

Моя жизнь в искусстве

Автор:

Константин Станиславский

Моя жизнь в искусстве

Константин Сергеевич Станиславский

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 упомянуть 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

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 упомянуть 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, беспроводные, 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 - 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.] 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 - Г-жа Б. – Бостанжогло Александра Михайловна.] 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 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[З - Тетя Вера – Сапожникова Вера Владимировна, старшая сестра отца К. С. Станиславского.] не пушу...» «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.

«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, ботинки, 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 сказилось, 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 темно.

«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 забилося 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 упрямитесь 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, écoutez donc ce qu'on vous dit. On ne quitte pas sa place pendant le dîner!» (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 прожеывая, не дожدهшься, 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 успеем, 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 - «Ты этого хотел, Жорж Данден!» – фраза из комедии Мольера «Жорж Данден». (Ред.)] 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 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 - Морено, Мариани и Инзерти – музыкальные клоуны.] 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 - Танец с шалью (франц.).] – 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. Сижусь, точно приговоренный, боясь шевельнуться и готовый расплакаться.

Товарищи одобряют, а сзади отец смеется:

«Поздравляю, конечно! – 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:

«Неприменно, 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 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 заготавливались 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, разливая 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, настраивание оркестровых инструментов, постепенно темнеющий зал и первые звуки оркестра, взвывающийся 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 - Карпакова Полина Михайловна – балерина Большого театра.] 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 - 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».] Мы играли и танцевали под ее пение. Балет назывался «Наяда и рыбак».[9 - «Наяда и рыбак» - фантастический балет в трех действиях, пяти картинах; либретто Перро, музыка Пуни.] 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 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 разбогатеет (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 - «Корсар» – балет в четырех действиях, пяти картинах; либретто Сен-Жоржа и Мазилье по поэме Байрона, музыка Адана.] изображавший море, сначала тихое, при дневном свете, потом бушующее ночью, тонущий корабль, спасающиеся впласть герои, появление маяка с ярким светом, спасение, восход луны, молитва, восход солнца... Или, например, акт из «Дон Жуана» с появлением Командора, с

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

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 опозданием, 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 всеокрушающей 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 - 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.).] 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-жэ, 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 рубашке выпрыгнул из окна, благо было невысоко. Собака увидела голые ноги, белую ночную рубашку, 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 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, посередине ее и у самого берега. Сами мы прятались в кустах. Вербка, втянутая на берег, естественно, заставляла уходить на дно заgrimированный 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 неопиcуемый.

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 - Всеобщая воинская повинность была введена в России в 1874 году.] 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 из 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 слышались 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. 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 - К. С. Станиславский и его брат Владимир Сергеевич поступили в 1875 году в четвертую классическую гимназию на Покровке.]

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 - Экстемпорале (лат.) – письменное упражнение: перевод с русского на один из древних языков (греческий или латинский).] 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 чудака. 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 костьяк; 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! Сееее!..»

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:

«Сееее... беобеее!..» 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 своего стола пирогов, закусок и всяких сладостей, 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 действительно.

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 недобрим 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 унижительным отношением к человеку!

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

Мы перешли в другую гимназию,[16 - В 1878 году К. С. и В. С. Алексеевы перешли в Лазаревский институт восточных языков, где первые восемь классов

соответствовали курсу классической гимназии.] 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 слышались 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 чудачки. 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.

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 удастся. Он даже был рад своей победе. Но тут выплывал новый, еще более кощунственный вопрос, и бедный пастырь вновь считал себя обязанным спасти 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 составилась 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 - 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).] 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.

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 - 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).] 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 обожании 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 - вечно женственное (нем.)] 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 - Упомянутый К. С. Станиславским спектакль «Бесприданница» А. Н. Островского состоялся в Нижнем-Новгороде в городском театре 20 марта 1894 года.] 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 - 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. Алексева (Станиславского). 1926-22/IX».]

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 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 - 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).] 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 приспособляться 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 перечекался 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 - 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.] Оленин[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.] – 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. Некоторые из них, насильно притянутые к спектаклю, отравились театральным ядом на всю жизнь. Так, например, мой брат В.С. Алексеев[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.] и сестра З. С. Алексеева (Соколова)[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.] 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 театральную любительскую линию, и все, даже мой отец и мать, поступили в ряды актеров. Наш репетитор,[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).] 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 - Музиль Николай Игнатьевич (1841–1906) – артист Малого театра, один из лучших исполнителей характерных ролей в пьесах А. Н. Островского.] 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 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.] В этой роли я не имел перед собой никаких образцов, и потому роль казалась мне пустой, прозрачной, ничем не наполненной. 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 создало 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 увидел накрытые для гостей столы, посуду, лакеев от кондитеров, беготню и другие реальные приготовления к вечеру, сердцебиение и полубморочное 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. Примеры 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 - 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.] 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! Bravo!» 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 театральную 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 действие. 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 рамп. Сколько надо было спрашивать, хитрить, подлизываться, чтобы понять, что, во-первых, я просто, несмотря на свое «вдохновение», слишком тихо говорил, так тихо, 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 велью 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 - 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».]

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 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 - Автором музыки к оперетке «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.] 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 - 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).] Своего собственного амплуа я не хотел знать в описываемую пору. Все, 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 - В пьесе В. Дьяченко «Практический господин» К. С. Станиславский исполнял роль студента Покровцева.] 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.

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

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, прямо 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.

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 любясь 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.

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

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.

3

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

4

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

5

Морено, Мариани и Инзерти – музыкальные клоуны.

6

Танец с шалью (франц.).

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.

10

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

11

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

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.).

13

Всеобщая воинская повинность была введена в России в 1874 году.

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).

16

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

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).

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).

19

вечно женственное (нем.).

20

Упомянутый 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».

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.

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.

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.

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.

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.

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».

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).

34

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

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»).

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.

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).

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».

Купить: https://tellnovel.me/ru/stanislavskiy_konstantin/moya-zhizn-v-iskusstve

Текст предоставлен ООО «ИТ»

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию: [Купить](#)