

ЕЖЕГОДНИК

МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

1943

ИЗДАНИЕ МУЗЕЯ МОСКОВСКОГО
ОРДЕНОВ ЛЕНИНА И ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО
ТЕАТРА С С С Р
ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО
М О С К В А
1 9 4 5

Н. Н. Литовцева

ИЗ ПРОШЛОГО МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

В девятилетом году я «служила», как тогда говорили, в труппе известного антрепренера Форкати,¹ в Кисловодске.

Как-то шла пьеса Сумбатова² «Джентльмен», в которой я играла центральную женскую роль. Вдруг за кулисами разнесся волнующий слух, что в публике находится Константин Сергеевич Станиславский. Я страшно взволновалась и в первые минуты не могла овладеть собой, все время чувствовала и видела в публике только его седую голову, возвышающуюся над всеми.

После спектакля К. С. прислал сказать мне, что он хотел бы со мной поговорить. И на следующий день я говорила с ним в первый раз в жизни. К. С. сказал мне, что я его заинтересовала и он желал бы видеть меня в труппе Художественного театра, но решить этого один не может, так как должен предварительно повидаться и обсудить этот вопрос с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко, который, кстати сказать, знал меня очень хорошо, потому что я была его ученицей.³

В Москве Вл. И. Немирович-Данченко вызвал меня к себе и сказал, что Станиславскому желательно принять меня в труппу и что он — Вл. И. — ничего не имеет против этого. Я вступила в театр в сезон 1900—1901 г.⁴

Первые репетиции, которые я смотрела в театре, были репетиции «Снегурочки». Они оставили во мне неизгладимое впечатление, и я до сих пор не понимаю, почему этот спектакль был мало оценен и публикой и прессой. Некоторые акты, особенно первый, были просто изумительны. Первый акт потрясал совершенно необыкновенной, брызжущей ключом фантазией Станиславского. Я до сих пор не могу забыть оживающего от зимней спячки леса. Когда открывался занавес, перед зрителем был только покрытый снегом лес с сухими пнями, с торчавшими во все стороны мертвыми корягами. И вдруг, постепенно, все это начинало медленно-медленно шевелиться и оживать. Не знаю, было ли это действительно так изумительно или мне так казалось, потому что я ничего похожего на сцене еще не видала, но я и сейчас помню то волнение, которое я тогда испытывала. И до сих пор, когда я вижу зимний лес, я невольно вспоминаю «Снегурочку». Все эти пни и коряги изображались актерами, так необыкновенно передававшими

вначале неподвижность леса, что и в голову не могло прийти, что это живые люди. Много замечательного было и в других актах. И актерски спектакль шел очень хорошо. Прекрасно удались и сказочные и бытовые фигуры. Великолепно играли Москвин (Бобыль), Самарова (Бобылиха), Книппер и М. Ф. Андреева (Лель), Лилина (Снегурочка), Качалов (Берендей). Много было красочных фигур в народе. И я не понимаю, почему все это не слилось в одно — прекрасное. Может быть, количество задавило качество. Особенно во дворце Берендея, во втором акте, было так много прекрасных деталей, что они в общей массе перегружали восприятие зрителя.

Мне вспоминается оригинальное впечатление, которое вынесла об одной из таких деталей О. О. Садовская, которая, как и большинство актеров Малого театра в то время, была настроена отрицательно по отношению к Художественному театру и вначале ни за что не хотела прийти в этот театр. Наконец, собралась. Пришла посмотреть «Снегурочку». И рассказывала: «Там под самым потолком висит люлька, а в ней маляр, лежа на спине, расписывает потолок дворца; как только я увидела этого человека под потолком, я ни о чем другом думать не могла и ни на что больше не смотрела — так боялась, что он оттуда свалится...»

В ту же зиму Владимир Иванович работал над пьесой Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Этот спектакль тоже не имел того успеха, на какой он мог рассчитывать и в смысле режиссерской работы, и по актерскому составу. Играли лучшие актеры театра. Думаю, что в данном случае автор оказался слишком трудным для молодых актеров.

Зато в этом же году огромным событием была постановка пьесы Чехова «Три сестры». Это был один из самых блестящих спектаклей МХТ. Для меня он особенно памятен, потому что в этом спектакле я играла свою первую роль в Художественном театре.

Осенью 1901 года как-то вызвали меня в театр. Я пришла в контору и застала там весь состав «Трех сестер» с Вл. И. во главе. Мне сказали, что заболела М. Ф. Андреева, игравшая Ирину, и, чтобы не срывать представления, нужно заменить ее в спектакле, который должен был идти через два-три дня. Я спросила — сколько же я могу получить репетиций? Оказалось — две, самое большее — три. Я впала в полное отчаяние. Но выхода не было. Мне пришлось согласиться. Были вызваны все участвующие, репетировали самым добросовестным образом. Работал со мной А. А. Санин. Но это не была настоящая работа, потому что в такое короткое время ничего нельзя было сделать. Играла я гораздо хуже, чем могла бы играть. И хотя роль осталась за мной, как за дублершей, я знала, что повредила себе. Единственной радостью было для меня письмо Константина Сергеевича, которое он прислал мне перед началом спектакля. В этом письме он с исключительной теплотой и сердечностью подбадривал меня и говорил о том, что, конечно, такая работа не может явиться показателем настоящих возможностей актрисы.

Я вспоминаю об этом для того, чтобы сказать нашей молодежи, думающей иногда, что по сравнению с их жизнью, жизнь театральной молодежи того времени была райским житьем: все это было не со-



Н. Н. Литовцева

1903 г.

всем так. Очень много огорчений и страданий падало на долю актеров, игравших ведущие роли, но не состоявших в первоначальном основном зерне — так называемом «пушкинском зерне» труппы⁵ Художественного театра. Весьма понятно, что роли каждой пьесы распределялись, главным образом, среди актеров этой группы, а нам нередко приходилось вступать в спектакль с двух-трех репетиций. Правда, некоторые из этих репетиций вел лично Владимир Иванович. Так например, он вводил меня в роль Сарры в «Иванове» Чехова, тоже всего с двух репетиций. Но эти две репетиции дали мне так много, что я до сих пор с волнением и радостью вспоминаю каждое участие свое в «Иванове».

Тут мне хочется сказать вообще о работе с актерами Влад. Ив., ученицей которого я имела счастье быть в течение трех лет своего пребывания в Драматической школе Филармонического училища. И там, в годы нашего ученичества и впоследствии в театре, я имела возможность наблюдать его необыкновенное умение помогать актеру. У него была особая манера давать какой-то маленький штрих, который, выражая собой только внешнее отражение состояния, «самочувствия» данного лица, каким-то особым ходом приводил к самому этому «самочувствию». Так сказать, от внешнего — к внутреннему. Я не знаю, как это происходило. Я могу только привести несколько примеров.

В. И. Качалов работал с Владимиром Ивановичем над ролью «От автора» в «Воскресении». Как-то Владимир Иванович, «показывая» Качалову, взял в руки карандаш и, по словам Василия Ивановича, он получил от этого карандаша особое состояние: сосредоточенность желания ввести зрителя в серьезность того, о чем он, вместе с Толстым, рассказывает, передать то состояние действующих лиц, о котором он в данную минуту повествует. По словам Качалова, без этого «карандаша» ему не удалось бы найти нужного самочувствия.

Тарасовой в «Трех сестрах» Владимир Иванович предложил надеть на шею длинную цепочку, в завязывании, развязывании и тереблении которой она нашла сложное ощущение и застенчивости, и сосредоточенности, и какой-то своей, особой, отделенной от всех остальных, внутренней жизни.

Мне лично в работе над ролью Сарры в «Иванове» он посоветовал на первый взгляд еще более незначительную вещь. Во время самого страшного, трагического объяснения Сарры с мужем Владимир Иванович сказал: «Посмотрите, а у вас загнулся кончик ковра, поправьте его». И этот загнутый кончик ковра каким-то непонятным способом помог мне. Старательно поправляя его и отгибая в самую, казалось бы, неподходящую для этого минуту, я с особенной остротой ощутила всю безвыходность, всю трагедийность своего положения и невозможность договориться вплотную с бесконечно любимым мною человеком, который не любит и почти ненавидит меня.

Впоследствии, имея счастье работать с Владимиром Ивановичем уже в качестве режиссера, я часто могла наблюдать этот его совсем особенный, никому из других режиссеров не свойственный метод работы. И каждый раз этот метод поражал меня своими результатами. Но передать его кому-то другому из режиссеров, я думаю, было не-



А. П. Чехов
Ирина

«Три сестры»
Н. Н. Литовцева

возможно. Это была его особая, только ему самому свойственная способность.

Нечто подобное предлагал иногда и Станиславский, но только в тех случаях, когда у актера явно не ладилась роль. Он говорил: подобно тому, как при потере дыхания человеку делают искусственное дыхание, в результате приводящее к настоящему, так и актера верно найденные внешние проявления могут иногда привести к нужному ему состоянию, могут помочь внешние проявления нужного ему внутреннего состояния.

Возвращаясь к жизни нашей молодежи в театре.

Много мы огорчались, много страдали, но никогда не скучали. Скучать было невозможно. Театр увлекал нас целиком и давал нам не только преходящие огорчения, но и много радости.

Одной из самых значительных радостей было право присутствовать на всех репетициях, не только генеральных, но и самых интимных, и не только в пьесах, в которых мы были заняты, но и во всех других. Так например, я, не будучи занята в первом составе постановки «На дне» (роль Наташи я получила позднее), присутствовала уже на первых репетициях. Помню, например, один замечательный момент этих репетиций. Константин Сергеевич показал уход «актера» игравшему тогда эту роль И. А. Тихомирову, — это было настолько изумительно, так трагично и в то же время так бесконечно просто, что когда он кончил показ, наступила мертвая тишина, и после большой паузы прозвучал безнадежный голос Тихомирова: «Да, но я даже чего-либо подобного сделать, конечно, не могу!..» И действительно, это было невозможно, ибо того, что показал К. С., не было в индивидуальности Тихомирова. Потому-то впоследствии, обобщая свой опыт, К. С. от такого метода «показа» совершенно отказался.

Итак, скучать было нельзя. Во-первых, благодаря этой возможности бывать на всех репетициях; во-вторых, от постоянного ощущения своего участия в жизни театра, хотя бы мы и не были заняты в отдельных постановках. Все время чувствовалось, что ты принадлежишь театру, что ты, может быть, и самый маленький винтик, но все же входящий в его работу. И это ощущение давало столько радости, что заставляло забывать о своих личных недовольствах, огорчениях и неудовлетворенности.

Это было всегда, во всех постановках. Я уже не говорю о таких исключительных, какой явилась постановка «Юлия Цезаря», когда были призваны все, буквально все силы на ее осуществление. В большом фойе нашего нового театра, куда мы незадолго перед этим переехали после долгих блужданий по разным другим помещениям, были расставлены промадные столы, на которых лежали горами толстые книги художественных произведений, правюры, бумага, карандаши. И каждый не только имел право, но должен был взять себе какой-нибудь отрезок работы, который его больше всего интересовал. Одни рылись в литературных материалах, характеризующих эпоху того времени, другие — в исторических данных, третьи — просто срисовывали предметы обихода, амфоры, лампы, мебель, костюмы, которые могли пригодиться для этой постановки. В этой работе участвовали буквально все, от мала до велика. И если даже какая-то амфора или



М. Горький
Татьяна

«Мещане»
Н. Н. Литовцева

костюм, который ты с громадным увлечением срисовывал, и не пригодились, все же создавалось ощущение твоего участия в общем большом, нужном и прекрасном деле.

Когда начались репетиции «Юлия Цезаря», все мы были заняты в народных сценах. Народными сценами мы никогда не тяготились — может быть, потому, что каждая репетиция народной сцены шла под руководством В. В. Лужского, или Станиславского, или Немировича-Данченко. И это была громадная работа, в которой каждому представлялась возможность искать свой самостоятельный образ, что, впрочем, практикуется у нас и сейчас.

В то время народные сцены шли изумительно. Я до сих пор помню, как во время постановки «Горе от ума» на генеральной репетиции во время двух больших пауз на сцене — одна в ожидании выхода Софьи, другая — перед выходом Хлестовой, — внезапно зрительный зал затрещал от аплодисментов, хотя на сцене не было произнесено ни одного слова, причем первым зааплодировал А. П. Ленский, находившийся в публике. И как горды, как счастливы мы были и за себя, и за своих режиссеров, и за свой театр.

Или народная сцена в спектакле «Доктор Штокман». Москвин и Грибунин играли в толпе. Но это были роли, образы, до такой степени яркие, что их невозможно было забыть. Это были сценические характеристики, переходившие впоследствии по наследству к другим исполнителям. Нужно, впрочем, сказать, что К. С. играл Штокмана в этой сцене с такой гигантской силой, что если бы участникам народной сцены была бы даже нарочно дана задача оставаться равнодушными, мне кажется, это было бы невозможно. Я помню лица мальчиков, его маленьких сыновей, которых играли актрисы Мунт⁶ и Л. В. Гельцер⁷; я помню, как текли у них слезы и они целовали руки отца. Этого не было в замысле режиссуры, это шло от непосредственности, чтобы как-то успокоить человека, который так бесконечно волновался и страдал в эту секунду. А он прижимал к себе младшего, точно спасая его от разъяренной толпы. Это была одна из самых потрясающих народных сцен, когда-либо виденных мной.

Или другая сцена, в «Бранде», когда народ несет Бранда на руках. На одном из спектаклей кто-то из актеров в толпе, захваченный общим энтузиазмом, неожиданно рванулся к Бранду и стал целовать ему руки, а за ним и другие рыдая окружили Бранда и бросились перед ним на колени.

Все мы были захвачены общей работой; характерно, что в знаменитых экскурсиях на Хитров рынок перед началом репетиций «На дне» участвовали не только исполнители ролей, но и все желающие, а таких было очень много: весь театр готовился к постановке пьесы Горького. А перед постановкой «Привидений» Ибсена, когда режиссуре казалась необходимой для роли Освальда консультация специалистов-психиатров, и профессор Баженов читал целый ряд лекций у нас в театре, актеры, не занятые в пьесе, посещали их аккуратнейшим образом и прослушали весь курс. Наши интересы были общими.

* * *



А. П. Чехов
Сарра

«Иванов»
Н. Н. Литовцева

Велика была художественная требовательность режиссуры к актеру. Иногда она доводила просто до отчаяния, до невыносимого ощущения своей полной беспомощности, даже бездарности.

Помню такой случай. В «Юлии Цезаре», в сцене сената, у актера Громова⁸ была только одна фраза: «Желаю делу вашему успеха». Владимир Иванович никак не принимал этой фразы. Он все время искал настоящего отношения актера к содержанию этой реплики, которое должно было отразиться на дальнейшем течении акта. Но это никак не удавалось. И вот на одной из репетиций окончательно измученный Громов вышел и произнес: «Желаю делу вашему успе...ха» — с бессмысленным ударением на последнем слоге, — развел руками, сказал: «Больше тонов нет!» — и ушел. Это было сказано без всякого наигрыша, без злобы, но с полным отчаянием, с искренней безнадежностью — от невозможности удовлетворить режиссера. Поэтому этот эпизод и сохранился у меня в памяти вовсе не только как комический.

Еще вспоминается мне бесконечно расстроенное, «опрокинутое» лицо Василия Ивановича Качалова после одной из репетиций «Столпов общества», где он играл Хильмара Теннисена. Он задумал осмеять этот образ; Владимир Иванович согласился с таким толкованием, но потребовал настоящего, художественного, полноценного юмора. Прошел ряд репетиций, но он ничего не принимал. И вот однажды, после какой-то — как показалось Качалову — «находки», он услышал из зрительного зала фразу Владимира Ивановича, в которой уловил слово «смешно!». Окрыленный надеждой, он радостно переспросил: «Смешно, Владимир Иванович?» — «Нет, не смешно», — слышался ответ. И, совершенно увядший, Качалов вернулся домой. Но такие «увядания» бывали только временными и служили импульсом к новым и новым исканиям.

Столь же требовательны были наши режиссеры и к самим себе. Напомню несколько примеров требовательности Константина Сергеевича к себе, как к актеру (о своей вечной неудовлетворенности собственными режиссерскими достижениями Константин Сергеевич сам подробно рассказывает в книге «Моя жизнь в искусстве»). Самый разительный из них — это работа, проделанная им над ролью Фамусова⁹. Очень долго роль эта совсем не давалась ему. И как замечательно, предельно совершенно играл он эту роль впоследствии! Он не успокоился, пока не нашел задуманного.

И еще не ладилась у него роль Микаэля Крамера в пьесе Гауптмана того же названия. И он был недоволен, и Владимир Иванович был недоволен. Казалось, что все идет от неудачного грима, который мало дополнял задуманный им образ. Как сейчас помню: Константин Сергеевич собрал весь коллектив, без конца гримировался и выходил на наш общий суд. Он показал целый ряд гримов, но ни один не был одобрен. Не знаю, может быть здесь была действительно неудовлетворенность гримом или это было известное озорство присутствующих — в отместку Константину Сергеевичу за его «муштру», но каждый новый грим вызывал возгласы: «Нет, это не годится!»... «А это еще хуже!» Константин Сергеевич ощущал всю свою беспомощность, с полной покорностью менял гримы и приходил все в большее и большее отчаяние. Ему и в голову не могло прийти, чтобы среди



Л. Толстой
Жартасова

«Анна Каренина»
Н. Н. Литовцева

нас был хоть один человек, который бы к его исканиям относился неискренно или несерьезно.

Не ладилась у К. С. еще одна роль — полковника Ростанева в «Селе Степанчикове». После долгих исканий и страданий решено было попробовать другого актера, который, очевидно, больше удовлетворил режиссуру, потому что К. С. было предложено уступить роль ему. И К. С. подчинился безропотно, хотя страдал от этого ужасно. Много лет спустя я слышала от него лично, как больно ему это было.

* * *

Для меня первые годы жизни в Художественном театре неотделимы по воспоминаниям и от таких впечатлений, которые не связаны непосредственно со спектаклями и, казалось бы, ничего общего с театром не имеют.

Во время длинных спектаклей, например, в «Юлии Цезаре», где мы — толпа — были заняты в первом и четвертом актах, за кулисами происходило чтение вслух, которое, впрочем, потом пришлось прекратить, так как, читая Джером Джерома¹⁰, мы так хохотали, что мешали занятым актерам.

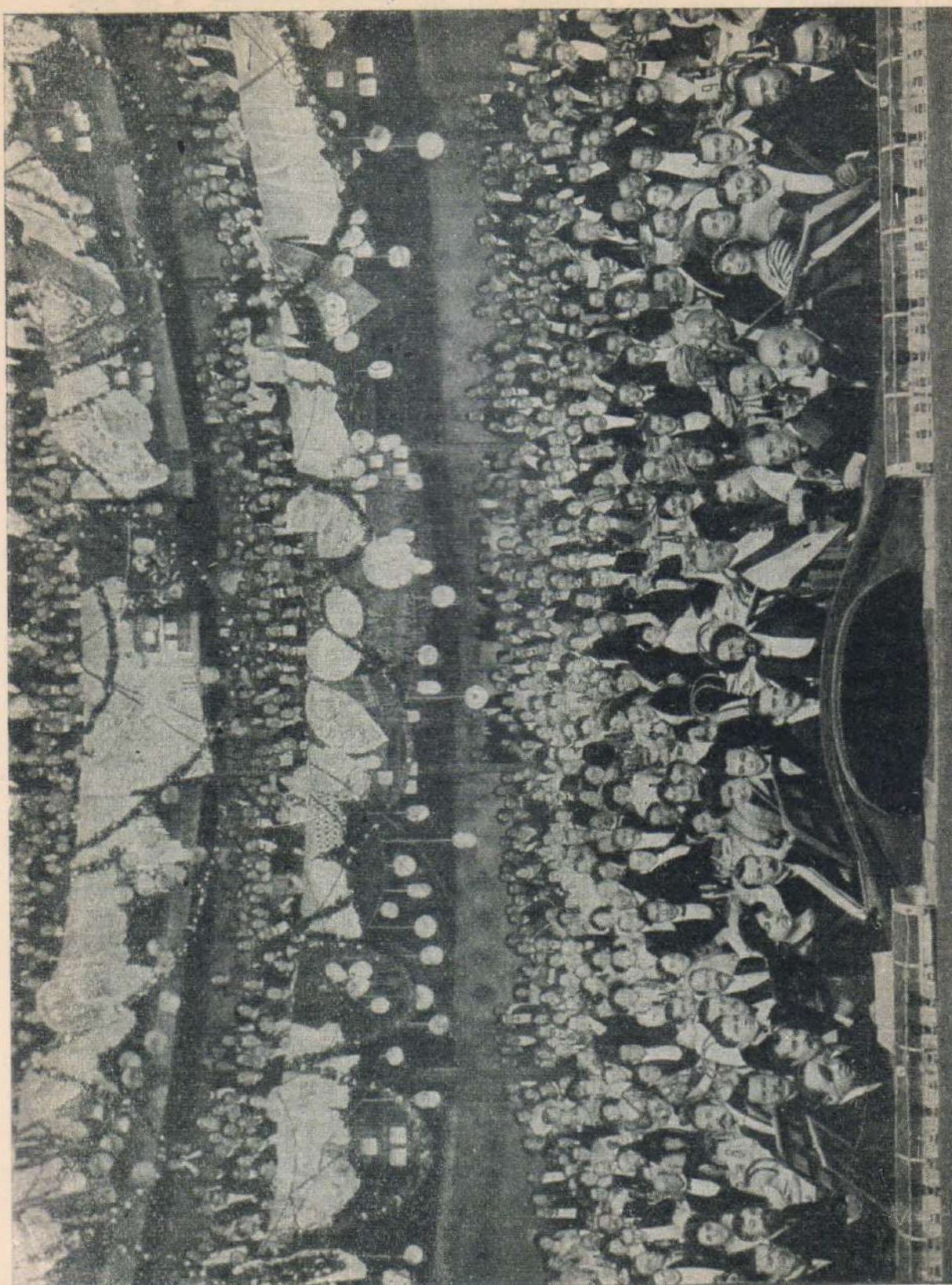
Очень много пели и пели хорошо, так как руководил нашим хором Л. А. Суллержицкий, необыкновенно талантливый, музыкальный и обожавший музыку человек. Тут кстати сказать хоть несколько слов вообще об этом человеке, жизнь и личность которого были необыкновенны, яркие и полны неожиданностей. Раньше, в молодости, он ничего общего с театром не имел, — странствовал, возделывал землю, был последователем и любимцем Толстого и по его просьбе перевозил духоборов в Америку. Об этом он впоследствии написал и издал интересную книжку¹¹. Попал в МХТ и до такой степени им увлекся, что до самой своей смерти остался в нем, перенеся в театр всю неутомимость, всю активность своей натуры. Он обожал Константина Сергеевича, и К. С. платил ему тем же, доверив ему самое дорогое — начало и проведение в жизнь своей системы. Иногда гениальные мысли К. С. доходили до актеров яснее и понятнее через интерпретацию Сулера, как мы его звали, и К. С. ощущал это и очень ценил. Ему он поручил свое любимое в то время детище — Первую студию, воспитавшую столько прекрасных актеров и режиссеров с Вахтанговым и М. Чеховым во главе. В Суллержицком было замечательное качество — непрерывное внутреннее горение, которое заражало, увлекало и было двигателем для окружающих, не давая им успокаиваться и костенеть.

Мы жили, в сущности, в театре, а уходили домой только есть и спать, и это было замечательно.

Жизнь наша проходила в коллективе. Почти все свободное время мы проводили вместе. Это была настоящая семья, в которой нас могли огорчать, обижать даже, но которая никогда, ни на минуту не могла для нас стать чужой.

Бывали замечательные встречи Нового года. На одной из них был у нас такой замечательный гость, как Н. Э. Бауман, незадолго перед тем бежавший из киевской тюрьмы и скрывавшийся от полиции у нас в доме.

Помню еще одну встречу Нового года, на которой Шаляпин, ча-



Зрительный зал МХТ в вечер одного из «Капустников»
1910 г.

сто бывавший с нами, пел столько, что мы устали слушать, а он просил: «Подождите, послушайте еще это... еще это...»

А пародии!..

Москвин, Уралов и Александров изображали церковные молебны на разные цены от 50 коп. до 5 рублей. Грибунин, Лужский, Климов¹² — шансонетки. Пародии на хоры — русский, цыганский, украинский, с участием того же Шалыпина, Собинова и непременно Москвина в качестве солистов. «Украинская оперетта», в которой все эпизоды, — и трагические, и радостные, — сопровождались почему-то стереотипными словами: «А не сплясать ли нам гопака?» — после чего на сцену вылетала одна и та же пара — С. В. Гиацинтова¹³ с актером Колиным, и на неописуемом темпераменте откалывала украинский танец. Как ярко, талантливо, с каким артистическим тактом все это делалось!

Ни о какой пустоте, нудности, скуке закулисного существования не могло быть и речи.

После некоторых новых постановок мы собирались, критиковали и даже высмеивали то, что казалось не совсем удачным. Но никому и в голову не приходило обижаться, — все это шло в порядке семейного обсуждения неудач или достижений, которые были одинаково близки каждому из участников коллектива.

Из этих собраний и родились впоследствии наши знаменитые «Капустники». Назывались они так потому, что происходили всегда в начале первой недели великого поста, когда спектакли прекращались и когда, по старому русскому обычаю, полагалось поститься и есть, главным образом, капусту.

Сначала эти «капустники» носили интимный характер, устраивались только для нас, приглашались только особо близкие нам актеры других театров. Но с каким исключительным вниманием и с какой серьезностью они готовились.

Происходил целый ряд репетиций, самых тщательных, самых внимательных, причем последняя репетиция устраивалась в канун «капустника», начиналась поздно ночью и продолжалась часто до утра, для того, чтобы не занимать времени производственной работы.

Принимались репетиции Вл. Ив. и К. С., которые иногда участвовали и сами, как актеры. Например, в одном из «капустников» шел номер «Цирк», в котором К. С. изображал директора цирка. Как сейчас помню его высокую фигуру во фраке, цилиндре и с огромным бичом в руке, стоящую на возвышении посреди «арены», по окружности которой скакали «лошади» — Качалов, Вишневский, Коренева, Книппер, Алиса Коонен.¹⁴ Как серьезно и с каким юмором играл он эту роль! Совершенно так же, как делал бы это в серьезной постановке театра.

А когда впоследствии эти «капустники» приобрели вид открытых спектаклей — кабаре и шла оперетта «Прекрасная Елена», Вл. Ив. дирижировал оркестром и волновался при этом вероятно не меньше, чем во время какого-нибудь ответственного спектакля. Шла оперетта в таком составе: Елена — Книппер, Парис — Москвин, Менелай — Качалов, Орест — Лужский, Калхас — Балиев.¹⁵

Бывали у нас собрания и совсем другого рода, так называемые, «понедельники», задуманные и осуществленные Вл. Ив. Это были



Вл. И. Немирович-Данченко на одном из капустников дирижирует оркестром МХТ
1910 г.

вечера, посвященные специально выяснению и критике всех недостатков и «болячек» нашего театра. Каждый имел право говорить обо всем, что ему казалось неправильным или что его лично терзало и мучило в жизни театра, и предлагать свои способы для устранения зла.

И во всем этом — веселом и радостном, грустном и мучительном — сколько было молодого увлечения, энтузиазма и, главное, настоящей, искренней, безграничной любви к своему искусству и своему театру!..

Н. Н. Литовцева

Из прошлого МХАТ

1. Форкати Виктор Людвигович (ум. 1906 г.) — актер и известный в свое время на юге России антрепренер. Во время летних сезонов держал театр в Кисловодске.
2. Сумбатов — настоящая фамилия артиста Малого театра Александра Ивановича Южина. Своей настоящей фамилией он подписывался как драматург.
3. Нина Николаевна Литовцева окончила драматическую школу Филармонии в 1896 году и до поступления в Художественный театр работала в провинции.
4. С 1901 года Н. Н. Литовцева, в данное время заслуженная артистка РСФСР, неизменно работает в Художественном театре, вначале как актриса, а затем как режиссер.
5. «Пушкинское зерно» Художественного театра — первый состав его труппы, начавший работу летом 1898 года в Пушкине.
6. Мунт Екатерина Михайловна — артистка Художественного театра с 1898 по 1902 год. Вошла в него с группой окончивших Филармонию. Ушла из Художественного театра с группой Мейерхольда. Работала в театре «Товарищество новой драмы», в студии на Поварской, в театре Комиссаржевской. Последнее время работала в одном из ленинградских театров Юного зрителя.
7. Гельцер Любовь Васильевна — была артисткой Художественного театра с 1898 года. В 1906 году оставила сцену.
8. Громов Михаил Аполлинариевич (ум. 1919 г.) — артист Художественного театра с 1899 по 1906 год, затем играл в провинции и в Камерном театре.
9. К. С. Станиславский выступал в роли Фамусова в первой постановке Художественного театра в 1906 году. В 1914 году, при возобновлении постановки комедии, совершенно изменил образ — и внутренне и внешне.
10. Джером К. Джером (1859—1927) — английский писатель.
11. «В Америку с духоборами». Изд. «Посредник».
12. Климов Михаил Михайлович — народный артист Союза ССР, Артист Малого театра. Скончался в 1942 г.
13. Гиацинтова Софья Владимировна — заслуженная артистка РСФСР. В Художественном театре и его Первой студии работала с 1910 по 1924 год; с 1924 по 1936 — в МХАТ 2-м. В настоящее время в театре имени Ленинского комсомола.
14. Коонен Алиса Георгиевна — народная артистка РСФСР. В Художественном театре работала с 1905 по 1913 год. В настоящее время — артистка Камерного театра.
15. «Прекрасная Елена», оперетта Оффенбаха, отрывок из которой был поставлен на «капустнике» в 1910 году на сцене Художественного театра.