

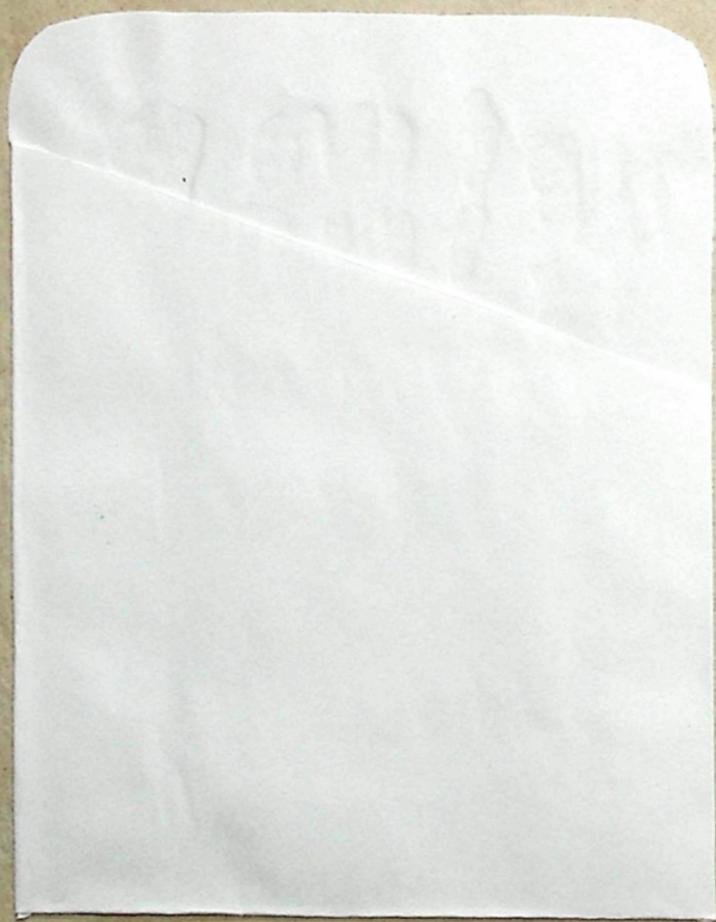
85.334.3(2)5

C76

K. P. ...

ПОСЛАДНОСТЕ НА ПЕТАР ПЕТРОВ

„ПЕТРОВ“



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

Дар

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ЗАПИСИ

1877 - 1892

11153-9-1

Центр писателя
В.И. Белова

МУК «ЦБС»
г. Вологда

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО

Москва — 1939 — Ленинград

85.334.5(2)5,

С76

Редакция и предисловие
ЛЮБОВИ ГУРЕВИЧ.
Комментарии
Е. Н. СЕМЯНОВСКОЙ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Подлинник «Художественных записей» К. С. Станиславского представляет собой переплетенную линеванную тетрадь формата конторской книги, в которой все его сценические выступления за 1877—1892 годы, перенумерованные римскими цифрами, отмечаются, кроме его текста, вклеенными в тетрадь программами спектакля, вначале писанными от руки, затем печатными, а также, в дальнейшем, газетными вырезками и письмами с отзывом о спектаклях. Таким образом, эта тетрадь соединяет в себе текст Станиславского с архивом его за соответствующие годы. Последние его записи, с октября 1891 года до апреля 1892 года, не уместившиеся в данную тетрадь, перенесены им в другую, такого же формата, где они, однако, вскоре обрываются и где каждый спектакль с его участием, вплоть до возникновения Художественного театра, отмечается, с продолжением прежней нумерации, только архивными материалами того же характера. В первой тетради, особенно в начале ее, целый ряд спектаклей не сопровождается записями К. С. Станиславского, хотя в иных случаях за относящейся к ним вклеенной в тетрадь программой оставлено пустое место, которое, повидимому, предполагалось было заполнить позднее.

Воспроизводя для печати записи Станиславского, с течением времени все более обильные, мы не считали возможным оставить не отмеченными и те спектакли с его участием, о которых сам он ничего не написал. Поэтому, используя его архивные материалы в кратких заметках от редакции перед каждой его записью, чтобы поставить в известность читателей о времени, месте и характере спектакля, к которому относится каждая данная запись, мы давали такие же сведения под установленной им нумерацией и обо всех промежуточных спектаклях, оставшихся без всякой оценки с его стороны. Таким образом, печатаемая книжка восстанавливает — частью в его собственных заметках, частью в кратких указаниях от редакции — всю сценическую деятельность Станиславского с момента первого выступления его на сцене, в 1877 году, четырнадцатилетним

мальчиком, до 1892 года, когда он является уже не только видимым актером, но и полноценным режиссером большой труппы с определенными художественными установками и автором инсценировки «Села Степанчикова» Достоевского и когда намечаются первые, еще заочные соприкосновения его с В. И. Немировичем-Данченко.

Заголовок, данный нами книжке с согласия К. С. Станиславского, — «Художественные записи 1877—1892 годов» — уже сам по себе указывает на то, что эти записи не имеют характера дневника в обычном смысле слова. В самом деле, внимательное изучение их текста показывает, что первые из них были сделаны не вслед за спектаклем, отмеченным датированной программой, а года три спустя, по памяти. Точно восстановить время, когда они были сделаны, нам не удалось. Но во всяком случае это — записи очень еще юного Станиславского, лет семнадцати, когда он воспитывал свой талант в среде других, частью несомненно талантливых «любителей» своего семейного круга, без всякого руководства со стороны опытных актеров. Уже в этих ранних записях поражает та острота и беспощадность самокритики и совершенно исключительная искренность в признании своих слабостей и ошибок, которые так характерны для книги «Моя жизнь в искусстве».

Конечно, в эту раннюю пору своего художественного развития он еще не познал самого себя до глубины, ему еще неясен характер и границы его дарования, его еще прельщают те роли «красавцев в испанских сапогах», о своем исполнении которых он говорит в зрелые годы с такой насмешкой; литературный вкус еще не выработан. Но, начиная с первой же записи, бросается в глаза его ироническое отношение ко всякому подражанию готовым сценическим образцам и борьба в самом себе с обилием жестов, которое, как он выясняет позже, является для выходящего на публику актера не художественным средством для обрисовки намеченного им сценического образа, а лишь результатом личной несдержанной возбужденности, произвольной игрой мускулов, которая мешает сосредоточиться на внутреннем переживании роли и передать ее более сознательными и тонкими средствами.

С 24 июля 1882 года, девятнадцатилетним юношей, Станиславский, именовавшийся тогда еще в программах своей настоящей фамилией — Алексеев, в своем домашнем кружке, получившем среди знакомых, составлявших публику спектаклей, название «Алексеевского кружка», начинает иногда выступать уже и как режиссер. С 28 апреля 1883 года, в течение пяти лет, в постановках Алексеевского кружка небольшие пьесы водевильного и комедийного характера сменяются опереттами, которые и по исполнению, и по режиссерской

слаженности, и по сценическому оформлению достигают такого высокого художественного уровня, что последняя из них, «Микадо», выдерживает, несмотря на ограниченный круг зрителей, четыре представления подряд. Но одновременно с участием в Алексеевском кружке, с 27 января 1885 года уже под своим прославленным псевдонимом, Станиславский начинает выступать и перед более широкой публикой, участвуя в пьесах различных драматических жанров по приглашению посторонних, случайно подобранных любителей в наемных театральных помещениях, — то в маленьких театриках, носивших название «Секретаревки» и «Немчиновки», то в Немецком клубе, то в театре «Парадиз». Эта полоса его сценической деятельности, как мы видим из «Записей» и как он полнее говорит о ней в книге «Моя жизнь в искусстве», совершенно не удовлетворяла его. И вот довольно продолжительное знакомство с известным певцом Ф. П. Комиссаржевским, у которого он брал уроки пения, а затем встреча с двумя опытными театральными деятелями — режиссером и драматургом А. Ф. Федотовым и художником Ф. Л. Соллогубом — приводят Станиславского к мысли создать «Общество искусства и литературы».

8 декабря 1888 года Общество искусства и литературы открывает свои двери для публики постановкой «Скупого рыцаря» Пушкина и «Жоржа Дандена» Мольера.

С этого именно времени записи Станиславского приобретают гораздо более полный и систематический характер, давая очень много свежего материала и для психологии актерского творчества, и для характеристики передовой театральной публики того времени, и особенно для истории его собственного художественного развития. Если в книге «Моя жизнь в искусстве», озирая прошлое с высоты всего своего художественного опыта и разума, он определеннее вырисовывает основные линии пройденного пути, более четко намечает отдельные этапы его, то здесь, в этих «Записях», Станиславский предстает перед нами в своей повседневной работе над собой, со всеми колебаниями и тревожениями молодого актера, ощупью доискивающегося среди всевозможных театральных искушений подлинной художественной правды. «Вот тут-то и задача, — говорит он здесь, — внести на сцену жизнь, миновав рутину (которая убивает жизнь) и сохранив в то же время сценические условия». И в другом месте тех же «Записей»: «Конечно, тот путь самый верный, который ближе ведет к правде, к жизни. Чтобы дойти до этого, надо знать, что такое правда и жизнь... Другими словами, надо воспитаться, надо думать, надо развиваться нравственно и теребить свой ум». Путь к художественному реализму уже твердо намечен.

Но и в пределах сценического реализма возможны разные уклоны. Станиславский в период Общества искусства и литературы, задолго до возникновения Художественного театра, уже знает, к чему он стремится как актер, что он будет осуществлять на протяжении всей своей жизни. «Жить на сцене» — переживать исполняемое, органически отдаваться роли. И еще определеннее и ближе к тому, чего ему удалось впоследствии достигнуть на практике, но что уже было намечено им в самую раннюю пору его сценической жизни протестом против несдержанности и обилия жестикюляции, выражает он здесь, в тех же «Записях», следующими словами: «...буду разрабатывать в себе тонкую игру, основанную на мимике, паузах и отсутствии мнимых, театральных жестов... Иначе играть не стоит».

Рядом с этими, уже зрелыми формулировками своих художественных задач находим мы в его записях и многочисленные свидетельства той, свойственной ему тогда безмерной впечатлительности к каждому аплодисменту, к каждому отзыву о его игре разнородных по вкусам, не всегда художественно чутких зрителей, которая заставила его потом, в своей системе воспитания актера, обратить особое внимание на развитие в нем внутренней независимости во время исполнения роли от настроения зрительного зала.

Страницы «Записей», посвященные публике, собиравшейся все в большем и большем числе на спектакли Общества искусства и литературы, дают нам также весьма ценные сведения о живом интересе к этим спектаклям и особенно к таланту молодого «любителя» Станиславского со стороны виднейших актеров Московского Малого театра — не только Федотовой, об отношениях с которой он немало говорит и в книге «Моя жизнь в искусстве», но и Медведевой, Никулиной, Южина, Рыбакова и др.

Режиссерская деятельность Станиславского в Обществе искусства и литературы отражена «Записями» только в самом начале ее и очень неполно. Но и эти записи дают новый ценный материал. Так, очень подробное описание постановки «Горящих писем» Гнедича, показанной публике 11 марта 1889 года, то есть почти за два года до той постановки «Плодов просвещения», которую сам он называет «первым серьезным опытом своей режиссуры в драме», указывает, что в этой области, как и в особо сдержанной манере актерской игры, на него оказали известное влияние постановки интимных современных пьес, виденные им в Париже, в театре Французской Комедии. Очень краткие записи о постановке «Плодов просвещения» и «Фомы» (инсценировки «Села Степанчикова» Достоевского) дают нам указание на то, что, режиссируя их уже под влиянием гастролировавшего в Москве в 1890 году Мейнингенского театра, Стани-

славский все же не столько внимания уделял сценическому оформлению пьесы, сколько вопросам ансамбля, мизансценам и актерской игре, в частности исполнению собственной роли, в то же время намечая и показывая актерам образы всех действующих лиц, как он делал это в период своего «режиссерского деспотизма» в Художественном театре.

Наконец, в «Записях» и в использованных нами архивных дополнениях к ним имеются сведения и о первых выступлениях на сцене В. Ф. Комиссаржевской, состоявшихся в Обществе искусства и литературы, и о началах сценической деятельности подвизавшихся там талантливых «любителей», перешедших потом вместе с К. С. Станиславским в Художественный театр, а именно: А. Р. Артема, В. В. Лужского, А. А. Санина, В. М. Михайлова, М. А. Самаровой и, главное, М. П. Лилиной, замечательное дарование которой было так мало освещено, особенно в ранний период его развития, нашей театральной литературой.

В итоге без всяких преувеличений можно сказать, что публикуемые «Художественные записи 1877—1892 годов» являются драгоценным документом не только для монографий о Станиславском, но и для истории русского театра указанного времени в целом.

Текст «Записей» мы даем в строгом соответствии с подлинником, сверяя копию с рукописью слово за словом, как это делается обычно: в академических изданиях, но исправив, согласно собственным желаниям Станиславского, немногие стилистические описки и случайные языковые погрешности и выпустив несколько слов, касающихся мимоходом интимной жизни частного лица. Собственноручные строчки его под номерами отдельных записей, с указанием места и времени данного спектакля, там, где они имеются, мы сохраняли в том виде, как они им сделаны, не придавая им формального единства. Словом, никакой «обработке» текст не подвергался, сохраняя в целом свой документальный характер.

Сделанные Е. Н. Семяновской комментарии к тексту и особенно примечания в конце книги, использующие отчасти архивные материалы подлинника, потребовали дополнительно большой исследовательской работы. Автор их ставил себе целью: 1) дать читателям — насколько это позволяют хотя бы мимолетные намеки текста — некоторое представление о той мало известной театральной обстановке, в которой начиналась сценическая деятельность Станиславского: о разных частных театрах, театральных обществах и кружках, а также о театральных деятелях и актерах, имевших на него то или другое влияние; 2) собрать возможно больше сведений о людях, составлявших его среду, как из числа его семейных и близких ему

по работе в разные ее периоды, так и из числа театралов его времени и всех вообще, кого он упоминает как представителей публики, откликавшихся на его сценические выступления. Этого рода сведения нельзя было получить в большинстве случаев ни из каких литературных источников, ни из каких справочников. Сам К. С. Станиславский, поглощенный в весенние месяцы 1938 года работой в своей оперно-драматической студии, при быстро развивающейся болезни, не мог дать многих из необходимых нам сведений внешнего характера, и их приходилось собирать частью от близких ему людей, частью от лиц, прикосновенных к Обществу искусства и литературы. К сожалению, не все имена, упоминаемые в «Записях», удалось нам осветить какими-нибудь конкретными данными, тем более, что многие лица обозначены у Станиславского только фамилиями, без указания имени и отчества.

В примечаниях приведены также отрывки из отзывов о Станиславском современной печати. Они дают нам ясное представление о том, что в период работы его в Обществе искусства и литературы мнение о нем театральной критики, как о выдающемся по таланту актере, было уже вполне сложившимся и еще более единодушным в своем выражении, чем в первые годы Художественного театра, когда началась борьба с его принципиальными установками в театральном деле. Не менее интересными являются печатные отзывы о Станиславском как о режиссере. Уже в 1891—1892 годах его деятельность вызывала у наиболее прозорливых людей надежду на возникновение под его руководством нового театра высокого художественного значения, с невиданным еще ансамблем.

В деле получения некоторых материалов, необходимых для примечаний, большую помощь оказали кроме близких К. С. Станиславскому лиц — М. П. Лилиной, З. С. Соколовой и В. С. Алексеева — П. А. Калужская, С. А. Попов, В. А. Эберле-Мамонтова, И. Ф. Масанов, а также работники музея МХАТ, Театрального музея им. Бахрушина и библиографического отдела ВТО, за что мы и приносим им свою искреннюю благодарность.

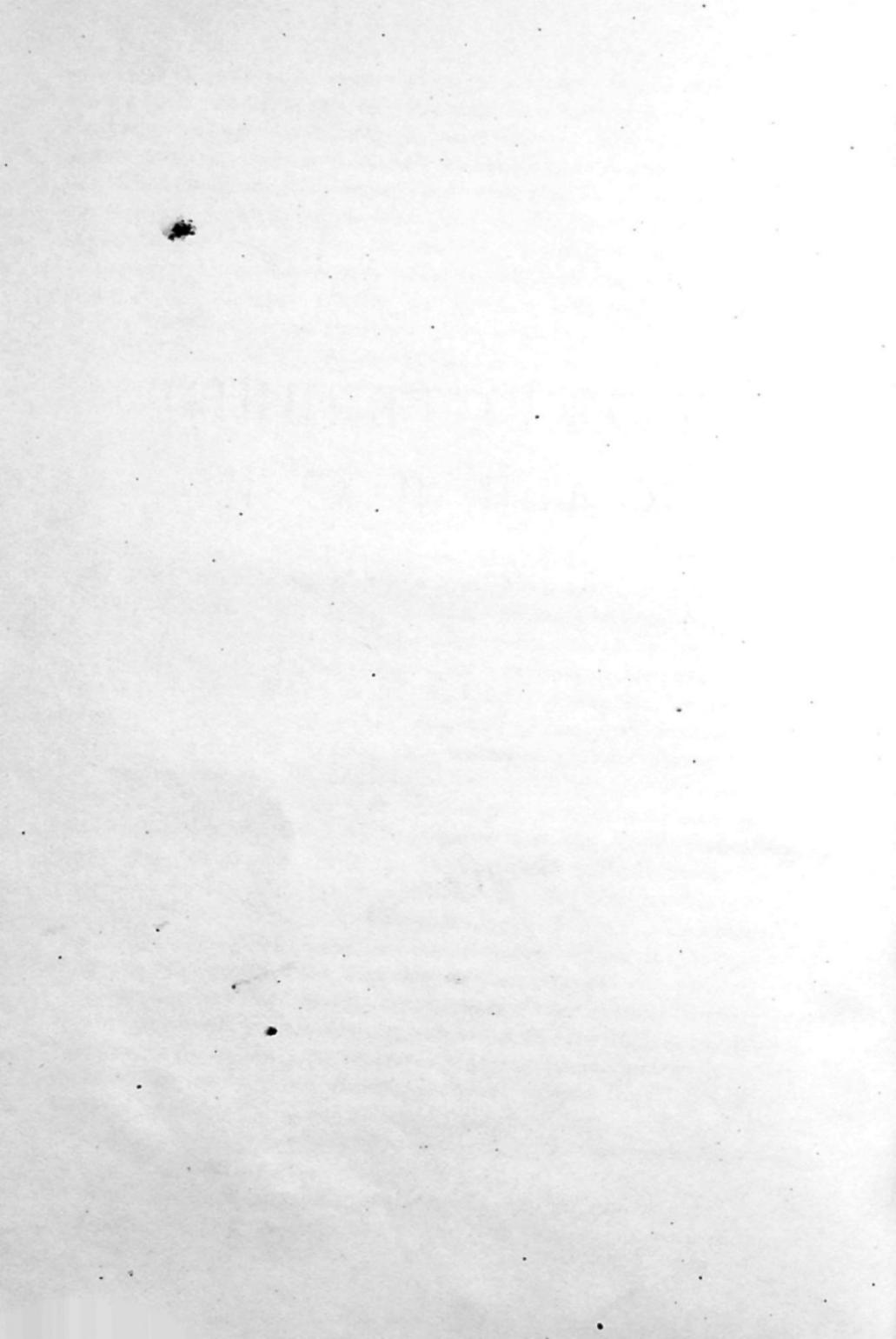
В конце книги приложен составленный нами список пятидесяти шести ролей, сыгранных Станиславским за 1877—1892 годы. Иллюстрации сделаны по фотографиям, частью имеющимся в музее МХАТ, частью хранившимся в альбомах самого К. С. Станиславского и М. П. Лилиной.

Любовь Гуревич

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ

ЗАПИСИ

1877 - 1892



I

Любимовка. 5 сентября 1877 года.

[Спектакль, к которому относится первая запись К. С. Станиславского, в то время еще игравшего под своей настоящей фамилией — Алексеев, состоялся, как видно из написанной рукой Станиславского программы, 5 сентября 1877 года в Любимовке, имени его родителей, находившемся близ станции Тарасовка по Северной дороге. Станиславскому было в то время всего четырнадцать лет, и он учился в гимназии при Лазаревском институте. В спектакле приняли участие отец Станиславского, его братья и сестры, родственники, гувернеры, гувернантки. Это был первый из серии спектаклей, получивших впоследствии название «спектаклей Алексеевского кружка». Чтобы удовлетворить подходящими ролями большинство участвующих, спектакль был составлен из четырех старых, большей частью заимствованных из иностранного репертуара, коротеньких комедий и водевилей, не имеющих никакого художественного значения. Первой шла анонимная комедия-водевиль в двух действиях «Провинциалка», в которой выступили сестры Станиславского и его младший брат, в то время еще дети. Затем играли одноактную комедию Н. Куликова «Которая из двух»; в ней из семьи Алексеевых никто не участвовал. В двух одноактных водевилях — «Старый математик, или Ожидание кометы в уездном городе» и «Чашка чаю», на которых сохранились лишь имена их переводчиков, — играли отец Станиславского С. В. Алексеев¹, его старший брат и он сам. В первом из этих водевилей он исполнял роль отставного учителя математики, во втором — роль чиновника Стуколкина².]

В роли математика играл холодно, вяло, бездарно, хоть и не был хуже других, но и ничем не выказал таланта. Публика говорила, что роль мне не удалась. В «Чашке чаю» имел успех, публика смеялась, но не мне, а Музилю³, которого я копировал даже голосом. Особенно Н. С. Кукин⁴ ставил мне это в упрек.

Курьез во время спектакля: А. И. Волковитская⁵ говорила вместо «собираемся умирать» — «умираемся собирать».

Публики было порядочно, преимущественно соседей по даче.

Володя⁶, игравший чиновника (в «Старом математике»), начал прекрасно, но скоро сбился с роли и совершенно опустил тон.

II

Спектакль 1878 года летом. Любимовка.

[Краткой записи о втором спектакле предшествует в подлиннике написанная рукой Станиславского программа в сокращенном виде для первой пьесы и в полном — для второй. Поставлена была пьеса «Спящая фея»⁷ на французском языке для детей и старая переводная шутка-водевиль в одном действии «Полюбовный дележ, или Комната о двух кроватях». Во французской пьесе Станиславский играл роль Лешего; другие роли исполняли его младшие братья и сестры. В «Полюбовном дележе» Станиславский выступил в одной из двух главных ролей — некоего Пишо.]

В детской пьесе выдающийся успех имели Юра⁸; Нюша⁹ и Боря¹⁰, обратившие на себя внимание публики. Отличалась Нюша, преграциозно игравшая свою роль.

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

В Пишо ничего особенного я не выказал, никого не копировал, и потому исполнение получалось бледное, хотя в общем пьеса шла весело.

III

*Спектакль 18 марта 1879 года.
В доме В. Г. Сапожникова у Красных ворот.*

[Третье по счету сценическое выступление Станиславского состоялось в домашнем спектакле родственника его Сапожникова¹¹; Станиславский играл в двух пьесах: в комедии-шутке в трех действиях Виктора Крылова «Лакомый кусочек» роль Жилкина и в старой комедии в одном действии П. Фролова «Капризница» роль лакея Семеныча.]

В первой пьесе до мелочей копировал Музиля и имел успех.

С особым уважением относился к Н. С. Третьякову¹², который пользовался тогда репутацией хорошего актера и будущего Шумского¹³ (он тоже не отказывался от копирования последнего).

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

IV

Любимовка. 1880 года, июля 8 дня.

[Записи об этом спектакле предшествует в подлиннике программа, написанная рукой Станиславского, из которой видно, что, кроме старого переводного водевиля, игранного уже в Любимовке в 1878 году, «Полюбовный дележ, или Комната о двух кроватях», поставлен был водевиль «Покойной ночи, или Суматоха в Щербаковском переулке». В первом Станиславский играл прежнюю роль Пишо, во втором — роль безыменного Милостивого государя. Из других членов семьи Алексеевых в спектакле на этот раз никто не участвовал.]

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 склонность к драматическим ролям — вероятно, потому, что я отчаянно бил посуду, рвал свой сюртук и ломал мебель. Н. С. Кукин в экстазе прибежал целовать меня за кулисы.

V

Любимовка. Спектакль 3 августа 1880 года.

[Давались две пьесы: «А и Ф» (в более поздней редакции — «Аз и Ферт»), шутка-водевиль в одном действии П. С. Федорова, и «Зало для стрижки волос», переделанный с французского одноактный водевиль П. Григорьева 1-го. В первой пьесе Станиславский играл роль Августа Карловича Фиша, во второй — парикмахера, обозначенного в программе по-французски: M-eur Vidal (г. Видаль). В спектакле участвовала также сестра его Анна Сергеевна и братья Георгий и Борис Сергеевичи.]

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 француза¹⁴.

VI

Любимовка. 1881 летом.

[Текста Станиславского к данному спектаклю, как и к ряду последующих, в подлиннике не имеется. Из программы, писанной его рукой, видно, что он играл в четырех переводных пьесах: в водевиле

VI

Славянофильство
1881 г.

Славянофильство изобретено

в 19 г.

Франк Суслов	С. В. Алексеев
Александров, пред. с-ва	А. Н. Трубецкой
Муром, доб. член с-ва	З. С. Алексеев
Набоков	С. Д. Мухомов
Косо, с-во славян	К. С. Алексеев
Тара, славянофильство	З. М. Трубецкой
Локтей	x x

Майна французская

в 19 г. с-во славян

Александров, славянофильство	В. Д. Камкадамов
Мерфи, доб. член с-ва	К. С. Алексеев
Родерик	А. С. Алексеев
Маму	В. Д. Камкадамов

Карл Славянофильство

в 19 г.

Май: Алекс. Волковичев, с-во	З. М. Бояринов
т-во славянофильство	В. Д. Камкадамов
Орлов, генерал	К. С. Алексеев
Карл Никол. Меранов	x x
Сизга	

Славян структура

в 19 г.

Мисси, швец	З. С. Алексеев
Зизи	А. С. Алексеев
Медведев, славянофильство	С. Д. Мухомов
Каморфурманов, философ	К. С. Алексеев
Порядки по славян	

«Много шума из пустяков» — роль некоего молодого человека Коко, в водевиле с пением «Тайна женщины» — роль парижского студента Мегрио, в которой он с огромным успехом многократно выступал и позже, в заимствованной одноактной комедии «Карл Смелый» — роль Карла Меронова и в водевиле «Слабая струна» (перевод с французского) — комическую роль философа Калифуршона. В спектакле принимал участие отец Станиславского¹⁵.]

VII

Театр Секретарева на Средней Кисловке.

[Этот спектакль, состоявшийся 25 ноября 1881 года, начинается для Станиславского серию открытых спектаклей в компании разных случайных, не всегда знакомых ему любителей, в нанятых для того помещениях¹⁶. В данном спектакле он играл уже исполнявшуюся им роль философа Калифуршона в водевиле «Слабая струна» и новую для него, характерную роль помещика Бардина в трехактной комедии Виктора Крылова «Лакомый кусочек», в которой раньше играл роль молодого человека Жилкина.]

Роль Ксении в «Лакомом кусочке» и Зизи в водевиле исполняла экспромтом по внезапной болезни Лорье О. Львова, актриса Пушкинского театра¹⁷ (под управлением Бренко¹⁸).

VIII

Любимовка. 24 июля 1882 года.

[Спектакль состоялся в Алексеевском кружке. Впервые в программе спектакля появляется имя автора-классика — даются сцены из комедии Мольера «Хоть тресни, а женись» («Брак поневоле») в старом переводе Д. Т. Ленского. Кроме того, идет комедия в двух действиях Виктора Крылова «Чудовище» и переведенная тем же Ленским опера-водевиль в двух действиях «Любовное зелье, или Цырюльник-стихотворец». В спектакле принимали участие отец и мать Станиславского. Станиславский исполнял роль философа Панкраса в сценах из комедии Мольера и цырюльника Лаверже в «Любовном зелье». Он же был и режиссером спектакля.]

Панкраса играл плохо. Старался копировать Булдина, ученика консерватории, но ничего из этого не вышло. Костюм носил сносно, гримом напоминал Петра I. Крику было много. Фигуры не получилось¹⁹. Зато Лаверже удался вполне, он был сыгран легко, красиво, весело. Это пока лучшая моя роль²⁰. Немного копировал голосом

Родона²¹. На одной из репетиций Зина²² сразу переродилась и стала чудно играть.

К. С. Алексею поднесен лавровый венок с надписью на ленте: «От артистов-любителей товарищу-режиссеру. Любимовка, 24 июля».

IX

Москва. 28 апреля 1883 года.

11153-9-7
[Спектакль состоялся в московском доме Алексеевых. В программу его вошли две одноактные комедии — «За стеной» и «Несчастье особого рода» (перевод с немецкого), шутка в одном действии «Геркулес» (перевод с немецкого), оперетта Э. Жюнаса «Жавотта» и сцены из третьего действия оперы Верди «Анда». Режиссировал Станиславский. В спектакле принимали участие члены Алексеевского кружка, а также певец-профессионал, баритон И. В. Любимов. Станиславский исполнял роли циркача-геркулеса Пурцлера в шутке «Геркулес», вора Ника в «Жавотте», доктора Нилова в «Несчастье особого рода» и жреца Рамфиса в сцене из «Аиды».]

В этом спектакле могу похвастаться разнообразием и терпением как режиссер. Срепетировано 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» Нюша была прелестна, грациозна и женственна. «Жавотта», вывезенная мной из-за границы и переведенная нами, прошла хорошо. Первый дебют Соколова²³, судьба которого много зависела от этого спектакля²⁴. Он был прелестен в роли квестора²⁵, хотя копировал усердно Родона. Деконский был очень хорош Бертрамом²⁶. Я в Нике копировал Чернова²⁷, но был весел. Дуэт пирожников вызвал 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 Ленского²⁸ настолько удачно, что был до пяти раз вызван среди действия. Пластика очень напоминала Ленского. Играл роль драматично и делал это умышленно, чтоб испробовать силы в этом направлении. Несомненно у меня есть драматические задатки. Публике очень понра-

вился. И посегодня вспоминают меня в этой роли. Рамфиса²⁹ пел охрипшим от предыдущих ролей. Выказал пластику и голос, на который обратила внимание Милорадович, учительница пения.

Х

Любимовка. 24 августа 1883 года.

[Спектакль в Любимовке. Шла комедия в четырех действиях В. Дьяченко «Практический господин», в которой Станиславский играл характерную роль секретаря Покровцева, и оперетта «Всяк сверчок знай свой шесток», сочиненная другом Станиславского Ф. А. Кашкадамовым³⁰. В ней Станиславский играл почтаря Лоренцо. Остальные исполнители — члены Алексеевского кружка.]

В роли Покровцева, лохматого студента, копировал удачно Садовского³¹ (в пьесе «Таланты и поклонники»). 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 надоедали; это не беда, я начинаю сокращать излишество жестов. Сердечные сцены свидания с Верою 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. Пока она старательно копирует Ермолову³², 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.

Фифина³³ оперетка неудачна. 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 вальс³⁴ 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 costume испанца, вероятно, от столь резкой разницы в гриме, меня встретили аплодисментами. Старался, особенно в пении, копировать опереточного актера Давыдова³⁵. В этот вечер Штекер³⁶ начал ухаживать за Ньюшей. Первый дебют

Юры³⁷, 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)³⁸.

XI

Москва. 28 января 1884 года.

[Спектакль Алексеевского кружка в Москве. Шла комедия в трех действиях Виктора Крылова «Шалость. Из альбома путешественника по Италии» и оперетта «Графиня de la Frontière», переделанная из оперетты Леока «Камарго». В «Шалости» Станиславский играл художника Ботова, в оперетте — атамана разбойников.]

Безбожно копировал Ленского в роли Ботова³⁹, обрадовавшись роли jeune premier⁴⁰. 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. Ньюша была мила. Первый дебют Маши⁴¹. Штекер, ухаживавший во-всю за Ньюшей, играл безмолвного англичанина отвратительно и сердил меня своими разговорами за сценой. Курьез: сценариусом был Макашов⁴². Дисциплина была чудная, так что до сих пор мы вспоминаем его. Только уж очень он был строг. Бессонов⁴³, игравший роль безмолвного немца, страшно важничал и гордился тем, что получил роль. Макашов дает ему сигару, чтобы курить на сцене. Но Бессонов выкурил ее до выхода и перед тем как появиться на сцену требует другую сигару у Макашова. Последний превратился в фурию; если прибавить, что Бессонов заикался, то можно представить комизм этой сцены. Во время второго акта сорвалась декорация.

Дождался я роли jeune premier, да еще разбойника в красивом костюме⁴⁴. При моих драматических стремлениях немудрено, 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 нарочно⁴⁵, копировал Ленского, 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.

XII

[Спектакль состоялся в Любимовке 18 августа 1884 года. Шли две оперетты: «Нитуш» Эрве и «Красное солнышко» («La Mascotte») Одрана. Станиславский участвовал в обеих: в первой — в роли Флоридора, органиста при монастыре, во второй — в роли пастуха Пипо⁴⁶. Роли Нитуш и Фиаметы исполняла сестра Станиславского, Зинаида Сергеевна. Остальные исполнители — члены Алексеевского кружка. Запись на полях состоит всего из одной строки:]

Войско было набрано из кучеров и дворников.

XIII

1884 года, 10 декабря.

[Спектакль на домашней сцене в доме Карзинкиных⁴⁷ на Покровском бульваре. Станиславский играл Подколесина в комедии Гоголя «Женитьба». Запись состоит из одной строки.]

Режиссировал М. А. Решимов⁴⁸, артист Малого театра.

XIV

[Любительский спектакль 27 января 1885 года в театре Секретарева, в котором Станиславский впервые выступил под своим прославленным псевдонимом⁴⁹. Он играл в трехактной комедии Виктора Крылова «Лакомый кусочек» роль помещика Бардина. Шли еще две пьесы: водевиль «Жена напрокат» и сцена из русского быта «Ночное» Стаховича, в которых он участия не принимал. Остальные участники спектакля — какие-то случайные любители.]

XV

1885 года, в апреле.

[Спектакль в доме некоего И. Ф. Бернера на Арбате. Станиславский играл в трехактной комедии А. Крюковского «Денежные тузы» старого холостяка Бородавкина. В заключение был разыгран водевиль Корнеева «Сердечная канитель», в котором Станиславский участия не принимал. Среди других участников — фамилии А. А. Данцигер⁵⁰ и Н. К. Шлезингер⁵¹, которые мы встречаем в Алексеевском кружке. Остальные, очевидно, знакомые Бернера.]

В роли Бородавкина копировал артиста Киселевского⁵².

XVI

*Немчиновский театр, Поварская, д. Немчинова⁵³.
В пятницу, 7 февраля 1886 года.*

[Любительский спектакль в театре Немчинова на Поварской. Станиславский играл в четырехактной переводной комедии Виктора Крылова «Вокруг огня не летай» роль Плещанского. В водевиле «Домовой шалит» участия не принимал. Остальные исполнители — случайные любители. После записи в подлиннике вклеена квитанция конторы императорских московских театров о получении от Станиславского платы за обучение в первом полугодии 1885/86 года в Московском театральном училище.]

Незадолго до этого спектакля поступил учеником на открывшиеся курсы драматического искусства при Московском театральном училище. На экзамене при Федотовой⁵⁴, Правдине⁵⁵ читал два стихотворения: 1) «На смерть Наполеона»⁵⁶ и 2) «Завещание»⁵⁷. Был принят и немедленно получил роль Неклюжева⁵⁸, которую не мог потом играть за неимением времени посещать репетиции. Должен был дебютировать в «Лесе», но и это не удалось по той же причине⁵⁹.

XVII

Москва, 18 февраля 1886 года.

[В этом спектакле Алексеевского кружка в Москве шла комедия А. Крюковского «Денежные тузы», в которой Станиславский выступал в ранее игранной им роли холостяка Бородавкина, и оперетта Эрве «Лили», в которой он исполнял роль Пленшара. Остальные исполнители — члены Алексеевского кружка⁶⁰. В подлиннике вклеена пригласительная карточка родителей Алексеевых.]

XVIII

1887 года, в пятницу 6 февраля.

[Спектакль этот был поставлен А. Ф. Федотовым⁶¹ в Немецком клубе⁶². Шла одноактная комедия Гоголя «Игроки», в которой Станиславский играл роль Ихарева, «Сутяги», комедия в трех действиях Расина в переводе А. Ф. Федотова, и комедия в одном действии А. Лагера «Одно слово министру», где Станиславский играл швейцара Лоренца Данильхоттера. Среди участников спектакля — Ф. Л. Соллогуб⁶³, А. А. Федотов⁶⁴, В. М. Лопатин⁶⁵, А. П. Ленский⁶⁶.]

XIX

1887 год, 11 февраля, днсм.
Театр «Парадиз».

[Любительский спектакль в театре «Парадиз»⁶⁷. Шла комедия в четырех действиях Виктора Крылова «Дело Пелеянова» и одноактная комедия «Чашка чаю». Станиславский играл в «Деле Пелеянова» роль Дарского.]

XX

Москва, 18 апреля 1887 года.

[Спектакль Алексеевского кружка в Москве. Премьера оперетты Артура Салливана «Микадо» и повторение оперетты Эрве «Лили». Обе оперетты исполнены исключительно силами Алексеевского кружка. Ставил «Микадо» старший брат Станиславского Владимир Сергеевич Алексеев. Декорации писал художник К. А. Коровин⁶⁸. Станиславский исполнял в «Микадо» роль передетого певцом принца Нанки-Пу, сына микадо, и повторял роль Пленшара в «Лили».]

XXI

Москва, 22 апреля 1887 года.

[Повторение Алексеевским кружком оперетты «Микадо».]

XXII

Москва, 25 апреля 1887 года.

[Третье представление в Алексеевском кружке оперетты «Микадо».]

№ 86

КВИТАНЦІЯ

Дана сія изъ Конторы ИМПЕРАТОРСКИХЪ Мос-
ковскихъ театровъ Г^н Алексееву
въ томъ, что получено отъ него 37 р. 50 к.

у обученіе въ Императорскаго Высшаго
Станиславскаго Театра — Училища у
№ посылки 18 / 86 г. т. е. по 1 полу
1886 г.

Секретарь *Сергей Волков*

Москва

Октябрь 8 дня 1885 г.

Квитанция конторы императорскихъ Московскихъ театровъ о получении отъ Станиславскаго платы за обучение в первомъ полугодии 1885—1886 гг. в Московскомъ театральномъ училище

XXIII

Москва, 2 мая 1887 года.

[Четвертое представление оперетты «Микадо» з Алексеевском кружке. В подлиннике вклеена вырезка с рецензией на спектакль из газеты «Московский листок» от 3 мая 1887 года⁶⁹ и письма зрителя: известного присяжного поверенного Самуила Соломоновича Шайкевича к Станиславскому и С. Федорова к одному из участников спектакля с положительными отзывами о постановке и исполнителях.]

XXIV

[Спектакль любителей Московского музыкально-драматического любительского кружка в театре Мошнина⁷⁰ 15 ноября 1887 года. Исполнялась драма в пяти действиях И. Шпажинского «Майорша», в которой Станиславский играл роль Корягина, арендатора мельницы, и водевиль А. Ф. Федотова «Перед свадьбой». В «Майорше» роль Терихова, майора в отставке, играл любитель А. Р. Артемьев под псевдонимом Артем⁷¹, позднее — известный актер Московского Художественного театра. Среди исполнителей этого спектакля назовем также будущих членов Общества искусства и литературы: Ф. А. Куманина⁷², выступавшего под псевдонимом Тулинова, позднее — Карелина, и Д. Ф. Ваняцкого⁷³, выступавшего под псевдонимом Неволлина.]

XXV

[Спектакль того же любительского кружка в театре Мошнина 6 декабря 1887 года. Шла комедия Островского «Лес», в которой Станиславский играл Геннадия Несчастливцева, а А. Р. Артем — Аркадия Счастливецва.]

XXVI

1887 года, 15 декабря.

[Под указанными данными в подлиннике написаны рукой Станиславского только названия двух исполненных пьес: «Надо разводиться» и «Победителей не судят», и два исполнителя последней пьесы (комедия в одном действии, сочинения Самойлова); из этой записи видно, что Станиславский играл в последней пьесе роль князя Головина.]

XXVII

[9 января 1888 года. Спектакль Алексеевского кружка. Повторение оперетты «Лили» с прежними участниками. В подлиннике вклеена печатная программа и письмо некоей О. П., видевшей постановку второй комедии-оперетки в петербургском Михайловском театре, несравненно худшую, чем в доме Алексеевых.]

XXVIII

1888 год, 22 февраля. Театр «Парадиз».

[Любительский спектакль в театре «Парадиз». В подлиннике вклеена печатная программа литературно-музыкально-драматического вечера в пользу Московского общества пособия несовершеннолетним, освобожденным из мест заключения. Спектакль состоял из четырех отделений на немецком, французском и русском языках, с участием любителей-иностранцев. Станиславский участвовал в четвертом отделении, в комедии Самойлова «Победителей не судят», в игровой уже им роли князя Головина.]

XXIX

1888 год, 23 февраля. Немецкий клуб.

«БЕДНОСТЬ—НЕ ПОРОК».

[Спектакль, данный членами любительского музыкально-драматического кружка в Немецком клубе на Софийке. Шла комедия Островского «Бедность — не порок» и водевиль «Тайна женщины» со Станиславским в роли студента Мегрино, игровой им в спектаклях Алексеевского кружка. В комедии «Бедность — не порок» роль Любима Торцова играл А. Р. Артем.]

XXX

[Любительский спектакль, состоявшийся 29 февраля 1888 года в театре «Парадиз» в пользу Попечительства о дешевых квартирах при Московской консерватории. Шла трехактная комедия Виктора Крылова «Баловень», водевиль князя Г. Кугушева «Комедия без названия» и водевиль «Тайна женщины». В «Баловне» Станиславский играл одного из женихов, дачника из немецкой семьи, Фрезе, в водевиле «Тайна женщины» — парижского студента Мегрино. Роль Тани исполняла М. П. Лилина⁷⁴, в дальнейшем артистка Московского Художественного театра, ныне — народная артистка РСФСР.

Кроме того, в этом спектакле участвовали Н. С. Третьяков, Ф. А. Куманин под псевдонимом Карелин, известный впоследствии актер и режиссер А. А. Санин (настоящая фамилия Шёнберг), игравший сначала под псевдонимом Бежин 75, Ф. Л. Соллогуб, А. Р. Артем, Д. Ф. Ваняцкий под псевдонимом Неволин, А. А. Федотов под псевдонимом Филиппов.]

XXXI

1888 год, 3 апреля. Театр Родона.

[В подлиннике вклеена печатная афиша музыкально-литературного вечера в театре в доме Бронникова в пользу Общества вспомоществования бедным учащимся среднеучебных заведений Москвы. Среди других исполнителей вечера — Станиславский (в отрывке из комедии Островского «Лес» — «встреча на большой дороге»), скрывавшиеся под звездочками А. И. Южин (стихотворение Немировича-Данченко — без указания инициалов — «Дворец Тиверия и Санта-Эльмо») и М. Н. Ермолова («Воевода» Пушкина).]

XXXII

8 декабря 1888 года.

[Первый спектакль или «первое исполнительное собрание» любительской труппы Общества искусства и литературы, помещавшегося на Тверской улице (ныне улица Горького), в том доме, где раньше был Пушкинский театр А. А. Бренко. Для открытия Общество поставило трагедию Пушкина «Скупой рыцарь», комедию Мольера «Жорж Данден» и сцены из трагедии А. Ф. Федотова «Годуновы». Станиславский исполнял две ответственные роли — барона в «Скупом рыцаре» и Сотанвиля в «Жорже Дандене». С первого же спектакля вокруг Станиславского начинает формироваться та группа актеров, с которой он впоследствии вошел в Художественный театр: Кладину в «Жорже Дандене» играла М. П. Лилина, Колена — А. А. Санин (Шёнберг). Играли также А. А. Федотов (по сцене Филиппов), Ф. А. Куманин (Карелин), Н. С. Третьяков (Сергеев). Ставил спектакль директор драматического отдела музыкально-драматического училища при Обществе А. Ф. Федотов. Декорации для «Скупого рыцаря» писал Ф. Л. Соллогуб; по его же рисункам сделаны были костюмы в «Жорже Дандене». Декорации для «Жоржа Дандена» писал К. А. Коровин.]

Страшный и торжественный день ⁷⁰. Публики собралось много. Артисты, художники, профессора, князья, графы. Каково выступать в ответственной роли! За Скупого я очень боялся, в Дандене был уверен. Вышло наоборот. Скупой понравился больше и прошел лучше, хотя первый

акт провалился Публика даже не аплодировала. Телегин этому причиной, он был очень плох. 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 Медведева⁷⁷ хвалила меня за Скупого, говорила только, что я несколько затягивал паузы. Артистка Потехина⁷⁸ 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 Бларамберг⁷⁹, Ремезов⁸⁰, издатель «Русской мысли»⁸¹. 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 Шиловский⁸² хвалил меня, упрекал в некоторой однотонности и резких переходах — снизу вверх — голоса. Он иначе чувствует эту роль, слишком внешне, с театральными эффектами. Граф Соллогуб 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. 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 пройдут, потому что они гораздо лучше коршевских⁸³.

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 Федотова⁸⁴ сказали, что «Данден» прошел недостаточно хорошо. Южин⁸⁵ хвалил меня. Шиловский, мастер по костюму и гриму, говорил, что в первый раз видит в моей роли Сотанвиля настоящее мольеровское лицо.

Некто Устромская⁸⁶ 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 Филиппов⁸⁷ 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.

XXXIII

[Второй спектакль Общества искусства и литературы, состоявшийся 11 декабря 1888 года. Шла драма А. Писемского «Горькая судьбина» (по случаю двадцатипятилетия со дня ее первого представления). Станиславский играл трагическую роль Анания Яковлева. Среди других исполнителей — будущая актриса Московского Художественного театра М. А. Самарова⁸⁸. В заключение шел водевиль Виктора Крылова «Медведь сосватал», в котором женскую роль исполняла М. П. Лилина. Спектакль ставил А. Ф. Федотов.]

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 Никулина⁸⁹ 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 Дудышкина⁹⁰, который после первого акта окрестил меня будущим Сальвины⁹¹. 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. Попов⁹² 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 мной⁹³.

XXXIV

1888 год.

[15 декабря 1888 года состоялось повторение первого спектакля Общества искусства и литературы, исключая сцены из трагедии А. Ф. Федотова: шли «Скупой рыцарь» Пушкина и «Жорж Данден» Мольера. Исполнители те же.]

XXXV

[8 декабря 1888 года в экстренном исполнительном собрании Общества искусства и литературы была повторена «Горькая судьбина» с теми же исполнителями.]

XXXVI

[В программе экстренного исполнительного собрания Общества искусства и литературы 26 декабря 1888 года повторение «Скупого рыцаря» и «Жоржа Дандена» с прежними исполнителями.]

XXXVII

[30 декабря 1888 года в экстренном исполнительном собрании Общества искусства и литературы повторение «Горькой судьбины». Исполнители те же.]

XXXVIII

[Спектакль Общества искусства и литературы 6 января 1889 года состоял из комедии Мольера «Жорж Данден» с теми же исполнителями (Станиславский, Лилина и др.), сцены А. Н. Островского «Картина семейного счастья», в которой играла М. А. Самарова, и водевиля П. А. Каратыгина «Школьный учитель», в котором участвовала группа учеников драматического училища при Обществе.]

XXXIX

[10 января 1889 года в Обществе искусства и литературы шла комедия Виктора Крылова «Баловень», в которой Станиславский выступал в игранной им уже роли немца Фрезе, и водевиль «Тайна женщины» со Станиславским в роли Мегрио. Ставил спектакль А. Ф. Федотов.]

XL

[15 января 1889 года состоялся с участием некоторых членов Общества искусства и литературы благотворительный спектакль в пользу Общества попечения о бедных и беспризорных детях. Шел «Каменный гость» Пушкина, в котором Станиславский под своей настоящей фамилией — Алексеев — играл роль Дон-Карлоса. Дон-Жуана исполнял любитель князь А. П. Кугушев. Затем исполнены были «Картина семейного счастья» Островского и водевиль «Тайна женщины» со Станиславским (тоже под фамилией Алексеева) в роли Мегрио. Режиссер и помещение не указаны.]

XLI

19 января 1889 года.

[В обществе искусства и литературы повторение комедии «Баловень» и водевиля «Тайна женщины». Станиславский играл прежние роли — Фрезе и Мегрио.]

XXXIII



Воскресное Общество
ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ

Учреждено в 1880 году
в память 100-летия со дня рождения
А. С. Пушкина
Полное официальное собрание
Почетного Общества Искusstва и Литературы

СКУПОЙ РЫДАРИ

Воскресное Общество
ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ
Полное официальное собрание
Почетного Общества Искusstва и Литературы

ГОДУНОВЫ

Воскресное Общество
ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ
Полное официальное собрание
Почетного Общества Искusstва и Литературы

ЖОРЖЬ ДАНДЕНЬ

Воскресное Общество
ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ
Полное официальное собрание
Почетного Общества Искusstва и Литературы

Воскресное Общество
ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ
Полное официальное собрание
Почетного Общества Искusstва и Литературы

Воскресное Общество
ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ
Полное официальное собрание
Почетного Общества Искusstва и Литературы

Воскресное Общество
ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ
Полное официальное собрание
Почетного Общества Искusstва и Литературы

Воскресное Общество
ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ
Полное официальное собрание
Почетного Общества Искusstва и Литературы

Воскресное Общество
ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ
Полное официальное собрание
Почетного Общества Искusstва и Литературы

Программа первого спектакля Общества искусства и литературы

XLII

[Спектакль Общества искусства и литературы 29 января 1889 года, очевидно, был приурочен к пятьдесят второй годовщине смерти Пушкина. В программе «Каменный гость», две сцены из трагедии «Борис Годунов» — в «Чудовом монастыре» и в «Корчме на Литовской границе» — и живые картины к сказке Пушкина «О купце Остолепе и работнике его Балде» («О попе и работнике его Балде»). Станиславский играл в «Каменном госте» роль Дон-Жуана. Дон-Карлоса играл Ф. Л. Соллогуб. Спектакль ставил А. Ф. Федотов, живые картины — Ф. Л. Соллогуб. Заключительная картина — «Зимний лес» — работа члена Общества И. И. Левитана⁹⁴. На программе рукой Станиславского сделана приписка: «Чтение: На смерть Пушкина Лермонтова исп. Станиславский». За программой спектакля следует большая запись Станиславского под заголовком «Воспоминания».]

ВОСПОМИНАНИЯ

Предыдущий спектакль, 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. Представьте положение: я волнуюсь, конфужусь сидящих в публике Комиссаржевского⁹⁵ 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 поражает 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 продол-

жать 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, знаю его методу. Отправляюсь к Федотову Ал. Ал., 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, 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! Шилловский говорит, что надо легче играть. Комиссаржевский не подходит, — плохой знак. Куманин без уверток объявил, что плохо, 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, объяснял 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. На второй репетиции я играл с большей страстью. На третьей раз мы собрались с Устромской вдвоем, чтобы читать роль, но чтение не состоялось, так как мы предпочли беседовать об нежных предметах жизни, она даже расска-

зала мне несколько секретов. — Каков же был мой ужас, когда генеральная репетиция не состоялась. Никто не был ни загримирован, ни в костюмах. Я один падел таковой. Репетировали без декорации и света, при шуме расставляемых в зале стульев, а ведь завтра играть, и ничего не готово. О картинах «Балды»⁹⁶ 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 хорош; 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 Федотов⁹⁷ 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 Яше⁹⁸, 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)⁹⁹ 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, 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. Шёнберг, который, может быть, мало понимает, но всегда говорит правду, говорит — «красота!» Третьяков¹⁰⁰, 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. Гинкулова¹⁰¹ повторяла оба романса. Сце-

на 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 мелькнула 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. Входим. Она целует меня и графа¹⁰² 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». Хоть 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 Федото-

ва, — зачем ваш брат ¹⁰³ сидит и пишет что-то?» Я ответил, что он по моей просьбе записывает недостатки в исполнении. «Так я и думала, — продолжает она, — потому что я 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, и мы расстались.

Я был как в чаду. 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 ¹⁰⁴. Если это правда, то у меня есть эта выдержка, это нечто, что отличается 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 долетали слова сценариста: «Как чудно прошел этот акт». Федотов ¹⁰⁵ 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, 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 сидел Дудышкин и Шёнберг. Первый говорил, что сцена была проведена идеально, вто-

рой 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 удалась. Занавес опустился при треске рукоплесканий. Успех полный, поздравления. Я изнемогал от усталости, но до шести раз выходил на вызовы.

Видел, как неистово аплодировали Левитан, князь Щербатов, Капнист¹⁰⁶, попечитель, 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 Устромской, Донны-Анны. Дудышкин уверял, что я лучший Дон-Жуан, какого он видел. Шёнберг 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 Пушкина¹⁰⁷. Близость публики меня смутила, а от зала, 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 плаща¹⁰⁸. 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 Падиллой¹⁰⁹, 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, последняя защищала меня, первая доказывала, что Кугушев лучше меня играл Жуана, что он не говорил, как я, *Léoporello* и *Laure* 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 — уввы! — 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.

XLIII

[В программе спектакля 2 февраля 1889 года в Обществе искусства и литературы — «Жорж Данден» и водевили «Вспышка у домашнего очага» Федорова и «Тайна женщины». Станиславский играл свои прежние роли: Сотанвила в «Жорже Дандене» и студента Мегрио в «Тайне женщины».]

Данден надоел. Смешные положения приелись и не смешат исполнителей, — поэтому, вероятно, мы играли вяло.

Я начинаю понимать, что именно трудно в актерской дея-

тельности: уметь входить в роли, несмотря на какие бы то ни было посторонние препятствия, уметь оживлять себя, не давать 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 Перевощиковой. 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 Аннибала¹¹⁰, 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 встречу¹¹¹.

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» 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. Федотова¹¹² 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». Я вспомнил, что в былые годы я завидовал ему за этот взрыв рукоплесканий. Теперь же я их дождался¹¹³. 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 Петровной¹¹⁴ 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: Рыбаков¹¹⁵, Греков¹¹⁶ и Дурново¹¹⁷, артисты императорского театра. Они страшно хохотали и хлопали во время «Тайны женщины» и говорили, как я узнал потом, что со времен Садовского¹¹⁸ и Живокини¹¹⁹ не видели такого веселого водевиля. В театр приехала также Устромская, смотревшая все раза как «Тайну», так и «Дандена». После спектакля вместе с Коровиным пили чай у Перовошиковых¹²⁰.

XLIV

[5 февраля 1889 года в Обществе искусства и литературы повторение шедшей с успехом «Горькой судьбины» с участием Станиславского и водевиля «Вспышка у домашнего очага» с участием Алиной.]

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 Чегловым¹²¹. 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, 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 нехватит такого, чтобы прожечь да пропалить тебя за все твои окаянства» — усиливал эту фразу и намекал публике на страшную, застенную 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 вызывали среди действия по уходе во втором акте, чего не бывало раньше, так как уход этот неудобен для вызовов, потому что я уйду во время монолога бурмистра (Федотова). Третьякова 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 сходимки 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. Архипов¹²² был в восторге. Художник Шмаровин¹²³ и Переплетчиков¹²⁴ 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. Самарина¹²⁵.

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

XLV

[6 февраля 1889 года в помещении Общества искусства и литературы состоялся благотворительный спектакль в пользу Московского общества бывших университетских воспитанников. Шла комедия в трех действиях Виктора Крылова «Сорванец» и водевиль «Чашка чаю», в котором Станиславский играл роль барона. В Алексеевском кружке в этом водевиле он играл в 1877 году роль чиновника Стуколкина]

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 С. перед началом акта извела меня своим переодеванием. Подумайте, антракт тянулся целый час. Публика хлопает и неистовствует.

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 присхали ради меня, неутешительный. Срам! Позор!

XLVI

[9 февраля 1889 года в Обществе искусства и литературы шла комедия в четырех действиях А. Ф. Федотова «Рубль», в которой Станиславский играл ярко характерную роль содержателя комиссионной конторы Обновленского, и переделанный с немецкого водевиль «Несчастье особого рода» с участием Лянной и Санина. Ставил спектакль А. Ф. Федотов.]

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 жил¹²⁶. Получился живой подлец, естественный. Ал. Фил. 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 сравнивал с Садовским¹²⁷, говоря, что типы наши очень близки, находил, что я лучше Сазонова¹²⁸ в Петербурге. Шёнберг 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. Ал. Ал. Федотов заметил сходство голосов. На спектакле первый акт прошел вяло, были паузы. Второй шел гораздо лучше благодаря участию Федотова (сына) и моему. Федотова вызвали очень дружно три раза. И в публике восторгалась 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 не хорошо для таких ролей. Чуть задерживал реплики и забывал роль. Помню, Ал. Фил. 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». Шёнберг говорил, что я играю мягче, чем накануне, и это ему меньше нравится. Ал. Фил. Федотов принес из публики следующее мнение своей бабушки, учительницы, 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 Шуберт¹²⁹ был поражен моим разнообразием и наговорил мне кучу любезностей после спектакля за чаем у Перевощиковых. Тут же я узнал, что публика меня называет любимцем и перед тем, как брать билеты, расспрашивает, играет ли Станиславский.

XLVII

[12 февраля 1889 года в Обществе искусства и литературы повторение комедии «Баловень» и водевиля «Гайна женщины» с прежними исполнителями.]

«Баловень» надоел досмерти¹³⁰. Тем более скучно его играть, что у нас нет общего ансамбля. Последний нарушают Алянчикова (Лордина), Федотова (Юрьева)¹³¹ и ученицы. 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 запутано. 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. Кукин¹³² 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 женихов¹³³ 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 Соф. Ал. 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 Сем. 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 Архиповы¹³⁴ вместе с нашими¹³⁵. Начинаем приманивать!

XLVIII

[14 февраля 1889 года в Обществе искусства и литературы повторение комедии А. Ф. Федотова «Рубль» и водевиля «Несчастье особого рода», в котором Станиславский исполнял уже игранную им в Алексеевском кружке роль доктора Нилова.]

Удачный спектакль. Несмотря на то, что нам было скучно играть, пьеса шла с бóльшим 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-й¹³⁶) и Степановой (актрисой Малого театра)¹³⁷. Федотов играл великолепно, 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. Перлов¹³⁸ 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 режиссировал¹³⁹. Был удивительно в духе и показывал хорошо. Всю пьесу перекроили. Особенно я занялся Перевощиковой¹⁴⁰, 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 Шёнберг (Бежин) ни с того, ни с сего ушел. 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 нарочито 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 à la 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 ¹⁴¹.

ХІХ

[16 февраля 1889 года в Обществе искусства и литературы повторение «Каменного гостя» с новой Лаурой. Повторены также сцены из «Бориса Годунова» и водевиль «Школьный учитель».]

Этот спектакль шел без репетиций, если не считать наскоро пройденных сцен с новой Лаурой. Между последним исполнением Дон-Жуана и настоящим прошло много времени, и в этот промежуток я играл Обновленского и другие бытовые роли, так что роль Дон-Жуана забылась ¹⁴². 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 играл 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 репетиции. Началось. 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 балу¹⁴³. 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 Голицын¹⁴⁴, 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»¹⁴⁵, ее фальшивая ласка, 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, Шинберг 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 шопотом, 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 любясь 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 Салиас¹⁴⁶, писатель, 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 Павловские¹⁴⁷, артисты императорских театров, остались в восторге от моей игры в роли Дон-Жуана. На-днях встречаю Корсова, артиста¹⁴⁸, тот мне передает то же самое.

[11 марта 1889 года в Обществе искусства и литературы — товарищеский вечер, состоявший из концертного отделения с участием учениц музыкально-драматического училища при Обществе, одноактной пьесы П. П. Гнедича «Горящие письма» и живых картин. «Горящие письма» — первая самостоятельная постановка Станиславского в Обществе искусства и литературы. Сам он играл в этой пьесе роль моряка Краснокутского.]

За два дня до товарищеского вечера собрались мы для репетиции «Горящих писем». Хоть 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 невозможно¹⁴⁹. 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 Винокурова¹⁵⁰, который еще прежде уверовал в мои режиссерские способности — после моей постановки «Несчастия 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 *Comédie Française* в Париже¹⁵¹. 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. 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 гозорить своим, отнюдь не форсированным голосом и избегать жестов. Места я указал очень жизненные: например, Винокуров ведет всю сцену на турецком диване, развалясь; Устромская сидит около него, поправляет ему галстук, дает ему с ложечки кофе и т. д.; или, например, такое положение: Устромская садится на арьерсцене на диван и усаживает дядю на пуф спиною к публике, и таким образом идет разговор.

Первая считка прошла недурно, я был доволен собой 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 присутствовал 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, Кожин¹⁵² 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 этот 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 Сергеевна¹⁵³ 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 Третьяков¹⁵⁴, очень хвалит. Борис в полном восторге, говорит, что это лучшая пьеса, игранная у нас. Говорит также, что постановка напоминает *Comédie Française*. Лопатин¹⁵⁵ очень хвалит исполнение, но ругает мой грим и хохол моей прически, от которой лицо делается будто бы несимпатичным. М. П. Первошикова также бранит грим, говорит, что я был не красив. 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 сер-

езные 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»¹⁵⁶. (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 смешивал 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.¹⁵⁷ 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.»¹⁵⁸, — 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 покушения 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 Степанова¹⁵⁹. Бессонов¹⁶⁰ уверял меня, что Павловская бранит 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. Голубков¹⁶¹ были в восторге от пьесы. Сейчас заезжал ко мне Перевошиков¹⁶², 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 чумной. Ни одна пьеса не производила на него такого впечатления. Еще некоторые мнения публики, дошедшие до меня случайно: заметили, что у меня грим не хорош, 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 отсут-

ствии мнимых, театральных жестов. Усовершенствую эту сторону. Быть может, когда-нибудь оценят, а нет... так брошу сцену. Иначе играть не стоит.

II

[13 апреля 1889 года в Обществе искусства и литературы состоялся спектакль в пользу слушательниц училища фельдшерниц при московской Марининской больнице. Шла «Горькая судьбина» и водевиль «Медведь сосватал».]

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 ¹⁶³.

По окончании пьесы меня пригласили курсистки и поили чаем. Особых ухаживаний, кроме двух, не было. Несколько слов о Перевощиковой. На этот раз она сыграла хуже, чем всегда, да и весь водевиль прошел как-то по-любительски, нехватало чего-то. Вероятно, этому причиной Некрасов ¹⁶⁴, который оказался никуда негодным и бездарным актером. После спектакля, под предлогом выбора костюма, пил чай и очень долго сидел у Перевощиковых.

III

[20 апреля 1889 года в Обществе искусства и литературы — спектакль в пользу Общества пособия несовершеннолетним, освобожденным из мест заключения г. Москвы. Программа состояла из четырех одноактных пьес: драмы П. Гейзе «Долг чести», комедии Мольера «Хоть тресни, а женись» и водевилей «Медведь сосватал» В. Крылова и «Осенний вечер в деревне» Н. Куликова. Станиславский играл в «Долге чести» роль барона фон-Альдрингена. Ставил спектакль А. Ф. Федотов.]

Немецкая пьеса «Долг чести», соч. П. Гейзе ¹⁶⁵, переведена и переделана на русские нравы Э. Матерном ¹⁶⁶. 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 скомпанована 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), Прокофьевым¹⁶⁷ (банкир) 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 уже по самой идее и экзакжерованности долга чести, который проповедывается г. П. Гейзе. 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, но 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 *Comédie Française* — 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 рутинной, где она начинается, где зарождается и где способы, чтобы не дать

ей пустить свои губительные корни. Должно быть, рутинной 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 жокеею на скачке, добрался, наконец, до самого трудного, — добрался, выражаясь языком спорта, до Ирландской банкетки. Если удастся пролезть через это ущелье — между рутинной, 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, 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. Вся задача — найти эту верную дорогу. Конеч-

но, 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 теревить 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 и обстановке 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 барона¹⁶⁸, что там было жизненно и что нет. Отмечу репетиции, которые, не выключая 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 Третьякова¹⁶⁹.

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, Барнай¹⁷⁰ в «Кине»¹⁷¹, 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 рутинка, 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 нехватило 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 раз-

ные 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. Сознаться откровенно и похвалю себя за то, что в этой паузе я напомнил себе и другим *Comédie Française*. 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 вызывали три раза. Федотова А. А. вызывали три раза среди действия. Особых восторгов и похвал не слышалось. Переводчик был доволен и хвалил довольно искренне. Шёнберг 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 Перевощикова 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 дрянь — пьесу. После спектакля пил чай у Перовошиковых.

ЛШ

[23 апреля 1889 года в Обществе искусства и литературы шла трагедия в пяти действиях Ф. Шиллера «Коварство и любовь». Станиславский играл Фердинанда, Луизу — М. П. Лилина, лэди Мильфорд — будущая артистка Художественного театра Е. М. Раевская¹⁷², Софи, камеристку лэди, — ученица музыкально-драматического училища при Обществе О. П. Полянская¹⁷³. Ставил «Коварство и любовь» А. Ф. Федотов.]

Мещанская трагедия «Коварство и любовь», принадлежавшая 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 открывшимся занавесом, 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 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 наруку, 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 с 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 изо 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 загрубевшие 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 невыносимой 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-Соколова¹⁷⁴. И тут дело обходится не без копейки, — даже Сальвини оценивается рублями. Дальше идти 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 из-

редка 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 поддержать 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 экзакжерованным 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 свойствами. 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 подають 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-Зандт¹⁷⁵. 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 пройдет 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 огкровенно довести свою мысль до конца, чтобы более определенно выяснить тот путь, который в моих глазах открывается перед г-жей Лилиной. Ее назначение — сделаться драматической Ван-Зандт, а данные для этого у нее до некоторой степени те же, которыми обладает и последняя. Оригинальную прелесть 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 изменить свой не менее нежный талант. Рутиня — 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 проносить 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 собою, 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 ре-

зультатам. 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 помешало 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 делается 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 твор-

чеством, художник ищет в жизни оригинальных красок, 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 красок открылось нашим 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 отыскиали 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 маранье, так как одно сомнение закралось мне в душу. Всякая работа непродуцибельная 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-жей Лилиной с тем вниманием, на которое я рассчитываю. Но последнее—лишь предположение; поэтому считаю более разумным убедиться в этом, прежде чем продолжать свое дальнейшее маранье. 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 убижу 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 Prusse¹⁷⁶, к чему всегда питал антипатию.

Вам посвящаю я скромное свое марианне, от вас зависит его продолжение или уничтожение.

LIV

[Первый спектакль Общества искусства и литературы после длительного перерыва. Состоялся он 26 ноября 1889 года. Шла трагедия в пяти действиях Писемского «Самоуправцы». Станиславский играл роль князя Платона Имшина, генерал-аншефа павловского царствования. Остальные исполнители — прежние члены Общества: Н. С. Третьяков, В. М. Лопатин, А. А. Федотов, М. П. Лилина, А. А. Шёнберг (под новым псевдонимом — Санин) и др. В роли молодого садовника Фильки выступил брат Станиславского Борис Сергеевич Алексеев под псевдонимом Борин. В заключение шли сцены из обыденной жизни, сочинение Трофимова «Разведемся». Спектакль поставлен новым режиссером, артистом Малого театра П. Я. Рябовым¹⁷⁷.]

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, 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) — 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 выставлял наружу одни дурные качества самоуправца, забыв, что в роли есть и светлые, хорошие оттенки¹⁷⁸.

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. Передавая 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 решается 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 Ульяшей. Он составляет целый план, который занимает, потешает и вместе с тем мучит, терзает его самого. Ревность и жесто-

кость 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 пытаться 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.

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, так что 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 разыграться 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. Федотова Г. Н. 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 приходит 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 скупо — 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. Но это не удастся, кроме, как мне кажется, одного места: «Я к вам приставляю 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. Присматривал 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: «Смели...»; 3) явление Рыкова; 4) прорвавшаяся злоба при словах: «Я к вам приставляю 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 глумления, издевательства и внутренней боли от всего этого; 4) сцена после ареста княгини и Рыкова — нет веселия 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 отсутствию 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, ко-

нечно, 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 удается, — 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 с сценой, где я собираюсь попытать Рыкова, все это мне удается. 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 в начале, 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 вызвали очень дружно — до пяти или шести раз. Вызывали некоторые голоса: «Станиславского соло». Увы! некоторые кричали и Мареву (Устромскую) соло¹⁷⁹. Я один не выходил.

В водевиле Маруся удивила меня¹⁸⁰. 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)¹⁸¹ 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-старший¹⁸², 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 Зина¹⁸³; 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. 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.

Лукутин¹⁸¹ и Голубков прибежали после второго акта в уборную и, повидимому, были удивлены моей игрой. Они хвалили, не касаясь частностей.

Шёнберг целовал мне руку¹⁸⁵. Ему особенно нравится смерть и пауза в первом акте после подслушивания.

Прокофьев хвалил общий ансамбль пьесы.

Комиссаржевский рекомендовал своему оперному классу приходиться на второй спектакль «Самоуправцев», вероятно, чтобы показать им мою смерть.

Катя Перевощикова¹⁸⁶ и Купфер¹⁸⁷ 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.¹⁸⁸ говорила, что я делаю громадные успехи. Особенно ей понравилась моя читка¹⁸⁹.

LV

[26 ноября 1889 года в Обществе искусства и литературы повторение «Самоуправцев» и водевиля «Разведемся». Исполнители те же.]

Вчерашним спектаклем я очень недоволен¹⁹⁰. 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 Федотовой Г. Н. тона (накануне я читал роль с ней). 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), 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 — увы! — 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 удался. Я прибавил в этой сцене, кроме заплетания языка, еще какие-то звуки, как будто мне не сразу удавалось выговаривать слова. Это заметили и одобрили. 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 соло!» После четвертого вызывали дружно раза четыре. Выходили хористы. После пятого вызывали хорошо раз пять. Махания платками — увы! — не было. На первый вызов открыли завес живой картиной смерти.

Мнения:

Комиссаржевский говорил, что первый и второй акты прошли вяло.

Князь Туркестанов¹⁹¹ 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 впе-

чатления. 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] говорила, что видит меня второй раз на сцене и наслаждалась. Я видел, что ей понравилось. Она говорила, что я разгранил и отделал роль.

Шёнбергу понравились нововведения, которые я сделал в сцене смерти.

После спектакля ужинали в «Эрмитаже».

Через графиню Головину¹⁹² слышал, что писатель Владимир Иванович Немирович-Данченко¹⁹³ хвалил меня в роли Имшина.

Козловский хвалил, на него особенное впечатление произвела смерть.

Городецкий Н. М.¹⁹⁴ и Кичеев Н. П.¹⁹⁵, критики «Русских ведомостей» и «Новостей дня», хвалили «Самоуправцев». Первый желал, чтобы я играл с Гейтен¹⁹⁶ нигде не игранную пьесу Юрьева¹⁹⁷ «Савантассена»¹⁹⁸. 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.

LVI

[3 января 1890 года в Обществе искусства и литературы шла драма в трех действиях Островского «Не так живи, как хочется» и двухактная пьеса К. Тарновского «Когда б он знал». Станиславский играл роль Петра в драме Островского и барона Ретцеля в пьесе Тарновского.]

LVII

[4 января 1890 года состоялся спектакль в доме С. И. Мамонтова¹⁹⁹. Шла пьеса в четырех действиях «Царь Саул», сочиненная

самим Мамонтовым, и его же итальянский шарж в двух действиях «Каморра». В спектакле участвовали дети Мамонтова. На роль пророка Самуила был приглашен Станиславский, который играл в этом спектакле под своей настоящей фамилией. Царя Агага играл художник В. А. Серов²⁰⁰. Декорации для этого спектакля писались по эскизам художников В. А. Серова и М. А. Врубеля²⁰¹.]

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». 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. Неудивительно, что я резко отличался от других, так как антураж состоял из малышей, совершенно неопытных. 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 Божию, гнев Божий, изобличителя, поэтому приходилось даже несколько кричать. Грим удался мне вполне, и, повидимому, 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 Малинин²⁰². После конца пьесы прибегали 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 соборе²⁰³. Володя Якунчиков²⁰⁴, Сазикова и художник Неврев²⁰⁵ 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 Сапожников²⁰⁶ говорил, что я был поразителен.

[9 января 1890 года — товарищеский вечер в Обществе искусства и литературы. В программу вошли отрывки из опер «Русалка», Даргомыжского и «Тайный брак» Чимарозо, в которых выступали ученики оперного отдела музыкально-драматического училища при Обществе. Шла также пьеса Гнедича «Горящие письма» с участием Станиславского.]

«Горящие письма» — весьма удачный спектакль. Смело говорю, что я играл так, как хотел бы играть всегда, как играют в *Comédie Française*, 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 Шёнберга, сцена чтения писем становится несколько однообразной.

После спектакля прибежал в уборную Митюшин²⁰⁷. 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:

Третьяков²⁰⁸ — в полном восторге.

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

Шёнберг в полном восторге, восхищался паузами и говорил, что если мы не повторим пьесы, то он со мной не знаком.

Ольга Тимофеевна²⁰⁹, 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.

Вацсяцкий, 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 *Comédie Française* Маруся не получила такого впечатления, какое пришлось ей испытать в этот вечер. «Ты удивительный актер», не раз повторяла она мне. 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 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.

ЛИХ

[24 января 1890 года в Обществе искусства и литературы повторение пьесы Островского «Не так живи, как хочется» и водевиля «Когда б он знал» Тарновского с заменой некоторых исполнителей.]

Спектакль прошел лучше, чем в первый раз²¹⁰. 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 начал 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? ²¹¹ Не знаю пока. 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, слезом, играл, как и всегда. Сцена же с Федотовым ²¹² 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 мсья сою. Я вышел раза два один.

Мнения:

Кошелевой С. А. ²¹³ понравилось последнее действие. Ей было так страшно, что у нее разболелся даже висок.

Бренко, бывшая владелица Пушкинского театра, 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, чего 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 ²¹⁴ рассказывала мамаше, что я ей очень понравился. Так страшно было смотреть последний акт, что она готова была уехать из театра. Пос-

сарт, добавила она, — и тот не проявлял на нее такого впечатления.

Мориз (муж Зины Якунчиковой²¹⁵) 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 заметил²¹⁶.

LX

[2 февраля 1890 года товарищеский вечер в Обществе искусства и литературы. В программу вошли отрывки из опер «Свадьба Фигаро» Моцарта и «Тайный брак» Чимарозо, в исполнении учеников музыкально-драматического училища. Станиславский исполнил сцену в подвале из «Скупого рыцаря».]

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», 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 клянчить 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 нехватит 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. Владелец 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. Для денег он готов на все. Это его страсть, его болезнь. Однако совесть грызет его при мысли, что его богатства зиждутся на несчастиях 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 не прав 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 и расточит его богатства вместе с 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 Кашея²¹⁷ (роль, в которой тот дебютировал в Малом театре). 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 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:

Шёнберг 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 Паничкой²¹⁸, говорят, очень хлопали. Ученица Пушкина²¹⁹ 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 драм²²⁰) приходил ко мне в уборную вместе с критиком Филипповым и рецензентом «Будильника»²²¹. 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.

LXI

[4 февраля 1890 года в Обществе искусства и литературы возобновлен «Каменный гость» Пушкина, причем исполнители некоторых действующих лиц заменены другими. Дон-Карлоса играл вместо Ф. Л. Соллогуба Н. С. Третьяков, Лауру — А. Д. Благая²²². В заключение повторена пьеса Тарновского «Когда б он знал».]

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, ни в том и ни 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 орудие, 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 побеждает сердце Юлии²²³, и в то же время некрасивый мавр своею силою и героическими рассказами овладевает Дездемоной²²⁴, а Петруччио побеждает Катерину²²⁵ своим мужеством и энергией, тогда как Бенедикт покоряет Беатриче²²⁶ своим остроумием и ненавистью к женщинам. Все это средства, которыми мог пользоваться и Дон-Жуан в своих любовных похождениях. Если бы он был несколько слашав, с поэтической наружностью, напоминающей *tenor 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 своею индивидуальностью задерживал на себе общее внимание. Приведу хотя бы первый попавшийся пример. Шумский 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 Шумского, прежде всего хватались за его яркий индивидуальный недостаток и принимались ломать свой выговор, но, конечно, из этого ничего не выходило. Певец Падила, лучший Дон-Жуан, которого мне пришлось видеть, кроме страстности, барственности 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 неудовлетворитель-

но. Все было хуже, чем в прошлом году. Третьяков был плох. Федотов еще бледнее, чем прежде. Лаура нехороша (ее испортил Комиссаржевский). Гости — слабы. Я — не хорош. Что со мной случилось? Я устал. Бал измучил меня²²⁷. 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-Жуана. Я играл на репетициях по четырем разным способам и пришел к заключению, что на спектакле буду играть второй номер, с смягчением и сокращением своего голоса и с настоящей страстью к Донне-Анне.

Занавес опустился при гробовом молчании скучной и многочисленной публики. Начало второго акта прошло вяло. Серенада на гитарах и декорация 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 рутинер) профессор. После второго акта вызывали очень вяло раза два, 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. Шэнберг 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.

Шёнберг 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 барона²²⁸ 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 удается.

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 Флеров²²⁹ (критик «Московских ведомостей») советовал роль Поля Астье (в переведенной им пьесе Доде²³⁰ «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.

[Товарищеский вечер 18 марта 1890 года в Обществе искусства и литературы. Были поставлены «Горящие письма» Гнедича и одноактная пьеса-пародия Ф. А. Соллогуба «Честь и месть», разыгранная самим Соллогубом, Станиславским, А. А. Федотовым, Н. С. Третьяковым и В. М. Владимировым. Закончился вечер концертным отделением в исполнении учеников музыкально-драматического училища.]

Публики собралось много. Большая часть ее состояла из интеллигенции, аристократии, профессоров, знакомых Соллогуба, приехавших посмотреть его пьесу. Из артистов были только Г. Н. Федотова, Владимирова²³¹, Рябов и Рошин-Инсаров²³². Перед спектаклем я волновался за «Горящие письма». Во время первой сцены Федотова с Устромской я вспоминал роль и то, что следовало оттенить 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. На 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).

Шёнберг говорил, что он готов посмотреть 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 Горев²³³ схватывает Ермолову 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. Шёнберг жалел, что я недодерживал пауз. По его мнению, я недодержал и той большой паузы, за которую упрекал меня Рябов.

Маруся, приславшая еще через Шёнберга 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 Н. С. 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»²³⁴ 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 Мансфельдом²³⁵, все и 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 пытела. 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 штанишки и узкий колет с высоким и широким жабо à la Henri IV²³⁶. Грим банальнейший итальянского трагика: удлиненные 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 жестикация с претензией на шик. Не балаганное, а серьезное и искреннее отношение к комикодраматическим моментам роли, несколько экзажерованное 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 гайна 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 браваурный жест, еще скорее сходимся, протыкаем друг друга и умираем. Саша Федотов сходит с ума и падает на меня. Должно быть, вышло смешно, если публика единодушно лобовала повторения. Положим, было много знакомых. Мы повторили пьесу целиком. Вызовом не было конца. Моя игра особенно смешила. Наталия Николаевна Федотова сказала, что я лучше всех. Сафо Мартынова вслух хвалила меня и учирала 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.

LXIII

[Четверг, 5 апреля 1890 года, новая постановка Общества искусства и литературы — «Бесприданница», драма в четырех действиях Островского, со Станиславским в роли Паратова. Карандышева играл А. А. Федотов. Из будущих артистов Художественного театра участвовали В. М. Владимиров (Михайлов) и А. А. Санин. В заключение шел, очевидно, пользовавшийся большим успехом водевиль «Тайна женщины». На этот раз в печатной программе дается его французское заглавие — «Une femme, qui se grise».

Ставил спектакль П. Я. Рябов.]

Года два тому назад я видел Ленского в роли Паратова. 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, само-

уверенное 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 Лентовский²³⁷, 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 Карандышевским. 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 увлечений 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 мямя, ее руку, потом обманывает ее. Таких людей, по словам моих оппонентов, из всякого дома выгнали бы в шею. Мне спутили 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. Ноупрямившись, как и всегда, некоторое время, я внутренне стал соглашаться (увы! напрасно) с доводами непрошеных 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, 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 портят 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. Светлорусые 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 и 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. Хотел 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 Горожанкин²³⁸ и Богданов²³⁹. Из критиков был только Городецкий («Русские ведомости»). Другие были заняты на спектаклях мейнингенцев²⁴⁰ и России²⁴¹.

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, также 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 Мамонтов²⁴² 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 — *à la Masini*²⁴³. 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 шутивно. 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 втолковывая 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 приголоку, улыбаюсь 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 всю, стараюсь быть искренним, иначе Лариса не поверит Паратову; но только что сцена кончается и все входят, я преспокойно заявляю: «Она согласна». Это для пубрики, 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 перепугиваться.

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 понравился 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».

Попов²⁴⁴ глубокомысленно уверял, что третий акт — это музыка и что эта 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 после первого акта хвалила вообще, а про меня заявила: «А уж Паратов, это такая красота!». После второго акта она зашла ко мне в уборную. Благо-

дарила 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.

Шёнберг восхищался какими-то моментами.

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

И. Н. Львов²⁴⁵ 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, сидя 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.

Соколовы²⁴⁶ 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 чудаки. 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 удалась. Смеялись, но не хлопали. Шибберг очумел от восторга. Митюшин также. До начала кто-то из публики убеждал кого-то, чтобы тот остался посмотреть, как удивительно играет Алексеев.

LXIV

[11 апреля 1890 года повторение предыдущего спектакля. Сбор с него должен был поступить на сооружение памятника Островскому. Исполнители те же.]

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 хочется». Думаешь о другом, разглядываешь публику и бессознательно говоришь роль. Интонация верна, но не одухотворена. Очнешься, — смотришь, лучшие места роли прошли. Смутился. 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 (Шереметьев²⁴⁷ 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 смертью²⁴⁸. Сорока пяти тысяч как не бывало²⁴⁹. Много руготни и ни одной благодарности. Придется ли играть еще и где?

Через несколько дней встречаю на ученическом спектакле «Фауста» одного из членов Московского музыкального фитценгагенского кружка²⁵⁰, 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 же 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 бы вышел громадный артист» и т. д.

Другое мнение: бывшего нашего (при Обществе) надзирателя. Он говорил, что, несмотря на красоту и изящест-

во, Паратов глубоко возмутил его. «Это отвратительный человек!» Он его возненавидел тем более, что он вышел таким жизненным и простым в моем исполнении. О простоте моей игры он особенно распространялся.

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

LXV

[После перехода Общества искусства и литературы в маленькое помещение на Поварской (улица Воровского) спектакли шли в Охотничьем клубе, занявшем бывшее помещение Общества. Это первый, о котором имеется запись Станиславского. Состоялся он 8 ноября 1890 года. Шла одноактная комедия, переделанная с французского (без имени автора переделки), «За хитрость хитрость», двухактная комедия, переделанная с французского, «Кохинхинка» и водевиль «Тайна женщины». Станиславский играл только в «Тайне женщины». В комедии «За хитрость хитрость» роль Любской играла В. Ф. Комиссаржевская²⁵¹. В «Кохинхинке» в роли слуги Семена выступил ученик музыкально-драматического училища при Обществе, будущий актер Художественного театра В. В. Лужский²⁵², игравший тогда под своей настоящей фамилией — Калужский. Спектакль был поставлен актером Малого театра И. Н. Грековым.]

Я вернулся с Кавказа в начале ноября и узнал, что первые два спектакля, которые Прокофьев поставил со своей труппой 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 принятаться энергично. На первом спектакле публики была 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 приезде решено было ставить «Тайну женщины». Лишь только я появился в Обществе на репетиции, меня встретили Устромская, Эрарский²⁵³ и некоторые другие возгласами: «Наконец-то! Вы нас оживите! Без вас не клеится». На роль Сезарины хотели взять Эберле²⁵⁴, но у нее умер дядя, она отказалась. Нашли безголосую, но миленькую, хотя совершенно неопытную г-жу Благово²⁵⁵. 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 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 поднимать 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 Перевошикова²⁵⁶ 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.

LXVI

[22 ноября 1890 года в Обществе искусства и литературы была возобновлена давно не шедшая «Горькая судьбина» Писемского. Новыми исполнителями небольших ролей сотского и мужика Давыда Иванова были В. В. Калужский и А. Р. Артем. Спектакль поставлен И. Н. Грековым.]

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. Конеч 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 сдавлены 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. 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. Прощание с матерью затянул. По мнению Маруси, самое сильное впечатление получается при первом моем поклоне народу. Чтоб не расхолаживать его, надо оставшую 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 приводила 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.

LXVII

[13 декабря 1890 года в Обществе искусства и литературы шли «Горящие письма». Роль Зинаиды Сергеевны Васильчиковой играла В. Ф. Комиссаржевская. В пьесе Тарновского «Когда б он знал», кроме Станиславского, играли М. П. Лилина, М. А. Самарова и В. В. Калужский. В подлиннике вклеено письмо артистки Э. К. Павловской, под которым рукой Станиславского написано: «Письмо артистки Большого театра Эм. Карл. Павловск. от 20 д. 90 г. ²⁵⁷.]

LXVIII

[21 декабря 1890 года в Обществе искусства и литературы — первое представление комедии в пяти действиях «Лес» Островского. Станиславский играл роль Геннадия Несчастливцева. Аркадия Счастливецца играл А. Р. Артем. Спектакль поставлен И. Н. Грековым.]

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 ²⁵⁸. 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. Этим 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. 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. Сознательно, что я выслушал все это с большим вниманием и интересом, но... роль стала для меня как бы мозаичной. В одной фразе я видел Рыбакова²⁵⁹, в другой угадывал Чумина²⁶⁰, 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, который играл со мной Аркашку, только что вернулся из поездки, где он с актером Малого театра Славиним²⁶¹ 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. Я упрямылся 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 упрямыству, 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 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 удлиненными усами. Положил на лицо темной телесной краски для загара и оттенил глаза, которые, как я замечал раньше, от этого выигрышают и получают большую выразительность. На тех же основаниях и всю роль я вел 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.

LXIX

[Спектакль в Обществе искусства и литературы 3 января 1891 года состоял из двух комедий Виктора Крылова — трехактной «Откуда сыр-бор загорелся» и одноактной «Медведь сосватал». Станиславский играл в первой роль адвоката Талицкого.]

Это был наш последний спектакль в старом Охотничьем клубе ²⁶² (увы! будет ли новый?), который сгорел в ночь с 10 на 11 января 1891 года.

LXX

[8 февраля 1891 года большой день в Обществе искусства и литературы: поставлены «Плоды просвещения», комедия в четырех действиях Л. Н. Толстого. Режиссером спектакля был Станислав-

ский, он же играл роль Леонида Федоровича Звездинцева. Звездинцеву играла М. А. Самарова, горничную Таню — М. П. Лилина, старого повара — А. Р. Артем, Якова, буфетчика — А. А. Санин, третьего мужика — В. М. Лопатин (Михайлов), второго мужика — В. В. Калужский, уже под псевдонимом Лужский. Роль Бетси играла В. Ф. Комиссаржевская под псевдонимом Комина. Остальные роли исполняли лучшие актеры-любители Общества искусства и литературы. Спектакль шел на сцене Немецкого клуба на Софийке (Пушечной) и имел много отзывов в прессе²⁶³. Записи Станиславского, относящейся к данному спектаклю, как и к двум повторным, в отдельности не имеется. К фельетону Васильева-Флорова в «Московских ведомостях» от 11 февраля 1891 года, вкесенному в подлинник наряду с другими отзывами печати, — с резкой критикой пьесы Толстого и без оценки исполнения ее, — сделана рукой Станиславского приписка:]

Васильев на нашем спектакле не был. Вспомнить, что он просил выбрать его в почетные члены, — его забаллотировали.

LXXI

[11 февраля 1891 года в Обществе искусства и литературы повторение «Плодов просвещения». Участвующие те же, кроме некоторых исполнителей второстепенных ролей²⁶⁴.]

LXXII

[15 февраля 1891 г. — третье представление «Плодов просвещения». Исполнители те же²⁶⁵.]

LXXIII

[Спектакль «Плодов просвещения» 18 февраля 1891 года шел в Обществе искусства и литературы в пользу Благотворительного общества при московской 1-й Городской больнице. Только после этого спектакля Станиславский сделал небольшую запись.]

Репетиции «Плодов просвещения» шли под моим режиссерством. Всецело постановка их принадлежит мне, несмотря на то, что наш режиссер Греков был мною при-

глашен 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.²⁶⁶, которое хотело перебить у нас успех и предупредить постановкой новой пьесы. Тут некоторые из исполнителей выказались в своем настоящем свете. Павел Иванович Голубков, Иван Алексеевич Прокофьев, я, Маруся, Мария Ал. Самарова, несмотря на разные увещания, отказались играть в другом спектакле в той же пьесе, которую репетировали в Обществе. Это было бы даже не порядочно таким образом менять собранный с большим трудом воедино лучший любительский ансамбль ради каких-то случайно собравшихся никому не ведомых губителей. Кондратьев²⁶⁷, режиссер Малого театра, ставивший пьесу и в течение трех лет издевавшийся над нашим Обществом и спектаклями, не побрезговал при первой неудаче 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 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 заболели дети scarlatinной, 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 касались 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.

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, Гретьяков 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 определены 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, пробежал, лениво складывал ее с княжеской *punchalance*²⁶⁸, 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 полчаса²⁶⁹.

LXXIV

[2 октября 1891 года — спектакль в Туле. Шла «Бесприданница» и водевиль «Тайна женщины» при участии местных любителей драматического искусства. Станиславский играл Паратова и Мегрио.]

LXXV

[14 ноября 1891 года в Обществе искусства и литературы, в помещении Немецкого клуба на Софийке, шла пьеса «Фома», переданная Станиславским из повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели»²⁷⁰ Станиславский играл роль дядюшки Ростанева. Фому — А. А. Федотов. В этом спектакле принимали также уча-

ствие: М. П. Лилина, А. Р. Артем и В. В. Лужский: В заключение шла пьеса в одном действии Слепцова «В камере судьи». Ставил спектакль Станиславский.]

Мнения: Д. м. В а с. Г р и г о р о в и ч ²⁷¹, известный литератор, случайно попал на спектакль. Интересовался посмотреть нас, хотел поручить нам для исполнения впервые на московских сценах свою комедию «Замшевые люди». 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 он никогда еще не видел, чтобы любители достигли такого совершенства. Он находит, что в нашей труппе есть три больших таланта — я, Федотов и Винокуров. 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) ²⁷². Просил меня заехать в воскресенье для окончательных переговоров. «Уж я вам покаюсь, — заключил он. — Я был сегодня у Южина и наводил 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 идти в Малый театр». Второй акт ему понравился тоже, 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 скомпанованы 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. Ф е д о т о в ужасно хвалил исполнение. Про мое исполнение он говорил, что оно первоклассно. Ужасно хвалил Артема за пьяного Букашкина. При встрече с Марусей Федотов сказал, что он пришел отдохнуть 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 мейснингенщину в конце второго акта: свистульки не похожи на соловья, а задержка занавеса излишня.

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 публичке 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.

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 об 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 пьесе²⁷³.

LXXVI

[19 ноября 1891 года предыдущий спектакль повторен в Обществе искусства и литературы с благотворительной целью. Исполнители те же.]

LXXVII

[25 ноября 1891 года в Обществе искусства и литературы повторение «Фомы» и «В камере судьи» в пользу Общества для пособия нуждающимся студентам. Исполнители прежние²⁷⁴.]

LXXVIII

[30 декабря 1891 года в Обществе искусства и литературы шла «Бесприданница» со Станиславским в роли Паратова и «Тайна женщины», где он, как всегда, должен был играть студента Мегрио.]

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

LXXIX

[23 января 1892 года в Обществе искусства и литературы был дан благотворительный спектакль в пользу Общества попечения о немущих и нуждающихся в защите детей. Шла драма в одном действии Э. Легуве «Анна де Корвилер» (из эпохи французской революции), где Станиславский играл драматическую роль Морсака, шутка в трех действиях «Скандал в благородном семействе» и водевиль «Любовное зелье», в котором Станиславский играл одну из своих любимых ролей — цырюльника Лаверже.]

LXXX

[30 января 1892 года повторение последнего спектакля в пользу пострадавших от неурожая.]

LXXXI

[17 марта 1892 года в помещении Общества искусства и литературы на Волхонке шла «Горькая судьбина». Станиславский как и раньше играл роль Анания.]

На спектакле публики собралось немного. Сбор был сто пятьдесят рублей, так как в этот день был концерт Фигнера²⁷⁵. 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.

LXXXII

[22 марта 1892 года — спектакль в Рязани, в офицерском собрании Фанагорейского полка. Шла комедия в четырех действиях Вл. И. Немировича-Данченко «Счастливец». Играли артисты Малого театра Г. Н. Федотова, О. О. Садовская²⁷⁶, А. А. Яблочкина²⁷⁷ и С. Н. Великанова²⁷⁸. Из артистов Общества искусства и литературы, кроме Станиславского, исполнявшего роль художника Богучарова, играл А. А. Федотов.]

С поездом в одиннадцать часов 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). Ехали во втором классе. Довольно неудобно. Все были усталы и не в духе. Было неживленно. 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 неудобно, 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, но 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 друж-

но 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.

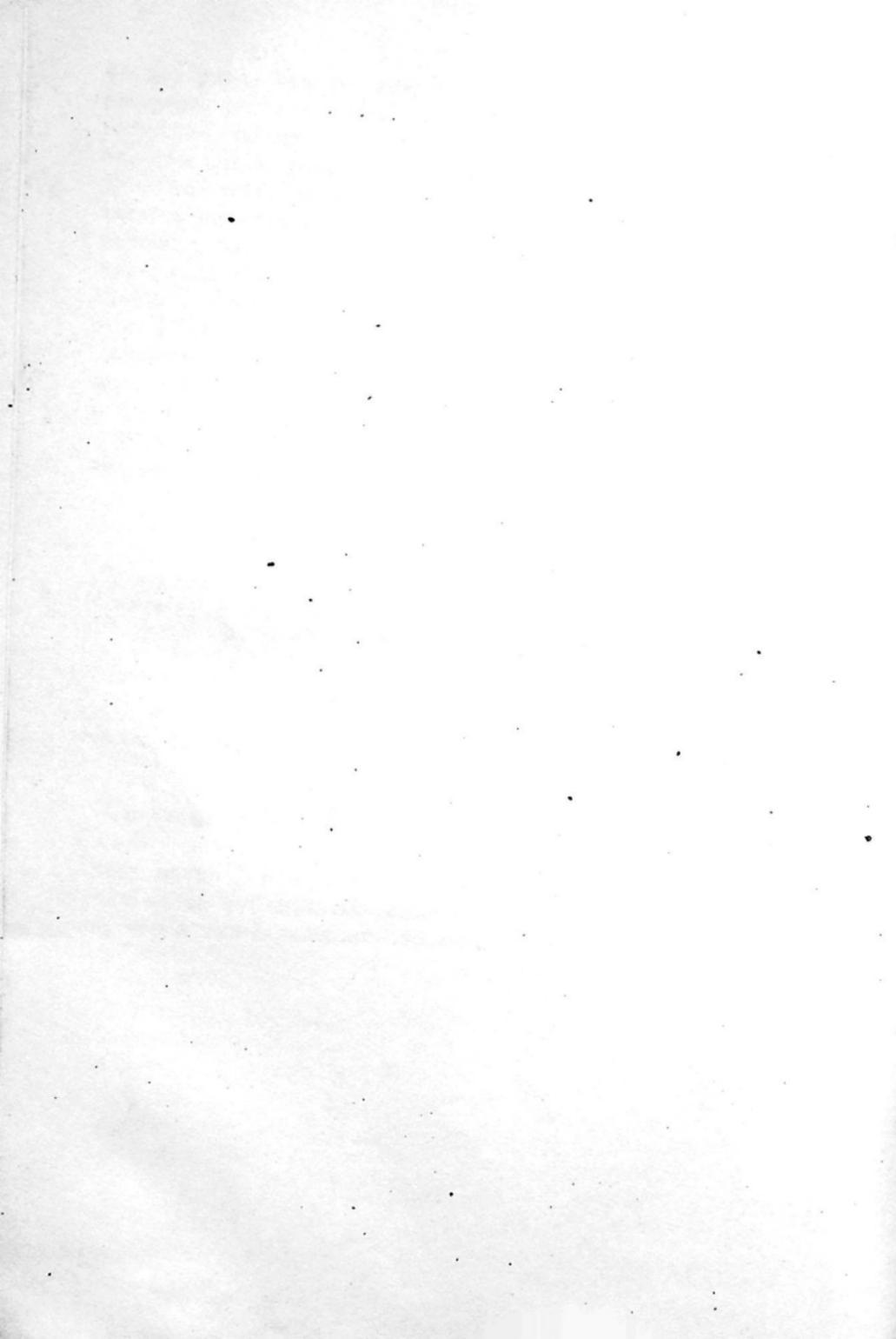
Недоволен я своим дебютом с артистами Малого театра ²⁷⁹.

LXXXIII

[Спектакль в доме Алексеевых у Красных ворот с благотворительной целью. Дата спектакля не указана. Шел «Счастливец», пьеса Вл. И. Немировича-Данченко, в которой принимали участие: Станиславский в игровой им уже роли Богучарова, артистки Малого театра Г. Н. Федотова, О. О. Садовская, С. Н. Великанова, артисты Общества искусства и литературы М. П. Лилина, А. А. Федотов, В. В. Лужский. Н. Б. Шереметьев и зять Станиславского К. К. Соколов.]

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.

ПРИЛОЖЕНИЕ



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отец Станиславского, Сергей Владимирович Алексеев (1836—1893), происходил из крепостных крестьян Ярославской губернии. Прадед Сергея Владимировича, Алексей Петрович, или Петров (фамилии у него не было), был отпущен на волю и стал заниматься огордничеством. Жена Алексея Петровича, Прасковья Гавриловна — отпущенная на волю крестьянка графа Шереметева. Придя в Москву, Алексей Петров стал торговать на улицах горохом, который покупали для кормления голубей. В Москве в это время была золотоканительная фабрика Вишняковых. Алексей Петров брал на этой фабрике работу на дом (насколько известно, раскручивал шелк). Приглядевшись к делу, он стал работать на фабрике и изобрел машину, которая тянула золотые и серебряные нитки. Разбогатев, вошел в товарищество к Вишняковым. Сын его, Ссмен Алексеевич, женился на дочери Вишнякова.

Его внук, Владимир Семенович, дед Станиславского, носил уже фамилию Алексеев. Отец Станиславского был в семье младшим сыном. С четырнадцати лет он начал работать в конторе фабрики, на первых порах в качестве уборщика. Впоследствии он вел дела фабрики, пользовался большим почетом среди московского купечества.

Мать Станиславского, Елизавета Васильевна (1841—1904) — дочь французской актрисы б. Михайловского театра в Петербурге Мари Варлей и подрядчика строительного камня Василия Абрамовича Яковлева. Яковлев ставил Александровскую колонну на б. Дворцовой площади, работал на постройке Исаакиевского собора. Он был образован, знал иностранные языки, ездил за границу, вращался в обществе артистов. Иван Иванович Сосницкий (1794—1871), знаменитый артист Петербургских императорских театров, был его другом и крестил Елизавету Васильевну. Мари Варлей разошлась с Яковлевым, оставив ему двух маленьких дочерей. Он женился вторично на сестре фабриканта Бостанжого. Когда матери Станиславского исполнилось шестнадцать лет, она ушла от мачехи к своей старшей сестре, которая в то время была уже замужем за братом мачехи. Вскоре Елизавета Васильевна вышла замуж за С. В. Алексеева.

Семья Алексеевых была с твердым семейным укладом, но без невежественных предрассудков. Для воспитания детей ничего не жалели. Елизавета Васильевна, с детства окруженная в доме отца и мачехи артистами, горячо любила театр. Алексеевы всегда имели

абонементы как в итальянскую оперу, так и в Малый театр и возили туда детей. У них в доме бывали артисты драмы, оперы и балета. Когда родители заметили увлечение детей, особенно Константина Сергеевича, театром, они построили в Любимовке для театра специальное здание, в московском доме была сделана пристройка с большим залом и оборудованной сценой. Отец и мать иногда принимали участие в спектаклях в качестве артистов. Все это, конечно, способствовало развитию и поддержке в Станиславском его страсти к театру.

² В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский называет этот спектакль своим первым дебютом. Действительно, с этого дня для него начинается жизнь в искусстве. Он подробно описывает этот спектакль, приготовления к нему, работу над первыми ролями, свое сценическое самочувствие во время спектакля и те переживания, которые были первым толчком к работе его над собой и к неутомимым поискам сценической правды («Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», 1936, стр. 63—71).

³ Музиль Николай Игнатьевич (1841—1906) — артист Малого театра. Один из наиболее ярких выразителей художественного реализма на сцене. Прекрасный исполнитель комических и характерных ролей (повара в «Плодах просвещения» Л. Толстого, юродивого в «Борисе Годунове» Пушкина). Станиславский в то время им очень увлекался. «Каков был мой тогдашний идеал? Он был примитивен. Мне хотелось только быть похожим на моего любимого артиста, Николая Игнатьевича Музиля — комика-простака. Мне хотелось иметь такой же голос, как у него, и такие же манеры. Их я больше всего ценил в покойном прекрасном артисте. Поэтому вся моя работа сводилась к тому, чтобы выработать в себе его внешние приемы и развить хрипоту в голосе. Я хотел быть его точной копией. Конечно, я выбрал пьесу, которую он играл. В ней я не мог отрешиться от него» («Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», 1936, стр. 65).

⁴ Кукин Николай Семенович — служащий в конторе у Сапожниковых (см. прим. 11), близкий человек в доме Алексеевых, особенно со времени женитьбы на гувернантке детей Алексеевых, Евдокии Александровне Сноповой (1845—1930), которая, по видимому, сыграла роль в развитии у Станиславского любви к театру. Любимым ее занятием с детьми была игра «в театр». Обладая громадным воображением, она легко могла превратить комнату в лес, комнатные цветы — в фантастические растения, а сама она и дети изображали те сказочные существа, которые населяли эти леса.

⁵ Волковитская Анна Ильдифонсовна — гувернантка в семье Алексеевых.

⁶ Володя — Алексеев, Владимир Сергеевич (1861—1939) — старший брат Станиславского. В спектаклях Алексеевского кружка принимал участие главным образом как музыкант и художник. Во время увлечения кружка опереткой работал вместе со Станиславским в качестве режиссера. Им была поставлена оперетка английского композитора Сюлливана «Микадо». Эта постановка отличалась такой тщательностью и художественностью, что о ней говорили в Москве как о серьезном театральном событии.

Впоследствии В. С. Алексеев ставил оперу Пуччини «Чио-Чио-Сан» в частной опере Зимина. Переводил текст опер с иностранных языков. Вообще увлекался оперой, но отдаться всецело театру не смог — он был пайщиком в деле Алексеевых и с ранней молодости работал в конторе фабрики.

С 1918 года В. С. Алексеев снова работал в театре. Состоял режиссером в Оперном театре им. Станиславского. Там же преподавал ритмику на основе системы Станиславского — ритмику внутреннего переживания.

В 1935 году советское правительство наградило В. С. Алексеева званием заслуженного артиста Республики.

⁷ Пьеса «Спящая фея» (на французском языке) была поставлена для младших детей, главным образом для упражнения их во французском языке.

⁸ Юра — Алексеев, Георгий Сергеевич (ум. 1921) — брат Станиславского, принимал участие в спектаклях Алексеевского кружка. Впоследствии, во время службы на заводе в Харькове, устраивал любительские спектакли и сам готовил для них прекрасный режиссерский материал.

⁹ Нюша — Алексеева, Анна Сергеевна, в замужестве Штекер (1866—1936), сестра Станиславского. С успехом играла в спектаклях Алексеевского кружка, потом в Обществе искусства и литературы; с 1899 по 1903 год — в Художественном театре, под фамилией Алексеева-Штекер. Здесь она исполнила главную роль (Ганни) в «Вознике Геншеле» Гаунтмана, Марии Годуновой — в «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого, Елены Прекрасной — в «Снегурочке» А. Н. Островского и другие роли. В послереволюционные годы работала в кружках самодеятельности в деревне. Преподавала ритмику.

¹⁰ Боря — Алексеев, Борис Сергеевич (1871—1906) — младший брат Станиславского. Впоследствии играл в Обществе искусства и литературы под псевдонимом Борин. Под псевдонимом Полянский служил в Художественном театре в 1900, 1901 годах на выходных ролях.

¹¹ Сапожников Владимир Григорьевич — двоюродный брат Станиславского по матери, известный в то время фабрикант. Имел фабрику шелковых тканей и парчи.

¹² Третьяков Николай Сергеевич — сын Сергея Михайловича Третьякова, одного из основателей картинной галереи, художник, гласный Московской городской думы. Под псевдонимом Сергеев играл в Обществе искусства и литературы, но артиста-профессионала из него не вышло.

¹³ Шумский (Чесноков) Сергей Васильевич (1821—1878) — известный артист Малого театра, ученик Михаила Семеновича Щепкина (1788—1863). Яркий представитель сценического художественного реализма. Играл и сильно драматические и ярко комические роли. Превосходный исполнитель Мольера.

¹⁴ Роли иностранцев уже с первых шагов на сцене удавались Станиславскому (Мегрио, Лаверже, Фрезе).

¹⁵ Спектакль, состоявший из четырех водевилей, был задуман с практической целью — для овладения искусством играть в водевиле. Спектакль репетировался и игрался в течение всего лета. Вот как

рассказывает об этом Станиславский: «Дело было летом, мы, актеры, жили все вместе, безвыездно, в Люблиновке. Поэтому можно было без конца репетировать, а потом и играть при первом удобном случае, и мы широко пользовались этой возможностью. Встанешь, бывало, утром, выкупаешься и — сыграешь водевил. Потом позавтракаешь и — сыграешь другой. Погуляешь, опять повторишь первый, а там, смотришь, вечером кто-то приехал в гости, мы к нему: «А не хотите ли, мы вам сыграем спектакль?» — «Хочу», ответит приезжий. Зажигаем керосиновые лампы — декорации никогда не снимались, — спускаем занавес... Для нас это были репетиции, при каждом повторении которых мы ставили себе все новые и новые задания ради самоусовершенствования» («Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», 1936, стр. 73—74).

¹⁶ Невозможность регулярно ставить спектакли в Алексеевском кружке заставляет Станиславского выступать в публичных любительских спектаклях в существовавших тогда в Москве маленьких театриках. Первое такое выступление состоялось в театре Секретарева на Нижней Кисловке, 6. Театр этот, по словам некоторых театроведов, был оборудован богатым любителем Секретаревым в его доме и сдавался преимущественно под любительские спектакли. Среди любителей театр этот был известен под именем «Секретаревки». Что представляли собой эти маленькие театры? Вот как описывает их известный фельетонист В. М. Дорошевич:

«Это были любительские театры. Правда, очень маленькие. Театры-табакерки. Но настоящие театры, с партером, с ложами, с ярусами, даже с галеркой, с оркестром, с пыльными кулисами, с уборными... Секретаревский помещался на Кисловке, Немчиновский на Поварской. Это были, вероятно, когда-то, при крепостном праве, домашние театры гг. Секретаревых, гг. Немчиновых. Теперь они сдавались под любительские спектакли что-то рублей за 75, за 100, с правом устроить две репетиции» («Старая театральная Москва», изд. «Петроград», П. — М., 1923, стр. 11—12).

После революции в бывшем театре Секретарева помещалась одно время еврейская студия «Габима».

¹⁷ Пушкинский театр — первый постоянный частный театр в Москве, с постоянной труппой, работавшей на договорных началах. До 80-х годов в Петербурге и Москве существовала монополия императорских театров. Правда, с этой монополией вели борьбу любительские кружки, особенно многочисленные в Москве. Некоторые из этих кружков имели известную организацию, приобретали помещение и имели возможность более или менее регулярно ставить спектакли. В этих спектаклях принимали участие и артисты-профессионалы. Были кружки, которые ставили перед собой более широкие задачи. Так, в 1865 году возник Артистический кружок, основателями которого были А. Н. Островский, Н. Г. Рубинштейн, П. М. Садовский и много других известных в литературном и артистическом мире лиц. Кружок этот имел целью «распространение в публике правильных понятий о всех отраслях изящных искусств и развитие ее эстетического вкуса». Из этого кружка вышел ряд известных актеров, но он не был постоянным театром, с сплоченной постоянной труппой. К 80-м годам он пришел в упадок. В 1872 году в Москве была Политехническая выставка, и на ее территории

возник так называемый «Народный театр», под руководством А. Ф. Федотова (см. прим. 61), но его существование было связано с выставкой. Заменявший его Общедоступный театр также не имел постоянной труппы. Так продолжалось до 80-х годов. Весной 1880 года А. А. Бренко (см. прим. 18) арендовала на ряд спектаклей театр Солодовникова на Петровке. Спектакли благодаря участию в них выдающихся провинциальных актеров имели большой успех, и А. А. Бренко решила открыть постоянный театр. Она привлекла к делу известного тогда финансиста Малкиэля. Он снабдил ее деньгами и уступил театру свой особняк на Тверской улице (улица Горького). Первое время театр официально назывался «Драматический театр А. А. Бренко в доме Малкиэля», но так как летом 1880 года состоялось открытие памятника Пушкину, а театр помещался близ памятника, то среди населения он был известен как «театр, что близ памятника Пушкину», а вскоре и официально был переименован в «Пушкинский театр». Пушкинский театр приобрел большую популярность: труппа у Бренко состояла из лучших в то время актеров. После банкротства Бренко он перешел к Ф. А. Коршу (см. прим. 83).

¹⁸ Бренко (по мужу Левенсон) Анна Алексеевна (1849—1934) — с 1874 по 1879 год артистка Малого театра, основательница Пушкинского театра (см. прим. 17). После закрытия театра в 1881 году занималась педагогической деятельностью в Киеве, Петербурге и Москве. Преподавала драматическое искусство на Пречистенских курсах для рабочих. В 1914 году основала первую бесплатную рабочую школу драматического искусства. В 1915 году ее рабочая группа выступала на сцене Московского литературно-художественного кружка. Ставили «Грозу» Островского. Этот спектакль положил начало первому рабочему театру. В 1918 году, во время гражданской войны, труппа рабочих во главе с А. А. Бренко обслуживала Павелецкую железную дорогу от Москвы до Раиненбурга. В 1924 году советской общественностью был отпразднован пятидесятилетний юбилей артистической и педагогической деятельности А. А. Бренко; ей было присвоено звание заслуженной артистки Республики.

¹⁹ Роль философа Панкраса технически очень трудна. Панкрас очень много и очень быстро говорит, причем есть сцена, где он говорит на нескольких языках, сопровождая слова характерной для каждого языка жестикულიцей. В Малом театре эту роль прекрасно играл О. А. Правдин (см. прим. 55).

²⁰ Роль цырюльника Лаверже в опере-водевиле «Любовное зелье» требует от исполнителя легкости, мягкой иронии, хорошего голоса. По словам видевших Станиславского в этой роли, он был превосходен. Оценку своего исполнения Станиславский не изменил и через много лет. «35 лет спустя, вспоминая о былом, К. С. Станиславский, очаровательно усмехаясь и точно сам стыдясь своих слов, признался мне: «Знаете, это моя самая любимая роль» (Н. Эфрос, «К. С. Станиславский», Петербург, 1918, стр. 12).

²¹ Родон (Габель) Виктор Иванович (ум. 1892) — вначале драматический провинциальный актер. С 1876 года — в оперетке М. В. Лентовского на ролях комика-буфф; особенно славился исполнением злободневных куплетов. В 1883—1884 годах управлял антре-

призой Лентовского в Петербурге В 1885—1886 годах держал антрепризу в театре Шелапутина (сейчас здесь помещается Центральный детский театр). Окончил университет.

²² Зина — Зинаида Сергеевна Алексеева, в замужестве Соколова (род. 1865) — сестра Станиславского. С раннего детства вместе со Станиславским увлекалась цирком, кукольным театром. Мечтала стать балериной. В первых спектаклях Алексеевского кружка, по словам Станиславского, была «на положении Золушки, которой поручалась только черная работа, то есть она готовила костюмы, монтировку, декорации, она выпускала актеров на сцену, но в качестве артистки появлялась лишь в самых экстренных случаях, и то в небольших ролях» («Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», 1936, стр. 76—77). В данном спектакле она поборола свою застенчивость и сыграла так хорошо, что заслужила одобрение своего уже и в то время требовательного брата. Зинаида Сергеевна вышла замуж за врача-хирурга К. К. Соколова (см. прим. 23) и в 1893 год уехала с мужем в деревню в Воронежскую губернию.

В деревне она не оставляла своего любимого дела — театра. Из сельской интеллигенции и крестьян она и ее муж организовали любительский кружок, который ставил спектакли. С ранней весны и до заморозков каждый праздник давался спектакль. После работ все шли на репетиции и с увлечением репетировали иногда до начала работ следующего дня. Ставились главным образом пьесы из народного быта, много пьес Островского и даже оперы — «Русалка» Даргомыжского и «Аскольдова могила» Верстовского. Одновременно Зинаида Сергеевна обучала грамоте взрослых женщин; широко поставила она также обучение женщин художественной вышивке, как русской разных местностей и эпох, так и иностранной (например, венесуэльской). Среди крестьянок оказалось много настоящих художниц. Вышивки приобрели известность и давали женщинам хороший заработок, который был большим подспорьем в их хозяйстве.

Две зимы (1912 и 1913 годов) Зинаида Сергеевна прожила в Москве и работала в качестве артистки в Художественном театре. Исполняла роль королевы в «Гамлете» Шекспира и Либановой в «Где тонко, там и рвется» Тургенева. В 1915 году переехала в Москву на постоянное жительство. Работала в б. Алексеевской больнице. Организовала при помощи известного профессора окулиста М. И. Авербаха общежитие для слепых. Изучила азбуку слепых и учила их грамоте и разным работам.

После революции — в 1918 году — руководила драматической студией на ткацкой фабрике б. Сапожниковых. Работала в Оперной студии им. Станиславского, преподавала его систему до 1935 года. С 1935 года работает по подготовке преподавателей системы, преподает законы речи, художественного чтения, ритмики.

В 1935 году З. С. Алексеева-Соколова получила звание заслуженной артистки Республики.

²³ Соколов Константин Константинович (1857—1919) — старший хирург б. Бахрушинской больницы, муж Зинаиды Сергеевны Алексеевой (см. прим. 22). В Алексеевском кружке пользовался большим успехом как актер. Соколов променял карьеру известного московского хирурга на труд сельского врача и в тече-

ние многих лет работал в деревне в качестве врача и культурного деятеля. Погиб на эпидемии сыпного тифа.

²⁴ Очевидно, намек на то, что К. К. Соколов в это время ухаживал за сестрой Станиславского.

²⁵ В оперетте «Жавотта».

²⁶ Деконский Александр Павлович — врач, товарищ К. К. Соколова, один из лучших актеров в Алексеевском кружке. Роль Бертрама играл в оперетте «Жавотта».

²⁷ Чернов Аркадий Яковлевич (1864—1904) — знаменитый опереточный и оперный актер. Впервые выступил на сцене в качестве хориста в опереточной труппе в Ростове-на-Дону. Вскоре перешел на положение премьера. Обладал прекрасным голосом, большим темпераментом, красивой внешностью. Пользовался в качестве опереточного актера огромным успехом. В 1886 году дебютировал в б. Марининском театре и с тех пор перешел в оперу. Сошел с ума и умер в больнице для умалишенных. Станиславский видел его в театре Ленцовского.

²⁸ Ленский (Вервиццотти) Александр Павлович (1847—1908) — один из замечательных артистов Малого театра. В течение десяти лет играл в провинции — Новочеркасске, Одессе, Нижнем (Горьком). В Москве впервые выступил в роли Гамлета в Общедоступном театре на Солянке. Имел большой успех. В Малый театр принят в 1876 году. Ленский прекрасно играл в комедиях Шекспира («Укрощение строптивой», «Много шуму из ничего»), Дон-Жуана в комедии Мольера. Обладал даром совершенного перевоплощения, изумительно владел искусством грима. Кроме того, Ленский был выдающимся преподавателем сценического искусства, прекрасным режиссером. По его инициативе был создан так называемый Новый театр, который являлся как бы театральной студией. Все начинания и преобразования Ленского в театре разбивались при столкновении с казенщиной, царившей в Управлении императорскими театрами. В результате он принужден был уйти из Малого театра. (См. А. П. Ленский, «Статьи, письма, записки», редакция М. Ф. Ленина и Вл. Филиппова, изд. «Academia», 1935.)

Станиславский очень ценил и любил Ленского-актера. «Я влюблен в Ленского, — пишет он, — и в его томные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно красивые и выразительные кисти рук, и в его чарующий голос тенорового тембра, изящное произношение и тонкое чувство фразы, и в его разносторонний талант к сцене, живописи, скульптуре, литературе. Конечно, в свое время я усердно копировал его достоинства (тщетно!) и недостатки (успешно!)» («Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», 1936, стр. 60).

²⁹ Рамфис — жрец богини Изиды в опере «Аида» Верди. Это, кажется, единственное публичное выступление Станиславского в качестве оперного певца. По крайней мере, мы нигде не встречаем ни записей, ни театральных афиш, указывающих на другие его выступления в опере.

³⁰ Кашкадамов Федор Алексеевич — по словам самого Станиславского, один из самых близких его друзей того времени, сын Алексея Гордеевича Кашкадамова, преподавателя литературы и инспектора 4-й гимназии, где одно время учился Станиславский.

А. Г. Кашкадамов вскоре был переведен на другое место. При новом инспекторе утвердились порядки, описанные Станиславским в его книге «Моя жизнь в искусстве» (стр. 49—50), и родители перевели Станиславского в гимназию при б. Лазаревском институте. Федор Алексеевич Кашкадамов был очень одаренный человек, хороший скрипач. Рано умер от туберкулеза.

³¹ Садовский Михаил Провыч (1847—1910) — артист Малого театра, сын Прова Садовского (см. прим. 118), в доме которого бывали Островский, Писемский, Аполлон Григорьев и другие писатели, что повлияло на развитие Михаила Провыча. Учился он в гимназии, но должен был уйти по болезни и продолжал образование дома под руководством лучших преподавателей.

Дебютировал в 1867 году в Артистическом кружке в комедии Островского «В чужом пиру похмелье» в роли Андрея. В 1870 году получил дебют в Малом театре в пьесе того же автора «Свои люди — сочтемся» в роли Подхалюзина и был принят в труппу, но продолжал выступать в кружке, так как первое время в театре получал мало ролей. Впоследствии переиграл в Малом театре массу ролей. Был одним из лучших Хлестаковых. В пьесе Островского «Таланты и поклонники» играл студента Мелузова. М. П. Садовский известен так же как переводчик многих пьес и автор рассказов из быта актеров и «мелкого люда». Преподавал драматическое искусство в Московской филармонии, а в начале 90-х годов — на драматических курсах Театрального училища.

³² Ермолова Мария Николаевна (1853—1928) — гениальная артистка Малого театра, в котором она провела всю свою жизнь. В 1870 году, 30 января, дебютировала на сцене этого театра в трагедии Лессинга «Эмилия Галотти». В 1920 году советское правительство и общественность с большой торжественностью отпраздновали пятидесятилетие сценической деятельности Ермоловой, и ей первой было присвоено высшее в те годы звание народной артистки Республики. Станиславский считает Ермолову величайшей артисткой мира. «Чтобы судить о силе и заразительности ее воздействия, надо было постоять с ней на одних подмостках. Я удостоился этой радости, чести и блаженства, так как играл с ней в Нижнем-Новгороде роль Паратова в «Бесприданнице». Незабываемый спектакль, в котором, казалось мне, я стал на минуту гениальным. И неудивительно: нельзя было не заразиться талантом от Ермоловой, стоя рядом с нею на подмостках» («Моя жизнь в искусстве», изд. «Академия», 1936, стр. 62).

³³ Фиф — Федор Алексеевич Кашкадамов (см. прим. 30).

³⁴ Фифин вальс — в оперетке «Всяк сверчок знай свой шесток».

³⁵ Давыдов (Карапетов) Александр Давыдович (1856—1910) — знаменитый опереточный артист. Был очень популярен как исполнитель романсов. Его исполнение было близко к мелодекламации и отличалось замечательной выразительностью и задушевностью.

³⁶ Штекер Андрей Германович — служащий одной торговой фирмы, впоследствии муж сестры Станиславского Анны Сергеевны.

- 37 Юра — Георгий Сергеевич Алексеев. Здесь подразумевается его первый дебют в качестве взрослого любителя.
- 38 Студента Покровцева из «Практического господина», которого играл Станиславский, зовут Тихон Григорьевич.
- 39 Роль Ботова в комедии «Шалость» Ленский играл в сезон 1880/81 года.
- 40 Jeune premier — при существовавшем разделении артистов по различным амплуа — артист, исполнявший роли любовников, молодых героев.
- 41 Маша — Мария Сергеевна Алексеева — младшая сестра Станиславского, обладательница хорошего голоса. Была замужем за театром Олениным, а потом за Севастьяновым. Пела с ним в провинции. Лучшая ее роль — Марфа в опере «Царская невеста» Римского-Корсакова.
- 42 Макашов Василий Ефимович — репетитор Георгия Сергеевича, брата Станиславского.
- 43 Бессонов Сергей Петрович — товарищ по гимназии Владимира Сергеевича, впоследствии служащий в конторе Алексеевых.
- 44 Роль разбойника Станиславский играл в оперетте Ш. Лекока «Камарго» («Графиня de la Frontière»).
- 45 Здесь Станиславский подчеркивает, что он в то время считал себя актером на драматические роли и приписывал драматические сцены там, где их не было.
- 46 Вот как оценивает впоследствии Станиславский свое выступление в роли пастуха Пипо: «Я, конечно, пел партию красавца-пастуха Пипо. Стыдно теперь смотреть на свою фотографию в этой роли. Все пошлое, что есть в конфетной или парикмахерской красоте, взято было для грима. Закрученные усики, завитые волосы, обтянутые ноги. И это для простого, близкого к природе пастуха! До какого абсурда доходит актер, когда он пользуется театром для самопоказывания!» («Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», 1936, стр. 112).
- 47 Карзинкин Александр Андреевич — фабрикант. У него в доме на Покровском бульваре была маленькая сцена.
- 48 Решимов (Горожанкин) Михаил Аркадьевич (1845—1887) — артист Малого театра.
- 49 Свой псевдоним, теперь известный во всем культурном мире, Станиславский взял у любителя, доктора Маркова, который ему очень нравился. Доктор Марков в это время уже перестал выступать на сцене. Взят был псевдоним для того, чтобы под ним укрыться как от родителей, которые были против выступления сына на любительских сценах, так и от тех, кто знал К. С. Алексеева как директора Русского музыкального общества и председателя разных благотворительных учреждений.
- 50 Данцигер Андрей Андреевич — сын известного в то время биржевого нотариуса; впоследствии сам занимал эту должность. Друг брата Станиславского, Владимира Сергеевича.
- 51 Шлезингер Николай Карлович — в молодости друг Станиславского. Они вместе много занимались литературой. Особенно увлекались Шекспиром. Впоследствии Шлезингер служил в деле Алексеевых.

52 Киселевский Иван Платонович (1839—1898) — крупный актер на характерные роли. Играл в больших провинциальных городах — Киеве, Казани, Одессе и др. — и на столичных сценах.

53 Немчиновский театр — театральное помещение в доме Немчинова на Поварской улице, сдававшееся под любительские спектакли. Было известно под именем «Немчиновки».

54 Федотова Гликерия Николаевна (1846—1925) — одна из выдающихся артисток Малого театра. Подобно Ермоловой, весь свой артистический путь прошла в этом театре. Играла и в трагедии, и в классической комедии, и в современной драме. В 1905 году из-за болезни ног покинула сцену, но до самой смерти жила интересами театра. Станиславский очень ценил Федотову и как артистку и как педагога. Федотова, с своей стороны, все время не выпускала Станиславского из виду, с первых же шагов его на сцене была его советником и учителем. Мнением ее Станиславский дорожил и очень с ним считался.

55 Правдин Осип Андреевич (1849—1921) — с 1878 года артист Малого театра. Превосходный исполнитель Мольера. Первоклассный мастер грима.

56 На смерть Наполеона — очевидно, стихотворение Пушкина «Наполеон».

57 «Завещание» — стихотворение Лермонтова.

58 Неклюжев — персонаж в пьесе А. Пальма «Наш друг Неклюжев».

59 В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский так мотивирует свой уход из школы: «Поступив в театральную школу, я попал в компанию учеников, которые были намного моложе меня. Разница между нами и нашими воззрениями была слишком разительна для того, чтобы я мог чувствовать себя как дома среди школьного режима и заправских учеников. Кроме того, невозможность быть аккуратным в школе при моих фабричных и конторских неотложных обязанностях, намеки на мое вечное опаздывание, колкости товарищей насчет поблажек, которые мне делались, а им нет, в смысле манкировок, — все это мне надоело, и я ушел из школы, пробыв там не более трех недель. К тому же вскоре покинула школу и Гликерия Николаевна, ради которой стоило оставаться там» (изд. «Academia», 1936, стр. 106).

Среди учеников, принятых вместе со Станиславским в Театральное училище, был семнадцатилетний Павел Орленев (1869—1932).

Станиславский короткое время посещал в качестве вольнослушателя Парижскую консерваторию, но, убедившись, что здесь учат только сценическому ремеслу, хотя и доведенному до совершенства, он, неудовольствованный, прекратил посещение занятий.

60 Среди исполнителей этого спектакля назовем Елизавету Ивановну Леонтьеву. О ней Станиславский дает разъяснение в скобках на программе спектакля — «столетняя старуха». Годы ее, вероятно, преувеличены. Эта старуха — гувернантка матери Станиславского, жившая «на покое» в доме Алексеевых. Леонтьева — подруга по институту Александры Осиповны Россет-Смирновой, известной в свое время, умной, образованной женщины, друга Пушкина, Гоголя, Жуковского и других писателей. Леонтьева бывала

в салоне Смирновой и знала всех ее друзей. Самым ярким воспоминанием прошлого был, по ее словам, тот вечер, когда она, сидя в одной ложе с Гоголем, смотрела «Ревизора».

⁶¹ Федотов Александр Филиппович (1841—1895) — один из основателей Общества искусства и литературы, директор драматического отдела музыкально-драматического училища, основанного при Обществе, и главный режиссер Общества.

В 1862 году был принят в Малый театр на роли стариков и комические. В 1871 году ушел и был в 1872 году одним из директоров Народного театра, открытого в Москве по случаю бывшей в то время Всероссийской политехнической выставки. Затем возвратился в Малый театр, но в 1873 году был уволен за опоздание после отпуска. После этого его работа в качестве актера надолго прекратилась. Но он проявил кипучую деятельность в самых разнообразных видах служения искусству. Оставив в 1889 году Общество искусства и литературы, он открыл собственную драматическую школу. В 1893 году снова служит актером в Петербурге и преподает в Петербургском императорском театральном училище. Им написано также около двадцати пьес, которые ставились в казенных и частных театрах. В Обществе искусства и литературы шла его пьеса «Рубль». Был женат первым браком на Гликерии Николаевне Федотовой.

⁶² Немецкий клуб помещался на б. Софийке (Пушечной, 9). После Октябрьской революции был клубом коммунальников. Сейчас — Центральный дом работников искусств.

⁶³ Соллогуб (граф) Федор Львович (1848—1890) — талантливый художник и поэт, племянник известного в свое время писателя Владимира Александровича Соллогуба (1814—1882), автора повести «Гарантас» и комедий. После окончания университета Ф. Л. Соллогуб поступил на службу в судебное ведомство и был назначен товарищем прокурора в один из провинциальных городов, но эта деятельность его не удовлетворяла, его влекло искусство. Он писал стихи и поэмы рисовал, пробовал быть актером, Ф. Л. Соллогуб был активным членом Общества искусства и литературы. Для первого спектакля этого Общества им написаны декорации к «Скупому рыцарю» и сделаны рисунки костюмов к «Жоржу Дандену». С успехом выступал на сцене Общества в качестве актера.

В последние годы жизни Соллогуб получил должность консультанта по художественной части при московских казенных театрах. По его рисункам были поставлены в Малом театре «Гамлет» и в Большом — опера «Мазепа».

⁶⁴ Федотов Александр Александрович (1863—1909) — сын Гликерии Николаевны и Александра Филипповича Федотовых, сверстник и близкий приятель Станиславского. Окончил университет. Во время выступлений в Обществе искусства и литературы под псевдонимом Филиппов был чиновником. С 1893 года — артист Малого театра на характерных ролях. Был также преподавателем Театрального училища.

⁶⁵ Лопатин Владимир Михайлович (1861—1935) — служил в судебном ведомстве. В Обществе искусства и литературы играл под псевдонимом Владимиров. Обратил на себя внимание

исполнением роли Третьего мужика в «Плодах просвещения» на любительском спектакле в доме Л. Н. Толстого. С переходом Станиславского в Художественный театр В. М. Лопатин работал по своей специальности в судебном ведомстве. В 1912 году поступил в Художественный театр под псевдонимом Михайлов.

⁶⁶ Ленский Анатолий Павлович — брат знаменитого артиста Александра Павловича Ленского (см. прим. 28), небольшой актер Малого театра.

⁶⁷ Театр «Парадиз» (на` Большой Никитской, ныне улице Герцена) основан артистом петербургской немецкой труппы Георгом Парадизом (ум. 1902). У Парадиза была своя немецкая труппа, а кроме того, он сдавал театр гастролерам, преимущественно иностранцам. Сейчас в здании б. театра «Парадиз» помещается театр Революции.

⁶⁸ Коровин Константин Алексеевич — художник-импрессионист, пейзажист и декоратор. Писал декорации также для «Жоржа Дандена», поставленного в день открытия Общества искусства и литературы.

⁶⁹ Об исполнении «Микадо» «Московский листок», между прочим, пишет: «Стройность и осмысленность хоровых масс, состоявших из образованных исполнителей, были замечательны... Что касается солистов, то все они были так жизненны и остроумны, что и опереточным нашим артистам можно бы многому у них поучиться. Первое место занимал по красивому голосу, осмысленной фразировке К. А.—в» [К. С. Станиславский].

⁷⁰ Театр Мошнина помещался в Каретном ряду и сдавался под спектакли. Позднее известен под именем «Эрмитажа». В нем начинал свою деятельность Художественный театр.

⁷¹ Артем (Артемьев) Александр Родионович (1842—1914) — впервые встретился со Станиславским на данном спектакле. Артем играл в любительских кружках в маленьких театриках «Секретаревке» и «Немчиновке». «Здесь... — пишет М. В. Дорошевич, — ...начал свою артистическую деятельность мой учитель чистописания и рисования Артемьев. Потом — ваш друг, ваш любимец, незабвенный, дорогой и милый Артем. «Дедушка Художественного театра»... Вы вспоминаете Артема чудесным Фирсом, трогательным Нахлебником. Я помню его превосходным Аркадием Счастливым. И в моих ушах звучит его мягкий, укоряющий голос: «Дорошевич Власий, сколько раз я вам говорил, чтобы вы, когда пишете, держали указательный палец прямо!» Целое отчаяние в голосе! Изю всей массы людей, которые меня «учили и воспитывали», это один из немногих, о которых у меня сохранилась теплая память... Вы его помните, видите, как живым. Небольшого роста. Рябой. С дерганной бородкой. В молодости у него была пышная шевелюра... Целый день этот человек твердил то одним, то другим малышам: «Буква Г. Большая. Пишется так. Смотрите». А вечером предавался творчеству. Настоящему художественному творчеству» («Старая театральная Москва», изд. «Петроград», 1923, стр. 13—15).

С 1890 года Артем играл в Обществе искусства и литературы. В 1898 году перешел в Художественный театр. В первом спектакле — «Царь Федор Иоаннович» — играл старика Богдана Курю-

кова. Последней его ролью был Кузовкин в пьесе Тургенева «На хлебник».

⁷² Куманин Федор Александрович (1855—1896) — редактор-издатель художественного журнала «Артист», переводчик пьес, член Общества искусства и литературы, принимал участие в спектаклях Общества под псевдонимом Карелин.

⁷³ Вансяцкий Дмитрий Феофилактович — деятельный член Общества искусства и литературы, выступал на сцене под псевдонимом Неволли. Служил чиновником в управлении московского обер-полицмейстера

⁷⁴ Лилина Мария Петровна (род. 1866) — дочь московского нотариуса Петра Дмитриевича Перевошикова, будущая замечательная артистка Художественного театра, жена Станиславского. Во время своих первых выступлений в любительских спектаклях она была классной дамой в Екатерининском институте, играть приходилось тайком от начальницы, и потому с первых же шагов она выступает под псевдонимом. Начальница все же узнала, что подчиненная ей классная дама — актриса, и Лилина принуждена была оставить институт и переехать к тетке в Петербург. Когда организовалось Общество искусства и литературы, она по просьбе Станиславского, переданной ей братом, вернулась в Москву и вступила в любительскую труппу Общества. В первом же спектакле Лилина сыграла субретку Кладину в «Жорже Дандене» Мольера, затем переиграла много ролей в водевилях и легких комедиях, а в конце того же сезона сыграла Луизу в «Коварстве и любви» Шиллера, в которой показала свой драматический талант. 5 июля того же, 1889 года в Любимовке состоялась свадьба Лилиной с Станиславским. Станиславский всегда считался с ее мнением о своей игре.

В Художественном театре Лилина сыграла около сорока ролей. Первой была Маша в «Чайке» Чехова. По многим воспоминаниям о первом спектакле «Чайки», Лилина имела выдающийся успех. Когда просматриваешь репертуар Лилиной, то прежде всего поражаешься громадному диапазону ее дарования: одна за другой ею сыграны такие роли, как Соня в «Дяде Ване» Чехова, Снегурочка в пьесе-сказке Островского, Наташа в «Трех сестрах» Чехова и одна из лучших ее ролей — Лиза Бенш в «Микаэле Крамере» Гауптмана. Или прелестная Туанетт в комедии Мольера «Мнимый больной» и трагическая Марья Тимофеевна (Хромоножка) в «Бесах» Достоевского. Последние сыгранные ею роли — Карпузина в «Дядюшкином сне» Достоевского и графиня Вронская в «Анне Карениной». В настоящее время М. П. Лилина ведет занятия в студии Станиславского. В 1923 году М. П. Лилина получила звание заслуженной артистки Республики, в 1933 году — народной артистки Республики, в 1937 году награждена орденом Трудового Красного знамени, к сорокалетию юбилею театра — орденом Ленина.

⁷⁵ Шёнберг Александр Акимович — в то время студент Московского университета. С 1898 года — актер и режиссер Художественного театра. В 1902 году ушел отсюда в б. Александринский театр, режиссировал в других театрах, Вернулся в МХАТ в 1917. Ушел в 1919.

76 8 декабря 1888 года — первый спектакль любительского артистического кружка Общества искусства и литературы. Толчком к возникновению этого Общества послужил благотворительный спектакль, состоявшийся 6 февраля 1887 года в Немецком клубе на Софийке. Спектакль устроивал и режиссировал Александр Филиппович Федотов (см. прим. 61). К участию в этом спектакле, через посредство сына Федотова, Александра Александровича, был приглашен Станиславский.

«Впервые я встретился, — пишет Станиславский, — с настоящим талантливым режиссером, каким был А. Ф. Федотов. Общение с ним и репетиции были лучшей школой для меня. Повидимому, я заинтересовал его, и он старался всячески приблизить меня к своей семье. Спектакль Федотова имел успех. После него я уже не мог возвращаться к прежним любительским спектаклям. Нам, участникам федотовского спектакля, не хотелось расходиться. Заговорили о создании большого общества, которое соединило бы, с одной стороны, всех любителей в драматический кружок, а всех артистов и деятелей других театров и искусств в артистический клуб без карт. О том же давно мечтали и я с моим другом Федором Петровичем Комиссаржевским. Мне оставалось только соединить его с Федотовым и договориться до конца о проектируемом большом предприятии» («Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», 1936, стр. 148).

Основателями Общества были Станиславский, А. Ф. Федотов и Ф. П. Комиссаржевский (см. прим. 95). О целях общества говорится в параграфе первом его устава: «Московское общество искусства и литературы имеет целью способствовать распространению познаний среди своих членов в области искусства и литературы, содействовать развитию изящных вкусов, а также давать возможность проявлению и способствовать развитию сценических, музыкальных, литературных и художественных талантов. С этой целью Общество содержит, с надлежащего разрешения, Драматическо-музыкальное училище... Кроме того, Общество может устраивать, с соблюдением общеустановленных правил и распоряжений правительства, сценические, музыкальные, литературные, рисовальные и семейные утра и вечера, выставки картин, концерты и спектакли».

Создатели Общества широко развернули свою деятельность в расчете на сочувствие капиталистов, но надежды их не оправдались. Музыкально-драматическое училище имело два отдела — оперный и драматический. Директором драматического был А. Ф. Федотов, оперного — Ф. П. Комиссаржевский.

77 Медведова Надежда Михайловна (1832—1899) — выдающаяся артистка Малого театра. В начале своей работы в театре выступала с успехом в мелодрамах, впоследствии перешла на характерные роли и роли старух. Пользовалась в труппе большим уважением. В «Моей жизни в искусстве» на страницах, посвященных воспоминаниям о Медведовой, Станиславский говорит: «Медведову я помню превосходно, не только как артистку, но и как превосходного человека-самородка. Она была до некоторой степени моей учительницей и имела на меня большое влияние» (изд. «Academia», 1936, стр. 57).

78 Потехина Раиса Алексеевна (1862—1890) — артистка Малого театра, куда перешла из театра Бренко. Дочь драматурга А. А. Потехина.

79 Бларамберг Павел Иванович (1841—1907) — композитор, автор нескольких симфонических произведений, опер и романсов, профессор Музыкально-драматического училища Филармонического общества. Член Общества искусства и литературы.

80 Ремезов Митрофан Нилович (1835—1901) — беллетрист, художественный критик.

81 «Русская мысль» — либеральный журнал, основанный в 1880 году С. А. Юрьевым (см. прим. 197). Ремезов был не издателем, а художественным критиком этого журнала.

82 Шиловский (Лошिवский) Константин Степанович (1849—1893) — с 1888 года артист Малого театра. Характерная фигура русской богемы. Очень одаренный человек — скульптор, певец, художник, артист, — он во всех областях искусства был дилетантом. Написал несколько драматических произведений, много стихов, выступал также в печати в качестве художественного критика. Им было сочинено много романсов — слова и музыка. Стоял членом Общества искусства и литературы, преподавал в его Музыкально-драматическом училище искусство грима и костюма. Им составлен большой труд — «Опыт театрального грима», печатавшийся в журнале «Артист».

83 Театр Корша возник 30 августа 1882 года. Это был первый частный театр, открытый после издания общего указа об отмене монополии дирекции императорских театров, опубликованного 23 марта 1882 года. Основатель театра, Федор Адамович Корш (1852—1921), был присяжным поверенным и занимался переводами пьес. В 1881 году он держал вешалку в Пушкинском театре А. А. Бренко (см. прим. 18). После банкротства Пушкинского театра Корш в компании с некоторыми артистами труппы этого театра открыл в Газетном переулке (в той его части, которая сейчас называется Проездом Художественного театра) в особняке Лянозова (в 1902 году перестроенном для Художественного театра) театр, названный Русским драматическим театром. Впоследствии Корш стал его единоличным хозяином. В 1883 году театр перешел в новое помещение в Богословский (теперь Петровский) переулок и стал называться «Драматический театр Ф. А. Корша». Этот театр просуществовал до 1933 года. В труппе служили прекрасные актеры, но Корша интересовала главным образом коммерческая сторона дела — чуть ли не каждую неделю шла новая постановка, отчего, естественно, страдала художественная сторона спектаклей; репертуар составлялся обычно согласно вкусам замоскворецкого купечества.

84 Федотова — Гликерия Николаевна (см. прим. 54).

85 Южин (кн. Сумбатов) Александр Иванович (1857—1927) — актер Малого театра и автор целого ряда пьес. Принимал участие в любительских спектаклях еще в тифлисской гимназии, где учился вместе с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. Во время пребывания в Петербургском университете выступал на клубных сценах и в загородных театрах. В 1881 году играл в Москве в Пушкинском театре. В Малом театре, куда вступил в

1882 году, переиграл много героических ролей Шекспира, Шиллера, Гюго, играл Чацкого, во многих пьесах Островского. После смерти А. П. Ленского был директором Малого театра, оставаясь им и в революционные годы. В 1922 году получил звание народного артиста Республики. С 1926 года был почетным директором Малого театра.

⁸⁶ Устромская Марья Федоровна — жена нотариуса, участвовала в спектаклях Общества под псевдонимом Марева.

⁸⁷ Филиппов Сергей Никитич (1863—1910) — беллетрист и критик.

⁸⁸ Самарова (по мужу Грекова) Мария Александровна (1852—1919) — жена артиста Малого театра И. Н. Грекова (см. прим. 116), имела театральную-костюмерную мастерскую. Принимала участие в любительских кружках. Ее артистические способности развернулись в Обществе искусства и литературы, где она сыграла много ролей. В 1898 году вошла в труппу Художественного театра. Играла преимущественно старух: Анфису в «Трех сестрах» Чехова, Марину в «Дяде Ване», Иславу в «Месяце в деревне» Тургенева, старуху Фокерат в «Одиноких» Гаупмана.

⁸⁹ Никулина Надежда Алексеевна (1845—1923) — выдающаяся артистка Малого театра. Исполнительница комических и характерных ролей.

⁹⁰ Дудышкин Сергей Геннадиевич (1852—1901) — театральный рецензент, журналист, переводчик и педагог.

⁹¹ Сальвини Томазо (1828—1915) — знаменитый итальянский трагический артист. Самым гениальным его созданием считается Отелло. В Россию Сальвини приезжала первый раз в 1882 году. Станиславский был глубоко захвачен его игрой. В книге «Моя жизнь в искусстве» он подробно описывает, как Сальвини готовится к спектаклю, и в заключение говорит: «Скажу только, что для меня тогда же стало несомненным: Отелло — Сальвини — это монумент, памятник, воплощающий в себе какой-то неизменный закон» (изд. «Academia», 1936, стр. 236—237).

⁹² Попов Дмитрий Николаевич — член Общества искусства и литературы. Заведывал хозяйственной частью, иногда выступал в качестве артиста.

⁹³ Первые спектакли Общества искусства и литературы были отмечены прессой. Приводим только относящееся к Станиславскому. Критик газеты «Новости дня» 14 декабря 1888 года пишет: «До появления «Скупого рыцаря» на сцене бывшего Пушкинского театра я не знал, кто этот г. Станиславский: когда занавес опустился, для меня было ясно, что г. Станиславский — прекрасный актер, вдумчивый, работающий и очень способный на сильно драматические роли. Я окончательно убедился в этом, посмотрев г. Станиславского в «Горькой судьбине». Пушкинский Барон и Ананий Яковлев — нужно было много потрудиться, чтобы переделать одного в другого, нужен талант, чтобы дать не простую переделку, а два самостоятельных живых лица».

Газета «Новости» от 17 декабря 1888 года пишет:

«Скупым рыцарем» подняло свой первый занавес наше юное Общество искусства и литературы... Монолог в подвале был пере-

дан г. Станиславским чрезвычайно удачно. — не только добросовестно, но и толково, даже художественно... Первый спектакль закончился «Данденом», для которого г. Корвин дал прехорошенькую декорацию. В комедии Мольера на голову выше остальных исполнителей (и фигурально и по рекрутской, как сказать, марке) оказался тот же г. Станиславский (Сотанвиль), давший нам на втором спектакле прекрасно сделанную фигуру Анания Яковлева.. Все три роли сыграны им, действительно, не по-любительски».

В «Новом времени» от 17 декабря 1888 года читаем: «Первое место в труппе Общества занимает, без сомнения, г. Станиславский — nom de guerre (псевдоним) одного любителя, который оказывается и опытным и талантливым исполнителем, далеко оставляющим за собой многих профессиональных лицедеев. Он дебютировал в первом спектакле Общества в роли Барона в пушкинском «Скупом рыцаре». Верно взятый тон, искренний драматизм исполнения, прекрасная жестикуляция и умение носить костюм делали из г. Станиславского совсем живую фигуру... В заключение спектакля шел мольеровский «Жорж Данден». Пальма первенства принадлежала опять-таки г. Станиславскому, который выказал комическую сторону своего таланта в роли барона де Сотанвиля. Остальные подыгрывали усердно и успешно».

⁹⁴ Левитан Исаак Ильич (1861—1900) — знаменитый художник-пейзажист. Был членом Общества искусства и литературы.

⁹⁵ Комиссаржевский Федор Петрович (1838—1905) — директор оперного отдела музыкально-драматического училища при Обществе искусства и литературы и один из его основателей. Знаменитый в свое время оперный певец-тенор, отец Веры Федоровны Комиссаржевской. Еще будучи студентом Петербургского университета, он мечтал о том, чтобы учиться петь. В России в то время музыкальное образование стояло на низком уровне. Комиссаржевский без всяких средств отправился в Италию и добрался до Милана. По окончании Миланской консерватории пел в крупных городах Италии. С итальянской труппой приехал на гастроли в Петербург. Имел большой успех и получил приглашение в русскую оперу. Дебютировал в 1863 году. На сцене казенного театра служил до 1880 года. За это время спел много партий. Из них лучшие Дон-Жуан в «Каменном госте» Даргомыжского и заглавная партия в опере Обера «Фра-Дьяволо». Одновременно занимался педагогической деятельностью. В 1880 году ушел со сцены, вторично женился и уехал в Италию. В 1883 году вернулся в Россию. Выступал гастролером в Большом театре. Вскоре окончательно ушел со сцены и был назначен профессором Московской консерватории. В это время у него начал брать уроки пения и сблизился с ним Станиславский. В 1895 году Комиссаржевский уехал из России и в 1905 году умер в Италии.

⁹⁶ В конце спектакля 29 января 1889 года были поставлены живые картины из пушкинской сказки «О попе и работнике его Балде», или «О купце Остолопе и работнике его Балде», как она в то время, по цензурным условиям, называлась.

⁹⁷ Федотов — Александр Филиппович (см. прим. 61).

⁹⁸ Яша — Яков Иванович Гремиславский — гример Станиславского, начиная с юношеских его выступлений на сцене. Впоследствии гример Художественного театра — со дня его основания и до настоящего времени. Вот как Станиславский вспоминает свою первую встречу с Гремиславским на спектакле в Любимовке: «Мальчик, которого все звали Яшей, шмыгал из одной уборной в другую. Мы встретились в этот день, 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» («Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», 1936, стр. 68). В 1933 году Гремиславский награжден званием Героя труда, в 1937 году — орденом Трудового Красного знамени.

⁹⁹ Алянчикова Анна Михайловна — по профессии акушерка, под псевдонимом Лордина играла с успехом в Обществе искусства и литературы.

¹⁰⁰ Третьяков — Николай Сергеевич (см. прим. 12).

¹⁰¹ Гинкулова Татьяна Семеновна — в то время ученица оперного отделения музыкально-драматического училища при Обществе искусства и литературы. После окончания ездила для совершенствования в Италию. Пела в Большом театре.

¹⁰² Граф — Федор Львович Соллогуб. После того как роль Дон-Жуана в «Каменном госте» перешла к Станиславскому, Дон-Карлоса с успехом исполнял Соллогуб.

¹⁰³ «Ваш брат» — Владимир Сергеевич (см. прим. 6).

¹⁰⁴ Поссарт Эрнст (1841—1921) — немецкий трагик. Неоднократно приезжал на гастроли в Россию. Игра его отличалась доведенной до высшего совершенства внешней отделкой роли. Лучшим его созданием был Натан Мудрый в трагедии Лессинга.

¹⁰⁵ Федотов — Александр Филиппович (см. прим. 61).

¹⁰⁶ Капнист Павел Александрович, граф (1840—1904) — попечитель Московского учебного округа. С 1895 — сенатор. Писал по вопросам школы и воспитания.

¹⁰⁷ Станиславский читал стихотворение Лермонтова «На смерть поэта».

¹⁰⁸ Шиловский был знаток в области сценического костюма.

¹⁰⁹ Падилла (Падилла-и-Рамос) — знаменитый оперный певец-баритон, испанец по происхождению. Гастролировал в России. Прекрасный исполнитель Дон-Жуана в опере Моцарта.

¹¹⁰ Сезарина и Аннибал — действующие лица в водевиле «Тайна женщины».

¹¹¹ Несмотря на громадный успех водевиля в Обществе искусства и литературы у публики, а главное — у артистов Малого театра, Станиславский позднее относился к своему исполнению роли Мергио вполне отрицательно: «Не знаю, чем объяснить мой совершенно исключительный успех в водевиле «Тайна женщины», где я повторил уже игранную в нашем домашнем кружке роль студента Мергио. Я ничего не меняя в сделанном раньше, а ведь прежний принцип: играй во-всю, чтоб не соскучились, на котором создавалась роль, — несомненно был ложен» («Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», 1936, стр. 187).

112 Федотов — Александр Александрович (см. прим. 64).

113 Знаменитая мимическая пауза у Ленского была в роли Бендикта. «Не видевшие этой сцены в исполнении Ленского, — рассказывает А. П. Кизеветер, — не испытывали одного из глубоких эстетических наслаждений, какие только может дать сцена; эта мимическая пауза Ленского была целой многосодержательной лекцией без слов по психологии человеческой радости».

114 Марья Петровна — Лилина (Первошикова) (см. прим. 74).

115 Рыбаков Константин Николаевич (1856—1916) — известный артист Малого театра, сын знаменитого провинциального актера Николая Хрисанфовича Рыбакова (см. прим. 259). Прослужил в провинции десять лет. В 1881 году был принят в Малый театр на бытовые и характерные роли. Прекрасно играл в пьесах Островского, который специально для него написал роль Незнамова в пьесе «Без вины виноватые».

116 Греков Иван Николаевич (1849—1919) — артист Малого театра на комических и характерных ролях. После ухода А. Ф. Федотова был режиссером в Обществе искусства и литературы. Муж М. А. Самаровой (см. прим. 88).

117 Дурново Михаил Александрович (ум. 1914) — артист Малого театра на характерных и комических ролях второго плана. В оперно-драматическом училище при Обществе искусства и литературы преподавал дикцию, декламацию и сценические упражнения.

118 Садовский Пров Михайлович (1818—1872) — один из крупнейших актеров Малого театра, яркий реалист, друг Островского и исполнитель целого ряда ролей в его пьесах, как трагических, так и комических. Начал свою артистическую деятельность в провинции, в 1839 году дебютировал в Москве в водевиле «Любовное зелье»; особенно выдвинулся исполнением роли Синичкина в водевиле Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин». Принимал деятельное участие в Артистическом кружке и был одно время его председателем.

119 Живокини Василий Игнатьевич (1808—1874) — артист Малого театра, комик-буфф. Замечательно импровизировал и заражал зрителей непосредственной веселостью.

120 Первошиковы — семья М. П. Лилиной.

121 Чеглов — действующее лицо в «Горькой судьбине», помещик. Его играл Н. С. Третьяков.

122 Архипов Николай Павлович — присяжный поверенный, друг отца Станиславского, отец Николая Николаевича, впоследствии режиссера Арбатова (1868—1927), который состоял членом Общества искусства и литературы и принимал участие в спектаклях. Имя Н. Н. Архипова связано с первыми днями Художественного театра. Это он отдал в распоряжение театра помещение в своем имени возле Пушкина. Николай Николаевич Арбатов работал режиссером в театре Литературно-художественного общества в Петербурге. Особенно выдвинулся своими постановками в театре В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже. Работал также кинорежиссером. По его инициативе была организована в 1918 году первая киношкола.

123 Шмаровин Владимир Георгиевич (1850—1924) — с 1886 года объединил возле себя художников в так называемые художественные «среды».

124 Переплетчиков Василий Васильевич (1863—1918) — известный художник-пейзажист. Преимущественно писал пейзажи русского севера. Член «Союза русских художников».

125 Самарин Иван Васильевич (1817—1885) — выдающийся артист Малого театра и театральный педагог. Сестра его, Елизавета Васильевна Самарина, по поводу исполнения роли Анания в «Горькой судьбине» писала Станиславскому: «На меня трудно угождать, но я от всего сердца могу 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; много говорило ваше лицо, все выразило — и боль, и страдание, и глубокое горе. Честь и слава вам, Константин Сергеевич. Вы, может, удивитесь моему письму, но вы очень мне симпатичны, и я никогда не забываю и всегда благодарна тем людям, кто, как вы, относился к моему брату!»

126 В этой роли Станиславский пришел к образу от характерности. Вот как он говорит об этом в книге «Моя жизнь в искусстве»: «...роль пошла от случайности в гриме. Парикмахер во время спешки наклеил мне правый ус выше, чем левый. От этого выражение лица получило какую-то плутоватость, хамство. В pendant к усам я подрисовал и правую бровь выше левой. Получилось лицо, при котором можно было совершенно просто говорить слова роли, — и все понимали, что мой Обновленский — мошенник, ни одному слову которого нельзя верить» (изд. «Academia», 1936, стр. 181—182).

127 Садовского — Мизанга Провыча (см. прим. 31).

128 Сазонов Николай Федорович (1843—1902) — артист б. Александринского театра в Петербурге, играл и в драме и в оперетке.

129 Шуберт Александр Васильевич — доктор, у которого в то время лечился Станиславский. Жена его, Глафира Дмитриевна Шуберт, выступала в спектаклях Общества в ролях комических старух.

130 «Баловень» — комедия В. Крылова, в которой Станиславский впервые играл роль Фрезе 29 февраля 1888 года в любительском благотворительном спектакле в театре «Парадиз». Эта пьеса, не имеющая никакого художественного значения, повторялась несколько раз в Обществе искусства и литературы и, конечно, не могла удовлетворять серьезных запросов Станиславского.

131 Федотова Софья Александровна — вторая жена А. Ф. Федотова.

132 Кукин Иван Семенович — главный кассир фирмы Сапожниковых, брат Н. С. Кукина (см. прим. 4).

133 В комедии «Баловень» выведены три жениха, одновременно сватающиеся к одной девушке. Из них один — немец Фрезе, которого играл Станиславский.

134 Архиповы — семья присяжного поверенного Николая Павловича (см. прим. 122), очень дружная с семьей Алексеевых.

135 С нашими — с семьей Алексеевых.

136 Молодая Федотова — жена Александра Александровича Федотова, Наталья Николаевна, которая играла в Малом театре под псевдонимом Васильевой 2-й.

137 Степанова В. П. (ум. 1897) — артистка Малого театра. С 1889 года играла у Корша.

138 Перлов Василий Семенович — один из владельцев известной до революции чайной фирмы «Василий Перлов с сыновьями».

139 Это был первый опыт режиссирования в Обществе искусства и литературы.

140 Перешивковой — М. П. Лиловой, которая играла в водевиле.

141 В прессе мы находим следующие отзывы об исполнении Станиславским роли Обновленского. Критик газеты «Русский курьер» от 17 февраля 1889 года, после оценки пьесы Федотова, пишет: «Из всех участвовавших в пьесе г. Федотова, конечно, жизненное, типичнее всех явился г. Станиславский, роль которого была скорее эпизодическая. Признаюсь, я никак не ожидал встретить на маленькой любительской сцене такого яркого и детального воссоздания типа, живьем выхваченного из жизни. Обновленский — это необыкновенно колоритная фигура, выдвинутая условиями жизни последних десятилетий. Он фактор, комиссионер, закладчик. У него есть лишь одна цель в жизни — нажива... Обновленские грубы во всем и везде верны своей цели: все люди и все чувства для них имеют ценность ровно постольку, поскольку они им нужны. Таких господ развелось за последнее время немало, и они приняты всюду, видны и у сильных мира и у самых незаметных людей. Их принимают не для знакомства с ними, разумеется, но они тотчас втираются туда, куда вошли, и очень быстро становятся совершенно бесцеремонными в обращении. Таков Обновленский, которого играет Станиславский... 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».

«Театр и жизнь» от 16 февраля 1889 года пишет: «Что же касается г. Станиславского, то он как исполнитель не вызывает никакого почти замечания. Невозможно было передать тип Обновленского лучше, чем передал его г. Станиславский. Игра его так естественна, так чужда и шаржа и недомыслия (а между тем его роль была такова, что трудно было избежать шаржа), так цельно было произведенное им на зрителя впечатление».

142 В последний раз «Каменный гость» шел 29 января 1889 года.

143 18 февраля 1889 года Общество искусства и литературы дало в залах Благородного собрания (нынешнем Доме союзов) грандиозный костюмированный бал. Залы были декорированы художниками, членами художественного отдела Общества, К. А. Коровиным, И. И. Левитаном, Ф. А. Соллогубом, В. В. Переплетчиковым и др. Бал не удался, так как вследствие большого наплыва публики в залах была ужасная давка.

144 Голицын — очевидно, Владимир Михайлович, в то время московский губернатор.

145 «Василиса Мелентьева» — пьеса А. Н. Островского, в которой Г. Н. Федотова играла роль Василисы Мелентьевой.

146 Саллас-де-Турнемир Евгений Андреевич, граф (1842—1908) — писатель-романист, автор многих псевдонсторических романов, сын писательницы, известной под псевдонимом Евгении Тур.

147 Муж и жена Павловские. Эмилия Карловна Павловская (1857—1935) — известная в то время оперная певица. В конце 70-х годов пользовалась большим успехом, в частной опере в Киеве, в 80-х годах — в императорской опере в Москве и Петербурге. Потеряв голос, поселилась в Москве и занялась педагогической деятельностью. Павловский — муж ее, Сергей Евграфович (ум. 1915), оперный артист, Учитель сцены Большого театра.

148 Корсов Богомир Богомирович (1845—1919) — оперный певец, баритон.

149 Товарищеский вечер должен был состоять из большого концертного отделения и живых картин, но концертного отделения в том объеме, в каком предполагалось, дать не удалось и пришлось ставить «Горящие письма».

150 Винокуров Сергей Михайлович — служащий на фабрике Шебаевых, играл на сцене Общества искусства и литературы под псевдонимом Михайлов.

151 Comédie Française (Французская Комедия), иначе Théâtre Français (Французский театр) — старейший драматический театр в Париже. Постановки более интимных, реалистических пьес в Comédie Française отличались в то время тщательностью, жизненной простотой и изяществом.

152 Кожин Николай Михайлович, выступавший под псевдонимом Холмин, был секретарем Общества искусства и литературы.

153 Зинаида Сергеевна — действующее лицо «Горящих писем».

154 Третьяков — Николай Сергеевич (см. прим. 12).

155 Лопатин — Владимир Михайлович (см. прим. 65).

156 «Майорша» — одна из наиболее известных в свое время пьес И. Шпажинского, в которой Станиславский в любительском спектакле играл роль Корягина.

157 Дмитрий Николаевич — Попов (см. прим. 92).

158 «А. и Ф.» или «Аз и Ферт» — водевиль П. С. Федорова.

159 Степанов — вероятно, Клавдий Петрович (1854—1910).

160 Бессонов — см. прим. 43.

161 Голубков Павел Иванович — любитель, игравший под псевдонимом Глаголев, член Общества искусства и литературы. Директор Трехгорного пивоваренного завода.

162 Перевощиков Дмитрий Петрович — присяжный поверенный.

163 Гольцев Виктор Александрович (1850—1906) — известный публицист, приват-доцент Московского университета, с 1885 года — редактор журнала «Русская мысль».

164 Некрасов (Красов) Николай Дмитриевич — впоследствии актер-профессионал. В сезон 1895/96 года служил в Петербурге в театре Литературно-артистического кружка. 1904—1906 годы — в театре Комиссаржевской. В 1907—1908 годах держал антрепризу в б. театре Неметти.

165 Гейзе Пауль (1830—1914) — немецкий писатель-поэт, лирик, драматург и романист, идеолог мелкой буржуазии. Из его романов пользовались успехом «Дети века» («Kinder der Welt») и «В раю» («Im Paradiese»). Особенно прославился как новеллист. Пьесы его успеха не имели.

166 Матери Эмилий Эмильевич (1854—1938) — мировой судья города Москвы. Был известен как переводчик пьес. В его переводе шла в МХАТ пьеса Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

167 Прокофьев Иван Александрович — один из аккратных пайщиков и деятельных членов Общества искусства и литературы. Принимал участие в спектаклях в качестве артиста. Был пайщиком Художественного театра.

168 Барон фон Альдринтен в «Долге чести».

169 Н. С. Третьяков играл в «Долге чести» доктора Матиса.

170 Барнай Людвиг (1842—1924) — крупный немецкий актер, выступавший главным образом в ролях классического репертуара (Антоний в «Юлии Цезаре» и Макбет Шекспира, Валленштейн в «Пикколомини» и «Смерти Валленштейна» Шиллера). Играл также Уриэля Акосту в драме Гуккова и Кина. Несколько раз приезжал на гастроли в Россию. В 1896 году видел Станиславского в роли Матиса в «Польском еврее» Эркмана-Шатриана. Восхищенный его игрой и постановкой, написал ему письмо, в котором между прочим пишет: «Вам суждено сыграть роль в истории театрального искусства».

171 «Кин, или Гений и беспутство» — мелодрама Александра Дюма-отца (1803—1870). В ней главным действующим лицом является знаменитый английский артист, «беспутный» Эдмунд Кин. Станиславский вспоминает сцену, в которой Кина будят после ночного кутежа.

172 Раевская Евгения Михайловна (1854—1932) — в то время любительница. Это выступление ее в Обществе случайно. В 1898 году после дебюта была принята в Художественный театр.

173 Полянская Ольга Павловна — жена брата Станиславского Бориса Сергеевича; в дальнейшем принимала участие в спектаклях Общества. В течение четырех сезонов (1900—1904) играла в Художественном театре. Исполняла роли Поли в «Мещанах» Горького, Марины во «Власти тьмы» Толстого и другие.

174 Градов-Соколов Леонид Иванович (1845—1890) — драматический и опереточный актер. Служил в оперетке Лентовского, с 1882 года — у Корша. На сцене не всегда оставался в рамках художественности, допуская буффонаду.

175 Ван-Зандт Мария — известная в свое время певица-сопрано. Родилась в 1861 году в Нью-Йорке. Исполнение ее отличалось большой художественностью. В 1880—1885 годах пела в

Париже в *Opéra Comique* (Комической опере). Затем в течение десяти лет гастролировала во всех крупных европейских городах, в том числе в Петербурге и Москве. В 1896 году вернулась в Париж, но, выйдя замуж за русского профессора Черенова, оставила сцену и появлялась изредка в концертах. Рано потеряла голос.

176 *Pour le roi de Prusse* — даром, напрасно (буквально — «для прусского короля»).

177 **Рябов Павел Яковлевич** (1837—1906) — артист Малого театра. Несмотря на яркость своего дарования и возможность занять видное место в театре, все время оставался на маленьких комических ролях. После ухода из Общества литературы и искусства А. Ф. Федотова стал одним из режиссеров в театре Общества.

178 С этого времени у Станиславского явился новый подход к каждой роли. Об этом новом подходе он ярко пишет в своей книге «Моя жизнь в искусстве»: «...черная краска только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пущена белая. Вот ты и вступи в роль чуть-чуть белой краски в разных переливах и сочетаниях с другими тонами радуги. Будет контраст, разнообразие и правда» (изд. «Academia», 1936, стр. 177).

179 Эта фраза Станиславского вызвана сомнением в правильной оценке публикой его игры, так как Устромская всегда играла в неестественно приподнятом тоне и на штампах.

180 **М. П. Лилина** играла роль жены в водевиле «Разведемся».

181 **Коклен-старший Бенуа-Ксизтан** (1841—1909) — знаменитый французский артист. Играл в *Comédie Française*. Блестящий исполнитель комических ролей. Несколько раз приезжал на гастроли в Россию.

182 **Лопатин-старший Лев Михайлович** — старший брат актера В. М. Лопатина (Владимирова-Михайлова), профессор философии в Московском университете.

183 **Соколовы Костенька и Зина** — сестра Станиславского Зинаида Сергеевна и ее муж Константин Константинович Соколов.

184 **Лукутин Николай Александрович** — деятельный член Общества искусства и литературы, выступал в качестве артиста-любителя под псевдонимом Александров. Владелец фабрики изделий из папье-маше с художественными рисунками, известных под именем «лукутинских». Был пайщиком в Художественном театре.

185 **Шёнберг (Санн)** отличался очень экспансивным характером.

186 **Катя Перевощикова** — Екатерина Владимировна, жена брата М. П. Лилиной.

187 **Купфер** — приятельница матери М. П. Лилиной.

188 **Третьякова Вера Николаевна** — жена создателя картинной галлерей Павла Михайловича Третьякова (1832—1898).

189 Постановка «Самоуправцев» нашла отклик в прессе. Критик «Новостей дня» от 29 ноября 1889 года в отделе «Театр и музыка» писал: «Колоссальная фигура князя Имшина заслоняет собою в «Самоуправцах» все остальное. Есть «типички», но они ничто в

сравнении с этой фигурой. В Обществе искусства и литературы роль князя Имшин играл г. Станиславский. Я не раз уже обращал внимание моих читателей на недоуменный талант этого любителя, который на голову выше многих заправских актеров. Г. Станиславский одарен способностью удивительно сживаться с ролью, — удел немногих. Он неизменно дает живое лицо, что подчас не особенно-то вяжется с остальными исполнителями той или иной пьесы здесь, на любительской сцене. Живое лицо дает г. Станиславский и в «Самоуправцах». Он отлично понял, что князь Имшин — вовсе не медведь, готовый заломать каждого, кто попал к нему в лапы. Получается картина страданий сердца, а не уколотого самолюбия. Это много значит в подобной роли. В скобках говоря, бесподобно сделана заключительная сцена (смерти). Медленно погасающая речь князя производит сильное впечатление.

В журнале «Артист» от декабря 1889 года читаем: «Прекрасно также исполнена была роль князя Платона г. Станиславским. К сожалению, первый акт проведен был исполнителем слишком нервно. Первая игра исполнителя более подходила к психическому состоянию его героя в остальных актах, и здесь исполнитель достигал момента истинного драматизма».

¹⁹⁰ Шли «Самоуправцы» Писемского

¹⁹¹ Туркестанов Борис Петрович, князь — большой театрал, потом постригся в монахи.

¹⁹² Головина Наталья Павловна, графиня — двоюродная сестра М. П. Лилиной.

¹⁹³ Немирович-Данченко Владимир Иванович (р. 1859) — в то время писатель и драматург. Пьесы его шли с успехом на сценах императорских и частных театров. С 1890 года преподавал в музыкально-драматическом училище Филармонического общества. В 1898 году он и Станиславский создали Художественный театр, в котором Немирович-Данченко до наших дней несет большую руководящую и режиссерскую работу. Народный артист Союза. Награжден орденами Ленина и Трудового Красного знамени.

¹⁹⁴ Городецкий Николай Михайлович (1844—1897) — театральный критик и переводчик.

¹⁹⁵ Кичеев Николай Петрович (1848—1890) — переводчик-драматург, беллетрист. В 1887 году издавал театральный журнал «Сезон». Театральный критик газеты «Новости дня».

¹⁹⁶ Гейтен Лидия Николаевна — прима-балерина Большого театра. Выступала в качестве любительницы в драме. Так, в 1893 году играла драматическую роль в пьесе «Бурелом» Э.м. Реймана в Охотничьем клубе.

¹⁹⁷ Юрьев Сергей Андреевич (1821—1888) — литератор, большой знаток театра и театральный деятель. Переводил европейских драматургов — Шекспира, Кальдерона, Лопе де-Вега. Особенное внимание уделял испанской драматургии. В 1880 году им был основан журнал «Русская мысль», редактором которого он состоял до 1885 года.

¹⁹⁸ «Савантассена» (правильнее — «Васантассена») — пьеса из индийской жизни, переделанная из древней индийской поэмы

царя Судраки, жившего приблизительно за пять веков до нашей эры. Очевидно, Станиславский должен был играть роль брамина Карудатты.

199 Мамонтов Савва Иванович (1846—1918)— крупный промышленник и предприниматель. В своем имении Абрамцево он объединил возле себя многих знаменитых художников; в Москве организовал драматический любительский кружок, для которого иногда сам писал пьесы. Этот кружок отличался от Алексеевского роскошью постановки, но зато исполнение было чисто любительское. В 1885 году Мамонтов основал собственный оперный театр, в котором насаждал русскую музыку и привлек в качестве декораторов лучших художников своего кружка.

200 Серов Валентин Александрович (1865—1911) — крупнейший русский художник, сын известного композитора, Александра Николаевича Серова (1820—1871). Особенно прославился как портретист-психолог. Работал в художественном кружке С. И. Мамонтова.

201 Врубель Михаил Александрович (1856—1910) — крупнейший русский художник-символист. В художественный кружок С. И. Мамонтова ввел Врубеля Серов в 1889 году.

202 Малинин Михаил Дмитриевич — по профессии бухгалтер, обладал хорошим баритоном, выступал в кружке С. И. Мамонтова.

203 Прахов Адриан Викторович (1846—1916) — искусствовед и археолог, профессор Киевского университета. Станиславский ошибся — сам Прахов не принимал участия в росписи киевского Владимирского собора, он только руководил его внутренней отделкой. Пророков писал Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926).

204 Володя Якуничков — двоюродный брат Станиславского Владимир Васильевич, брат художницы, Марии Васильевны Якуничковой (1870—1902).

205 Неврев Николай Васильевич (1830—1904) — художник-передвижник. Писал на исторические и жанровые темы. Портретист.

206 Володя Сапожников — Владимир Григорьевич (см. прим. 11).

207 Митюшин Трофим Викулыч — деятельный член Общества. Играл под псевдонимом Бровкин. Служащий одной из известных в то время фирм.

208 Третьяков — Николай Сергеевич (см. прим. 12).

209 Ольга Тимофеевна — Перевошикова, мать М. П. Линой.

210 Первый раз драма Островского «Не так живи, как хочется» шла 3 января 1890 года.

211 Впоследствии Станиславский, когда общается с партнерами на сцене, не спрашивает: «Хорошо ли это?» В своей книге «Работа актера над собой» он ставит необходимым условием искренности игры умение артиста забывать о публике и сосредоточивать внимание на сцене: «Для того чтобы отвлекаться от зрительного зала, надо увлекаться тем, что на сцене».

212 С Федотовым — Александром Александровичем, который играл кузнеца Еремку.

213 Кошелева Софья Александровна — близкая подруга М. П. Длинной.

214 Лиза Сапожникова (урожд. Якунчикова) — Елизавета Васильевна, двоюродная сестра Станиславского со стороны матери и жена его двоюродного брата Владимира Григорьевича Сапожникова.

215 Зина Якунчикова — Зинаида Васильевна, двоюродная сестра Станиславского, сестра художницы Марии Васильевны.

216 Сам Станиславский не был доволен своим исполнением роли Петра. Вспоминая впоследствии о своем самочувствии в этой роли, он утверждает в первую очередь, что роль эта была ему не по силам. «Ничем не управляемый изнутри, я был бессилён перед большими трагическими задачами, стоявшими перед моим творческим чувством. Мне не оставалось ничего больше, как пытаться на трагедию, стараться быть сильнее, больше, грознее, чтоб походить на богатыря». «На мою гибель, — пишет он дальше, — в то время была в моде опера Серова «Вражья сила». Она, как известно, написана на сюжет той пьесы Островского, которую мы играли, то есть «Не так живи, как хочется». Если плох штамп русского богатыря в драме, то в опере он совершенно нестерпим. В частности, штамп оперного Петра — самый худший из всех богатырских штампов. И именно он-то и завладел мною, так как оперная завскаса продолжала сидеть во мне и лишь временно заглохла» («Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», 1936, стр. 184, 186).

217 А. Ф. Федотов дебютировал в пьесе «Кашей, или Пропавший перстень» в роли скряги Дряшкина.

218 Володя с Паничкой — старший брат Станиславского Владимир Сергеевич и его жена Прасковья Алексеевна.

219 Ученица Пушкина (Мусина-Пушкина) Дарья Михайловна — впоследствии играла в б. Александринском театре под фамилией Мусина.

220 Невежин Петр Михайлович (1841—1919) — драматург и беллетрист. Известность приобрел главным образом как драматург. Никакой художественной и идеологической ценности его пьесы не имеют, отличаясь только некоторой внешней сценичностью.

221 Рецензентом «Будильника» в то время был издатель этого журнала Владимир Дмитриевич Левинский, который подписывался большей частью «Неприсяжный рецензент».

222 Благая Александра Дмитриевна — в то время ученица музыкально-драматического училища при Обществе.

223 Ромео и Юлия — в трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта».

224 Мавр (Отелло) и Дездемона — в трагедии того же автора «Отелло».

225 Петруччио и Катарина — в комедии Шекспира «Укрощение строптивой».

226 Бенедикт и Беатриче — в комедии того же автора «Много шума из ничего».

227 Костюмированный бал Общества искусства и литературы состоялся 9 февраля.

228 Роль барона в пьесе Гарновского «Когда б он знал».

229 Флеров (Васильев-Флеров) Сергей Васильевич (1841—1901) — театральный критик «Русского вестника» и «Московских ведомостей». Окончив университет, занимался педагогической деятельностью, затем был мировым судьей Московского округа. С половины 70-х годов стал сотрудничать в газетах под псевдонимом Васильев. С 1879 года писал рецензии и вел театральную хронику. Впоследствии сделался большим поклонником Художественного театра. Сопровождал театр в первую его поездку на гастроли в Крым.

230 Доде Альфонс (1840—1897) — французский писатель-романист. В своих романах рисует жизнь французского буржуазного общества эпохи Наполеона III и Третьей республики. Особенным успехом и сейчас пользуется его трилогия «Необычайные приключения Тартарена из Тараскона», написанная между 1872—1890 годами. Им написано также несколько пьес.

231 Вероятно, артистка Малого театра, Ольга Петровна.

232 Рошин-Инсаров Николай Петрович (настоящая фамилия — Пашенный) (1861—1899) — известный провинциальный артист, превосходный исполнитель ролей героев-любовников и характерных. Начиная свою артистическую карьеру, еще будучи гусаром, на любительских сценах Москвы. С 1884 по 1889 год играл у Корша. От Корша ушел в провинцию, где пользовался громадной популярностью. В 1899 году, в то время, когда он служил в театре Н. Н. Соловцова в Киеве, был убит из ревности художником А. К. Маловым. Сейчас в Малом театре играет его дочь, народная артистка Союза, орденоносец Вера Николаевна Пашенная.

233 Горев Федор Петрович (1850—1910) — актер Малого театра с 1880 по 1900 и с 1904 по 1910 год. Начиная свою сценическую деятельность в провинции. Обладал громадным драматическим дарованием, прекрасной сценической внешностью. Всегда пользовался громадным успехом, но отсутствие сценической культуры и нежелание работать над собой помешали ему стать в одном ряду с актерами, пользующимися европейской славой.

234 «Честь и месть» — одноактная пьеса-пародия Ф. Л. Соллогуба, осмеивающая все несуразности пьес в «испанском» жанре, с благородными героями, мстящими за поругание своей чести, с кинжалами, с бесчисленными поединками. К. С. Станиславский, в последние месяцы своей жизни вспоминая эту пьесу и цитируя из нее целые монологи, заметил, что Гликерия Николаевна Федотова сначала принимала все происходящее на сцене всерьез, но когда поняла, в чем дело, хохотала до слез.

235 Мансфельд Дмитрий Августович (1851—1909) — драматург и переводчик. Пьесы его не имеют никакой художественной ценности.

236 *A la Henri IV* — как носил Генрих IV, французский король.

237 Лентовский Михаил Валентинович (1843—1906) — фактический создатель театра оперетки в России. Юношеские годы провел в доме М. С. Щепкина. Начал свою артистическую жизнь в провинции, играл всякие роли, вплоть до Гамлета, но имел успех как водевильный и опереточный актер. Уже в то

время работал в качестве режиссера. В 1871 году принят в Малый театр, в котором в это время ставились оперетки. В 1876 году его пригласил в качестве руководителя опереточной труппы Артистический кружок, снявший на лето сад «Эрмитаж». Лентовский привлек больших актеров, давал прекрасные постановки. Оперетка имела успех и осталась на зиму в зимнем помещении Артистического кружка. На следующий год Лентовский держит собственную антрепризу, снимает сад «Эрмитаж» и создает на его территории грандиозный увеселительный сад, строит громадный театр для оперетки, другой, под названием «Антей», для постановки феерий. Коренным образом перестраивает театр Шелапутина на б. Театральной площади (где сейчас помещается Центральный театр для детей), но, не умея вести материальную сторону дела, прогорает. С помощью московского купечества создает новый театр, так называемый «народный» театр «Скоморох», но снова прогорает. В своей артистической работе Станиславский столкнулся с Лентовским в 1896 году. В это время Лентовский работал в качестве руководителя и режиссера в театре богатого московского купца и мецената Солодовникова (сейчас в этом театре помещается филиал Большого театра). Станиславский был приглашен для постановки «Ганнеле» Гауптмана. Работу свою над этой постановкой Станиславский описал в книге «Моя жизнь в искусстве» (изд. «Academia», 1936, стр. 226—235).

Спектакль имел громадный успех. Интересно напомнить следующий эпизод: после первого спектакля «Ганнеле», во время чествования Станиславского публикой, Лентовский поднес ему авторский экземпляр «Ревизора» с пометками Гоголя и его надписью: «Моему милому и дорогому Михаилу Семеновичу Щепкину. Н. Гоголь», М. С. Щепкин подарил его Лентовскому. Лентовский, выгравировав на серебряной дощечке, прикрепленной к переплету, слова: «Передаю достойнейшему. М. Лентовский», отдал эту ценную вещь Станиславскому.

Умер Лентовский в крайней нужде.

238 **Горожанкин Иван Николаевич** (1848—1904) — профессор Московского университета, ботаник-морфолог.

239 **Богданов Анатолий Петрович** (1834—1896) — профессор антропологии и зоологии в Московском университете.

240 **Мейнингенцы** — немецкая труппа, созданная герцогом маленького Мейнингенского герцогства в Германии Георгом II. Режиссером труппы был Людвиг Кронек. Кронеку удалось, не имея больших артистов, создать замечательный театр художественного ансамбля. Больше всего мейнингенцы поражали в то время внешним оформлением — все детали обстановки соответствовали эпохе и стилю, сценические эффекты были поразительны. Большое значение придавалось массовым сценам.

В первый раз мейнингенцы приезжали в Москву в 1885 году и ставили спектакли в театре Лентовского. Во время того пребывания мейнингенцев в Москве (в 1890 году), о котором идет речь, Станиславский очень ими увлекался. Дальнейшая работа Станиславского в качестве режиссера в Обществе искусства и литературы и первые годы в Художественном театре проходила в некоторых отношениях под влиянием мейнингенцев.

241 Росси Эрнесто (1830—1896) — знаменитый итальянский трагик. Выступал главным образом в шекспировском репертуаре.

242 Мамонгов Виктор Николаевич — двоюродный брат Саввы Ивановича Мамонтова. Был одно время хормейстером Большого театра.

243 Masini (Мазини) Анджело (1845—1926) — известный итальянский тенор. В России пользовался большим успехом. Обладал блестящими голосовыми данными, но был очень плохим актером.

244 Попов — Дмитрий Николаевич (см. прим. 92).

245 Львов Иван Николаевич — будучи студентом Московского университета, репетировал Станиславского и его братьев. Режиссировал первым спектаклем в Любимовке. Потом окончил артиллерийское училище и Академию генерального штаба. По указанию брата Станиславского Владимира Сергеевича, К. С. взял многие черты Львова для своего Вершинина в «Трех сестрах» Чехова.

246 Соколовы — сестра Станиславского Зинаида Сергеевна и ее муж Константин Константинович.

247 Шереметьев Николай Борисович — управляющий Московского удельного округа, член Общества искусства и литературы, играл под псевдонимом Николаев. После революции был артистом Малого театра.

248 Общество не прекратило своего существования, оно сократило свою деятельность, переехало в скромное, маленькое помещение на Поварской (ныне Воровского) улице и по соглашению с Озотничим клубом, занявшим прежнее помещение Общества, давало спектакли в этом клубе.

249 Как известно, Общество искусства и литературы возникало в надежде на материальную поддержку московских капиталистов. В результате из финансовых затруднений выводил Общество главным образом Станиславский.

250 Фитценгаген Вильгельм Федорович (1848—1890) — превосходный виолончелист. С 1870 года профессор Московской консерватории по классу виолончели.

251 Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910) — замечательная артистка, дочь Ф. П. Комиссаржевского. Это первое ее выступление перед московской публикой. В Обществе искусства и литературы она играла еще в «Горящих письмах» и Бетси в «Плодах просвещения». С 1893 года служила в Таганроге у известного провинциального антрепренера Н. Н. Синельникова, потом в Вильне. В 1896 году принята в труппу б. Александринского театра и сыграла там с большим успехом много ролей, но работа на казенной сцене ее не удовлетворяла. В 1902 году, оставив Александринский театр, она гастролирует по России, в 1904 открывает свой театр в Петербурге, в Пассаже. Колеблясь между реалистическим, и символическим театром, приглашает режиссером во вновь открытый ею в 1905 году театр на Офицерской В. Э. Мейерхольда, но вскоре порывает с ним. Затем ездит по провинции, совершает поездку в Америку, но нигде не находит

удовлетворения и в конце 1909 года обращается к труппе своего театра с письмом, в котором говорит, что намерена оставить сцену. Во время последней, прощальной поездки по России умирает от оспы.

²⁵² Лужский (Калужский) Василий Васильевич (1869—1931) — был учеником в музыкально-драматическом училище при Обществе искусства и литературы, выступал в спектаклях. Здесь же впервые пробовал свои силы в качестве режиссера: в сезон 1895/96 года им поставлена «Женитьба» Гоголя, в 1897 году — «Горячее сердце» Островского. В 1898 году вступил в труппу Художественного театра. В первом спектакле театра — «Царе Феодоре Иоанновиче» — играл Ивана Петровича Шуйского, в «Чайке» Чехова — Сорина. Принимал участие во многих постановках в качестве режиссера.

²⁵³ Эрарский Анатолий Александрович (1851—1897) — вначале был настройщиком и тапером. С трудом выбился на дорогу: учился и получил место учителя фортепианной игры в Синодальном училище. Главная заслуга Эрарского — организация единственного в своем роде детского оркестра при Синодальном училище, для которого он сам придумывал и делал инструменты, инструментовал музыкальные пьесы и писал новые. Оркестр его выступал в Обществе искусства и литературы.

²⁵⁴ Эберле Варвара Аполлоновна — в то время ученица оперного отдела музыкально-драматического училища при Обществе. Заключивала музыкальное образование у знаменитой французской артистки Арто. Пела в Большом театре (с особым успехом Татьяну в «Евгении Онегине») и в опере С. И. Мамонтова. Прекрасно исполняла русские песни.

²⁵⁵ Благово Елена Александровна — с 1898 года артистка Малого театра.

²⁵⁶ Перевощикова Марья Дмитриевна — тетка М. П. Алиной, сестра ее отца.

²⁵⁷ Э. К. Павловская в своем письме говорит: «...Я уже давно хотела написать вам результаты того впечатления, которые я вынесла от спектакля «Горькой судьбины». Вы знаете, я была поражена и восхищена, как все было талантливо, умно, как прекрасно сретовано! Теперь о вас. О вашем таланте я много говорила вам — что же еще вам сказать? Вы очень сильно подействовали на меня, вообще на всю публику. Вы переживали душой всю драму, всю сердечную муку того несчастного, которого вы изображали. Вы очень талантливы, вы сами это хорошо чувствуете. А знаете, что меня поразило? Это то, что вы на такой крошечной сцене, при вашем росте, совсем не показались такого высокого роста, и сцена ни на минуту не казалась слишком малой. Это секрет пластики, которой вы меня уже тогда поразили, когда я вас впервые видела в Дон-Жуане. Вы еще лучше владеете умением держаться на сцене. Это великое искусство, которым владеют очень немногие. Ры, должно быть, очень много работали».

²⁵⁸ В спектакле музыкально-драматического кружка 6 декабря 1887 года в театре Мошинна.

²⁵⁹ Рыбаков Николай Хрисанфович (1811—1876) — замечательный трагический артист, самобытный талант огромного

темперамента. Имя его пользовалось известностью во всей провинции, но в столицы он попадал иногда, лишь в качестве гастролера. На казенную сцену его не пускали. Островский увековечил Н. Х. Рыбакова в «Лесе», вложив в уста Несчастливцева следующие слова: «...кончила я и ушла за кулисы... И вот подходит ко мне Рыбаков... Сам Николай Хрисанфович Рыбаков! Кладет мне руку на плечо и говорит: только ты и я... умрем, говорит. Дестно!» Рыбаков сам замечательно играл Несчастливцева. Умер внезапно во время гастролей в Тамбове. В архиве тамбовского Загса, в метрических книгах Пятницкой церкви, обнаружена в разделе «умершие» запись: «Рыбаков Николай Хрисанфович, валковской второй гильдии купец, 59 лет, умер от разрыва сердца, похоронен 19 ноября» («Советское искусство» от 7 апреля 1937 г.).

²⁶⁰ Чумин — несмотря на многочисленные справки у специалистов, такой фамилии отыскать не удалось. Очевидно, Станиславский спутал ее с какой-то другой.

²⁶¹ Славин А. И. (ум. 1915) — играл в провинции, с 1889 года в Малом театре.

²⁶² После пожара Охотничьего клуба Общество искусства и литературы перенесло свои спектакли в Немецкий клуб на Софийке (Пушечной).

²⁶³ «Театр и жизнь» от 10 февраля 1891 года пишет: «Не хотелось верить глазам, что перед вами любители, а не профессиональные актеры. Весь ансамбль, сретовка и инсценировка такой сложной, трудной пьесы в полном смысле слова почти безукоризненные. Такое исполнение в пору «образцовой сцене»... Пьеса у автора без ремарок, и тем труднее была задача режиссера, а пьесу прорежиссировали мастерски, умно, глубоко и тщательно продуманно».

В «Новостях дня» от 10 февраля 1891 года спектаклю посвящен фельетон Гобоя (под этим псевдонимом, по словам автора «Словаря псевдонимов» И. Ф. Масанова, писал Владимир Иванович Немирович-Данченко), в котором между прочим читаем:

«...Я утверждаю, 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 ([курсив автора]), как не играют хоть бы у Корша».

²⁶⁴ После второго представления пьесы «Плоды просвещения» в «Театре и жизни» от 15 февраля 1891 года, среди похвал многим исполнителям, читаем: «Про Звездинцева (К. С. Станиславский) и Таню (М. П. Алинина) нечего и говорить. Оба эти исполнителя на втором вечере, по моему мнению, совсем срослись, сжились с изображаемыми лицами. Таня — это самая трудная роль в комедии. Дать русскую Таню, горничную, а не французскую субретку, нигде не сбиться с тона, собрать все отличительные капельки русской девушки, живущей в барской «лакейской», но сохранившей в себе то, что делает ее близкой еще к ее землякам, мужикам деревенским, и тонко выдержать все это до самых крохотных мелочей — это дело очень хитрое. Или исполнительница Тани будет большой актрисой (я никогда не видел ее ни в чем другом), или у ней учи-

тель — большой руки художник! Можно ли только так научить играть... И не надо ли иметь для этого многого еще «своего»... У любителя, играющего Звездинцева, замечательна эта безграничная, сияющая высшей культурной глупостью, наивно-убежденная, горячая вера... в самое непроходимое идиотство. Некоторые фразы, говоримые им, так и запечатлеваются, врезаются в память. Он так детски и убежденно верит в то, что он не видел даже сам, а что повторяет от других: «в свинку, вдруг пробежавшую на сцене и от мордочки у которой сыяло!», «в стену, которая так, вдруг взяла да и отодвинулась». Он верит, убежденно верит во все непроходимо глупое, абсурдно глупое!..»

²⁶⁵ После третьего спектакля особенно интересный отзыв дал в «Московском листке» от 16 февраля критик этой газеты Петр Иванович Кичеев (1845—1902). После очень лестных отзывов об игре отдельных исполнителей, в особенности М. П. Алиной и В. Ф. Комиссаржевской, рецензент пишет: «Одним словом, несомненно то, что среди членов Общества искусства и литературы много таких серьезно талантливых людей, из которых могут выйти очень ценные и весьма желательные служители драматического искусства. А при этом условии Обществу искусства и литературы вовсе нетрудно 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, то есть преследовать самые настоящие цели театрального дела».

²⁶⁶ Общ. образ. женщ. — Общество распространения практических знаний среди образованных женщин — также ставило «Плоды просвещения» и старалось завербовать себе исполнителей из Общества искусства и литературы.

²⁶⁷ Кондратьев Алексей Михайлович (1846—1913) — режиссер Малого театра с 1862 года. Рутинер, чуждый художественным запросам времени.

²⁶⁸ Nonchalance — небрежность.

²⁶⁹ Характерную рецензию находим в журнале «Артист» № 13. «Исполнители в полной мере воспользовались материалом, данным автором. Это исполнение как в отдельности, так и в ансамбле следует признать превосходным... Исполнители, играющие так, как была сыграна эта пьеса, уже не любители, а художники, знатоки своего дела. Мало того, ни на одной частной сцене Москвы пьеса эта не могла бы появиться в таком блестящем исполнении уже потому, что никто бы из артистов не мог (да и не захотел бы) отнестись к этому делу с таким старанием, с таким трудом, как сделали это члены Общества. Спектакль готовили больше месяца. Малейшие детали были выработаны до самых тонких подробностей... Особенно резко никто не выделялся, не было ни одного премьерствующего артиста, но не было и ни одной роли, сыгранной небрежно. Очевидно, главная задача исполнителей заключалась в выработке тона для всей пьесы, ни в ком не было заметно ни малейшего желания выделиться из числа своих товарищей. От этого и выиграла общая картина и получилось та-

кое превосходное впечатление, какого не дает ни одна московская частная сцена. В течение всей пьесы мы не нашли ни одной задержки, ни одной мертвой паузы, реплики были заучены превосходно, вступление исполнителей в речь, тон — образцовы. Всего труднее для любителей исполнения живых пауз, но и эти паузы были полны жизни, движения».

270 Получив от Станиславского переделку для сцены «Села Степанчикова» Ф. М. Достоевского, вдова его Анна Григорьевна Достоевская пишет ему: «Позвольте мне поблагодарить вас за присылку «Села Степанчикова». С большим любопытством прочла я вашу переделку и нахожу, что вы чрезвычайно умело справились с вашей задачей. В таком виде вещь непременно должна иметь успех на сцене. Конечно, очень жаль, что приходится изменить название и прятать автора, но что же делать, если цензура не пропускает. Будьте так любезны, сообщите мне о дальнейшей судьбе вашей переделки: надеетесь ли вы поставить ее на сцену, когда именно и кто будет играть главные роли? Все это для меня интересно».

Цензурой «Село Степанчиково» не было разрешено к представлению. Пришлось дать переделке заглавие «Фома» и изменить имена и фамилии действующих лиц: Опискин на Оплевкин, Ростанев на Костенев, Настенька названа Екатериной Евсеевной и т. д.

Рукописный экземпляр «Фомы», инсценировки К. С. Станиславского повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», хранится в музее МХАТ. Там же хранится в списке за № 331 драматический этюд в одном действии «Монако», сочинение К. С. Алексеева. На списке имеется надпись: «Драматическою цензурою к представлению признано неудобным. С.-Петербург, 26 января 1890 г.».

271 Григорович Дмитрий Васильевич (1822—1899) — известный писатель-беллетрист.

272 Фамилии Ильинская в программе нет.

273 В этой записи Станиславский ничего не говорит от себя об исполнении роли дядюшки, а между тем и по воспоминаниям тех, кто видел это исполнение, и по позднейшим признаниям самого Станиславского это была одна из его лучших ролей. «Роль дядюшки, — пишет Станиславский впоследствии, — и вся пьеса «Село Степанчиково» имели для меня, как артиста, совершенно исключительное по важности значение, и вот почему: в репертуаре артиста, среди большого количества сыгранных им ролей, попадаетея несколько таких, которые давно уже сами собой слагались в его человеческой природе. Стоит прикоснуться к такой роли, и она оживет без мук творчества, без исканий и почти без технической работы. Это происходит оттого, что душевный материал и оформляющие его процессы, благодаря случаю и совпадению, заблаговременно подготавливались самой жизнью. Роль и образ созданы органически самой природой. Они вышли такими, какими могут быть; иными они быть не могут. Их так же трудно анализировать, как и свою собственную душу. Такою ролью явился для меня дядюшка в «Селе Степанчикове» («Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», 1936, стр. 200—202).

Журнал «Артист» в декабрьском номере 1891 года пишет:

«В переделке есть кое-какие недочеты. Некоторые места, поясняющие тип Фомы, страдают длиннотами и только ослабляют впечатление, но в общем все-таки весь дух рассказа Достоевского сохранен в полной неприкосновенности, большею частью даже сохранен его слог, и г. Станиславскому (автору переделки) совершенно несправедливо делали упреки за то, что будто бы им слабо передан язык эпохи. Если это так, то этот упрек надо отнести к Достоевскому, а не к автору переделки. В исполнении первое, что резко бросается в глаза, — это редко встречающаяся точность в передаче той эпохи, к которой относится происходящее на сцене. По верному выражению одного из рецензентов, зрителю все время кажется, что его деды и бабки сошли с законченных старинных портретов и живут перед ним своею настоящею жизнью. Все, начиная с архитектуры, комнат и убранства, до последнего бантика на платье, верно эпохе 60-х годов и в общем производит такое цельное и гармоничное впечатление, какого давно зритель не получал даже и на сцене Малого театра. При этом не только костюмы характерны до мелочей, но и сами исполнители в совершенстве умеют их носить, и каждая сцена — вывученная из жизни картинка. Лучшая по исполнению роль принадлежит, бесспорно, г. Станиславскому. Безхарактерный полковник в его исполнении живет на сцене с поразительной правдивостью, и вы минутами готовы поверить, что перед вами не актер, а сам полковник, то очаровательный в своей непомерной доброте, то до отвращения тряпичный. Все переходы от минутного подъема духа к новому припадку слабодушия передаются с поразительной верностью, а в момент нападения на Фому за оскорбление невесты вы вдруг чувствуете всем своим существом, что перед вами проснувшийся бешеный зверь, готовый переломать все, что попадетсЯ ему на дороге. Без искры истинного таланта этого не заставишь почувствовать никакою игрой, и если можно сделать один упрек г. Станиславскому, так это за его нервность, которую он не умеет скрыть».

Рецензент «Развлечения» от 1 декабря 1891 года, после критики переделки повести, пишет:

«Зато исполнение как в общем, так и в отдельности заслуживает полного одобрения. В этом отношении пальма первенства, разумеется, должна быть отдана автору пьесы, выступившему в роли Егора Ильича Ростанева, а затем и г. Федотову, игравшему роль Фомы Фомича. Г-на Станиславского я видел всего в первый раз и должен сознаться, что жалею, что ранее мне не удалось ознакомиться с ним как артистом. В роль Ростанева он вложил такую массу таланта, был так прост, так естествен, столько в нем жизни и правды и так натурален он в добродушии Егора Ильича, в переходах от растерянности к наивной сосредоточенности, что положительно являл собою живой образ. Верхом совершенства была у него сцена изгнания Фомы: тут артист превзошел все мои ожидания, и я смело заявляю, что русское общество теряет очень много оттого, что такой художник, как г. Станиславский, подвизается на частной сцене».

273 Фигнер Николай Николаевич (1857—1919) — знаменитый тенор. Окончил Петербургскую консерваторию. Усовершенствовался в Италии, где и дебютировал в 1882 году. С 1887 года — в труппе б. Мариинского театра. Оставил сцену в 1907 году.

276 Садовская Ольга Осиповна (1846—1919) — одна из замечательных артисток Малого театра. Дебютировала в Артистическом кружке. В Малом театре работала с 1879 года. Преимущественно играла комические роли пожилых женщин. Жена Михаил Провыча (см. прим. 31). Сейчас в Малом театре играет их сын, народный артист Союза, орденоносец Пров Михайлович Садовский.

277 Яблочкина Александра Александровна — артистка Малого театра. В данное время народная артистка Союза, орденоносец, председательница Всероссийского театрального общества.

278 Великанова Софья Николаевна — в то время ученица театрального училища. С 1893 по 1911 — артистка Малого театра. Занималась также преподавательской деятельностью.

279 С. А. Кошелева пишет М. П. Алиной: «Скажи Константину Сергеевичу, чтобы он не отчаивался и не думал, что провалился. Все, кого я знаю, в восторге от его игры».

СПИСОК РОЛЕЙ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

с 1877 по 1892 год

5 сентября 1877 г.

- «Старый математик», водевиль в 1 действии — старый отставной математик.
- «Чашка чаю», водевиль в 1 действии — Ступоляк.

Лето 1878 г.

- «Сказка о бая» — Леший.
- «Сказка о бая», водевиль в 1 действии — Леший.

18 марта 1879 г.

- «Домашний хусецек» Виктора Крылова, комедия в 3 действиях — Миланчик.
- «Капризница» П. Феррера, комедия в 1 действии — лакей Семьян.

8 июля 1880 г.

- «Половиной ночи, или Суматоха в Щербачевском переулке», водевиль в 1 действии — Милостивый государь.

3 августа 1880 г.

- «Аз и Ферт» П. С. Федорова, водевиль в 1 действии — Август Карлович Фиш.
- «Зал для стрижки волос», переделка с французского П. Григорьева 1-го — г. Видаль.

Лето 1881 г.

- «Много шума из пустяков», переводный водевиль в 1 действии — Коко.
- «Тайна женщины», перевод с французского в 1 действии — Мегрио.
- «Карл Смелый», заимствованная комедия в 1 действии — Карл Меронов.
- «Слабая струна», водевиль в 1 действии, перевод с французского — Каланфушон.

25 ноября 1881 г.

«Лакомый кусочек», комедия в 3 действиях Виктора Крылова — помещик Бардин.

24 июля 1882 г.

«Брак поневоле» («Хоть тресни, а женись»), сцены из комедии Мольера, перевод Д. Т. Ленского — П а н к р а с

«Любовное зелье, или Цырюльник-стихотворец», опера-водевиль в 2 действиях, перевод Д. Т. Ленского — цырюльник Лаверже.

28 апреля 1883 г.

«Геркулес», шутка в 1 действии, перевод с немецкого — циркач Пурцлер.

«Жавотта», оперетта Жюнаса — вор Ник.

«Несчастье особого рода», комедия в 1 действии, перевод с немецкого — доктор Нилов.
Сцена из оперы «Аида» — Рамфис.

24 августа 1883 г.

«Практический господин», комедия в 3 действиях В. Дьяченко — Покровцев.

«Всяк сверчок знай свой шесток», оперетта Ф. Кашкадамова — почтарь Лоренцо.

28 января 1884 г.

«Шалость», комедия в 3 действиях Виктора Крылова — Ботов.

«Графиня де ля Фронтьер», переделка из оперетты «Камарго» — атаман разбойников.

18 августа 1884 г.

«Нитуш», оперетта Эрве — Флоридор.

«Красное солнышко», оперетта Одрана — Пипо.

10 декабря 1884 г.

«Женитьба» Н. Гоголя, комедия в 3 действиях — Подколесин.

Апрель 1885 г.

«Денежные тузы», комедия в 3 действиях А. Крюковского — Бородавкин.

7 февраля 1886 г.

«Вокруг огня не летай», комедия в 4 действиях Виктора Крылова — Плещанский.

18 февраля 1886 г.

«Лили», оперетта Эрве — Плешчар.

6 февраля 1887 г.

«Игроки», комедия в 1 действии Гоголя — Ижарев.

«Одно слово министру», комедия в 1 действии А. Лангера — швейцар Лоренц Данильхоммер.

11 февраля 1887 г.

«Дело Плянова», комедия в 4 действиях Виктора Крылова — Дарский.

18 апреля 1887 г.

«Микадо, или город Титипу», оперетта из японской жизни в 2 действиях А. Сюлливана — Нэнки-Пу.

15 ноября 1887 г.

«Майорша», драма в 5 действиях И. Шпажинского — Корягин.

6 декабря 1887 г.

«Лес», комедия в 5 действиях А. Н. Острожского — Несчастливцев.

15 декабря 1887 г.

«Победителей не судят», водевиль в 1 действии Самойлова — князь Головин.

29 февраля 1888 г.

«Баловень», комедия в 3 действиях Виктора Крылова — Фрезе.

8 декабря 1888 г.

«Скупой рыцарь» А. Пушкина, трагедия — Барон.

«Жорж Данден», комедия в 3 действиях Мольера — Сотанвиль.

11 декабря 1888 г.

«Горькая судьбина» А. Писемского — Ананий Яковлев.

15 января 1889 г.

«Каменный гость» А. Пушкина — Дон-Карлос.

29 января 1889 г.

«Каменный гость» А. Пушкина — Дон-Жуан.

6 февраля 1889 г.

«Чашка чаю», водевиль в 1 действии — Барон.

9 февраля 1889 г.

«Рубль», комедия в 4 действиях А. Ф. Федотова — Обновленский.

11 марта 1889 г.

«Горящие письма», пьеса в 1 действии П. П. Гнедича — Краснокутский.

20 апреля 1889 г.

«Долг чести», драма в 1 действии П. Гейзе — Барон фон Альдринген.

23 апреля 1889 г.

«Коварство и любовь», трагедия в 5 действиях Ф. Шиллера — Фердинанд.

26 ноября 1889 г.

«Самоуправцы», трагедия в 5 действиях А. Писемского — князь Платон Имшин.

3 января 1890 г.

«Не так живи, как хочется», драма в 3 действиях А. Н. Островского — Петр.

«Когда б он знал», пьеса в 2 действиях К. Тарновского — барон Ретцель.

4 января 1890 г.

«Царь Саул», пьеса в 4 действиях С. Мамонтова — пророк Самуил.

18 марта 1890 г.

«Честь и месть», пьеса в 1 действии Ф. Л. Соллогуба — граф Гастон де Лавирак.

5 апреля 1890 г.

«Бесприданница», драма в 4 действиях А. Н. Островского — Паратов

3 января 1891 г.

«Откуда сыр-бор загорелся», комедия в 3 действиях Виктора Крылова — адвокат Талицкий.

8 февраля 1891 г.

«Плоды просвещения», комедия в 4 действиях Л. Н. Толстого — Звездинцев.

14 ноября 1891 г.

«Фома», картины прошлого в 3 действиях (из повести «Село Степанчиково и его обитатели» Ф. Достоевского), приспособлено для сцены К. С. Станиславским — Костезев (Ростанев).

23 января 1892 г.

«Анна де Кервилер», драма в 1 действии Э. Легуве — Морек.

22 марта 1892 г.

«Счастливец», комедия в 4 действиях Вл. И. Немировича-Данченко — Богучаров.

ИЛЛЮСТРАЦИИ





З. С. Алексеева.
Фотография 80-х годов



Ф. А. Кашкадамов.
Фотография 80-х годов



З. С. Алексеева — Лили.

„Лили“, оперетта Эрве.

Фотография 1886 года



К. С. Станиславский — Пленшар, Э. С. Алексеева — Лили.

„Лили“, оперетта Эрве.

Фотографии 1886 года



К. С. Станиславский — Мегрис.

Возвещая „Тайна женщины“.

Фотографии 1881 года



К. С. Станиславский — Лаверже.

„Любовное зелье“
Фотография 1882 года



К. С. Станиславский — Флоридор.

„Нитци“, оперетта Эрас.

Фотография 1884 года



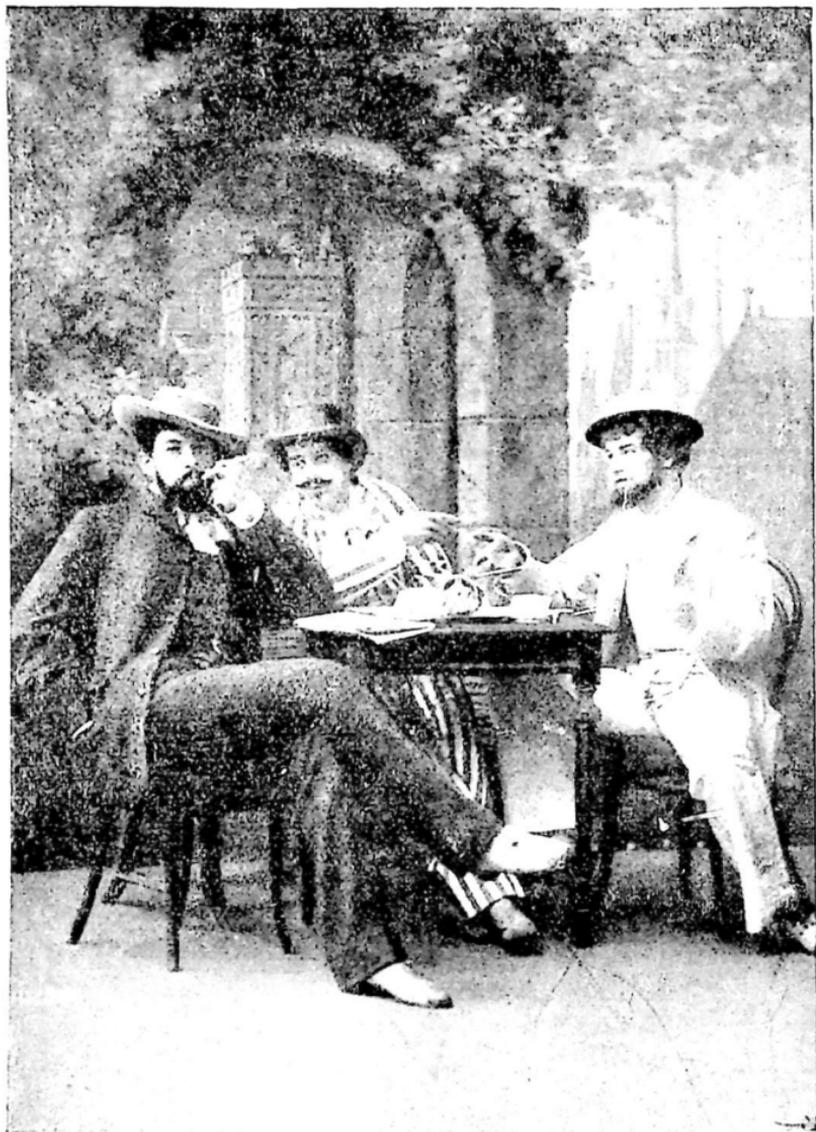
А. С. Алексеева — настоятельница монастыря, З. С. Алексеева —
м-лле Нитуш.

„Нитуш“, оперетта Эрве.



Костяк 20-ти років 1883.

К. С. Станиславский.
Фотография 1883 года



К. С. Станиславский (слева) — Ботов, Ф. А. Кашкадамов — Верба-
тов, К. К. Соколов, — Зарукин.

„Шалость“, комедия Виктора Крылова.

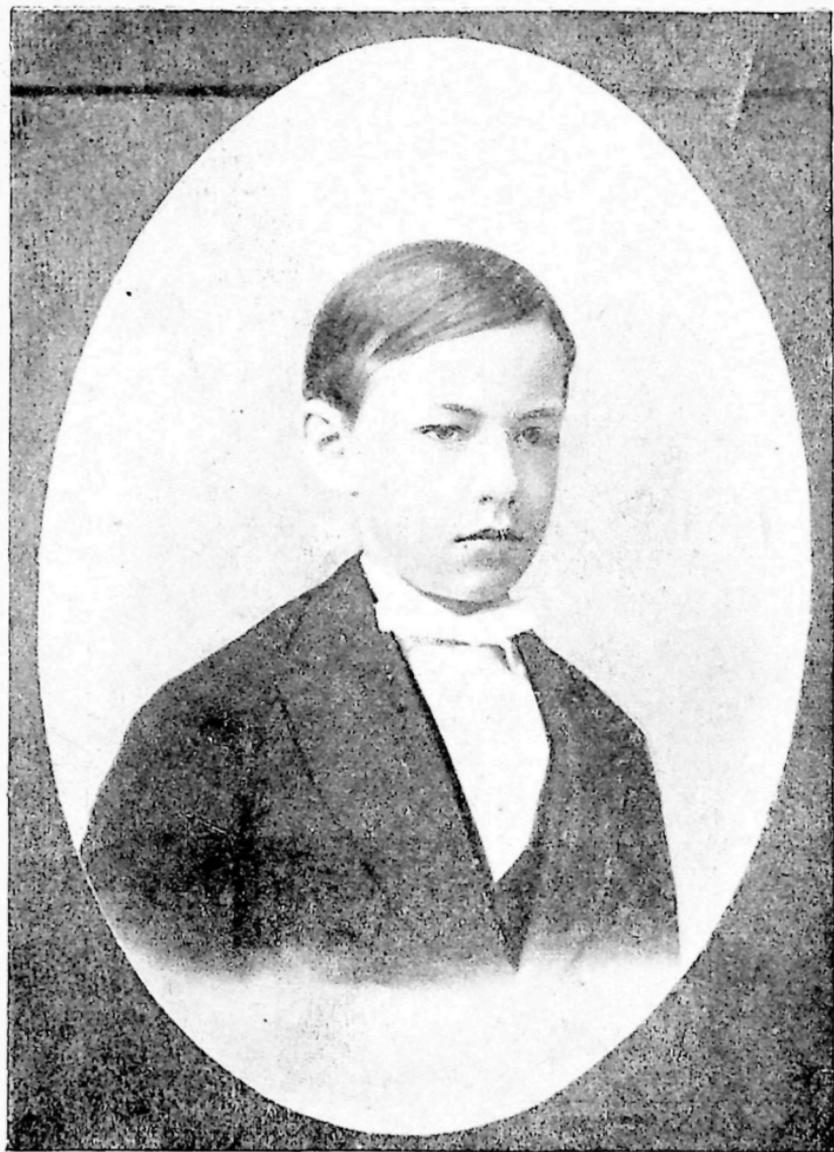
Фотография 1881 года



К. С. Станиславский.
Фотография 1884—1885 года



К. С. Станиславский — атаман разбойник.
*Графиня де ля Фронтвер**, перделка оперетты *„Комарю“*.
Фотография 1884 года



К. С. Станиславский.

Фотография 1873 года



К. С. Станиславский.
Фотография 1880 года



К. С. Станклавский — Пленшар, З. С. Алексеева — Лили.

„Лили“, оперетта Эрве.

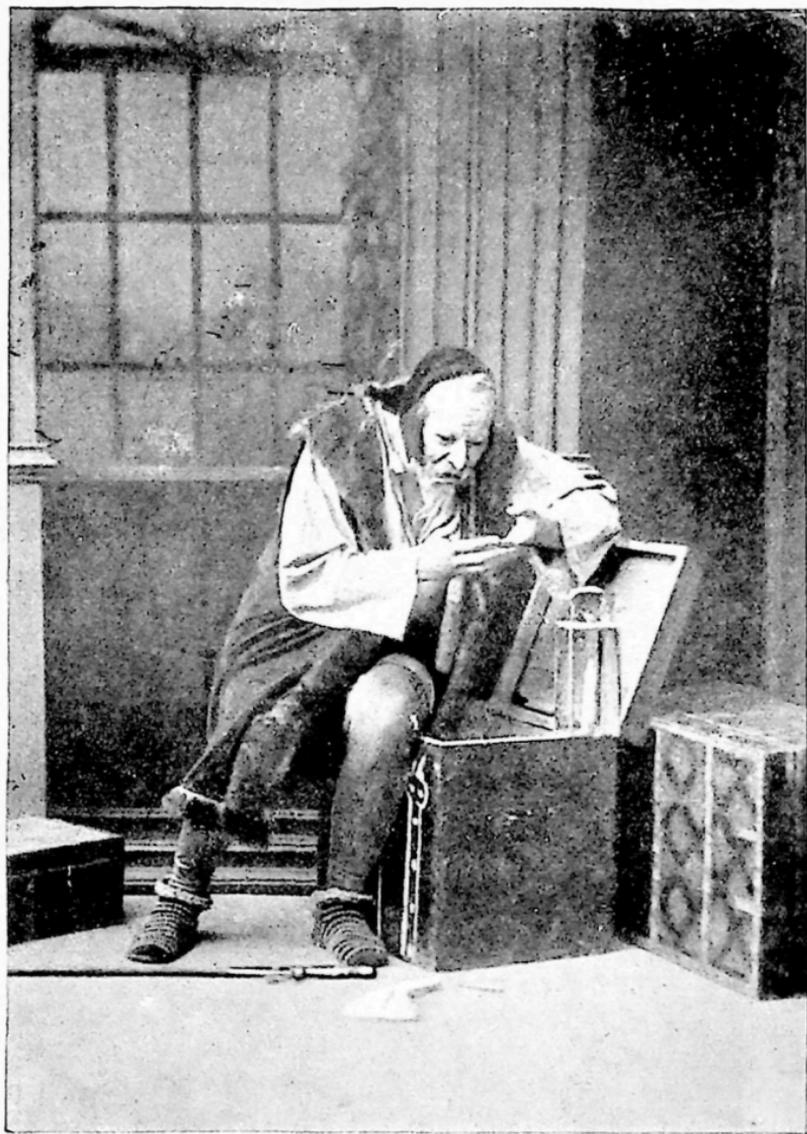
Фотография 1886 года



К. С. Станиславский — Нанки-Пу.

„Микадо“, оперетта Сюлливана.

Фотография 1886 года



К. С. Станиславский — Барон.

„Скупой рыцарь“ А. С. Пушкина,
Фотография 1888 года



К. С. Станиславский — Сотанвиль.

„Жорж Данден“ Мальера.

Фотография 1888 года.



К. С. Станиславский — Обновленский.

„Рубль“ А. Ф. Федотова.

Фотография 1889 года



К. С. Станиславский — Краснокутский.

„Горящие письма“ П. П. Гнедича.

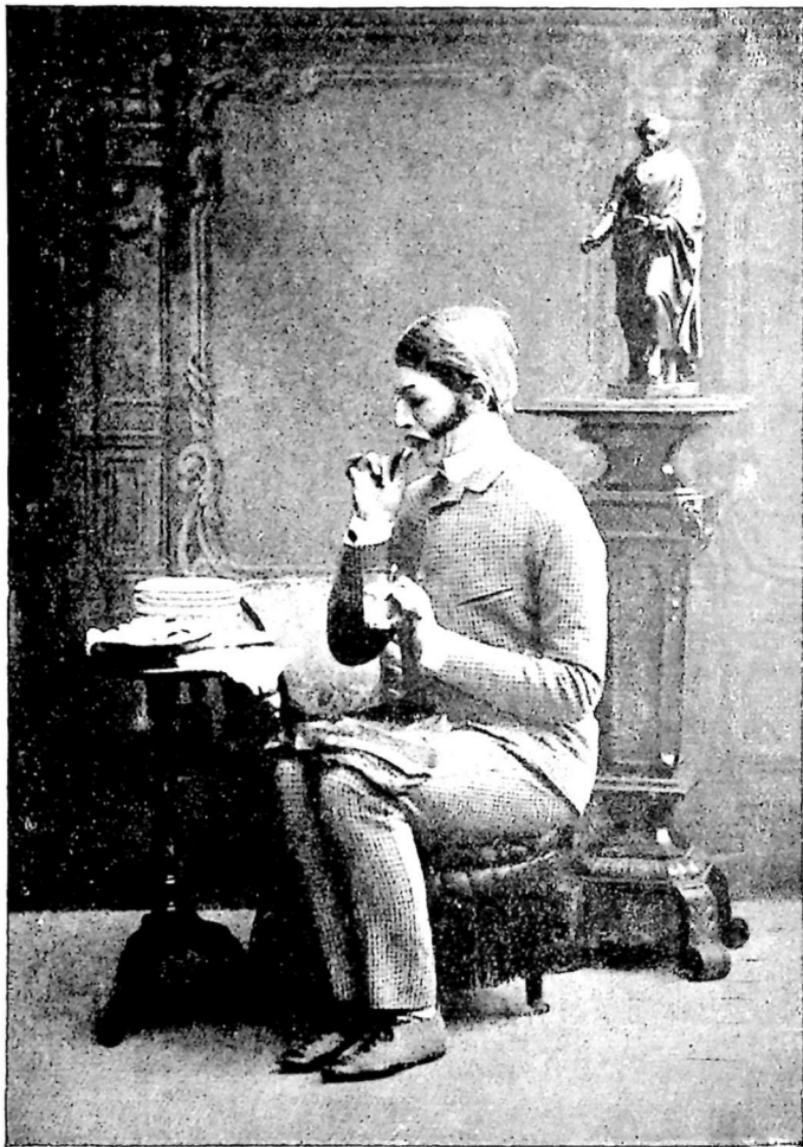
Фотография 1889 года



М. П. Лидина — Клодина.

„Жорж Данден“ Мольера.

Фотография 1888 года



К. С. Станиславский — Фрезе.

„Баловень“ В. Крылова.

[Фотография 1888 года]



К. С. Станиславский — Ананий Яковлев.

*„Горькая судьбина“ А. Писемского,
Фотография 1888 года*



К. С. Станиславский — Дон-Жуан.

«Каменный гость» А. С. Пушкина.

Фотография 1889 года



Ф. П. Комиссаржевский.



А. Ф. Федотов.



К. С. Станиславский — Фердинанд, М. П. Лилина —

„Коварство и любовь“ Шиллера.

Фотография 1889 года



К. С. Станиславский — Паратое
„Беспреданница“ А. Н. Островского,
Фотография 1890 года



К. С. Станиславский — Несчастливцев.

„Лес“ А. Н. Островского.

Фотография 1890 года



К. С. Станиславский — Звездинцев.

„Плоды просвещения“ Л. Н. Толстого.

Фотография 1891 года



К. С. Станиславский — Костенев (Ростанев), М. П. Лилина —
Настенька (Екатерина Евсеевна).

„Фома“ („Село Степанчиково и его обитатели“) Ф. М. Достоевского.

Фотография 1891 года



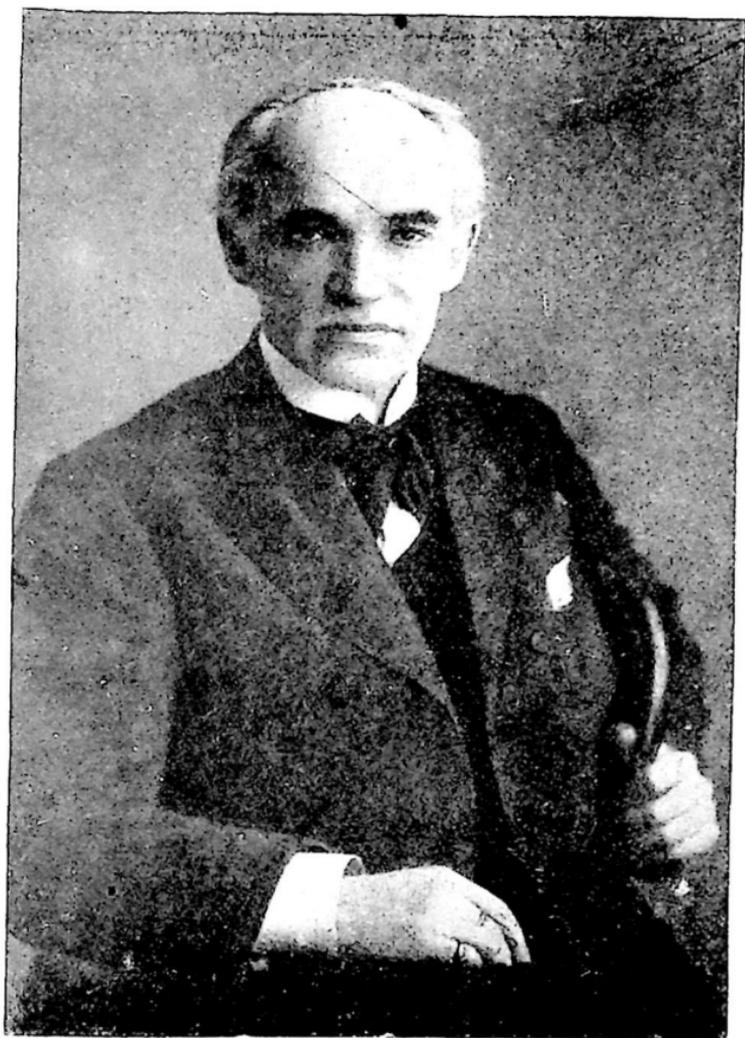
М. П. Лина.
Фотография 1889 года



А. Р. Артем.



М. А. Самарова.



В. М. Михайлов.



В. В. Лужский.
Фотография 80-х годов

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИЛЛЮСТРАЦИИ В ТЕКСТЕ

- К. С. Станиславский. *Фотография 1936 года* (фронтиспис).
Страница из «Художественных записей» К. С. Станиславского
(стр. 13).
- Страница из «Художественных записей» К. С. Станиславского
(стр. 15).
- Квитанция конторы императорских московских театров о получении
от Станиславского платы за обучение в первом полугодии
1885/86 г. в Московском театральном училище (стр. 23).
- Программа первого спектакля Общества искусства и литературы
(стр. 31).
- Афиша спектакля «Счастливец» в Рязани с факсимиле К. С. Ста-
ниславского (стр. 121).

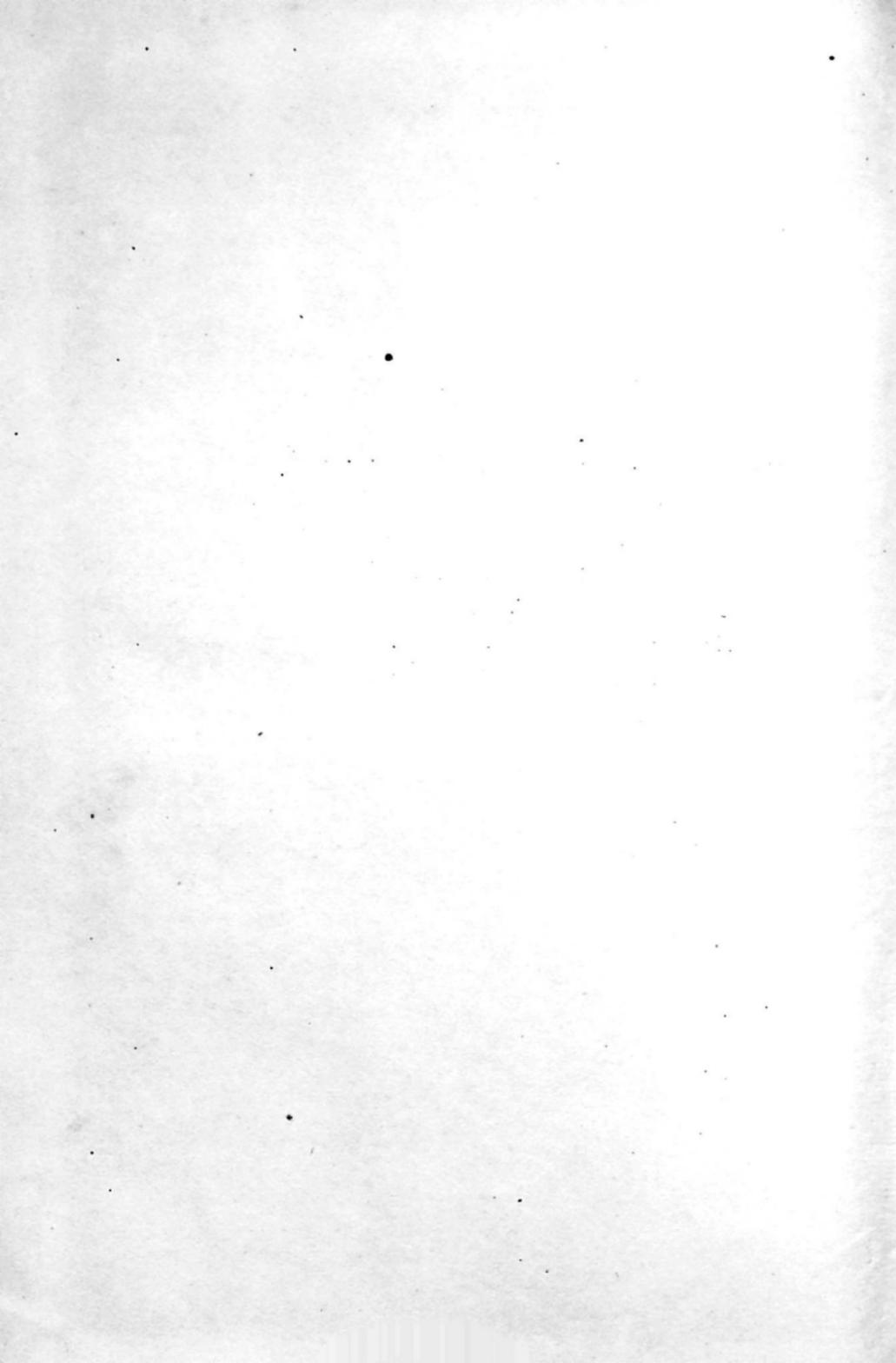
ИЛЛЮСТРАЦИИ В КОНЦЕ КНИГИ

- К. С. Станиславский. *Фотография 1873 года.*
- К. С. Станиславский. *Фотография 1880 года.*
- З. С. Алексеева *Фотография 80-х годов.*
- Ф. А. Кашкадамов. *Фотография 80-х годов.*
- К. С. Станиславский — Мегрино. Водевиль «Тайна женщи-
ны». *Фотография 1881 года.*
- К. С. Станиславский — Лаверже. «Любовное зелье». *Фото-
графия 1882 года.*
- К. С. Станиславский. *Фотография 1883 года*
- К. С. Станиславский (слева) — Ботов, Ф. А. Кашкада-
мов — Вербатов, К. К. Соколов — Зарукин. «Шалость», ко-
медия Виктора Крылова *Фотография 1884 года.*
- К. С. Станиславский. *Фотография 1884—1885 года.*
- К. С. Станиславский — атаман разбойников «Графиня де ля
Фронтьер», переделка оперетты «Камарго». *Фотография*
1884 года.
- К. С. Станиславский — Флоридор. «Нитуш», оперетта Эрве.
Фотография 1884 года.
- А. С. Алексеева — настоятельница монастыря, З. С. Алек-
сеева — Нитуш. «Нитуш», оперетта Эрве. *Фотогра-
фия 1884 года.*

- З. С. Алексеева — Лили. «Лили», оперетта Эрве. *Фотография 1886 года.*
- К. С. Станиславский — Пленшар. З. С. Алексеева — Лили. «Лили», оперетта Эрве. *Фотография 1886 года.*
- К. С. Станиславский — Пленшар, З. С. Алексеева — Лили. «Лили», оперетта Эрве. *Фотография 1886 года.*
- К. С. Станиславский — Нанки-Пу. «Микадо», оперетта Сюлливана. *Фотография 1887 года.*
- Л. С. Алексеева — Пип-Бо, А. С. Алексеева — Юм-юм, А. Ф. Ценкер — Питти-Синг. «Микадо», оперетта Сюлливана. *Фотография 1887 года.*
- К. С. Станиславский. *Фотография 1888 года.*
- Ф. П. Комиссаржевский. *Фотография.*
- А. Ф. Федотов. *Фотография.*
- К. С. Станиславский — Барон. «Скупой рыцарь» А. С. Пушкина. *Фотография 1888 года.*
- К. С. Станиславский — Сотанвиль. «Жорж Данден» Мольера. *Фотография 1888 года.*
- М. П. Лилина — Клодина. «Жорж Данден» Мольера. *Фотография 1888 года.*
- К. С. Станиславский — Фрезе. «Баловень» В. Крылова. *Фотография 1888 года.*
- К. С. Станиславский — Ананий Яковлев. «Горькая судьбина» А. Писемского. *Фотография 1888 года.*
- К. С. Станиславский — Дон-Жуан. «Каменный гость» А. С. Пушкина. *Фотография 1889 года.*
- К. С. Станиславский — Обновленский. «Рубль» А. Ф. Федотова. *Фотография 1889 года.*
- К. С. Станиславский — Краснокутский. «Горящие письма» П. П. Гнедича. *Фотография 1889 года.*
- К. С. Станиславский — Фердинанд. М. П. Лилина — Луиза. «Коварство и любовь» Шиллера. *Фотография 1889 года.*
- К. С. Станиславский — Паратов. «Бесприданница» А. Н. Островского. *Фотография 1890 года.*
- К. С. Станиславский — Несчастливцев «Лес» А. Н. Островского. *Фотография 1890 года.*
- К. С. Станиславский — Звездинцев. «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. *Фотография 1891 года.*
- К. С. Станиславский — Костенев (Ростанев), М. П. Лилина — Настенька (Екатерина Евсеевна). «Фома» («Село Степанчиково и его обитатели») Ф. М. Достоевского. *Фотография 1891 года.*
- М. П. Лилина. *Фотография 1889 года.*
- А. Р. Артем. *Фотография.*
- М. А. Самарова. *Фотография.*
- В. М. Михайлов. *Фотография.*
- В. В. Лужский. *Фотография 80-х годов.*

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. <i>Любовь Гуревич</i>	3
Художественные записи 1877—1892 годов . . .	9
Приложения	
Примечания	127
Список ролей К. С. Станиславского	163
Иллюстрации	167
Перечень иллюстраций	207



ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
29	7 снизу	8 декабря	18 декабря
53	17 сверху	на ней присутствовал	на ней присутствовали
73	19—20 снизу	о своем назначении главнокомандующего	о своем назначении главнокомандующим
90	16—17 сверху	честно служит	честно служить
127	6 сверху	огордничеством	огородничеством

В подписи под 5-й иллюстрацией в конце книги (К. С. Станиславский—Мегрис)

Мегрис

Мегрио

В подписи под 16-й иллюстрацией в конце книги (К. С. Станиславский—Нанки-Пу)

фотография
1886 года

фотография
1887 года

Редактор В. Залесский
Художественный редактор В. Беспалова
Технический редактор Е. Чебышева

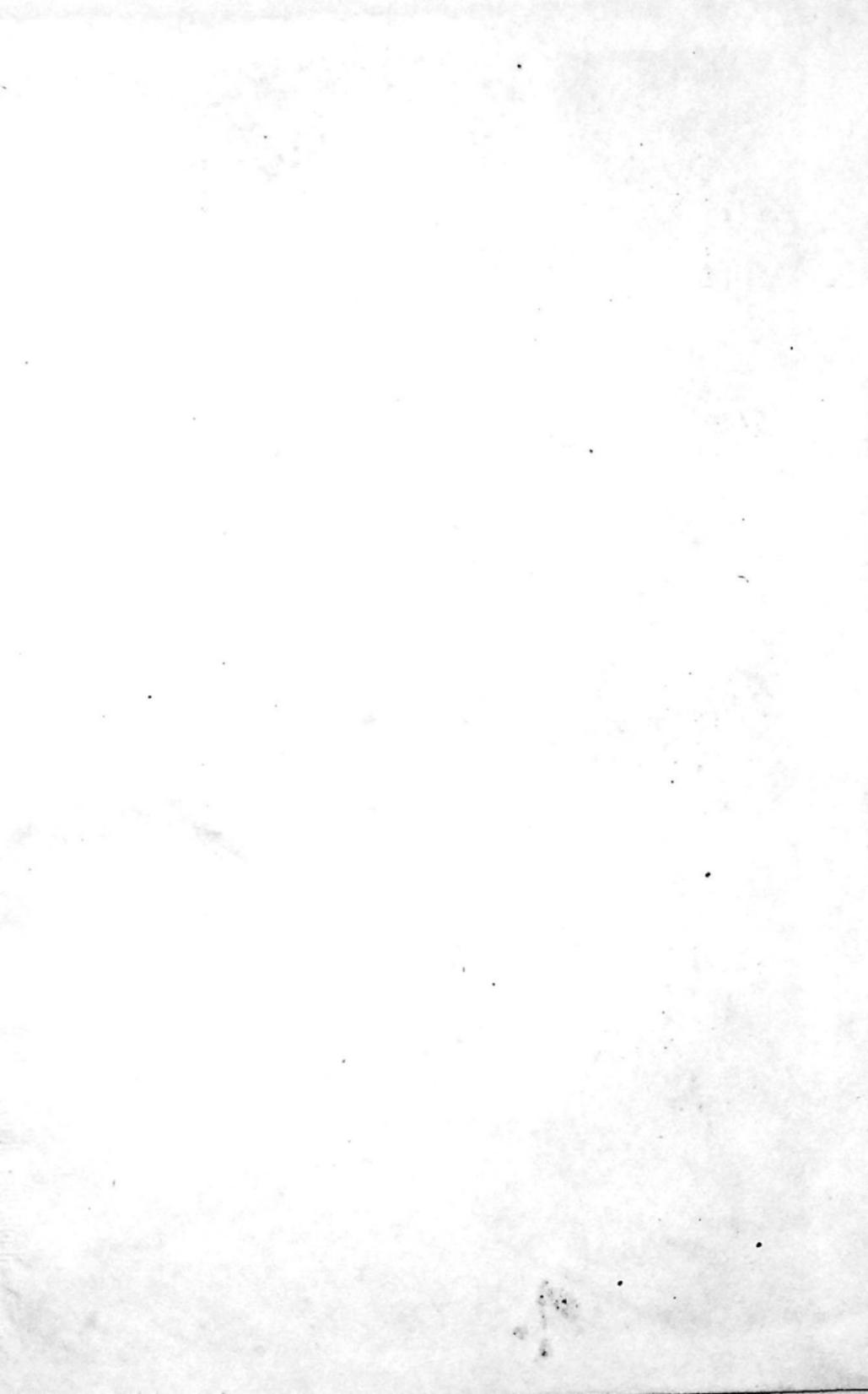
Сдано в набор 13/XII 1938 г.
Подписано к печати 16/V 1939 г.
Тираж 10000 экз. Форм. бум.
82×110^{1/32} д. л. Бум. л. 3^{6/16}.
Печ. л. 13^{1/4}. Уч.-авт. 11^{1/5}. Знак.
в 1 п. л. 35000. Индекс № 320.
Издательский № 1027. Уполномо-
ченный Главлита № А-287.
Заказ № 5670.

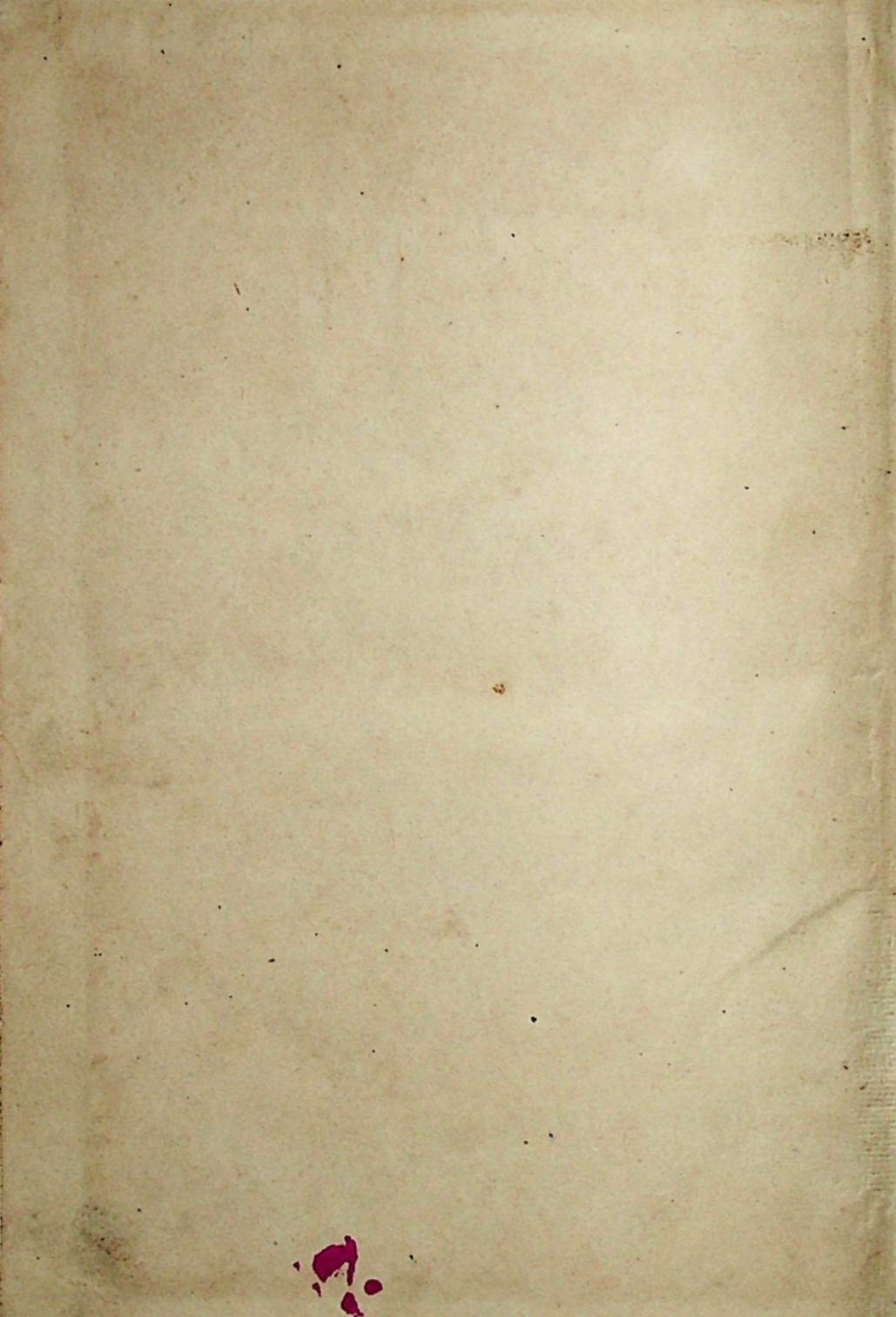
*Цена 6*р.*

Переплет 1 р. 50 к.

1-я Образцовая типография
Огиза РСФСР треста „Поли-
графкинг“. Москва, Валуевская, 28.

Отпечатано с матриц
в 13-й типографии Огиза РСФСР
треста „Полиграфкинг“,
Москва, Денисовский пер., 30.
Заказ 2571.





7.50

. 69 - 1

Листок срока возврата книг

**КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ**
указанного здесь срока

И. Белова (рр)

78104