
К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

МАТЕРИАЛЫ
ПИСЬМА
ИССЛЕДОВАНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА • 1955

С. Н. Дурылин

АРТЕМ. СТАНИСЛАВСКИЙ. ЧЕХОВ

1

«Окончил курс в училище живописи, ваяния и зодчества Московского художественного общества с званием некласного художника в 1877 году и с 27 августа того же года состоит в 4-й гимназии штатным учителем чистописания и рисования».

Вот все, что находим под рубрикой «Александр Родионович Артемьев» в объемистой книге «Пятидесятилетие Московской 4-й гимназии (1849—1899)»¹.

Книгу эту составил «директор гимназии действительный статский советник Д. Соколов». Для казенного «человека в футляре» Артемьев был самой мелкой спицей в колеснице классической гимназии 90-х годов: ниже учителя чистописания и рисования в иерархии учебного заведения значился только учитель гимнастики и танцев, но тот служил по вольному найму и в штате преподавателей не состоял.

В уничижительном звании «некласного художника» Артемьев пребывал двадцать два года.

Труд его был — обучать мальчиков писать палочки и каллиграфические восьмерки по косым линейкам, заставлять их срисовывать геометрические фигуры и «классические носы». Скучное, утомительное занятие.

А между тем у этого Артемьева, изнывавшего за чистописанием, был давний любимый, прекрасный труд, о котором ни словом не упомянул директор Д. Соколов.

«Некласный художник» Артемьев был высокочаровитый, прирожденный художник другого искусства — театра, уже четверть века известный московской публике, но под строгим инкогнито — под половиной своей фамилии: Артем.

Директор-летописец мог бы дополнить краткий свой отзыв об Артемьеве строкой: «Состоит, под псевдонимом Артем, в труппе Московского художественно-общедоступного театра». Книга-летопись 4-й гимназии появилась к началу второго сезона Художественного театра (1899—1900), уже после того, как Артем обратил

¹ «Пятидесятилетие Московской 4-й гимназии (1849—1899)». М., 1899, стр. 226.

на себя внимание всей Москвы, превосходно сыграв Богдана Курюкова в трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович», Девочкина в «Самоуправцах» Писемского и Шамраева в «Чайке» Чехова.

В какой ужас пришел бы благонамереннейший штатский генерал Соколов — по гимназическому прозвищу «Сивый», — если бы узнал, что кроме Артемьева, исправно и усердно преподающего чистописание, существует еще Артем, играющий на сцене молодого новаторского театра. Педагог, превращающийся по вечерам в лицедея, был бы в глазах учебного начальства ужасным нарушителем правил благопристойности и чиновничьей дисциплины.

Марию Петровну Перевощикову, классную даму Екатерининского института, уволили, когда узнали, что она под псевдонимом Лилина играет на сцене в любительских спектаклях.

А. Р. Артемьев больше всего боялся, чтобы директор не проведал, что «Артем», появляющийся на афишах Художественного театра, и Артемьев, преподающий чистописание, одно и то же лицо.

Артемьеву, прослужившему 22 года, оставалось три года до пенсии, и он вовсе не хотел этой пенсии лишиться.

Только в шестьдесят лет, выйдя в отставку, Александр Родионович мог, наконец, сказать спокойно и свободно: «Я — актер Артем, театр — мое родное дело».

Александр Родионович был скромный, тихий человек, не любивший говорить о себе. Он искренне удивлялся, когда ему говорили, что у него — трагическая биография. Пощипывая клокастую седую бороду (типичный его жест в жизни и на сцене — в «Дяде Ване»), он мягко возражал: «Какой же я трагик? Я — комик».

Трудно поверить, что этот человек, игравший старого крепостного слугу Фирса на премьере «Вишневого сада», был сам когда-то «крещеной собственностью» рязанского помещика и вышел из неволи, когда ему было уже двадцать лет. Это значит: когда актер Артем изображал мелкопоместного Девочкина («Самоуправцы»), обороняющего свою дочь от вельможного князя Имшина, или передавал страдания нахлебника Кузовкина, вкусившего всю горечь чужого хлеба, — он мог заимствовать от бывшего крепостного Артемьева подлинный подтекст живого, исторически достоверного человеческого страдания, порожденного крепостничеством.

Но об этом своем давнем прошлом Александр Родионович вспоминать не любил, и прошлое это приходилось воссоздавать по его отрывочным воспоминаниям, по случайным обмолвкам и по рассказам тех, кто знал его еще в конце 1870-х годов.

Родился он в 1841 или в 1842 г., в Зарайском уезде, Рязанской губернии. Родной деревни он никогда не забывал, под старость у него там был свой угол. Туда он уезжал летом на отдых писать деревенские пейзажи.

Но из родного гнезда ему пришлось рано вылететь. Чуть ли не пешком добрался он из своего Зарайска до Петербурга на заработки. Судьба забросила его в

Академию художеств, но не учеником, а истопником. Он исправно топил печи в широчайших, бесконечных академических коридорах, однако заглядывался и на то, что происходило в мастерских: а там происходили классы «головные», «перспективные», «натурные», там рисовали с гипсов, писали с натурщиков, ваяли из глины.

Как-то случилось, что в каком-то классе не оказалось натурщика. Не стоило больших трудов превратить истопника в натурщика.

Александр Родионович был очень маленького роста (впоследствии это служило преградой для получения многих ролей, которые по характеру своего дарования Артем мог бы исполнить превосходно), курносое лицо его было в частых рябинах от перенесенной в детстве оспы, вместо бороды была жиденькая борода, — трудно было отыскать фигуру невзрачнее.

Молодой глаз зорок, а юный язык часто остер и зол: в гимназии за Артемьевым утвердилась чуть ли не на четверть века кличка: «Картошка». Это было достаточно жестоко, но увы, метко! Не знаю, как звали Артемьева в Академии художеств, но это была идеальная натура для передвижнических картин из жизни городской и деревенской бедноты.

Хлебнув нужды, он охотно шел в натурщики к ученикам Академии, хотя и знал, что приглашали его «для безобразных сюжетов»: для пьяненьких чиновников, выгнанных со службы канцеляристов, для всякой «голи перекатной».

Истопник и натурщик, вращаясь в кругу молодых живописцев, Артемьев сам пристрастился к живописи; принялся лепить, стал писать красками, а для заработка — раскрашивать фотографии, так называемые, модные в ту пору, гелио-миниатюры, требовавшие усидчивой и тщательной работы. Как хорошего работника его пригласили в Москву в большую фотографию. В Москве ему удалось поступить в Школу живописи, ваяния и зодчества.

В 70-х годах прошлого века Школа переживала эпоху расцвета: ее душою был В. Г. Перов, глава передвижничества, художник-демократ, видевший одну из важнейших задач живописи в защите «униженных» от «унижающих», в борьбе с «оскорбляющими» ради достоинства и чести «оскорбленных». Вторую «душою» Школы был А. К. Саврасов, автор картины «Грачи прилетели».

Оба эти художника остались для Артема учителями жизненной и художественной правды. Их заветы любви к родине и сердечной жалости к простому русскому человеку, обиженному жизнью, стали святыней для Артема. Но исполнить заветы Перова и Саврасова ему суждено было не в живописи, а в театре.

Что Александр Родионович всем сердцем любил живопись, что ему, выходцу из крепостной деревни, не разлучавшемуся с жизнью бедноты и превосходно знавшему этот быт, мечталось идти по следам Перова, изображая горькую долю этой бедноты, или, вслед за Саврасовым, живописать «бедные селенья» и «скудную природу» средней России, в этом не могло быть сомнений. И он видел, как его старшие и младшие товарищи, действительно, идут за Перовым и Саврасовым: среди «младших» были Сергей и Константин Коровины, Сергей Иванов, Архипов и Леви-

тан. Но Артемьев не был рожден большим живописцем. Он писал всю жизнь пейзажи, брался за портреты, до старости целые часы просиживал, летнею порою, за этюдами, работал добросовестно, с любовью, но угнаться за теми не мог.

В. Г. Перов очень любил и ценил Артемьева, пожалуй, еще не как художника, а как рассказчика. Приметив, что ученики в классе живописи утомились, Перов упрашивал Артемьева «рассказать что-нибудь», и тот смешил слушателей или брал их за сердце трогательными рассказами. Упорно работавший кистью, он не примечал, что ему дана большая власть не над красками, а над словом, жестом, мимическим движением.

М. В. Нестеров был младшим из младших товарищей Артемьева по училищу живописи: он поступил туда в год, когда Артемьев кончал это училище. Нестеров очень любил Артемьева, встречал его в обществе С. Коровина и других художников «перовского» гнезда, но никогда ни словом не обмолвился мне о картинах Артемьева. Зато о рассказах его отзывался восторженно. Вспоминал невероятно смешной рассказ его «О сотворении мира». Рассказом этим Артемьев укладывал слушателей в повалку.

Ученики Школы живописи, при окончании ее, получали, смотря по художественному достоинству работ своих, звание «классного художника первой, второй или третьей степени». Сотоварищ по школе С. Коровина, Левитана, Светославского, Артемьев мог окончить школу со званием лишь «неклассного художника». Из мастерской Перова и Саврасова он прямо перешел учителем в 4-ю гимназию.

Кого-кого только не учил, за четверть века, А. Р. Артемьев чистописанию и рисованию! У него за партами сидели знаменитый филолог, академик А. А. Шахматов, известный этнограф Н. И. Харузин, профессор-психиатр Ф. Рыбаков, фельетонист В. М. Дорошевич; профессор химии Л. И. Чугаев, литературовед И. Н. Розанов, невропатолог В. К. Хорошко, доктор А. С. Пучков, заведывавший скорой помощью в Москве. Учились у Артемьева и мальчики, которые впоследствии играли с Артемом на сцене Художественного театра — А. А. Шенберг (по сцене Санин), В. В. Готовцев, ныне народный артист РСФСР. Учился у Артемьева и автор этих строк.

Пышный дворец Елизаветинского вельможи на Покровке вмещал скучную серую классическую гимназию. На причудливом, с изломами, выгибами и нежными закруглениями, фасаде тянулась длинная синяя вывеска с аршинными золотыми буквами: «4-я мужская гимназия». Жутковато было нам учиться в бывшем дворце. Барочные изгибы были хороши для гостиных, будуаров и боскетных, но вовсе не пригодны для классов. В овальном многооконном зале с колоннами мальчики сидели, как в стеклянной беседке или в зимнем саду без растений. Было пыльно и уныло.

Чуть ли не с первого дня пребывания в гимназии я успел узнать, что маленького, с редкой седоватой бородкой учителя, в потертом вицмундире, зовут на гимназическом диалекте «Картошка» и что «Картошка» — чистописание — совсем

не то, что «Запятая» — латинист, или «Краснокожий» — инспектор, или «Бульдог» — географ, что он единиц не ставит и на воскресенье не вызывает, хоть иногда и грозит этим. Но, очевидно, я понимал тогда задачу преподавания чистописания совершенно так, как учитель чистописания в чеховском рассказе: «В чистописании главное не в том, чтоб уметь красиво писать, а в том, чтобы мальчишки боялись», и я боялся, и покорно писал палочки, овалы и восьмерки с росчерками, под унылый монотонный счет Александра Родионовича, прилежно расхаживавшего по классу: «Раз, два, три, четыре. Раз, два, три, четыре». Однако мне хотелось рисовать, и меня записали на так называемое «частное рисование». Это «частное рисование» состояло в том, что раз в неделю, после уроков, мы, небольшая группа гимназистов, уединялись с Александром Родионовичем в пустой класс, он доставал из шкафа литографированные «оригиналы» и раздавал их: кому — корзину с плодами, кому — Геркулеса, кому — профиль Венеры. Мы срисовывали их в альбом. Он поправлял контуры, учил тушевать, задавал работы на дом.

На уроках чистописания у Александра Родионовича был заведен гимназистами такой обычай. Как только тетрадь исписана каллиграфическими упражнениями, новую тетрадь несли к Александру Родионовичу, к столу, за которым он сидел, и начинали просительно вопить: «Александр Родионович, начните». Александр Родионович с улыбкой, а иногда с добродушным ворчаньем брал перо и «начинал». Особым росчерком — действительно мастерским и красивым, — он писал заглавие того рассказа или стихотворения, которое ученик должен был списывать в тетрадь. В начальной букве он ухитрялся, в два-три росчерка, набросать пером виньетку, профиль, головку, целую сценку, характерную для данного произведения. Особенно удавались Александру Родионовичу басни Крылова: в его заглавиях ухмылялись лисицы, тупо поглядывали ослиные морды, облизывался плутоватый кот, горячился повар. Мы до страсти любили все это. Как только приступал Александр Родионович к «начинанию», все со своих мест устремлялись к столу и с восторгом следили, что выйдет из-под пера. Некоторые любители умудрялись составлять целые коллекции «начинаний» и беспрестанно подносить Александру Родионовичу новые тетради. Поверить было трудно в столь прилежное занятие каллиграфией, но Александр Родионович все «начинал» и «начинал». Где теперь эта коллекция «начинаний» Александра Родионовича, его изящных рисунков пером? К стыду моему, у меня не сохранилось ни одной тетради.

Уроки Артемьева были третьи часы, перед большой переменной.

Перед началом урока торжественно вносили какую-нибудь посеребшую от пыли гипсовую геометрическую фигуру, звезду или коринфский завиток. За завитком следовал Александр Родионович, тихо и важно поглядывая в пенсне с напускной строгостью.

«Здравствуйте, Александр Родионович», — раздавался навстречу ему радостный вопль. Александр Родионович усаживается за столик и отмечает отсутствующих. С ним ведутся всем классом оживленные разговоры о чем угодно. Ему пока-

зывают какую-нибудь диковинную «снимку»: она «снимает моментально грязь с рисунка»; чинят для него карандаш особо хитрой машинкой; рассматривают его брелок в виде золотой лиры и вслух восхищаются; предъявляют ему незрелые плоды собственного художества, а он благодушно и ворчливо терпит все это. Это происходит на передних партах возле столика, а подальше «на камчатке», идет спешная работа: спорится общими силами трудный перевод с греческого текста, решаются алгебраические задачи.

Уроки Александра Родионовича были для нас часами отдыха от казенной муштры. Понимал ли он это, я не знаю, но что он любил эту шумливую детвору — это я знаю наверное. Не пытаясь даже избавиться от шума, он учил нас точке общего схода, начинал тетради изящными рисунками пером или, придвинув к себе хрестоматию, диктовал. Мы заслушивались, ибо диктовал нам прекрасный мастер художественного чтения. Горячо любивший Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Артемьев, случалось, забывал про «каллиграфический урок», увлекался сам и увлекал нас чудесными страницами и поэтическими образами.

Вот как вспоминал Александра Родионовича известный фельетонист и театральный критик В. М. Дорошевич:

«Из всей массы людей, которые меня «учили и воспитывали», это один из немногих, о которых у меня сохранилась теплая память. Он был бесконечно добр. Его рука никогда не поставила единицы, не вывела красивой и элегантной двойки. Мы, конечно, злоупотребляли этой добротой.

— А я вчера был в Секретаревке. Видел вас в роли Кулигина.

Он конфузился: — Ну, ну, пиши!.. Буква «Б». Большая. Пишется так. Круг, колесом, легко, не нажимая. Потом нажим, черта над буквой и опять спусти перо легко. Хвост кверху. Завитка не делать. Некрасиво и по-писарски!..

От него веяло художником и училищем живописи, ваяния и зодчества. Он держался со взрослыми гимназистами больше по-товарищески: здоровался за руку, когда не видел надзиратель»¹.

Все воспоминания наши об Артемьеве светлы и радостны: старик (ему было уже 35 лет, когда он только что определился в 4-ю гимназию) учитель чистописания скрасил наше детство, обласкал наше отрочество.

Но каково-то ему было двадцать пять лет тянуть эту лямку гимназического преподавателя чистописания, которому директор подавал четыре пальца, а швейцар Матвей, широко распахивающий дверь перед «Запятой», «русским языком» и «Скифом», латинистом, еле приотворял ее из милости при виде Александра Родионовича, пришедшего пешком с Диковки (Домниковская улица) к Покровским воротам!

Много испытал Александр Родионович горечи в эту четверть века, нелегко давалось ему это казенное «чистописание».

¹ В. М. Дорошевич. Старая театральная Москва. П.—М., 1923, стр. 14—15.

II

Во все двадцать пять лет учительства Артемьева существовал актер Артем, и в его-то потаенное искусство свободно и радостно вылилась богатая талантом натура бывшего крепостного.

Александр Родионович не особенно охотно рассказывал об истоках своего актерства, но мне посчастливилось много раз слышать рассказы об этом от М. В. Нестерова: «Вы, знавшие Александра Родионовича в конце его жизни и только по Художественному театру, не можете судить о размерах его дарования. Это был прирожденный, редкий художник. Он как птица цел. Только слушай, а песне конца не будет и оторваться от нее невозможно».

Впервые Нестеров встретился с Александром Родионовичем за дружеской пирушкой в трактире, в обществе Сергея Коровина.

«Маленький, щупленький, — вспоминал Нестеров, — крайне подвижный, какой-то взъерошенный, рябой, с бородкой, что называется, мочалкой, ни дать, ни взять — Аркашка из «Леса». Недолго пришлось нам ждать, еще меньше упрашивать Александра Родионовича «рассказать что-нибудь». Анекдоты, импровизации посыпались, как из рога изобилия. Комизм Александра Родионовича, его внешность, голос, ужимки — все это было так естественно, не деланно, не вымучено... Жизнь из этого человека была ключом, заражала нас неудержимым весельем. И сам он веселился с нами искренно, простодушно. Минутами не только мы, но и он сам как-будто удивлялся тому каскаду нелепостей, фантастической чепухи, которые неудержимо им излучались».

Как я ни просил Михаила Васильевича пересказать что-нибудь из этой «чепухи», он решительно от этого уклонялся: «Годы не те, чтобы вспоминать все это», — вот каков был смысл этих уклонений. Было только ясно, что веселость от этой артемовой «чепухи» доселе не остыла в его душе.

От Артема-рассказчика было всего два шага до Артема-актера: в трактире Артем показался Нестерову Аркашкой Счастливецевым, повествующим о своих комических приключениях, а на сцене он был сам Аркашка на перепутье между Керчью и Вологдой.

Нестеров вспоминал любительский спектакль «Леса», устроенный учениками Училища живописи в пользу неимущих товарищей.

Спектакль происходил в так называемой «Секретаревке», в маленьком частном театрике на Кисловке, который его владелец, Секретарев, выстроил в 1861 г. специально для любителей. Зрительный зал в этом театрике был всего на 200 мест с партером и с тремя ложами в бель-этаже. При театрике было несколько перемен декораций: две-три комнаты, сад, лес. На сцену была проведена вода для фонтана, и это побуждало любителей часто играть «Сцену у фонтана» из «Бориса Годунова». Любители всех рангов и чинов — от золотой молодежи до купеческих приказчиков — заполняли «Секретаревку» всяческим драматическим хламом, после которого обыкновенно в фойе устраивались танцы.

Спектакль, о котором вспоминает Нестеров, шел в самом начале 80-х годов, когда Артем уже давно учительствовал в 4-й гимназии.

«Народу, своего и чужого, набралось множество, полный зал. Занавес поднят. Знаменитая сцена в лесу. Встреча старых приятелей. С первых слов со сцены повеяло такой жизнью, таким неподдельным, заражающим, непреодолимым весельем. Каждое слово Аркашки было пропитано, просолено таким самодовольством, хвастовством и бесшабашностью. «Игры» никакой и помину не было. Какая там игра! Аркашка как бы «резвился» на весеннем солнышке. Он был почти без грима. Природные свойства Артемьева, его рост, фигура, вертлявость, его «подлинная» борода — все, что ему было отпущено, шутки ради, развеселившейся природой, все это сейчас «пело и играло», наполняло таким заразительным весельем и его, и всех тех, кто тут был. Ваше зрительское напряжение таково, что не хочется пропустить ни одного момента, каким одаряет вас артист. Нелепая личность Аркашки заполняла собой все ваше существо. Его душонка сейчас царит, торжествует тут. Все, кроме него, куда-то исчезло, провалилось, нет ни леса, ни бедного трагика, — перед вашим взором один Аркашка, он выбил вас из колеи вашей жизни; он и «соловьем свистит», и наслаждается актерским существом своим, — наслаждается вдохновенно, радостно. Он влюблен в себя, он в своей тарелке. И кто тут был истинно гениален: знаменитый ли автор или этот маленький, тщедушный человек в нелепом костюме, так непосредственно иллюстрировавший маленькое актерское счастье, делавший, в увлечении собой, такие забавные антраша... При всем этом мы не чувствовали в игре вдохновенного артиста ни капли шаржа.

После сцены в лесу, после того, как занавес упал, наступила тишина: все были в каком-то мгновенном оцепенении, как бы устали, не хотелось аплодировать, и лишь в следующий момент раздались бешеные аплодисменты. В такие минуты кажется, что артисту, еще не остывшему, еще не пришедшему в себя, когда он еще весь в роли, когда он «Аркашка», все еще Аркашка, а не «А. Р. Артем» — в эти первые две-три минуты ему аплодисменты и не нужны, он их захочет, быть может, жадно захочет, позднее, тогда и будем ему хлопать до одури, до иступления.

Так же вдохновенно, с тем же совершенным перевоплощением, с тем же восторгом проведена была артистом вся роль беспутного Аркашки. Успех был полный, незабываемый. Я был сам не свой: быть может, впервые я видел артиста, искусство которого было столь совершенно, так подлинно претворялось в жизнь».

Никакой рассказ об Артеме невозможен и недостоверен без этих воспоминаний Нестерова: это единственная — и превосходная — зарисовка Артема в лучшей роли той поры.

М. В. Нестеров вспоминал: «После С. В. Шумского такого Счастливецва, как Артем, не было и в Малом театре. Когда Шумский умер, Ермолова звала Артема в Малый театр. Он был в самом расцвете сил. Но нужно было для этого бросить гимназию, а жена пугала его: «Театр — дело неверное: сегодня хлопают, а завтра

с подмошток долой. Вот дослужись до пенсии, тогда и ступай в театр играть: тогда никто куска хлеба не отнимет».

Какие, повидимому, жестокие слова! Но кто помнит старушку, жену Александра Родионовича, тот ее не осудит: они прожили всю жизнь душа в душу. Невозможно было без умиления смотреть, как, бывало, старушка-жена снаряжает Александра Родионовича в театр, на репетицию или на спектакль: укутывает его, сдувает каждую пылинку с его шубы, крестит, дает наставления на дорогу: не простудился бы, не говорил бы ни с кем на морозе.

Александр Родионович послушался жены и на долгие годы остался учителем чистописания, а Островского продолжал играть, под псевдонимом, не на сцене Малого театра (на амплуа Шумского был принят О. А. Правдин), а в разных Секретаревках, Немчиновках и на клубных сценах.

Но играл он Счастливецва так замечательно, что его приглашали на гастрольные спектакли в провинцию; он игрывал Счастливецва с разными провинциальными знаменитостями в роли Несчастливецва. Однако эти праздники были редки.

Ему было нелегко играть с любителями, ничего или мало понимавшими в искусстве, небрежными к театральной работе (Александр Родионович был воплощенная добросовестность и аккуратность), с любителями, находящимися в крепостной зависимости от суфлера. Если исключить тесную среду бывших товарищей по Художественной школе, Артему редко приходилось встречать настоящую оценку, должное признание его замечательного дарования. Чинный и важный критик С. В. Флеров (Васильев), вершитель актерских судеб той эпохи, не заглядывал в демократические «Секретаревки», восседая в креслах Большого и Малого театров. Слышать рукоплескания демократической публики Артему приходилось часто, но слышать доброе слово, верное суждение о своем искусстве ему случалось редко, очень редко.

Вот почему встреча с К. С. Станиславским в середине 80-х годов была для Артема великим событием.

Среди актеров Художественного театра Артем был единственный, который знал Станиславского еще до Общества искусства и литературы, знал еще любителем, игравшим в наскоро сколоченных спектаклях.

Биография любителя Алексеева была известна любителю Артемьеву, и Александр Родионович так объяснял разницу между этой биографией и своей собственной: «Константин Сергеевич играет на сцене роль Несчастливецва, но в жизни ему назначена роль Счастливецва. Мне наоборот: меня природа даже ростом наградила для Счастливецва, мне даже нос не нужно наклеивать, а в жизни мне так и не выйти, должно быть, из роли Несчастливецва».

Станиславский, подобно Артему, тяготился бездарною самоуверенностью любителей, с которыми ему приходилось играть, их равнодушием к искусству, и потому встреча с Артемом, истинным художником по таланту и по любви к искусству, была радостна для Станиславского. Станиславского влекла к Артему самобытная све-

жесть его дарования, его внутренняя правдивость, его органическое отвращение к трафарету.

Артема же восхищала в молодом любителе та влюбленность в театр, которую он не видел ни у любителей, ни у большинства актеров и которой горел сам, скрывая ее от других, и прежде всего от гимназического начальства.

Когда произошла первая встреча Артема со Станиславским на сцене?

В примечаниях к «Художественным записям» Станиславского сообщается, что эта первая встреча произошла 15 ноября 1887 г., в спектакле Московского музыкально-драматического любительского кружка, в театре Мошнина, в Каретном ряду, на представлении драмы Шпажинского «Майорша», где Станиславский играл роль Корягина, а в роли Терехова, майора в отставке, выступал Артем¹.

Наверное так это и было. Но в воспоминаниях Артема первая встреча его со Станиславским запечатлелась как встреча Счастливлцева с Несчастливлцевым — в спектакле «Лес» тех же любителей.

Александр Родионович вспоминал, что из-за грязи, холода и неуютности уборных, Станиславский увел его гримироваться для Аркашки в квартиру каких-то своих родственников или знакомых, в том же Каретном ряду. Одевшись и загримировавшись для «Леса», они шли, накинув на плечи шубы, в холодный, неуютный театр.

Между ними, как актерами, тогда была большая разница. Станиславский, начинающий любитель, едва переступивший с домашней на публичную сцену, только еще пробовал себя в труднейшей роли Несчастливлцева, Артем уже больше десяти лет играл Счастливлцева ярко, самостоятельно, с настоящим вдохновением, с неизменным успехом у публики.

Основывая в 1888 г. Общество искусства и литературы, Станиславский привлек туда Артема, а десять лет спустя, создавая Художественный театр, увел Артема туда и необычайно дорожил его участием в работе нового театра, считая его актером незаменимым.

В Обществе искусства и литературы Станиславский—Несчастливлцев и Артем — Счастливлцев встретились в спектакле «Лес». Об этом спектакле Станиславский вспоминал, что он «после неудачного исполнения в первый раз роли Несчастливлцева, для второго раза обратился к Федотову», — этот «второй раз» был тот самый, когда он впервые играл с Артемом—Счастливлцевым. А. Ф. Федотов, известный актер, драматург и режиссер, прочел Станиславскому «целую лекцию о драматическом искусстве и рассказал всю историю возникновения роли Геннадия, и дал характеристику тех типов, с которых она списана... Федотов посадил меня на нижние ноты и заставил играть свирепого трагика, каким, может быть, и был Рыбаков и другие. Я давился и гудел на одной ноте, и гримасничал, и двигал

¹ К. С. Станиславский. Художественные записи. М., 1939, стр. 138. Примечания Е. Н. Семяновской.

брови, стараясь быть свирепым. Выходило театрально, банально и напыщенно — живого же лица не получалось»¹.

Таким был Несчастливцев у Станиславского при первой его встрече со Счастливым—Артемом, который был сама простота и правда. Таким — или почти таким — по началу оказался Станиславский — Несчастливцев и в Обществе искусства и литературы: «Прошло много времени с тех пор, а начитанный и раз утвердившийся тон, против ожидания, не испарился. Первая репетиция напомнила мне старого Несчастливцева, о новом я перестал уже и мечтать»².

Но тут в работу Станиславского по-товарищески вошел тихий и скромный Артем, никогда не претендовавший на роль режиссера (режиссером был артист Малого театра И. Н. Греков). Пожилому Артему, очевидно, было больно смотреть на то, как талантливый молодой человек, богатый творческими силами, тщетно борется со штампами роли Несчастливцева.

Станиславский записывает с явной благодарностью:

«Артем, который играл со мной Аркашку, только что вернулся из поездки, где он с актером Малого театра Славным играл ту же роль. Он мне рассказывал об исполнении Славина и напирал на то, что последний видел в Несчастливцеве прежде всего простого человека и лишь местами трагика. Я упряился по обыкновению и не покидал своего тона, тем более, что некоторые места роли, по моему и по описанию Артема, выходили у него вульгарно и нехудожественно»³.

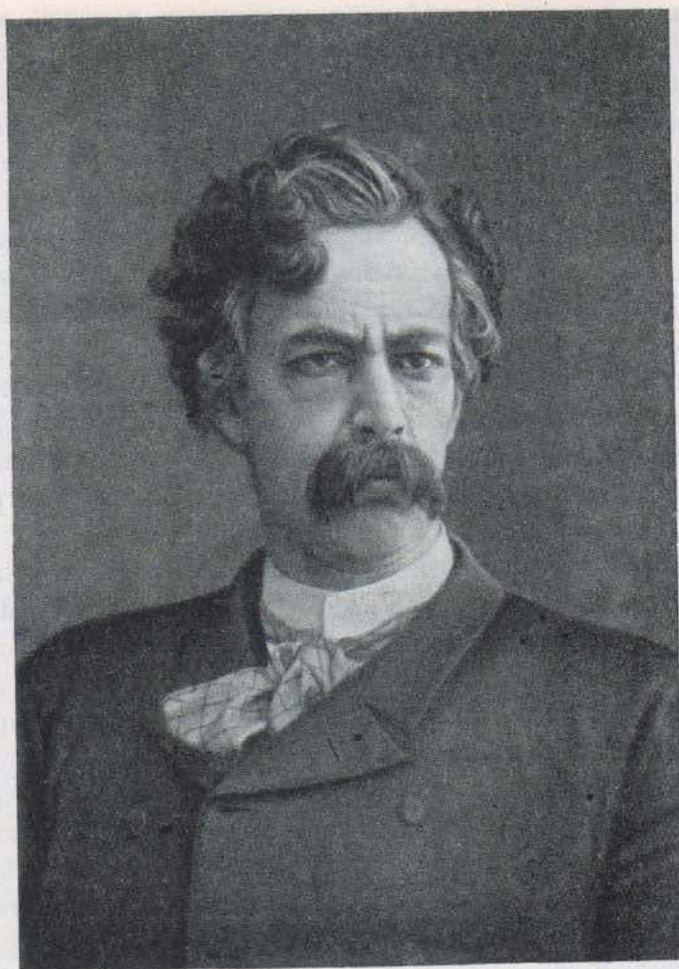
Я плохо верю, что А. И. Славин играл Несчастливцева так, как описывал Артем Станиславскому. Славин был старый провинциальный актер, перешедший в 1889 г. в Малый театр на небольшие роли (был рослый, громозвучный жандарм в «Ревизоре»). Славин единственный раз сыграл там Несчастливцева, но он часто играл другого трагика — Эраста Громилова в «Талантах и поклонниках». Судя по этой небольшой роли, успешно им исполняемой, провинциальный трагический актер не мог, по представлению Славина, не быть «свирепым», с грозными жестами, перенесенными в жизнь из мелодрамы, громовым «гуденьем» на «нижних нотах». Никогда, ни от одного из актеров Малого театра, много лет игравших со Славным (он ушел со сцены в 1909 г.), не слышал я ничего об его Несчастливцеве, как об образе, достойном внимания. Да и сам Станиславский, со свойственной ему чуткостью, уловил из передачи Артема, что «некоторые места роли выходили у него (у Славина.— С. Д.) вульгарно и нехудожественно».

Нет сомнения, что это так и было. Видимо, деликатный, мягкий Артем не решился прямо указать Станиславскому на ошибочность его трактовки Несчастливцева, и, не давая никаких советов от себя (поговорка: «всяк сверчок знай свой шесток» всегда была на устах Артема), он счел за лучшее указать Станиславскому

¹ К. С. Станиславский. Художественные записи, стр. 113.

² Там же.

³ Там же.



«Лес» А. Н. Островского. Несчастливцев —
К. С. Станиславский.
Общество искусства и литературы. 1890 г.

на пример другого актера, который будто бы видел в Несчастливцеве «прежде всего, простого человека и лишь местами трагика». Таким видел Несчастливцева сам Артем, который глубоко страдал от фальши и наигрыша, играя Аркашку с лжетрагическими Несчастливцевыми.

«На последней простой репетиции,— записал Станиславский,— я был очень весел и, изменив упрямству, решил попробовать рекомендуемый мне тон. Рубикон был перейден, и я еще больше воодушевился теми похвалами, которые посыпались на меня после исполнения самой трудной первой сцены и особенно после сцены четвертого акта с пятачком. Весь секрет роли оказался в том, что Несчастливцев имеет два вида, которые необходимо отчетливо показать публике. Он добрый,

простой, насмешливый и сознающий свое достоинство человек, местами — трагик старинной мелодраматической школы. В этих двух фазах и следует явиться перед публикой, и чем отчетливее будет разница этих двух лиц, вмещающихся в роли русского провинциального трагика, тем эффективнее и понятнее для публики будет идея Островского, представляющего тот изломанный характер, который вырабатывает сцена. На этих-то основаниях я решился загримироваться не разбойником с всклокоченными волосами, а красивым средних лет человеком... На тех же основаниях и всю роль я вел на средних, естественных нотах, понижая и сгущая звук голоса лишь там, где Несчастливцев вставляет тирады из вспомнившихся ему ролей. Вся роль была задумана и ведена в том же духе. Например, с первого слова я взял естественный тон, обрадовался встрече с Аркашкой, даже поздоровался за руку и расцеловался с ним и лишь на минутку рассердился и подразнил его при словах: «В карете, не видишь» и т. д. Однако, после небольшой паузы раздражение прошло и заменилось прежним радостным тоном при встрече с знакомым собратом»¹.

Типайший Артем незаметно оказался режиссером для будущего великого режиссера: Станиславский перестроил своего Несчастливцева. Много лет спустя, уже будучи всемирно знаменитым режиссером, Станиславский провозгласил принцип: «Когда играешь злого, ищи — где он добрый». В настоящем спектакле Артем незримо и заботливо привел Станиславского к вариации этого принципа: «Когда играешь русского провинциального трагика, ищи, где он простой человек».

В Обществе искусства и литературы Станиславский играл с Артемом в «Горькой судьбине» Писемского (Станиславский играл Анания, Артем — мужика Давыда Иванова), в «Самоуправцах» (Станиславский был князем Имшиным, Артем — мелкопоместным Девочкиным), в «Бесприданнице» (Станиславский был Паратовым, Артем — Робинзоном).

Когда Станиславский, в том же Обществе, соединил в себе актера с режиссером, он в первой ответственной постановке — «Плоды просвещения», сам играя Звездинцева, дал Артему трудную роль «старого повара»; инсценируя «Село Степанчиково» Достоевского, сам исполнял роль полковника, Артему дал Букашкина и занес в записи отзыв А. Ф. Федотова: «Про мое исполнение он говорил, что оно первоклассно. Ужасно хвалил Артема за пьяного Букашкина»².

Станиславский играл в этих спектаклях ведущие роли, Артем — небольшие, но в суждении зрителей и критиков его имя зачастую сближалось с именем Станиславского.

Как передавала мне М. П. Лилина, игравшая Таню, в замысле Станиславского-режиссера было поставить «Плоды просвещения» так, чтобы исполнитель

¹ К. С. Станиславский. Художественные записи, стр. 113—114.

² Там же, стр. 119.



*«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого.
Богдан Курюков — А Р А р т е м.
Московский Художественный театр. 1900 г.*

каждой роли стал на сторону *мужика* и оттуда посмотрел на *барина*. Это вытравило самую возможность «комикования» в ролях мужиков, чем грешили почти все постановки «Плодов просвещения»; мужики были охвачены тоской по земле. Но едва ли не ближе всех подошел к замыслу Станиславского Артем.

Чем будничнее, обыденнее был «старый повар»—Артем, тем сильнее звучала в нем обличительная горечь справедливого гнева, живого, человеческого сопротивления тем, кто загубил его жизнь: «Как же, пожалеют они, черти! Я у плиты

тридцать лет прожарился. А вот ненужен стал. Подыхай как собака». Тех, кто видел Артема в «старом поваре», не удивили, а лишь вновь порадовали трагические ноты, которые зазвучали у него впоследствии в чеховском Чебу-тыкине, в тургеневском Кузовкине.

Давая отчет о спектакле «Плоды просвещения», критик журнала «Артист» выделял исполнение роли старого повара, как высоко художественное: «Что за превосходно очерченный образ старого повара дает г. Артем! Начиная с момента пробуждения на печке, исполнение сплошь всей роли блещет жизненной правдой. Исполнитель в полной мере воспользовался данным автором материалом и в этой маленькой, эпизодической роли дал вполне законченный, художественно-исполненный тип»¹.

Вскоре после «Плодов просвещения» Артем выступил в «Бесприданнице». Его Робинзон был дальнейшей вариацией Счастливецва, был Аркашкой, нашедшим пристанище возле богатых купцов. Робинзон был у Артема очень смешон, но смеяться было как-то совестно, как вспоминают видевшие.

В первом спектакле Художественного театра «Царь Федор Иоаннович» Станиславский дал Артему трагическую роль Богдана Курюкова.

Вряд ли другой режиссер поручил бы ему эту роль: для столетнего старика с несокрушимой волей и воинствующим духом любой режиссер искал бы актера высокого роста, с дородной фигурой, с густым басом: Богдан Курюков — столетний дуб, гордый, высокий, ветвистый, и любой режиссер прошел бы мимо Артема, служившего когда-то натурой для «невзрачных субъектов», привыкшего играть «униженных и оскорбленных».

А Станиславский даже не хотел, чтобы у Артема были дублеры на эту трагическую роль.

В исполнении Артема Курюков был лицо из другой эпохи, чем все действующие лица «Царя Федора», из эпохи более суровой и темной. Исполнение Артема шло в самую глубь замысла трилогии А. К. Толстого. Духом Грозного веяло от этого малорослого, но широкоплечего старика, крепкого и кряжистого, как старый, корявый дуб: вся его сила ушла не в высоту, не в кучу ветвей, тянущихся в вольное небо, а в темную глубину земли, в крепость корней. Древний дуб близок к падению и уже кое-где загнил от старости, но все-таки он — еще дуб, и молодые березы и ясени, шумящие вокруг него, как ни крепки, слабее его. Старик и добр, и за сто лет ему, и шатается он от старости, но в нем жив суровый неукротимый дух. Он привык повиноваться; при царе он не смеет сидеть даже тогда, когда сам царь зовет его сесть. Но он же, этот старик с вековыми седи-нами, пойдет мятежом, возьмется за свой заржавленный бердыш и падет мертвым, когда велит ему это суровый долг чести и правды, как он его понимает.

¹ Л. Общество искусства и литературы. «Артист», 1891, № 13, стр. 147

Увидев «сцену на Яузе» в «Царе Федоре», когда народ, возбуждаемый столетним Курюковым — Артемом, бросается отбивать Ивана Петровича Шуйского и его сторонников, ведомых стражей в тюрьму, и вспыхивает бунт, один из тех «малых бунтов», которыми так богата московская история конца XVI и начала XVII в., историк В. О. Ключевский сказал: «До сих пор я знал по летописям, как оканчивается русский бунт; теперь я знаю, как он начинается».

Станиславский всегда жалел, что в «сцене на Яузе» нет достойной пары старику с бердышом, и не раз говаривал Артему, что сам хочет сыграть «гуслира», которого Курюков заставляет «зачинать песню про князь Иван Петровича», про победу его над королем под Псковом.

Старик Артем, обожавший Станиславского, только качал головой:

— Помилуйте, Константин Сергеевич! Ежели вы приметесь за «гуслиров», кто же станет тогда играть Грозных?

Но однажды Станиславский все-таки осуществил свою мечту. В сотое представление «Царя Федора», 26 января 1901 г., он вместе с Артемом — Курюковым вышел на сцену «гуслиром» и запел былинну про псковскую оборону:

Насилу король сам-третей убежал.

Бегучи, он, собака, заклинается:

— Не дай, боже, мне на Руси бывать,

Ни детям моим, ни внучатам!

Станиславский создал мощный, исторический образ народного певца, подстать суровому стражу родной земли — Курюкову.

При возобновлении «Царя Федора» осенью 1906 г., после возвращения театра из заграничной поездки, «сцена на Яузе» была исключена из спектакля, и более не исполнялась. Это причинило глубокое огорчение Артему. Он был в обиде за своего Курюкова: «Живого человека разрезали пополам».

Он был прав: с уничтожением «сцены на Яузе» сильнейшая, трагическая, половина созданного им образа перестала существовать.

Артем с восторгом вспоминал Станиславского — гуслира: как истый ревнитель театра, он высоко ценил редкое свойство Станиславского — не признавать в театре никакого премьерства, брать на себя любую роль, самую ничтожную, если только от этого мог выиграть спектакль как художественное целое.

Артем благодарно вспоминал, как «сам Константин Сергеевич» после Отелло и Уриэля Акосты игрывал в Обществе искусства и литературы почти бессловесного «барина с усами» в «Горячем сердце» и даже квартального в «Свои люди — сочтемся». Из его рассказа про этого «барина с усами», игранного вчерашним исполнителем Паратова и Дульчина, ярко вставал глубокий и яркий образ,

созданный Станиславским в этой ничтожной роли: барству приходит конец; Курослеповы и Хлыновы взяли над ним верх, и как некогда вельможи держали при себе безыменного арапа для услуг, так эти кушцы держали при себе для важности безыменного «барина», у которого от всего его барского достоинства остались только длиннейшие усы.

У самого Артема в Художественном театре бывали роли без слов, и он делал из них шедевры.

Кто не помнит его знаменитого Петрушку в «Горе от ума»?

До появления Артема в этой бессловесной роли, Петрушка не значился ни на одной афише спектаклей «Горе от ума». После появления артемовского Петрушки, он неизбежный персонаж любой афиши «Горе от ума». Петрушка всего только и делал на сцене, что вязал чулок, да скрипел гусиным пером под диктовку Фамусова — Станиславского, но в это вязанье и писанье Петрушки — Артема публика всматривалась с таким же напряженным вниманием, с каким слушала увлекательные монологи Чацкого — Качалова.

Таким же шедевром вышел у Артема и «курьер» в драме Л. Н. Толстого «Живой труп». Вся роль — в три реплики. Беззлобный Александр Родионович превращался в старого судейского пербера, в служилую цепную собаку с медалью на шее; у ней одна забота: огрызаться и злобно рычать на всех, кто хочет проникнуть в святилище Фемиды — в судейский зал. Это была великолепная миниатюра.

Такими же превосходными историческими миниатюрами были у Артема жуткий «волхв» в трагедии «Смерть Иоанна Грозного», пристав в корчме, похожий на колючего ерша, в пушкинском «Борисе Годунове», плутоватый купец Абдулин в «Ревизоре», старый слуга Григорий («На всякого мудреца довольно простоты»).

Артем был счастлив, когда Станиславский с похвалой отзывался об этих образах.

Он безоговорочно верил в художественный вкус, в критическое чутье, в режиссерский талант Станиславского и радовал его верою в новое, трудное дело — в Художественный театр.

Всякие нападки на этот театр Артем принимал за личную обиду. А «обидчиков» в первые годы у Художественного театра было немало.

По рукам ходила карикатура: маленький ящик кукольного театра с фигурками кукол, а за ящиком стоит в поддевке огромный Станиславский и держит в корявом кулаке петлю от ниток, привязанных к фигуркам. Дернет раз — фигурки запляшут, дернет другой — фигурки заплачут.

Карикатуру эту показывали в актерских кругах Москвы в первые годы существования Художественного театра. Простодушные верили. Какой это театр? В нем «нет актеров». В нем над «мальчишками» стоит дядька-режиссер... В нем, с часами в руках, «вымеривают паузы».

Поклонники молодого театра наперебой превозносили то «настроение», которое театр умеет создавать в своих спектаклях. Слово это стало ходовым. По Москве уже летала эпиграмма:

Вы славу настроением стяжали?
Ну, так позвольте ж вам сказать:
Настройщиками вы давно уж стали,
Но музыкантами вам, право, не бывать.

Эпиграмма эта принадлежит известному актеру Малого театра М. П. Садовскому.

Но не прошло и года существования «кукольного театра», как у его «настройщиков» пришлось учиться авторам всех этих эпиграмм и карикатур.

После успеха «Царя Федора» в Художественном театре, Малый театр, в том же сезоне 1898/99 г., поставил «Царя Бориса» того же Алексея Толстого. И что же произошло? Несмотря на то, что в «Царе Федоре» участвовали «ученики» и «любители», спектакль этот здравствует и поныне, через 55 лет после своего рождения, а «Царь Борис», в котором были заняты, — легко сказать, — Медведева, Федотова, Ермолова, Южин, Ленский, прошел в два сезона всего 9 раз и бесследно исчез из репертуара.

Урок «мальчишкам» превратился в конфуз отнюдь не для них.

На следующий сезон в Москве произошло настоящее соревнование двух старых театров — Малого и Коршевского, с молодым — Художественным. Все три театра поставили пьесу Гауптмана «Извозчик Геншель» под тремя разными заглавиями. У Станиславского опять играли «любители», у Корша — опытные актеры с большими именами, в Малом — знаменитости: Лешковская, Рыбаков, Правдин. Но, увы, «любители» Станиславского победили своим «Геншелем» и опытных коршевцев с их «Извозчиком Геншелем», и знаменитостей Малого театра с их «Вильгельмом Геншелем».

Художественный театр дал Артему проявить себя в новом репертуаре — в пьесах Чехова: именно в чеховских ролях узнала и полюбила Артема вся Россия.

III

«Неподражаемый артист» — отозвался Станиславский об Артеме в своей книге «Моя жизнь в искусстве».

Несмотря на то, что Артем вступил в труппу Художественного театра пятидесяти шести лет и старость с болезнями все сильнее вмешивалась в его жизнь, Станиславский и Немирович-Данченко не назначали ему дублера в чеховских пьесах, считая Артема незаменимым в «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах» и «Вишневом саде». Руководители театра предпочитали в случае болезни Артема заменять в репертуаре эти пьесы другими. И только когда Артему подошло,

а потом и перевалило за семьдесят, у него появились дублеры в чеховских ролях. Это были хорошие актеры и умные исполнители, но Станиславский считал, что ни один из них не заменил Артема.

Однажды (это было в 1909 г.) я зашел навестить прихварывавшего Артема на его бедную квартирку «учителя чистописания» на Диковке, одной из самых шумных и грязных улиц старой Москвы. Александр Родионович лежал на диване, укрытый одеялом; на столике, покрытом вязаной салфеткой рукоделья его старушки, стояли пузырьки с микстурой и каплями, но старик был весел и тотчас же поделился радостной новостью:

— Сам приезжал.

Это значило: Станиславский.

Многие после Артема играли Шамраева в «Чайке»; хорошо играли сварливого человека, плохого «управляющего имением», смешного хлопотуна, и все забывали о том, что Чехов наделил этого человека горячей страстью театрала, поклонника старой мелодрамы и трагедии. Треплев и Нина Заречная мечтают о театре будущего, Аркадина купается в своей маленькой славе, а плохой «управляющий» старик Шамраев предается блаженным воспоминаниям о грозных трагиках и могучих басах.

У Артема в этих театральных воспоминаниях неудачливого управляющего имением было много комизма, но за ним теплилось живое чувство: ведь, кроме этих театральных увлечений молодости, что же радостного было в жизни Шамраева?

Артем был бессменным исполнителем Шамраева во всех 63 спектаклях «Чайки».

В «Дяде Ване» в роли Вафли Артем почти не гримировался: нос — картошкой, жиденькая борода, все это было свое, природное. Соединение «непривлекательной наружности» с высоким строем души, мягкого комизма с лиричностью верного и благородного сердца было поистине «неподражаемо» у Артема.

И немудрено, что Станиславский, игравший Астрова, не мог себе представить спектакля «Дяди Вани» без Артема в роли Телегина.

Вспоминается их ночная сцена во втором действии.

Умный и гордый доктор Астров пропадает от одиночества, тоски и неразделенной любви. Глухая ночь. Вафля — под хмельком, тихо играет на гитаре. Астрова подмывает пуститься в пляс под эти пьяненькие звуки тоскующей гитары. Но в доме все спят, и Астров сдерживает себя и только чуть приметно «приплясывают» его плечи и кисти рук. Он наклоняется к гитаре. А в ответ Вафля улыбается ему застенчиво и ласково. Он счастлив: он утишил ночную бурю в этой гордой и одинокой душе.

В «Вишневом саду» Фирс (Артем) ходил по пятам за Гаевым (Станиславским), как старая нянька, вынянчившая три поколения, за самым неудачливым ребенком.

Бытовая и историческая схожесть Фирса с его историческими оригиналами — старыми слугами крепостных времен — удается многим актерам. Но вот эта ста-



*«Дядя Ваня» А. П. Чехова. Телегин — А. Р. Артем.
Московский Художественный театр. 1911 г.*

рая «няня» в образе ветхого барского лакея, эта поэзия самоотверженной любви, которой только еще и живо натрудившееся сердце старого слуги,— все это было только у одного Артема и ни у кого не повторялось после него.

Станиславский был первым ценителем чеховских образов Артема.

Сестра Константина Сергеевича, Зинаида Сергеевна Соколова, неизменный и верный спутник его творческой жизни, писала мне об отношении Станиславского к Артему:

«Он ценил его талант и любовь его к искусству. После каждого нового спектакля я всегда беседовала с братом, обмениваясь впечатлениями. Если его не было в Москве, он ждал моих отзывов в письме, говорил, что ему это нужно.

Когда я восхищалась Артемом в «Дяде Ване», спеной в саду за чаем и прочими сценами Артема,— я видела, как глаза его сияли — и лицо делалось доброе, доброе, до умиления какого-то.

Умилялся Фирсом в «Вишневом саду». Когда говорили о Чебутыкине («Три сестры»), тоже проникновенно улыбался, но с несколько ироническим оттенком (вот чудак!).»

Из бесед с некоторыми участниками первого спектакля «Трех сестер» знаю, что Станиславский-режиссер не во всем соглашался с деталями исполнения

Артемом Чебутыкина, но никогда не пытался эти детали снять: он ценил самобытность Артема-актера и признавал его право на полную ответственность за созданный образ.

Чебутыкиных после Артема было много, многие из них довольно ярко изображали военного врача, растерявшего все познания, опустившегося до безразличия к добру и злу, изображали несколько циничного философа обывательской пустоты. Но у этого циника с сентиментальной слезой и с пьяной философией нет ничего общего с *человеком* Чебутыкиным, с тем, которого создал Артем.

И то, что Чебутыкин давно уже пил запоем, и то, что он в обывательской глуши давно отстал от науки, и то, что он махнул рукой на все порывы и мечты о лучшей жизни, которым предаются Вершинин и Тузенбах, — все это было у Артема — Чебутыкина.

Но в этом унылом существовании старого военного врача Артем умел видеть нетронутую нежность его души, чистоту его сердца.

Только у одного Артема чувствовалось, что три сестры давно стали родными сердцу Чебутыкина, как дочери той женщины, о своей любви к которой он никогда никому не сказал ни слова, может быть, ни слова и ей самой.

Отрекаясь от памяти, от существования той, любовью к которой он жил, он отрекается от собственного существования, от подлинного бытия своего: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет».

Я не знаю ничего проще безысходней тоски, с которой Артем, утирая руки полотенцем, произносил: «Может быть я и не человек, а только вещь, делаю вид, что у меня руки, и ноги, и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я живу, ем, сплю».

Упорное повторение глупой «тарарабумбии» и бессмысленной «рениксы», чепухи; какая-то суровая замкнутость; суховатая, почти озлобленная отчужденность, отгороженность от всех, с кем еще недавно шутил, о ком заботился, — все это словно сковывало жестокую безнадежную думу: «Что мне — я стар, я все знаю, все уже было у меня, и мне только досадно на вас: зачем вы не оставите меня в покое, одинокого, старого, пьяного, отжившего». Казалось, человек замкнулся в холодную, жестокую броню старости и озлобленного равнодушия ко всем и ко всему. И вдруг откуда-то из самой глубины глубин все еще живого сердца доносится вопль, настоящий вопль любви и отчаяния, призыва и протеста, обращенный к Андрею: «Надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше».

Этот бунт — призыв старого Чебутыкина — звучал у Артема требовательно, сурово, почти грозно.

Как передавал мне А. Л. Вишневский, всегда внимательный к Артему, на одной из репетиций, при возобновлении «Трех сестер», Станиславский, сидя в зрительном зале и глядя на Артема, воскликнул: — Вот так, должно быть, играл Мартынов!



*«Три сестры» А. П. Чехова. Чебутыкин — А. Р. Артем.
Московский Художественный театр. 1901 г.*

IV

Чехов заметил Артема на первой же репетиции первого спектакля Художественного театра, на которой ему довелось присутствовать.

За шесть дней до открытия Художественного театра Чехов писал А. С. Суворину, также готовившему в это время «Царя Федора» в своем театре: «Я был на репетиции Фед. Иван... Ирина, по моему, великолепна... Федор показался мне плоховатым, Годунов и Шуйский хороши, а старик (секиры) чудесен».

Этот «старик» был Артем в роли Курюкова, повествующий царю Федору (И. М. Москвину) о многих мятежах глубокой старины, кончавшихся жестокою расправою:

А там уж палачи стоят и ждут...
С секирами...

Легко угадать, чем Артем в маленькой роли, исторической трагедии так поразил автора «Чайки». Чехов питал особое отвращение к наигрышу и дутому пафосу в пышных исторических драмах и мелодрамах. Чего стоит его описание спектакля «Князя Серебряного» (инсценировка романа) того же А. К. Толстого в рассказе «Трагик»; «Трагик [в роли Вяземского] делал буквально чудеса. Он похищал Елену одной рукой и держал ее выше головы, когда проносил через сцену. Он кричал, шипел, стучал ногами, рвал у себя на груди кафтан. Отказываясь от поединка с Морозовым, он трясся всем телом, как в действительности никогда не трясется, и с шумом задыхался».

Чехова поразило и в спектакле Художественного театра и особенно в игре Артема полное отсутствие этого треска, шума и наигрыша, столь обычного в постановках исторических пьес. Артем — Курюков пленил его величавой простотою и исторической правдивостью образа.

Дальнейшее знакомство Чехова с Артемом произошло в «Чайке». Шамраева в петербургском злосчастном спектакле «Чайки» (1896) играл знаменитый Варламов; он, по словам Евтихия Карпова, ставившего провалившийся спектакль, «по обыкновению, идя под суфлера, сочно и ярко обрисовывал Шамраева». Но он, по признанию того же Карпова, как и другие исполнители, вызвал безуспешные жалобы и просьбы Чехова: «Главное, голубчик, надо просто, без театральности, совсем просто»¹.

«Игры бы поменьше» — этой «игры», столь ненавистой Чехову, совсем не было у Артема: он выходил на сцену Шамраевым и Телегиным, как хотелось Чехову, «просто, без театральности, совсем просто».

Чехов увидел в Артеме *своего* актера.

Если Шамраев и Телегин пришлось по художественному, да и по жизненному росту Артема, то Чебутыкина и Фирса Чехов писал уже специально для него.

«Нашу жизнь назовут высокою и вспомнят о ней с уважением», — говорит Тузенбах в «Трех сестрах». А старый военный врач Чебутыкин возражает ему: «Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокою; но люди все же низенькие... (встает). Глядите, какой я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая...»

¹ «Чайка». Режиссерская партитура К. С. Станиславского. М.—Л., 1938, стр. 25—26.



*«Мещане» М. Горького.
Перчихин — А. Р. Артем.
Московский Художественный театр. 1902 г.*

А. Р. Артему легко было говорить эту фразу: он просто-напросто вставал с дивана — и всем было видно, какой он низенький-пренизенький. Фраза была написана Чеховым на действительный физический рост Артема.

«Как-то при разговоре с Антоном Павловичем о рыбной ловле, — вспоминает Станиславский, — наш артист, А. Р. Артем изображал, как насаживают червяка на крючок, как закидывают удочку донную или с поплавком. Эти и им подобные сцены передавались неподражаемым артистом с большим талантом, и Чехов искренно жалел о том, что их не увидит большая публика в театре. Вскоре после этого Чехов решил:

«Послушайте, надо же, чтобы Артем удил рыбу в моей пьесе, а N купался рядом в купальне, барахтался бы там и кричал, а Артем злился бы на него за то, что он ему пугает рыбу»¹.

Этот «N» — Александр Леонидович Вишневский с его кипучим темпераментом, шумным голосом, высокой, энергичной фигурой, человек и актер, во всем противоположный Артему, но чувствовавший к нему большую симпатию.

Через некоторое время тихий рыболов превратился в старого лакея Фирса.

Свою любовь к Артему-актеру Чехов старался передать А. М. Горькому.

Прочтя в рукописи «Мещан», Чехов писал Горькому: «Перчихин — как живой!.. Центральная фигура пьесы — Нил сильно сделан, чрезвычайно интересен! Одним словом, пьеса захватит с первого же акта. Только, храни вас бог, не позволяйте играть Перчихина никому, кроме Артема, а Нила пусть играет непременно Алексеев-Станиславский. Эти две фигуры сделают именно то, что нужно»².

Пожелание Чехова было исполнено лишь наполовину. Нила играл другой актер. А от Артема — Перчихина — чудесного старика-птицелова веяло полем, весенним волжским ветром, у этого беззлобного нищего на душе жаворонки пели. Светло на душе становилось, глядя на него, легче дышалось среди хмурой «бессеменовщины» скопидомного мещанства.

На самого Горького исполнение Артемом Перчихина произвело неотразимое впечатление. Артем рассказывал мне, что Горький крепко пожал ему руку за Перчихина и, расцеловав, сказал ему благодарно: «Какой расчудесный старикан! Как вы прекрасно его играете!» Артем сконфузился и отвечал: «Разве я играю? Во мне играет».

В том же году (1902) в Художественном театре шла другая пьеса Горького, «На дне», и Чехов с сожалением писал Горькому: «Луку — увя, — Артему нельзя давать, он повторится в ней, будет утомляться; зато городского отдела чудесно, это его роль».

Когда Чехов увидел, как Артем исполняет Чебутыкина, он сказал ему тихо и просто:

— Это то, что я хотел.

Для Артема это было высшей похвалой.

Только однажды Чехов не похвалил Артема. Александр Родионович любил об этом вспоминать. Однажды на Диковке, сидя на ситцевом диване, они сумерничали с Чеховым, толкуя о чем-то нарочито московском — не то о калачах, не то о растегаях с осетриной или о семейном чае с цветком. Чехов любил слушать рассказы Артема о том, о сем и ни о чем, ценил его яркий язык, его тонкую наблюдательность. Сидели и толковали, и вдруг Чехов сказал:

— Голубчик, не надо норвежцев.

¹ К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, глава «Вишневый сад», стр. 266.

² Полное собр. соч. и писем А. П. Чехова, т. XIX, № 3278, М., 1950.



А. М. Горький с исполнителями «Мещан»
1902 г.

Старик с удивлением посмотрел на писателя: о «норвежцах» не было молвлено ни слова.

— Вы же москвич, у вас же гитара.

Артем опять ничего не понимал.

Наконец, дело объяснилось. Чехов имел в виду выступление Артема в роли старика Экдаля в пьесе Ибсена «Дикая утка» (1901). Из его теплой реалистической, мягкой игры не выходило никакого символического полубезумного старика Экдаля, а выходил просто перелицованный на норвежский лад Вафля.

Александр Родионович справедливо воспринял это чеховское «не надо норвежцев» как запрет выступать в пьесах чуждого ему символического театра.

Артем даже заболел от всех огорчений со стариком Экдалем и встревожил этим Чехова. Уезжая в Ялту, Антон Павлович писал ему: «Был весьма огорчен известием о вашей болезни, но узнавши, какая это болезнь, успокоился, что и вам советую. Это болезнь, хотя и не легкая, но не серьезная. Будьте здоровы, мой дорогой. Дай бог вам всего хорошего». Из Ялты Чехов писал 9 ноября А. Л. Вишневному, навещавшему больного: «Напишите, как здоровье Александра Родионовича: играет ли он уже, или все еще сидит дома?»

Обычно Артем до сердечной боли переживал самую мысль, что у него будет дублер на какую-нибудь роль. Но когда старик узнал, что из-за его болезни на роль Экдаля назначен другой исполнитель, В. Ф. Грибунин, он искренне обрадовался.

Артем, получивший возможность вполне отдаться своему призванию в летах, когда другие уже сходят со сцены, был болезненно чуток к отзывам о его игре.

У него была и боязнь и наивно-трогательное отвращение к газетной критике. После какого-то отзыва в газете, он со слезами в голосе, серьезно говорил А. Л. Вишневному:

— Пойдем, Саша, уйдем от них. Ну, их к богу. Ты опять пойдешь в провинцию любовников играть, а я опять буду учить мальчишек чистописанию.

Он не требовал хвалы, но искал понимания и не всегда его находил.

В 1902 г. он играл Акима во «Власти тьмы». Критика, и даже некоторые из товарищей по сцене, не считали эту роль его большой удачей.

А. Р. Артем, огорченный и обиженный, пришел к Станиславскому:.

— Коли уж я так плохо играю Акима, то передайте роль кому-нибудь другому: что же Толстого-то портить!

Все это старик говорил, скрепя сердце: он давно мечтал сыграть Акима. Этот образ, как и вся пьеса Толстого, был дорог и близок ему, рязанскому крестьянину, и отказаться от роли было для него труднее трудного.

— Нет, вы играете хорошо,— отвечал Станиславский,— а вот одного актера я, действительно, хочу вывести из спектакля: он плохо играет.

— Кого же?

— Актера Станиславского.

Вскоре режиссер Станиславский действительно передал роль Митрича актеру М. А. Громову.

И то, что Станиславский, отказавшись от своей роли, не снял его с роли Акима, было для Александра Родионовича такой поддержкой, что он онемел от радости и ничего не нашелся ответить Станиславскому-режиссеру, суд которого над актером Станиславским все-таки находил чрезмерно строгим.

Много тревожений доставила Александру Родионовичу «Власть тьмы». Вот тут-то с особой признательностью, с теплейшим чувством вспоминал он Чехова: «Как он меня, старика, раз утешил! Я играл тогда Акима и ни над одной ролью так не работал, как над этой, и по совести могу сказать, сыграл хорошо, а в газетах меня жестоко разбранили, прямо разругали. Приходит ко мне Антон Павлович, а я сижу над газетами, старый дурак, и плачу: «Что вы, Артемчик?» — он любил меня так наедине называть. — «О чем?» — «Да, вот, — говорю, — как же, Антон Павлович, не плакать? Я старался, сыграл хорошо, знаю сам — хорошо, а они вот...» А сам отдохнуть от слез не могу.

Собрал Антон Павлович все мои газеты в кучу, забрал подмышку и говорит: «Есть о чем! Я всегда вот так делаю: журналы, где обо мне пишут, я собираю, но никогда не читаю, а откладываю их до лета. Придет лето, погода прекрасная, солнце печет, развернешь журнал, и так приятно почитать, как тебя там ругают. Вот и вы так: уедете на лето к себе в Зарайск, захватите с собой весь этот ворох и, как будет теплая погода, велите вынести стол на траву, пейте парное молоко. Прихлебывая, разверните газету и прочитывайте сегодня одну, завтра другую, понемножечку. Тепло. Хорошо. И почитать приятно, как тебя там ругают. Я всегда так критику на себя читаю». — Утешил он меня тогда. Все, как рукой, сняло».

Для Артема Чехов был дорог и как создатель тех ролей, которые дали ему имя в истории русского театра. Особенно он любил Фирса и не скрывал, что в этом чеховском образе видел и свою каплю меда.

Артем любил передавать отзыв Чехова о его Фирсе, сказанный ему в театре, на первом представлении. Усталый, больной, утомленный овациями и чествованием Чехов улучил-таки минутку шепнуть старику:

— Прекрасно.

Отзыв был в одно слово, но словом этим Чехов одарил Артема на всю жизнь.

Кончина Антона Павловича в 1904 г., вскоре после того, как зацвел его «Вишневый сад» на русской сцене, была тяжким ударом для Александра Родионовича.

V

Один из виднейших артистов Художественного театра, стоявший вместе с немногими другими во главе правления прославленного театра, Александр Родионович Артем жил и умер в старой своей квартирке на грязной «Диковке»,

во дворе, во втором этаже, с одним деревянным ветхим ходом, со скрипучей лестницей, в маленьких, низеньких трех комнатках, оклеенных дешевыми обоями, с тюлевыми занавесками, с вечно кипящим самоваром. Такие квартирки занимали в прежней Москве те, кто мог тратить на квартиру 15—20 рублей в месяц: почтовые чиновники, старушки, живущие на пенсию, учителя с грошевым жалованьем. В них пахло пирогами, куковала кукушка на часах, на столиках, покрытых вязаными белыми скатертями, аккуратно лежали приложения к «Ниве». Канарейка щебетала в клетке над окном. Часами сидели здесь за самоваром: вечером слушали старинный романс на гитаре, по утрам, прихлебывая чай с калачом, читывали вслух маленькую газетку. Поутру водовоз сливал воду в кадку из обледенелого ведра, днем жалобно дребезжал звонок с деревянной ручкой.

Александр Родионович со старушкой женой и единственным сыном иного быта не принимал, не понимал и не хотел.

Когда в конце 1905 г. Художественный театр задумал свою первую поездку за границу, Артем решил было отказаться от нее: так тяжело ему было подняться из своего старого московского гнезда.

— А с кем же мы будем там играть Чехова?— сказал ему Константин Сергеевич, и этого было довольно, чтоб склонить старика ехать.

Но была у него еще одна мысль, побуждавшая его благосклонно отнестись к этой поездке.

Весной 1905 г. при случайной встрече с Александром Родионовичем я задал ему вопрос о Станиславском.

— Скучает,— отвечал старик не без горечи.— Говорит: пусть молодежь выводит на дорогу.— И совсем грустно старик продолжал:— Говорит, будто мы заблудились в «Вишневом саду», как в лесу.

Артем, как и многие другие актеры Художественного театра, не очень дружелюбно смотрел на новую студию на Поварской с ее опытами условных постановок Метерлинка и других новых драматургов. Студия, по их мнению, отвлекала Станиславского от Художественного театра. В конце 1905 г. Студия была закрыта Станиславским, и Артем радовался, что Станиславский едет за границу не с условным Метерлинком, а с дорогим ему Чеховым:

— Пусть проветрится, освежится.

Старика склоняло к поездке еще то, что ему придется за границей играть только любимые его роли—Курюкова, Вафлю, Чебутыкина, и новую роль актера в «На дне». Но подняться со своей Диковки Артему было все-таки нелегко.

Молодые актеры, как некогда мы в гимназии, любя его и уважая, случалось, подтрунивали над стариком. Волнуясь, он забывал иногда слова роли: память, которая никогда не была крепка у него, в старости начинала изменять ему. Он просил товарищей держать про запас его реплики, чтобы во время подсказать. Играли «Царя Федора» в Дрездене. Артем забыл реплику Курюкова, отвечавшего



А. П. Чехов и А. Р. Артем.

Начало 1900-х годов.

Федору: «Больно уж древен стал я, государь». Актеры, шутя, дразнили его, будто он произнес: «Больно уж Дрезден стал я, государь». Старик сердился, но так же беззлобно, как на гимназистов.

Пресса за границей всюду отмечала игру Артема и хвалила его.

Возвратившись в Москву из-за границы, Артем радовался как ребенок колокольному звону, узким переулкам, шарманке за окном, но в театре его ждало немало огорчений.

У его Курюкова отняли «сцену на Яузе»; Чехов был в могиле, не было уж надежд на новые роли в его пьесах; новых пьес Горького в театре не ставили.

Репертуар театра отклонялся в сторону символизма.

Старый актер Артем впервые в жизни восставал против режиссера Станиславского.

Это было в эпоху увлечения Станиславского условным театром. Обо всех этих постановках (метерлинковский спектакль в 1904 г., «Драма жизни» 1907 г., «Жизнь человека» 1907 г.) Артем, реалист до мозга костей, с сокрушением говаривал: «Нашла на нас декадентская напасть».

Станиславский дал ему, своему любимому актеру, роли и в «Драме жизни» и в «Жизни человека», но Артем, играя их, разрушал своим теплым реализмом, своей неподкупной и неподатливой внутренней правдой холодную условность этих пьес.

В «Драме жизни» Станиславский занял в эпизодических ролях рабочих-рудопрокопов двух первоклассных актеров — Л. М. Леонидова и А. Р. Артема.

Здесь Станиславского постигла неудача. Воображению режиссера, вероятно, рисовались две фигуры каких-то гномов, koboldов, черных хозяев земных недр — одного могучего и зловещего, как Альберих в «Золоте Рейна», другого — корявого старика-карлика Миме из той же музыкальной драмы Вагнера. На деле получилось совсем не то. У Леонидова Альберих превратился в мускулистого рабочего с тяжелым молотом за спиной: могучей, но еще спящей силой веяло от него; вот-вот он проснется и ударит своим молотом, куя новую жизнь себе и братьям. У Артема это был не алчный карлик Миме, а какой-то добрый рудный дед, любящий земные недра, как Перчихин — приволжские луга. Казалось, этому мудрому и простому старику ведом и голос самой матери-земли, любящей тех, кто ее любит.

Оба, и Артем и Леонидов, разрушили символический замысел Станиславского.

То же случилось с Артемом в «Жизни человека». Там он должен был изображать одного из соседей «Человека», пришедших поздравлять его с вступлением в брак. Предполагалось, что это будет символическая фигура некоего «вечного обывателя», от которого веет бессмертной пошлостью, а вышло наоборот: «вечный обыватель» превратился у Артема в славного старика, улыбающегося на молодое счастье. Старик-актер вышел из черного холода андреевской мистерии-аллегии, блестяще поставленной Станиславским.

Артем горько сетовал на обожяемого им Станиславского:

— Что делает Константин Сергеевич? Что бы сказал Антон Павлович, если бы до этого дожил?

— До чего «до этого», Александр Родионович?

— А вот до чего: люди у него теперь оказались без ширины.

— Как «без ширины»?

— Так: играть мы должны в двух измерениях: вышина и длина, а ширины нету.

Старик кипел от негодования:

— Да ведь это у теней ширины нет, а мы — люди, не тени. Тогда нужно открыть театр теней, а Художественный закрыть, — что бы теперь сказал Антон Павлович?!

Чехов был высший судья художественной правды в глазах Артема, и он был уверен, что этот судья был бы на его стороне.

В начале 1909 г. мне пришлось устраивать один из многочисленных вечеров в память Гоголя: праздновалось столетие со дня его рождения.

Александр Родионович уклонялся уже в то время от участия в вечерах: становился слаб и играл почти в одних чеховских пьесах. Но на мою просьбу прочесть что-нибудь из Гоголя сразу согласился, и мы с ним листали Гоголя, отыскивая хороший отрывок для чтения. Мы много говорили о современном искусстве. Александр Родионович горячо отрицал в нем все, что грешило против реализма. Он делался со мной впечатлениями от какой-то модной выставки картин. Она привела его в ужас, он обвинял современных художников в сознательном извращении искусства, в глумлении над всем, что было прекрасного в прежнем искусстве. «Искусство должно правду говорить, правде учить — не ласы точить, не барынь богатых тешить», — говорил старый реалист, ученик Перова.

И он перешел к театру. Тут у него еще больше наболело. В тот сезон 1908/09 г. поставили с шумным успехом «Синюю птицу». Хотя ставил ее обожяемый им Станиславский, Артем был полн горького чувства:

— Я пришел к Константину Сергеевичу перед тем, как роли раздавать, и говорю: «Пожалейте меня, старика, не давайте мне никакой роли. Кого хотите, буду играть, но зверей и вещи играть не могу: не умею играть предметов — ни сахара не сыграю, ни чая, ни стола, ни стула. И, дай ему бог здоровья, не дал роли. Пожалел старика. Александр Родионович горько вздохнул и предался печальному воспоминанию:

— А то вот пришлось играть в «Жизни человека». Роль дали старика, — ну, и повертываюсь на сцене, как надобно старику: не вертунчиком, а степенно, бочком, не спеша: в такие годы не навертываться. Не спешишь уже. Это ведь характерный для старика поворот... А ко мне режиссер подбегает [это был Л. А. Сулержицкий]: «Что вы, что вы, дедушка? Разве так можно? Помните: пьеса идет в двух измерениях, а вы ширину даете. Повороты недопустимы. Поймите: у вас нет ширины»...

— Как так у меня нет ширины? — с недоумением разводил руками Артем.

— Не умею я так играть, по-новому, — заключил он горько.

В немногие реплики своей роли старика-соседа, приносящего новобранному «человеку» какие-то подарки, Артем внес столько милой старикинской сердечности, простоты и доброго участия, что, несомненно, сыграл не в тон пьесы, вкрапленная кусок подлинной жизни в отвлеченность андреевской пьесы.

Художественная и общественная совесть старого актера, — чьи молодые годы прошли в среде передвижнического реализма, вопияла против символических и мистических увлечений своего театра.

С тем большей радостью он принялся за Гоголя.

На гоголевском вечере Артем читал с огромным успехом сцену Ростиковского с Хлестаковым из «Ревизора». В его исполнении Ростиковский был сама старость, беззубая, беспамятная, дряхлая, милая в своей воротившейся детскости и наивности. Это было не столько смешно, сколько трогательно; вряд ли это было то, что хотел Гоголь, но в этом была своя правда и тонкая прелесть. Над этим Ростиковским хотелось не столько смеяться, сколько расцеловать чудесного старичка «времен очаковских и покоренья Крыма». «На бис» Александр Родионович читал сцену с купцами, в которой и в театре он сочно играл плутоватого купца Абдулина.

Когда Художественный театр снова возвратился на прямой путь реализма и начал ставить Островского, Тургенева, Льва Толстого, Артем воспрянул духом. Он создал настоящие шедевры из двух крохотных ролей — лакея Григория в «На всякого мудреца довольно простоты» и судебного курьера в «Живом трупе». Он радовался, что любимый театр и обожаемый режиссер вернулись на путь реализма, но и сокрушался:

— А то ведь до чего дело дошло. У нас, в Художественном театре, есть молодые актеры, которые ни разу людей не играли.

— Как людей не играли. Что вы говорите, Александр Родионович? Кого же они играли?

— Выходцев с того света, да разные небывалые фигуры. Не верите? А вот вам Н. А. Знаменский. Какой талант! А что он играл? Я вам скажу, что. Играл Справедливость в «Драме жизни», играл Время в «Синей птице», был «Некто в сером» в «Жизни человека»¹, был «Некто, охраняющий заветы» в «Анатэме», теперь играет «Тень отца Гамлета». Человек ни разу не сыграл человека! Ну, статочное ли это дело? Одни небывалые персонажи!

Старик покачал головой и энергично закончил:

— Да я всех этих «неких» променяю на одного лакея Яшку из «Вишневого сада».

¹ Александр Родионович запомнил: «Некоего в сером» изображал не Н. А. Знаменский, а И. М. Уралов и А. Л. Вишневский.

Скромного Артема роднила с великим Щепкиным неистребимая любовь к искусству живой правды, к реализму.

И Станиславский ценил эту любовь в старом актере, помнившем самые ранние выступления его на сцене. Он исполнил заветную мечту старого актера и дал ему сыграть щепкинскую роль Кузовкина в «Нахлебнике» Тургенева.

«Я не умру спокойно, если не дадут мне сыграть «Нахлебника», — говорил старик, слыша, что роль Кузовкина собираются дать И. М. Москвину. — Это моя роль». При этом страстном желании Артем втайне сознавал, что у него, семидесятилетнего старика, нет уже сил, нужных для трагической роли, прославленной в России исполнением Щепкина, за границей — трагиков Цаккони и Новелли. Театр пожелал облегчить его труд: из «Нахлебника» давался только первый акт, кончающийся напряженной сценой опьянения Кузовкина и признания им своей дочери.

Трагической *силы* быть может не доставало Артему — Кузовкину, но зато *правды* и глубины чувства было столько вложено им в образ несчастного приживала с благородной душой, что образ этот завершил созданную Артемом вереницу образов «униженных и оскорбленных» старой русской жизни.

«Ну, теперь можно и умереть», — говорил Артем, сыграв Кузовкина и утолив свою давнюю мечту.

Он умер, три года спустя, весной 1914 г., когда Художественный театр был на гастролях в Киеве.

Станиславский не мог приехать в Москву на похороны Артема, но смерть старика переживал тяжело, как невозвратимую потерю: «Тяжело говорить о смерти близкого человека, но еще тяжелее — о таком обаятельном светлом друге, каким был для всех нас Александр Родионович Артем, — говорил К. С. Станиславский через несколько часов после полученного им тяжелого известия. — Перед отъездом в Киев я зашел к больному товарищу попрощаться. Увы, я простился с ним навеки. Артем заволновался; задыхаясь, он все же стал говорить о нашей поездке.

— Как же это так? Вы уезжаете, будете работать, а я здесь ничего не буду делать...

Я всячески его успокаивал, обнадеживал, но он печально проводил меня, как бы говоря, что вряд ли нам придется еще встретиться. И не придется. Судьба как устроила, что и проводить его на могилу — место вечного отдыха и успокоения — не вся осиротевшая семья сможет.

Кого мы потеряли? Трудно ответить на этот вопрос в особенности мне, 25 лет прослужившему вместе с Артемом одному общему делу. Где кончался в Артеме большой актер-художник и где начинался обаятельный человек, с чисто-детской душой, распространявшей вокруг себя атмосферу необыкновенной мягкости, ласки, любви, — это невозможно определить.

Артем не только артист в буквальном смысле этого слова, а редкая художественная индивидуальность, которые рождаются единицами. Конечно, его роли

будут играть другие артисты, будут играть хорошо, может быть даже прекрасно, но так играть, как Артем, никто не будет, ибо творчество его было полно оригинальности; необыкновенная выпуклость, красочность, соединенная с лиризмом, придавали его творчеству мягкую художественную окраску. Комизм Артема, выдававшийся мягко в жесте, мимике, не был груб, сух, а сдабривался чертами, ему одному свойственными, претворяясь в истинно-художественное творчество.

Артем—это олицетворение скромности как в жизни, так и на сцене. Покойный жил всегда в нескольких комнатах, скромно обставленных, но полных уюта и той прелести, которая была всюду, где был он. На сцене скромность Артема доходила до странности. Он не только сам не выдвигал себя, но, наоборот, умышленно старался уходить на второй план. К себе он относился очень недоверчиво, не верил в себя, старался видеть в себе недостатки там, где их не было... Особенно недоверчиво стал он относиться к себе в последние годы, когда физические силы его стали ослабевать. Он хандрил, говорил, что плохо играет. Его приходилось ободрять, рассеивать печальные мысли. Артем любил ласку, тепло... И ему их старались давать. Недаром его в театре все называли папашей.

Артем любил театр... Мало сказать — любил: он обожал его... К своей работе актера он относился с болезненной аккуратностью.. Двадцать пять лет прослужил я с ним вместе и не помню ни одного случая какого-нибудь уклонения от исполнения своего долга: никогда он не опаздывал на репетиции, никогда не являлся не зная роли, никогда он не уклонялся от работы, которая на него возлагалась. Артем относился ревниво к своему делу. Он очень не любил, когда назначали для ролей, которые он играл, дублеров. Ему все казалось, что у него хотят отнять ту или иную роль. На наших общих совещаниях он выступал довольно часто, и к его мнению все прислушивались, ибо мнение его было всегда талантливо. В качестве режиссера он не выступал.

Артема любили все, любили и те, кто был близок к нашему театру. Любил его и Антон Павлович Чехов, который высоко ценил Артема как актера и обожал как человека. Чехов считал, что Артем — выдающийся исполнитель ролей русского репертуара и неодобрительно относился к его выступлениям в иностранных пьесах.

Артем выступал в «Дикой утке» Ибсена. Чехов не любил Ибсена. Как-то Антон Павлович гостил в имении моей матери, удил на реке рыбу. Вдруг он громко расхохотался. Стали его расспрашивать, — в чем дело.

Чехов, продолжая громко хохотать, сказал:

— Послушайте же, не может же Артем играть Ибсена. Я напишу для него пьесу. Он же непременно должен сидеть на берегу реки и удить рыбу.

Дружба была обоюдная. Артем был влюблен в Чехова. Они вместе часто проводили время, вместе снимались на общей фотографии.

Во время нашей первой поездки в Севастополь Артем, впервые расставшись со своей женою и сыном, хандрил. На следующий день после спектакля «Дядя

Ваня» Артем расхворался и не явился на репетицию. А. П. Чехов, узнав о болезни Артема, сейчас же отправился к больному. Чехов очень любил выступать в качестве врача, кого-нибудь лечить. Артема же он очень любил и обрадовался, что сможет его полечить. Чехов, захватив с собою молоток и трубочку, очень внимательно его осмотрел, долго выстукивал, выслушивал и в конце-концов предложил Артему не лечиться, никаких лекарств не принимать, прописал ему лавровишневых капель.

Артем был любимцем публики. За границей все им были очарованы.

— Умер товарищ, умер большой актер — крупная художественная индивидуальность.

Умер обаятельный человек.

И нам, осиротевшим, остается только плакать о незаменимой утрате¹.

В этих простых и теплых словах благодарных воспоминаний и сердечной скорби Станиславский неразрывно соединил имя Артема с именем Чехова и с собственным именем.

¹ Журн. «Рампа и жизнь», 1914 г., № 25.