  
Перевощикова М. П. -- см. Лилина М. П.  
Перевощикова О. Т.  
Перевощиковы  
Переплетчиков В. В.  
Перлов В. С.  
Петр I  
Петров В. А.  
Пешков М. А.  
Пинчук -- см. Красковская-Пинчук Т. В.

Писемский А. Ф.  
Плеве В. К.  
Плющик-Плющевский Я. А.  
Погожев П. В.  
Поленов В. Д.  
Поленова (Якунчикова) Н. В.  
Полунин И. М.  
Полякова А. Т.  
Помялова 1-я А. И.  
Помялова 2-я М. И.  
Попов Д. Н.  
Поссарт Э.  
Потехина Р. А.  
Правдин О. А.  
Прахов А. В.  
Пржевальский В. М.  
Проваз  
Прокофьев И. А.  
Пушкин А. С  
Пушкина -- см. Мусина-Пушкина Д. М.

Работкина А. М.  
Расцветов  
Рафаэль С.  
Рейхесберг  
Ремезов М. Н.  
Репин И. Е.  
Решимов М. А.  
Родон (Габель) В. И.  
Росси Э.  
Рощин-Инсаров (Пашенный) Н. П.  
Рубинштейн Н. Г.  
Рудаков Е. Е.  
Румянцев Н. А.  
Рустейкис А. А.  
Рыбаков К. Н.  
Рыбаков Н. Х.  
Рябов П. Я.

Саблин А. А.  
Саблина Н. Г.  
Сабуров С. Ф.  
Савва Иванович -- см. Мамонтов С. И.  
Савицкая М. Г.  
Садовская О. О.  
Садовский М. П.  
Садовский П. М.  
Сазикова  
Сазонов Н. Ф.  
Саламонский А.  
Салиас де Турнемир Е. А.  
Сальвини  
Самарин И. В.  
Самарова М. А.  
Санин А. А.  
Санникова О. С.

Сапожников В. Г.  
Сапожникова Е. В.  
Сац И. А.  
Саша -- см. Федотов А. А  
Светлов Н. В.  
Сенкевич Г.  
Сергей, Сережа -- см. Кашкадамов С. А  
Сергей Александрович, вел. кн.  
Сергей Николаевич -- см. Смирнов С. Н.  
Серлов  
Силины  
Симов В. А.  
Скиталец (С. Г. Петров)  
Славин А. И.  
Смирнов С. Н.  
Соколов К. К.  
Соколова (Алексеева) З.С.  
Соллогуб Ф. Л.  
Софокл  
Станюкович К. М.  
Стахович А. А.  
Степанов А. С.  
Степанова (Штейнберг) В. П.  
Стриндберг А.  
Стружкин (Куколевский) Н. С.  
Суворин А. С.  
Суворов  
Судьбинин С. Н.  
Сулержицкий Л. А.  
Сумбул Л. Н.

Таке  
Тальма Ф.-Ж.  
Тарасов Н. Л.  
Тарасова  
Татарина Ф. К.  
Телегин (Долин) Д. В.  
Теллер Л.  
Тизенгаузен  
Титов И. И.  
Тихомиров И. А.  
Токарская М. А.  
Толстой А. К.  
Толстой Л. Н.  
Третьяков Н. С.  
Третьяков П. М.  
Третьякова В. Н.  
Тупиков С. А.  
Туркестанов Б. П.

Уварова Е. М.  
Узембло  
Устромская (Марева) М. Ф.  
Ушаков А. С.  
Ушков К. К.

Федор, Федя, Федюшка, Фиф -- см. Кашкадамов Ф. А.

Федотов А. А.

Федотов А. Ф.

Федотов С. Ф.

Федотова Г. Н.

Федотова (Васильева) 2-я Н. Н.

Федотова (Юрьева) С. А.

Фессинг Л. А.

Фигнер М. И.

Фигнер Н. Н.

Филиппов С. Н.

Филиппова Е. В.

Флеров С. В.

Форкатти (Людвиг) В. Л.

Фосс

Фредерикс-сын

Фюрер О. Р.

Халютина С. В.

Хохлов П. А.

Чайковский П. И.

Черепова 2-я С. В.

Черкизовский Д. П.

Чернов А. Я.

Чехов А. П.

Чехова М. П.

Чириков Е. Н.

Чумин

Шаляпин Ф. И.

Шапошников Н. А.

Шаховской Н. В.

Швёер

Швёер (Живаго) Е. В.

Шекспир В.

Шенберг А. А. -- см. Санин А. А.

Шереметьев

Шехтель Ф. О.

Шиллер Ф.

Шиловский К. С.

Шлезингер Н. К.

Шлейфер Н.

Шмаровин В. Г.

Шорникова Т. Г.

Шостаковский П. А.

Штекер-Красюк А. С.

Штекер А. Г.

Шуберт А. В.

Шуйский С. В.

Щепкин М. С.

Щербатов

Щукин Я. В.

Эберле В. А.

Эйхлер Д. А.  
Эйхлер Н. С.  
Эрарский А. А.  
Эфрос Н. Е.

Южин А. И.  
Юра -- см. Алексеев Г. С.  
Юрьев С. А.

Яблочкина А. А.  
Яковлева Е. В.  
Якубовский В. А.  
Якунчиков В. В.  
Якунчикова З. В.  
Якунчиковы  
Яралов (Иоралов) Ф. Д.  
Ярцев П. М.  
Яша -- см. Гремиславский Я. И.

## УКАЗАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

"Аглавена и Селизетта" М. Метерлинка  
"Аз и Ферт" П. С. Федорова  
"Аида" Д. Верди  
"Акоста" -- см. "Уриэль Акоста" К. Гуцкова  
"Анджело" В. Гюго  
"Антигона" Софокла  
"Антон Горемыка", по повести Д. В. Григоровича, инсценировка В. А. Крылова  
"Арифа -- жемчужина Адена" Г. Ю. Гербера  
"Аскольдова могила" А. Н. Верстовского  
"Африканка" Д. Мейербера

"Балда", живая картина по сказке А. С. Пушкина  
"Баловень" В. А. Крылова  
"Бедный Ионафан" К. Миллекера  
"Бесприданница" А. Н. Островского  
"Блудный сын" С. А. Найденова  
"Больные люди" -- см. "Праздник мира" Г. Гауптмана  
"Борис Годунов" А. С. Пушкина  
"Борьба за престол" Г. Ибсена  
"Борьба за существование" А. Доде  
"Брак поневоле" ("Хоть тресни, а женись" ) Мольера  
"Бранд" Г. Ибсена

"В мечтах" Вл. И. Немировича-Данченко  
"В сельце Отрадном" С. С. Мамонтова  
"Вакантное место" А. А. Потехина  
"Васантасена" С. А. Юрьева  
"Василиса Мелентьева" А. Н. Островского  
"Венецианский купец" В. Шекспира (Антонио, Шейлок),  
"Вернер" Д.-Г. Байрона  
"Вильгельм Телль" Ф. Шиллера  
"Вишневый сад" А. П. Чехова  
"Власть тьмы, или "Коготок увяз, всей птичке пропасть" Л. Н. Толстого

"Внутри" -- см. "Там -- внутри" М. Метерлинка  
"Вокруг огня не летай" В. А. Крылова  
"Вспышка у домашнего очага" П. С. Федорова  
"Всяк сверчок знай свой шесток", музыка Ф. А. Кашкадамова, текст Ф. А. Кашкадамова и К. С. Станиславского

"Гамлет" В. Шекспира  
"Ганнеле" Г. Гауптмана  
"Геншель" ("Возчик Геншель") Г. Гауптмана  
"Геркулес", перевод с немецкого П. Новикова  
"Гибель "Надежды" Г. Гейерманса  
"Горе от ума" А. С. Грибоедова  
"Горькая судьбина" А. Ф. Писемского  
"Горячее сердце" А. Н. Островского  
"Горящие письма" П. П. Гнедича  
"Гражданская смерть" П. Джакометти, (Коррадо)  
"Графиня де ла Фронтьер", переделка оперетты Ш. Лекока "Камарго"  
"Грешница" А. И. Пальма  
"Гроза" А. Н. Островского  
"Грозный" -- см. "Смерть Иоанна Грозного" А. К. Толстого  
"Гувернер" В. Дьяченко

"Данден" -- см. "Жорж Данден" Мольера  
"Дачники" М. Горького  
"Два вора" -- см. "Роберт и Бертрам, или Два вора" Г. Шмидта  
"Двенадцатая ночь, или Что вам угодно" В. Шекспира  
"Двое Фоскари" Д.-Г. Байрона  
"Дева ада" Нефкура  
"Дело Плеянова" В. А. Крылова  
"Демон" А. Г. Рубинштейна  
"Денежные тузы" М. Балуцкого  
"Дети Ванюшина" С. А. Найденова  
"Джиоконда" А. Понкиелли  
"Дикая утка" Г. Ибсена  
"Доктор Штокман" Г. Ибсена  
"Долг чести" П. Гейзе  
"Дон-Жуан" В. Моцарта  
"Дон-Жуан" -- см. "Каменный гость" А. С. Пушкина  
"Дон Карлос" Ф. Шиллера  
"Доходное место" А. Н. Островского  
"Драма жизни" К. Гамсуна  
"Дядя Ваня" А. П. Чехова

"Евгений Онегин" П. И. Чайковского

"Жавотта" Э. Жонаса (переделка текста -- К. С. Алексеева)  
"Женитьба" Н. В. Гоголя  
"Женитьба Бальзамина" А. Н. Островского  
"Жизель, или Виллисы" А. Адана  
"Жизнь за царя" -- см. "Иван Сусанин" М. И. Глинки  
"Жизнь или смерть, или Самоубийцы от любви" Э. Скриба  
"Жизнь Человека" Л. Н. Андреева  
"Жорж Данден" Мольера

"Заговорило ретивое" П. И. Григорьева  
"Зало для стрижки волос" П. И. Григорьева

"Замшевые люди" ("Заноза") Д. В. Григоровича  
"За стеной", перевод с французского Л. М.

"Иван Мироныч" Е. Н. Чирикова  
"Иван Сусанин" М. И. Глинки  
"Иван-Царевич" В. И. Родиславского  
"Иванов" А. П. Чехова  
"Искательница приключений" ("L'aventuriXre") Э. Ожье  
"Искорка" Э. Пальерона

"Калики перехожие" В. М. Волькенштейна  
"Каменный гость" А. С. Пушкина  
"Капризница" П. Фролова  
"Кашей, или Пропавший перстень" Г. В. Кугушева  
"Кин, или Гений и беспутство" А. Дюма-отца  
"Коварство и любовь" Ф. Шиллера  
"Когда б он знал" К. А. Тарновского  
"Когда мы, мертвые, пробуждаемся" Г. Ибсена  
"Колокола", инсценировка рассказа Ч. Диккенса  
"Конек-Горбунок, или Царь-Девница" Ц. Пуни  
"Король Лир" В. Шекспира  
"Крамер" -- см. "Микаэль Крамер" Г. Гауптмана  
"Красное солнышко" -- см. "Маскотта" Э. Одрана  
"Кто он?" -- см. "Блудный сын" С. А. Найденова

"Лакомый кусочек", переделка с французского В. А. Крылова  
"Лес" А. Н. Островского, (Несчастливцев), (Аркашка)  
"Летний праздник" Лаге  
"Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец", перевод с французского Д. Т. Ленского

"Мадмуазель Нитуш" Ф. Эрве  
"Майорша" И. В. Шпажинского  
"Макбет" В. Шекспира  
"Маскотта" Э. Одрана  
"Медведь" А. П. Чехова  
"Медведь сосватал" В. А. Крылова  
"Мертвые воскресаем" -- см. "Когда мы, мертвые, пробуждаемся" Г. Ибсена  
"Месяц в деревне" И. С. Тургенева  
"Мефистофель" А. Бойто  
"Мещане" М. Горького  
"Микаэль Крамер" Г. Гауптмана  
"Минна фон Барнхельм" Г.-Э. Лессинга  
"Минутное заблуждение" Н. Куликова  
"Много шума из ничего" В. Шекспира, ("Много шума из пустяков"), (Бенедикт, Беатриче),  
"Много шума из пустяков", водевиль, перевод А. А. Яблочкина  
"Монастырь" -- см. "У монастыря" П. М. Ярцева  
"Моцарт и Сальери" А. С. Пушкина

"На всякого мудреца довольно простоты" А. Н. Островского  
"На дне" М. Горького  
"На Песках" А. Трофимова  
"Наш друг Неклюжев" А. И. Пальма, (Неклюжев)  
"Наяда и рыбак" Ц. Пуни  
"Не первый и не последний" В. А. Дьяченко  
"Не пойман -- не вор" А. С. Суворина  
"Несчастье особого рода", переделка с немецкого В. С. Пенькова

"Не так живи, как хочется" А. Н. Островского, (Петр)

"Неудачный день" Т. Барриера

"Нитуш" -- см. "Мадмуазель Нитуш" Ф. Эрве

"Одинокие" Г. Гауптмана

"Отелло" В. Шекспира, (мавр, Дездемона), (Отелло), (Отелло, Яго),

"Откуда сыр-бор загорелся" В. А. Крылова

"Пелеас и Мелисанда" М. Метерлинка

"Плоды просвещения" Л. Н. Толстого

"Покойной ночи, или Суматоха в Щербаковском переулке" П. И. Григорьева

"Польский еврей" Эркмана-Шатриана

"Полюбовный дележ, или Комната о двух кроватях", перевод с французского А. Н. Андреева

"Последний кумир" А. Доде

"Последняя жертва" А. Н. Островского

"Потонувший колокол" Г. Гауптмана

"Потоп" Г. Бергера

"Праздник мира" ("Больные люди") Г. Гауптмана

"Практический господин" В. А. Дьяченко

"Предложение" А. П. Чехова

"Преступление и наказание", инсценировка романа Ф. М. Достоевского

"Претенденты на корону" -- см. "Борьба за престол" Г. Ибсена

"Привидения" ("Призраки") Г. Ибсена

"Происхождение Тартюфа" К. Гуцкова

"Разведемся" А. Трофимова

"Ревизор" Н. В. Гоголя, (Хлестаков)

"Риголетто" Д. Верди

"Роберт и Бертрам, или Два вора" Г. Шмидта

"Ромео и Джульетта" В. Шекспира, (Ромео, Юлия)

"Росмерсхольм" Г. Ибсена

"Рубль" А. Ф. Федотова, (Обновленский)

"Русалка" А. С. Даргомыжского

"Руслан и Людмила" М. И. Глинки

"Савантассена" -- см. "Васантасена"

"Самоуправцы" А. Ф. Писемского

"Сарданапал" Д.-Г. Байрона

"Сатанилла, или Любовь и ад" П.-Л. Бенуа и И.-А. Ребера

"Сверчок на печи", инсценировка Б. М. С[ушкевича] по рассказу Ч. Диккенса

"Сервилия" Л. А. Мея

"Сердце не камень" А. Н. Островского

"Синяя птица" М. Метерлинка

"Скупой рыцарь" А. С. Пушкина, (Скупой),

"Слабая струна", перевод с французского П. Баташева

"Слепые" М. Метерлинка

"Смерть Иоанна Грозного" А. К. Толстого

"Снегурочка" А. Н. Островского

"Спящая фея", сцена на французском языке

"Старообрядец" Чужаго

"Старый барин" А. И. Пальма

"Старый математик, или Ожидание кометы в уездном городе", переделка А. Н. Андреева

"Стены" С. А. Найденова

"Столпы общества" Г. Ибсена

"Счастливец" Вл. И. Немировича-Данченко



"Тайна женщины", перевод с французского К. Тарновского  
"Таланты и поклонники" А. Н. Островского  
"Там -- внутри" М. Метерлинка  
"Тангейзер" Р. Вагнера  
"Травиата" Д. Верди  
"Трактирщица" -- см. "Хозяйка гостиницы" К. Гольдони  
"Три сестры" А. П. Чехова

"Укрощение строптивой" В. Шекспира, (Петруччио, Катарина)  
"У монастыря" П. М. Ярцева  
"Уриэль Акоста" К. Гуцкова

"Фауст" Ш. Гуно  
"Фома", по повести Ф. М. Достоевского "Село Степанчиково и его обитатели", инсценировка  
К. С. Станиславского

"Хозяйка гостиницы" ("Трактирщица") К. Гольдони  
"Хоть тресни, а женись" -- см. "Брак поневоле" Мольера

"Царица Савская" ("La Reine de Saba") Ш. Гуно  
"Царь Борис" А. К. Толстого  
"Царь Саул" С. И. и С. С. Мамонтовых  
"Царь Федор Иоаннович" А. К. Толстого  
"Цезарь" -- см. "Юлий Цезарь" В. Шекспира  
"Цыганка Занда" Гангофера и Бросинера

"Чайка" А. П. Чехова  
"Чашка чаю", переделка с французского  
"Честь и месть" ("Тайна в одном действии") Ф. Л. Соллогуба

"Шалость. Из альбома путешественника по Италии" В. А. Крылова  
"Шейлок" -- см. "Венецианский купец" В. Шекспира  
"Штокман" -- см. "Доктор Штокман" Г. Ибсена

"Эдда Габлер" Г. Ибсена  
"Эмилия Галотти" Г.-Э. Лессинга

"Юдифь" А. Н. Серова  
"Юлий Цезарь" В. Шекспира

"Я именинник" Н. И. Оникса