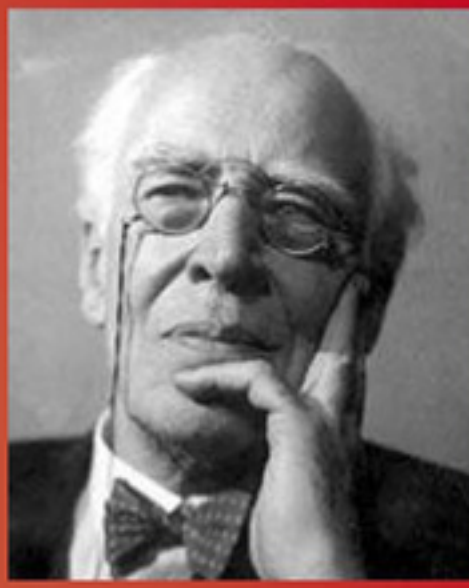
ВС
МУЗИЧНО-МЕДІЙНЕ ВИДАВНИЦТВО СТРЕЛЬНИКОВОЇ



КОНСТАНТИН
СТАНИСЛАВСКИ

Моя жизнь в искусстве

Константин Сергеевич Станиславский

Моя жизнь в искусстве

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=5807196

Аннотация

Константин Станиславский (1863–1938) – гениальный русский актер, театральный режиссер и преподаватель сценического мастерства. Он стоял у истоков реформации театрального искусства, был создателем уникального метода сознательного артистического перевоплощения в своего героя, обеспечивающего психологическую достоверность игры.

«Моя жизнь в искусстве» – это классический труд Станиславского, настольная книга нескольких поколений актеров, режиссеров, культурологов и психологов.

Великий педагог и реформатор рассказывает тут о своем жизненном пути, смеется над собственными ошибками, умно и ненавязчиво учит, излагает основные положения театральной эстетики и психологии сценического творчества.

Содержание

Предисловие к 1-му изданию 4
Моя жизнь в искусстве 5
Артистическое детство 5
Упрямство 5
Цирк 9
Кукольный театр 14
Итальянская опера 15
Шутки 18
Учение 21
Малый театр 24
Первый дебют 28
Актерство в жизни 33
Музыка 37
Драматическая школа 43
Артистическое отрочество 51
Алексеевский кружок 51
Конкурент 56
Междуцарствие 59
Артистическая юность 69
Московское общество искусства и литературы 69
Первый сезон 71
Счастливая случайность 75
Выдержка 78
Два шага назад 81
Когда играешь злого, – ищи, где он добрый 83
Характерность 84
Новое недоумение 86
Мейнингенцы 89
Конец ознакомительного фрагмента. 91

Константин Сергеевич Станиславский
Моя жизнь в искусстве

Предисловие к 1-му изданию

Я мечтал написать книгу о творческой работе Московского Художественного театра за двадцать пять лет его существования и о том, как работал я сам, один из его деятелей. Но вышло так, что последние годы я провел с большею частью труппы нашего театра за границей, в Европе и Америке, и эту книгу мне пришлось написать там, по предложению американцев, и издать в Бостоне на английском языке, под заглавием «My life in art». Это значительно изменило мой первоначальный план и помешало мне высказать очень многое из того, чем мне хотелось поделиться с читателем. К сожалению, при нынешнем положении нашего книжного рынка я не имел возможности существенно дополнить эту книгу, увеличив ее объем, а потому должен был опустить многое из того, что вспоминалось, когда я оглядывался на свою жизнь в искусстве. Я не мог воскресить для читателя образы многих людей, работавших вместе с нами в Художественном театре, из которых одни находятся в полноте сил и поныне, других уже нет на свете. Я не мог говорить полнее о режиссерской работе и всей сложной деятельности в театре Владимира Ивановича Немировича-Данченко и о творчестве других моих сотоварищей по работе, актеров Московского Художественного театра, которая отражалась и на моей жизни. Я не мог помянуть деятельности служащих и рабочих театра, с которыми мы многие годы жили душа в душу, которые любили театр и вместе с нами приносили ему жертвы. Я не мог даже назвать по имени многих друзей нашего театра – всех тех, которые своим отношением к нашему делу облегчали наш труд и как бы создавали атмосферу, в которой протекала наша деятельность.

Словом, в настоящем своем виде эта книга уже никоим образом не является историей Художественного театра. Она говорит только о моих художественных исканиях и представляет собою как бы предисловие к другой моей книге, где я хочу передать результаты этих исканий – разработанные мною методы актерского творчества и подходов к нему.

К. Станиславский
Апрель 1925 г.

Моя жизнь в искусстве

Артистическое детство

Упрямство

Я родился в Москве в 1863 году – на рубеже двух эпох. Я еще помню остатки крепостного права, сальные свечи, карселевые лампы, тарантасы, дормезы, эстафеты, кремневые ружья, маленькие пушки наподобие игрушечных. На моих глазах возникали в России железные дороги с курьерскими поездами, пароходы, создавались электрические прожекторы, автомобили, аэропланы, дредноуты, подводные лодки, телефоны – проволочные, беспроволочные, радиотелеграфы, двенадцатидюймовые орудия. Таким образом, от сальной свечи – к электрическому прожектору, от тарантаса – к аэроплану, от парусной – к подводной лодке, от эстафеты – к радиотелеграфу, от кремневого ружья – к пушке Берте и от крепостного права – к большевизму и коммунизму. Поистине – разнообразная жизнь, не раз изменявшаяся в своих устоях.

Мой отец, Сергей Владимирович Алексеев, чистокровный русский и москвич, был фабрикантом и промышленником.[1] Моя мать, Елизавета Васильевна Алексеева, по отцу русская, а по матери француженка, была дочерью известной в свое время парижской артистки Варлей, приехавшей в Петербург на гастроли. Варлей вышла замуж за богатого владельца каменоломен в Финляндии, Василия Абрамовича Яковлева, которым поставлена Александровская колонна на бывшей Дворцовой площади. Артистка Варлей скоро разошлась с ним, оставив двух дочерей: мою мать и тетку. Яковлев женился на другой, г-же Б.,[2] турчанке по матери и гречанке по отцу, и передал ей заботу о воспитании своих дочерей. Их дом был поставлен на аристократическую ногу. Тут, по-видимому, сказались придворные привычки, унаследованные новой женой Яковлева от своей матери-турчанки, бывшей ранее одной из жен султана. Старик Б. похитил ее из гарема и спрятал в ящике, который был сдан в багаж как простая кладь. По выходе корабля в море ящик вскрыли и выпустили гаремную узницу на свободу. Как сама Яковлева, так и ее сестра, вышедшая замуж за моего дядю, любили светскую жизнь; они давали обеды и балы.

В шестидесятых и семидесятых годах Москва и Петербург танцевали. В течение сезона балы давались ежедневно, и молодым людям приходилось бывать в двух-трех домах в один вечер. Я помню эти балы. Приглашенные приезжали чуть ли не цугом, со своей прислугой в парадных ливреях на козлах и сзади, на запятках. Против дома, на улице, зажигались костры, а вокруг костров расставляли угощение для кучеров. В нижних этажах дома готовился ужин для приехавших лакеев. Щеголяли цветами, нарядами. Дамы увешивали грудь и шею бриллиантами, а любители считать чужие богатства вычисляли их стоимость. Те, которые оказывались наиболее бедными среди окружающей их роскоши, чувствовали себя несчастными и

---

[1] Предки К. С. Алексеева (Станиславского) по отцовской линии происходили из крестьян Ярославской губернии. Его прапрадед был крепостным, в первой половине XVIII века он получил вольную; прадед уже имел в Москве золотоканительную фабрику. Отец К. С. Станиславского, С. В. Алексеев (1836–1893), с четырнадцати лет работал в конторе этой фабрики, а впоследствии возглавил все дело («Товарищество Владимир Алексеев»). В 1859 году С. В. Алексеев женился на Е. В. Яковлевой (1841–1904). О семье Алексеевых см. воспоминания сестер К. С. Станиславского – З. С. Соколовой и А. С. Штекер, и брата В. С. Алексеева в сборнике «О Станиславском», изд. ВТО, М., 1948.

[2] Г-жа Б. – Бостанжогло Александра Михайловна.

точно конфузились своей нищеты. Богатые же поднимали головы и чувствовали себя царицами бала.

Котильоны с самыми замысловатыми фигурами, с богатыми подарками и премиями танцующим длились по пяти часов беспрерывно. Чаще всего танцы кончались при дневном свете следующего дня, и молодые люди прямо с бала, переодевшись, отправлялись на службу в контору или в канцелярию.

Мой отец и мать не любили светской жизни и выезжали только в крайних случаях.

Они были домоседы. Мать проводила свою жизнь в детской, отдавшись целиком нам, ее детям, которых было десять человек.

Отец, до самого дня свадьбы, спал в одной кровати с моим дедом, известным своей патриархальной жизнью старинного уклада, унаследованной им от прадеда – ярославского крестьянина, огородника. После женитьбы он перешел на свое брачное ложе, на котором спал до конца жизни; на нем он и умер.

Мои родители были влюблены друг в друга и в молодости, и под старость. Они были также влюблены и в своих детей, которых старались держать поближе к себе. Из моего далекого прошлого я помню ярче всего мои собственные крестины, – конечно, созданные в воображении, по рассказам няни. Другое яркое воспоминание из далекого прошлого относится к моему первому сценическому выступлению. Это было на даче в имении Любимовка, в тридцати верстах от Москвы, около полустанка Тарасовка Ярославской ж. д. Спектакль происходил в небольшом флигеле, стоявшем во дворе усадьбы. В арке полуразвалившегося домика была устроена маленькая сценка с занавесью из пледов. Как полагается, были поставлены живые картины «Четыре времени года». Я – не то трех-, не то четырехлетним ребенком – изображал зиму.

Как всегда в этих случаях, посреди сцены ставили срубленную небольшую ель, которую обкладывали кусками ваты. На полу, укутанный в шубу, в меховой шапке на голове, с длинной привязанной седой бородой и усами, постоянно всползавшими кверху, сидел я и не понимал, куда мне нужно смотреть и что мне нужно делать.

Ощущение неловкости при бессмысленном бездействии на сцене, вероятно, почувствовалось мною бессознательно еще тогда, и с тех пор и по сие время я больше всего боюсь его на подмостках. После аплодисментов, которые мне очень понравились, на бис мне дали другую позу. Передо мной зажгли свечу, скрытую в хворосте, изображавшем костер, а в руки мне дали деревяшку, которую я, как будто, совал в огонь.

«Понимаешь? Как будто, а не в самом деле!» – объяснили мне.

При этом было строжайше запрещено подносить деревяшку к огню. Все это мне казалось бессмысленным. «Зачем как будто, если я могу по-всамделишному положить деревяшку в костер?» Не успели открыть занавес на бис, как я с большим интересом и любопытством потянул руку с деревяшкой к огню. Мне казалось, что это было вполне естественное и логическое действие, в котором был смысл. Еще естественнее было то, что вата загорелась и вспыхнул пожар. Все всполошились и подняли крик. Меня схватили и унесли через двор в дом, в детскую, а я горько плакал.

После того вечера во мне живут, с одной стороны, впечатления приятности успеха и осмысленного пребывания и действия на сцене, а с другой стороны – неприятности провала, неловкости бездействия и бессмысленного сидения перед толпой зрителей.

Итак, мой первый дебют кончился провалом, и произошел он из-за моего упрямства, которое временами, особенно в раннем детстве, доходило до больших размеров. Мое природное упрямство, в известной мере, оказало и дурное, и хорошее влияние на мою артистическую жизнь. Вот почему я на нем останавливаюсь. Мне пришлось много бороться с ним. От этой борьбы во мне уцелели живые воспоминания.

Как-то, в раннем детстве, во время утреннего чая, я шалил, а отец сделал мне замечание. На это я ему ответил грубостью, без злобы, не подумав. Отец высмеял меня. Не найдя, что ему ответить, я сконфузился и рассердился на себя. Чтобы скрыть смущение и показать, что я не боюсь отца, я произнес бессмысленную угрозу.

Сам не знаю, как она сорвалась у меня с языка:

«А я тебя к тете Вере[3] не пущу…» «Глупо! – сказал отец. – Как же ты можешь меня не пустить?» Поняв, что я говорю глупость, и еще больше рассердясь на себя, я пришел в дурное состояние духа, заупрямился и сам не заметил, как повторил:

«А я тебя к тете Вере не пущу».

Отец пожал плечами и молчал. Это показалось мне обидным. Со мной не хотят говорить! Тогда – чем хуже, тем лучше!

«А я тебя к тете Вере не пущу! А я тебя к тете Вере не пущу!» – настойчиво и почти нахально твердил я одну и ту же фразу на разные лады и интонации.

Отец приказал мне замолчать, и именно поэтому я четко произнес:

«А я тебя к тете Вере не пущу!» Отец продолжал читать газету. Но от меня не ускользнуло его внутреннее раздражение.

«А я тебя к тете Вере не пущу! А я тебя к тете Вере не пущу!» – назойливо, с тупым упрямством долбил я, не в силах сопротивляться злой силе, которая несла меня. Чувствуя свое бессилие перед ней, я стал ее бояться.

«А я тебя к тете Вере не пущу!» – опять сказал я после паузы и против своей воли, от себя не завися.

Отец стал грозить, а я все громче и настойчивее, точно по инерции, повторял ту же глупую фразу. Отец постучал пальцем по столу, и я повторил его жест вместе с надоевшей фразой. Отец встал, я тоже, и опять тот же рефрен. Отец стал почти кричать (чего с ним никогда не бывало), и я сделал то же, с дрожью в голосе.

Отец сдержался и заговорил мягким голосом. Помню, меня это очень тронуло, и мне хотелось сдаться. Но, против воли, я повторил в мягком тоне ту же фразу, что придало ей оттенок издевательства. Отец предупредил, что он поставит меня в угол.

В его же тоне я повторил свою фразу.

«Я тебя оставлю без обеда», – более строго произнес отец.

«А я тебя к тете Вере не пущу!» – уже с отчаянием говорил я в тоне отца.

«Костя, подумай, что ты делаешь!» – воскликнул отец, бросая на стол газету.

Внутри меня вспыхнуло недоброе чувство, которое заставило меня швырнуть салфетку и заорать во все горло:

«А я тебя к тете Вере не пущу!» «По крайней мере так скорее кончится», – подумал я.

Отец вспыхнул, губы его задрожали, но тотчас же он сдержался и быстро вышел из комнаты, бросив страшную фразу:

«Ты – не мой сын».

Как только я остался один, победителем, – с меня сразу соскочила вся дурь.

«Папа, прости, я не буду!» – кричал я ему вслед, обливаясь слезами. Но отец был далеко и не слышал моего раскаяния.

Все душевные ступени моего тогдашнего детского экстаза я помню как сейчас, и при воспоминании о них вновь испытываю щемящую боль в сердце.

В другой раз, при такой же вспышке упрямства, я оказался побежденным. Как-то за обедом я расхвастался и сказал, что не побоюсь вывести Вороного – злую лошадь – из отцовской конюшни.

---

[3] Тетя Вера – Сапожникова Вера Владимировна, старшая сестра отца К. С. Станиславского.

«Вот и отлично, – пошутил отец. – После обеда мы наденем на тебя шубу, валенки, и ты нам покажешь свою неустрашимость».

«И надену, и выведу», – упорствовал я.

Братья и сестры заспорили со мной и уверяли, что я трус. В доказательство они приводили компрометирующие меня факты. Чем более неприятны были для меня разоблачения, тем упрямее я повторял от конфуза:

«И… не боюсь! И – выведу!» Опять упрямство мое зашло так далеко, что меня пришлось проучить. После обеда мне принесли шубу, ботики, башлык, рукавицы; одели, вывели на двор и оставили одного, якобы ожидая моего появления с Вороным перед парадной дверью. Со всех сторон меня охватывала густая тьма. Она казалась еще чернее от светящихся передо мной больших окон зала – наверху, откуда, кажется, за мной наблюдали. Я замер, крепко закусив рукавицу, чтобы напряжением и болью отвлечь себя от всего, что было кругом. В нескольких шагах от меня захрустели чьи-то шаги, затрещал блок и стукнула дверь. Должно быть, кучер прошел в конюшню к тому самому Вороному, которого я обещал привести. Мне представилась большая вороная лошадь, бьющая копытом о землю, вздымающаяся на дыбы, готовая ринуться вперед и увлечь меня за собой, как щепку. Конечно, если бы я представил себе эту картину раньше, за обедом, я не стал бы хвастаться. Но тогда как-то само собой сказалось, а отказаться не хотелось – было стыдно. Вот я и заупрямился.

Я философствовал в темноте тоже больше для того, чтобы развлечь себя и не смотреть по сторонам, где было очень черно.

«Буду стоять долго-долго, пока они сами не испугаются за меня и не придут искать», – решил я про себя.

Кто-то жалобно вскрикнул, и я стал прислушиваться к звукам вокруг. Сколько их!

Один страшнее другого! Кто-то крадется!.. Близко! Собака? Крыса?.. – Я сделал несколько шагов к нише, которая была передо мной в стене. В это самое время что-то рухнуло вдали. Что это? Опять? Опять? И совсем близко?.. Должно быть, в конюшне Вороной бьет ногой в дверь, или экипаж по улице проехал по ухабу. А это что за шипение?.. и свист?.. Казалось, что все страшные звуки, о которых я имел представление, сразу ожили и свирепствовали вокруг меня.

«Ай!» – вскрикнул я и отскочил в самый угол ниши. Кто-то схватил меня за ногу.

Но это была дворовая собака Роска, мой лучший друг. Теперь мы вдвоем! Не так страшно! Я взял ее на руки, и она стала лизать мне лицо своим грязным языком.

Тяжелая, неуклюжая шуба, туго завязанная башлыком, не давала возможности спасти лицо. Я отвел морду собаки, и Роска расположилась спать на моих руках, согрелась и затихла. Кто-то быстро шел из ворот. Уж не за мной ли? И сердце мое забилось от ожидания. Нет, прошли в кучерскую.

«Им, должно быть, очень стыдно теперь. Выкинули меня, маленького, в такой холод из дому… точно в сказке… Я им не забуду этого».

Из дому доносились глухие звуки рояля.

«Это брат играет?! Как ни в чем не бывало! Играют! А про меня забыли! Сколько же мне стоять здесь, чтобы они вспомнили?» Стало страшно и захотелось скорей в зал, в тепло, к роялю.

«Дурак я, дурак! Выдумал! Вороного! Болван!» – ругал я себя и злился, поняв всю глупость своего положения, из которого, казалось, не было выхода.

Заскрипели ворота, застучали копыта лошадей, захрустели колеса по снегу. Кто-то подъехал к подъезду. Хлопнула дверь парадной, и карета тихо въехала во двор и стала поворачивать.

«Двоюродные сестры, – вспомнил я. – Их ждали в этот вечер. Теперь я ни за что не вернусь домой. При них сознаться в своей трусости!» Приехавший кучер постучал в окно

кучерской, вышли наши кучера, заговорили громко, потом отворили сарай, поставили лошадей.

«Пойду-ка к ним и попрошу, чтобы мне дали Вороного. Они мне не дадут его, – тогда я вернусь домой и скажу, что они не дают, и это будет правда и ловкий выход из положения».

Я ожил от такой мысли. Спустив Роску со своих рук, я приготовился итти в конюшню.

«Вот только бы пройти через темный большой двор!» – Я сделал шаг и остановился, так как в это время на двор въехал извозчик, и я боялся в темноте попасть под его лошадь. В этот момент случилась какая-то катастрофа, – сам не знаю, какая, так как в темноте нельзя было разобрать. Должно быть, лошади с каретой, поставленные и привязанные в сарае, начали сначала ржать, потом топотать ногами и, наконец, бить. Извозчичья лошадь, как мне показалось, тоже бесилась. Кто-то, кажется, метался с экипажем по двору. Выскочили кучера, все кричали: «Тпррр, стой, держи, не пускай»…

Дальше я не помню. Я стоял у парадного подъезда и звонил в колокольчик. Швейцар тотчас же вышел и впустил меня. Конечно, он был настороже и ждал. В дверях передней мелькнула фигура отца, а сверху заглянула гувернантка. Я сел на стул не раздеваясь. Мой приход домой был неожидан для меня самого, и я еще не мог решить, что я должен был делать: продолжать упрямиться и уверять, будто я пришел лишь отогреться, чтобы снова пойти к Вороному, или прямо признаться в трусости и сдаться. Я был так недоволен собой за только что пережитый момент малодушия, что уже не верил себе в роли героя и храбреца. Кроме того не для кого было продолжать играть комедию, так как все, как будто, забыли обо мне.

«Тем лучше! и я забуду. Разденусь и немного погодя войду в залу».

Так я и сделал. Ни один человек не спросил меня о Вороном, – должно быть, сговорились.

Цирк

Воспоминания о более поздних детских чувствованиях еще ярче врезались в душу.

Они относятся к области артистических потребностей и переживаний. Стоит мне теперь воскресить в памяти обстановку прежней детской жизни, и я снова точно молодею и ощущаю знакомые чувства.

Вот канун и утро праздника; впереди день свободы. Утром можно встать поздно, а затем – день, полный радостей; они необходимы, чтобы поддержать энергию на предстоящий длинный ряд безрадостных учебных дней, скучных вечеров. Природа требует веселья в праздник, и всякий, кто этому мешает, вызывает в душе злость, недобрые чувства, а тот, кто этому способствует, – нежную благодарность.

За утренним чаем родители нам объявляют, что сегодня надо ехать с визитом к тетке (скучной, как все тетки), или, – еще того хуже, – что после завтрака к нам приедут гости – нелюбимые нами двоюродные братья и сестры. Мы столбенеем, теряемся. С таким трудом дожили мы до свободного дня, а у нас отняли его и сделали скучные будни. Как дотянуть до будущего праздника?

Раз что сегодняшний день пропал, единственная надежда, какая нам остается, – вечер. Кто знает, может быть, отец, который лучше всех понимает детские потребности, уже позаботился о ложе в цирк или хотя бы в балет, или даже, на худой конец, в оперу. Ну, пусть даже в драму… Билетами в цирк или в театр ведал управляющий домом. Расспрашиваешь, где он. Уехал? Куда? Направо или налево?

Отдавали ли приказ кучерам беречь битюгов (большие, сильные лошади)? Если да, – хороший признак. Значит, нужна большая четырехместная карета – та самая, в которой возят детей в театр. Если же битюги уже ходили днем, – плохой признак.

Ни цирка, ни театра не будет.

Но управляющий вернулся, вошел в кабинет к отцу и передал ему что-то из бумажника. Что же, что? Подкарауливаешь: лишь только отец выйдет из кабинета, скорей к письменному столу. Но на нем, кроме скучных деловых бумаг, не находишь ничего. Сердце заныло! А если заметишь желтую или красную бумажку, т. е. билет в цирк, – тогда сердце забьется так, что слышны удары, и все кругом засияет.

Тогда и тетка, и двоюродный брат не кажутся такими скучными. Наоборот, любезничаешь с гостями во-всю, для того чтобы вечером, во время обеда, отец мог сказать:

«Сегодня мальчики так хорошо принимали гостей, так милы были с тетей, что можно им доставить одно маленькое (а может быть, и большое!) удовольствие. Как вы думаете, какое?» Красные от волнения, с кусками пищи, остановившимися в горле, мы ждали, что будет дальше.

Отец молча лезет в боковой карман, медленно, с выдержкой, ищет там чего-то, но не находит. Не в силах больше ждать, мы вскакиваем, бросаемся к отцу, окружаем его, в то время как гувернантка кричит нам строго:

«Enfants, ecoutez done ce qu'on vous dit. On ne quitte pas sa place pendant le diner!» (Дети, слушайте, что вам говорят. Из-за стола не встают во время обеда!) Тем временем отец лезет в другой карман, шарит в нем, достает портмоне, не спеша выворачивает карманы – и там ничего.

«Потерял!» – восклицает он, весьма естественно играя свою роль.

Кровь бежит вниз от щек до самых пяток. Нас уже ведут и усаживают на места. Но мы не отрываем глаз от отца. Проверяем по глазам братьев и товарищей: что это, шутка или правда? Но отец вытащил что-то из кармана жилета и говорит, коварно улыбаясь:

«Вот он! Нашел!» – и машет красным билетом в воздухе.

Тут никто не в силах нас удержать. Мы вскакиваем из-за стола, танцуем, топаем ногами, машем салфетками, обнимаем отца, виснем у него на шее, целуем и нежно любим его.

С этого момента начинаются новые заботы: не опоздать бы!

Ешь, не прожевывая, не дождешься, чтоб кончился обед, потом бежишь в детскую, срываешь домашнюю и с почтением надеваешь праздничную куртку. А потом сидишь, ждешь и мучаешься, чтоб отец не опоздал. Он любит вздремнуть за послеобеденным кофе в опустевшей комнате. Как разбудить его?.. Ходишь мимо, топаешь ногами, уронишь какую-нибудь вещь или закричишь в соседней комнате, делая вид, что не знаешь о том, что он рядом. Но у отца был крепкий сон.

«Опаздываем! Опаздываем! – волновались мы, поминутно бегая к большим часам. – К увертюре не поспеем, это ясно!» Пропустить цирковую увертюру! Это ли не жертва!

«Сейчас уже семь часов!» – восклицали мы. Пока отец проснется, оденется, – того гляди начнет бриться, – будет уж по меньшей мере семь двадцать. И мы понимали, что дело шло уже о пропуске не одной только увертюры, но и первого номера программы: «Voltige arretee, исполнит Чинизелли младший». Как мы ему завидовали!.. Надо спасать вечер. Пойти повздыхать рядом с комнатой матери. В эту минуту она казалась добрее отца. Пошли, поохали, повосклицали. Мать поняла наш маневр и отправилась будить отца.

«Коли хочешь баловать мальчиков, так уж балуй, а не томи, – говорит она отцу. – Tu l'as voulu, Georges Dandin![4] Поезжай-ка на работу!» Отец встал, потянулся, поцеловал мать и пошел сонной походкой. А мы, как пули, ринулись вниз – велеть подавать экипаж, упрашивать кучера Алексея, чтобы ехал скорее. Сидим в четырехместной карете, болтаем ногами, – это облегчало ожидание: все-таки как будто движение. А отца все нет и нет. Уже в душе

[4] «Ты этого хотел, Жорж Данден!» – фраза из комедии Мольера «Жорж Данден». (Ред.)

растет к нему недоброе чувство, а благодарности нет и следа. Наконец дождались. Отец сел; карета, скрипя колесами по снегу, тихо двигается, качаясь на ухабах; от нетерпения помогаешь ей собственным подталкиванием. Совершенно неожиданно вдруг карета останавливается. Приехали!.. Не только второй номер, но и третий номер программы кончился. К счастью, наши любимцы Морено, Мариани и Инзерти[5] еще не выступали. Она, она – тоже. Наша ложа оказалась рядом с выходом артистов.

Отсюда можно наблюдать за тем, что делается за кулисами, в частной жизни этих непонятных, удивительных людей, которые живут всегда рядом со смертью и шутя рискуют собой. Неужели они не волнуются перед выходом? А вдруг это последняя минута их жизни! Но они спокойны, говорят о пустяках, о деньгах, об ужине. Герои!

Музыка заиграла знакомую польку, – это ее номер. «Danse de chale»[6] – исполнит партер и на лошади девица Эльвира. Вот и она сама.

Товарищи знают секрет: это мой номер, моя девица, – и все привилегии мне: лучший бинокль, больше места, каждый шепчет поздравление. Действительно, она сегодня очень мила. По окончании своего номера Эльвира выходит на вызовы и пробегает мимо меня, в двух шагах. Эта близость кружит голову, хочется выкинуть что-то особенное, и вот я выбегаю из ложи, целую ей платье и снова, скорей, на свой стул. Сижу, точно приговоренный, боясь шевельнуться и готовый расплакаться.

Товарищи одобряют, а сзади отец смеется:

«Поздравляю, кончено! – шутит он. – Костя – жених! Когда свадьба?» Последний, самый скучный номер – «кадриль верхом на лошадях, исполнит вся труппа». После него наступает предстоящая неделя с длинным рядом безрадостных, унылых дней, без надежды вернуться сюда в следующее воскресенье. Мать не позволяет часто баловать детей. А цирк – это самое лучшее место во всем мире!

Чтобы продлить удовольствие и подольше пожить приятными воспоминаниями, назначаешь тайное свидание товарищу:

«Непременно, обязательно приходи!»

«Что будет?»

«Приходи, увидишь. Очень важно!» На следующий день приходит друг, мы удаляемся в темную комнату, и я ему открываю великую тайну о том, что я решил, как только вырасту, стать директором цирка.

Для того чтобы не было возврата после моего обещания, надо закрепить решение клятвой. Мы снимаем образ со стены, и я торжественно клянусь, что буду непременно цирковым директором. Потом обсуждается программа будущих представлений моего цирка. Составляется список труппы из лучших имен наездников, клоунов, жокеев.

В ожидании открытия моего цирка мы решили назначить частный домашний спектакль – для практики. Намечаем временную труппу из братьев, сестер, товарищей; распределяем номера и роли.

«Жеребец, дрессированный на свободе: директор и дрессировщик – я, а ты – жеребец! Потом я буду играть рыжего – пока вы будете стелить ковер. Потом – музыкальные клоуны».

На правах директора я забрал себе лучшие роли, и мне уступали их, потому что я – профессионал: я клялся, мне нет поворота назад. Представление назначается на ближайшее воскресенье, так как нет никакой надежды на то, что нас повезут в цирк или даже в балет.

В свободные от уроков часы и вечера нам стало много дела. Во-первых, напечатать билеты и деньги, которыми будут нам платить за них. Устроить кассу, т. е. затянуть дверь пледом, оставив небольшое окно, у которого придется дежурить целый день спектакля. Это

---

[5] Морено, Мариани и Инзерти – музыкальные клоуны.

[6] Танец с шалью (франц.).

очень важно, так как настоящая касса, пожалуй, больше всего дает иллюзию подлинного цирка. Надо подумать и о костюмах, и о кругах, затянутых тонкой бумагой, сквозь которые мы будем прыгать в «pas de chale», и о веревках, и о палках, которые должны служить барьерами для дрессированных лошадей; надо подумать и о музыке. Это самая больная часть представления. Дело в том, что брат, который один мог заменить оркестр, – чрезвычайно беспечен, недисциплинирован. Он не смотрел на наше дело серьезно и потому бог знает что мог выкинуть. Бывало, играет, играет, а потом, вдруг, при всей публике – возьмет, да и ляжет на пол посреди зала, задерет ноги кверху и начнет орать:

«Не хочу больше играть!» В конце концов, за плитку шоколада он, конечно, заиграет. Но ведь спектакль уж испорчен этой глупой выходкой, потеряна его «всамделишность». А это для нас – самое важное. Надо верить, что все это по-серьезному, по-настоящему, а без этого – неинтересно.

Публики собирается мало. Конечно, всегда одни и те же, домашние. На свете не существует самого плохого театра или актера, которые не имели бы своих поклонников. Они убеждены, что кроме них никто не понимает скрытых талантов их протеже, все другие люди не доросли до этого. И у нас были свои поклонники, которые следили за нашими спектаклями и ради собственного (а не нашего, заметьте) удовольствия приходили на них. Одним из таких «ярых» был старый бухгалтер отца, и за это он имел у нас в цирке почетное место, что очень ему льстило.

Чтоб поддержать работу в кассе, многие из нашей доморощенной публики в течение всего дня брали билеты; потом, как будто, их теряли, потом приходили с заявлением в кассу. О каждом случае велась обстоятельная беседа, спрашивали распоряжения директора, т. е. меня, я отрывался от дела, приходил в кассу, отказывал или разрешал дать пропуск. На случай выдачи контрамарок существовала другая книжка с номерами и заголовками на билетах:

«Цирк Констанцо Алексеева».

В день спектакля мы приступали к гримированию и костюмированию за много часов до начала. Куртки и жилеты закалывались наподобие фрака. Клоунский костюм делался из длинной женской сорочки, которая завязывалась у щиколотки, образуя нечто вроде широких панталон. Выпрашивался отцовский старый цилиндр для «директора и дрессировщика», т. е. для меня; бумажные клоунские колпаки заготовлялись тут же.

Завернутые до колен штаны и голые ноги изображали костюмы цирковых акробатов в трико. С помощью сала, пудры и свеклы белилось лицо, румянились щеки и красились губы, а углем подрисовывались брови и треугольники на щеках для клоунского грима.

Спектакль начинался чинно, но после обычного скандала брата публика расходилась, и представление обрывалось. На душе оставалась окись, а впереди – длинный-длинный ряд унылых дней, вечеров предстоящей учебной недели. И опять создаешь светлую перспективу для предстоящего воскресенья: на этот раз можно рассчитывать на поездку в цирк или театр.

И снова наступает воскресенье, и снова томление и догадки в течение дня, и снова радость во время обеда. На этот раз – театр. Поездка туда не то, что в цирк.

Это куда серьезнее. Этой экспедицией управляет сама мать. Нас предварительно моют, одевают в шелковые русские рубахи с бархатными шароварами и замшевыми сапогами. На руки натягивают белые перчатки и строго-настрого наказывают, чтобы по возвращении домой из театра перчатки оставались белыми, а не совершенно черными, как это обыкновенно случается. Понятно, что мы весь вечер ходим с растопыренными пальцами рук, держа ладони далеко от собственного туловища, дабы не запачкаться. Но вдруг забудешься и схватишь шоколад или помнешь в руках афишу с большими черными буквами невысохшей печати. Или от волнения начнешь тереть рукою грязный бархатный барьер ложи, – и вместо белой тотчас же перчатка делается темно-серой с черными пятнами.

Сама мать надевает парадное платье и становится необыкновенно красивой. Я любил сидеть подле ее туалета и наблюдать, как она причесывалась. На этот раз берут с собой приглашенных детей прислуги или бедных опекаемых. Одной кареты не хватает, и мы едем, точно пикником, в нескольких экипажах. С нами везут специально сделанную доску. Она кладется на два широко расставленных стула, на эту доску усаживают подряд человек восемь детей, которые напоминают воробьев, сидящих рядом на заборе. Сзади в ложе садятся няни, гувернантки, горничные, а в аван-ложе мать готовит нам угощение для антракта, разливает чай, привезенный для детей в особых бутылках. Тут же к ней приходят знакомые, чтобы полюбоваться нами. Нас представляют, но мы никого не видим среди огромного пространства нашего золотого красавца – Большого театра. Запах газа, которым тогда освещались театры и цирки, производил на меня магическое действие. Этот запах, связанный с моими представлениями о театре и получаемых в нем наслаждениях, дурманил и вызывал сильное волнение.

Огромный зал с многотысячной толпой, расположенной внизу, вверху, по бокам, непрекращающийся до начала спектакля и во время антрактов гул людских голосов, настраиванье оркестровых инструментов, постепенно темнеющий зал и первые звуки оркестра, взвивающийся занавес, огромная сцена, на которой люди кажутся маленькими, провалы, огонь, бушующее море из крашеного холста, тонущий бутафорский корабль, десятки больших и малых фонтанов живой воды, плывущие по дну моря рыбы, огромный кит – заставляли меня краснеть, бледнеть, обливаться потом или слезами, холодеть, особенно когда похищенная балетная красавица молила страшного корсара отпустить ее на волю. Балетный сюжет, сказку, романическую фабулу я любил. Хороши и превращения, разрушения, извержения: музыка гремит, что-то валится, трещит. Это, пожалуй, можно сравнить с цирком. Самое скучное и ненужное в балете, по моим тогдашним взглядам, были танцы. Балерины становятся в позу для начала своего номера, и мне делается скучно. Ни одна танцовщица не может сравниться с девицей Эльвирой из цирка.

Однако были исключения. Главной балериной была в то время наша хорошая знакомая, жена друга моего отца.[7] Сознание знакомства с знаменитостью, которая выходит на такую сцену, как Большой театр, и становится центром внимания двух тысяч зрителей, делало меня гордым. Ту, которой все восхищаются издали, я могу видеть близко, говорить с ней. Никто не знает, например, какой у нее голос, а я знаю.

Никто не знает, как она живет, какой у нее муж, дети, – а я знаю. Вот и теперь: для всех она «Дева ада» – героиня балета и только, а для меня еще и знакомая.

Вот почему к ее танцам я относился с почтением. Во время общего ансамбля я занимался тем, что искал среди мечущихся по сцене лиц другого знакомого, своего учителя танцев, и удивлялся тому, как он помнит все перебеги, па и движения. В антракте большое удовольствие доставляло беганье по громадным коридорам, залам, многочисленным фойе, в которых, от хорошего резонанса, звук нашего топанья эхом отдавался в потолке.

Иногда в будни, экспромтом, мы представляли балет. Но считалось невозможным тратить на это воскресенье. Оно всецело принадлежало цирку. Наша гувернантка Е.А. Кукина была балетмейстером и в то же время музыкантом.[8] Мы играли и танцевали под ее пение. Балет назывался «Наяда и рыбак».[9] Но я не любил его. Там приходилось представлять любовь, надо было целоваться, и мне было стыдно. Лучше кого-нибудь убивать, спасать, приговаривать к смерти, миловать. Но главная беда в том, что в этом балете был ни к селу ни

---

[7] Карпакова Полина Михайловна – балерина Большого театра.

[8] Евдокия Александровна Кукина прожила в доме Алексеевых с 1867 по 1874 год. В надписи на фотографии, подаренной Е. А. Кукиной, К. С. Станиславский назвал ее «мой первый режиссер».

[9] «Наяда и рыбак» – фантастический балет в трех действиях, пяти картинах; либретто Перро, музыка Пуни.

к городу вставлен номер танцев, который мы проходили с учителем. Это уже пахло уроком и потому отвращало.

Кукольный театр

После долгих мытарств мы с товарищем убедились, что дальнейшая работа с любителями (так мы звали брата, сестер и всех, кроме себя) невозможна ни в цирковом деле, ни в балете. Кроме того, при таком ведении предприятия пропадает самое главное, что есть в театре: декорации, эффекты, провалы, море, огонь, гроза… Как передашь их в простой комнате с ночными простынями, пледами, живыми пальмами и цветами, стоящими всегда в зале? Поэтому решено было променять живых актеров на картонных и приступить к устройству кукольного театра с декорациями, эффектами и всякой театральностью. И тут можно устроить кассу и продавать билеты.

«Ты пойми: это не измена цирку, – говорил я в качестве его будущего директора, – это печальная необходимость».

Но кукольный театр требовал расходов: нужен был большой стол, который ставился бы в широких дверях. Сверху и снизу, т. е. над и под порталом кукольного театра, отверстия закрывались простынями. Таким образом, в одной комнате сидела публика – там был зрительный зал, в другой же комнате, соединенной с нею дверью, была сцена и закулисный мир. Там работали мы – артисты, декораторы, постановщики, изобретатели всяких эффектов. На это дело пошел и старший брат – отличный рисовальщик и выдумщик разных трюков. Кроме того, его участие было важно потому, что у него водились деньги, а нам требовался оборотный капитал. Плотник, которого я знал чуть ли не со дня моего рождения, так как он постоянно приходил работать в наш дом, сжалился, сбавил цену и согласился на рассрочку.

«Скоро рождество, – убеждали мы его, – а потом пасха. Нам подарят деньги, мы и расплатимся».

Пока делался стол, мы уже принялись за декорации. Первое время пришлось писать их на оберточной бумаге; она рвалась, мялась, но мы не унывали, так как со временем, когда мы разбогатеем (спектакли будут платные, на настоящие серебряные деньги, по 10 копеек билет), мы купим картон и наклеим на него разрисованную оберточную бумагу. Просить денег у родителей мы не решались – они могли бы быть недовольны нашей затеей, которая будто бы отвлекает нас от учебных занятий. С тех пор как мы почувствовали себя антрепренерами, режиссерами, директорами нового театра, который строился по нашему плану, наша жизнь сразу наполнилась. В каждую минуту было о чем думать, надо было что-то делать.

Мешало всему лишь проклятое ученье. В ящике стола была всегда спрятана какая-нибудь театральная работа, – либо фигура действующего лица, которую надо было разрисовать и раскрасить, либо часть декорации, куст, дерево, либо план и эскиз новой постановки. На столе книга, а в ящике – декорация. Лишь только учитель выйдет из комнаты, тотчас декорация попадает на стол и прикрывается книгой или просто прячется в самое ее нутро. Пришел учитель, я повернул страницу, и – все скрыто. На полях тетрадей, книг рисовались планы мизансцен. Поди уличи, что это план, а не геометрический чертеж.

Нами было поставлено много опер, балетов или, вернее, отдельных актов из них. Мы брали моменты катастрофического характера. Например, акт «Корсара»,[10] изображавший море, сначала тихое, при дневном свете, потом бушующее ночью, тонущий корабль, спасающиеся вплавь герои, появление маяка с ярким светом, спасение, восход луны, молитва, восход солнца… Или, например, акт из «Дон Жуана» с появлением Командора, с провалом

[10] «Корсар» – балет в четырех действиях, пяти картинах; либретто Сен-Жоржа и Мазилье по поэме Байрона, музыка Адана.

Дон Жуана в ад, с огнем из люка (детская присыпка), с разрушением дома, превращающим сцену в раскаленный ад, в котором клубы огня и дыма играли главную роль. Не раз эта декорация сгорала и заменялась другой. Мы ставили балет под названием «Роберт и Бертрам»[11] – два вора; ночью они вылезали из тюрьмы, а потом лазали в окна городских жителей. На эти спектакли билеты продавались сполна. Многие ходили для нашего поощрения, а другие для собственного удовольствия.

Наш неизменный поклонник – старый бухгалтер – просто разрывался, рекламируя наш новый театр. Он приводил с собой всю семью, родных, знакомых. Теперь нам не приходилось в кассе придумывать себе дело: его было достаточно, а за кулисами – еще больше. Поэтому касса открывалась перед самым спектаклем, так сказать для вечеровой продажи. Однажды ввиду наплыва публики пришлось из маленького помещения перейти в большое, но мы были наказаны за свое сребролюбие, так как художественная сторона спектакля при этом пострадала.

Искусством надо заниматься бескорыстно, решили мы.

Теперь нам стало весело по воскресеньям и без цирка и театра. И, даже когда нам предлагали выбрать между тем и другим, мы уже предпочитали последний. Не потому, что произошла измена, а потому, что наше новое, кукольное дело заставляло ездить в театр, смотреть там постановки, учиться, приобретать новый материал для своего кукольного творчества.

В промежутках между уроками наши прогулки получили большой смысл. Прежде мы ходили на Кузнецкий мост покупать фотографии артистов цирка, следили постоянно, не появятся ли новые карточки, которых нет в нашей коллекции. С возникновением нашего кукольного театра явилась надобность во всяких материалах, которые приходилось постоянно искать или закупать во время прогулок. Теперь мы не ленились ходить, как прежде. Мы покупали всевозможные картины, книги с видами или костюмами, которые помогали нам при выделке декораций и кукольных действующих лиц. Это были первые книги будущей библиотеки.

Итальянская опера

Меня с братом стали возить в итальянскую оперу с ранних лет, но мы мало ценили эти выезды. Оперные спектакли были, так сказать, сверх программы, и мы просили не ставить нам их в зачет, в ущерб другим очередным удовольствиям – вроде цирка.

Нам была скучна музыка. Тем не менее я очень благодарен родителям за то, что нас с ранних лет заставляли слушать музыку. Не сомневаюсь в том, что это благотворно повлияло и на мой слух, и на выработку вкуса, и на глаз, который присмотрелся к красивому в театре. У нас был абонемент на весь сезон, т. е. на 40–50 спектаклей, и мы сидели в бенуаре, близко к сцене. Впечатления от спектаклей итальянской оперы живут и теперь во мне с чрезвычайной остротой и, конечно, гораздо больше, чем от цирка. Я думаю, это происходит оттого, что самая сила впечатлений была огромна, но не осознана тогда, а воспринята органически и бессознательно, не только духовно, но и физически. Я понял и оценил эти впечатления лишь впоследствии, по воспоминаниям. Цирк же забавлял, веселил – в детстве; но воспоминания о нем не представляли интереса в зрелом возрасте, и я забыл их.

На итальянскую оперу, так же как и на французский и немецкий театры, в С.-Петербурге тратились большие деньги, – выписывались первоклассные артисты драмы из Франции и лучшие оперные певцы со всего света.

---

[11] «Роберт и Бертрам, или Два вора» – комический балет в трех действиях, шести картинах; либретто Огэ, музыка Шмидта и Пуни.

В начале сезона выпускались афиши, в которых объявлялся состав труппы, – почти исключительно из мировых звезд: Аделина Патти, Лукка, Нильсон, Вольпини, Арто, Виардо, Тамберлик, Марио, Станио, впоследствии Мазини, Котоньи, Падилла, Багаджоло, Джамет, Зембрих, Уэтам.

Я помню очень много опер с составом исполнителей из первоклассных мировых знаменитостей. Например, в опере Россини «Севильский цирюльник» пели: Розина – Патти или Лукка; Альмавива – Николини, Капуль, Мазини; Фигаро – Котоньи, Падилла; Дон Базилио – Джамет; Бартоло – знаменитый комик и бас-буффо Босси.

Не знаю, позволяли ли себе другие города Европы такую роскошь!

Впечатления от этих спектаклей итальянской оперы запечатлелись во мне не только в слуховой и зрительной памяти, но и физически, т. е. я их ощущаю не только чувством, но и всем телом. В самом деле, при воспоминании о них я испытываю вновь то физическое состояние, которое когда-то было вызвано во мне сверхъестественно высокой нотой чистейшего серебра Аделины Патти, ее колоратурой и техникой, от которой я физически захлебывался, ее грудными нотами, при которых физически замирал дух и нельзя было удержать улыбки удовлетворения. Рядом с этим запечатлелась в моей памяти ее точеная небольшая фигурка с профилем, точно вырезанным из слоновой кости.

Такое же органическое, физическое ощущение стихийной силы сохранилось во мне от короля баритонов Котоньи и от баса Джамета. Я волнуюсь и сейчас, когда задумываюсь о них. Мне вспоминается благотворительный концерт в доме у знакомых.

В небольшом зале два богатыря пели дуэт из «Пуританки», затопляя комнату волнами бархатных звуков, которые лились в душу, опьяняя южной страстью. Джамет с лицом Мефистофеля, с громадной красивой фигурой, и Котоньи с добродушным открытым лицом, с огромным шрамом на щеке, здоровый, бодрый и по-своему красавец.

Вот какова сила молодых впечатлений от Котоньи. В 1911 году, т. е. около тридцати пяти лет после его приезда в Москву, я был в Риме и шел со знакомым по какому-то узкому переулку.

Вдруг из верхнего этажа дома вылетает нота – широкая, звенящая, бурлящая, греющая и волнующая. И я физически вновь испытал знакомое ощущение.

«Котоньи!» – воскликнул я.

«Да, он здесь живет, – подтвердил знакомый. – Как ты узнал его?» – удивился он.

«Я его почувствовал, – ответил я. – Это никогда не забывается».

Такого же рода физические воспоминания о мощи самого звука сохранились во мне от баритонов Багаджоло, Грациани, от драматического сопрано Арто и Нильсон, а впоследствии от Таманьо. Воспоминания об обаятельности тембра также ощущаются мною физически от голосов Лукки, Вольпини, Мазини в молодости.

Но есть еще впечатления другого характера, которые сохранились во мне, несмотря на то что я, казалось, был слишком молод, чтобы их оценить. Это впечатления скорее эстетического порядка. Я помню совершенно поразительную манеру пения почти безголосого тенора Нодена, пожалуй, лучшего вокалиста прежнего типа, какого мне пришлось слышать. Он был стар и некрасив, а мы, дети, предпочитали его более молодым певцам. Я помню, далее, совершенно исключительную отточенность фразировки и произношения (на непонятном для ребенка итальянском языке) баритона Падиллы хотя бы в серенаде Дон Жуана Моцарта или в «Севильском цирюльнике». И эти впечатления были нами крепко и органически восприняты в детстве, а оценены впоследствии. Я никогда не забуду такой же четкости, отточенности, изящества и ритмичности игры тенора Капуля (создателя прекрасных ролей и вместе с тем очень модной в свое время прически).

К стыду наших меломанов, они пользовались предоставленной им роскошью с недостаточным вниманием. Это они ввели у нас дурной шик приезжать в театр с большим опоз-

данием, входить, усаживаться и шуметь в то время, как великие певцы оттачивают серебряные ноты или заставляют замирать дыхание на пиано-пианиссимо.

Такой плохой шик напоминает зазнавшуюся горничную, которая считает высшим тоном всем пренебрегать, и на все фыркать.

Был и другой шик, еще худшего порядка. Клубмены, абонированные в итальянской опере, весь вечер, пока шел спектакль, играли в карты, – и ехали в театр лишь для того, чтобы послушать ut diez знаменитого тенора. Когда начинался акт, передние ряды были еще не полны, но за несколько времени до прославленной ноты подымался шум, говор и скрип мебели. Это съезд «знатоков» – клубменов. Нота взята, ее по несколько раз бисировали, и снова подымался шум – клубмены уезжали доигрывать партию в карты. Безвкусные, пустые и бездарные люди.

Увы, на моих глазах вокальное искусство падало, терялся секрет постановки голоса, бель-канто и дикции в пении. В конце прошлого столетия снова была в Москве мания на итальянскую оперу. Частная опера известного мецената С. И. Мамонтова собрана была из лучших певцов-иностранцев. Многие из них показали себя талантливыми людьми и даже артистами. Но у тех, кто помнит феноменов, как Патти, Лукка, Котоньи и др., воспоминания о прежних певцах затерли последующие воспоминания.

Шаляпин не в счет. Он стоит на вершине, особо от всех. Но были и еще исключения в смысле стихийности голосового материала. Это знаменитый тенор Таманьо. Вот какова его сила. До его первого выступления в Москве он не был достаточно рекламирован. Ждали хорошего певца – не больше. Таманьо вышел в костюме Отелло, со своей огромной фигурой могучего сложения, и сразу оглушил всесокрушающей нотой. Толпа инстинктивно, как один человек, откинулась назад, словно защищаясь от контузии. Вторая нота – еще сильнее, третья, четвертая – еще и еще, – и когда, точно огонь из кратера, на слове «му-сульма-а-а-не», вылетела последняя нота, публика на несколько минут потеряла сознание. Мы все вскочили. Знакомые искали друг друга, незнакомые обращались к незнакомым с одним и тем же вопросом:

«Вы слышали? Что это такое?» Оркестр остановился, на сцене смущение. Но вдруг, опомнившись, толпа ринулась к сцене и заревела от восторга, требуя «биса».

В следующий приезд Таманьо он пел в Большом театре. Открытие совпало с царским днем, и потому перед началом был исполнен гимн. В то время как оркестр, хор, все солисты, кроме самого Таманьо, выстроенные на авансцене, пели полной грудью и играли самое сильное forte, сзади раздалась, полетела вперед, покрыла всех певцов, хор и оркестр одна беспредельная нота, потом другая, третья. Кроме них ничего не было слышно, и не хотелось слышать. Это пел Таманьо, спрятанный позади хора. Он был посредственный музыкант. Часто детонировал, фальшивил, попадал не в такт, ошибался в ритме. Он был плохой актер, но он не был бездарен. Вот почему с ним можно было сделать чудо. Его Отелло – чудо. Он идеален и в музыкальном и в драматическом отношении. Эту роль он в течение многих лет (да, именно лет) проходил с такими гениями, как сам Верди – по музыкальной части и сам старик Томазо Сальвини – по драматической.

Пусть же молодые артисты знают, каких результатов можно достигнуть трудом, техникой и подлинным искусством. Таманьо был велик в этой роли не только тем, что его научили два гения, но и тем темпераментом, искренностью и непосредственностью, которые были даны ему богом. Мастера техники – его учителя – умели вскрыть его талантливую духовную сущность. Сам он не умел ничего с собой сделать. Его научили играть роль, но не научили понимать и владеть искусством актера.

Я рассказываю об этих моих воспоминаниях потому, что мне важно для дальнейшей части книги, чтобы читатель пережил вместе со мною мои впечатления из области звука, музыки, ритма и голоса. Со временем они сыграют роль в моей артистической жизни и

работе. Об этом я только недавно узнал, уже на склоне моей артистической деятельности. Я понял значение для себя стихийных впечатлений. Они явились теми толчками, которые направили меня лишь недавно к изучению голоса, его постановки, облагораживанию звука, дикции, ритмической музыкальной интонации, ощущению души гласных, согласных, слова и фразы, монолога. Все это – применительно к драматическим требованиям. Но об этом в свое время, а пока пусть мои музыкальные воспоминания оставят лишь след в памяти читателя.

Я привожу все эти воспоминания еще и для того, чтобы показать молодым артистам, как важно для нас вбирать в себя побольше прекрасных, сильных впечатлений.

Артист должен смотреть (и не только смотреть, но и уметь видеть) прекрасное во всех областях своего и чужого искусства и жизни. Ему нужны впечатления от хороших спектаклей и артистов, концертов, музеев, путешествий, хороших картин всех направлений, от самых левых до самых правых, так как никто не знает, что взволнует его душу и вскроет творческие тайники.

Шутки

Артисту нужны, кроме того, люди, среди которых он живет и от которых он набирается творческим материалом.

Такими людьми и обществом меня побаловала судьба в течение всей моей жизни.

Начать с того, что я жил в такое время, когда в области искусства, науки, эстетики началось очень большое оживление. Как известно, в Москве этому значительно способствовало тогдашнее молодое купечество, которое впервые вышло на арену русской жизни и, наряду со своими промышленно-торговыми делами, вплотную заинтересовалось искусством.

Вот, например, Павел Михайлович Третьяков, создатель знаменитой галереи, которую он пожертвовал городу Москве. С утра и до ночи работал он в конторе или на фабрике, а вечером занимался в своей галерее или беседовал с молодыми художниками, в которых чуял талант. Через год-другой картины их попадали в галерею, а они сами становились сначала просто известными, а потом знаменитыми.

И с какой скромностью меценатствовал П. М. Третьяков! Кто бы узнал знаменитого русского Медичи в конфузливой, робкой, высокой и худой фигуре, напоминавшей духовное лицо! Вместо каникул летом он уезжал знакомиться с картинами и музеями Европы, а после, по однажды и на всю жизнь намеченному плану, шел пешком и постепенно обошел сплошь всю Германию, Францию и часть Испании.

Вот другой фабрикант – К. Т. Солдатенков, посвятивший себя издательству тех книг, которые не могли рассчитывать на большой тираж, но были необходимы для науки или вообще для культурных и образовательных целей. Его прекрасный дом в греческом стиле превратился в библиотеку. Окна этого дома никогда не блестели праздничными огнями, и только два окна кабинета долго, за полночь, светились в темноте тихим светом.

М. В. Сабашников, подобно Солдатенкову, тоже меценатствовал в области литературы и книги и создал замечательное в культурном отношении издательство.

С. И. Щукин собрал галерею французских художников нового направления, куда бесплатно допускались все желающие знакомиться с живописью. Его брат, П. И. Щукин, создал большой музей русских древностей.

Алексей Александрович Бахрушин учредил на свои средства единственный в России театральный музей, собрав в него то, что относится к русскому и частью западноевропейскому театру.

А вот и еще превосходная фигура одного из строителей русской культурной жизни, совершенно исключительная по таланту, разносторонности, энергии и широте размаха.

Я говорю об известном меценате Савве Ивановиче Мамонтове, который был одновременно и певцом, и оперным артистом, и режиссером, и драматургом, и создателем русской частной оперы, и меценатом в живописи, вроде Третьякова, и строителем многих русских железнодорожных линий.

Но о нем мне придется говорить подробно в свое время, так же как и о другом крупном меценате в области театра – Савве Тимофеевиче Морозове, деятельность которого тесно слита с основанием Художественного театра.

Люди, непосредственно окружавшие меня, тоже содействовали выработке артистического склада моей души. Они не отличались какими-нибудь исключительными талантами, но зато умели работать, и отдыхать, и веселиться.

С легкой руки Кузьмы Пруткова,[12] шутки процветали в нашей семье.

Рядом с нашим имением жили мои двоюродные братья С. Это были очень просвещенные и по тому времени передовые люди, усовершенствовавшие в России целую область производства – ткацкое дело. В их доме было шумно и весело. По вечерам – споры и разговоры на общественные темы, в связи с деятельностью земств и городских самоуправлений. По праздникам до начала охоты – тир на призы. С двенадцати часов дня до захода солнца в воздухе стояла канонада. А после Петрова дня – начало охоты, сначала по дичи, потом и по волкам, медведям и лисицам. В эти сезоны осени и зимы оживал псарный двор. По праздникам с раннего утра съезжались охотники, раздавались рога, шествовали конные и пешие доезжачие, окруженные стаями собак, с пением ехали охотники в экипажах, а за ними тащилась телега с провиантом. Мы, юнцы, не участвовавшие в охоте, вставали с рассветом, чтобы провожать отъезжающих, и с завистью смотрели на оживленные лица охотников. А по возвращении их с охоты мы любили смотреть убитых зверей. Потом происходило общее умывание или купание, а ночью – музыка, танцы, фокусы, пти-жё, шарады. Иногда все семьи соединялись и устраивали водные праздники. Днем плавали на призы, а вечером катались по реке в разукрашенных лодках. Впереди плыла огромная лодка на тридцать человек с оркестром духовой музыки.

В ночь на Ивана Купала все большие и малые участвовали в устройстве заколдованного леса. Закостюмированные в простыни и загримированные люди подкарауливали ищущих папоротник. Лишь только они приближались, шутники неожиданно спрыгивали с деревьев или выскакивали из кустов. Другие плыли по течению реки, стоя неподвижно на носу лодки, окутав ее и себя белой простыней.

Привидение с длинным белым хвостом производило сильное впечатление.

Бывали еще более злые шутки. Жертвой их был молодой немецкий музыкант, наш первый учитель музыки. Он был наивен, как четырнадцатилетняя девочка, и до смешного верил всему, что ему говорили и чем его пугали. Так, например, его уверили однажды, что в деревне появилась высокая толстая крестьянка, которая влюбилась в него с африканской страстью и всюду ищет его. Однажды ночью он пришел в свою одинокую комнату, разделся и со свечой вошел в соседнюю спальню. В кровати лежала огромная Акулина; тогда немец в одной рубахе выпрыгнул из окна, благо было невысоко. Собака увидала голые ноги, белую ночную рубаху, кинулась на него и стала кусать. Он кричал на все имение. Большой дом проснулся, из окон выглядывали заспанные лица, женщины тоже кричали, не понимая, что

[12] Кузьма (Козьма) Прутков – коллективный псевдоним писателей А. К. Толстого и братьев А. и В. Жемчужниковых. Произведения Пруткова стали появляться в 50-х годах XIX века. В лице Козьмы Пруткова авторы создали тип самовлюбленного бюрократа николаевского времени, считающего, что каждое его изречение – истина, достойная оглашения. Высказывания Козьмы Пруткова облечены обычно в форму глубокомысленных и витиеватых рассуждений. Козьма Прутков выступает как сочинитель стихов, басен, пьес, афоризмов и пр. Маска Козьмы Пруткова позволила авторам высмеивать реакционные явления литературной и общественной жизни николаевской России. Многие из афоризмов Пруткова вошли в разговорную речь («нельзя объять необъятное», «смотри в корень» и т. д.).

случилось. Но компания шутников, которая подсматривала за тем, что происходило, бросилась на помощь и спасла бедного полуголого немца. Тем временем переряженный Акулиной шутник соскочил с кровати, оставив ее измятой и умышленно забыв какую-то часть женского туалета на постели. Секрет не открылся, и миф об Акулине продолжал еще более пугать наивного юношу – будущую музыкальную знаменитость. Его в конце концов свели бы с ума, если бы мой отец не вступился и не положил предел этим шалостям.

И мы, по примеру старших, любили шалости и шутку, которая была прародителем сценического эффектного трюка. Так, например, вокруг имения Любимовка развелось много дачников. Они катались в лодке по реке, протекавшей около самого нашего дома. Постоянный крик, скверное пение не давали покоя. Решено было распугать непрошенных соседей. Вот что мы придумали: купили большой бычачий пузырь, надели на него парик из волос, нарисовали глаза, нос, рот, уши. Получилось лицо желтоватого тона, похожее не то на утопленника, не то на какое-то водяное чудище.

Этот пузырь мы прикрепили к длинной веревке, конец которой был продет сквозь ручки пудовых гирь, брошенных на дно реки, посредине ее и у самого берега. Сами мы прятались в кустах. Веревка, втянутая на берег, естественно, заставляла уходить на дно загримированный бычачий пузырь. Стоило отпустить веревку, как пузырь со всей силою выскакивал на поверхность. Беспечные дачники плыли по реке.

Мы подкарауливали их. Когда лодка подъезжала к намеченному нами месту, из воды выскакивало чудище с волосами и снова пряталось. Эффект получался неописуемый.

Мы, мальчишки, перенимали и отражали не только близкую нам семейную жизнь, но откликались по-своему и на то, что было за стенами дома и имения. И эти впечатления отражались очень часто в изобразительном процессе, близком к представлению, в форме перевоплощения в других людей или создания другой жизни, непохожей на нашу реальную домашнюю действительность. Так, например, когда в России была введена всеобщая воинская повинность,[13] мы устроили свое войско из сверстников, таких же, как мы, мальчиков. Набрали даже два войска: у моего брата – свое, у меня – свое. Главным руководителем обоих враждующих войск было одно и то же лицо – близкий друг моего отца. Он кликнул клич, и изо всех соседних деревень сошлись на затеянную игру много деревенских мальчиков десяти-одиннадцати лет, наших новых друзей. Все было установлено на началах полного равенства. Все были рядовыми солдатами и среди нас – один лишь главноначальствующий, который должен был воспитывать из нас унтер-офицеров и потом производить в офицерские чины.

Началось соревнование. Каждый хотел понять все мудрости военного дела и поскорее стать офицером. Некоторые мальчики, потолковее, являлись нам серьезными конкурентами и вначале в области военных артикулов опередили нас. При дальнейшем расширении программы, когда было объявлено, что грамотность является обязательной для наших солдат, мне с братом поручили учить товарищей. С этой целью пришлось произвести нас в унтер-офицеры.

В день нашего производства в унтер-офицерские чины были назначены маневры.

Предводителями двух враждующих армий были мы с братом. Перед самым началом, когда все войско с трепетом ожидало битвы, стоя во фронте, вдали послышались охотничьи рога, что-то вроде фанфар, и во двор влетел верховой, один из гостей наших соседей. На нем был какой-то чудной наряд, очевидно, имевший претензию походить на персидский мундир, с белой женской короткой юбкой до колен. Вестовой спрыгнул с лошади, поклонился по-восточному в ноги нашему главноначальствующему и поздравил нас с высшей милостью, объявив нам, что нас осчастливит своим высоким посещением персидский шах со свитой.

[13] Всеобщая воинская повинность была введена в России в 1874 году.

Скоро вдали показалась процессия людей в белых купальных и ночных халатах, подпоясанных красными кушаками, с перевязанными белыми полотенцами на голове. Среди них были также лица в великолепных подлинных бухарских халатах (из музейных вещей двоюродных братьев, известных в то время шелковых и парчовых фабрикантов). Сам шах был в богатейшем восточном халате, с подлинной восточной чалмой, с великолепным музейным оружием.

Он ехал на нашей старой белой лошади, которая, живя у нас на покое, еще не потеряла, несмотря на старость, своей былой красоты. Над шахом несли богатый зонт с приколотыми к нему кистями, бахромой, с кусками золотого шитья по бархату.

На террасе, перед большой площадкой, где происходило ученье войск, точно в сказке, появился трон, украшенный восточными коврами и материями. Лестницу, ведущую с земли на террасу к трону, также покрыли коврами. Откуда-то появились флаги, которыми наскоро украшали балкон.

Шаха, который, ввиду своего высокого сана, не хотел ходить, торжественно сняли с лошади, понесли на балкон и посадили на трон. Мы тотчас же узнали в нем двоюродного брата.

Началось ученье. Мы прошли церемониальным маршем. Шах кричал нам грозно какие-то непонятные слова, которые, очевидно, должны были изображать персидский язык.

Свита почему-то что-то пела, кланялась в ноги и церемонно ходила вокруг трона.

Мы и все мальчики волновались от торжественности.

Начались маневры. Нам объяснили расположение двух воюющих войск, стратегическую задачу, расставили по своим местам. Мы приступили к обходу, к засаде, к вылазкам, и наконец наступило и самое генеральное сражение. Разгоряченные торжественностью обстановки, мы дрались не на шутку. Был уже один раненый, с синяком под глазом.

Но… в момент самой ожесточенной схватки в самую гущу дерущихся храбро ворвалась наша мать. Она энергично махала зонтиком, расталкивала воюющих и так властно кричала на нас, что в одно мгновение остановила бой. Разогнав оба войска, она стала бранить и нас и начальство. Все получили взбучку. Подошел сам шах персидский. Но тут один из мальчиков крикнул во все горло:

«Объявляю войну Персии!» Оба войска мигом выстроились, соединились в одну союзную армию и бросились на шаха. Он заорал, мы тоже, он побежал от нас, мы за ним. Наконец толпа мальчишек догнала его, поймала, окружила и стала щипать. На этот раз шах кричал уже не ради шутки, а всерьез, от боли. Но на горизонте вновь появилась гнавшаяся за нами мать с зонтом, – и все союзное войско бежало.

Учение

По старым, патриархальным обычаям того времени наше учение началось дома.

Родители не жалели денег и устроили нам целую гимназию. С раннего утра и до позднего вечера один учитель сменял другого; в перерывах между классами умственная работа сменялась уроками фехтования, танцев, катанья на коньках и с гор, прогулками и разными физическими упражнениями. У сестер были русские, французские и немецкие воспитательницы, занимавшиеся языками и с нами; у нас же был, кроме того, превосходный воспитатель, мосье Венсан – швейцарец, спортсмен, гимнаст, фехтовальщик, верховой ездок. Эта прекрасная личность сыграла в моей жизни важную роль. Он убеждал родителей отдать нас в гимназию, но чадолюбивая мать не представляла себе этого ужаса. Ей чудилось, что чужие мальчики, сильные, злые, будут бить нас, беззащитных ангелов. Ей представлялось, что учителя будут сажать нас в карцеры. Гигиенические условия школьного обучения, неизбежные заразы пугали ее.

Однако необходимость получения льгот по воинской повинности и соответствующего образовательного ценза принудили мать согласиться. Меня, уже тринадцатилетнего мальчика, повели держать экзамен в третий класс в одну из московских гимназий.[14]

Для того чтобы бог умудрил меня на предстоящих испытаниях, няня повесила мне на шею мешочек с грязью со святого Афона, мать и сестры навешали на меня образки.

Вместо третьего класса я попал в первый, и то благодаря протекции и хлопотам.

Пыжась написать экстемпорале,[15] я от бессилия теребил пуговицу на груди, она продырявила мешочек с афонской грязью, и грязь просыпалась.

По возвращении домой меня, верзилу, ученика первого класса, бранили, а потом послали в ванну, которую я пополнил собственными слезами, смывая афонскую грязь.

Тогда я уже был почти того же роста, как и теперь. Мои же товарищи были все малорослые, немного выше моих ног. Естественно, что входившие в класс сразу обращали внимание на меня. Придет ли директор, придет ли попечитель – и непременно вызывают меня. Как я ни старался быть ниже ростом, ничего не выходило, я только привыкал горбиться.

Меня отдали в гимназию как раз в то время, когда усиленно культивировалось классическое образование. Выписанные в Россию иностранцы всех национальностей для проведения в жизнь классической программы водворяли свои порядки, нередко идущие вразрез с природой русского человека.

Директор нашей гимназии был глупый человек и чудак. Он прибавлял букву «с» почти к каждому слову. Входя на кафедру и обращаясь к нам с приветствием, он говорил:

«Здравствуйте-ста-с, молодые люди-ста-с! Сегодня-ста-с будет экстемпорале-ста-с.

А прежде всего проверим рецензиум-ста-с верборум-ста-с».

Сидя на кафедре, он ковырял ручкой пера в ухе и вытирал перо о тряпочку, которая с этой целью носилась в кармане.

Но многое ему бог простит за то, что он был добрый человек, и я не поминаю его злом.

Инспектор – тоже иностранец. Представьте себе высокую худую фигуру, с совершенно голым черепом странной формы, указывающей на вырождение, с бледной кожей, издали напоминавшей костяк; длинный нос, страшно худое лицо, синие очки, скрывавшие глаза; длинная, до живота, темная борода, торчащие большие усы, закрывающие рот, оттопыренные уши; голова немного вдавлена в худые плечи, совершенно впалый живот с приложенной к нему плоской ладонью, которую он постоянно держал на животе, точно компресс; худые ноги и ползущая походка. Голос его точно вырывался изнутри, чтобы ударить только на одну гласную, а все остальные буквы и слоги фразы смять и точно выплюнуть из себя. Он умел неслышно подкрасться и, неожиданно очутившись среди класса, изрыгнуть из себя:

«Встаааа! Сеееe!..»

Это означало: «Встать! Сесть!» Неизвестно, ради каких целей – для наказания или для физического упражнения – он по десяти раз заставлял нас садиться и вставать. Потом, изрыгнув какое-то ругательство, которого никто не мог понять, он так же незаметно выползал из класса, как и приползал.

В другие разы, в начале большой перемены, в самый разгар детского оживления, он, как привидение, появлялся из-за двери, за которой прятался в ожидании нашего прохода. Тут начиналось выплевывание каких-то отдельных гласных, после чего слышалось:

«Всееее… беобееее!..» Это значило, что он оставляет всех без обеда. Нас приводили в столовую, подводили к нашим местам и заставляли стоять, пока другие дети ели перед нашим носом. В виде протеста многие из присутствующих в столовой посылали нам от

---

[14] К. С. Станиславский и его брат Владимир Сергеевич поступили в 1875 году в четвертую классическую гимназию на Покровке.

[15] Экстемпорале (лат.) – письменное упражнение: перевод с русского на один из древних языков (греческий или латинский).

своего стола пирогов, закусок и всяких сластей, благодаря чему эти наказания превращались в удовольствие. Но ненависть за форму их, за глумление над ребенком живет и по сие время в моей душе и не может быть забыта до самой смерти.

Из-за самых пустых причин, без всякого разбора дела, детей сажали в карцер. А в карцере были крысы. Ходили даже сплетни, будто их там нарочно разводили, – вероятно, с педагогической целью, чтобы наказание было действительнее.

Преподавание заключалось главным образом в долблении латинских исключений и зазубривании не только самого текста поэтов, но и перевода его на ломаный русский язык. Вот образчик такого перевода, который мы учили наизусть. В одном месте «Одиссеи» было сказано, что «конь насторожил уши». Но учитель-иностранец перевел дословно и заставлял нас зазубривать фразу так: «уши на конце торчат».

Должен быть справедливым и сознаться, что некоторые из моих товарищей вышли из гимназии с хорошими знаниями и даже с недурными воспоминаниями о проведенном в гимназии времени. Но я никогда не умел зубрить; непосильная работа, задаваемая памяти, совершенно истощила ее и испортила на всю жизнь. Как актер, которому нужна память, я претендую за это увечье и с недобрым чувством вспоминаю гимназическое время.

В смысле науки я ничего не вынес из гимназии. У меня и по сие время ноет сердце, когда я вспоминаю мучительные ночи, проведенные за зубрением грамматики или греческого и латинского текста поэтов: двенадцать часов ночи, свеча догорает, борешься с дремотой, мучительно напрягаешь свое внимание, сидя над длинным списком ничем не связанных между собой слов, которые нужно запомнить в установленном порядке. Но память не принимает больше ничего, точно губка, переполненная влагой. А надо еще вызубрить несколько страниц. Если же нет, – то впереди крик, плохой балл, может быть, и наказание, но, главное, ужас перед учителем с его унизительным отношением к человеку!

Наконец терпение переполнилось, отец над нами сжалился и решил взять нас.

Мы перешли в другую гимназию,[16] которая являлась полной противоположностью той, из которой мы бежали. Здесь тоже совершались невероятные вещи, но совсем иного рода. Так, например, за несколько недель до нашего поступления был такой случай.

Инспектор, красавец и известный покоритель женских сердец, обходил дортуары воспитанников. Вдруг один из них, восточного происхождения, погнался за инспектором с поленом в руке и бросил его в своего начальника, желая переломить ему ногу. К счастью, дело ограничилось одним ушибом. Инспектор долго хворал, а ученик сидел в карцере. Но дело замяли, так как в него была замешана женщина.

В другой раз в одном из классов начался урок, в середине которого послышались звуки гармоники и глухое, точно отдаленное, пение. Сначала не обратили на него внимания и думали, что оно доносится с улицы; но потом разобрали, что звуки идут из чуланчика, который находился при входе в класс. Оттуда извлекли пьяного ученика, которого запрятали туда, чтобы он проспался.

Многие из учителей были чудаки. Так, например, один из них входил в класс каждый раз по-новому: дверь отворялась, и в класс летел и попадал на кафедру учительский журнал, который носят с собой преподаватели для отметок и замечаний; вслед за ним уже являлся сам учитель-комик. В другой раз тот же учитель неожиданно являлся в класс раньше звонка, когда мы все еще шалили, бегая по классу. Мы пугались, бросались к своим партам, а он тем временем скрывался и возвращался с опозданием.

[16] В 1878 году К. С. и В. С. Алексеевы перешли в Лазаревский институт восточных языков, где первые восемь классов соответствовали курсу классической гимназии.

Священник был тоже наивный чудак. Его уроки предназначались нами для подготовок к латинскому и греческому. Чтобы отвлечь старика и сорвать его урок, один из товарищей, очень умный и начитанный человек, заявлял священнику, что бога нет.

«Что ты, что ты, перекрестись!» – пугался старик и начинал вразумлять заблудшего. Казалось, что ему это удается. Он даже был рад своей победе. Но тут выплывал новый, еще более кощунственный вопрос, и бедный пастырь вновь считал себя обязанным спасать заблудшую душу. За этой работой протекал весь урок. В награду за ловкость и усердие товарищу преподносили несколько пирогов с ливером во время ближайшего завтрака.

Выпускные экзамены обставлялись с необыкновенной строгостью. Больше всего боялись письменных экзаменов греческого и латинского языка. Этот экзамен происходил в огромном круглом старом зале дома. Выпускных учеников, которых было всего десять-пятнадцать человек, сажали за отдельные парты, расставленные на большом расстоянии. Чуть не перед каждой партой стоял учитель или надзиратель, чтобы не допускать списывания. Посреди залы был длинный стол, за которым восседали директор, инспектор, учитель, ассистент и проч. В результате все без исключения ученики списали свои работы у одного из товарищей. У всех были одни и те же ошибки. Весь синклит ломал себе голову, чтобы разгадать этот фокус.

Хотели назначить переэкзаменовку, возбудить дело, но оно прежде всего сконфузило бы самое начальство, которое не находило даже приблизительного объяснения случившемуся. В чем же секрет? Ученики, которые все, кроме одного, не знали предмета, вместо того чтобы изучать его перед экзаменом, закрыли книги и обратили все свое внимание на азбуку глухонемых. По целым вечерам они занимались только этим. Первый ученик, писавший экзаменационную работу на высший балл, продиктовал ее нам, на виду у всех, пальцами рук. Прошло много лет. Я уже был взрослым, женатым человеком, когда встретился с бывшим учителем греческого языка.

Он еще не забыл случая и умолял меня открыть секрет.

«Ни за что! – ответил я со злорадством. – Я завещаю секрет своим детям, если вы не научитесь делать учебные годы детей радостным сном на всю жизнь, а не каторжной работой, о которой вспоминаешь, как о мучительном кошмаре!»

Малый театр

Малый театр лучше всяких школ подействовал на мое духовное развитие. Он научил меня смотреть и видеть прекрасное. А что может быть полезнее этого воспитания эстетического чувства и вкуса?

Я готовился к каждому спектаклю Малого театра. Для этого составился небольшой кружок молодых людей, которые все вместе читали пьесу, поставленную на репертуар театра, изучали литературу о ней, критику на нее, сами устанавливали свои взгляды на произведение; потом всем кружком мы шли смотреть спектакль, а после него, в ряде новых бесед, поверяли друг другу свои впечатления. Снова смотрели пьесу в театре и снова спорили о ней. При этом очень часто обнаруживалось наше невежество по разным вопросам искусства и науки. Его мы старались исправлять, дополняя свои познания, устраивая для себя лекции на дому и вне дома. Малый театр стал тем рычагом, который управлял духовной, интеллектуальной стороной нашей жизни.

К обожанию самого театра прибавилось у нас еще и обожание отдельных актрис и актеров.

Я еще застал чудесных, необыкновенных артистов Малого театра, целый букет талантов и гениев. Избалованный в свое время итальянской оперой, состоявшей почти из одних знаменитостей, я был избалован и расточительным богатством талантов Малого театра.

Замечали ли вы, что в театральной жизни наступают долгие, томительные застои, во время которых не появляется на горизонте ни новых талантливых драматургов, ни актеров, ни режиссеров? Но почему-то вдруг, неожиданно, природа выбрасывает целую труппу, а к ним в придачу и писателя, и режиссера, и все они вместе создают чудо, эпоху театра.

Потом являются продолжатели великих людей, создавших эпоху. Они воспринимают традицию и несут ее следующим поколениям. Но традиция капризна, она перерождается, точно синяя птица у Метерлинка, и превращается в ремесло, и лишь одна наиболее важная крупинка ее сохраняется до нового возрождения театра, который берет эту унаследованную крупинку великого, вечного и прибавляет к нему свое новое. В свою очередь и оно несется следующим поколениям и снова на пути растеривается, за исключением маленькой частицы, которая попадает в общую мировую сокровищницу, хранящую материал будущего великого человеческого искусства.

И в русском театре были исключительные по составу труппы. Во времена Щепкина жизнь выбросила целую плеяду великих художников сцены: Каратыгина, Мочалова, Сосницкого, Шуйского, Самарина, Самойлова, Садовских, Никулину-Косицкую, Живокини, Акимову, Васильевых, великого Мартынова, Никулину. Некоторые из них, как, например, сам Щепкин, Самарин, были вначале простыми, безграмотными людьми и сами образовали себя и стали друзьями Гоголя, Белинского, Аксакова, Герцена, Тургенева и др. Несколько времени спустя жизнь выдвинула новую группу талантов, к которой относятся Федотова, Ермолова, Варламов, Давыдов, Южин и др.

Я помню Василия Игнатьевича Живокини. Он выходил на сцену и прямо шел на публику.

Став перед рампой, он от себя говорил всему театру приветствие. Ему делали овацию, и уж после этого он начинал играть роль. Эту, казалось бы, непозволительную для серьезного театра шутку нельзя было отнять у Живокини, – до такой степени она подходила к его артистической личности. При встрече с любимым артистом души зрителей наполнялись радостью. Ему устраивали еще раз грандиозную овацию за то, что он Живокини, за то, что живет с нами в одно время, за то, что он дарит нам чудесные минуты радости, украшающие жизнь, за то, что он всегда бодр и весел, за то, что все его любят. Но тот же Живокини умел быть трагически-серьезным в самых комических и даже балаганных местах роли. Он знал секрет, как смешить серьезом. Когда он начинал страдать, метаться, взывать о помощи со всей искренностью своего таланта, становилось нестерпимо смешно от серьезности его отношения к шуму из пустяков. Лицо и мимика его не поддаются описанию. Это был очаровательный уродец, которого хотелось любить, ласкать и целовать. Добродушие и спокойствие его на сцене можно было бы назвать воплощением вечного, мирового добродушия и спокойствия.

Другого гения, Шуйского, я помню превосходно. С кем из мировых известностей можно было бы сравнить его? Я думаю, с Кокленом,[17] в смысле его артистичности, интересного рисунка роли и ее отделки. У Шуйского был тот плюс, что он был всегда искренен. Он мог бы поспорить с любым французским Сганарелем. Шуйский играл не только комедию, но и трагедию; и здесь его изящество, артистичность и аристократизм не покидали его.

[17] Коклен Бенуа-Констан (1841–1909) – известный французский комедийный актер, мастерство которого было типично для «искусства представления». Неоднократно гастролировал в России. Его книга «Искусство актера» несколько раз издавалась на русском языке. Отдавая должное мастерству Коклена, К. С. Станиславский подчеркивает превосходство исполнения Шуйского, так как искусство выдающегося русского актера было «искусством переживания». Характеристику этих двух основных театральных направлений – искусства представления и искусства переживания – К. С. Станиславский дал в своей книге «Работа актера над собой» (часть первая, глава «Сценическое искусство и сценическое ремесло»), а также в главах неосуществленной в целом книги о трех направлениях в искусстве театра (см сборник «К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма». «Искусство», М., 1953, стр. 450–476).

Самарин, в молодости – изящный молодой человек на французские роли, был в старости идеальный барин-Фамусов, обаятельный артист, со своей старческой, немного пухлой красотой, необыкновенным голосом, дикцией, утонченными манерами и большим темпераментом.

Медведеву я помню превосходно, не только как артистку, но и как интересного человека-самородка. Она была до некоторой степени моей учительницей и имела на меня большое влияние.[18] В начале карьеры она считалась средней артисткой на молодые роли, но в старости попала на свое настоящее, природой предназначенное ей амплуа характерных ролей и нашла в себе те яркие краски, которые позволяли ей давать на сцене незабываемые образы. Это была характерная актриса милостью божией, которая не могла, даже в жизни, просуществовать одного часа, чтобы не изобразить галерею характерных типов, виденных ею. Н. М. Медведева говорила образами; когда она рассказывала о том, что у нее был такой-то господин и сказал такую-то мысль, вы уже видели того, о ком говорилось, и то, как это говорилось.

Однажды я застал такую сцену в ее доме. Медведева была больна и не могла играть новой пьесы, которая шла в Малом театре. Зная, что она мучается тем, что другая артистка заменяет ее в новой роли, я поехал к старухе, чтобы посидеть с ней. Ее квартира была пуста, так как все уехали в театр. Оставалась древняя старушка, жившая на ее хлебах из милости. Я постучался в дверь и тихо вошел в гостиную, посреди которой, сконфуженная и растрепанная, сидела Медведева. Ее вид испугал меня в первую минуту, но она успокоила меня и рассказала следующее:

«Вот видите, – играю. Мне пора умирать, старой дуре, а я все играю! Видно, и в гробу, и там играть буду!» «Что же вы играете?» – поинтересовался я.

«Дуру, – ответила она, и начала рассказывать: – К доктору дура пришла, не то кухарка, не то деревенская баба. Пришла и села, положила кулек с овощами, – а вот тут пальтишко внучонка. Вот сидит и смотрит, картинка висит, зеркало, увидала свое отражение и обрадовалась. Подбила волосы под платок, – глядь, а в зеркале тоже баба подбивает себе волосы; улыбнулась».

Глупее этой улыбки, которую изобразила Медведева, придумать трудно.

«Приходит доктор, зовет. Она идет в другую комнату и поклажу с собой несет. «Что с тобой? – спрашивает доктор: – Где болит?» – «Проглотила!» – «Что проглотила?» – «Гвоздь проглотила». – «Большой?» – «Во-о!» – и показала гвоздь в несколько вершков. – «Да ты бы померла, старуха, коли бы такой гвоздь проглотила». – «Зачем помирать, живу!» – «Ну, и что же ты?» – «Выпирает.

Здесь выпирает, эвона прет», – указывает баба в разные места тела. – «Ну, разденься», – сказал доктор и ушел. И баба начинает раздеваться. Вот сняла шубенку, платок, кофту, юбку, рубаху, начинает разуваться, но не может достать до ноги – живот мешает. Вот она села на пол, сняла один башмак, другой башмак, тянет чулок, другой, ногой помогает. Разделась догола, начинает вставать, да и встать не может. Наконец встала и села на стул, сложила руки и сидит вот так вот!» Передо мной действительно, казалось, была голая баба.

Отличительным свойством Надежды Михайловны была ее почти детская непосредственность, которая проявлялась в совершенно неожиданной форме. Вот случай из ее жизни, ярко характеризующий эту ее особенность, так же как и ее наблюдательность, столь необходимую для характерной артистки, каковой она была по преимуществу. Надежда Михайловна под старость получила казенную пенсию, и ее благодарность выразилась в старческом обо-

[18] Выдающаяся актриса Малого театра Н. М. Медведева (1832–1899) проявляла живой интерес к деятельности Общества искусства и литературы. К. С. Станиславский не раз прибегал к ее помощи в своей творческой работе и пользовался ее указаниями и советами (см. воспоминания М. Ф. Андреевой в сборнике «О Станиславском», стр.226–230). Н. М. Медведева высоко ценила талант Станиславского и уже в 1896 году говорила ему о том, что он «о_б_я_з_а_н_ сделать что-нибудь для театра», что его имя «д_о_л_ж_н_о_ _б_ы_т_ь_ _в_ _и_с_т_о_р_и_и» (сб. «О Станиславском», стр. 72).

жании Александра III. Когда он умер, больная старуха захотела непременно видеть привоз тела в Москву, но доктора считали всякое волнение опасным для ее больного сердца. Однако она так настаивала, что пришлось ее везти. В одном из домов на Мясницкой было снято окно, откуда можно было смотреть процессию. Рано утром повезли туда Надежду Михайловну со всем штатом докторов и близких. Хлопот и волнений было немало, так как сердце больной внушало опасение: можно было ждать печального исхода во всякую минуту.

Когда показалась голова похоронной процессии и больная задрожала нервной дрожью, все были наготове. Один держал микстуру, чтобы лить ее в стакан, другой – капли с рюмкой, третий – нашатырный спирт. Все насторожились. Вдруг, неожиданно для всех, комната огласилась радостным, почти восторженным, детски-непосредственным восклицанием Надежды Михайловны:

«Зад-то, зад-то какой!» Она увидела у кучера, сидевшего на козлах катафалка, широкий круглый зад в огромных, жестких складках армяка, и этот кучерской зад так захватил внимание талантливой актрисы, что она проглядела самый гроб. Артистический инстинкт и наблюдательность характерной артистки пересилили верноподданнические чувства патриотки.

Артист Малого театра Александр Павлович Ленский обладал совершенно исключительной сценической мягкостью, с которой мог бы сравниться разве лишь В. И. Качалов. Я был влюблен в Ленского: и в его томные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно выразительные и красивые 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!).

О Гликерии Николаевне Федотовой я скажу здесь всего несколько слов, так как дальше мне придется немало говорить о ней и об ее художественно-этическом влиянии на меня. Г. Н. Федотова была прежде всего огромный талант, сама артистичность, превосходная истолковательница духовной сущности пьес, создательница внутреннего склада и рисунка своих ролей. Она была мастером художественной формы воплощения и блестящим виртуозом в области актерской техники.

Мой перечень великих артистов, имевших на меня большое влияние и послуживших мне образцами, далеко не полон. В нем не хватает М. Г. Савиной, О. О. и П. М. Садовских, П. А. Стрепетовой, Н. А. Никулиной, Е. К. Лешковской и многих иностранных артистов.

Кроме того, за неимением места, я не могу говорить о тех, кто, как, например, А. И. Южин и другие, начинал свою артистическую карьеру вместе со мной.

Однако для одной из недавно ушедших от нас артисток я должен сделать исключение, чтобы объяснить, чем она была для меня. Я говорю о Ермоловой.

Мария Николаевна Ермолова – это целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения – это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности. Ее данные были исключительны. У нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины. Не будучи характерной артисткой, она в течение полувека, почти не выезжая из Москвы, чуть ли не ежедневно жила на сцене и действовала от своего лица, сама себя выражала. И, несмотря на это, в каждой роли М. Н. Ермолова давала всегда особенный духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех.

Роли, созданные Ермоловой, живут в памяти самостоятельной жизнью, несмотря на то, что все они сотворены из одного и того же органического материала, из ее цельной духовной личности.

В противоположность ей, другие артистки ее типа оставляют в памяти лишь воспоминание об их собственной личности, а не о ролях, которые все похожи друг на друга и на них самих.

М. Н. Ермолова творила свои многочисленные и духовно-разнообразные создания всегда одними и теми же, специфически ермоловскими приемами игры, с типичным для нее многожестием, большой порывистостью, подвижностью, доходящей до метания, до бросания с одного конца сцены на другой, с вспышками вулканической страсти, достигающей до крайних пределов, с изумительной способностью искренно плакать, страдать, верить на сцене.

Внешние данные Марии Николаевны были не менее замечательны. У нее было превосходное лицо с вдохновенными глазами, сложение Венеры, глубокий, грудной, теплый голос, пластичность, гармоничность, ритмичность даже в метании и порывах, беспредельное обаяние и сценичность, благодаря которым самые ее недостатки обращались в достоинства.

Все ее движения, слова, действия, даже если они бывали неудачны или ошибочны, были согреты изнутри теплым, мягким или пламенным, трепещущим чувством. Ко всем этим достоинствам ей дана была от природы совершенно исключительная психологическая чуткость. Знаток женского сердца, она умела, как никто, вскрывать и показывать «das ewig Weibliche»,[19] так же как и все изгибы до слез трогательной, до ужаса страшной, до смеха комичной женской души. Как часто великая артистка заставляла зрителей спектакля, всех поголовно, держать платок у глаз и утирать лившиеся слезы. 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».[20] 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.

При личном знакомстве с Марией Николаевной она удивляла искренним непониманием своего величия. Она была до болезненности конфузлива, застенчива и скромна.

Предложит кто-нибудь Ермоловой сыграть новую роль, – и Мария Николаевна вспыхнет, вскочит с места, покраснеет, замечется по комнате, потом бросится к спасительной папиросе и начнет нервными движениями закуривать ее, произнося отрывисто своим грудным голосом:

«Что это вы! Господь с вами! Да разве я могу? Да у меня ничего нет для этой роли!

Зачем это я сунусь не в свое дело? Мало ли молодых актрис и без меня? Что это вы!..»
Все великие артисты, которых я пытался очертить здесь в нескольких штрихах, помогли мне своей артистической и личной жизнью создать тот идеал актера, к которому я стремился в своем искусстве, оказали важное влияние на меня, содействуя моему художественному и этическому воспитанию.[21]

Первый дебют

Небольшой флигель во дворе нашего подмосковного имения, где я когда-то трехлетним ребенком впервые дебютировал на сцене, развалился, и мы все его жалели. Это было

---

[19] вечно женственное (нем.).

[20] Упоминаемый К. С. Станиславским спектакль «Бесприданница» А. Н. Островского состоялся в Нижнем-Новгороде в городском театре 20 марта 1894 года.

[21] К. С. Станиславский поднес М. Н. Ермоловой свою книгу «Моя жизнь в искусстве» со следующей надписью: «Гордости Русского театра, Мировому Гению, Великой, незабываемой, бесконечно любимой Марии Николаевне Ермоловой от ее неизменно-влюбленного обожателя, энтузиаста-поклонника, благодарного ученика и сердцем преданного друга К. Алексеева (Станиславского). 1926-22/IX».

единственное место, где можно было, не мешая другим, собираться большой компанией, чтобы петь, шуметь, танцевать. Как жить без старого флигеля!

Не только мы, но и соседи оплакивали его. Уступая общей просьбе, отец решил построить на том же месте новое здание с большой залой, в которой, при случае, можно было бы давать домашние спектакли.[22] Я думаю, что при данном решении отцом руководила его всегдашняя забота о том, чтобы держать детей поближе к дому и, ради этого, чутко откликаться на все наши запросы и приспосабливаться к жизни и потребностям молодежи. К слову скажу, что благодаря такой тактике моих родителей наш дом часто менял свою физиономию в зависимости от происходивших в нем событий.

Так, например, отец – известный благотворитель – учредил лечебницу для крестьян. Старшая сестра влюбилась в одного из докторов лечебницы, и весь дом стал усиленно интересоваться медициной. Со всех сторон толпами стекались больные.

Из города съезжались доктора, товарищи моего beau frere'a. Среди них были любители драматического искусства. Затеяли домашний спектакль. Все превратились в любителей. Скоро вторая сестра заинтересовалась соседом – молодым немцем-коммерсантом.

Наш дом заговорил по-немецки и наполнился иностранцами. Увлекались верховой ездой, бегами, скачками, всевозможным спортом. Мы, молодые люди, старались одеваться по-европейски, и, кто мог, отпустил себе небольшие бачки и перечесался по-модному. Но вот один из братьев влюбился в дочь простого русского купца в поддевке и в длинных русских сапогах, – и весь дом опростился. Со стола не сходил самовар, все опивались чаем, усиленно ходили в церковь, устраивали торжественные службы, приглашали лучший церковный хор и певчих, сами пели обедню.

К этому времени третья сестра влюбилась в велосипедиста, и мы все надели шерстяные чулки, короткие панталоны, купили велосипеды, поехали сначала на трех, а потом и на двух колесах. Наконец, четвертая сестра влюбилась в оперного певца, – и весь дом запел. Многие из знаменитых русских певцов – Собинов, Секар-Рожанский,[23] Оленин[24] – были частыми гостями в нашем доме и особенно в имении. Пели в комнате, в лесу, днем – романсы, ночью – серенады. Пели на лодке, пели в купальне. Ежедневно в пять часов дня, перед обедом, певцы сходились там. Они выстраивались в ряд на крыше купальни и запевали квартет. Перед финальной нотой все они бросались с крыши в реку – вниз головой, ныряли, выплывали и кончали квартет высоченной нотой. Тот, кто успевал первый закончить песнь, выигрывал.

Кто знает, – быть может, все эти метаморфозы и превращения всего дома и постоянные перевоплощения и переодевания всех членов семьи повлияли на меня как на актера, приучив к перевоплощениям в характерных ролях.

Описываемый теперь период относится ко времени увлечения любительскими спектаклями. Вот почему постройка нового театра была своевременна. Флигель был выстроен, и получился подлинный маленький театр со всеми удобствами, уборными для артистов и проч.

Оставалось обновить новое здание постановкой какого-нибудь спектакля.

Но где отыскать артистический персонал, режиссера и проч.? Пришлось, почти насильно, вербовать актеров из членов семьи, родни, знакомых, гувернеров, гувернанток.

---

[22] Театр в Любимовке был выстроен в 1877 году. Сестра К. С. Станиславского А. С. Алексеева (в замужестве Штекер) в своих воспоминаниях пишет: «Зрительный зал был двухсветный, с хорами, потом шла арка и место, где поставили сцену (ее так и не снимали); вдоль длинного коридора было четыре комнаты – уборные для артистов, с отдельным выходом наружу, как бы ходом для артистов» (сб. «О Станиславском», стр. 30).

[23] Секар-Рожанский Антон Владиславович – оперный певец, тенор. Расцвет его творческой деятельности приходится на время его службы в опере С. И. Мамонтова. Впоследствии был профессором Московской консерватории.

[24] Оленин Петр Сергеевич – оперный певец, баритон. С 1900 по 1903 год пел в Большом театре. Впоследствии был режиссером в частной опере С. И. Зимина, в Большом театре и в Мариинском театре.

Некоторые из них, насильно притянутые к спектаклю, отравились театральным ядом на всю жизнь. Так, например, мой брат В.С. Алексеев[25] и сестра З. С. Алексеева (Соколова)[26] вместе со мной выступили тогда на театральное поприще и теперь, под старость, мы снова встречаемся на нем. Но дом, привыкший менять свою физиономию, уже наладился на театрально-любительскую линию, и все, даже мой отец и мать, поступили в ряды актеров. Наш репетитор,[27] студент, считавший себя в некоторой степени специалистом по спектакльным делам (у него был кружок), взялся за режиссерство.

Началась обычная любительская канитель: чтение и выбор пьесы. Надо, чтобы каждому была роль, да по вкусу, да не меньше, чем у других, да чтоб не было обид.

Для этого пришлось составлять спектакль из нескольких одноактных пьес. Только при этом условии можно было дать каждому работу.

Какую роль выбрать для себя?

Каков был мой тогдашний идеал?

Он был примитивен. Мне хотелось только быть похожим на моего любимого артиста, Николая Игнатьевича Музиля – комика-простака.[28] Мне хотелось иметь такой же голос, как у него, и такие же манеры. Их я больше всего ценил тогда 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. Название этой пьесы – «Чашка чаю», водевиль в одном действии. Я знал каждое место, мизансцену, каждую интонацию, жест, мимику любимого артиста…

Режиссеру нечего было делать со мной, так как роль уже была сделана другим, а мне оставалось только повторять сделанное, слепо копируя оригинал. И я чувствовал себя прекрасно, свободно, уверенно на сцене.

Совсем иначе обстояло дело в другой роли – старика в водевиле под названием «Старый математик, или Появление кометы в уездном городе».[29] В этой роли я не имел перед собой никаких образцов, и потому роль казалась мне пустой, прозрачной, ничем не напол-

---

[25] Старший брат К. С. Станиславского, Владимир Сергеевич Алексеев (1861–1939), обладал музыкальными способностями и принимал участие в Алексеевской кружке (см. главу «Алексеевский кружок») главным образом в качестве музыканта. Впоследствии, взяв на себя ведение дел фирмы Алексеевых, он уделял музыке и театру только свободное время. Играя на корнет-а-пистоне, он участвовал в оркестре Общества любителей оркестровой, вокальной и камерной музыки, иногда выступал в качестве оперного режиссера. Так, в сезон 1910/11 года им поставлена в театре Зимина опера Пуччини «Мадам Батерфляй» («Чио-Чио-Сан»). После Великой Октябрьской социалистической революции В. С. Алексеев работал вместе с К. С. Станиславским в Оперной студии Большого театра, а затем в Оперном театре имени Станиславского, где был режиссером и преподавателем ритмики до последних дней жизни. В 1935 году В. С. Алексееву было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

[26] Сестра К. С. Станиславского, Зинаида Сергеевна Алексеева, в замужестве Соколова (1865–1950), была деятельной участницей Алексеевского кружка. После смерти отца она вместе со своим мужем, врачом К. К. Соколовым, переехала в деревню, в село Никольское бывш. Воронежской губ. Здесь Соколовы организовали любительский кружок из местной интеллигенции и крестьян и проводили большую культурно-просветительную работу. В сезоне 1912/13 года З. С. Алексеева играла в Художественном театре королеву в «Гамлете» и Либанову в «Где тонко, там и рвется». С 1919 года З. С. Алексеева становится ближайшей помощницей К. С. Станиславского по педагогической работе. Она преподавала и режиссировала в Оперной студии Большого театра, затем в Оперном театре имени Станиславского. В Оперно-драматической студии К. С. Станиславского З. С. Алексеева вела большую работу по подготовке преподавателей «системы». В 1935 году З. С. Соколовой было присвоено звание заслуженной артистки РСФСР.

[27] Репетитором К. С. Станиславского был Львов Иван Николаевич, в то время студент Московского университета. Впоследствии, окончив артиллерийское училище и Академию генерального штаба, был на военной службе. Е. Н. Семяновская в своих примечаниях к сборнику «О Станиславском» сообщает со слов В. С. Алексеева, что некоторые черты Львова Константин Сергеевич использовал при создании образа Вершинина в «Трех сестрах» (сб. «О Станиславском», стр. 64).

[28] Музиль Николай Игнатьевич (1841–1906) – артист Малого театра, один из лучших исполнителей характерных ролей в пьесах А. Н. Островского.

[29] В водевиле «Старый математик, или Ожидание кометы в уездном городе» четырнадцатилетний Станиславский исполнял роль отставного учителя математики Степана Степановича Молотова, в водевиле «Чашка чаю» – роль чиновника Стуколкина.

ненной. Мне нужен был готовый сценический образец. Пришлось самому догадываться: как бы эту роль сыграл такой-то артист, приемы игры которого я знал и умел копировать?

Кое-что я угадывал, и тогда мне было удобно на сцене. Но в других местах роли я не попадал на знакомые приемы, и тогда было плохо. Или случайно мне подвертывалась манера игры совсем другого знакомого мне актера, и я снова на минуту оживал. В третьем месте я угадывал еще кого-нибудь из знакомых артистов и копировал его, и так далее. Так в одной роли я играл десять образов, в одном человеке я видел десятки разных лиц. Каждое отдельное скопированное место само по себе было на что-то похоже, но все вместе было ни на что не похоже. Роль превратилась в одеяло, сшитое из лоскутьев, и я чувствовал себя на сцене очень плохо. Во второй роли не было ничего общего с тем самочувствием, которое создалось в «Чашке чаю», и потому «Старый математик» доставлял мне впервые творческие муки, причину которых я еще не ведал. Репетируя «Чашку чаю», я говорил себе:

«Боже! Какая радость – искусство и творчество!» Когда я играл «Старого математика», я потихоньку признавался себе:

«Боже! Какая пытка быть актером!» Таким образом, искусство казалось мне то легким, то трудным, то восхитительным, то нестерпимым, то радостным, то мучительным. И я не ошибался тогда. Нет большей радости, как быть у себя дома на сцене, и нет ничего хуже, как быть гостем на ней. Нет ничего мучительнее обязанности во что бы то ни стало воплощать чужое, смутное, вне тебя пребывающее. И по настоящее время эти противоречия то радуют, то терзают меня.

Мой первый дебютный спектакль состоялся в день именин матери, пятого сентября 1877 года. Наконец сбывалось то, что казалось далеким и невозможным. Через несколько часов я буду стоять перед освещенной рампой, один, на возвышении, на глазах у всех. Много людей приедут из Москвы и из далеких окрестностей ради меня, и я могу с ними делать все, что мне заблагорассудится. Захочу – они будут сидеть смирно, слушать и смотреть на меня; захочу – будут смеяться. Поскорей бы выйти на сцену и испытать это чувство «публичности», как я называл его тогда.

Я целый день находился в неведомом мне до того повышенном состоянии, которое доводило меня до нервной дрожи. Минутами я был близок к обмороку – от счастья.

Все, что напоминало предстоящий спектакль, вызывало сердцебиение, которое мешало мне говорить. Я чуть было не вылетел из экипажа в одну из таких минут. Это было в тот момент, когда мы с братом возвращались в имение, на спектакль, из Москвы, из гимназии. Я держал на коленях огромных размеров картон, обнимая его точно талию толстой женщины. В картоне были парики и гримировальные принадлежности. Их специфический запах пробивался в щели картона и бил мне прямо в нос. Я почти до дурноты опьянялся этим запахом театра, актера, кулис и едва не выскочил на ухабе из экипажа. Когда же я приехал домой и увидал накрытые для гостей столы, посуду, лакеев от кондитеров, беготню и другие реальные приготовления к вечеру, сердцебиение и полуобморочное состояние заставили меня скорее сесть, чтобы не свалиться на пол.

Нам дали наскоро что-то поесть, усадив за какой-то случайный стол, на котором было наставлено много посуды. Как я люблю эти обеды среди суеты готовящегося праздника! В эти минуты реально чувствуешь надвигающееся большое, важное и радостное событие.

В театральном флигеле была еще большая суматоха. Там сестры с подругами и с молодыми людьми – нашими знакомыми и товарищами – разносили костюмы и распределяли их по уборным и вешалкам. Гримеры готовили бороды, краски, парики, расчесывали и завивали их. Мальчик, которого все звали Яшей, шмыгал из одной уборной в другую. Мы встретились в этот день, чтоб никогда не расставаться.

Якову Ивановичу Гремиславскому[30] суждено было сыграть большую роль в театре и поставить свое искусство на ту высоту, которая заставила удивляться его работе Европу и Америку.

К зеркалу Яши по порядку присаживались действующие лица: отец, братья, репетитор и другие исполнители, – и отходили от стола преобразившимися в других людей.

Одни старели, другие молодели и хорошели, третьи лысели, четвертые становились неузнаваемыми.

«Неужели это вы?! Ха-ха-ха… Удивительно! Невозможно узнать. Смотрите, смотрите, какой он стал! Нельзя поверить! Браво!» Восклицания, столь обычные в любительских спектаклях, слышались во всех углах уборной, где толклись люди, ища кто потерянный галстук, кто – запонки от воротника, кто – жилетку. Лишние люди, любопытные, мешали, дымили папиросами, шумели, и не было средств их выгнать из маленькой уборной.

Но вот вдали грянул военный марш. С фонарями уже шли гости по всем дорожкам сада, чтобы торжественно войти в театральный флигель. Звуки музыки слышались все ближе и, наконец, заглушили и наши голоса. Нельзя было говорить. Потом звуки марша стали удаляться, затихать. Их заменил гул толпы, топанье ног и шум стульев. За кулисами актеры стали смирнее; в уборных заговорили тише; на лицах появилась виноватая улыбка, смущение. А у меня внутри все радовалось, кипело. Я не мог ни сидеть, ни стоять на месте. Метался, всем мешал. Сердце билось и минутами подкатывало внутри. Но вот – поднялся занавес, и пошел спектакль.

Наконец и я вышел на сцену, где почувствовал себя превосходно. Что-то внутри толкало, горячило, вдохновляло, и я летел, закусив удила, вперед, – через всю пьесу. Я творил не роль, не пьесу, – стоит ли говорить об этом пустом водевиле, – я творил свое искусство, артистическое действо. Я дарил свой гений смотрящим, я сознавал себя великим артистом, выставленным напоказ для восхищения толпы.

Меня волновало бешенство внутреннего моего темпа и ритма, от которого «в зобу дыхание спиралось». Слова и жесты вылетали с неуловимой быстротой. Я запыхивался, одышка мешала мне говорить, и эта повышенная нервность и несдержанность принимались мной за подлинное вдохновение. Играя, я был уверен, что держу зрителей в своей полной власти.

Пьеса кончилась, и я ждал одобрения, похвал, восторгов. Но все молчали и точно избегали меня. Пришлось подойти к режиссеру и унизиться до напрашивания на комплимент.

«Ничего, все-таки очень мило», – сказал мне режиссер.

Что же значит это «все-таки»?!..

С этого момента я начал познавать, что такое артистические сомнения.

После второй пьесы, «Старый математик», в которой я чувствовал себя не очень хорошо, режиссер сказал мне радостно, с искренним желанием меня ободрить:

«Вот это значительно лучше!» Как? Когда чувствуешь себя на сцене хорошо, – не хвалят, а при плохом самочувствии – одобряют! В чем же дело? Что же это за несоответствие между собственным самочувствием на сцене и впечатлениями смотрящих в зале?!

Я узнал в тот вечер и другое: что не так-то просто понять свои артистические ошибки. Оказывается, что это целая наука, как со сцены понять то, что получается от твоей игры по ту сторону рампы. Сколько надо было расспрашивать, хитрить, подлизываться, чтобы понять, что, во-первых, я просто, несмотря на свое «вдохновение», слишком тихо говорил, так тихо,

---

[30] Гремиславский Яков Иванович (1864–1941) – художник-гример. Работал в Алексеевском кружке, в Обществе искусства и литературы, а затем в Московском Художественном театре со дня его основания и до конца жизни. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко высоко ценили искусство Я. И. Гремиславского, помогавшее актеру в создании образа. В 1933 году Я. И. Гремиславский был удостоен звания Героя труда. В 1937 году он был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

что всем зрителям хотелось мне крикнуть: «Громче!»; во-вторых, я так скоро болтал слова, что всем хотелось крикнуть: «Медленнее!» Оказывается, что мои руки мелькали в воздухе с такой быстротой, а ноги так бросали меня из одного угла сцены в другой, что никто не понимал того, что происходит за рампой. В этот вечер я узнал еще, что значат актерские уколы мелкого самолюбия, от которых рождаются злоба, сплетни и зависть.

Вместо радости первый мой дебют принес недоумение, которое я всячески старался рассеять. Так, при первом же представившемся случае, – в одном из домашних спектаклей, в котором мне пришлось играть, – я задался целью говорить громко и не махать руками.

И что же? Меня стали упрекать за крики и за гримасничанье вместо мимики, за утрировку и отсутствие чувства меры. По-видимому, нервозность рук перешла на лицо, – отсюда утрированная гримаса. А чувство меры? Конечно, на словах я понимал, что это значит, но на деле…

Спектакли бывали редко, а в промежутках между ними мы томились без артистической работы. С одной стороны, чтобы облегчить актерский голод, а с другой – чтобы дать велю шалости и шутке, которой мы были заражены смолоду, было придумано следующее: однажды в сумерки мы с товарищем оделись и загримировались нищими-пропойцами и пошли на станцию. Там мы пугали чужих и знакомых. Нам подавали копеечку, на нас бросались собаки, а сторожа выгоняли нас с перрона станции. И чем хуже с нами обращались, тем более было удовлетворено актерское чувство. В жизни пришлось играть правдоподобнее, чем на сцене, где всему верят. Иначе можно было нарваться на скандал. Но раз что нас вывели, выгнали, – значит, мы хорошо играли. Вот когда я практически оценил «чувство меры».

Еще больший успех мы имели в ролях цыган. Как раз их табор расположился недалеко от нашего дома, и по всем дачам шныряли гадающие цыганки с маленькими цыганятами.

В этот вечер мы ждали двоюродную сестру, которая должна была приехать с поездом.

Она была влюблена в нашего соседа и потому при каждом удобном случае гадала, чтобы знать свою судьбу. Вот мы и решили сыграть с ней шутку. Я и только что поступившая к сестрам гувернантка, которая умела превосходно гадать, и с нами мальчик, сын горничной, переоделись, загримировались цыганами и пошли, ко времени прихода поезда, по направлению станции. По пути я объяснил моей спутнице все, что ей надо было нагадать моей кузине. Поровнявшись с экипажем, который вез двоюродную сестру, мы побежали за ней, крича что-то на якобы цыганском языке.

Молодая девушка испугалась, велела кучеру ударить по лошадям и лететь во-всю. По уговору с братом, – нам надо было ждать у ворот. Скоро вся домашняя компания с приехавшей девушкой, взволнованной таинственностью, пришла к садовой ограде, и началось гадание. Эффект получился больший, чем мы ожидали. И снова я был горд тем, что чувство меры не было нарушено.

Для иллюстрации той кривой линии, по которой идет работа любителя без руководства специалиста, я опишу несколько спектаклей, наиболее характерных для моей дальнейшей деятельности. При этом я не буду придерживаться хронологического их порядка, так как не это интересует меня. Важны самые этапы и ступени, по которым проходит актер при своем творческом росте, важна «кривая» этого роста, отклонение от кривой и возвращение к ней.

Актерство в жизни

Спектакль не клеился, так как не было возможности составить труппу. Тогда мы, т. е. две сестры, я и товарищ, решили репетировать что-нибудь ради практики, для самих себя.

Выбор пал на два французских переводных водевиля: первый – «Слабая струна», второй – «Тайна женщины».[31]

Навидавшись всевозможных европейских див, мы обострили свой вкус и стали требовательны в своих художественных стремлениях. Режиссерские и актерские планы были шире наших возможностей и средств. В самом деле, что можно сделать без настоящей артистической техники, без настоящих знаний и даже без материалов для декораций и костюмов? Ведь кроме старых платьев родителей, сестер, знакомых, выпрашиваемых ненужных украшений, лент, пуговиц, бантиков и других побрякушек у нас ничего не было. Волей-неволей приходилось заменять роскошь костюмов и постановки художественной выдумкой, оригинальностью и непривычностью трактовки.

Необходим был и режиссер, но так как его не было, а играть хотелось страшно, приходилось самому стать режиссером. Сама жизнь заставляла нас учиться и устраивала нам практическую школу.

Вот, например, и в данном случае. Как сделать из простых водевилей исключительный пикантный спектакль во французском духе?

Фабула водевиля проста: два студента влюблены в двух гризеток, ищут в их душах слабую струну, чтобы начать играть на ней и завоевать их любовь. Но в чем слабая струна женщины? – Вот канарейка бьет другую, а та, после сильной трепки, целуется. Не это ли слабая струна женщины? Их надо бить! Пробуют, – и оба получают пощечины. А в конце концов гризетки в них влюбляются, и они женятся. Не правда ли, как просто, ясно и наивно!

А вот другой несложный сюжет: художник и студент Мегрио, которого играл я, ухаживают за гризеткой. Художник хочет жениться, а студент ему помогает. Но они узнали страшную тайну: невеста пьянствует, у нее случайно найден ром. Смущение и горе! Но оказывается, что ром нужен гризетке для мытья волос. Ром достается студенту и пьяному привратнику, а гризетка – художнику, ее жениху. Последние в финале целуются, а студент и привратник валяются под столом и поют очень смешной заключительный куплет двух пьяниц.

Художник, гризетка, мансарда, студент, Монмартр, – в этом есть стиль, очарование, грация и даже романтизм.

Дело было летом, мы, актеры, жили все вместе, безвыездно, в Любимовке. 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 водевиль. 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, надеваем – кто блузу, кто фартук, чепец, кепи, и спектакль начался для одного зрителя. Для нас это были репетиции, при каждом повторении которых мы ставили себе все новые и новые задания ради самоусовершенствования. Вот тут брошенная мне когда-то фраза о «чувстве меры» изучалась со всех сторон. Наконец я довел всех актеров до такого чувства меры, при котором нельзя было дышать, а зритель засыпал от тоски.

«Хорошо, но… тихо!» – говорил он, конфузясь.

Значит, нужно говорить громче, решали мы. Отсюда – новая задача, новые репетиции. Пришел другой зритель, нашел, что слишком громко. Значит, нет чувства меры, и надо говорить не громко. Вот эта-то на первый взгляд простая задача никак не удавалась нам. Самое

[31] В водевиле «Слабая струна» К. С. Станиславский исполнял роль философа Калифуршона, в «Тайне женщины» – роль парижского студента Мегрио. Сохранилась программа первого представления этих водевилей, написанная рукой К. С. Станиславского и датированная: «Любимовка. 1881, летом».

трудное на сцене – говорить не тише и не громче того, что нужно, при этом быть простым и естественным.

«Водевиль надо играть в темпе, полным тоном», – сказал нам новый зритель.

«В темпе? Хорошо! Акт идет сорок минут. Когда он пойдет тридцать, это значит, что мы играем его в темпе»… – После долгих репетиций мы достигли тридцати минут.

«Вот когда водевиль пройдет в двадцать минут, – заказывал я, – тогда будет совсем хорошо».

Создался своего рода спорт, игра на скорость, и мы достигли двадцати минут.

Теперь казалось нам, что водевиль идет не громко и не тихо, в быстром темпе и в, полном тоне, с чувством правды. Но когда приехал наш критик, он сказал:

«Я ровно ничего понять не могу из того, что вы болтаете, и из того, что вы делаете. Вижу только, что все мечутся, как угорелые».

Но мы не унывали:

«Вы говорите: мечутся. Значит, делать то же самое, но так, чтобы все было понятно и в дикции, и в движениях», – решили мы.

Если б нам удалось выполнить это труднейшее задание до конца, мы, быть может, стали бы великими артистами, но нам это не удалось. Тем не менее, кое-чего мы достигли, и эта работа нам принесла, бесспорно, некоторую пользу, чисто внешнего характера. Мы стали говорить отчетливее и действовать определеннее. Это уже – нечто. Но пока отчетливость была ради отчетливости, а определенность ради определенности. А при таких условиях не могло быть чувства правды.

И в результате – новое недоумение, тем более что мы не сознавали даже той небольшой внешней пользы, которая получилась от произведенного опыта.

В другой раз, желая также составить спектакль только из исполнителей, живущих летом вместе, мы, после тщетных поисков подходящей пьесы, решили сами для себя писать текст и музыку оперетки. В основу новой работы мы поставили такой принцип: каждый из исполнителей придумывает себе роль по своему вкусу и объясняет, кого бы ему хотелось играть. Собрав эти заказы, мы соображаем, какую фабулу можно составить из заданных ролей, и пишем текст. Музыку взялся написать один из товарищей.[32] В этот раз мы, – новоиспеченные писатели и композитор, – познали собственным опытом все муки творчества. Мы поняли, чего стоит создать музыкально-драматическое произведение для сцены и в чем трудность этой творческой работы. Несомненно, что отдельные места нам удались. Они были сценичны, веселы, давали хороший материал режиссеру и актеру. Но когда мы попробовали соединить разрозненные части воедино и нанизать их на одну основную нить пьесы, то оказалось, что нить не продевается через все порознь созданные части. Не было общей, основной, всеобъединяющей мысли, которая руководила бы автором и направляла его к определенной цели.

Напротив, было много самых разнообразных целей, по несколько для каждого заказчика, которые тянули пьесу в разные концы. В отдельности – все хорошо, а вместе – не соединяется. Тогда мы не поняли причины нашей литературной неудачи, но уже одно то, что нам пришлось поработать в литературно-музыкальной области, было хорошо и полезно.

Я тоже придумал себе роль. «Кого бы я хотел играть?» – соображал я. Конечно, прежде всего, красивого, чтобы петь нежные любовные арии, иметь успех у дам и быть похожим на одного из моих любимых певцов, которого я мог бы копировать голосом и манерой держаться на сцене.[33] Своего собственного амплуа я не хотел знать в описываемую пору. Все,

---

[32] Автором музыки к оперетте «Всяк сверчок знай свой шесток» был Федор Алексеевич Кашкадамов, друг юности К. С. Станиславского. Спектакль состоялся 24 августа 1883 года в Любимовке. Роль почтаря Лоренцо играл К. С. Станиславский.

[33] К. С. Станиславский имеет в виду знаменитого опереточного актера А. Д. Давыдова (см. кн. К. С. Станиславский. Художественные записи, «Искусство», М.-Л., 1939, стр. 18).

конечно, знают наше актерское свойство: некрасивый хочет быть на сцене красавцем, низкий – высоким, неуклюжий – ловким.

Тот, кто лишен трагических или лирических данных, мечтает о Гамлете или о ролях любовника; простак хочет быть Дон Жуаном, а комик – королем Лиром. Спросите любителя, какую роль он хотел бы всего более играть. Вы удивитесь его выбору.

Люди всегда стремятся к тому, что им не дано, и актеры ищут на сцене того, чего они лишены в жизни. Но это опасный путь и заблуждение. Непонимание своего настоящего амплуа и призвания является самым сильным тормозом для дальнейшего развития актера. Это тот тупик, куда он заходит на десятки лет и из которого нет выхода, пока он не сознает своего заблуждения. Кстати, описываемый спектакль случайно принес одну существенную пользу нашему делу.

Вот что случилось: одна из исполнительниц заболела и выбыла из строя. Пришлось скрепя сердце передать роль моей сестре З. С. Алексеевой (Соколовой). Она была у нас на положении Золушки, которой поручалась только черная работа, т. е. 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. И вдруг – у нее главная роль. Не веря в благоприятный исход этой замены, я репетировал по обязанности и часто не мог скрыть недоброго чувства к ней, хотя она была ни в чем не повинна и вовсе не заслуживала моего недоброжелательства. Я мучил ее и довел на одной из репетиций до последнего предела терпения. С отчаяния она провела главную сцену пьесы так, что мы ахнули. Точно она вырвала из себя то, что закупоривало ей душу, как пробка. Сковывавшая сестру застенчивость была ею сломана в порыве отчаяния, и ее сильный темперамент вырвался наружу, точно река в прорвавшуюся плотину. Явилась новая артистка!

Оперетта не имела успеха. Но в тот же вечер была поставлена драма, выбранная специально для только что открывшейся артистки. Мы играли пьесу Дьяченко «Практический господин».[34] И для этой работы мы установили новый принцип, а именно: чтобы лучше сжиться с ролью и войти в ее кожу, говорили мы, нужна привычка, постоянные упражнения, и вот в чем они будут заключаться. Весь такой-то день мы должны жить не от своего лица, а от лица роли, в условиях жизни пьесы; и что бы ни случилось в окружающей нас подлинной жизни, – гуляем ли мы, собираем ли грибы, катаемся ли на лодке, – мы должны руководиться обстоятельствами, указанными в пьесе, в зависимости от душевного склада каждого из действующих лиц. Приходилось как бы транспонировать действительную жизнь и приспособлять ее к роли. Так, например, по пьесе, отец и мать моей будущей невесты строго запрещали мне гулять и общаться с их дочерью, так как я – бедный, некрасивый студент, а она – богатая и красивая барышня. Приходилось хитрить, чтоб добиваться свидания потихоньку от тех, кто исполнял роли родителей. Вот, например, идет как раз в нашу сторону товарищ, изображавший отца, – надо было незаметно разойтись с сестрой, изображавшей невесту, в разные стороны или с помощью той или другой выдумки оправдать запрещенную встречу. В свою очередь, товарищу приходилось поступать в этих случаях не так, как бы он сам поступил в жизни, а так, как поступил бы, по его мнению, «практический господин», роль которого он играл.

Трудность этого опыта в том, что приходилось быть не только актером, но и автором все новых и новых экспромтов. Часто не хватало слов и тем для разговора, и тогда мы на минуту делали перерыв для совещания. Решив, что должно было произойти с действующими лицами при сложившихся обстоятельствах, какие мысли, слова, действия и поступки являлись для них логически необходимыми, мы снова возвращались к ролям и продолжали наши опыты. Сначала было очень трудно, но потом мы привыкли.

[34] В пьесе В. Дьяченко «Практический господин» К. С. Станиславский исполнял роль студента Покровцева.

И на этот раз, по моей тогдашней привычке, я начал с копирования известного артиста императорских театров М. П. Садовского, в роли студента Мелузова в пьесе Островского «Таланты и поклонники». Я выработал в себе такую же, как у него, нелепую походку ступнями, вывернутыми внутрь, подслеповатость, корявые руки, привычку трепать едва растущие волосы бороды, поправлять очки и длинные волосы, лежащие вихрами. Незаметно для меня самого, то, что я копировал, стало сначала от времени привычным, а потом и моим собственным, искренним, пережитым. На сцене, среди бутафорских вещей и загримированных людей, можно быть условным, но в живой, подлинной жизни нельзя играть напоказ, нельзя отличаться от окружающей действительности. Вот когда я опять живо познал, что такое чувство меры.

Проделанная нами тогда работа не дала ожидаемых результатов, но я не сомневаюсь в том, что она заложила в нашей душе семена для будущего. Это была первая роль, в которой меня хвалили понимающие люди. Но барышни говорили: «Как жалко, что вы такой некрасивый!» Мне приятнее было верить барышням, а не знатокам, и я снова стал мечтать о ролях красавцев.

Едва выйдя из тупика на верную дорогу, я вновь пошел назад, в тупик, и продолжал пробовать все роли, кроме тех, которые были мне назначены природой. Бедные актеры, не знающие своего амплуа! Как важно вовремя познать свое призвание.

Музыка

Мне было лет двадцать с небольшим, когда один солидный деловой человек сказал мне: «Для того чтобы составить себе положение, надо заняться каким-нибудь общественным делом: стать попечителем училища, либо богадельни, либо гласным думы». И вот с тех пор начались мои мытарства. Я ездил на какие-то заседания, старался быть импозантным и важным. Делал вид, что очень интересуюсь тем, какие кофты или чепчики сшили для старух-богаделок, придумывал какие-то меры для улучшения воспитания детей в России, абсолютно ничего не понимая в этом специальном и важном деле. С большим искусством, как актер, я научился глубокомысленно молчать, когда я ничего не понимал, и с большой выразительностью произносить таинственное восклицание: «Да! Гм!.. Пожалуй, я подумаю»… Я научился подслушивать чужие мнения и ловко выдавать их за свои. По-видимому, я так хорошо играл роль знатока того дела, в котором ничего не понимал, что меня наперебой стали выбирать во всякие попечительства, учебные заведения и проч. Я метался, мне всегда было некогда, я уставал, а на душе был холод, и окись, и ощущение того, что я делаю какое-то скверное дело: я делал не свое дело, и это, конечно, не могло дать удовлетворения; я делал карьеру, которая мне была не нужна. Тем не менее, моя новая деятельность все больше и больше меня затягивала, и не было возможности отказаться от раз принятых на себя обязанностей. К счастью для меня, нашелся выход. Мой двоюродный брат, очень деятельный человек, бывший одним из директоров в Русском музыкальном обществе и Консерватории, должен был покинуть свой пост ради другой, высшей должности. Избрали меня, и я принял должность для того, чтобы иметь предлог отказаться от всех других должностей, якобы за неимением времени.[35] Лучше быть в атмосфере искусства, среди талантливых людей, чем в благотворительных учреждениях, которые мне были чужды.

А в то время в Консерватории были поистине интересные люди. Достаточно сказать, что моими тогдашними сотоварищами по дирекции были композитор Петр Ильич Чайковский, пианист и композитор Сергей Иванович Танеев, затем один из создателей галереи

[35] К. С. Станиславский занимал пост одного из директоров Русского музыкального общества и Консерватории с конца 1885 по 1888 год. О деятельности К. С. Станиславского в качестве директора РМО см. в книге Г. Кристи «Работа Станиславского в оперном театре», «Искусство», М., 1952 (глава «В стенах Московской консерватории»).

Третьяковых, Сергей Михайлович Третьяков, и весь состав профессоров, в том числе Василий Ильич Сафонов.[36] Мое положение директора Русского музыкального общества давало мне постоянно случай знакомиться и сходиться и с другими выдающимися и талантливыми людьми, как А. Г. Рубинштейн или Эрмансдерфер[37] и другие, которые производили на меня большое впечатление и имели важное значение для моего артистического будущего.[38]

Даже при поверхностном общении с великими людьми сама близость к ним, невидимый обмен душевных токов, их иногда даже бессознательное отношение к тому или другому явлению, отдельные восклицания или брошенное слово, красноречивая пауза оставляют след в наших душах. Впоследствии, развиваясь и сталкиваясь с аналогичными фактами в жизни, артист вспоминает взгляд, слова, восклицания, паузы великого человека, расшифровывает их и понимает их настоящий смысл. И я не раз вспоминал глаза, восклицания, многозначительное молчание А. Г. Рубинштейна после двух-трех встреч, которые подарила мне судьба.

Случилось так, что как раз на время ожидавшегося приезда А. Г. Рубинштейна, дирижировавшего в Москве одним из симфонических концертов, все главари Русского музыкального общества по важным делам уехали из Москвы. Пришлось оставить всю административную ответственность на меня одного. Я был этим крайне смущен, так как знал, что Рубинштейн был строг, прям до резкости и не терпел в искусстве никаких поблажек и компромиссов. Конечно, я поехал встречать его на станцию. Но он неожиданно приехал с более ранним поездом, и потому я познакомился с ним и представился ему лишь в гостинице. Разговор был самый официальный и краткий. Я спросил, нет ли у него каких-либо распоряжений или поручений относительно предстоящего концерта.

«Какие же поручения? Дело налаженное», – ответил он высоким голосом с лениво растянутой интонацией, пронизывая меня пытливым взглядом. Он не стеснялся, как мы грешные, долго, точно вещь, рассматривать людей. К слову сказать, такую же привычку я подметил и у других больших людей, с которыми мне приходилось сталкиваться впоследствии.

Я смутился и от ответа Рубинштейна, и от его взгляда; мне показалось, что они означают удивление и разочарование:

«Вот, мол, до чего дошло! Какие директора пошли нынче – мальчишки! Что он понимает в нашем деле! А тоже – лезет с услугами!» Его львиное спокойствие, грива волос на голове, полное отсутствие напряжения, ленивые, плавные движения, точно у царственного хищника, подавляли меня. Сидя вдвоем с ним в маленькой комнате, я чувствовал свое ничтожество и его громадность. Я знал, как этот спокойный богатырь мог загораться за роялем или за дирижерским пультом; как тогда вздымались его длинные волосы и закрывали половину его лица, точно львиная грива; каким огнем зажигался его взгляд; как его руки, голова, все туловище, словно с хищными порывами, бросалась в разные стороны разбушевавшегося оркестра. Лев и Антон Рубинштейн слились в моем представлении. И потому мне казалось тогда, будто я сижу в гостях у царя зверей в его маленькой клетке.

---

[36] Сафонов Василий Ильич (1852–1918) – выдающийся дирижер и пианист. С 1885 года преподаватель, а с 1889 года – директор Московской консерватории. Его педагогическая деятельность имела большое значение для развития русской пианистической школы.

[37] Эрмансдерфер Макс – с 1882 по 1890 год был главным дирижером Русского музыкального общества. Несмотря на свою высокую музыкальную культуру, Эрмансдерфер не сумел оценить русскую национальную музыку. Поэтому директорам РМО, в частности П. И. Чайковскому и С. И. Танееву, на протяжении многих лет приходилось вести упорную борьбу за русский репертуар в концертах Общества. Окончательный разрыв дирекции РМО с Эрмансдерфером был вызван тем, что он не допускал организации концерта из сочинений Мусоргского и Глазунова (см. С. Василенко, «Страницы воспоминаний», Музгиз, 1947, стр. 45–47).

[38] В своем приветствии Московской консерватории 15 марта 1927 года К. С. Станиславский писал: «В моей артистической жизни Консерватория и Русское музыкальное общество сыграли большую роль, и потому я восторженно чту память их покойных деятелей».

Через час я встретился с ним на оркестровой репетиции. Рубинштейн старался перекричать гремевший оркестр своим высоким голосом. Он вдруг завизжал, обращаясь к тромбонам, и что-то резко крикнул им. По-видимому, ему было мало звуков и силы для передачи взбудораженных в нем чувств, и он требовал, чтобы тромбоны подняли выше свои раструбы, чтобы их рев летел в публику без всяких преград. Репетиция кончилась. Рубинштейн, как лев после боя, лежал с кошачьей мягкостью во всем усталом теле, обливаясь потом. С замиранием сердца я стоял у двери его артистической уборной, не то охраняя его, не то молясь на него, не то любуясь им в щелку двери. Музыканты тоже были воодушевлены и почтительно провожали его, когда Антон Григорьевич после отдыха отбывал в гостиницу, в свою маленькую клетку.

Каково же было мое недоумение, когда несколько взволнованных музыкантов подошли ко мне и вызывающим тоном объявили, что они не придут на сегодняшний концерт, если Рубинштейн не извинится перед ними.

«В чем?» – спрашивал я, удивленный, вспоминая все то прекрасное, что я только что видел и слышал.

Так я и не мог добиться, в чем заключалась обида. По-видимому, музыкантам показалось, что он крикнул какое-то слово, или они не мирились с самым тоном и интонацией творчески-взволнованного гения. Как я ни старался, но мне не удалось успокоить их. Я только добился от них согласия придти на концерт. Если Рубинштейн обещает им извиниться перед ними после концерта, они сядут за пульты, если же нет – они поступят, как хотят.

Я тотчас же поехал к Рубинштейну, извинялся, заикался, говорил бестолково о том, что случилось, и спрашивал, как я должен поступить. Он полулежал в той же спокойной позе, как при первом моем знакомстве с ним. Мое заявление не произвело на него решительно никакого впечатления, тогда как я потел от волнения, страха перед готовящимся скандалом и беспомощности своего ответственного положения.

«Хорошо-о-о! Я им скажу-у-у!» – медленно пропищал Антон Григорьевич.

Если передать эту фразу с той интонацией, с какой она была сказана, его слова означали:

«Хорошо, я им покажу, как скандалить! Я им задам!» «В таком случае я могу обещать, что вы извинитесь?» – старался я поставить точку над i.

«Хорошо, хорошо!.. Скажите им!.. Пусть садятся за пульты!..» – еще спокойнее процедил он, протягиваясь лениво к письму, которое он начал распечатывать.

Конечно, мне следовало бы добиться более определенного и ясного ответа, но я не посмел задерживать его дольше, не сумел настоять на своем требовании и ушел неудовлетворенный, неуспокоенный и неуверенный в предстоящем концерте.

До начала его я сказал музыкантам, что видел Рубинштейна, передал ему обо всем происшедшем, на что он мне ответил: «Хорошо, хорошо, я им скажу!» Конечно, подлинную интонацию его, в которой и была вся соль, я утаил. Музыканты остались удовлетворенными, да к тому же, по-видимому, их прежний пыл успел уже почти совсем остыть.

Концерт прошел с потрясающим успехом. Но до какой степени гений был холоден и презрителен к нему и безучастен к толпе, его прославлявшей! Он выходил, кланялся механически и, как мне казалось, тотчас же забывал об окружающей его обстановке и на виду у публики беседовал с каким-нибудь встретившимся знакомым, точно весь грохот и вызванный им же подъем вовсе к нему не относились. Когда нетерпение публики и стучавшего по пультам оркестра доходили до предела и казалось, что еще момент – и толпа начнет скандалить от нетерпения, меня, как администратора концерта, посылали к Рубинштейну напомнить о том, что его успех еще не кончился и что надо еще раз выходить. Я робко исполнял свою обязанность и получал совершенно спокойный ответ:

«Я же слышу-у-у!»

Другими словами:

«Не вам меня учить, как обращаться… с ними!..» Я замолкал, внутренно восторгался и завидовал праву гения на такое величественное безучастие к славе и сознание своего превосходства над толпой.

Мельком я видел музыкантов-бунтарей: во время оваций они кричали и шумели больше всех.

У меня была еще одна встреча с А. Г. Рубинштейном, и, несмотря на глупую роль, которую я тогда играл, я расскажу о ней, так как и в этой встрече сказались типичные черты великого человека и произвели на меня неизгладимое впечатление.

Это было тоже во время моего директорства в Русском музыкальном обществе. В императорском Большом театре с большой торжественностью праздновали двухсотое представление «Демона».[39] Цвет московского общества наполнял театр. Парадное освещение, именитые гости в царских ложах, лучшие певцы даже в самых маленьких ролях. Грандиозная встреча любимца, туш оркестра, «Слава», пропетая всем хором и солистами. Началась увертюра, открылся занавес. Спектакль пошел. Кончился первый акт с огромным успехом, с вызовами. Начался второй. Композитор дирижировал, но нервничал. Львиный его взор не раз обжигал то одного, то другого исполнителя или оркестранта. Вырывались нетерпеливые, досадливые движения. В театре говорили:

«Антон Григорьевич не в духе. Чем-то недоволен…» В момент появления Демона из-под пола, над лежащей на тахте Тамарой, Антон Григорьевич остановил весь оркестр, весь спектакль и, нервно стуча палочкой о пульт, с нетерпением восклицал что-то, обращаясь к стоявшим за кулисами:

«Я сто-о-о ра-а-з говорил, что…»

Дальше нельзя было расслышать.

Как оказалось потом, все дело заключалось в рефлекторе, который должен был освещать Демона не спереди, а сзади.

Наступила гробовая пауза. Заметались по сцене и за кулисами, откуда выглядывали какие-то головы. Какие-то руки махали кому-то. Бедные артисты, внезапно лишенные музыки и привычного действия на сцене, стояли потерянные, точно их всех сразу раздели, и они стыдились своей неприкрытой наготы. Казалось, что прошел целый час времени. Толпа в зрительном зале, замершая было от смущения, начала понемногу оправляться, будировать и критиковать. В зале рос гул. Рубинштейн сидел в спокойной позе, – почти такой же, какую я видел в гостинице при первом знакомстве с ним. Когда гул толпы принял неподобающие размеры, он спокойно, лениво и строго обернулся назад, в ее сторону и постучал палочкой по пульту. Но это вовсе не значило, что он сдался и хочет продолжать спектакль. Это был строгий призыв толпы к порядку. В зале зашикали, и водворилось молчание. Прошло еще не мало времени, пока, наконец, сильный свет ударил в спину Демона, отчего его фигура стала почти силуэтом и приняла призрачный вид. Спектакль продолжали.

«Как красиво!» – пронеслось по зале.

Овации в следующем антракте приняли более скромный характер, – не потому ли, что публика обиделась? Но это ровно никак не повлияло на Рубинштейна. Я видел его за кулисами совершенно спокойного, разговаривающего с кем-то.

Следующий акт открывали мы, т. е. я и один из товарищей по дирекции Русского музыкального общества: нам поручили поднести композитору венок огромных размеров с длинными лентами. Лишь только Рубинштейн сел за пульт, нас и нашу громадную ношу в буквальном смысле протиснули между красным порталом и занавесом.

---

[39] К. С. Станиславский допускает здесь неточность. Это было сто первое представление «Демона» – бенефис К. Ф. Вальца (22 сентября 1886 года).

Неудивительно, что было смешно, когда мы пролезали через эту щель. Не привыкшие к сильной рампе большой сцены, мы были сразу ослеплены. Решительно ничего не было видно впереди, точно какой-то туман от рампы застилал все, что делалось по ту сторону ее. Мы шли, шли… Мне показалось, что мы прошли уже целую версту…

В театре раздавался говор, перешедший в конце концов в гул. Трехтысячная толпа ржала от хохота, а мы продолжали идти, идти, не понимая, что с нами произошло, пока, наконец, из тумана не выросла перед нами ложа директора театра, выступающая на самые подмостки. Оказывается, что мы публично заблудились на сцене: давно прошли середину ее, где у самой суфлерской будки, впереди оркестра и спиной к нему в прежнее время помещался дирижер, что давало возможность передавать подношения со сцены прямо в оркестр, из рук в руки. Заслонив глаза от рампы, смотря через рампу в зал, забыв о громадном венке, который волочился по земле со своими лентами, мы представляли собою комическую группу. Антон Григорьевич покатывался со смеху. Он отчаянно стучал по пульту палочкой, чтоб издали дать нам знать о себе. Наконец мы нашли его, передали ему венок и от смущения пошли со сцены ускоренной походкой, граничащей с бегом.

А вот и еще встречи с другими талантливыми музыкантами.

На место покойного Николая Григорьевича Рубинштейна[40] долго искали заместителя для управления симфоническими концертами в Москве. Наконец, перепробовав многих, остановились на известном симфоническом дирижере и прекрасном музыканте Максе Эрмансдерфере, который, как говорится, «пришелся ко двору». В то время, когда я состоял директором Русского музыкального общества, он был в зените своей славы.

Жена моего двоюродного брата, которого я замещал в то время в Консерватории, была дружна с женой Эрмансдерфера. Я был тогда молод, занимал так называемое «положение», – словом, имел все, что нужно для хорошего жениха. Некоторые дамы не могут хладнокровно видеть гуляющего на свободе холостяка, у которого точно на лбу написано «жених». Они не заснут спокойно, пока не свяжут узами брака счастливого, беспечного молодого человека, который еще хочет жить, скитаться по свету, а не запираться с женой у душного семейного очага. Словом, меня хотели во что бы то ни стало женить, а тут на гастроли в симфонических концертах приехала восходящая звезда, прекрасная скрипачка З., – немочка, сентиментальная, белокурая, талантливая молоденькая девушка. Ее сопровождала строгая мамаша, которая знала прекрасные качества своей дочери. Моя belle-soeur – добровольная сваха – заволновалась и стала устраивать вечера и обеды, на которые особенно усиленно звали молоденькую знаменитость и меня. Belle-soeur старательно расхваливала строгой мамаше мои достоинства, говоря ей: «Подумайте, такой молодой, и уже директор такого учреждения, как Русское музыкальное общество». В то же время мне она говорила: «Что за прелесть эта З.! Как можно в твои годы быть настолько слепым и холодным! Встань, подай стул!» – или: «Бери под ручку, веди к обеду!» Я брал, вел к столу, сидел рядом во время обеда и был очень доволен, но не догадывался о том, куда меня толкает моя милая сваха. По-видимому, в заговор против меня вступил и Петр Ильич Чайковский, брат которого был женат на сестре моей добровольной свахи. Меня стали приглашать на интимные музыкальные собрания с ужином, устраиваемые композиторами и музыкантами в одной из гостиниц (Билло), где обыкновенно останавливались все приезжие музыканты, в том числе и молодая знаменитость З. На эти вечера сходились все лучшие музыканты и композиторы, играли свои новые произведения, а молодая скрипачка знакомила их с теми номерами своего репертуара, которые не вошли в концертную программу. Чайковскому нравилась молодая дива, и он тоже стара-

[40] Рубинштейн Николай Григорьевич (1835–1881) – крупный музыкальный деятель, педагог, выдающийся пианист, дирижер, учредитель Московского отделения Русского музыкального общества (1860), основатель и директор Московских музыкальных классов (1863), а затем Московской консерватории (1866).

тельно усаживал меня рядом с ней, хотя, при своей застенчивости, совершенно не умел faire les honneurs de la maison.[41] Любезность Чайковского конфузила меня. Я не мог понять тогда, чему ее приписать. Он любил повторять мне, что я могу играть Петра Великого в молодости и что когда я буду певцом, он мне на этот сюжет напишет оперу.

На этих вечерах Эрмансдерфер и его жена оказывали мне совершенно исключительное внимание, и я слышал стороной, что они меня за что-то полюбили и радовались тому, что я стал директором Музыкального общества.

По окончании интимных вечеров обыкновенно мамаша молодой скрипачки приглашала меня и некоторых других музыкантов пить чай у них в номере. Туда заходил – всегда на минуту – Чайковский, с мягкой меховой шапкой подмышкой (его любимая манера), и так же неожиданно скрывался, как неожиданно приходил. Он был всегда нервен и непоседа. Дольше всех задерживались Эрмансдерфер с женой и с моей свахой. Потом они таинственно исчезали, и мы оставались втроем, со скрипачкой и ее мамашей, которая меня не отпускала. Но я был не слишком красноречив на немецком языке, и потому, чтоб заполнить время каким-нибудь действием, а не разговором, молодая дива учила меня скрипичной игре. Из великолепного футляра доставался ее «страдивариус», я неуклюже брал его, боясь раздавить скрипку, другой рукой еще более неуклюже хватался за смычок, и в тишине чинной немецкой гостиницы, уже погруженной в сон, раздавался ужасный скрип раздираемой мной струны. Дива скоро уехала, я поднес ей букет роз на прощанье, лепестки которых она грустно обрывала и бросала в мою сторону, пока двигался поезд. Роман остался незаконченным.

Уж и досталось же мне от моей свахи за мою недогадливость!

В этот период времени я сошелся с четой Эрмансдерферов. Сам он был очень талантлив, нервен, темпераментен; к нему надо было уметь подойти. По-видимому, я угадал этот секрет, чего нельзя сказать про других членов дирекции, которые не сумели к нему приспособиться. В результате получилось странное положение: когда нужно было о чем-нибудь просить дирижера, то к нему обращались не его товарищи-музыканты, такие же большие артисты, как и он, а поручали это дело мне. Я же в большинстве случаев действовал на Эрмансдерфера не непосредственно, а через его милую и умную жену, умевшую влиять на него. Постепенно он привык иметь дело со мною и не хотел больше ни с кем разговаривать. Дошло до того, что, ничего не понимая в музыке, я однажды вместе с ним составлял программу для будущего концертного сезона. Вероятно, он допустил меня к себе для того, чтобы было живое лицо, с которым можно разговаривать и не быть в комнате одному со своими думами. Или я был нужен ему для того, чтоб записывать его замечания. Понятно, что директора и музыканты воспользовались мной для проведения намеченной ими программы. Я принужден был давать какие-то советы знаменитому музыканту. Но у меня была одна способность, очень важная в практической жизни, о которой я уже говорил. Я умел где надо смолчать, в другом месте – состроить таинственное лицо и многозначительно сказать: «So!»,[42] или задумчиво промычать: «Also, Sie meinen…»,[43] – или глубокомысленно процедить сквозь зубы:

«So, jetzt verstehe ich…».[44] Потом, в ответ на предложенный Эрмансдерфером номер программы, сделать неодобрительную гримасу. «Nein?»[45] – удивленно переспрашивал он. «Nein», – отвечал я уверенно. «Dann, was denn?»[46] – «Ein Mozart, ein Bach»,[47] – говорил я,

[41] принимать гостей (франц.).

[42] Так!

[43] Итак, вы думаете…

[44] Так, теперь я понимаю…

[45] Нет?

[46] Но что же?

называя подряд все подсказанные мне номера. Очевидно, мои суфлеры были не дураки, так как мой талантливый друг удивлялся моему вкусу и чутью.

Когда он поддавался не сразу, мне иногда приходилось умышленно запутывать дело.

«Как это?» – вспоминал я какую-нибудь мелодию, которая казалась мне подходящей для номера программы. «Aber spielen Sie»,[48] – говорил мне знаменитый дирижер. Но я предпочитал петь, что в голову придет. Конечно, музыкант ничего не понимал, садился сам и наигрывал. «Нет, нет, не то!» – и я снова пел что-то непонятное, и снова мой друг бежал, наигрывал, но я не удовлетворялся. Так я отвлекал его, и он забывал свое предложение. Тогда я вскакивал, якобы от новой блестящей мысли, задумчиво ходил по комнате и изрекал новую, заранее подсказанную мне программу, также поражавшую его своим вкусом и пониманием.

Так мне удалось провести довольно многое из того, о чем меня просили мои товарищи по дирекции. В этой моей новой роли немаловажное место было уделено актеру: надо было играть, играть тонко, с чувством правды, – для того, чтобы не попасться. И, каюсь, мой успех давал мне некоторое артистическое удовлетворение.

Если нельзя играть на сцене, то хотя бы в жизни!

Драматическая школа

Чем больше я играл, чем упорнее искал для себя верных путей, тем сильнее росло мое недоумение. И не было компетентного лица, которое могло бы направить меня.

Оставалось одно – ходить в Малый театр и учиться на хороших образцах, что я и делал. Когда же в Москву приезжали знаменитые заезжие гастролеры, я, конечно, набрасывался на них и не пропускал ни одного их спектакля.

Так было и с Росси.[49] Не помню точно времени его первого приезда, – я ведь не соблюдаю в этой книге хронологической последовательности и порядка. Помню, однако, что знаменитый итальянец весь великий пост играл со своей плохонькой труппой в нашем московском Большом театре. В прежнее время постом запрещались спектакли на русском языке, а на иностранном – разрешались. Вот почему Большой театр был свободен.

Конечно, я абонировался на все спектакли.

Росси удивил меня своей необыкновенной пластикой и ритмичностью. Он не был актером стихийного темперамента, как Сальвини или Мочалов; это был гениальный мастер. Ведь и мастерство требует особого таланта, и в нем можно дойти до гениальности. Таков был Росси. Это не значит, что Росси не производил впечатления, что у него не было темперамента, выразительности и внутренней силы воздействия. Напротив, все это было у него в большой степени, и мы не раз радовались и плакали с ним вместе в театре. Но это были не те слезы, которые выливаются от полного органического потрясения. Росси был неотразим, но не этой стихийной силой, а логичностью чувства, последовательностью плана роли, спокойствием его выполнения и уверенностью своего мастерства и воздействия.

Когда Росси играл, вы знали, что он вас убедит, потому что искусство его было правдиво. Ведь правда лучше всего убеждает! И в речи, и в движениях он был чрезвычайно прост. Я увидел его впервые в роли короля Лира. И, каюсь, первое впечатление при выходе было неблагоприятное. Живописная сторона его ролей почти всегда была слаба. Он не обращал на нее должного внимания. Банальный оперный костюм, плохо наклеенная борода, мало интересный грим.

---

[47] Что-нибудь Моцарта, Баха.

[48] Так сыграйте. (Нем.)

[49] Росси Эрнесто (1829–1896) – знаменитый итальянский трагик, выступал преимущественно в шекспировском репертуаре. Гастролировал в России в 1877, 1878, 1890/91 и в 1894 годах.

Первое действие, казалось, не открывало в нем ничего особенного. Зритель лишь приспособлялся к тому, чтобы следить за игрой актера, говорившего на непонятном языке. Но чем дальше большой мастер развертывал перед нами план созданной роли и рисовал нам ее душевные и внешние контуры, тем больше она росла, ширилась и углублялась в нашем представлении. Незаметно, спокойно, последовательно, шаг за шагом, точно по ступеням душевной лестницы, Росси подводил нас к самому возвышенному месту роли. Но там он не давал нам последнего стихийного удара могучего темперамента, который творит чудо в умах и душах зрителей, а, точно щадя себя как актера, уходил нередко на простой пафос или на гастрольный трюк, зная, что мы этого даже не заметим, так как сами докончим начатое им и пойдем ввысь от данного толчка по инерции, одни, без него. Таким приемом пользуется большинство крупных артистов, но не все одинаково его проводят и заканчивают. В лирических местах, в любовных сценах, в поэтических описаниях Росси был неподражаем. Он имел право говорить просто и умел это делать, – что так редко у актеров. Для этого права у него был голос, замечательное уменье владеть им, необыкновенная четкость дикции, правильность интонаций, пластика, доведенная до такого совершенства, что она стала второй его природой. А природа его была приспособлена больше всего к лирическим чувствам и переживаниям.

И все это – несмотря на то, что его внешние телесные данные не были первоклассными. Он был мал ростом, толст, с крашеными усами, с широкими ладонями, морщинистым лицом, но с великолепными глазами – настоящим зеркалом души. И с этими данными, уже стариком, Росси передавал Ромео. Он не мог его играть, но он восхитительно рисовал его внутренний образ. Это был смелый, почти дерзкий рисунок. Например, в сцене у монаха Ромео – Росси от отчаяния и муки катался по полу. И это осмеливался делать старик с круглым брюшком, – и это не было смешно, потому что было нужно для внутреннего рисунка роли, для правильно и интересно намеченной психологической линии. Мы понимали прекрасный замысел, любовались им и сочувствовали Ромео.

Все подлинные достоинства таланта и искусства Росси я осознал впоследствии, когда сам стал артистом. В то время, о котором теперь идет речь, я бессознательно любовался великим артистом и старался внешне копировать его.

Отсюда и вред, и польза: вред – потому что копирование останавливает индивидуальное творчество, польза – потому что копирование великого образца приучает к хорошему.

Отец, увлекшись нашей театральной деятельностью, построил нам и в Москве великолепный театральный зал.[50] В превосходной большой столовой были арки, соединяющие ее с другой комнатой, в которой можно было ставить подмостки сцены или снимать их, превращая комнату в курительную. В обыкновенные дни – это столовая. В дни спектаклей – это театр. Для этого превращения стоило только зажечь газовую рампу и поднять великолепный красный занавес с золотистым рисунком, за которым были скрыты подмостки. За сценой были предусмотрены все необходимые удобства. Надо было обновить новый зал спектаклем.

К тому времени я привез из Вены новую оперетку «Жавотта». У нее было два достоинства: первое, что она никогда не была играна в Москве, а второе, что она предоставляла для всех исполнителей более или менее подходящие роли. Не хватало лишь актера на роль герцога. Эта роль требовала подлинного певца. Нам партия оказалась не по силам. Пришлось пригласить со стороны профессионала, кончающего ученика Консерватории, баритона с превосходным голосом, хорошим умением петь, хотя и с плохой внешностью: маленького, некрасивого, с банальными приемами плохого оперного актера и без всяких признаков

[50] Театральный зал в доме отца К. С. Станиславского у Красных ворот (Садовая-Черногрязская № 8) был выстроен в 1883 году.

драматического таланта. Баритону нельзя было ничего сказать, – настолько он был уверен в своем превосходстве над нами. «Тем хуже для него», – решил я, давая волю своему дурному актерскому оскорбленному самолюбию. Его партнершей была наша родственница – певица, весь век готовившаяся стать оперной артисткой и не решавшаяся до старости дебютировать в театре. С первых же репетиций обозначились две группы. Мы – бедные, ничтожные любители, и они – ученые певцы. Соревнование вызывало в нас, любителях, удвоенную энергию к работе. Большим затруднением было то, что ученый баритон быстро выучил партию и не желал продолжать долбить ее с безграмотным хором. Пришлось мне учить ту же партию, чтобы помогать хору вместо ученого баритона.

Когда все было готово, баритон явился и милостиво одобрил работу любителей. Мы, т. е. группа любителей, репетировали по выработанной нами системе: во-первых, и прежде всего, мы старались «наговорить» текст ролей так, чтобы слова сами собой, механически слетали с языка, как это было в «Слабой струне» и «Тайне женщины»; во-вторых, мы учились жить в окружающей нас жизни не от своего имени, а от имени роли, как это было в «Практическом господине». Понятно, что из такого соединения не могло выйти большого толка, так как прием переживания ролей в жизни требовал постоянного экспромта, а ремесленный прием забалтывания слов исключал возможность экспромтов. Как всякая грубая, механическая привычка, – забалтывание слов взяло верх. Едва партнер кончал свои реплики, и я слышал знакомые заключительные слова, как сам язык продолжал говорить дальше, и чувство опаздывало, не поспевая за словами. При этом механическая уверенность принималась нами тогда за быстрый темп, с одной стороны, и за крепкий тон – с другой.

Тем не менее, какая-то слаженность достигалась от частого повторения на репетициях. Мы все точно пришлифовались друг к другу, и механическая приученность давала иллюзию большой срепетованности. План постановки и ролей, вероятно, был выработан неплохо. И немудрено: образцы лучших европейских артистов повлияли на развитие в нас вкуса. Несомненно, что в этом отношении между нами и учеными певцами была большая разница не в пользу последних. Однако стоило баритону взять полной грудью высокую ноту с умением настоящего вокалиста и наполнить благородным звуком залу, – публика забыла о нас и устроила на спектакле овацию тому, в ком чувствовался специалист.

«Ведь он же дуб», – горячились мы с нескрываемой завистью:

«Конечно, – отвечал нам кто-нибудь из публики, – но, знаете, – голос! Какая сила! Какое уменье!» «Вот ты тут и работай!» – говорили мы себе, разводя руками и переглядываясь с товарищами-актерами.[51]

Героем спектакля оказался ученый баритон. Таким образом, мы лишь подыгрывали ему.

Обида и несправедливость заставили нас опять глубоко задуматься. Да, конечно, кроме таланта, нужно еще и уменье! Что же делать? Куда идти? Как и над чем работать? Если нужно учиться, – мы не прочь, скажите только, где и как? К кому обратиться? Поступить в школу? Но ее не было еще тогда. Были лишь любительские кружки, в которых спорили об искусстве без всякого плана и системы. Брать частные уроки? Но большинство так называемых профессоров шарлатанили и портили учеников, а хорошие артисты мало интересовались любителями. Кроме того, у отдельных выдающихся артистов хоть и были какие-то основы, которые они не то сами выработали себе, не то получили в завещание от своих старших учителей, но они своих секретов не выдавали. Как артист работает и творит, это – тайна, которая уносится в гроб: одними потому, что они не способны сами в себе разобраться, а тво-

[51] Спектакль «Жавотта» (музыка Жонаса) состоялся 28 апреля 1883 года в доме Алексеевых в Москве. Роль вора Ника исполнял К. С. Станиславский. По его словам, в этой роли он копировал А. Я. Чернова (известный опереточный, а затем оперный певец). В роли герцога выступил певец-профессионал И. В. Любимов.

рят по интуиции, без сознательного отношения к творчеству; другие же, напротив, отлично понимают, что, для чего и как делается, но это их секрет, патент, который невыгодно даром передавать другому. Те и другие, может быть, преподавали неплохо, но они не открывала глаз своим ученикам.

Но вот на мое счастье в описываемое время учредилась новая театральная школа, под руководством талантливой артистки, ученицы Щепкина, питомицы старой театральной школы императорских театров. Я много знал – слышал о том, как там учились в старину, и эти рассказы запечатлелись в моей памяти.

В старину учили попросту и, кто знает, может быть, кое в чем и правильней, чем теперь.

«Хочешь в театр, быть актером? – Иди в балетную школу: прежде всего необходимо выправить артиста. А народ там нужен. Если не танцевать, то в шествии ходить, пажей изображать. Выйдет из тебя танцор – отлично. А заметим, что к танцам нет способностей, а клонит тебя к опере или к драме, – переведем на выучку к певцу или к актеру. Не пойдет – возвращайся, играй пажей, а то в бутафоры, или чиновником в контору».

При таком порядке на драматическую сцену попадали, после основательной проверки, только те, у кого есть данные. Это хорошо. Без данных и таланта не надо идти в драму. В теперешней школе драматического искусства – не то. Там необходимо определенное количество платных учеников. А ведь не всякий, кто платит, талантлив и может быть артистом. В действительности, как раз наоборот, таланты не платят, даже если у них есть деньги: зачем платить, когда их и так не прогонят? Платят менее даровитые или бездарные. Они материально поддерживают школу, содержат профессоров, отапливают квартиру. Вот и получается: чтоб выпустить одного даровитого, надо обманывать сотню бездарных. Без компромисса никакая художественная школа не может существовать.

Как же в прежнее время учили драматическому искусству тех, кто был отобран из всего состава балетной школы театра?

Их отдавали на выучку кому-нибудь из лучших артистов. Например, гордость нашего национального искусства, тот, кто претворил в себе все взятое Россией от Запада, кто создал основы подлинного драматического русского искусства, – наш великий законодатель и артист Михаил Семенович Щепкин, принимал учеников в свою семью в качестве ее членов. Они у него жили, столовались, росли, женились. Занимался он с ними таким образом… Но пусть за меня говорит его ученица – знаменитая артистка Малого театра Федотова, которая не раз рассказывала мне о своих занятиях со Щепкиным:

«Вот как нас учил наш незабвенный Михаил Семенович. Я у него жила в доме, когда отпускали на лето из школы. Вот, батюшка, бывало, ребенком играешь в крокет на площадке с другими подростками, вдруг слышишь крик на весь сад: «Лушенька!..» Это, батюшка, старик проснулся, вышел с трубочкой, в халате и зовет меня на занятия. Ругаешься, плачешь, с досады швыряешь молоток, а идешь, потому что не слушаться Михаила Семеновича нельзя. Почему нельзя – уж я там сама не знаю, а нельзя, нельзя и нельзя, батюшка мой. Придешь, бывало, с надутым лицом, сядешь за книжку и воротишь от нее голову.

– Ты губы-то подбери, сама соберись и прочти мне только вот эту страничку, – говорит, бывало, старик. – Прочтешь хорошо, сейчас же отпущу, а не прочтешь, не взыщи, до вечера задержу, пока не выйдет хорошо.

– Да, Михаил Семенович, голубчик, я не могу, я лучше потом, тогда десять страниц прочту.

– Ну, ладно, ладно, говори там! Ты лучше читай, себя и меня не задерживай.

Ну и начнешь читать. И ничегошеньки-то, батюшка мой, не выходит.

– Ты что же, грамоте пришла учиться, по складам читать? Читай как нужно, уж ты теперь знаешь, как нужно-то.

Бьешься, бьешься, собираешь все внимание, никак крокета из головы не выкинешь. А если выкинешь, да подумаешь покрепче о роли и о том, что в ней говорится, – ну, смотришь, и выйдет.

– Ну вот, и беги теперь, умница!

Так бежишь, что не догонят. Опять пошла игра, шум, смех, а как разыграешься во-всю, опять голос старика: «Лушень-ка-а-а!» И опять начинай все сначала.

Вот, батюшка, как тренировали и воспитывали нашу волю. Актеру без воли нельзя.

Первым долгом надо учиться управлять своей волей».

А вот и другой ее рассказ:

«Наконец, сыграла я, батюшка, дебютировала, окрестилась. Треск, аплодисменты, вызовы! Стою, как дура, не могу опомниться. Сделаю книксен публике и скорей бегу со сцены за кулисы, и опять на сцену, и опять книксен, – и за кулисы. Просто измучилась, батюшка мой. А на душе-то радостно, тепло. Неужели все это я натворила! А в кулисах сам старик Михаил Семенович стоит с палочкой и улыбается.

А улыбка-то у него добрая, добрая. А что это значило для нас, батюшка: «Михаил Семенович улыбается!» – это только мы да бог знаем. Прибегу за кулисы, он меня утрет платком, поцелует, потреплет по щеке. «Умница, скажет, не даром я тебя, а ты меня мучили. Ну, иди, иди! Кланяйся, пока хлопают. Получай, что наработала».

И опять на сцену, на все стороны книксен, и опять – за кулисы. Наконец затихли.

– Ну, а теперь пойди сюда, умница, – подозвал меня батюшка Михаил Семенович. – За что тебе хлопали, умница, знаешь? Ну, я скажу. За то, что рожица у тебя смазливая и молодая. Ну, а если б я со своей старой рожей так сыграл, как ты сегодня? Что бы со мной сделали?

– А что же?

– Да со сцены помелом погнали бы. Ты это помни. Ну, а теперь иди и слушай комплименты. А мы с тобой потом поговорим обо всем. У нас – свои счеты!» После своего первого успеха, сделавшись уже артисткой Малого театра, уже играя роли в репертуаре, новоиспеченная драматическая артистка продолжала танцевать в балете. То же было и с знаменитым артистом того времени Самариным, удачно дебютировавшим в драме: он был принят в труппу на амплуа молодого любовника и уже играл многие роли в репертуаре, но, одновременно с тем, продолжал изображать в балете «Царь Кандавл»[52] бегущего по сцене льва, которого пронзают стрелой.

Знаменитый артист так хорошо умирал, что не могли найти ему заместителя. Так он и продолжал играть.

«Пусть потанцует, пусть поиграет. Чего же им барами сидеть! Люди молодые, того гляди – набалуется». Так рассуждали и старики-учителя, и театральное начальство.

Но в том же театре были и другие методы учения. Вот, например, как поступал один из гениальнейших актеров русской сцены с молодым и уже зазнавшимся артистом, только что пришедшим в театр из школы. Они вместе играли водевиль, вся завязка которого в том, что молодой человек обронил важное письмо, из-за которого впоследствии сыр-бор загорелся. Ученик ронял письмо нарочно, не случайно!

«Еще раз! Не верю! Так не роняют! Вспомни хорошенько, как роняют любовные письма.

Небось, знаешь, шалопай. Вот теперь лучше. Еще раз! Опять не верю!» – Так он по часам добивался того, без чего не было пьесы. И вся дирекция и репертуарная контора терпеливо ждали, пока молодой артист выучится ронять письмо.

Но водевиль прошел, и молодой любовник еще более зазнался.

«Надо его на свое место поставить!» – сказал артист.

---

[52] «Царь Кандавл» – балет в четырех действиях, шести картинах; либретто Сен-Жоржа и М. Петипа, музыка Пуни.

«Степа, голубчик, подай-ка мне шубу, – говорит он ему при всех ласковым голосом. – А вот и калоши, вон там. Достань их. Да ты не ленись, нагнись для старика, подержи. Вот так! Ну, а теперь ступай!» В школе преподавали прежде всего полный курс обыкновенной образовательной программы. Знаменитые в то время профессора беседовали с учениками ради их развития. Что касается специальных предметов, то преподавание совершалось приблизительно так. Допустим, что ученик не может произносить буквы: «с», «ж», «щ».

Тогда учитель садился перед ним, раскрывал свой рот во всю ширину и говорил ученику:

«Смотри мне в рот. Видишь, что делает язык – ложится к корням верхних зубов. И ты сделай так же. Говори! Повтори десять раз! Открой рот сильнее, – теперь я буду тебе в рот смотреть!» Я убедился на собственном опыте, что через неделю или две упорных занятий можно исправить неверно поставленные согласные и знать, что нужно делать для того, чтобы они произносились правильно.

Учителя пения из оперных артистов ставили голоса избранным ученикам драматического отдела.

В классах дикции выучивались стихи и учили декламировать их. Тут многое зависело от самого преподавателя. Те, кто любили ложный пафос, якобы необходимый для трагедии, учили распевать слова; другие, предпочитавшие внутренний пафос показному, внешнему, добивались простоты и силы проникновением в суть того, что читалось. Конечно, это было несравненно труднее, но и несравненно вернее.

Параллельно с этим изучалась какая-нибудь роль или для сцены и публичного спектакля, или для упражнения на вечерах школьных отрывков.

Михаил Семенович Щепкин, как говорят, так умел подойти к своим ученикам, так умел заглянуть к ним в душу и завладеть их чувством, что они тотчас понимали его.

Как он это делал – тайна, о которой не осталось никаких следов, если не считать нескольких его писем к Шуйскому, к Александре Ивановне Шуберт, к Гоголю, к Анненкову.[53]

Когда роль была сыграна, каждый новый спектакль являлся как бы репетицией, после которой ученика хвалили или бранили с необходимыми пояснениями. Если ученик проваливался, ему рассказывали, почему, чего ему не хватает, над чем нужно работать и что было хорошо. Хорошее его, конечно, ободряло, а остальные замечания направляли. Но если он зазнавался, тогда не церемонились. Так учили в старину.

Потомки и последователи этих великих артистов донесли до нас остатки этих простых, не записанных, мудрых традиций и педагогических приемов. Они старались идти по намеченному их учителями пути. Одним, как, например, Федотовой, ее мужу Федотову, Надежде Михайловне Медведевой, В.Н.Давыдову[54] и прочим талантливым людям, удавалось передать духовную сущность традиций. Другие же, менее талантливые, понимали ее поверхностно и говорили больше о внешней форме, чем о внутреннем ее содержании. Третьи говорили о приемах игры вообще, а не о самой сущности искусства. Эти мало даровитые люди внешне копировали Щепкина и воображали, что они преподают a la Щепкин, но на самом

[53] В письмах М. С. Щепкина к Н. В. Гоголю, С. В. Шуйскому, А. И. Шуберт и П. В. Анненкову содержатся важнейшие высказывания о драматическом искусстве, которое Щепкин всегда понимал как искусство жизненной правды. В письмах к своим ученикам С. В. Шуйскому и А. И. Шуберт от 27 марта 1848 года Щепкин дает ценные творческие советы, подчеркивая, как важно художнику для создания сценических образов повседневно наблюдать жизнь, неустанно трудиться, совершенствовать свое мастерство. Письма М. С. Щепкина были неоднократно опубликованы. Последнее издание «Записок» и писем М. С. Щепкина вышло в 1952 году (М. С. Щепкин. «Записки. Письма», «Искусство», М.).

[54] Давыдов Владимир Николаевич (1849–1925) – выдающийся русский актер, народный артист республики. Начав свою сценическую деятельность в провинции, Давыдов в 1880–1924 годах был актером Александрийского театра, а в последний год своей жизни играл в Московском Малом театре. Давыдов создал замечательные реалистические образы в русском классическом репертуаре – в пьесах Грибоедова, Гоголя, Островского, Тургенева, Чехова и других русских драматургов. Давыдов был крупным театральным педагогом.

деле просто показывали целый ряд штампов и учили, как «играется» такая-то роль, или рассказывали, что должно в конце концов, в конечном результате получаться при изображении такой-то роли.

За столом, покрытым зеленым сукном, сидело несколько артистов и очень много не артистов, а разных педагогов и чиновников, никакого отношения к искусству не имевших. Они, как кажется, по большинству голосов, решали после одного неполного чтения какого-нибудь стихотворения судьбу экзаменующихся талантов и бездарностей.

Я знаю по своему личному опыту в течение многих лет, что те экзаменующиеся, которые проходят первыми номерами, редко оправдывают возлагаемые на них надежды.

Человеку с хорошими внешними данными, немного набившему себе руку на любительских спектаклях и концертах, нетрудно обмануть на экзамене даже опытного преподавателя, который притом настроен так, что сам хочет и ищет видеть в каждом экзаменующемся ученике новоявленный талант. Очень лестно открыть нового гения.

Приятно гордиться талантливым учеником. Но истинные таланты нередко глубоко скрыты в душах. Их нелегко вызвать наружу. Вот почему, по моим воспоминаниям, многие из артистов, которые стали теперь известными, на вступительном экзамене прошли далеко не первыми номерами. А многие из них, как например, Орленев, Книппер, были забракованы в одном из лучших театральных училищ. Сравните такой способ приема в школу с тем, который практиковался в старом театре, и вы поймете разницу.

Я, поигравший уже много на любительских спектаклях, взял опытом.

Каждый из экзаменующих сказал, вероятно, про меня:

«Конечно, это не то! Все это никуда не годится. Но рост, голос, фигура редки на сцене».

Кроме того, меня знала лично Гликерия Николаевна Федотова, так как я постоянно бывал у нее в доме и дружил с ее сыном – моим сверстником, студентом и большим любителем театра и драматического искусства, впоследствии актером Малого театра.

Несмотря на плохое чтение, я был принят.[55]

В описываемое время от учеников требовался довольно большой общеобразовательный ценз, было введено очень много научных предметов. Ученые профессора набивали ученикам голову всякими сведениями о пьесе, которую репетировали. Все это возбуждало мышление, но чувство оставалось спокойным. Нам говорили очень образно и талантливо, какой должна быть роль и пьеса, т. е. о конечных результатах творчества, но как сделать, чтоб этого добиться, каким творческим путем и методом подходить к этому желаемому результату – об этом умалчивали. Нас учили играть вообще или в частности данную роль, но нас не учили нашему искусству.

Была беспочвенность и бессистемность. Практические приемы не проверялись научным исследованием. Я чувствовал себя каким-то тестом, из которого пекут булку определенного вкуса и вида.

Учеников учили читать почти с голоса, играть с помощью показывания, отчего каждый из нас прежде всего копировал своих учителей. Ученики читали необыкновенно правильно, по запятым и точкам, по всем грамматическим законам, и все были похожи друг на друга по внешней форме, которая, точно мундир, скрывала внутреннюю суть человека. Не для того писал поэт свои стихотворения, баллады, совсем не о том он говорил в них своим чувством и совсем не то важно было для него, о чем нам говорили чтецы с концертной эстрады. Я знал преподавателей, которые учили своих учеников так:

---

[55] «На экзамене при Федотовой, Правдине, – записал К. С. Станиславский в своем дневнике, – читал два стихотворения: 1) «На смерть Наполеона» (очевидно, «Наполеон» Пушкина. – Ред.) и 2) «Завещание» (Лермонтова. – Ред.)». (См. «Художественные записи», стр. 21.) В Московское театральное училище К. С. Станиславский поступил в октябре 1885 года.

«Поставь голос на колок и жарь! Напрягись, сгусти голос! Читай, как выйдет!» Другой преподаватель, после просмотра отрывка на показном спектакле, пришел за кулисы и возмущался:

«Вы совсем не качаете головой! Когда человек говорит, он непременно качает головой».

Это качание имеет свою маленькую историю. В то время был прекрасный артист, имевший большой успех и вызвавший много подражателей своей игре. К сожалению, у него был один досадный недостаток: он имел привычку качать головой. И все его последователи, забыв совершенно о том, что их оригинал прежде всего талант с прекрасными данными и блестящей техникой, взяли у него не те качества его, которые нельзя заимствовать у другого, а лишь его недостатки, т. е. качанье головой, которое не трудно перенять. Целые выпуски учеников выходили из школы с качающимися головами.

Словом, от учеников требовали, чтобы они повторяли то, что было у их учителей. И они делали то же самое, но, конечно, значительно хуже, так как не могли, за неимением достаточного таланта и техники, сделать то же самое хорошо, как подлинные артисты. Но они могли бы сделать это хорошо по-своему. Пусть это будет хуже, но зато это будет искренно, правдиво и естественно, так, что им можно будет поверить. В искусстве можно делать многое, – лишь бы это было художественно-убедительно.

И все-таки, несмотря на все недостатки преподавания драматического искусства, благодаря отдельным талантливым педагогам, о которых я уже говорил, дух Щепкина еще держался в школах и театрах и дошел до нас, хотя, конечно, уже в вырождающемся виде.

Поступив в театральную школу, я попал в компанию учеников, которые были намного моложе меня. Там были школьники и школьницы, начиная с пятнадцати лет, а я уже был одним из директоров Музыкального общества, председателем разных благотворительных учреждений. 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.

Артистическое отрочество

Алексеевский кружок

Оперетка

В то время, о котором идет речь, была в большой моде оперетка. Известный антрепренер Лентовский[56] собрал прекрасные артистические силы, среди которых были подлинные таланты, певцы и артисты всех амплуа. Энергией этого исключительного человека было создано летнее театральное предприятие, не виданное нигде в мире по разнообразию, богатству и широте. Целый квартал среди города был занят густым парком с холмами, дорожками по склону гор, площадками, прудами с проточной водой. Сад назывался «Эрмитажем» (не теперешний, новый, а прежний, старый). Теперь от него не осталось и помину, так как вся площадь сада застроена домами. Чего только не было в этом саду! Катание на лодках по пруду и невероятный по богатству и разнообразию водяной фейерверк со сражениями броненосцев и потоплением их, хождение по канату через пруд, водяные праздники с гондолами, иллюминованными лодками, купающиеся нимфы в пруду, балет на берегу и в воде. Много прогулок, таинственных беседок, дорожек с поэтическими скамейками на берегу пруда. Весь сад залит десятками, а может быть и сотнями тысяч огней, рефлекторов, щитов и иллюминационных шкаликов. Два театра – один огромный, на несколько тысяч человек, для оперетки, другой – на открытом воздухе, для мелодрамы и феерии, называемый «Антей», устроенный в виде греческих развалин. В обоих театрах были великолепные по тому времени постановки, с несколькими оркестрами, балетом, хорами и прекрасными артистическими силами. Рядом с театром – две большие площадки со сценой для воздушных представлений, с огромным партером для публики, расположенным под открытым небом. Все, что было известно в Европе в области садовой эстрады, начиная с кафешантанных див и кончая эксцентриками и гипнотизерами, – все перебывало в «Эрмитаже». Те, кого приглашали в Москву, котировались выше на всемирной актерской бирже. Другая, еще большая площадка была отдана цирку, акробатике, укротителям зверей, воздушным полетам, бегам, ристалищам, борьбе.

Шествия, военные оркестры, хоры цыган, русских песенников и проч. Вся Москва и приезжающие в нее иностранцы посещали знаменитый сад. Буфеты торговали беспрерывно.

Семейная публика, простой народ, аристократы, кокотки, кутящая молодежь, деловые люди, – все по вечерам бежали в «Эрмитаж», особенно в летний жаркий день, когда в Москве было трудно дышать от зноя. Антрепренер Лентовский больше всего заботился о том, чтобы сад его посещался семейной публикой, и был чрезвычайно строг ко всему, что портило добрую репутацию его учреждения. Чтоб поддержать ее, он терроризировал публику, распуская про себя самые невероятные слухи: такого-то скандалиста он будто бы схватил за шиворот и перебросил через забор к соседу; чтоб охладить разбушевавшегося пьяницу, он будто бы выкупал его в пруду. Кокотки боялись его, как огня, и потому держали себя в саду не хуже

[56] Лентовский Михаил Валентинович (1843–1906) – актер и крупный театральный предприниматель. Начал свою артистическую жизнь в провинции и пользовался большим успехом в водевилях и опереттах. С 1876 года занялся режиссерской и антрепренерской деятельностью. Арендуя в Москве сад «Эрмитаж», он построил на его территории два театра: один – для постановок оперетт, другой – для феерий («Антей»). Спектакли Лентовского отличались необычайной роскошью, изобиловали всевозможными трюками и эффектами и были рассчитаны главным образом на невзыскательные вкусы обывательской публики. Но все его начинания терпели крах из-за неумелого ведения финансовых дел. В конце 1890-х годов М. В. Лентовский служил помощником режиссера в Московской частной опере С. И. Мамонтова.

барышень в великосветском пансионе. А если кто-нибудь из них нарушал порядок, прекращалось навсегда право ее входа в сад, а с ним кончался и заработок.

Всему этому можно было верить, так как строгий антрепренер был внушительного вида. Он обладал огромной силой, импозантной фигурой с широкими плечами, с красивой черной окладистой бородой немного восточного типа и с длинными русскими волосами под старинного боярина. Громкий голос, энергичная уверенная походка, русская поддевка из тонкого черного сукна, высокие лаковые сапоги придавали всей его фигуре молодцеватую стройность. Большая золотая цепь, увешанная всевозможными брелоками и подношениями от публики и именитых лиц, не исключая и коронованных. Русский картуз с большим козырьком и огромная палка, почти дубина, устрашавшая всех скандалистов. Лентовский неожиданно появлялся во всех углах своего огромного сада, не упуская из виду ничего в нем происходившего. Вот этот-то любимый тогдашней молодежью «Эрмитаж» и стал мечтой наших театральных достижений.

Летом 1884 года мы решили взяться за оперетку. При этом не только актеры Лентовского, не только то, что происходило в его театре, но и то, что было снаружи, сделалось образцом для нашей копировки.

Нам хотелось устроить на большой площадке перед театром в Любимовке эстраду для музыки, иллюминацию из плошек и шкаликов, поставить много столиков для желающих пить чай, прохладительные напитки и дать воздушную программу, с блестящим фейерверком на реке. Как в «Эрмитаже», все удовольствия должны были протекать беспрерывно. Не успеют кончить в театре, как музыка играет снаружи и призывает гостей для ряда новых удовольствий. Не успеют они окончиться, уже звонят в театре к началу следующего акта. Легко себе представить, каких хлопот стоило нам устроить такой вечер всего на один раз, без повторения, за неимением достаточного количества публики.[57] Большую часть работ по иллюминации и убранству сада мы исполняли за недостатком средств собственными руками. А параллельно с этой работой шли репетиции оперетки с большими хорами и ансамблем.

Ставили первый акт «Маскотты», в которой 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! На этот раз я увлекался оперными жестами и мертвым, отжившим шаблоном. Пел я, конечно, по-любительски.

Кроме меня, все остальные актеры были довольно милы в своих ролях. Хоры были составлены из домашних и знакомых, у которых был хоть малейший намек на голос.

Все они несли огромный труд. Многим – и мне со старшим братом в том числе – приходилось почти ежедневно приезжать в деревню к семи часам вечера, после конторской работы, и после обеда, часов с девяти, до двух-трех ночи репетировать, а на следующий день вставать в шесть часов и ехать в Москву, чтоб снова возвращаться к вечерней репетиции. Не понимаю, как мы только выдерживали такую работу. Это было тем более удивительно, что и ночью мы далеко не всегда спали, потому что после репетиций отправлялись в одну общую, большую, отведенную для нас и для хористов-гостей комнату, и там почти всю ночь веселились. Вся площадь отведенной нам комнаты была уставлена постелями, оставлен лишь один небольшой коридорчик для прохода. Можете себе представить, что в нашем дортуаре происходило! Остроты, анекдоты, болтовня, смех до упаду, до колик, изображение зверей, обезьян, которых мы представляли, спрыгивая в костюме Адама со шкафа.

---

[57] Спектакль и гулянье состоялись в Любимовке 18 августа 1884 года. Были показаны оперетта Эрве «Нитуш», в которой К. С. Станиславский исполнял роль Флоридора, и первый акт оперетты Одрана «Маскотта».

Ночное купанье в реке, представление цирка, гимнастика, прогулки по крыше дома.

Дело дошло до того, что потолок нашего дортуара треснул. Пришлось разгружать нашу комнату и расселять хористов по разным другим помещениям. Но и тут мы не унимались и бегали партиями друг к другу в гости.

И внутри, в театре, и снаружи, на площадке, спектакль и гуляние прошли с успехом, но пользы нам, артистам, от этого было мало. Напротив, был вред, так как к прежним драматическим штампам я прибавил еще новые, оперные и опереточные.

Тем не менее оперетка, водевиль – хорошая школа для артистов. Старики, наши предшественники, недаром начинали с них свою карьеру, на них учились драматическому искусству, на них вырабатывали артистическую технику. Голос, дикция, жест, движения, легкий ритм, бодрый темп, искреннее веселье – необходимы в легком жанре. Мало того, – нужно изящество и шик, которые дают произведению пикантность вроде того газа, без которого шампанское становится кислой водицей. Преимущество этого жанра еще в том, что он, требуя большой внешней техники и тем вырабатывая ее, не перегружает и не насилует души сильными и сложными чувствами, не задает непосильных для молодых актеров внутренних творческих задач. Все эти большие артистические требования оперетки мы понимали тогда и с меньшим мириться не могли, так как уже изощрившийся вкус требовал для искусства именно такой утонченности. Но я, как на зло, был высок, неуклюж, неграциозен и косноязычен на многих буквах. Я отличался исключительной неловкостью: когда я входил в маленькую комнату, спешили убирать статуэтки, вазы, которые я задевал и разбивал. Однажды на большом балу я уронил пальму в кадке.

Другой раз, ухаживая за барышней и танцуя с ней, я споткнулся, схватился за рояль, у которого была подломана ножка, и вместе с роялем упал на пол.

Все эти комические случаи прославили мою неловкость. Я не смел даже заикаться о том, что хочу быть актером, так как это вызывало только насмешки и остроты товарищей.

Приходилось бороться со своими данными, работать над голосом, дикцией, жестом, приходилось искать и мучиться творческими муками. Работа над собой доходила у меня до мании.

Было жаркое лето, я решился отказаться от деревенского воздуха, от летней природы и удобств семейной жизни. Все эти жертвы приносились ради занятий в опустевшем городском доме. Там, в большой передней, перед огромным зеркалом, было хорошо работать над жестом и пластикой, а мраморные стены и лестница давали хороший резонанс для голоса. В течение всего лета и осени, по окончании конторских занятий, с семи часов вечера и до трех-четырех ночи, я без перерыва работал, по составленной для себя программе.

Нельзя перечесть всего, что делалось в это время: что бы ни попалось под руки – плед, кусок материи, часть одежды, мужская или женская шляпа, – применялось для создания внешнего образа, который я сам для себя воображал. Просматривая себя, как собственный зритель, в зеркало, я знакомился с телом, пластикой. Я был тогда неопытен и не подозревал того вреда, который таит в себе работа перед зеркалом.

Тем не менее была и доля пользы от такой работы. Я познал свое тело, его недостатки и внешние средства борьбы с ними. И в смысле общетеатральной пластики были сделаны большие успехи, что помогло мне в следующем же году взяться за новый жанр и попробовать французскую комедию с пением, которую в то время ввела в моду замечательная французская артистка Анна Жюдик – кумир Москвы, Петербурга, Парижа и всей Франции. С этого момента я на один шаг приблизился к драме.

Сестры вернулись из Парижа, восхищенные Жюдик. Они видели ее в «Лили» – комедии с пением в четырех действиях. В ней очень немного действующих лиц и много музыкальных и драматических достоинств. Сестры не только рассказали нам сюжет пьесы по порядку, почти дословно, но и пропели нам все музыкальные номера.

Только острая молодая память способна запомнить с такой точностью раз или два виденный на сцене спектакль.

Тотчас же приступили к записи текста со слов сестер и составлению самой пьесы.

Обыкновенно французский язык при переводе на русский дает очень длинные фразы и сложные периоды. Мы же решили писать текст только короткими фразами, не длиннее французских.

Каждая переводимая фраза проверялась тем исполнителем, который будет ее произносить. Каждая фраза должна была хорошо ложиться на язык, давать возможность актеру интонировать и акцентировать ее на французский лад. К счастью, почти все исполнители пьесы не только хорошо знали французский язык, но даже понимали его аромат и музыку. Недаром в нашей семье текла французская актерская кровь. Некоторые же из исполнителей, особенно старшая сестра З. С. Алексеева (Соколова), достигли в этом смысле совершенства. Невозможно было отличить у нее, на каком языке она говорит – на русском или на французском. Правда, она, как и мы, пренебрегала смыслом и сутью фразы, а пользовалась ею больше для звука и французской интонации. И потому зритель, смотря русский спектакль, минутами думал, что он исполняется на иностранном языке. И в области движения и действия был найден ритм и темп, типичные для французов. Мы знали и чувствовали приемы говора и манер французов.

Мизансцена, постановка, конечно, была рабски скопирована с Парижа, – со слов сестер.

Я очень скоро усвоил приемы речи и движений французской роли, и это сразу дало мне какую-то самостоятельность на сцене. Быть может, я не играл образа, созданного автором, но несомненно, что мне удалось дать образ подлинного француза. И это уже успех, так как если я и копировал, то не готовый мертвый театральный шаблон, а то живое, что сам подметил в жизни. С той минуты, как я почувствовал национальную характерность роли, мне было легко оправдывать и темп, и ритм моих движений и речи. Это уже не было темпом ради темпа, ритмом ради ритма, это был внутренний ритм, хотя и общего характера, свойственный вообще всем французам, а не одному индивидуальному лицу, которое я изображал.

Спектакль имел шумный успех и был повторен много раз, при переполненном зале, – конечно, бесплатно.[58] Возможность повторять многократно наши спектакли делала нас гордыми. Значит, мы становились популярны. Героиней вечера была сестра З. С. Алексеева (Соколова), а я имел приличный успех.

Но была ли артистическая польза от этого спектакля? Я думаю, что да, и даже двойная. Во-первых, подражание французскому языку облегчило нашу тяжелую речь и придало ей некоторую остроту, смягчив национальную русскую расплывчатость. А во-вторых, благодаря самому содержанию пьесы и характеру ролей, от нас, естественно, потребовался новый подход к роли: от характерности. В самом деле, в первом акте я являлся совсем молодым солдатом – трубачом «piou-piou»; во втором акте – ловким офицером лет двадцати пяти, а в последнем акте – древним генералом-подагриком в отставке. Пусть характерность, которую я тогда искал, была внешняя. Но ведь иногда от внешнего можно придти к внутреннему. Это, конечно, не лучший, но, тем не менее, иногда возможный ход в творчестве. И он мне помог местами зажить ролью, как это случилось раньше, при постановке пьесы «Практический господин», в роли студента.

На следующий зимний сезон в городском театре-столовой домашний Алексеевский кружок готовил, под режиссерством моего брата, В. С. Алексеева, большую и трудную постановку – японскую оперетку «Микадо» с музыкой английского композитора Сюлливана и с декорациями К. А. Коровина.

---

[58] Оперетта Эрве «Лили» впервые была поставлена 18 февраля 1886 года. Роль Пленшара играл К. С. Станиславский.

На всю эту зиму наш дом превратился в уголок Японии. Целая японская семья акробатов, работавших в местном цирке, дневала и ночевала у нас. Они оказались очень порядочными людьми и, как говорится, пришлись к дому. Японцы научили нас всем их обычаям: манере ходить, держаться, кланяться, танцевать, жестикулировать веером и владеть им. Это хорошее упражнение для тела. По их указаниям были сшиты для всех участвующих и даже неучаствующих японские ситцевые репетиционные костюмы с кушаками, которые мы сами практиковались надевать и завязывать.

Женщины ходили по целым дням со связанными в коленях ногами; веер стал необходимым, привычным для рук предметом. У нас уже явилась потребность, согласно японскому обычаю, при разговоре помогать себе объясняться веером.

Возвращаясь домой после дневных занятий, мы облачались в наши японские репетиционные костюмы и ходили в них весь вечер до ночи, а в праздник – и целый день. За семейным обеденным или чайным столом восседали японцы с веерами, которые все время как бы фыркали или трещали при резком открывании или закрывании их.

У нас были японские танцклассы, и женщины изучили все обольстительные приемы гейш. Мы умели в ритм поворачиваться на каблуках, показывая то правый, то левый профиль, падать на пол, складываясь пополам, как гимнасты, бегать в такт мелкой походкой, прыгать, кокетливо семенить ножками. Некоторые дамы, наконец, научились в ритм танца бросать веер вперед так, чтобы он, летя, сделал полукруг и попал в руки других – танцора или певца. Мы научились жонглировать веером, перебрасывать его через плечо, через ногу, и, главное, усвоили все без исключения японские позы с веером, из которых была составлена целая скала жестов по номерам и зафиксирована по всей партитуре, точно ноты в музыке. Таким образом, на каждый пассаж, такт, сильную ноту был определен свой жест, движение, действие с веером. В массовых сценах, т. е. в хорах, каждому из поющих была дана своя скала жестов и движений с веером на каждую акцентируемую музыкальную ноту, такт, пассаж. Позы с веером намечались в связи с задуманной общей группой или, вернее, целым калейдоскопом непрерывно менявшихся и переливавшихся групп: в то время как одни взметывали веера вверх, другие опускали их, раскрывая их внизу, у самых ног, третьи делали то же вправо, четвертые – влево и т. д.

Когда в больших ансамбльных сценах приводился в движение весь этот калейдоскоп и по воздуху летели по всей сцене огромные, средние и малые, красные, зеленые, желтые веера, – захватывало дух от этой эффектной театральности. Было нагорожено много всяких площадок, для того чтобы можно было – от первого плана, где актеры с веерами лежали на полу, до последнего, где они стояли на самых высоких местах, – заполнять веерами всю арку невысокой сцены: они застилали ее, точно занавес. Сценические площадки – старый, но удобный для режиссера прием для театральных группировок. Прибавьте к описанию спектакля красочные костюмы, из которых многие были подлинные японские, старинные латы самураев, знамена, подлинную японщину, оригинальную пластику, актерскую ловкость, жонглирование, акробатику, ритм, танцы, хорошенькие молодые лица барышень и юношей, азарт и темперамент, – и успех станет понятен.[59]

Один лишь я был пятном в спектакле.

Странно, необъяснимо!

Как это я, – один из режиссеров, помогавший брату, режиссировавшему оперетку, искать новый тон и стиль постановки, не хотел как актер расстаться с самой банальной,

[59] Премьера оперетты английского композитора Сюлливана «Микадо» состоялась 18 апреля 1887 года в доме Алексеевых у Красных ворот. Роль принца Нанки-Пу исполнял К. С. Станиславский. Это была последняя постановка Алексеевского кружка. В «Московском листке» была помещена первая за время существования Алексеевского кружка рецензия, которая отмечала «стройность и осмысленность хоровых масс», «жизненность» солистов, среди которых «первое место занимал по красивому голосу и осмысленной фразировке К. А-в».

с самой театрально-оперной, пост-карточной красивостью? Выработав пластику во время летней работы в пустой передней, о которой уже говорилось раньше, я не мог отойти от нее в этой японской постановке и старался быть в ней красивеньким итальянским певцом. Как изгибать по-японски свою высокую, худую фигуру, когда я только и мечтал о том, как бы ее выпрямить! Таким образом, как актер и на этот раз я укоренялся лишь в старых ошибках и оперной банальности.

Для следующей постановки было решено ставить драматический спектакль, так как оперетка приелась. На этой работе не стоило бы останавливаться, если бы с этим спектаклем не было связано одно обстоятельство, имевшее влияние на меня как артиста. Дело в том, что в описываемом спектакле я угораздился сыграть трагическую роль в простом водевиле. Название его – «Несчастье особого рода».[60]

Сюжет пьесы самый банальный: чтоб проучить жену и вызвать в ней любовный порыв, муж разыгрывает трагедию: он делает вид, что принял яд, который будто уже оказывает на него смертельное действие. В результате все кончается поцелуями.

Этот легкий водевиль стал мне нужен не для того, чтоб смешить, но для того, чтоб испробовать в нем свою драматическую силу, вызвать у зрителя потрясение. И я, по глупости, добивался невозможного и несовместимого. Отсюда целый ряд комических моментов.

«Производит впечатление?» – спрашивал я, сыграв роль на репетиции.

«Не знаю… на меня, по правде, не произвело», – извиняясь, говорил смотревший.

«Ну, – а теперь?..» И я бежал на сцену и снова играл все сначала, еще больше напрягаясь, отчего выходило только хуже.

Но… грим, молодость, громкий голос, театральная эффектность, хорошие образцы, которые я копировал, – в результате кому-то нравилось. И так как не существует актера, у которого не явилось бы своих поклонников, – они явились и у меня в этой роли, и я, конечно, признавал только их компетентность, а все другие отзывы объяснял завистью, глупостью, непониманием.

Для оправдания своих ошибок и самообольщения у каждого актера существует целый арсенал причин, отговорок. Их хватило с избытком и у меня, чтоб уверить себя в том, что я прирожденный трагик. Еще бы! Раз что даже в водевиле я мог достичь потрясения. На самом же деле обстояло иначе. Краски трагедии – ярче, заметнее, больше бьют в глаза и уши. Поэтому все мои ошибки на этот раз сказались еще сильнее, чем в других спектаклях. Когда фальшивят вполголоса, – неприятно, но когда фальшивят во все горло, то неприятность становится еще больше. На этот раз я фальшивил во все горло.

Как никак, но в этом спектакле я сыграл первую трагическую роль!..

Конкурент

К этому времени у нас явился конкурент по домашним любительским спектаклям. Я говорю о кружке Саввы Ивановича Мамонтова.

В начале книги я обещал сказать несколько слов об этом замечательном человеке, прославившемся не только в области искусства, но и в области общественной деятельности.

Это он, Мамонтов, провел железную дорогу на север, в Архангельск и Мурман, для выхода к океану, и на юг – к Донецким угольным копям, для соединения их с угольным центром, – хотя в то время, когда он начинал это важное культурное дело, над ним смеялись и называли его аферистом и авантюристом. И это он же, Мамонтов, меценатствуя в

[60] Одноактная комедия «Несчастье особого рода» (перевод с немецкого) шла в первый раз 28 апреля 1883 года. (К. С. Станиславский ошибается, называя эту постановку «следующей» после «Микадо».) Роль доктора Нилова исполнял К. С. Станиславский, «…копировал Ленского настолько удачно, – пишет Станиславский, – что был до пяти раз вызван среди действия» («Художественные записи», стр. 17).

области оперы и давая артистам ценные указания по вопросам грима, костюма, жеста, даже пения, вообще по вопросам создания сценического образа, дал могучий толчок культуре русского оперного дела: выдвинул Шаляпина, сделал при его посредстве популярным Мусоргского, забракованного многими знатоками, создал в своем театре огромный успех опере Римского-Корсакова «Садко» и содействовал этим пробуждению его творческой энергии и созданию «Царской невесты» и «Салтана», написанных для мамонтовской оперы и впервые здесь исполнявшихся. Здесь же, в его театре, где он показал нам ряд прекрасных оперных постановок своей режиссерской работы, мы впервые увидели вместо прежних ремесленных декораций ряд замечательных созданий кисти Васнецова, Поленова, Серова, Коровина, которые вместе с Репиным, Антокольским и другими лучшими русскими художниками того времени почти выросли и, можно сказать, прожили жизнь в доме и семье Мамонтова. Наконец, кто знает, быть может, без него и великий Врубель не смог бы пробиться вверх – к славе. Ведь его картины были забракованы на Нижегородской всероссийской выставке, и энергичное заступничество Мамонтова не склонило жюри к более сочувственной оценке. Тогда Савва Иванович на собственные средства выстроил целый павильон для Врубеля и выставил в нем его произведения. После этого художник обратил на себя внимание, был многими признан и впоследствии стал знаменитым.

Дом Мамонтова находился на Садовой, недалеко от Красных ворот и от нас. Он являлся приютом для молодых талантливых художников, скульпторов, артистов, музыкантов, певцов, танцоров. Мамонтов интересовался всеми искусствами и понимал их. Раз или два раза в год в его доме устраивались спектакли для детей, а иногда и для взрослых. Чаще всего шли пьесы собственного создания. Их писал сам хозяин или его сын; иногда знакомые композиторы выступали с оперой или опереткой. Так явилась на свет опера «Каморра» с текстом С. И. Мамонтова. Брались и пьесы известных русских писателей, вроде «Снегурочки» Островского, для которой Виктор Васнецов в свое время собственноручно написал декорации и сделал эскизы костюмов, воспроизведенные в разных иллюстрированных художественных изданиях. Эти прославившиеся спектакли, в полную противоположность нашему Алексеевскому домашнему кружку, ставились всегда наспех, в течение рождественской или масленичной недели, во время которых был перерыв в школьных занятиях детей.

Спектакль репетировался, обставлялся в смысле декорационном и костюмерном в течение двух недель. В этот промежуток времени днем и ночью работы не прекращались, и дом превращался в огромную мастерскую. Молодежь и дети, родственники, знакомые съезжались в дом со всех концов и помогали общей работе.

Кто растирал краски, кто грунтовал холст, помогая художникам, писавшим декорации, кто работал над мебелью и бутафорией… На женской половине тем временем кроили и шили костюмы под надзором самих художников, которых то и дело звали на помощь для разъяснений. Во всех углах комнаты были наставлены столы для кройки; тут примеряли костюмы на исполнителей, которых поминутно вызывали с репетиции; тут же добровольные и наемные портные с портнихами день и ночь работали, сменяя друг друга. А в другом углу комнаты, за роялем, музыкант проходил арию и куплет с малолетней исполнительницей, повидимому не обладающей гениальными музыкальными способностями. Вся эта работа дома протекала под грохот и стук плотницких работ, доносившихся из большой комнаты-кабинета – мастерской самого хозяина. Там строили подмостки и сцену. Не стесняясь шумом, один из многочисленных режиссеров спектакля тут же, среди досок и стружек, проходил роль с исполнителями. Другая такая же репетиция устраивалась на самом проходном месте, у парадной лестницы.

Со всеми недоразумениями по актерской и режиссерской части бегали вниз к главному режиссеру спектакля, т. е. к самому Мамонтову. Он сидел в большой столовой, у чайного и закусочного стола, с которого весь день не сходила еда.

Тут же толпились постоянно приезжающие и сменяющие друг друга добровольные работники по подготовке спектакля. Среди этого шума и гула голосов сам хозяин писал пьесу, пока наверху репетировали ее первые акты. Едва законченный лист сейчас же переписывался, отдавался исполнителю, который бежал наверх и по непросохшей еще новой странице уже репетировал только что вышедшую из-под пера сцену. У Мамонтова была удивительная способность работать на народе и делать несколько дел одновременно. И теперь он руководил всей работой и в то же время писал пьесу, шутил с молодежью, диктовал деловые бумаги и телеграммы по своим сложным железнодорожным делам, которых он был инициатор и руководитель.

В результате двухнедельной работы получался своеобразный спектакль, который восхищал и злил в одно и то же время. С одной стороны – чудесные декорации кисти лучших художников, отличный режиссерский замысел создавали новую эру в театральном искусстве и заставляли прислушиваться к себе лучшие театры Москвы. С другой стороны – на этом превосходном фоне показывались любители, не успевшие не только срепетировать, но даже выучить свои роли. Усиленная закулисная работа суфлера, беспомощные остановки и паузы оробевших артистов, тихие голоса которых не были слышны, какие-то конвульсии вместо жестов, происходившие от застенчивости, полное отсутствие артистической техники делали спектакль несценичным, а самую пьесу, прекрасный замысел режиссера и чудесную внешнюю постановку – ненужными. Правда, иногда та или другая роль заблестит на минутку талантом, так как среди исполнителей бывали и настоящие артисты. Тогда вся сцена оживала на некоторое время, пока артист стоял на ней. Эти спектакли точно были созданы для того, чтоб доказать полную ненужность всей обстановки при отсутствии главного лица в театре – талантливого артиста. Я понял это именно на этих спектаклях и воочию увидел, что значит отсутствие законченности, срепетовки и общего ансамбля в нашем коллективном творчестве. Я убедился, что в хаосе не может быть искусства. Искусство – порядок, стройность. Какое мне дело, сколько времени работали над пьесой: день или целый год. Я ведь не спрашиваю художника, сколько лет он писал картину. Мне важно, чтобы создания единого художника или художественного коллектива сцены были цельны и законченны, гармоничны и стройны, чтоб все участники и творцы спектакля подчинялись одной общей творческой цели.

Странно, что сам Мамонтов – такой чуткий артист и художник – находил какую-то прелесть в самой небрежности и поспешности своей театральной работы. На этой почве мы постоянно спорили и ссорились с ним, на этой почве создалась известная конкуренция и антагонизм между его спектаклями и нашими. Это не мешало мне принимать участие в мамонтовских постановках,[61] играть там роли, искренно восхищаться работой художников и режиссеров; но как актер, кроме горечи, я ничего не получал от этих спектаклей.

Тем не менее они сыграли большую роль в декорационном искусстве русского театра; они заинтересовали талантливых художников, и с этих пор на горизонте появились настоящие живописцы, которые постепенно стали вытеснять прежних декораторов, представлявших собою подобие простых маляров.[62]

---

[61] Мамонтовский кружок существовал с 1878 по 1893 год. В день открытия кружка – 31 декабря 1878 года – К. С. Станиславский участвовал в живых картинах («Юдифь и Олоферн»); следующее его выступление состоялось 29 декабря 1879 года, он играл небольшую роль молодого патриция в трагедии А. Н. Майкова «Два мира». После долгого перерыва 6 январи 1890 года К. С. Станиславский выступил в пьесе С. И. и С. С. Мамонтовых «Царь Саул» в роли Самуила, судьи Израиля. (В дневнике К. С. Станиславского имеется описание этого спектакля. См. «Художественные записи», стр. 82.)

[62] Характеристику Саввы Ивановича Мамонтова, данную в книге «Моя жизнь в искусстве», дополняют воспоминания К. С. Станиславского, написанные в 1918 году в связи с кончиной Мамонтова. «Трудно охватить и оценить его многогранный талант, сложную природу, красивую жизнь, многостороннюю деятельность… Он был прекрасным образцом чисто русской творческой натуры», – говорит К. С. Станиславский (см. «В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках», изд. АХ СССР, 1950, стр. 55–63.) Высоко оценил значение Мамонтова для русского искусства знавший его лично А. М.

Междуцарствие

Балет. – Оперная карьера. – Любительщина

В нашем Алексеевской кружке дела пошли плохо. Сестры вышли замуж, брат женился, у всех родились дети, явились заботы, которые мешали им отдавать время театру.

Не было возможности наладить новый спектакль, и для меня наступила довольно долгая полоса бездействия. Но заботливая судьба моя не дремала и не давала мне пропускать времени зря. В ожидании новой работы она толкнула меня прежде всего в царство Терпсихоры. Это необходимо нашему брату, драматическому артисту. Однако я стал ходить в балет без всякой преднамеренной цели. В период «междуцарствия» я бросался из стороны в сторону, – вот и попал в балет, чтоб посмотреть, как там мои товарищи, завзятые балетоманы, «ломают дураков». Пошел, чтобы посмеяться, – и сам попался.

Балетоманы несут своего рода службу. Они не пропускают ни одного спектакля, но непременно опаздывают на них, чтобы под музыку торжественно пройти на свое место, по среднему проходу партера. Совсем другое дело, если она, т. е. предмет любви балетомана, на сцене с самого начала акта. Тогда он идет на свое место во время увертюры. Избави бог опоздать, будет обида! После того как она кончит свой номер, а дальше нет в программе какой-нибудь общепризнанной дивы, считалось недостойным истинного ценителя терять время на то, чтобы смотреть посредственностей. Пока они танцуют, надо было идти в особо устроенную для балетоманов конурку в курильне и там сидеть до тех пор, пока не придет капельдинер (для сего приспособленный) и не доложит каждому из ухаживателей, что, мол: «Начинают!» Это значит, что предмет любви того или другого балетомана скоро появится на сцене и что надо идти на дежурство. Нужды нет, что предмет любви не отличается большим талантом. Конечно, на нее надо смотреть, не отрывая бинокля от глаз, и не только, пока она танцует, но особенно тогда, когда она бездействует. Тут-то и начинается мимический телеграф.

Вот например: она стоит в стороне, пока другая танцует. Вот она взглянула через рампу по направлению абонированного места балетомана, своего ухаживателя.

Улыбнулась. Это значит, что все хорошо, она не сердится. Если же она не улыбнулась, а задумчиво посмотрела вдаль и, отведя грустный взор в сторону, потупилась и тихо ушла за кулисы, – значит, обиделась, не хочет смотреть. Тогда дело плохо. Тогда у бедного балетомана екнет сердце, и голова пойдет кругом. Он бросится стремглав к другу, чувствуя себя публично оплеванным, подсядет к нему и начнет шептать:

«Ты видел?»

«Видел», – отвечает мрачно друг.

«Что это значит?»

«Не пойму… В пассаже был?»

«Был».

«Улыбалась? Посылала поцелуи в форточку?» «Посылала».

«Тогда я ничего не понимаю».

«Что же мне делать? Послать цветов?» «Да ты с ума сошел. Ученице – цветы, за кулисы!..» «Так как же быть?» «Дай подумать… Постой! Моя смотрит… Браво, браво! Хло-

---

Горький: «…Мамонтов хорошо чувствовал талантливых людей, всю жизнь прожил среди них, многих таких, как Федор Шаляпин, Врубель, Виктор Васнецов, – и не только этих, – поставил на ноги, да и сам был исключительно, завидно даровит». (М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17, 1952. стр. 78.)

пай же!» «Браво, браво! Бис!» «Нет, повторять не будет… Так вот что мы с тобой сделаем. Купи цветов, я напишу записку и пошлю ее вместе с цветами моей. Понимаешь? Она передаст цветы и все объяснит!» «Гениально! Друг, друг! Ты всегда меня выручаешь! Бегу!» В следующем акте она появилась с цветком за корсажем. Посмотрела в сторону провинившегося балетомана и улыбнулась. Балетоман вскочил от восторга и опять побежал к другу.

«Улыбнулась! Улыбнулась! Слава богу! За что же она сердилась – вот вопрос?» «Приходи к нам после спектакля и все узнаешь от моей!» После спектакля балетоман должен провожать даму своего сердца домой. А те, кто влюблены в воспитанниц школы, ждут их у артистического подъезда. Здесь происходят следующие сцены. Подают огромную карету-рыдван. Отворяют переднюю дверцу, т. е. ту, которая ближе к подъезду. В карету вскакивает она и становится к противоположной, т. е. к задней, дверце кареты, закрывая ее своим туловищем.

Окно спускается, подходит он и либо целует ручку, либо передает записку, либо говорит что-нибудь очень короткое, но глубокомысленное, над чем стоило бы всю ночь подумать. Тем временем другие воспитанницы, ее подруги, входят в карету через переднюю дверь.

Были и такие смельчаки-балетоманы, которые успевали в это время похищать воспитанницу, а похитив, сажали ее на лихача и летели во-всю по нескольким улицам. К приезду театральной кареты к школьному подъезду беглецы были уже там.

Он подсаживал свою даму в заднюю дверцу кареты, пока другие воспитанницы выходили в переднюю, закрывая таким образом своими телами от взоров дуэньи тайное возвращение беглянки. Но это трудный маневр, требующий подкупа кучера, швейцара и целой организации.

Проводив воспитанницу, балетоман едет к другу или, вернее, к даме его сердца.

Тут сразу все выясняется очень просто. Оказывается, что сегодняшний печальный случай произошел потому, что накануне все были в пассаже, который находится против окон Театрального училища, в условленный час воспитанницы смотрели в окно, посылали поцелуи через форточку, делали всевозможные кабалистические знаки, но внизу в окне появилась дуэнья, т. е. дежурная надзирательница. Тогда балетоманы поспешили скрыться. Через некоторое время они вернулись, а провинившийся балетоман не пришел, за что его дама сердца была жестоко осмеяна подругами.

В меблированных комнатах, где обыкновенно жили незамужние танцовщицы, многое напоминало студенческую жизнь в мансардах. Из разных комнат собирались жильцы, кто-нибудь бежал в лавочку покупать закуску, другие делились тем, что у них есть, поклонники приносили конфеты и угощали ими друг друга. Так создавался импровизированный ужин и чай с самоваром. Во время этой трапезы перемывали все косточки актрисам и начальству или рассказывали какое-нибудь событие из жизни театра и закулисного мира, но главное – подробно обсуждали последний спектакль.

Вот эти моменты я очень любил, так как, слушая, я вникал в тайны балетного искусства. Для того, кто не собирается изучать предмет специально, а лишь знакомится с ним в общих чертах, стараясь понять то, что ему, быть может, впоследствии придется изучать подробно, всего интереснее и целесообразнее присутствовать при живых спорах специалистов по поводу только что виденного и, следовательно, лично проверяемого. Эти споры по поводу живых образцов, с демонстрацией тех принципов, о которых идет речь, лучше всего вводили меня в тайны балетной техники. Когда балерине не удавалось доказать словами, она убеждала ногами, т. е. тут же танцевала. Нередко даже при этом мне приходилось быть в роли балетного кавалера и поддерживать демонстрирующую балерину. Я ронял их, и моя неловкость наглядно объясняла мне тайну какого-нибудь технического приема или трюка. Если прибавить к этому вечные споры балетоманов в их курильной конуре в театре, куда я был вхож и где встречал умных, начитанных и чутких эстетов, которые обсуждали танцы и

пластику не с точки зрения их внешней техники, а со стороны производимого ими эстетического впечатления или художественных, творческих задач, то материал для моего познавания и исследования оказывался для меня более чем достаточным. Все это, повторяю, воспринималось мною без определенной цели, так как я ходил в балет не ради ученья, а потому, что мне нравилась таинственная красочная и поэтичная жизнь кулис.

Как красивы, как причудливы углы задней стороны декораций, с неожиданными бликами света от повсюду расставленных щитков, прожекторов, волшебных фонарей.

Здесь синий, там – красный, там – фиолетовый. Там – движущийся хромотроп воды.

Бесконечная высота и мрак сверху; таинственная глубина внизу, в люке. Живописные группы ожидающих выхода артистов в их пестрых костюмах из разноцветных материй.

А в антракте – яркий свет, бешеное движение, хаос, работа. Слетающие сверху и улетающие наверх живописные полотна с горами, скалами, реками, морем, безоблачным небом, грозовыми тучами, райскими растениями, адским пеклом.

Скользящие по полу огромные красочные стены павильонов, рельефные колонны, арки, архитектурные части. Измученные рабочие в поту, грязные, всклокоченные, а рядом – эфирная балерина, расправляющая свои ножки или ручки, готовясь выпорхнуть на сцену. Фраки оркестрантов, ливреи капельдинеров, мундиры военных, франтоватые костюмы балетоманов. Шум, крик, нервная атмосфера, – все перепуталось, смешалось, вся сцена обнажилась для того, чтобы после создавшегося столпотворения все снова постепенно пришло в порядок и создало новую, стройную, гармоническую картину. Если есть на земле чудесное, то только на сцене!

Можно ли среди такой обстановки не влюбиться? И я был влюблен, и я смотрел целые полгода на одну из воспитанниц школы, которая, как меня уверяли, была без памяти влюблена в меня, и мне казалось, что она мне улыбается и делает таинственные знаки со сцены. Нас представили друг другу впервые, когда воспитанниц школы распустили домой на рождество. Но… скандал! Оказалось, что я полгода смотрел не на ту, которую считал своею. Но и эта, другая, мне сразу понравилась, и я тут же влюбился в нее. Все это было по-детски наивно, таинственно и поэтично, и, главное, чисто. Напрасно думают, что в балете царит иной, развратный дух. Я его не видал и с благодарностью вспоминаю веселое время, влюбленность и увлечение, которое я пережил в царстве Терпсихоры. Балет – прекрасное искусство, но… не для нас, драматических артистов. Нам нужно другое. Иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движение. Все, все иное! Нам нужно лишь заимствовать оттуда их удивительную трудоспособность и умение работать над своим телом.

В пору моего увлечения балетом в Москву приехала знаменитая итальянская танцовщица Цукки[63] и бывала часто у нас. После обеда она нередко танцевала на нашей сцене.

В это время у моих братьев был воспитатель, горбатый человек.

«Чтоб быть счастливой, – говорит итальянское суеверие, – надо столько-то раз обнять и поцеловать горбуна». Цукки захотела быть очень счастливой, и поэтому надо было много раз поцеловать горбуна. Но как это сделать?

Вот мы и надоумили Цукки якобы затеять благотворительный спектакль на нашей сцене – сыграть балет «Эсмеральду», а горбуна просить играть Квазимодо. Тогда, под видом репетиций и повторения отдельных частей балета, она свободно может обнимать и целовать его столько, сколько того требует итальянское счастье. Я взялся вести счет ее объятиям и поцелуям.

---

[63] Цукки Вирджиния – итальянская балерина. Впервые приехала в Россию летом 1885 года по приглашению М. В. Лентовского для участия в феерии «Путешествие на луну». С 1885 по 1888 год выступала на сцене Мариинского театра в Петербурге. Создав свою труппу, гастролировала затем по России.

Начались репетиции, в которых Цукки была и режиссером, и исполнительницей главной роли Эсмеральды. Тут мы имели возможность видеть ее и танцующей, и режиссирующей, и играющей. Только этого нам и нужно было. Цукки благодаря суеверию отнеслась к своей работе серьезно. Ей приходилось вести репетиции так, чтобы горбун верил в их серьезность и необходимость нашей театральной затеи. Во время этих репетиций мы могли близко наблюдать работу великой артистки, и это было тем более интересно для нас, что Цукки была прежде всего драматической артисткой, а уж потом танцовщицей, хотя и эта сторона была на высоте. Я видел на этих полушуточных репетициях ее неиссякаемую фантазию, быструю сообразительность, находчивость, оригинальность, вкус при выборе творческих задач и составлении мизансцены, необыкновенную приспособляемость и, главное, наивную, детскую веру в то, что она в каждую данную секунду делала на сцене и что вокруг нее происходило.

Она отдавала сцене все свое внимание, без остатка.

Еще меня поражала свобода и ненапряженность ее мышц в моменты сильного душевного подъема – как в драме, так и во время танца, когда я прикасался к ней, чтобы поддерживать ее в качестве балетного кавалера. А я, как раз наоборот, – всегда был напряжен на сцене, а фантазия моя всегда дремала, так как я пользовался чужими образцами. Моя сценическая находчивость, приспособляемость, вкус к задачам и прочее заключались только в том, чтобы сделать себя похожим на копируемых актеров. Собственного вкуса и оригинальности мне даже негде было применить – опять-таки потому, что я пользовался чужими, готовыми образцами.

Свое внимание я отдавал не тому, что происходит на сцене в данный момент, а тому, что происходило когда-то на других сценах, откуда я брал свои образцы. Я делал не то, что чувствовал сам, а повторял то, что чувствовал другой. Но жить чужим чувством нельзя, раз что оно не превратилось в мое собственное. Поэтому я лишь внешне копировал результаты чужого переживания: пыжился и физически напрягался.

Цукки заставила меня, быть может, впервые задуматься над своей ошибкой, с которой я не знал еще, как бороться.

После балета в моей артистической жизни, под влиянием Мамонтова, наступила полоса оперного увлечения. В семидесятых годах в области русской национальной оперы началось оживление. Чайковский и другие светила музыкального мира стали писать для театра. Я поддался общему увлечению, возомнил себя певцом и стал готовиться к оперной карьере.

В то время в преподавательском мире имел успех знаменитый певец – тенор Федор Петрович Комиссаржевский,[64] отец знаменитой артистки Веры Федоровны Комиссаржевской и Федора Федоровича Комиссаржевского, известного в наше время режиссера. Я стал брать у него уроки пения. Ежедневно, по окончании занятий в конторе, часто не успев пообедать, я летел в другой конец города, на урок к своему новому другу. Не знаю, что принесло мне больше пользы: самые ли уроки или разговоры после них.

Когда мне показалось, что мои вокальные занятия подвинулись настолько, что я могу уже выступить в какой-нибудь партии, было решено ставить спектакль. Сам Ф. П. Комиссаржевский, соскучившись по сцене, захотел поиграть вместе со мной. Наш театр-столовая пустовал, и потому было решено воспользоваться им. Я готовил две сцены – дуэт с Мефистофелем из «Фауста» (Комиссаржевский и я) и первый акт из оперы Даргомыжского «Русалка», в которой я пел Мельника, а Комиссаржевский – князя. Кроме того, для остальных учеников

[64] Комиссаржевский Федор Петрович (1838–1905), окончив Миланскую консерваторию, пел сначала в Италии, а с 1863 года – в России. В своем исполнении оперных партий сочетал вокальное мастерство с реалистической трактовкой образов. С 1883 по 1895 год – профессор Московской консерватории.

были приготовлены другие отрывки, в которых участвовали настоящие певцы с голосами не чета моему. Со второй репетиции я охрип и чем дальше пел, тем было хуже.

А жаль! Приятно и необычайно легко играть в опере. Именно – играть, не петь (особенно, когда нет голоса). Все уже сделано композитором, только передавай толково то, что создано им, – и успех обеспечен. И я не понимаю, как можно не увлечься тем, что написал талантливый композитор. Его музыка, оркестровка, лейтмотивы так убедительны, ясны и красноречивы, что, казалось бы, и мертвый заиграет. Надо только не мешать самому себе отдаваться волшебной силе звука. К тому же оперные шаблоны Мефистофеля, Мельника в «Русалке» так определенны, ясны, однажды и навсегда заштампованы, что не требуют никакой предварительной работы: выходи и играй, как полагается. Словом – копируй, и только! Мои же тогдашние идеалы не шли дальше этого, тем более что мне хотелось быть похожим на настоящих актеров вообще. А в частности – на дежурного любимца, которым я увлекался в данное время.

К счастью для меня, спектакль дальше генеральной репетиции не пошел, так как стало ясно, что он не может меня прославить. Кроме того, от большой и каждодневной работы мой голос садился все более и более и наконец совсем сел, так что кроме сипа я ничего не мог извлечь из моего горла.

Встав на одни подмостки с хорошими певцами, я понял непригодность своего голосового материала для оперы, недостаточность музыкальной подготовки. Мне стало ясно, что из меня никогда не выйдет певца и что мне нужно навсегда расстаться с мечтами об оперной карьере.

Уроки пения прекратились, но я не переставал, чуть ли не каждый день, ездить к своему бывшему учителю, Ф. П. Комиссаржевскому, для того чтобы говорить с ним об искусстве и встречаться у него с людьми, причастными к музыке, пению, с профессорами Консерватории, где Комиссаржевский заведовал оперным классом, а я еще продолжал быть в числе директоров. Скажу по секрету, что втайне у меня была дерзкая мысль сделаться помощником Комиссаржевского по классу ритма, который я измышлял для себя. Дело в том, что я не мог забыть очаровательного впечатления, которое осталось во мне, при оперных пробах, от ритмического лицедейства под музыку. Я не мог не заметить, что певцы ухитряются соединять несколько совершенно разных ритмов в одно время: оркестр и композитор держатся своего ритма, пение идет неизбежно параллельно с ним, но хор автоматически подымает и опускает руки в другом ритме, ходит в третьем; каждый из певцов, смотря по настроению, действует или, скорее, бездействует в своем ритме, или, вернее, без всякого ритма.

Я доказывал Комиссаржевскому необходимость культивирования физического ритма для певца. Он увлекся моей мыслью. Мы уже нашли аккомпаниатора-импровизатора и по целым вечерам жили, двигались, сидели, молчали в ритме.

К сожалению, Консерватория отказала Комиссаржевскому в устройстве проектируемого класса, и наши пробы прекратились. Но с тех пор стоит мне услышать музыку, – и у меня невольно прорываются ритмические движения и мимика на тех основах, которые мне мерещились в то время.

Эти неясные тогда основы пробились во мне и на драматической сцене, но я не мог понять, чем я руководился, попадая в ту или другую ритмическую волну.

Ощупав, но не осознав до конца область ритма, я до времени забыл о ней. Но, по-видимому, работа моего подсознания не прекращалась. Однако… об этом в свое время.

Итак, пение не было моим призванием. Что делать? Возвращаться в оперетку, к домашним спектаклям? Но я уже не мог этого сделать. Слишком многое я узнал от Комиссаржевского о высших целях и задачах искусства.

Кроме того, наша домашняя труппа распалась, как я уже упоминал.

Оставалась драма. Но я понимал, что это самый трудный для изучения вид сценического искусства. Я очутился на распутьи, метался, не находя себе применения.

В этот период все еще длившегося «междуцарствия» судьба дала мне урок, очень полезный для моего артистического развития.

Дело в том, что в нашем театральном помещении состоялся спектакль с благотворительной целью. Приманкой для публики было то, что с нами, любителями Алексеевского драматического кружка, играли некоторые артисты Малого театра.

Ставился «Счастливец» – пьеса Вл. Ив. Немировича-Данченко, в то время наиболее талантливого и популярного драматурга. Среди участвующих были знаменитая Гликерия Николаевна Федотова, Ольга Осиповна Садовская и другие артисты нашего славного Малого театра, которому я был стольким обязан.[65] Неожиданная и незаслуженная нами честь! Я чувствовал свое ничтожество перед великими артистами, которые волновали и трогали меня своим отношением к нам.

Пьеса «Счастливец» была репертуарной в Малом театре, где она прошла в сезоне много десятков раз. Для нас же она была совсем новой. Понятно, что репетиции делались не для артистов Малого театра, а для любителей Алексеевского кружка. И несмотря на это, знаменитые артистки, игравшие пьесу десятки раз, приезжали за полчаса до начала, готовились к репетиции, в назначенный час выходили на сцену и ждали там, а любители (конечно, не я) – опаздывали.

Знаменитые артистки репетировали в полный тон, а любители шептали роли и считывали текст по тетрадкам. Правда, это все были люди крайне занятые, не располагавшие свободным временем. Но какое до этого дело искусству, артистам, театру!

Впервые я стоял на подмостках рядом с подлинными артистами большого таланта.

Важный момент в моей жизни! Но я робел, конфузился, злился на себя, из застенчивости говорил, что понимаю, когда на самом деле не схватывал того, что мне объясняли. Моей главной заботой было не рассердить, не задержать, запомнить, скопировать, что мне показывали. Все это как раз обратно тому, что было нужно для подлинного творчества. Но я не умел иначе; не учить же было меня. Нельзя делать из репетиций уроки драматического искусства, тем более что еще так недавно я ушел из Театрального училища, от той же Гликерии Николаевны Федотовой, с которой теперь я встретился в качестве готового артиста.

Из-за любительской неопытности, «мои колки», как говорят актеры, не держали.

Загоришься – и сейчас же опять потухнешь. От этого и речь, и действия на сцене то становились энергичнее, – и тогда голос звучал, слова произносились ясно и долетали до зрителя; то опять все блекло, – и тогда я вянул, начинал шептать, слова комкались, и из зрительного зала мне кричали во время репетиции: «Громче!» Конечно, я мог заставить себя говорить громко, действовать энергично, но когда насилуешь себя, усиливая громкость ради громкости, бодрость ради бодрости, без внутреннего смысла и побуждения, – становится еще стыднее на сцене. Такое состояние не может создать творческого настроения. А рядом со мной – я видел – подлинные артисты всегда были чем-то изнутри заряжены; что-то их держало неизменно на определенном градусе повышенной энергии и не позволяло ей падать.

Они не могут не говорить громко на сцене, они не могут не быть бодрыми. Пусть у них скребет на сердце или болит голова, горло, – они все-таки будут действовать энергично и говорить громко. Совсем не то у нас – тогдашних любителей. Нам нужно было, чтобы кто-то извне нас разгорячил, ободрил, развеселил. Не мы держали публику в руках, – напротив,

---

[65] Спектакль «Счастливец» Вл. И. Немировича-Данченко состоялся в Москве весной 1892 года. Точная дата не установлена (по дневникам В. В. Лужского – 27 марта). Помимо Г. Н. Федотовой и О. О. Садовской в спектакле участвовала также А. А. Яблочкина и другие. К. С. Станиславский исполнял роль художника Богучарова.

мы сами ждали, что она возьмет нас в руки, ободрит, приласкает, и тогда, быть может, нам самим захочется играть.

«В чем же дело?» – спрашивал я у Федотовой.

«Не знаете, батюшка, с какого конца начинать. А учиться не хочется, – кольнула меня Федотова, смягчая колкость своим певучим голосом и ласкающей интонацией. – Нет тренировки, выдержки, дисциплины. А без этого артисту невозможно».

«А как же вырабатывать в себе дисциплину?» – допытывался я.

«Поиграйте почаще с нами, батюшка, – мы вас и вымуштруем. Мы ведь не всегда такие, как сегодня. Мы бываем и строгие. Ох, батюшка, достается, ах, как от нас достается! А нынешние артисты все больше сложа руки сидят и ждут вдохновения от Аполлона. Напрасно, батюшка! У него своих дел достаточно».

И действительно, когда начался спектакль, поднялся занавес, и тренированные актеры заговорили в тоне, они потянули нас за собой, точно на аркане. С ними не задремлешь, не опустишь тона. Мне даже казалось, что и я играл с вдохновением.

Но – увы! – это только казалось. Роль была далеко не сделана.

Тренировка и дисциплина подлинных артистов сказались еще ярче при повторении «Счастливца» в другом городе – Рязани,[66] почти в том же составе, т. е. с артистами Малого театра и со мной. Вот как было дело.

Я был за границей и вернулся в Москву. На перроне среди встречающих я увидел моего товарища, Федотова,[67] сына артистки Федотовой, одного из участников спектакля. Он приехал по поручению всего состава играющих в пьесе «Счастливец» с огромной просьбой выручить их из беды. Надо было тотчас же ехать с ними в Рязань и там играть мою роль вместо заболевшего артиста Малого театра А. И. Южина.

Отказать было нельзя, и я поехал, несмотря на утомление после долгого заграничного путешествия, не повидавшись даже с родными, которые ждали меня дома.

Нас везли в Рязань во втором классе. Мне дали книжку, чтобы повторить роль, которую я наполовину забыл, так как никогда ее хорошо не знал и играл всего раз.

От вагонного шума, ходьбы, болтовни, суеты голова становилась еще тяжелее, и читаемое воспринималось плохо. Я не мог вспомнить текста, волновался, минутами доходил до отчаяния, так как больше всего боялся на сцене незнания слов роли.

«Ну, – думаю, – приедем на место, бог даст, там найдется свободная комната, где можно будет уединиться, чтобы хоть раз с большим вниманием прочитать роль».

Но оказалось иначе. Спектакль шел не в театре, а в каком-то полковом клубе.

Маленькая любительская сценка, а рядом – единственная комната, разгороженная ширмами. В ней все: мужские и дамские уборные, и актерское фойе, где был для нас накрыт чай с самоваром. Сюда же втиснули и военный оркестр, чтобы освободить побольше места в зрительном зале. Когда весь оркестр затрубил во все трубы, забил в барабаны, а мы, тут же, одевались и гримировались, я не взвидел света.

Каждая нота марша точно била меня по больному месту головы. Пришлось оставить повторение роли и положиться на суфлера, который, к счастью, был превосходен.

Когда я вышел на сцену, мне показалось, что кто-то свистнул… Опять… еще… сильней… Не могу понять, в чем дело! Остановился, посмотрел в публику и вижу, что некоторые зрители наклонились в мою сторону и со злобой мне свистят.

---

[66] В Рязани пьеса Вл. И. Немировича-Данченко «Счастливец» с участием К. С. Станиславского была показана 22 марта 1892 года.

[67] Федотов Александр Александрович (1863–1909) в Обществе искусства и литературы выступал под псевдонимом Филиппов. С 1893 года – артист Малого театра на характерных ролях. Преподавал в Музыкально-театральном училище Филармонического общества.

«За что? Что же я сделал?» Оказывается, мне свистели за то, что приехал я, а не обещанный Южин. Я так сконфузился, что ушел за кулисы.

«Сподобился! Окрестили! Дожил до свиста!» Не могу сказать, чтобы это было приятно. Но, по правде, и особенно плохого я в этом не нашел! Я был даже рад, так как это дало мне право на плохую игру. Ее можно было истолковать обидой, оскорблением или просто нежеланием играть как следует. Это право меня ободрило, и я снова вышел на сцену; на этот раз меня встретили аплодисментами, но понятно, что я из самолюбия отнесся к ним презрительно, т. е. не обратил на них внимания, стоял точно окаменелый, как будто аплодисменты относились не ко мне. Само собой понятно, что хорошо играть неготовую роль я не мог. К тому же я впервые шел по суфлеру. Какой ужас быть на сцене без наговоренного текста! Кошмар!

Наконец спектакль кончился. Не успели мы разгримироваться, как нас повезли на станцию, чтобы ехать обратно в Москву. Но мы опоздали к поезду, и нам пришлось ночевать в Рязани. Пока искали комнаты для ночлега, поклонники Федотовой и Садовской экспромтом устроили ужин. Боже! Какую жалкую фигуру я представлял из себя тогда – бледный от головной боли, с согнутой спиной, с ослабевшими ногами, которые отказывались служить. Среди ужина я заснул, а в это время Федотова, которая по возрасту годилась мне в матери, была свежа, молода, весела, кокетлива, подтянута, разговорчива. Ее можно было принять за мою сестру. Садовская – тоже немолодая женщина – не уступала подруге.

«Но я же прямо из-за границы», – оправдывал я себя.

«Ты из-за границы, а мама больна, у нее тридцать восемь градусов температуры», – объяснил мне ее сын.

«Вот она – тренировка и дисциплина!» – подумал я.

Благодаря частым выступлениям в любительских спектаклях я стал довольно известным среди московских дилетантов. Меня охотно приглашали как в отдельные спектакли, так и в кружки, где я перезнакомился почти со всеми артистами-любителями того времени, поработал у многих режиссеров. При этом я имел возможность выбирать и играть те пьесы и роли, которые мне хотелось, что позволило мне испробовать себя в разных ролях, особенно в драматических, о которых всегда мечтает молодежь. Когда в человеке много юных сил и он не знает, куда их девать, приходится «рвать страсть в клочки». Но… как я уже не раз говорил, подобно тому, как опасно с непоставленным голосом петь сильные партии, например, вагнеровского репертуара, так точно опасно и вредно для молодого человека без надлежащей техники и подготовки браться за непосильные ему роли. Когда приходится делать непосильное, естественно, прибегаешь ко всяким уловкам, т. е. уклоняешься от главного, основного пути. Именно это еще раз и в сильнейшей степени повторилось со мной во время моих любительских мытарств – в период все еще длившегося «междуцарствия».

Я играл в разных случайных спектаклях, в быстро возникающих и кончающихся любительских кружках, в грязных, холодных, маленьких любительских помещениях, в ужасной обстановке. Постоянная отмена репетиций, манкировки, флирт вместо работы, болтовня, наскоро слепленные спектакли, на которые публика ходила, только чтобы потанцевать после спектакля.[68] Приходилось играть в неотопленных помещениях. В большие холода я устраи-

[68] В архиве К. С. Станиславского имеется описание одного из таких спектаклей, который состоялся 10 декабря 1884 года в доме московских купцов Корзинкиных. «…мне пришлось играть роль Подколесина в «Женитьбе» Гоголя, – пишет К. С. Станиславский. – В последнем акте пьесы, как известно, Подколесин вылезает в окно. Сцена, где происходил спектакль, была так мала, что приходилось, вылезая из окна, шагать по стоящему за кулисами роялю. Конечно, я продавил крышку и оборвал несколько струн. Беда в том, что спектакль давался лишь как скучная прелюдия к предстоящим веселым танцам. Вся соль и смысл праздника заключались в котильоне и танцах, которые ожидались после спектакля». Далее К. С. Станиславский рассказывает, что в полночь не смогли найти мастера для починки рояля, и его заставили петь все танцы на протяжении всего вечера. «Это был один из самых веселых балов, – вспоминает К. С. Станиславский, – но, конечно, не для меня». (Музей МХАТ, К. С., № 28.)

вал свою театральную уборную в квартире сестры, которая жила неподалеку от того театра, где я часто играл. В каждом антракте надо было ездить на извозчике в свою уборную, к сестре, для переодевания, а вернувшись – до своего выхода на сцену кутаться в шубу.

Какой ужас эти халтурные любительские спектакли! Чего только я не нагляделся!

Вот, например, на один из спектаклей в водевиле, в котором участвовало до пятнадцати человек, не собралось и половины исполнителей, и нас, участвовавших в другой пьесе, заставили играть и в водевиле. Но мы не имели о нем никакого представления.

«Что же мы будем играть?» – недоумевая, спрашивали мы. «Что! Что! Да выходите и говорите что попало. Надо же кончить спектакли, раз публика заплатила деньги!» И мы, действительно, выходили и чорт знает что говорили. Потом уходили, когда нечего было говорить. Выходили другие и делали то же самое. И когда сцена пустела, нас снова выталкивали. И мы и публика хохотали от бессмысленности того, что происходило на сцене. По окончании спектакля нас вызвали всем театром, кричали «бис», а главный устроитель спектакля торжествовал.

«Видите? Видите? – говорил он. – А вы еще отказывались!» Приходилось участвовать нередко в компании каких-то подозрительных лиц. Что делать? Играть было негде, а играть до смерти хотелось. Тут бывали и шулера, и кокотки. И мне, человеку «с положением», директору Русского музыкального общества, выступать в такой обстановке было далеко не безопасно с точки зрения моей «репутации». Приходилось скрыться за какой-нибудь выдуманной фамилией. И я искал ее в надежде, что она действительно меня скроет. В то время я увлекался одним любителем, доктором М.,[69] игравшим под фамилией Станиславского. Он сошел со сцены, перестал играть, и я решил стать его преемником, тем более что польская фамилия, как мне тогда казалось, лучше укрывала меня. Однако я ошибся.

Вот что случилось.

Я играл какой-то французский трехактный водевиль, действие которого происходило в уборной актрисы, за кулисами. Завитой, расфранченный, я влетел на сцену с громадным букетом. Влетел… и остолбенел. Передо мной в центральной главной ложе сидели отец, мать, старушки-гувернантки. А в последующих актах мне предстояли такие сцены, которые не могли бы быть пропущены строгой семейной цензурой. Я сразу одеревенел от конфуза и смущения. Вместо бойкого, разбитного молодого человека у меня получился скромный, воспитанный мальчик. Вернувшись домой, я не смел показаться на глаза домашним. На следующий день отец сказал мне только одну фразу:

«Если ты непременно хочешь играть на стороне, то создай себе приличный кружок и репертуар, но только не играй всякую гадость бог знает с кем».

Старая гувернантка, помнившая меня еще в колыбели, воскликнула:

«Никогда, никогда я не думала, что наш Костя, такой чистый молодой человек, способен публично… Ужасно! Ужасно! Зачем глаза мои видели это?!» Однако нет худа без добра: во время этих скитаний по любительским спектаклям я узнал некоторых лиц, которые впоследствии стали видными членами нашего любительского кружка Общество искусства и литературы, а потом перешли и в Художественный театр.

В числе их были – Артем,[70] Самарова,[71] Санин,[72] Лилина.[73]

---

[69] В. С. Алексеев, вспоминая о любительских спектаклях в «Секретаревке» (театр Секретарева на Нижней Кисловке), пишет, что «среди всех бездарностей выделялся даровитый молодой человек Алексей Федорович Марков (впоследствии доктор), живой, талантливый… Марков играл под фамилией Станиславского» (сб. «О Станиславском», стр. 51–52). Впервые К. С. Алексеев выступил под псевдонимом Станиславский 3 марта 1884 года в комедии В. Крылова «Лакомый кусочек» в роли Бардина. Спектакль шел в театре Секретарева.

[70] Артем (Артемьев) Александр Родионович (1842–1914) впервые встретился с К. С. Станиславским 15 ноября 1887 года в спектакле «Майорша» И. Шпажинского, поставленном музыкально-драматическим любительским кружком в театре Мошнина. А. Р. Артем играл майора в отставке Терехова, К. С. Станиславский – арендатора мельницы Карягина. К. С. Станиславский привлек талантливого актера-любителя (А. Р. Артем был учителем чистописания и рисования) к участию

в спектаклях Общества искусства и литературы. В 1898 году Артем вошел в труппу Московского Художественно-общедоступного театра. Лучшие образы Артема в Художественном театре: Богдан Курюков («Царь Федор Иоаннович»), Шамраев («Чайка»), Телегин («Дядя Ваня»), Чебутыкин («Три сестры»), Фирс («Вишневый сад»), Перчихин («Мещане»), Актер («На дне»), Аким («Власть тьмы»), Кузовкин («Нахлебник») и другие.В литературном архиве К. С. Станиславского сохранился следующий набросок творческого портрета А. Р. Артема: «Артем – один из самых очаровательных артистов, каких я видал. Все его создания вместе с ним самим хочется вылепить и поставить в ряд в витрину, или на красивую полку, или на камин. Он был весь скульптурен… В этой милой и смешной фигурке скрывалась нежная, поэтичная и красивая душа подлинного артиста. Артем – одна из тех ярких индивидуальностей, которые не повторяются. Может быть, найдутся артисты лучше, но такого именно, как Артем, больше не будет никогда. Неудивительно, что и мы все, и В. И. Немирович-Данченко, и Чехов, и все, кто знал его… ценили в нем то, что он превосходный «unicum».» (Музей МХАТ, К. С., № 256.)

[71] Самарова Мария Александровна (1852–1919) – участница спектаклей Общества искусства и литературы и артистка МХТ с 1898 года. Основные роли, сыгранные Самаровой: Волохова («Царь Федор Иоаннович»), Марина («Дядя Ваня»), Анфиса («Три сестры»), Квашня («На дне»), Зинаида Саввишна («Иванов»), Хлёстова («Горе от ума»), Глумова («На всякого мудреца довольно простоты») и другие.О Самаровой К. С. Станиславский писал: «М. А. Самарова – в молодости очаровательная худенькая и пикантная женщина, а под старость очень полная, маститая, смелая по лепке образов и их трактовке, всегда с большим талантом, юмором и умом. Под старость она – Медведиха, как дразнили ее товарищи-актеры, т. е. походила на покойную Надежду Михайловну (Медведеву. – Ред.). Это сходство было и выражалось в том, что в ней и в ее таланте было что-то увесистое, сочное, жирное – основательное. Даже в старости, когда она гримировалась под молодую (как, например, в пьесе В. И. Немировича-Данченко «В мечтах»), она была очень красива на сцене. Но наравне с этим она могла вылепить из себя и Наполеона I (на одном из капустников), и милую няньку Марину (в «Дяде Ване»), и Анфису (в «Трех сестрах»), и моветонную Зюзюшку [«Иванов»] с какой-то свиной физиономией, и величественную Хлёстову в «Горе от ума». В жизни она была необыкновенно остроумна, умна, когда нужно, едка…» (Музей МХАТ, К. С., № 256.)

[72] Санин (Шенберг) Александр Акимович начал свою сценическую деятельность в любительских кружках. В Обществе искусства и литературы А. А. Санин был актером, а затем и режиссером. В МХТ работал с 1898 по 1902 год; в первом же сезоне он самостоятельно осуществил постановку трагедии Софокла «Антигона». С 1902 по 1917 год Санин работал в б. Александрийском театре в Петербурге, в Московском Малом театре и в других театрах. С 1917 по 1919 год снова был режиссером МХТ.

[73] Лилина Мария Петровна (1866–1943) – народная артистка РСФСР, выдающаяся представительница сценического искусства МХАТ. Ее театральная деятельность началась в 1880-х годах в любительских спектаклях. На одном из таких спектаклей («Баловень» В. Крылова) в 1888 году она встретилась с К. С. Станиславским. В том же году по приглашению К. С. Станиславского М. П. Лилина вошла в любительскую труппу Общества искусства и литературы, где сразу заняла видное положение. В 1889 году, в связи со спектаклем «Коварство и любовь», К. С. Станиславский дал в своем дневнике подробную характеристику таланта М. П. Лилиной. Он подчеркнул, что Лилина «обладает двумя редкими и дорогими артистическими качествами. Первое из них – чуткость, второе – художественная простота… Из г-жи Лилиной вырабатается артистка своеобразная, очень оригинальная…» (см. «Художественные записи», стр. 67). М. П. Лилина была любимой артисткой А. П. Чехова, который высоко ценил ее талант, сочетавший в себе острую характерность, тончайший комизм и глубокую драматичность. Лилина обладала исключительным искусством перевоплощения.Лучшие образы, созданные М. П. Лилиной на сцене Московского Художественного театра: Маша («Чайка»), Соня («Дядя Ваня»), Наташа («Три сестры»), Аня и Варя («Вишневый сад»), Лиза («Горе от ума»), Дарья Ивановна («Провинциалка»), Каренина («Живой труп»). В советскую эпоху ею создан ряд новых замечательных образов: Анна Андреевна («Ревизор»), Карпухина («Дядюшкин сон»), Надежда Львовна («Бронепоезд 14–69»), Янина («Растратчики»), графиня Вронская («Анна Каренина»), Коробочка («Мертвые души»).В 1889 году М. П. Лилина вышла замуж за К. С. Станиславского. М. П. Лилина была верной помощницей К. С. Станиславского в его педагогической деятельности, в проведении в жизнь его «системы». После смерти К. С. Станиславского М. П. Лилина продолжала его дело, занимаясь воспитанием молодых артистов в Оперно-драматической студии.Свою книгу «Работа актера над собой» К. С. Станиславский посвятил М. П. Лилиной: «Посвящаю свой труд моей лучшей ученице, любимой артистке и неизменно преданной помощнице во всех моих театральных исканиях Марии Петровне Лилиной».

Артистическая юность

Московское общество искусства и литературы

К тому времени в Москве появился известный в свое время режиссер Александр Филиппович Федотов,[74] муж знаменитой артистки Федотовой и отец моего приятеля Александра Александровича Федотова, о котором я уже говорил. Александр Филиппович устраивал спектакль, чтобы показаться в Москве и напомнить о себе. В его вечере, конечно, участвовал его сын, а через него пригласили и меня. Шли «Сутяги» («Les Plaideurs») Расина в переводе самого А. Ф. Федотова, который был вместе с тем и драматургом-писателем. Главную роль играл известный в свое время художник-любитель и эстет Федор Львович Соллогуб,[75] племянник известного писателя гр. В. А. Соллогуба, автора «Тарантаса», и друг В. С. Соловьева. Я играл главную роль в одноактной пьесе Гоголя «Игроки», которые шли в начале спектакля.[76] Впервые я встретился с настоящим талантливым режиссером, каким был А. Ф. Федотов. Общение с ним и репетиции были лучшей школой для меня. По-видимому, 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 скитаниям.

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.

Когда чего-нибудь очень желаешь, то желаемое кажется простым, возможным. И нам тогда казалось легким осуществить мечту – добыть нужную сумму денег с помощью членских взносов и единовременных пожертвований. Как лавина, скатываясь с гор, вбирает в себя все по пути, так и наша новая затея, по мере развития, расширялась все новыми и новыми задачами, все новыми и новыми отделами.

Представителем артистического мира и мира писателей был сам Федотов, представителем музыки и оперы был Комиссаржевский, представителем художников – граф Соллогуб. Кроме того, к нашему Обществу примкнул издатель возникавшего в то время литературно-художественного журнала «Артист»,[77] имевшего впоследствии большой успех. Основатели этого журнала воспользовались возникающим Обществом, чтобы популяризировать свое начинание. По мере все возрастающих мечтаний, было решено открыть и дра-

---

[74] Федотов Александр Филиппович (1841–1895) – актер Малого театра (с 1862 по 1871 и с 1872 по 1873), режиссер и драматург. На сцене Общества искусства и литературы шла его пьеса «Рубль» и сцены из трагедии «Годуновы». В 1888–1889 годах – директор драматического отдела музыкально-драматического училища при Обществе искусства и литературы.

[75] Соллогуб Федор Львович (1848–1890), окончив Московский университет, служил некоторое время по судебному ведомству, затем занялся живописью. Работал в качестве театрального художника в императорских и частных театрах. Автор одноактной пьесы-пародии «Честь и месть», которая была поставлена в Обществе искусства и литературы 18 марта 1890 года (см. «Художественные записи», стр. 95–98).

[76] «Игроки» Н. В. Гоголя и «Сутяги» Ж. Расина были показаны 6 февраля 1887 года в помещении Немецкого клуба. В «Игроках» К. С. Станиславский исполнял роль Ихарева.

[77] Куманин Федор Александрович – издатель журнала «Артист» (первый номер вышел в сентябре 1889 года). В спектаклях Общества искусства и литературы играл под псевдонимом Карелин.

матическую, и оперную школу.[78] Как обойтись без них, раз что среди нас были такие известные преподаватели, как Федотов и Комиссаржевский!

Все одобряли наши планы, предсказывали успех, и только граф Соллогуб умерял мою возбужденную фантазию и предостерегал от увлечений.

Артистка Федотова также не раз вызывала меня к себе для того, чтобы по-дружески, как мать, предостеречь от той опасности, которая будто бы мне грозила. Но по свойству моей натуры – упорно, почти тупо стремиться к тому, чем я сильно увлечен, голоса благоразумия не проникали в мое сознание. Пессимизм Федотовой я объяснял ее семейными неладами с мужем, а практическому опыту Соллогуба я просто не верил, так как он слишком был художник.

Как на зло или, напротив, к счастью, в это самое время, совершенно неожиданно для себя, я получил крупную сумму в двадцать пять или тридцать тысяч рублей. Не имея привычки к таким деньгам, я уже считал себя миллионером. Возникавшему Обществу потребовался аванс, чтобы не пропустить подходящего помещения, без которого, как нам тогда казалось, осуществление нашего нового предприятия невозможно. Я дал эти деньги. Потом потребовалось наспех ремонтировать помещение.

И на это нужны были деньги; а так как другого притока пока не было, то снова обратились ко мне. И я, увлеченный делом, конечно, не отказал в просьбе.

В конце 1888 года среди зимнего сезона состоялось торжественное открытие нашего Общества искусства и литературы в превосходно отделанном помещении, в центре которого был большой театральный зал (он же и зал для танцев).[79] Вокруг него были расположены фойе и большая комната для художников. Они сами расписывали стены; по их рисункам была заказана мебель и обстановка. В этом причудливом уголке они собирались, писали эскизы, которые тут же, во время семейного вечера, продавали с аукциона, а на вырученные деньги ужинали.

Артисты всех театров тем временем читали и играли разные сценки, придумывали экспромты и шарады, другие пели, третьи танцевали, причем занимало всех то, что драматические артисты часто выступали в качестве танцоров и оперных, балетные – в качестве драматических.

Вся интеллигенция была налицо в вечер открытия Общества. Благодарили учредителей его, и меня в частности, за то, что мы соединили всех под одним кровом; нас уверяли, что давно ждали этого слияния артистов с художниками, музыкантами и учеными. В прессе открытие было встречено восторженно. Через несколько дней состоялся первый спектакль драматического отдела Общества.[80] Он имеет свою маленькую историю, которую мне хочется рассказать.

---

[78] Цели и задачи Московского Общества искусства и литературы были сформулированы следующим образом: «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, но не иначе, как по утверждении правительством особых для оного правил. 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» (см. печатный экземпляр устава Общества. Музей МХАТ). Устав Общества был утвержден министром внутренних дел 7 августа 1888 года, а устав училища при Обществе – министром просвещения 29 сентября того же года.

[79] Открытие Московского Общества искусства и литературы состоялось 5 ноября 1888 года в заново отремонтированном помещении по Тверской улице № 37, где ранее помещался Пушкинский театр (антреприза А. А. Бренко). Первое собрание Общества было посвящено празднованию столетия со дня рождения М. С. Щепкина.

[80] Первый спектакль или, как было сказано в программе, «первое исполнительное собрание любительской труппы» Общества искусства и литературы состоялось 8 декабря 1888 года. Были поставлены «Скупой рыцарь» А. С. Пушкина, «Жорж Данден» Ж.-Б. Мольера и сцены из трагедии А. Ф. Федотова «Годуновы». К. С. Станиславский играл барона в «Скупом рыцаре» и Сотанвиля в «Жорже Дандене».

Первый сезон

Операция

Еще весной было решено ставить для открытия драматических спектаклей «Скупого рыцаря» Пушкина и «Жоржа Дандена» Мольера. Труднее для начинающих любителей ничего нельзя было придумать. И я недоумеваю до сих пор, чем мы руководствовались тогда при выборе этих произведений. Ведь Пушкин… каждая его фраза – тема для целого произведения или, по меньшей мере, для целого акта.

Сыграть несколько страниц, на которых умещается его создание, то же, что сыграть несколько больших пьес. Трагедия о скупости, занимающая всего несколько страниц, исчерпывает все без остатка, что было и будет сказано об этом человеческом пороке.

Я играл в обеих пьесах. В первой – заглавную трагическую роль Скупого, во второй – комическую роль Сотанвиля. Классические роли нужно отливать точно бронзовые монументы. Это не по плечу начинающему любителю; ему нужна интересная фабула, внешнее действие, сами по себе держащие внимание зрителя. Но у Пушкина внешняя фабула проста, а внешнего действия почти нет. Все заключается во внутреннем действии.

«Кого же я возьму за образец? Кого же я буду копировать? Я никого не видал в этой роли на сцене и даже не представляю себе, кто из артистов и как стал бы играть ее», – говорил я себе. – «Положение безвыходное, – продолжал думать я.

– Как-то меня из него выведет Федотов? Отдаюсь в его руки».

«Сегодня я буду спать, или, вернее, не спать у вас, – сказал мне как-то Федотов.

– Сделайте так, чтоб нам можно было лежать в одной комнате, друг против друга».

Я так и сделал.

Федотов был уже старик, с шапкой густых седых волос на голове, с жесткими подстриженными усами, которые привыкли, чтобы их всю жизнь брили, как подобает актерам, с подвижной актерской мимикой и дергающимся тиком в лице. Глаза его постоянно нервно бегали и мигали. Он немного горбился от астмы, которая, однако, не мешала его нечеловеческой энергии. Федотов постоянно курил какие-то очень тоненькие дамские ароматические папиросы, зажигая новую о ту, которая догорала.

В ночной рубахе с голыми старческими ногами, он начал с огромным увлечением и талантом, в котором у него не было недостатка, описывать мне декорацию, планировку и задуманную им постановку трагедии. Федотов называл свой план постановки пьесы «задуманным», но на самом деле он и сам еще не знал, какой она у него выйдет, и фантазировал при мне экспромтом, чтобы разжечь к творчеству как меня, так и себя самого. Впоследствии я сам проделывал то же и потому хорошо знаю этот прием режиссера. Нужды нет, что на сцене все будет совсем иначе, чем фантазируешь вначале. Часто даже не веришь тому, что можно сделать то, что чудится в воображении. Но и такое мечтание на ветер хорошо разжигает и расшевеливает фантазию. Во время его рассказа я вкрапливал в его проект свои замечания и мысли. Потом мы браковали все и пробовали начинать совсем сначала, по-иному, по-новому. Но наталкивались на препятствия и снова меняли весь план и создавали новый. В конце концов из всех многочисленных мечтаний образовался как бы сгусток или кристалл, который оказался наиболее содержательным, кратким, как и само произведение Пушкина. Увлекаясь мечтаниями, Федотов вскакивал с кровати и образно демонстрировал то, что видел внутренним взором. Его старческая согбенная фигура, тонкие худые ноги, нервное лицо и яркий талант уже создавали намек на какой-то едва вычерчивающийся в тумане будущий образ, который и я как будто тоже начинал уже видеть. Получался дряхлый

нервный старик, интересный по внешней и внутренней характерности. Мне был бы ближе иной, более величаво-спокойный в своем пороке образ, не с мелкой нервностью, а, напротив, с монументальной выдержкой и уверенностью в своей правоте. Но оказалось, что и сам Федотов искал того же, а его нервность вызывалась усталостью после дневной работы.

Однако была и разница. Она заключалась в том, что его образ был старее и более характерный, чем мой. Он точно был взят с картин старинных мастеров. Помните эти типичные лица стариков, освещенных красноватым светом свечи, согбенных над мечом, который они очищают от крови, или наклоненных над книгой? Мой образ был другой, попросту говоря – оперный благородный отец или старик, вроде Сен-Бри из «Гугенотов».[81]

Я уже начал себя приспособлять к одному из известных итальянских баритонов, у которого были хорошие ноги в черном трико, чудесные туфли, широкие трусы и так хорошо по талии сшитый колет со шпагой… Главное, шпага! О! Она была для меня важной приманкой в роли. С тех пор в моей душе жили и ссорились два совершенно различных образа, которые не могли ужиться во мне, как два медведя в одной берлоге.

Началось мучительное раздвоение. Я не мог решить, который из двух образов мне лучше копировать: Федотова или баритона. В отдельных местах как будто Федотова; я не мог отрицать таланта и оригинальности его замысла. Но зато в других местах роли, которых было гораздо больше, баритон брал верх. Ну, можно ли отказаться от красивых ног в трико, от высоких испанских воротников, отказаться как раз в тот самый момент, когда я наконец достукался до красивой средневековой роли, какую мне так-таки и не пришлось ни сыграть, ни спеть в опере, пока я был певцом! Мне тогда казалось, что говорить стихи или петь – почти одно и то же. Мой испортившийся вкус, по-видимому, смутил Федотова. Поняв его во мне, он сбавил пыл, смолк и скоро потушил свечу.

Вторая наша встреча и разговор о роли произошли при демонстрации эскизов декораций и костюмов, сделанных художником Ф. Л. Соллогубом.

«Какой ужас!» – говорил я себе, просматривая рисунки.

Представьте себе древнего старика с благородными аристократическими чертами лица, в кожаном грязном, истертом подшлемнике на голове, похожем на женский чепец, с длинной, давно не стриженой эспаньолкой, почти превратившейся в бороду, с жидкими запущенными усами, одетого в широкое, изношенное трико, которое ложилось по исхудавшей ноге неуклюжими складками; в длинных, точно ночных туфлях (от них ноги становились худыми и узкими); в суровой, поношенной, полузастегнутой рубахе, вправленной в старые, когда-то богатые трусы; в какой-то кофте с широкими рукавами, как у священника. Сильная старческая сутуловатость. Вся фигура – высокая, тонкая, согнутая точно вопросительный знак, наклоненная над сундуком: туда сыплются деньги сквозь его худые, как у скелета, пальцы.

«Как? Жалкий нищий вместо моего красавца-баритона? Ни за что!» Я был так огорчен, что не мог скрыть своего состояния, и стал со слезами умолять, чтобы меня избавили от роли, которая стала мне ненавистна.

«Все равно я не могу уж больше ее сыграть», – заключил я.

«Чего же вы хотите?» – спросили смущенные художник и режиссер. Я откровенно объяснил, о чем я мечтал и что меня манило в роли. Я старался нарисовать то, что мне представлялось. Я даже показал карточку баритона, которую носил тайно в кармане.

До сих пор не понимаю, как уживались во мне безвкусица оперного певца рядом с изощренностями французского театра и оперетки, которые развили мой вкус в области режиссуры. По-видимому, в артистической области я оставался все прежним безвкусным копировщиком.

---

[81] Сен-Бри – одно из действующих лиц в опере Джакопо Мейербера «Гугеноты».

Федотов и Соллогуб начали надо мной производить операцию: и ампутацию, и потрошение, и выщелачивание театральной гнили, которая все еще держалась в тайниках. Они задали мне такую взбучку, которую я во весь свой век не забуду.

Они меня так высмеяли и, как дважды два четыре, доказали отсталость, несостоятельность и пошлость моего тогдашнего вкуса, что я сначала смолк, потом устыдился, наконец почувствовал полное свое ничтожество и – точно опустел внутри. Старое не годится, а ничего нового нет. Меня еще не убедили в новом, но, несомненно, уже разубедили в старом. Целым рядом разговоров, демонстраций картин старых и новых мастеров, весьма талантливых бесед и поучений, назидательных уроков в меня стали вкладывать по крупицам новое. Я чувствовал себя в роли каплуна, которого откармливают питательными орехами. Пришлось убрать в стол любимую фотографию баритона, так как меня конфузила прежняя мечта о нем. Это ли не успех?!

Но как еще далеко мне было до того, чего хотели мои новые учителя!

Следующая ступень работы над ролью заключалась в том, чтобы научиться внешне, физически передавать старика.

«Дряхлого старика вам легче сыграть, чем просто пожилого, – объяснял мне Федотов: – у дряхлого контуры яснее».

Я немного уже был подготовлен к изображению стариков. Во время моих знаменитых летних работ с зеркалом в передней нашего городского дома, о которых я рассказывал раньше, я переиграл все, в том числе и стариков. Кроме того, я много наблюдал и копировал одного из моих знакомых, дряхлого старца. Я физически почувствовал тогда на себе самом, что нормальное состояние его похоже на то состояние, которое испытывает молодой при большом утомлении после долгой ходьбы: деревенеют ноги, руки, спина; они становятся точно несмазанными, заржавленными.

Прежде чем встать, надо приспособиться, нагнуться корпусом вперед, чтобы перенести центр тяжести, найти точку опоры и с помощью рук подняться, так как ноги наполовину отказываются служить. Вставши, не сразу разогнешь спину, а выпрямляешь ее постепенно. Пока не разойдутся ноги, семенишь мелкой походкой и только наконец наладишься, разойдешься, и тогда уже трудно себя остановить. Все это я не только понял теоретически, но и почувствовал практически. Я мог жить этим старческим ощущением, приспособленным к молодой усталости.[82] И мне казалось, что это было хорошо. И чем лучше мне это казалось, тем больше я старался давать то, что нажил для роли.

«Нет, это не годится. Это сплошной шарж. Так дети кривляются в старичков, – критиковал меня Федотов, – не надо так стараться. Легче!» Я стал уменьшать, но все-таки было слишком много.

«Еще, еще!» – командовал он.

Я уменьшал еще и еще, пока, наконец, не перестал совсем напрягаться, сохранив лишь по инерции стариковский ритм.

«Вот теперь в самый раз», – одобрил Федотов.

Ничего не понимаю! Когда я пускал в ход те приемы, которые нашел для изображения старика, мне говорят: «Никуда не годится»; когда же я бросал эти приемы, одобренные

---

[82] В первой редакции книги «Моя жизнь в искусстве» (1924) К. С. Станиславский описывает свою работу над ролью старого барона: «В «Скупом рыцаре» самым трудным для меня было найти речь старика. Интуиция не помогала мне, и я должен был прибегнуть к искусственным техническим приемам, чтобы добиться нужного произношения. Прежде всего я начал искать образец и нашел его в старике-слуге. Заглядывая ему в рот и следя за движением его верхней челюсти со вставными зубами, я увидел, что между его нижней и верхней челюстью образуется пространство. Такое же расстояние я старался делать и у себя между верхними и нижними зубами. Для этого я выдвигал нижнюю челюсть, что затрудняло произношение и вызывало шепелявость. Но создав такое препятствие, я его не увеличивал, старался говорить как можно более ясно и произносил каждую букву. Это заставляло меня уделять большое внимание речи и поэтому я говорил более медленно, чем хотел. Замедленный ритм речи и напоминал мне старика, состояние которого я стал угадывать физически».

самим Федотовым, мне говорят: «Хорошо». Значит, никаких приемов не нужно?! И я отрешался от найденных приемов, переставал играть; но тогда мне кричали:

«Громче, ничего не слышно!» Как я ни бился, но мне не удалось понять секрета.

Дальнейшие занятия над той же ролью не давали результата. В простых, более спокойных местах я улавливал в себе какие-то ощущения, но это были актерские чувства, не имеющие отношения к образу. И внешне, т. е. физически, я что-то переживал, но это относилось лишь к старческой характерности роли. При этом я мог довольно просто говорить слова текста. Только не по тому внутреннему поводу, которым жил пушкинский барон, а говорил просто, чтоб говорить. Ведь можно же допустить такое совмещение: заставить себя хромать на одну ногу и с этой хромотой убирать комнату и одновременно петь какую-то песню. Совершенно так же можно по-старчески ходить, выполнять мизансцены, указанные действия и машинально декламировать стихи Пушкина. Большего результата, по-видимому, я уже не мог в то время добиться, – до такой степени мне опротивела роль, в кожу которой, весь целиком, я не мог себя втиснуть. Роль была надета, так сказать, в накидку, в один рукав, подобно тому как набрасывают на себя шинель. Но всего досаднее было то, что мне удавалось с грехом пополам пользоваться достигнутым ранее техническим приемом только в спокойных местах. Там же, где нужно давать всю силу, я напрягался и терял то немногое, что нашел для роли. В эти моменты на меня налетало то, что я прежде называл вдохновением, от которого я начинал сжимать горло, хрипеть и шипеть, всем телом напрягаться и читать стихи по-провинциальному, с дурным актерским пафосом и пустой душой.

Репетиции прекратились, я уехал на воды в Виши и промучился ролью все лето, продолжая сильнее и сильнее ее заколачивать. Ни о чем другом, кроме как о ней, я не мог думать, она стояла у меня над душой и превращалась в болезненную idee fixe.[83] Самая ужасная из всех человеческих пыток – творческие муки. Чувствуешь это нечто, которого недостает для роли, оно близко, вот тут, в тебе, стоит его схватить, – и хватаешь, а оно куда-то исчезает, точно проваливается в пятки. С пустой душой, без духовного содержания подходишь к сильному месту роли. Надо только раскрыться, а тут словно буфера вылезают из души и не дают приблизиться к сильному чувству. Это состояние напоминает ощущение человека, который никак не может решиться броситься в ледяную воду.

В поисках исхода я пошел на новое средство, которое тогда показалось мне гениальным. В нескольких верстах от Виши стоит старинный средневековый замок и под ним – огромное подземелье.

«Пусть меня запрут туда на несколько часов, и там, в этой подлинной старинной башне, среди жуткого одиночества я, может быть, найду то чувство, общее состояние или ощущение…» – сам не знаю, чего мне тогда не хватало и что я искал.

Я отправился в замок, добился того, чтобы меня заперли в подвал на целых два часа. Было жутко, было одиноко, темно, были крысы, было сыро, – и все эти неприятности только мешали сосредоточиться на роли. А когда я в темноте начинал говорить опостылевший мне текст для себя самого, – было просто глупо. Потом я прозяб и стал не на шутку бояться схватить воспаление легких. При таком страхе мне было не до роли. Я стучал, но никто не отпирал. Мне стало по-настоящему страшно за себя, но этот страх не имел никакой связи с ролью.

Единственным результатом эксперимента был сильнейший насморк и еще большее отчаяние. Очевидно, чтобы стать трагиком, недостаточно запереть себя в подвал с крысами, а надо что-то другое. Но что? По-видимому, напротив, надо поднять себя куда-то высоко, в возвышенные сферы. Но как туда добраться – никто не говорит.

[83] навязчивую идею (франц.).

Режиссеры талантливо объясняют то, чего им хочется добиться, что надо для пьесы; их интересует только конечный результат. Они критикуют, указывая также, чего не надо. Но как добиться желаемого, об этом они умалчивают.

«Переживайте, чувствуйте сильней, глубже, живите!» – говорят они.

Или:

«Вы не переживаете! Надо переживать! Постарайтесь почувствовать!» И стараешься, и пыжишься изо всех сил, и напрягаешься, узлом завязываешь себе кишки, до хрипоты сжимаешь горло, выпучиваешь глаза, наливаешься кровью до головокружения, стараешься до изнеможения выполнить эту каторжную работу, загоняешь чувство куда-то в живот и до такой степени устаешь, что оказываешься не в силах еще раз повторить сцену по требованию режиссера.

Так было на простых репетициях. Что же будет на спектакле, с публикой, когда от волнения я перестану владеть собою? И действительно, на премьере моя игра была «сплошной жилой», как выражаются актеры.

Но… спектакль имел успех.

Чудесные декорации, костюмы, сделанные по эскизам большого таланта, каким был Соллогуб, великолепные мизансцены, весь тон и атмосфера спектакля, отличная слаженность его (это было от Федотова) – все вместе было ново и оригинально по тому времени. Хлопали. Кому же выходить, как не мне? И я выходил и кланялся, и публика меня принимала, потому что она не умеет отделять работу художника от работы режиссера, а работу режиссера от работы актера. В конце концов хвалили и меня. А я верил и искренно думал, что если хвалят, значит, доходит до публики, производит впечатление, значит, хорошо, а эта «жила», эта судорога, очевидно, и есть вдохновение. Следовательно, я чувствую верно, и все обстоит благополучно.

Но режиссер бранит… Из зависти! А если зависть, – значит, есть чему завидовать!

Из этого заколдованного круга самообольщения нет выхода. Актер запутывается и засасывается в тине лести и похвал. Всегда побеждает то, что приятнее, чему больше всего хочется верить. Побеждает комплимент очаровательных поклонниц, а не горькая истина знатока.

Молодые актеры! Бойтесь ваших поклонниц! Ухаживайте за ними, если угодно, но не говорите с ними об искусстве! Учитесь вовремя, с первых шагов слушать, понимать и любить жестокую правду о себе! И знайте тех, кто вам может ее сказать. Вот с такими людьми говорите побольше об искусстве. Пусть они почаще ругают вас!

Счастливая случайность

«Жорж Данден»

Работа над другой ролью спектакля – Сотанвиля в «Жорже Дандене» – была также нелегка. Труднее всего начать. И чем значительнее произведение, тем недоуменнее стоишь у подножия его громады, точно пешеход перед Монбланом.

Мольер тоже широко охватывает человеческие страсти и пороки. Он описывает то, что видел и знает. Но как гений он знает все. Его Тартюф – не просто господин Тартюф, а все человеческие Тартюфы, вместе взятые. Он описывает жизнь, происшествие, частное лицо, а получается общечеловеческий порок или страсть. В этом отношении он близок Пушкину и всем вообще великим писателям, которые в этом смысле все родственны между собой. Потому-то они и велики, что у них широкий горизонт, большой охват.

Пушкин, Гоголь, Мольер и прочие великие поэты уже давно одеты, однажды и навсегда, в заношенные мундиры всевозможных традиций, через которые не доберешься до их живой природы. Произведения Шекспира, Шиллера, Пушкина на жаргоне актеров и театральных рабочих называются «готическими» пьесами; произведения Мольера так и называются «мольеровскими». В самом существовании прозвания и в самом обобщении всех в одну общую кличку уже заложено указание на то, что они подведены под общий штамп. Раз что в пьесе стихи, средневековый костюм, пафос – значит, романтизм, значит, «готические» декорации и костюмы, словом «готическая» пьеса.

В создании таких предрассудков и в искажении великих произведений ложными традициями повинны не только театры и актеры, но в еще большей степени – педагоги, которые с ранней юности, когда еще так остра впечатлительность, сильна интуиция и свежа память, на всю жизнь портят прелесть первого знакомства с гениями. Они по одному общему, выветрившемуся и потому сухому шаблону говорят о Великом.

А как играются «классические», «готические» пьесы? Да кто же этого не знает!

Любой гимназист покажет вам, как передаются в театре возвышенные чувства, как декламируют нараспев, с пафосом стихи, как носят костюм, как актеры торжественно шествуют по сцене, принимая позы, и проч.

Тут дело не в авторе и его стиле, – дело в испанских сапогах, в трико, в шпаге, в напевном скандировании стихов, в голосе, поставленном «на колок», в актерской выправке, в животном темпераменте, в красивых ляжках, завитых волосах, подведенных глазах.

То же и с Мольером. Кто не знает мольеровского мундира? Он один для всех его и ему подобных пьес. Попробуйте вспомнить какую-нибудь постановку на сцене его произведения, и вы вспомните все постановки сразу, всех его пьес, во всех театрах. У вас запрыгают в глазах все виденные вами театральные Оргоны, Клеандры, Клотильды, Сганарели, которые похожи друг на друга, как капли воды. Это-то и есть священная традиция, старательно охраняемая всеми театрами! А где же Мольер?

Он спрятан в карман мундира. Его не видно за традициями. А между тем прочтите его «L'impromptu de Versailles»,[84] и вы убедитесь в том, что сам Мольер жестоко осуждает как раз то, что составляет сущность приписываемых ему традиций. Что может быть скучнее мольеровских традиций на сцене! Это Мольер – «как всегда», Мольер – «как полагается», Мольер – «вообще»!

Ужасное, пагубное для театра слово – «вообще»! Оно-то и стояло между мной и Сотанвилем Мольера, точно каменная стена, разделяющая нас. Из-за этой стены я не видел самого Мольера. С первой репетиции я уже знал все. Недаром же я насмотрелся в свое время Мольера на французских сценах. Постановки «Дандена», правда, я никогда не видел в театре, но что за беда! Передо мной был Мольер «вообще», – и этого было более чем достаточно для меня, завзятого копировальщика.

На первых репетициях я уже копировал вовсю известные мне мольеровские штучки и чувствовал себя как дома.

«Насмотрелись вы в Париже! – ухмыляясь, сказал мне Федотов. – Как по нотам!» Федотов умел разбирать стену, стоявшую между актером и ролью, и сдирать мундир обветшалых традиций, давая вместо них иные, подлинные традиции искусства. Он шел на сцену и сам играл, создавая верное, живое и тем самым разрушая ложное, отжившее. Конечно, нехорошо учить с показа, так как это вызывает копирование. Но Федотов рассуждал по поводу своих показываний проще, практичнее:

«Что же я могу сделать с любителями, – оправдывался он, – как не самому показывать им, раз что спектакль ставится на срок. Не открывать же классы, чтоб их учить сначала.

[84] «Версальский экспромт» – одноактная комедия Мольера (Ред.).

Покопирует и выиграется!» Федотов играл фабулу пьесы, но фабула неразрывно связана с психологией, психология – с образом, с поэтом. Комизм произведения, сатира – сами собой вскрываются, если отнестись ко всему происходящему с большой верой, серьезно.

Вот этот серьез был у Федотова чрезвычайно силен; кроме того, как подлинно русский комедийный артист, он был ярок, сочен, характерен. Другими словами, в нем было все то, что нужно для Мольера. Недаром во времена расцвета русского театра считалось, что одними из лучших исполнителей Мольера были русские артисты – Щепкин, Шуйский, Садовский, Живокини. Кроме того, Федотов до тонкости изучил французский театр, что делало его игру законченной, отточенной, изящной, легкой.

Федотов сыграет – и все ясно. Сама собой обнажается органическая природа ролей во всей их красоте.

Как хорошо, как просто! Так бы пошел и сделал то же самое! Но стоит взойти на подмостки – и сразу все точно опрокидывается вверх ногами. Между смотрением в зрительном зале и стоянием на сцене – большое расстояние. Стоит выйти на подмостки – и то, что казалось легко в зале, делается сразу мудреным. Труднее же всего, стоя на подмостках, подлинно верить, серьезно относиться к тому, что происходит на сцене. Но без веры и серьеза нельзя играть комедию или сатиру, тем более французскую, тем более классическую, тем более мольеровскую. Здесь все дело в том, чтоб искренно поверить своему глупому, или невероятному, или безвыходному положению; искренно волноваться и страдать от него. Можно наиграть этот серьез, но тогда результат получится совсем обратный. Комедия настолько щепетильна, что мстит за себя. Пережить или представиться переживающим – огромная разница, такая же, какая существует между естественным, органическим комизмом и внешним ломаньем шута.

Я неискусно представлялся переживающим там, где Федотов органически переживал. Я старался казаться серьезным и верующим в то, что со мной происходит на сцене.

Поэтому у Федотова была настоящая живая жизнь, а у меня лишь протокол этой жизни.

Но то, что показал Федотов, было так прекрасно, что уже не было возможности отречься от показанного. Я был у него в плену – обычный результат всяких показываний на сцене. Прежняя стена ложных традиций рушилась, но на ее место встал между мною и ролью чужой, федотовский образ. Мне предстояло через это новое препятствие подойти к моему собственному Сотанвилю и войти в него. Это трудно. Но… все-таки живой, хоть и чужой образ лучше, чем мертвая мольеровская традиция.

Зато, когда Федотов замечал малейший проблеск самостоятельности в творчестве, он радовался, как ребенок, и устранял все, что мешает артисту для проявления себя.

Итак, снова я начал копировать Федотова. Конечно, я копировал лишь внешность, так как живую искру таланта все равно скопировать нельзя. Но беда была еще не в том, что я присяжный копировальщик, меньше всего умел копировать. Это – особый талант, которого у меня не было. Когда копия не удавалась, я беспомощно бежал от нее и хватался за набитые приемы игры, ища жизни то в темпе, с болтанием слов и маханием руками, то в сплошной игре без пауз, чтоб зритель не соскучился, то в бессильном напряжении всех мускулов и выжимании темперамента, то в просыпании текста. Словом, я фатально возвращался ко всем своим прежним любительским и опереточным ошибкам, которые можно формулировать фразой: «Играй во-всю, чтобы не соскучились!» «Ведь хвалили же меня за это раньше! Бывал же я и весел, и легок, и подвижен, и смешон на сцене!» Но на этот раз мои уклонения в прежний тупик не принимались Федотовым. С режиссерского стола он мне кричал:

«Не комкайте! Ясней! Неужели вы думаете, что от этого мне, зрителю, будет веселее? Напротив, мне скучно, потому что я ничего не понимаю. А топтание, махание руками, хождение, бесчисленные жесты мешают мне смотреть. У меня рябит в глазах и трескотня в ушах.

Какое уж тут веселье!» Дело подходило уж к генеральным репетициям, а я все еще сидел между двух стульев.

Но тут, на мое счастье, совершенно случайно я получил «дар от Аполлона». Одна черта в гриме, придавшая какое-то живое комическое выражение лицу, – и сразу что-то где-то во мне точно перевернулось. Что было неясно, стало ясным; что было без почвы, получило ее; чему я не верил – теперь поверил. Кто объяснит этот непонятный, чудодейственный творческий сдвиг! Что-то внутри назревало, наливалось, как в почке, наконец – созрело. Одно случайное прикосновение, – и бутон прорвался, из него показались свежие молодые лепестки, которые расправлялись на ярком солнце. Так и у меня от одного случайного прикосновения растушевки с краской, от одной удачной черты в гриме бутон точно прорвался, и роль начала раскрывать свои лепестки перед блестящим, греющим светом рампы. Это был момент великой радости, искупающий все прежние муки творчества. С чем сравнить его? С возвращением к жизни после опасной болезни или с благополучным разрешением от бремени? Как хорошо быть артистом в эти моменты и как редки эти моменты у артистов! Они навсегда остаются светлой точкой, манящей к себе, путеводной звездой в исканиях и стремлениях художника.

Оглядываясь назад и оценивая результаты этого спектакля, я понимаю важность пережитого тогда момента в моей артистической жизни. Благодаря Федотову и Соллогубу во мне произошел сдвиг с мертвой точки, я словно выкарабкался из тупика, в котором долго топтался на месте. Нового пути я не нашел, но понял основную свою ошибку, – а это уже много. Я принимал простую актерскую эмоцию – род истерии, сценического кликушества – за вспышки подлинного вдохновения. Но после этого спектакля мне стало ясно, что я заблуждался.

Выдержка

«Горькая судьбина»

Вскоре после «Скупого рыцаря» была поставлена у нас драма Писемского из крестьянской и помещичьей жизни под названием «Горькая судьбина».[85] Я играл в ней роль крестьянина Анания Яковлева. Пьеса написана с большим мастерством.

После «Власти тьмы» Толстого это – лучшая пьеса из нашего крестьянского быта.

Роль Анания, которую я играл, требует минутами не только драматического, но и трагического подъема. Роли разошлись очень хорошо среди наших любителей, а некоторые, – особенно Лизаветы, жены Анания, – нашли себе исключительно удачных истолкователей.

Как при прежних работах, так и на этот раз я задал себе новую очередную задачу; она заключалась в том, чтоб выработать в себе сценическую выдержку. Эта задача стала на очередь потому, что в минуту сильного подъема, который я принимал за вдохновение, не я управлял своим телом, а, наоборот, оно управляло мною. Но что может сделать тело там, где требуется работа творческого чувства! В эти минуты тело напрягается от бессилия воли, а ненормальное напряжение повсюду, в разных центрах, точно завязывает узлы или создает судороги, благодаря которым ноги коченеют и едва могут ходить, руки деревенеют, дыхание

[85] «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского была показана 11 декабря 1888 года. Спектакль был приурочен к двадцатипятилетию первой постановки этой пьесы в Москве. («Горькая судьбина» впервые была поставлена кружком любителей драматического искусства 31 июля 1863 года. Роль Анания играл автор пьесы – А. Ф. Писемский.) В Обществе искусства и литературы Лизавету, жену Анания, играла М. В. Ильина. «Горькая судьбина» прошла восемь раз. Последнее представление состоялось 19 ноября 1892 года. В 1895 году К. С. Станиславский играл в «Горькой судьбине» вместе с П. А. Стрепетовой в гастрольных спектаклях артистки в театре Парадиза.

спирается, горло сдавливается и все тело мертвеет. Или, напротив, от безвластия чувства во всем теле наступает анархия: мышцы непроизвольно сокращаются, вызывая бесчисленное количество движений, бессмысленных поз и жестов, нервных тиков и проч. От этого хаоса само чувство бежит и прячется в свои тайники. Можно ли творить и мыслить при таком состоянии?! Естественно, что прежде всего надо его побороть в себе, т. е. уничтожить анархию, освободить тело от власти мышц и подчинить его чувству.

Я понимал тогда слово выдержка лишь с внешней стороны и потому прежде всего старался уничтожить всякий жест и лишнее движение, т. е. учился стоять на сцене неподвижно. Это нелегко – стоять на сцене неподвижно перед тысячной толпой. Мне это удавалось, но опять-таки ценою сильного напряжения всего тела, так как я просто приказывал себе не двигаться и от этого нового насилия еще больше деревенел. Однако постепенно, от репетиции к репетиции, от спектакля к спектаклю, я освобождался от мышечных судорог. Общее напряжение я переводил в местное, частное, т. е. концентрировал напряжение всего тела в один определенный центр: в пальцы рук и ног или в диафрагму, вернее, в то, что я тогда принимал за нее. Со всей силой сжимая кулаки, я вдавливал ногти пальцев в ладони, отчего нередко образовывались кровяные следы. Я скорчивал пальцы ног и всей тяжестью тела вдавливал их в пол, отчего также нередко оставались кровяные следы в обуви.

Создавая местное, частное напряжение, я отвлекал общее напряжение всего тела, что давало ему возможность свободно стоять без топтанья на месте и без лишних движений. При дальнейшей работе я учился бороться с созданными мною же местными узлами напряжения рук, ног и проч. Но это мне долго не удавалось: освободишь напряжение сжатого кулака и смотришь – все судороги, в нем собранные, точно выпущенные на свободу, разбежались по всему телу. Чтобы избавиться от них, нужно было снова собирать их в кулак, – заколдованный круг, из которого, казалось, не было выхода. Но зато, когда мне удавалось освободиться от всякого напряжения, я испытывал артистическую радость, а с режиссерского стола мне кричали:

«Хорошо! Молодец! Просто! Без наигрыша!» Но, к сожалению, эти минуты были редки, случайны и мимолетны.

И еще открытие: чем спокойнее и выдержаннее чувствовало себя на сцене мое тело, тем более у меня являлось потребности заменить жест мимикой, интонацией голоса, взглядом. Как я был счастлив в эти минуты! Мне казалось, что я уже все понял и могу в полной мере пользоваться открытием. Поэтому я спешил дать полный простор мимике, глазам, голосу. Но тут раздавался крик режиссера:

«Не гримасничайте!» Или: «Не кричите!»

И я снова становился в тупик.

«Опять не то! Почему же мне хорошо, а там плохо?» – спрашивал я себя. И опять от охватившего меня сомнения внутри ныло, все найденное исчезало, и наступала мышечная анархия.

«В чем же дело?» – допытывался я.

«В чем дело? Да в том, что не надо гримасничать».

«Значит, не надо мимики, – так, что ли?» И я попробовал не только не усиливать мимики, но даже подавлять ее. На это никакой реплики с режиссерского стола не последовало, но вот что я заметил: стоило мне, в сцене объяснения с помещиком, стараться казаться безразличным и спокойным, как тотчас у меня внутри закипало какое-то волнение. Его мне приходилось еще усиленнее скрывать, а чем усиленнее я его скрывал, тем оно больше развивалось. Тогда мне снова было хорошо, тепло на сцене. Таким образом, скрывание чувства еще больше разжигает его. Но почему же нет отклика с режиссерского стола в эти минуты?

По окончании акта я получил общую похвалу – за все в целом; но мне было мало этого. Как было бы важно получить одобрение с режиссерского стола в самый момент моего внутреннего удовлетворения. Но режиссеры, по-видимому, еще не сознавали этой важности.

Так было в спокойных местах роли. Но когда наступила сцена сходки, превосходно написанная автором, превосходно поставленная А. Ф. Федотовым и исполненная актерами, – сцена, которую нельзя было играть равнодушно, я невольно отдался общей волнующей атмосфере и ничего не мог сделать с собой. Как я ни напрягался, чтоб сдержать жест, в конце концов темперамент взял верх над моим сознанием и искусственной выдержкой, и я перестал владеть собой настолько, что по окончании спектакля не мог вспомнить, что я делал на сцене. Обливаясь потом от возбуждения, я пошел в зал к режиссерскому столу, чтоб поделиться своим горем:

«Знаю, знаю, что вы мне будете говорить: распустил жесты! Но это выше моих сил. Смотрите, в кровь проткнул ладони!» – оправдывался я.

Каково же было мое удивление, когда все бросились ко мне со своих мест с поздравлениями:

«Молодец! Огромное впечатление! Какая выдержка! Сыграйте так на спектакле, и большего не надо!» «Да ведь я же в конце распустил жесты, не сладил с собой?» «Это-то и хорошо!» «Хорошо, что я распустил жесты?» – переспрашивал я.

«Да, хорошо. Какой тут жест, когда человек вне себя, – объясняли мне, – это-то и хорошо, что мы видели, как вы сдерживали себя все сильнее и сильнее, но, наконец, что-то прорвалось – и вы потеряли самообладание. Вот это и называется нарастанием, crescendo, переходом от пиано к форте. Чувство подымалось в гору от самых низких к самым верхним нотам, от спокойствия к бешенству. Вот это и запомните. Сдерживайте себя до тех пор, пока хватает сил, – чем дольше, тем больше. Пусть будет долог постепенный ход кверху, а самый последний, ударный момент – короток. Это хорошо! Иначе потеряется сила, ударность. Актеры же обыкновенно делают обратное. Они пропускают самое интереснее – постепенное нарастание чувства и с пиано сразу перепрыгивают на фортиссимо и долго застревают на нем».

«А-а, вот в чем секрет! Это уже что-то из области практических советов. Это мой первый артистический багаж!» Кругом было ликование – лучший показатель впечатления. А я расспрашивал всех, кого мог; не ради актерского тщеславия, а ради проверки соответствия между тем, что чувствовали они в зале, и тем, что чувствовал я на сцене. Теперь уж я знаю кое-что об этой разнице между впечатлением зрителя и самочувствием артиста.

И на этот раз грим помог мне, как это было в роли Сотанвиля. Я узнал в нем живого человека. Он не был насильно прилеплен ко мне, а естественно вязался с тем, что было внутри. Познав образ и зажив им, я тем не менее, по старой привычке, начал его копировать. Но все-таки копировать свой, собственно-созданный образ лучше, чем чужой трафарет или чужие приемы игры.

Спектакль имел огромный успех.[86] Пьесу, постановку, актеров расхвалили и в прессе, и в публике. Новая работа осталась в репертуаре, и мне, по мере того как я играл, становилось все лучше и приятнее. Многое, что я делал на сцене, доходило до зрительного зала, и я был счастлив тем, что, как мне казалось, нашел секрет, которым можно руководствоваться, на который можно опираться, чтобы увереннее идти дальше.

---

[86] К. С. Станиславский в своем дневнике приводит слова А. И. Южина, сказанные им после одного из спектаклей «Горькой судьбины»: «Жена передавала мне, что вы прекрасно играете роль Анания, а она очень строгий судья. Скажите, отчего вы не хотите на Малую сцену?..» «Я отвечал, – пишет Станиславский, – что не желаю быть незаметным артистом, конкурировать же с Южиным и Ленским не берусь» («Художественные записи», стр. 43).

Два шага назад

«Каменный гость» и «Коварство и любовь»

Недолго я пользовался новыми приемами игры, которые я называл «выдержкой». Стоило мне услышать пушкинский стих в «Каменном госте», в котором я играл сначала Дон Карлоса, а потом и самого Дон Жуана,[87] стоило мне надеть испанские сапоги и взять шпагу – и все новое, добытое таким трудом, пропало куда-то, а на смену ему явилось властное старое, сильное моей приученностью к нему в течение ранних годов любительства. Отдаться старым привычкам – то же, что закурить после долгого перерыва. Организм с еще большей силой набрасывается на знакомые ощущения. Временно обходившийся без них, он не переставал тайно мечтать о папиросе и со страстью возмещает пропущенное.

Таким образом, мое движение в искусстве делало шаг вперед и два шага назад.

Зачем я брался преждевременно за роли, которые мне было рано играть! Самый сильный тормоз при художественном развитии артиста – торопливость, надрывание своих неокрепших сил, вечное желание играть первые роли, трагических героев.

Давать непосильную работу чувству хуже и опаснее, чем с непоставленным и неокрепшим голосом петь партии не по голосу, хотя бы, например, из вагнеровских опер. Наш актерский, нервный и подсознательный аппарат гораздо нежнее, сложнее, легче поддается вывиху и труднее – исправлению, чем голосовой аппарат певца. Но, видно, человек так устроен, что он мечтает о том, чего у него нет, чего ему нельзя: мальчик непременно хочет поскорее курить и крутить усы, чтобы быть похожим на больших; девочка хочет раньше времени флиртовать, вместо того чтобы играть в куклы или учиться; юноша раньше времени старит себя, чтобы быть похожим на разочарованного и этим придать себе интерес. От зависти, от переоценки своих сил, от глупости или от неопытности каждый хочет быть тем, чем он быть не может и не должен. То же и в нашем деле. Начинающий актер хочет играть прежде всего Гамлета, роль, которую можно играть только в расцвете сил. Он не понимает того, что этой поспешностью он насилует и разрушает свой нежный, хрупкий и трудно исправимый душевный аппарат. И сколько ни говори об этом ученику и молодому актеру – все напрасно. Стоит хорошенькой гимназистке поаплодировать молодому актеру, другой – похвалить его, третьей – написать ему письмо с приложением карточки для подписи, – и все советы мудрецов уступают место мелкому актерскому тщеславию.

И я играл испанцев, заказывал себе сапоги в Париже и надрывал свои еще неокрепшие актерские данные ради похвал и писем гимназисток.

Нехорошо было то, что мне пришлось принять роль самого Дон Жуана, так как исполнитель его после первого спектакля должен был отказаться от участия. Тут стал на очереди вопрос мелкого самолюбия.

«Когда я просил роль, мне ее не давали, а теперь, когда ее играть некому, – сами идут ко мне! Что? Поняли, оценили!» – Так кичилось мое маленькое театральное тщеславие.

Я милостиво принял роль. Мне льстило то, что я был необходимым в репертуаре.

Спектакль прошел. Мне хлопали, потому что гимназистки не умеют отличать исполнителя от роли, а я, глупец, закусив удила, несся вперед, верхом на всех своих старых актерских ошибках. Они стали еще заметнее, так как теперь я мог играть с выдержкой, научившись ей в

---

[87] Первое представление «Каменного гостя» состоялось 15 января 1889 года. К. С. Станиславский играл Дон Карлоса, А. П. Кугушев – Дон Гуана. Ввиду плохого исполнения главной роли Кугушевым уже на втором спектакле – 29 января 1889 года – К. С. Станиславский выступил в роли Дон Гуана. «Каменный гость» прошел четыре раза.

роли Анания. Как хорошее, так и плохое, показанное со сцены с выдержкой, лишь усиливает свое качество или недостаток. И то, что я научился раскрываться в сильных местах, было нехорошо для этой роли: чем больше я раскрывался, тем больше я давал ложного театрального пафоса, так как в душе у меня не было ничего другого в этой роли. Я снова копировал оперного баритона в парижских сапогах и со шпагой. Но никто не мог меня разубедить в том, что я понял секрет, как играть не только бытовые мужицкие роли, но и испанских любовников в трагедии.

Работа над Дон Карлосом и Дон Жуаном толкнула меня опять назад.

К сожалению, и следующая роль того же сезона была, если не испанская и не в стихах, то с высокими сапогами, со шпагой, с любовными словами и возвышенным стилем. Я играл роль Фердинанда в трагедии Шиллера «Коварство и любовь».[88] Но… было одно «но», которое, до известной степени, спасло меня от новых ошибок и без которого мы не могли бы справиться с трагедией.

Луизу играла М. П. Перевозчикова, по сцене Лилина. Она, наперекор мнению света, пришла к нам в качестве артистки. Оказывается, мы были влюблены друг в друга и не знали этого. Но нам сказали об этом из публики. Мы слишком естественно целовались, и наш секрет открылся со сцены. В этом спектакле я меньше всего играл техникой и больше всего интуицией. Но нетрудно догадаться, кто вдохновлял нас: Аполлон или Гименей.

Весной, по окончании первого сезона Общества искусства и литературы, я был объявлен женихом, и 5 июля того же года женился, потом поехал в свадебное путешествие и вернулся к осени в театр с известием, что жена, к сожалению, не сможет в наступающем сезоне нести свои обязанности в театре.

Таким образом, «Коварство и любовь» оказалось не только любовной, но и коварной пьесой. Она прошла всего два или три раза и была снята с репертуара. Смогли ли бы мы и дальше играть в этой пьесе с тою же непосредственностью и вдохновением или, при повторении роли Фердинанда, она стала бы у меня рядом с Дон Жуаном и Дон Карлосом и была бы укором моему упрямству?

Как и в предыдущих спектаклях, опытная рука режиссера Федотова умело пользовалась недурным артистическим материалом. Мы радостно встречали указания опытного руководителя; они помогали нам, но вполне сознательного отношения к ним у нас не было, и едва ли эти спектакли двинули нас вперед как актеров.

Успех спектакля был большой, и я торжествовал, так как он подтверждал все мои предположения о героических ролях, которые после Дон Жуана стали мне еще более милы.

«Стало быть, я могу играть трагические роли, – говорил я себе. – Стало быть, я – любовник. Стало быть, мои технические принципы, найденные в «Горькой судьбине», действительны и в трагедии!» Отмечу один заслуживающий внимания факт, который произошел приблизительно в описываемое время. Дело в том, что для подкрепления средств нашего Общества был дан большой костюмированный бал в залах бывшего Благородного собрания.

Убранством помещения заведовали лучшие художники, а участниками его были многие из артистов. На этом балу имел особенный успех любительский цыганский хор, составленный из учеников и членов Общества. В качестве солисток хора выступали обе дочери Ф. П. Комиссаржевского, приехавшие из Петербурга. У них были прекрасные голоса и хорошая манера петь, усвоенная от отца. Это было первое выступление перед большой публикой известной артистки Веры Федоровны Комиссаржевской.

---

[88] Трагедия Ф. Шиллера «Коварство и любовь» была показана 23 апреля 1899 года. Это была последняя постановка первого сезона Общества искусства и литературы.

Когда играешь злого, – ищи, где он добрый

«Самоуправцы»

Первый год существования Общества дал большой дефицит, но не поколебал веры в дальнейший успех.

Ко второму сезону уже произошли большие перемены в нашем Обществе. Ввиду соревнования двух отделов и школ – драматической и оперной – и двух их руководителей, т. е. Федотова и Комиссаржевского, возникли несогласия, которые всей своей материальной тяжестью ложились на меня. В довершение бед к концу года семейные вечера приелись. Артисты говорили:

«Нам надоело играть и в театре!»

Художники вторили им:

«Нам надоело писать и дома! По вечерам хочется играть в карты, а их тут нет.

Какой же это клуб!» Художникам без карт не хотелось писать картин, танцорам – танцевать, певцам – петь. А тут случился конфликт, после которого художники вышли из Общества. За ними ушли многие из артистов, и клуб при Обществе искусства и литературы сам собой прекратил существование. Остался драматический отдел и при нем оперно-драматическая школа.

Второй сезон Общества искусства и литературы, 1889–1890 гг., начался пьесой «Самоуправцы» Писемского.[89] Я играл роль генерал-аншефа времен императора Павла I. И пьеса, и роль талантливо, но жестоко написаны трудным, стильным языком эпохи.

Многое из того, что было найдено раньше, мне пригодилось в новой роли: и выдержка, и скрывание своей внутренней ревности при внешнем спокойствии (что так разжигало темперамент в роли Анания), и мимика, и игра глаз (которые сами собой приходят при укрощении мышечной анархии), и полное душевное раскрывание в момент наивысшего подъема, и стариковские приемы из «Скупого рыцаря».

Правда, в роли таились опасные рифы – высокие сапоги, шпага, любовные слова и чувства и, если не стихи, то высокопарный стиль эпохи. Но Имшин – слишком русский человек, чтобы можно было в нем бояться «испанца». А любовь его была не молодая, а стариковская, характерная по своим душевным очертаниям.

Говорят, что у меня сам собой, без моего ведома вышел образ, но я не подсмотрел, откуда он явился. Технические приемы игры толкали меня к правде, а ощущение правды – лучший возбудитель чувства, переживания, воображения и творчества.

Впервые мне не нужно было никого копировать, и мне было хорошо на сцене.

Одно только было неприятно: зрители жаловались на пьесу.

«Уж очень тяжело!» – говорили они.

Оказывается, что и для этого была своя причина, и вот как я познал ее.

Параллельно с «Самоуправцами» готовилась другая пьеса, в которой я не участвовал, но на репетициях которой я иногда присутствовал в свободное время, и там, когда спраши-

---

[89] «Самоуправцы» А. Ф. Писемского были поставлены 26 ноября 1889 года и прошли три раза. Спектакль ставил артист Малого театра П. Я. Рябов, приглашенный главным режиссером после ухода А. Ф. Федотова из Общества искусства и литературы осенью 1889 года. 6 декабря 1895 года «Самоуправцы» были возобновлены уже в постановке К. С. Станиславского. Впоследствии эта пьеса была включена в репертуар первого сезона Художественно-общедоступного театра, где прошла девять раз. Приводя в дневнике многочисленные отзывы на свою игру в «Самоуправцах», К. С. Станиславский пишет: «… слышал, что писатель Владимир Иванович Немирович-Данченко хвалил меня в роли Имшина» («Художественные записи», стр. 81).

вали моего мнения, я его высказывал. Хорошие слова приходят не тогда, когда во что бы то ни стало хочешь их сказать, а тогда, когда о них не думаешь, когда они сами становятся нужными. Так, например, я не умею философствовать, создавать афоризмы – один, наедине сам с собой. Но когда приходится доказывать свою мысль другому, тогда философия становится мне нужна ради доказательства, и афоризмы являются сами собой. Так случилось и на этот раз. Из зрительного зала видно лучше, чем на самой сцене, то, что делается на ее подмостках. Смотря из залы, я ясно понимал ошибки актеров и стал их объяснять товарищам.

«Пойми, – говорил я одному из них, – ты играешь нытика, все время ноешь, и, по-видимому, только о том и заботишься, чтобы он, сохрани бог, не вышел у тебя не нытиком. Но чего же об этом беспокоиться, когда сам автор, более чем нужно, об этом уже позаботился? В результате ты все время красишь одной краской. А ведь черная краска только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пущена белая. Вот и ты впусти в роль чуть-чуть белой краски в разных переливах и сочетаниях с другими тонами радуги. Будет контраст, разнообразие и правда. Поэтому, когда ты играешь нытика, – ищи, где он веселый, бодрый. Если после этого ты снова возвратишься к нытью, оно уже не будет надоедать; напротив, оно подействует с удвоенной силой. А непрерывное, сплошное нытье, как у тебя, так же нестерпимо, как зубная боль. Когда ты будешь играть доброго, – ищи, где он злой, а в злом ищи, где он добрый».

Сказав случайно этот афоризм, я почувствовал, что мне самому стало все ясно в роли генерала Имшина. Я делал ту же ошибку, что и мой товарищ. Я играл зверя, – но его не выкинешь из роли, о нем нечего заботиться, об этом выше меры позаботился сам автор, а мне остается искать, где он добрый, страдающий, раскаивающийся, любящий, нежный, самоотверженный… Итак, новый багаж в моем актерском чемодане!

Когда играешь злого, – ищи, где он добрый.

Когда играешь старика, – ищи, где он молод; когда играешь молодого, – ищи, где он стар, и т. д.

По мере того как я пользовался новым открытием, общий тон пьесы «Самоуправцы» смягчался, и жалобы на ее «тяжесть» становились реже.

Весь второй сезон Общества искусства и литературы шел по линии приблизительно тех же художественных исканий и технических заданий, что и первый.

К сожалению, только А. Ф. Федотов не отдавал нам прежнего пыла, так как он был чем-то недоволен, не ладил с Ф. П. Комиссаржевским и охладевал к делу.

Характерность

«Бесприданница». – «Рубль»

За второй год я переиграл несколько характерных ролей, например, роль Паратова в пьесе Островского «Бесприданница».[90] В роли много любовных слов, высокие сапоги и шинель, точно испанский плащ, – все опасные для меня рифы. Готовился поединок между прежними моими оперными приемами баритона и вновь приобретенными техническими приемами. Снова я прибегал к их помощи, т. е. к выдержке, к скрыванию своего чувства, к игре лицом, к разнообразию красок на палитре, – словом, ко всему, что было найдено

[90] Премьера «Бесприданницы» А. Н. Островского состоялась 5 апреля 1890 года. О своей работе над образом Паратова К. С. Станиславский подробно пишет в дневнике и в конце сообщает: «Федотова хвалила на репетиции всю пьесу и все тоны… Три раза без приглашения смотрела «Бесприданницу» и в третий раз навезла с собой много гостей» («Художественные записи», стр. 105).

раньше. Это создало какое-то хорошее самочувствие, которому я поверил. Заиграла фантазия, стали сами собою рождаться какие-то детали, привычки, характерные черты самого Паратова, например, военная выправка, удаль. Со всем этим багажом я не был пустым на сцене, мне было что делать на ней, и я не чувствовал себя раздетым. По мере репетиций я свыкся с техническими приемами, а присущая русскому человеку ширь Паратова раскрыла душу.

А тут на счастье – довольно типичный грим. Я увидел внешний образ его, и сразу все стало на свое место. Так я раздразнил дремавшую интуицию и с ее помощью ощупал образ. Он был на чем-то обоснован и в известной своей части оправдан, а дальше оставалось копировать его по привычке, все еще жившей во мне.

Но в этой роли появилось одно неприятное явление: я не мог справиться с текстом.

Несмотря на великолепный язык пьесы Островского, в которой нельзя переместить ни одного слова, текст «не ложился на язык». Я чувствовал, что в каждый момент моего пребывания на сцене я могу оговориться. Это нервировало, пугало меня и вызывало задержки, ненужные паузы, создавало какие-то сценические недоразумения, лишавшие роль и пьесу необходимой комедийной легкости и инерции. Боязнь за текст так сильно пугала, что каждая заминка бросала меня в пот. Однажды я так спутался в тексте, что уже не соображал, как выбраться из лабиринта слов. Смутившись, я ушел со сцены, сорвав у товарища одно из лучших мест роли.

Начавшийся у меня тогда актерский «трак» проявлял себя и в других ролях, постепенно лишая меня той уверенности в себе, которую я уже начал приобретать.

Когда я не думал о своем новом недостатке, «трак» исчезал, – доказательство того, что он был чисто нервного происхождения. А вот еще пример верности такого предположения: однажды в день спектакля «Бесприданницы» я серьезно захворал.

Температура доходила до тридцати девяти с половиной градусов. Я был в полусознании. Но, чтоб явить собой образец дисциплины и дать на будущее время пример моим товарищам, я, со всеми необходимыми предосторожностями, приехал в театр при двадцатипятиградусном морозе. Меня загримировали в лежачем положении, и, пользуясь тем, что мне не приходилось менять костюма, я мог лежать за кулисами как во время действия, так и в антрактах. Актеры боялись, что я тут-то среди акта, и уйду со сцены. Но я, отвлеченный болезнью, играл как никогда уверенно и свободно; и текст не мешал, и память не изменила мне.

Работа над ролью Паратова и результаты этой работы назидательны для меня в том смысле, что ясно указывали мое настоящее амплуа и призвание. Я – характерный актер. Через характерность мне удалось победить все подводные рифы роли Паратова: с шинелью à la испанский плащ, с высокими сапогами, с любовными словами и прочими опасными для меня соблазнами.

Но если бы я отказался от характерности и приспособил роль к себе, к своим человеческим личным данным, – провал оказался бы неизбежным.

Почему? А вот почему.

Бывают артисты, в большинстве случаев jeunes premiers и герои, влюбленные в себя, которые всегда и всюду показывают не образы, ими созданные, а себя, свою персону, умышленно никогда ее не меняя. Они не видят ни сцены, ни роли без себя. И Гамлет, и Ромео им нужен, как новый туалет моднице. Такие артисты правы, что боятся уходить от себя, так как вся сила их в личном сценическом обаянии. Скрываясь под характерностью, они теряют все.

Другие артисты, напротив, стыдятся показывать себя. Когда они играют доброго или хорошего человека от своего имени, им кажется нескромным приписывать себе чужие качества. Когда же они играют дурных, развратных и нечестных, им стыдно присваивать себе пороки. Однако от чужого лица, т. е. замаскировав себя гримом, как маской, они не боятся

обнаруживать ни свои пороки, ни добродетели и могут говорить и делать то, чего бы они никак не решились повторить в своем обычном виде, со сброшенной маской.

Я принадлежу к актерам этого типа. Я – характерный актер. Мало того, я признаю, что все актеры должны быть характерными, – конечно, не в смысле внешней, а внутренней характерности. Но и внешне пусть актер почаще уходит от себя. Это не значит, конечно, что он должен терять свою индивидуальность и свое обаяние; это значит другое, – что он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность, и, несмотря на это, быть в каждой роли другим. Почему все любовники непременно красавцы с завитыми волосами? Разве некрасивые, но милые молодые люди не имеют права на любовь? Между тем я в своей жизни видел только одного такого любовника, который не боялся сделать себя некрасивым для того, чтобы еще больше оттенить свое чистое любящее сердце, как вонючий тулуп ассенизатора Акима во «Власти тьмы» оттеняет его кристально чистую и благоуханную душу. Но в то время, о котором теперь идет речь, я любил не роль в себе, а себя в роли. Поэтому я интересовался не успехом артиста, а личным своим, человеческим успехом, и сцена для меня превращалась в витрину для самопоказывания.

Естественно, что эта ошибка меня удаляла от творческих задач и искусства.

В описываемом спектакле я начал понимать, что мое сценическое обаяние не в моей собственной человеческой личности, а в создаваемых мною характерных образах, в моей артистичности. Это было важное открытие. Но оно недостаточно проникло тогда в мое сознание.

Следующей моей работой была роль маклера Обновленского в пьесе Федотова «Рубль»,[91] содержания которой я уже не помню теперь. Подобно Сотанвилю, после долгих мытарств 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.

И эта роль успешно прошла под знаком характерности.

Теперь наконец я понял простую истину о том, что подход к роли от копирования чужого актерского приема не создает еще образа. Я понял, что надо создавать свой собственный образ, который, правда, я понимал тогда лишь с внешней стороны.

Правда и то, что я не умел искать подхода к образу, если мне его не подскажет режиссер, вроде А. Ф. Федотова, или случай, как, например, в Сотанвиле; и тогда я шел к нему от позы, от костюма, грима, манеры, жеста.

Без типичной для роли характерности я чувствовал себя на сцене точно голым, и мне стыдно было оставаться перед зрителями самим собой, неприкрытым.

Новое недоумение

«Не так живи, как хочется». – «Тайна женщины»

В том же сезоне я играл роль Петра в пьесе Островского «Не так живи, как хочется».[92]

---

[91] К. С. Станиславский допускает здесь неточность, называя «следующей работой» роль Обновленского. Комедия А. Ф. Федотова «Рубль» в первый раз шла 9 февраля 1889 года, т. е. до «Бесприданницы». Спектакль прошел два раза.

[92] Драма А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» в Обществе искусства и литературы была показана всего два раза: 3 января и 24 января 1890 года.

В роли и пьесе большая широта, разгул, сильные страсти, психологическое нарастание и трагический подъем. Казалось, что у меня был и нужный темперамент для этого, и фигура, и голос… Кроме того, были и испытанные приемы, и выдержка, и какая-то техника. Но все мои новые завоевания сразу куда-то исчезли, лишь только я приблизился к роли Петра. С первых шагов я пошел по верхним слоям роли, не задевая ее внутри. Так усиленно вертится холостая трансмиссия, пока сама машина бездействует. Холостая трансмиссия работает вовсю, но результатов никаких.

Так и я работал вхолостую, поверхностными нервами и периферией тела, не задевая самой души, которая оставалась холодной и бездействовала. Слова, жесты, движения летели мимо чувства, точно курьерский поезд мимо ненужных ему промежуточных станций, точно сорвавшийся с якоря пустой пароход без кормчего, пассажиров и груза. Механическая внешняя игра намного опережает внутреннее переживание. Чтобы остановить это бессмысленное метание по поверхности роли, надо передать инициативу творчества – интуиции и чувству, которые являются в роли кормчего; надо наполнить роль внутренним содержанием, как пустой корабль – грузом и пассажирами.

Как заставить чувство выбраться из своих тайников и взять инициативу творчества в свои руки? – Для этого нужно увлечь его интересным внутренним образом богатыря Петра, с широкой русской душой, стихийным темпераментом, большой любовной страстью, переходящей в ревность, отчаяние и безумие.

Но чувство молчало, а я не умел искусственно увлечь его. Я мог лишь с помощью усиленного внешнего движения рук и ног на секунду разбудить мышечную бодрость, и тогда я беспричинно и бестолково механически волновался, но тотчас же замирал.

Это напоминает испорченные часы. Если долго вращать стрелки извне, они начинают шипеть и проявлять жизнь внутри и в путанном ритме отбивать удары, которые, едва возникнув, прекращаются. Так же путанно и на мгновение оживали во мне внутренние ощущения, вызванные внешним физическим раздражением. Но имеют ли они какое-нибудь отношение: к духовному существу роли? Или это просто механическое волнение – мгновенное и безжизненное? Оно не в счет, так как не нужно творчеству. Других же средств у меня не было. Ничем не управляемый изнутри, я был бессилен перед большими трагическими задачами, стоявшими перед моим творческим чувством. Мне не оставалось ничего больше, как пыжиться на трагедию, стараться быть сильнее, больше, грознее, чтоб походить на богатыря. По выражению Гоголя, я только «дразнил» образ, но не мог стать образом. Я насиловал свое чувство, и за это природа отомстила мне. Случилось то, что неизбежно бывает в подобных случаях, чего больше всего должен бояться всякий артист. От бессилия выполнить стоявшие передо мною задачи появились напряжение, судороги и потуги, коченение всего тела, мышечная анархия, дурные условности, актерские ремесленные штампы. Если даже небольшое насилие над природой и чувством опасно в нашем искусстве, то тем более оно опасно в трагической роли, где оно является в удесятеренной степени, так как в таких ролях сталкиваешься с большими человеческими переживаниями, с непосильными для неопытного актера творческими задачами. Представьте себе, что вас заставляют прыгнуть через ров или взобраться на забор, или вас толкают в пчельник, где вы рискуете получить укусы. Вы, естественно, упираетесь и выставляете руки, чтоб не подпускать к себе, защититься от насилия и отделаться от поставленных задач, хотя они и не слишком трудны для выполнения. Теперь представьте себе, что вас толкают в клетку ко льву, или заставляют перепрыгнуть через пропасть, или взобраться по отвесной скале. Естественно, что вы будете упираться еще сильнее, с удесятеренным напряжением, и еще больше выставлять руки вперед, чтобы защититься от насильника, не подпустить его к себе и избежать непосильной задачи. А если, несмотря на невозможность ее выполнения, вас все-таки принуждают делать непосильное, вы пыжитесь, напрягаетесь именно потому, что не можете выполнить задачи.

В такое положение очень часто попадает неопытный актер. Его заставляют плакать, когда ему не хочется; смеяться, когда ему грустно; страдать, когда ему весело; воплощать чувства, которых у него нет в душе. Отсюда – всевозможные компромиссы природы для того, чтобы выйти из безвыходного положения. И все кончается лишь напряжением, насилием, стискиванием горла, диафрагмы, всевозможных мышц и ложными условностями игры, которыми актер хочет обмануть себя и публику.

Единственный выход из положения – актерская условность, которая от частого повторения превращается в актерский штамп.

Чем непосильнее стоящая перед актером задача, тем больше насилия и тем более выставляет испуганное чувство свои невидимые защитные буфера. И чем чаще становится артист в такое безвыходное положение, тем пугливее становится его чувство, тем больше оно привыкает выставлять буфера, тем чаще приходится уходить в условность и пользоваться ремесленными штампами.

Бывают штампы приличные: так, например, хорошо созданная роль от времени и от небрежного отношения к внутренней ее стороне превращается во внешний штамп. Но он фиксирует когда-то хорошее пережитое. Как ни плох такой штамп, его нельзя сравнить с другого рода штампом, который пыжится внешне передать то, что не было пережито чувством, с тем штампом, который пытается заменить правду актерской условностью, заношенной от времени при частом употреблении.

Наихудший из всех существующих штампов – это штамп русского богатыря, витязя, боярского сына или деревенского парня с широким размахом. Для них существует специфическая походка с развалом, однажды и навсегда установленные широкие жесты, традиционные позы с «руками в боки», удалое вскидывание головы и отбрасывание опускающихся на лоб молодецких кудрей, особенная игра с шапкой, которую беспощадно мнут ради механического усиления страсти, удалые голосовые фиоритуры на верхних нотках, певучая дикция в лирических местах и проч. Эти пошлости так сильно въелись в уши, глаза, тело, мускулы актеров, что нет возможности от них отделаться.

На мою погибель в то время была в моде опера Серова «Вражья сила».[93] Она, как известно, написана на сюжет той пьесы Островского, которую мы играли, т. е. «Не так живи, как хочется». Если плох штамп русского богатыря в драме, то в опере он совершенно нестерпим. В частности, штамп роли оперного Петра – самый худший из всех богатырских штампов. И именно он-то и завладел мною, так как оперная закваска продолжала сидеть во мне и лишь на время заглохла. Стоило мне после долгого периода почувствовать знакомые актерские приемы и их ощущения, и я, подобно курильщику, который после перерыва снова начинает курить вовсю, отдался во власть всех моих плохих прежних привычек.

Вред от описываемого спектакля понятен. Но была и польза. Он с помощью доказательства от противного выяснил (но, к сожалению, не убедил меня), что трагедия и сильная драма, требующие удесятеренного напряжения, могут больше всего насиловать чувство, если оно не возбуждается само собой, интуитивно или с помощью правильно выработанной внутренней техники. Вот почему вред от таких ролей может быть очень большой, и я предостерегаю от него молодых актеров, которые, еще не выработав в себе техники, уже тянутся к Гамлету, Отелло и другим трагическим ролям. Прежде чем браться за такую работу, пусть молодые артисты приобретут побольше приемов внутренней техники.

Ни пьеса, ни моя роль не имели успеха. В результате – временное отчаяние, потеря веры в себя. Но так как ни одно бездарное создание на сцене не обходится без своих поклонников, и на этот раз я нашел их для себя и утешился. Неуспех мой не разубедил меня в том,

[93] «Вражья сила» – народно-бытовая музыкальная драма А. Н. Серова – впервые была поставлена в Петербурге на сцене Мариинского театра в 1871 году.

что мне было рано браться за трагедию. Я продолжал упорно мечтать о ней, задерживая тем естественный ход своего развития.

Не знаю, чем объяснить мой совершенно исключительный успех в водевиле «Тайна женщины»,[94] где я повторил уже игранную в нашем домашнем кружке роль студента Мегрио. Я ничего не менял в сделанном раньше, а ведь прежний принцип: играй вовсю, чтобы не соскучились, на котором создавалась роль, – несомненно, был ложен. Болтанье слов, сплошное действие без пауз, поднимание тона ради поднимания тона, скорость темпа ради скорости темпа, скороговорка и просыпание слов, – словом, все те ошибки, которые были созданы нами при первых наших любительских шагах, остались и на этот раз. Но, к удивлению моему, они нравились строгим ценителям моей игры – А. Ф. Федотову, Ф. П. Комиссаржевскому и Ф. Л. Соллогубу. Они меня хвалили в роли Мегрио. И я недоумевал перед этим фактом.

Единственное объяснение было в моей молодости и в моем тогдашнем юном запале.

Важное условие, которое, к сожалению, теряется с годами. Очевидно, что и все предыдущие роли, к которым я отнесся с большой строгостью, имели успех потому, что они были проникнуты тем же юным запалом, который сам по себе давал жизнь на сцене. Если это так, то мне понятно, почему теперь мне нередко приходится слышать мнение своих давнишних поклонников, которые уверяют, что тогда, когда мы были неучеными, мы играли лучше, чем теперь, когда мы стали много знать. Как бы подольше удерживать в себе молодой артистический запал?! Как жаль, что он пропадает! Неужели нельзя технически запомнить и зафиксировать в себе то, что было так прекрасно в молодости, чем я тогда интуитивно жил в роли Мегрио?

Слушая треск аплодисментов после финала пьесы, я опять говорил себе:

«Значит, я любовник; значит, я могу играть от своего имени; значит, этот темп на-унос, скороговорка и другие наши опереточные приемы допустимы!» И снова я начинал в них верить, а корни их вновь оживали во мне.

Мейнингенцы

Приблизительно в это время приехала в Москву знаменитая труппа герцога Мейнингенского с режиссером Кронеком во главе.[95] Их спектакли впервые показали Москве новый род постановки – с исторической верностью эпохе, с народными сценами, с прекрасной

---

[94] Водевиль «Тайна женщины», поставленный в Алексеевской кружке в 1881 году, был показан в Обществе искусства и литературы 10 января 1889 года и повторялся неоднократно в сезонах 1890/91 и 1891/92 годов.

[95] «Мейнингенцами» называли труппу придворного театра герцогства Саксен-Мейнинген (Германия). Этим театром с 1870 года руководил герцог Георг II. Его ближайшими помощниками были актриса Эллен Франц (его жена) и режиссер Людвиг Кронек – вначале комедийный актер.Репертуар мейнингенской труппы состоял по преимуществу из классических пьес – произведении Шекспира, Шиллера, Клейста и др. Историко-музейная точность воспроизводимых на сцене событий была одной из характерных черт режиссуры мейнингенского театра. Заботясь о зрелищной эффектности сценического действия, постановщики часто отодвигали на второй план актера, пытались внешними художественными средствами скрыть недостатки исполнения.Крупных актеров в мейнингенской труппе было мало. Некоторое время у мейнингенцев играл Людвиг Барнай (1842–1924), известный немецкий трагик, создатель образов Гамлета, Отелло, короля Лира, Вильгельма Телля и др. Однако система работы режиссеров мейнингенского театра с исполнителями не способствовала развитию актерских индивидуальностей. Серьезным недостатком мейнингенского театра была также узость его репертуара: принципиальный уход от современности, пренебрежение живой жизнью, увлечение романтикой прошлого.Начиная с 1874 и по 1890 год, т. е. в течение шестнадцати лет, мейнингенцы совершили ряд гастрольных поездок по Германии и зарубежным странам. В 1885 и 1890 годах мейнингенцы приезжали в Россию, играли в Петербурге, Москве, Киеве и Одессе.Впечатления Станиславского от мейнингенцев относятся к их второму приезду в 1890 году. Несмотря на то что Станиславский высоко оценивал деятельность мейнингенцев, особо отмечая «режиссерские приемы выявления духовной сущности произведения», основы эстетики мейнингенского театра были чужды его творческим принципам.Станиславский резко возражает против стремления режиссеров мейнингенского типа превратить актера «в пешку для передвижения его по своим мизансценам». Он считает, что «главное в руках актера», что великие мысли и чувства могут быть выражены на сцене только в образах, созданных актерами.

внешней формой спектакля, с изумительной дисциплиной и всем строем великолепного праздника искусства. Я не пропускал ни одного представления и не только смотрел, но изучал их.

Говорили, что в труппе нет ни одного талантливого актера. Это неправда. Был Барнай, Теллер и другие. Можно не соглашаться вообще с немецким пафосом и манерой игры трагедии. Пусть мейнингенцы не обновили старых, чисто актерских приемов игры. Но было бы неправильно утверждать, что у них все было внешним, все основано на бутафории. Когда Кронеку сказали об этом, он воскликнул:

«Я привез им Шекспира, Шиллера, а их заинтересовала лишь мебель. Странный вкус у этой публики!» Кронек был прав, потому что дух Шиллера и Шекспира жил в труппе.

Мейнингенский герцог умел чисто режиссерскими, постановочными средствами, без помощи исключительно талантливых артистов, показывать в художественной форме многое из творческих замыслов великих поэтов. Например, нельзя забыть такой сцены из «Орлеанской девы»: щупленький, жалкенький, растерянный король сидит на громадном, не по его росту троне; его худые ножки болтаются в воздухе и не достают до подушки. Кругом трона – сконфуженный двор, пытающийся из последних сил поддержать королевский престиж. Но в момент крушения власти этикетные поклоны кажутся лишними. Среди этой обстановки гибнущего престижа короля являются английские послы – высокие, стройные, решительные, смелые и до ужаса наглые. Нельзя хладнокровно выносить издевательства и высокомерного тона победителей. Когда несчастный король отдает унизительный приказ, оскорбляющий его достоинство, придворный, принимающий распоряжение, пытается перед уходом сделать этикетный поклон. Но, едва начав его, он останавливается, колеблется, выпрямляется и стоит с опущенными глазами, – слезы брызнули у него, и он, забыв о ритуале, бежит, чтоб не расплакаться при всех.

Плакали с ним и зрители, плакал и я, так как выдумка режиссера сама по себе дает большое настроение и говорит о существе момента.

С такой же хорошей режиссерской выдумкой трактуются и другие сцены унижения французского короля: дворцовое тяжелое настроение, момент вступления во дворец самой вдохновенной освободительницы, Жанны д'Арк. Режиссер так сгустил атмосферу побежденного двора, что зритель с нетерпением ждет прихода избавительницы; он так ей рад, что уже не замечает игры актеров. Талант режиссера нередко закрывал ее.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.