

УДК 792.075(470)
ББК 85.334.3(2)6-8
С76

Материал, взятый В. Н. Прокофьевым для своей авторской монтажной работы в данном издании, был полностью опубликован в издании:
Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9-ти т. Т. 5. Кн. 2.
Дневники. Записные книжки. Заметки./Сост., вступ.ст. И.Н. Соловьевой. —
М.: Искусство, 1994. — 575 с.
(во второй книге пятого тома помещены дневники и записные книжки).

Станиславский, Константин Сергеевич.

С76 Письма и дневники /К.С. Станиславский. — Москва : Издательство АСТ, 2020. — 512 с. — (*Тайный архив*).

ISBN 978-5-17-119743-8

Дневники К.С. Станиславского — один из самых интересных разделов его литературного наследия, к сожалению, еще недостаточно изученного и мало знакомого читателю. Это своеобразная лаборатория творческой мысли знаменитого театрального деятеля, ярко раскрывающая его личность и театральные искания, его взгляды на искусство актера и режиссера.

УДК 792.075(470)
ББК 85.334.3(2)6-8

От редактора

Композиция книги целиком принадлежит ее составителю — одному из виднейших исследователей и пропагандистов наследия Станиславского. В. И. Прокофьев отказался как от исчерпывающей последовательности в публикации той или иной записной книжки, так и от строгой хронологии; он стремился найти такое соседство текстов, которое помогло бы лучше воспринимать энергию исканий великого актера, режиссера, создателя Художественного театра и создателя «системы»; группируя записи Станиславского «по мысли», он подчас шел на небольшие (в пределах недель и месяцев) нарушения календарной последовательности фактов, с которыми записи связаны. При подготовке рукописи мы не изменили предложенного В. Н. Прокофьевым принципа компоновки и ограничиваемся этим предуведомляющим словом к читателю.

Заголовки двух частей — «Артистическая юность» и «Артистическая зрелость» — заимствованы из книги «Моя жизнь в искусстве» Станиславского.

Разделяющим рубежом, по Станиславскому, явилось лето 1906 года, когда он совершил «открытие давно известных истин» и начал работу над своей «системой».

Важный этап артистической зрелости Станиславского — начало его опытов в будущей Первой студии (1912). Материалами этой поры открывается 2-й том, охватывающий записи 1912–1938 годов.

Внутри частей даются дополнительные хронологические членения. Каждому разделу предпослан краткий обзор событий, в те или иные годы заполнявших жизнь Станиславского и отразившихся в его записях.

Наиболее развернутые фрагменты записей идут под заголовками, которые нашел для них сам Станиславский. В иных случаях публикатор выносит в заглавие основную мысль, развиваемую в данном отрывке, или формулу, к которой Станиславский здесь приходит.

Заголовки, предложенные публикатором, даются в квадратных скобках.

При публикации сохраняются особенности пунктуации, передающие ритм и ударения своеобразной речи Станиславского, а также неровности слога, связанные с колебаниями мысли, с нащупыванием наиболее точного слова.

ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Тот, кто хотя бы немного знаком с литературным наследием К. С. Станиславского, не может не поражаться феноменальной работоспособности гениального художника. Занятый с утра до поздней ночи в театре, на репетициях и спектаклях, отдавая много сил и времени руководству театром, преподаванию в студиях, общественно-театральной деятельности, он успел за свою жизнь написать столько, что ему мог бы позавидовать даже самый плодовитый писатель-профессионал.

В начале 60-х годов закончилось издание первого в истории мирового театра Собрания сочинений актера и режиссера Станиславского в восьми томах. В серии театрального наследия вышел шеститомник его режиссерских партитур. В 1990-х годах было издано Собрание сочинений и эпистолярного наследия в девяти томах. Но и оно не исчерпает всех ценных материалов его архива. Если бы встал вопрос о более полном издании театрального наследия Станиславского, то можно было бы без особого труда составить план на двадцать и более томов. Но это, вероятно, дело будущего.

В уникальном по своему масштабу и значению литературном архиве Станиславского особое место занимают его записные книжки. Их насчитывается более ста. В одной из них мы находим такую запись: «Не верю человеческой памяти, требую записных книжек». Следуя этому правилу, Станиславский, начиная с тринадцатилетнего возраста и до конца жизни, вел дневники и записные книжки, куда заносил свои мысли, впечатления и наблюдения о театральном искусстве. Встречается в них немало заметок и чисто делового, бытового характера.

Дневники и записные книжки — литературный жанр особого рода. Это записи мыслей для себя, предварительные заготовки для будущих работ, не предназначавшиеся для печати. Для нас же они своеобразная лаборатория творческой мысли Станиславского, ярко раскрывающая личность художника, его театральные искания, взгляды на искусство актера и режиссера. Сделанные чаще всего скорописью, чернилами или выцветшим от времени карандашом, с большим количеством исправлений, зачеркиваний, переносов, они трудно поддаются расшифровке. Многие фразы приходилось разгадывать, как ребусы. За редким исключением записные книжки не датированы, и нужна была большая

изыскательская работа, чтобы установить время, к которому относятся его высказывания. Без этого помышлять об их издании было бы невозможно.

К счастью, большой труд, затраченный на подготовку черновых материалов, не был напрасным. Можно без преувеличения сказать, что записные книжки Станиславского — один из самых интересных разделов его литературного наследия, к сожалению, еще недостаточно изученного и мало знакомого читателю. В отличие от рукописей системы, имеющих множество сильно различающихся редакций и вариантов — след долгой, мучительной аналитической работы художника, его глубоких раздумий, проверки догадок на практике, записным книжкам присущ несколько иной, я бы сказал, более спонтанный, эвристический характер мышления и более свободная манера изложения. В них часто на ходу фиксировалось то, что возникало в его сознании как бы внезапно, произвольно и как бы само просилось на бумагу. Ему важно было не упустить промелькнувшую в голове очень ценную для дела мысль. Отсюда необычайно широкий круг тем и вопросов, интересовавших его. Тут и непосредственные, иногда весьма эмоциональные отклики на события театральной жизни тех лет, анализ только что закончившейся репетиции, того, что удалось и чего еще не удалось сделать, замечания актерам, размышления о природе и законах сценического искусства, о единстве эстетического и нравственного начал в творчестве, заметки о театральной критике, борьба с актерскими штампами и ремеслом, острая полемика с представителями старого и нового искусства, защита лучших традиции русской реалистической школы, советы актерам и, наконец, первые пробы пера, черновые наброски мыслей к отдельным разделам будущих книг об искусстве театра и многое другое.

Он записывал все, о чем думал и что переживал в данный момент творчества, не ограничивая себя никакими посторонними соображениями. Потому здесь он более открыт, незащищен в своих высказываниях. Правильно понять их можно только в контексте времени и тех обстоятельств, с которыми они связаны.

Многие волновавшие его когда-то мысли перейдут затем на страницы рукописей системы, несколько утратив свою первоначальную свежесть и эмоциональную непосредственность. Там он мудрый учитель, наставник, педагог, познавший тайны творчества и передающий ученикам от вымышленного им лица Аркадия Николаевича Торцова результаты своих исканий и открытий, добытых долгой практикой.

Здесь же отражен процесс возникновения и первичной литературной кристаллизации его мыслей о профессии актера и режиссера. Перед нами человек ищущий, размышляющий, сомневающийся, страстно утверждающий то, что стало для него объективной истиной в искусстве, его убеждением, эстетической и нравственной программой коллективного сценического творчества. Тут он более ярк, темпераментен, выразителен, афористичен, остро полемичен, в чем-то категоричен и не всегда, может быть, справедлив в своих оценках.

Этот разительный контраст между записными книжками и его трудами по системе можно объяснить тем, что, излагая свое учение, ему все время приходилось думать о читателях, ставить себя в их положение, смотреть их глазами на то, о чем и как он писал. В своем творчестве Станиславский всегда

стремился отталкиваться от реальных объектов, идти к теоретическим обобщениям от живой практики. Это ему блестяще удалось в книге «Моя жизнь в искусстве», которой по богатству мыслей, глубине анализа творческого процесса, жесточайшей самокритике вряд ли сыщется что-либо равное во всей мировой мемуарной театральная литературе. Но в поисках доступной, занимательной формы он, сам того не желая, изменил этому своему правилу. Придуманная им искусственная форма идеальной театральной школы с вымышленными педагогами и учениками несомненно в чем-то сковывала его, мешала проявлению его яркой, самобытной индивидуальности. Его двойник — Аркадий Николаевич Торцов, несколько назидательный и суховатый, лишь очень отдаленно напоминает нам того беспокойного, всегда неожиданного, вечно недовольного собой, смотрящего далеко вперед Станиславского, каким запечатлен он в сознании современников, его близких соратников и учеников. Впрочем, высказывать предположения со стороны всегда легче, чем находить верные решения. И думается, что форма — не такая уже непреодолимая помеха для тех, кто искренне хотел бы приобщиться к сокровищнице его мыслей и театрального опыта.

Обратимся теперь непосредственно к самим записным книжкам, выбранным местам из них. Как уже говорилось, записных книжек в архиве Станиславского более ста. Сложность публикации и расшифровки усилена тем, что нередко Станиславский вновь обращался к заведенной ранее и оставшейся незаполненной книжке, используя ее чистые страницы. Естественное желание издателей сохранить максимальную близость к архивному подлиннику и соблюсти соседство записей нередко приходило в противоречие с хронологическим принципом распределения материала. Учитывая особенности содержания и характера публикуемых заметок, решено было отказаться от воспроизведения записных книжек в полном их объеме, а также пойти подчас на некоторые сокращения и компоновку записей.

Многолетняя работа над заметками Станиславского, сделанными им в записных книжках, наводила на мысль о чем-то едином, лишь внешне представлявшем рассыпанным на сотни фрагментов. Это внутреннее единое — раздумья о творчестве. Поэтому сверхзадачей публикатора стало стремление найти в разрозненных записях внутреннюю стройность, выявить ее в композиции книги.

Обычно в записных книжках писателей и мыслителей встречается то, что они заготавливали «впрок» и в дальнейшем использовали. Пример тому — заметки Чехова. Но в записных книжках Станиславского такие заготовки для будущих ролей или спектаклей почти отсутствуют (возможно, Станиславский, опасаясь доверить их слову, предпочитал хранить свои замыслы и пути их воплощения в собственной памяти). Сквозной мотив, проходящий через все эти материалы, — наблюдения за процессом и условиями творчества. Начало же всего — наблюдения за самим собой, которые никогда не утрачивают ни своей настойчивости, ни зоркости, ни беспощадности. Уже признанный миром, гениальный артист Станиславский фиксирует свои муки и ошибки при создании ролей кавалера ди Рипафратты в «Трактирщице», мольеровского Мнимого больного и тургеневского графа Любина из «Провинциалки» так же тщательно и бескомпромиссно, как писал ранее о

своих поисках и промахах юный исполнитель водевильных пустяков в Алексеевской кружке и молодой организатор и премьер Общества искусства и литературы. Самоанализ Станиславского смыкается с анализом дела, которому посвящена жизнь, с размышлениями о широчайших целях и условиях творчества.

В компоновке фрагментов из записных книжек тематический принцип сочетается с хронологическим. Это позволило в пределах небольших периодов несколько систематизировать разрозненные высказывания Станиславского и притом помочь читателю проследить за ходом его мыслей, относящихся к сравнительно большому отрезку времени.

Публикуемые здесь записи — полувековой и большей давности. Но и сегодня они не утратили своей притягательной силы. Дело не в тех дополнительных штрихах, которые заметки вносят в биографию великого актера и в историю театра. Записки эти и сейчас звучат современно и живо напоминают о важнейшем и вечном в сценическом искусстве. Они доказывают и убеждают: в искусстве быстро стареет то, что только модно. Но то, что содержит драгоценные крупницы познания истины, помогающие художнику находить верные пути творчества, переживает поколения.

Остановимся лишь на некоторых вопросах, которые в свете раздумий о сегодняшнем дне театра представляют, на мой взгляд, особый интерес, а также на вопросах, требующих кое-каких пояснений.

В нашей театроведческой литературе с некоторых пор наметилась тенденция изображать Станиславского режиссером, через которого прошли и которым были начаты, опробованы и двинуты в театральную практику едва ли не все новейшие театральные течения нашего века. Он был новатором, а его, мол, пытаются превратить в скучного традиционалиста. Однако попытка представить величайшего художника-реалиста чуть ли не главной фигурой новейших модернистских течений в русском театре XX века вряд ли может сейчас кого убедить. Это можно сказать о Мейерхольде, но сказать о Станиславском как-то язык не поворачивается. Он изучал новые течения и даже опробовал некоторые из них, но адептом их никогда не был. Желая открыть в них что-то полезное для своего искусства, он скоро разочаровывался и убеждался, что ему с ними не по пути. Эстетическая всеядность была глубоко чужда его художнической натуре. Об этом особенно красноречиво говорят его записи.

Эстетический идеал Станиславского потому, вероятно, и не подвергался таким частым и резким изменениям, что он был плоть от плоти великой русской литературы и искусства, революционно-демократической критики. Его творчество основывалось не на легковесных домислах, свободной игре ума и воображения художника. Оно опиралось на прочный фундамент опыта прошлых поколений и на свои личные наблюдения и выводы, многократно проверенные на творческой практике. Станиславскому был близок главный тезис эстетики Чернышевского — «прекрасное есть жизнь» и мудрый совет Л. Толстого художнику: «Никогда не строй, а сажай, иначе природа не будет помогать тебе».

Искусство театра в своих высших художественных проявлениях всегда было, есть и останется, по его глубокому убеждению, искусством живого че-

ловека на сцене, человека по-настоящему мыслящего, чувствующего и действующего, а не имитирующего, изображающего чувства и действия. В искусстве «только то и вечно, — писал Станиславский, — что органично», а органично только такое творчество актера, которое опирается на законы природы. Форма спектакля может быть разная, но, как верно заметил Немирович-Данченко, «во всякой форме искусства необходимо, чтобы был живой человек». Вечных правил и приемов в искусстве нет, но есть объективные законы живого, органического творчества, которыми не в праве пренебрегать ни один художник, стремящийся к настоящему высокому искусству. Только для актеров и режиссеров — ремесленников эти законы не писаны.

Чтобы зажечь на сцене и душой и телом, нужна правда и вера. «Ложь и искусство, — как многократно подчеркивает Станиславский, — несовместимы». Отсюда его знаменитое «не верю». Чтобы стать художественным, произведение прежде всего должно быть убедительным.

Творить по законам природы, по законам жизни — это всегда означало для него творить и по законам красоты. «Нелегко понимать возвышенное, — писал он. — Это дано лишь талантам, и горе даже гениям, которые дерзнут переделывать по-своему природу. Они только изнасилуют и изуродуют ее».

Наследие и творчество Станиславского — прекрасный пример новаторства на твердой и живой почве прогрессивных демократических традиций нашей национальной и мировой художественной культуры, новаторства, идущего от глубоких корней этой культуры, а не от смывания культурного слоя до голого песка. Хотя образ пирамиды не всем кажется удачным, я все же хочу воспользоваться им. Культура народа в ее историческом развитии представляется мне в виде высокой пирамиды, которую каждое поколение наращивает, прибавляет все то лучшее, что было создано гением народа, а не разрушает и не начинает всякий раз возводить заново.

Для Станиславского новаторство — диалектический процесс отталкивания и одновременно притягивания, разрыва и преемственности в движении культуры. Обновляя сценическое искусство, он изгонял из театра штампы, рутину, дурную условность, театральщину, представленчество, режиссерские постановочные шаблоны, пустопорожнее развлекачество и т. п., но он бережно сохранял, развивал и углублял все то ценное и живое, что было в русском театре, в творчестве его великих мастеров. Его новаторство опиралось на высшие достижения национального и мирового реалистического искусства.

Мечтая вместе с Немировичем-Данченко о создании театра на новых началах, Станиславский в то же время подчеркивает в своих записных книжках, что «Московский Художественный общедоступный театр возник не для того, чтобы разрушать старое, как думают некоторые лица. Он создан для того, чтобы продолжить то, что мы считали прекрасным в русском сценическом искусстве. Прекраснее всего в нем завет Щепкина — «берите образцы из жизни», и мы хотим сделать этот завет художественной правды своим девизом».

Для Станиславского, как и для всех представителей русской классической и революционно-демократической эстетики, понятие художественной правды — это и правда чувств и правда как синоним истины и справедливости.

Ложь и полуправда в искусстве всегда безнравственны, какими бы высокими фразами они ни прикрывались.

«Начало эстетическое — начало нравственное», — утверждал Станиславский. Этика и эстетика всегда были для него понятия нераздельные. В этом величайший гуманистический смысл и важнейшая отличительная черта русской культуры, что не раз признавалось многими выдающимися зарубежными писателями и художниками.

В школе Станиславского бережное отношение к лучшим традициям реалистического искусства всегда сочеталось с напряженными поисками нового, с созданием новых традиций, помогающих дальнейшему развитию и совершенствованию искусства актера и режиссера.

Искусство, к которому стремился Станиславский, может возникнуть и успешно развиваться только на высокой гражданской и этической основе чистого, бескорыстного отношения к творчеству. Поэтому он придавал такое большое значение созданию в театре благоприятной творческой атмосферы. Эта атмосфера зависит от многих причин и прежде всего от того, как понимает артист свои общественные и художественные задачи.

В записных книжках он часто возвращается к проблеме: художник и общество. Должен ли артист быть служителем или прислужником обществу? Если служителем, то он хотя бы на полшага должен быть впереди зрителя, вести его за собой, помогать ему стать умнее, сознательнее, полезнее для общества, не бояться говорить зрителю правду, как бы горька иной раз она ни была.

Быть прислужником всегда значило для Станиславского идти на поводу толпы, угождать ее вкусам и привычкам, быть ее шутком, добиваться легкого успеха, популярности, дешевой славы, не будучи особенно щепетильным в выборе средств.

Ослабление нравственного, этического начала в творчестве неизбежно ведет к идейной и художественной деградации искусства. Происходит сильный крен в сторону индивидуализма и субъективизма, создающий благоприятную почву для произрастания всякого рода сорняков в сценическом творчестве, заглушающих ростки подлинного искусства.

Станиславский много думал о причинах упадка искусства. Основываясь на своих наблюдениях, он считал, что для расцвета театра необходимы четыре важнейших условия: чтобы театр сознавал свои задачи и ответственность перед обществом; чтобы у театра была добротная современная драматургия; чтобы вся труппа была вдохновлена большой идеей и горела ею; чтобы театр выработал и установил свое лицо. Отсутствие этих условий или хотя бы одного из них болезненно сказывается на общем состоянии театра.

В записных книжках острое критики Станиславского направлено как против консервативности старых театров, так и против новых театральных течений, объявлявших реализм устаревшим, противопоставлявших ему условный театр масок, трагический гротеск, балаган, самодовлеющую театральность, низводящих роль актера до марионетки.

Станиславский считал своей исторической миссией передачу из рук в руки молодому театральному поколению эстафеты живых реалистических традиций искусства. Он видел свою задачу не в том, чтобы разрешить до конца все слож-

ные вопросы сценического творчества, а в том, чтобы указать верный путь, идя по которому актеры и режиссеры могут бесконечно развивать и совершенствовать свое мастерство. Станиславский постоянно говорил, что им заложены только первые кирпичи будущего здания науки о театре и что, быть может, самые важные открытия в области законов и приемов сценического творчества будут сделаны другими после его смерти.

Вл. Прокофьев

ГЛАВА ПЕРВАЯ

АРТИСТИЧЕСКАЯ ЮНОСТЬ (1888–1906), (1888–1894)

ХРОНИКА СОБЫТИЙ, ОТРАЗИВШИХСЯ В ЗАПИСЯХ

1888 г.

Проект устава Московского общества искусства и литературы.

Организация МОИиЛ, уточнение круга его учредителей и участников. Работа с А. Ф. Федотовым над ролями Барона в «Скупом рыцаре», Сотанвила в «Жорже Дандене», Анания Яковлева в «Горькой судьбине».

Открытие МОИиЛ и первое «исполнительное собрание» Общества. Занятия в училище при Обществе.

1889 г.

Роли дона Карлоса и Дон-Жуана в «Каменном госте». Совершенствование роли Анания Яковлева.

Поиски характерности. Первая режиссерская работа в Обществе искусства и литературы — «Горящие письма» П. П. Гнедича. Роль Фердинанда в «Коварстве и любви». Размышления о призвании артиста в письме-разборе, обращенном к М. П. Лилиной.

Уход А. Ф. Федотова из МОИиЛ. Работа с П. Я. Рябовым, над ролью Платона Имшина в «Самоуправцах».

1890 г.

Участие в любительском спектакле Мамонтовых «Царь Саул». Разработка роли Паратова в «Бесприданнице».

1891 г.

Работа над комедией «Плоды просвещения» (Станиславский — Звездинцев). Приход Г. Н. Федотовой как руководителя драматического отдела Общества.

Инсценировка «Села Степанчикова» («Фома», Станиславский — полковник). «Успех у самого себя».

1892 г.

Встреча на сцене с актерами Малого театра: роль Богучарова в пьесе «Счастливец» Вл. И. Немировича-Данченко. Спектакль с участием Г. П. Федотовой и О. О. Садовской.

1893 г.

Спектакли в Туле и знакомство с Львом Толстым.

1894 г.

Возобновление деятельности МОИИЛ. Режиссерская работа над «Последней жертвой». Роль Жоржа Дорси в «Гувернере» В. А. Дьяченко. Гастроли в Ярославле. Выступление в Нижнем Новгороде в роли Паратова с Ларисой — М. Н. Ермоловой.

С 1894 г. и до начала подготовки к открытию Художественного театра Станиславский прекращает регулярные записи. Они возобновляются только в 1897 г.

**[ПРОЕКТ ДОГОВОРА
О СОЗДАНИИ МОСКОВСКОГО ОБЩЕСТВА
ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ]**

С 1 сентября сего 1888 г. в Москве основывается Общество искусства и литературы, имеющее целью:

- а) способствовать сближению между литераторами, художниками и артистами;
- б) сообщить необходимые знания с целью выработки образованных артистов драматической и оперной сцены и в то же время доставлять возможность учащимся практически применять приобретенные знания, устраивая ученические спектакли;
- в) устраивать образцовые любительские спектакли как оперные, так и драматические ввиду того, что таковые частью способствуют развитию в публике любви и более серьезному отношению ко сценическому искусству, частью же дают возможность обнаруживать новые серьезные таланты, могущие посвятить себя специальному изучению и служению искусству;
- г) поддерживать и развивать под руководством и наставлением образованных и опытных специалистов всякий начинающий истинный талант на поприще литературы, сцены, музыки, живописи, ваяния и зодчества;
- д) по мере сил, противодействуя дальнейшему развитию ложных направлений в области литературы и искусства, способствовать распространению и укреплению в обществе чувства прекрасного и изящного.

Для достижения своей цели Общество искусства и литературы учреждает Драматическо-музыкальную школу, образцовое любительское общество, библиотеку, устраивает заседания по вопросам литературы и искусства, а также литературно-музыкальные, сценические, художественные собрания, картинные выставки, аукционы картин, семейные вечера и другие собрания.

В должности директора музыкального отдела Школы и члена-представителя такового отдела в Правлении Общества будет Комиссаржевский¹. Таковую же должность по драматической части займет А. Ф. Федотов². Казначеем при Обществе будет состоять К. С. Алексеев, а в состав остальных членов Правления, обязанности которых определятся более подробно с началом действия Общества, войдут между прочим гр. Соллогуб³, кн. Голицын⁴, П. В. Погожев⁵, Куров⁶ и др. Упомянутые лица выразили свое желание стать учредителями проектируемого Общества и единогласно приняли предложение г. К. С. Алексеева, каковое заключается в нижеследующем:

1. Г. Алексеев нанимает на свое имя и средства для будущего Общества искусства и литературы помещение Пушкинского театра в д. Гинцбурга на Тверской, полностью весь второй и третий этажи за 8400 р. за первый год с правом возобновления контракта еще на два года, первый из них за 8700, второй 9000 р.

2. Приводит нанятое помещение в пристойный вид⁷.

3. Отделяет в нанятом помещении для ежедневных собраний членов будущего Общества три комнаты, каковые будут им, г. Алексеевым, отделаны по возможности изящно.

4. Приводит в надлежащий порядок сцену, декорации и бутафорские вещи.

5. Покупает или берет напрокат мебелировку и необходимые принадлежности для помещения Общества и Школы.

6. Первое время после возникновения Общества до 1 января 1889 г. К. С. Алексеев дает ему авансом самые необходимые на это время суммы.

7. Со своей стороны Общество с первого дня своего возникновения принимает на себя в виде долга К. С. Алексееву как все авансированные им, К. С. Алексеевым, суммы, так и произведенные им, К. С. Алексеевым, затраты по найму, очистке и отделке помещения будущего Общества.

8. Будущее Общество с первого дня своего возникновения уплачивает по мере возможности и без процентов принятый им, Обществом, долг г-ну Алексееву.

9. Если к концу первого года долг Общества не будет уплачен г-ну Алексееву, то таковой долг переносится на следующие годы, пока он не будет окончательно погашен.

10. Каждая уплата долга Алексееву должна заноситься в специальный счет, открытый на этот предмет в главной бухгалтерской книге Общества.

11. Если по истечении первого года долг г-ну Алексееву не будет полностью ему уплачен и Общество не найдет возможным продолжать своих действий, то движимость Общества должна быть продана для уплаты долга г-ну Алексееву, или же последнему предоставляется право оставить за собой принадлежащее Обществу движимое, сообразуясь со стоимостью его и размером суммы долга Общества.

Лица, сочувствующие целям проектируемого Общества и приглашенные вступить в число учредителей, благоволят предварительно ознакомиться со всеми вышеизложенными основаниями его и, вступая в число учредителей, письменно выражают свое согласие с названными главными основаниями Общества.