

НОВЫЙ ФОР

# ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ

# ВАСИЛИЙ ЛИВАНОВ



МОЙ  
ОТЕЦ –  
БОРИС  
ЛИВАНОВ

Жизнь в искусстве (Алгоритм)

Василий Ливанов

**Мой отец – Борис Ливанов**

«Алгоритм»

2015

УДК 82-94  
ББК 84(2Рос-Рус)6-4

**Ливанов В. Б.**

Мой отец – Борис Ливанов / В. Б. Ливанов — «Алгоритм»,  
2015 — (Жизнь в искусстве (Алгоритм))

ISBN 978-5-4438-1022-5

«В искусстве как на велосипеде: или едешь, или падаешь – стоять нельзя», – эта крылатая фраза великого мхатовца Бориса Ливанова стала творческим девизом его сына, замечательного актера, режиссера Василия Ливанова. Книга посвящена памяти одного из самых выдающихся актеров советского театра – Бориса Николаевича Ливанова. Она содержит уникальные материалы: записки самого актера, письма к нему К.С.Станиславского и Вл. И.Немировича-Данченко, статьи деятелей искусства о Ливанове.

УДК 82-94  
ББК 84(2Рос-Рус)6-4

ISBN 978-5-4438-1022-5

© Ливанов В. Б., 2015  
© Алгоритм, 2015

## Содержание

Предисловие	6
Борис Николаевич Ливанов	7
Константин Сергеевич и Владимир Иванович	7
Конец ознакомительного фрагмента.	25

# **Василий Ливанов**

## **Мой отец – Борис Ливанов**

© ООО «ТД Алгоритм», 2015

## Предисловие

Ливанов родился в 1904 году в Москве в семье актера. Театральное окружение, частые посещения спектаклей не могли не сказаться на его детских склонностях и интересах, которые с годами становились все осознаннее и определеннее.

Учась еще в реальном училище, он часто бывал на спектаклях, участвовал в школьных постановках. Видя это, родители мечтали только об одном: чтобы их сын, если уж и ему суждено стать актером, был бы артистом Художественного театра.

Великая Октябрьская социалистическая революция и годы гражданской войны не могли пройти мимо даже такого молодого поколения, к которому принадлежал Ливанов. Отошли в прошлое и его детские театральные увлечения, на смену им явилось горячее стремление принять непосредственное участие в тех событиях, которые происходили в стране. Шестнадцатилетним юношей вместе с двумя своими товарищами Ливанов отправился на фронт. Но добровольцев во время их пути в действующую армию обошел приказ о демобилизации несовершеннолетних, и всех троих отправили домой, в Москву.

На обратном пути Ливанову удалось увидеть один красноармейский спектакль, который произвел на него сильное впечатление. Шла пьеса Писемского. Спектакль горячо принимался зрительным залом, и, видя это, Ливанов убеждался, что искусство необходимо народу не только в мирное время, но и в грозные годы войны. Поэтому домой он возвращался с твердым намерением стать актером.

Вернувшись в Москву и продолжая занятия в трудовой школе, Ливанов следит за всеми театральными событиями. Каждый вечер он бывает в театре, на симфоническом концерте или художественной выставке, посещает обсуждения спектаклей и диспуты об искусстве. Очень часто он не соглашается с выступающими и спорящими, по-иному иногда представляются ему и сцены из виденных постановок. И дома, давая выход своей фантазии и изобретательности, он по ночам рисует эскизы декораций и костюмов, увлеченно клеит макеты.

Сначала Ливанов поступает в школу театра бывш. Корша. Учащиеся этой школы имели возможность свободно посещать спектакли театра Корша, и Ливанов старался не упускать возможности видеть лучших мастеров этого театра. Там играли тогда такие актеры, как: Радин, Петровский, Климов, Шатрова, Топорков. Но спектакли в целом часто оставляли молодежь неудовлетворенной. Ливанова гораздо больше привлекал к себе Художественный театр, глубокое искусство его прославленных мастеров. Он по многу раз подряд смотрит лучшие спектакли МХАТ и мечтает стать артистом этого театра. Поэтому когда открылась Четвертая студия МХАТ, Ливанов, не задумываясь, пошел сдавать экзамены.

Занятия в студии увлекали Ливанова, и, как человек достигший поставленной перед собой цели, он отдавал им все свои силы, всю свою любовь к театру.

Четвертая студия возникла и начала свою работу во время заграничных гастролей Художественного театра 1922–1924 годов, поэтому такого непосредственного руководства, такой непосредственной опеки со стороны ведущих мастеров МХАТ, которые имели, например, Первая и Вторая студии, у нее не было.

Правда, на просмотрах спектаклей студии обычно бывал Вл. И. Немирович-Данченко. Он внимательно присматривался к молодым актерам – наиболее способных решено было взять в Художественный театр.

*Из книги Е. Ивановой «Борис Николаевич Ливанов», 1955 г.*

## Борис Николаевич Ливанов О создателях Московского художественного театра

### Константин Сергеевич и Владимир Иванович

Наша обязанность – помочь молодым, не знавшим ни Константина Сергеевича, ни Владимира Ивановича, отчетливее представить себе их внутренний и внешний облик, их характеры, их жизнь, их спектакли, на которых мы воспитывались и которые являются гордостью национального русского искусства.

Взыскательная требовательность к себе и святое отношение к театру, понимание его высокого назначения – этому нас учили Станиславский и Немирович-Данченко. Взыскательность, вечная неудовлетворенность собой не делают жизнь очень веселой, потому что успехи не становятся окончательными, а огорчения – мучительно длительны. Но и огорчения, к счастью для художника, обогащают его знаниями, открывают новые пути и возможности в искусстве. Мы должны передать последующим поколениям эту взыскательность, эту веру в русский театр, ибо, если в артисте, режиссере не живет с годами возрастающая требовательность к себе и к искусству, он приходит к успокоенности, к консерватизму, к ремесленной технике, или к увлечению формой, к поискам внешней занимательности...

Я начал работать на театре в годы гражданской войны. Сначала ученик А. П. Петровского, затем актер бывшей Четвертой студии МХАТ, где я работал под руководством Н. В. Демидова, посещая одновременно и театральную школу при МХАТ, которой руководил тот же Н. В. Демидов. И, наконец, работа в составе коллектива МХАТ.

Выбрать иную, не театральную профессию мне было бы трудно. Я вырос в актерской семье. Сызмальства любимым занятием была игра в театр. Моя мать, гуляя со мной, часто проходила мимо Художественного театра и, показывая на него, говорила:

– Если станешь артистом, то обязательно таким, чтобы приняли в «художественники».

Правда, я мечтал стать еще и моряком – уж очень нравилась мне морская форма. Позже это желание сбылось: на сцене и в кино я был моряком буквально во всех чинах – от матроса до командующего флотом. И был польщен, когда, «дослужившись» до звания фельд-маршала, получил награду – офицерский кортик.

В МХАТ я пришел после театральной школы в 1924 году. Пришел, гордый тем, что меня приглашают сразу на роль Чацкого. Когда меня принимали, К. С. Станиславский был за границей. После его возвращения вновь принятых представляли ему. Подошла моя очередь. Константин Сергеевич посмотрел и сказал:

– Вы очень красивый молодой человек.

Я промолчал, но в душе был с ним, конечно, абсолютно согласен. Станиславский усмехнулся и продолжал:

– Знаете что? Подождите с «Горе от ума». У вас получится не Чацкий, а этакий герой-любовник в роли Чацкого. Сыграйте сперва что-нибудь острохарактерное.

Не будь этого разговора, артиста из меня бы не вышло. Нет ничего пошлее, когда актер рассчитывает в основном на свои внешние данные. Да и само понятие «характерность» включает в себя отнюдь не умение приклеивать нос из гуммоза. Характерность – это, прежде всего глубокое проникновение в душевный мир персонажа и органическое воплощение его индивидуальных качеств во внешнем облике.

Я начал сценическую жизнь в Художественном театре в то время, как я уже сказал, когда труппа во главе со Станиславским находилась в Америке. Экзаменовался не в экзаменационную пору, а отдельно, сначала группой актеров и режиссеров, оставшихся в Москве, а позже, по их аттестации – Немировичем-Данченко.

Никогда не забуду своей первой встречи с Владимиром Ивановичем. Нет надобности говорить, как я волновался. Было это в помещении Художественного театра, в репетиционном зале Комической оперы (К-О., как его называли).

В ожидании Владимира Ивановича я стоял один минут двадцать, пытаюсь успокоиться, и отчетливо представлял себе свое жалкое положение. Ведь сколько Владимир Иванович видел на своем веку таких актеров, каким я только хотел быть, да и то лишь в своих далеких мечтах.

Помню, его секретарь, Ольга Сергеевна Бокшанская, сообщила мне, что Владимир Иванович выехал из дому. В эту минуту я совершенно неожиданно обнаружил, что очень хочу, чтобы он и вовсе не приезжал: я ощутил, что окончательно растратил свои силы на волнение. Единственная надежда, думал я, может быть, поддержат физические данные... А в общем, ай-ай-ай...

В эту минуту раскрылась дверь. Вошел Владимир Иванович. Поздоровался. Крепко пожал мне руку. Помолчал. Подумал. И сказал, что как раз именно сейчас занимается пополнением труппы Художественного театра, по крайней мере, на будущие сорок лет его деятельности, что театру нужны молодые актеры, но такие, которые рядом с прославленными артистами могли бы принять участие в жизни театра. И если он убедится, что я являю именно такой случай, он подумает о ролях для меня, помечтает о них вместе со мной. Как же мне стало весело после такого вступления!

Мне было девятнадцать лет. И меня, скажу по секрету, звал в свой театр Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Он говорил: «Я вас и пробовать не буду, приходите ко мне прямо на репетицию в театр Революции, и будем играть центральные роли». Но душа моя рвалась в Художественный театр. И это немного придавало мне силы. Но состояние мое все же было растерянным, и, стараясь успокоиться, я стал рассматривать задумавшегося и даже, как бы, не замечавшего моего присутствия Владимира Ивановича.

Мужественная, крепкая фигура, с хорошо посаженной головой, сильной грудью, прямой спиной. Великолепный серый костюм, отличная серая рубашка, красиво подстриженная борода. И такой покой, такая величественная простота, и такая серьезность, которые покоряли сразу же. В нем не было никакой театральной эффектности, псевдоимпозантности, никакой заботы о «художественном облике». Ничего такого, что привычно характеризует внешность театрального деятеля, выдающегося режиссера...

Владимир Иванович выглядел так, как мог бы выглядеть доктор, профессор, министр, философ, ученый. Я задумался. И вдруг почувствовал на себе взгляд Владимира Ивановича. Действительно, серые пристальные глаза с несколько тяжелыми веками были устремлены на меня. От неловкости я перевел взгляд на галстук Владимира Ивановича. Галстук черный, в нем заколота красивая булавка.

– Вы смотрите на мой галстук. Я ношу его в знак траура по моему другу Южину.

И Владимир Иванович прошелся по комнате, как бы отдыхая в одиночестве. В этот момент я ощутил ясно, что меня здесь нет. Но это не было пренебрежением ко мне. Мне показалось, что это, скорее, вызвано заботой о том, чтобы я сумел обрести спокойствие.

Владимир Иванович начал меня спрашивать, где и в какой семье я родился, кто мой отец, в каких театрах я бывал, какие спектакли мне нравятся, каких артистов Художественного театра я люблю, в какой степени я вообще люблю искусство, в какой степени знаю что-либо об искусстве и об искусстве Художественного театра в частности.

Я не ожидал, что буду экзаменоваться в этом смысле, и боюсь, что неудачно отвечал. Мне было что рассказать, но я пытался быть лаконичным и, вероятно, вследствие этого был сумбурным.

– Ну вот, пока как будто бы и все, – сказал Владимир Иванович и сел в кресло. Он поднял свою маленькую крепкую ручку, приложил ее к бороде и опять ушел от меня в свои мысли. Я был убежден, что думал он не обо мне. А он все думал. Расправил усы, поправил бородку и, снова задержав в ней свою руку (потом-то мы все хорошо знали этот его привычный жест), сказал, вернее, сделал короткое «ха». И еще раз «ха», которое было не громче первого, но от которого у меня упало сердце. «Что же это? – подумал я. – Может быть, впечатление обо мне сложилось такое, что не надо и экзамена?»

Пауза. Владимир Иванович погрузился в раздумье.

– У меня, – произнес он, наконец, – мало времени, но я должен сегодня посмотреть вас. Говорят, вы приготовили роль Чацкого. Может быть, покажете что-нибудь?

– Как показать? – испугался я. – У меня нет партнера.

– Это неважно. Мне не очень хотелось бы, чтобы вы читали монологи. Попробуйте поиграть с воображаемыми партнерами, – сказал Владимир Иванович деловито и энергично.

Вот положение-то!

– Так, может быть, начнем с первого акта, с появления Чацкого: «Чуть свет, уж на ногах...», – процитировал Владимир Иванович.

– А я могу двигаться?

– Как хотите, – сказал он спокойно и медленно. – Хотите – двигайтесь, хотите – садитесь. Ведите себя так, чтобы обрести хорошее самочувствие.

Помню хорошо, что я отошел в конец большого зала, но как вбежал уже Чацким, абсолютно не помню. Помню, что бросался на колени перед воображаемой Софьей, читал монолог Чацкого, каким-то образом общался с Софьей, Лизой, бормотал слова за Фамусова, потом опять пытался быть Чацким и снова Фамусовым.

Владимир Иванович меня не останавливал. Я понимал это как знак продолжать. Остановиться же самому у меня просто не хватало храбрости.

Помню, что, сказав «Как хороша...», я отошел в сторону и стал смотреть в окно. Больше у меня ни на что не хватило сил.

Наступила длительная тишина. «Ха», – раздалось вдруг. Я вздрогнул. «Ха». Обернулся и увидел Владимира Ивановича, облокотившегося на крышку рояля в элегантной, но дружеской позе. На строгом лице его я умудрился прочесть доброжелательную заинтересованность.

– Ну, теперь давайте из второго акта...

Я незаметно для себя сказал: «Пожалуйста» – и стал играть второй акт (роль я знал хорошо и давно мечтал о ней). Потом в МХАТе, спустя много лет, я играл Чацкого, но об этом позже...

Когда я закончил второй акт, Владимир Иванович стал рассказывать мне, каких он видел Чацких, перечисляя фамилии артистов – тех, кто играл в МХАТе, и тех, кто мне был известен лишь по истории русского театра, доверительно, при этом, спрашивая мое впечатление от Чацких, которых я мог видеть.

В строгих глазах Владимира Ивановича я читал добрый интерес ко мне. Но это не означало, что он расплывался в улыбке и что я ему понравился. Видно было лишь, что он находится перед решением трудной задачи, которая была гораздо шире, чем мой экзамен. Он осуществлял творческий план, и мой экзамен был маленькой частичкой этого большого плана. Его серьезность меня обязывала.

Владимир Иванович продолжал думать в моем присутствии, как если бы меня не было, и вдруг стал рассказывать о том, что сейчас в театре будут ставить «Горе от ума», и его мечта

– сочетать в этом спектакле знаменитых актеров старшего поколения с молодыми, новыми. Его очень устроило бы, продолжал он, если Чацкий будет новый молодой актер. После этого Владимир Иванович стал фантазировать о моем пути в Художественном театре. Назвал ряд ролей, которые, с его точки зрения, я мог бы играть. Да простят меня за нескромность – репертуар был солидный. И если бы я сыграл за всю свою жизнь половину того, что Владимир Иванович перечислил за полминуты, я был бы счастлив. Но...

Я не сообразил в ту минуту, что это означало решение моей судьбы...

– Я слышал о том, что вы хорошо рисуете. Нет ли у вас с собой рисунков? И говорят еще, что вы мечтаете стать режиссером...

Надо сказать, что я и по сию пору люблю решать пьесы, которые, может быть, никогда не поставлю, и думать о ролях, которые я никогда не сыграю. В деятельности такого рода у меня, прямо скажу, солидный опыт. Есть роли, сделанные до такой степени, что они могли бы совершенствоваться уже в общении со зрителем. Но не обо мне сейчас речь. К тому же, думаю, в нашем театре, к сожалению, я не единственный...

Я принес с собой папку. Там были эскизы костюмов и декораций к некоторым спектаклям, рисунки и планы постановок некоторых пьес. Владимир Иванович надел пенсне и очень серьезно все рассмотрел. Я был поражен вниманием Владимира Ивановича. Я давал пояснения к рисункам, а он слушал меня так, как будто пьесы эти я уже ставлю в Художественном театре, как будто они пойдут в моих декорациях и он, Владимир Иванович, является моим руководителем. Мечта – не жизнь!

Самочувствие мое менялось. Мне казалось, что я уже не экзаменуемый, а режиссер. Не поступающий, а уже деятель любимого мною театра. Но я почувствовал сразу, что дело не во мне, а в огромной, серьезной любви Владимира Ивановича к театру.

Воспоминания об этой любви потом, в минуты отчаяния, в трудные годы раздумий, огорчений и сомнений, являлись и являются по сей день могучей поддержкой, единственным моим утешением.

Я бы сказал так: отношение Константина Сергеевича и Владимира Ивановича к искусству, к людям искусства, ответственность артиста и руководителя перед театром, перед собой, перед обществом, перед своим временем до сих пор являются для нас всех высоким примером.

Но вернемся к тому памятного для меня дню.

Скоро придет Константин Сергеевич. Я ему вас покажу, – сказал Владимир Иванович, чем поверг меня в радость и в отчаяние. – Труппа сейчас в Америке, но здесь моя музыкальная студия. А вы не поете?

Я сказал:

– Нет.

– Это неправда, – возразил Владимир Иванович, – и по вашему голосу, мне кажется, вы должны петь.

– Так, для себя, – сдался я.

– Ну, так и напайте что-нибудь.

К моему огорчению, я так и не могу вспомнить, что я пел. Но что я пел – это, несомненно. Видимо, я ничего не исполнил целиком. Эксперимент был чрезвычайно кратким.

– Ну, вот видите, я не ошибся, – сказал Владимир Иванович. И наступила пауза. Большая пауза.

Впоследствии мы, актеры Художественного театра, хорошо знали эти паузы, когда Владимир Иванович будто забывал, что он проводит репетицию, настолько эти паузы были длительны. Затем раздавалось его «ха», и репетиция продолжалась.

– Послушайте-ка, Борис Николаевич – так, кажется, вас зовут? У меня мелькнула одна мысль... В музыкальном театре я ставлю «Лисистрату»... Так вот, может быть, пока не вер-

нулась драматическая труппа из Америки, будете участвовать в этом спектакле? Да-да, мне кажется, вы могли бы быть неплохим Кинезием. У вас и данные подходящие.

Это для меня уж было полной неожиданностью. Я опешил и даже не нашелся, что сказать. Если я еще и готовился к пути драматического актера, то петь, да еще в музыкальном спектакле, никак не предполагал. Но Владимир Иванович и не интересовался моей реакцией.

– Вы будете извещены о встрече со мной и Ольгой Владимировной Баклановой, исполнительницей роли Лисистраты. До свидания. – Владимир Иванович снова крепко пожал мне руку и вышел.

И тут я ощутил радость: может быть, в этот момент, на этом месте начинается моя жизнь в Художественном театре, жизнь артиста?..

Константин Сергеевич и Владимир Иванович...

Очень разные, полярные индивидуальности, объединившиеся для свершения одного подвига. Подвиг-то совершили они! Значит, в какой-то степени, эти два гиганта были друг другу нужны в своей разности, сложности, несочетаемости. При всей разности объединяли их одинаково ответственное и высокое понимание роли театра, вера в необходимость соответствовать передовым идеям своего времени. И еще – одинаковое понимание всех компонентов театра: драматургии, актерского мастерства, режиссуры.

Трудно найти «материнство» и «отцовство» в их искусстве. Оно принадлежит им обоим.

Станиславский велик тем, что он, как никто до него, высоко поднял значение искусства театра в жизни человека.

Мне довелось встречаться с людьми старшего поколения, с убеленными сединами представителями самых разнообразных профессий, которые при упоминании имени Константина Сергеевича становились сразу необычайно серьезными и говорили: «Я воспитанник Художественного театра. Если бы не Художественный театр, я никогда не достиг бы в своей области того, что удалось мне достичь».

Константин Сергеевич был неутомимым, исполненным неослабевающего энтузиазма искателем истины в искусстве. Он боролся с рутинной театром, с ремесленным театром, с актером-ремесленником. Он сумел указать актерам путь к наиболее полному и глубокому раскрытию их творческих индивидуальностей. Великий наследник реалистической школы русского театра, он учил создавать образ человека во всей его многогранности. Он указал актеру, как бесконечно обогащать этот образ, чтобы время не обращало его в ничего и никому не говорящий штамп, в памятную только по первому спектаклю актерскую удачу. Вот почему, в исполнении старейших мастеров Художественного театра созданные много лет назад сценические образы, не только не утратили своей первоначальной прелести, но с каждым годом становятся все прекраснее и прекраснее.

Станиславский был гневным борцом с актерским каботинством, с дурными, скверными наклонностями, живущими в каждом человеке, особенно в актере, по традиции привычном к дурным примерам. Но и не было такого друга и защитника актера, как Станиславский. Он требовал от всех руководителей, как художественных, так и административных, полного подчинения жизни театра интересам актера, то есть создания таких условий и такой атмосферы, которые устранили бы все мешающее его творческому самочувствию.

Прошедший в начале своей деятельности путь режиссера-диктатора, Константин Сергеевич в последние годы жизни мечтал о таком театре, в котором актер займет место, исключительное по своему творческому значению. «Актеры, – говорил он, – должны быть настолько выразительны, что никакой мизансцены, заранее предусмотренной режиссером,

не должно существовать. Обстоятельства, мысли и характер действия образа сами подсказут актеру сценическое поведение, то есть и мизансцену».

Константин Сергеевич много работал над проблемой внешности спектакля, призванной только помочь выражению мысли, идеи автора. Он считал, что натуралистические декорации, отвлекая внимание своим мелочным правдоподобием, снижают возможность раскрытия главного в жизни человека. А условные, отвлеченные декорации вызывали у него улыбку. Глядя на них, он говорил: «Я не верю. Каким же должен быть человек при этих декорациях? Нужно, очевидно, подумать о создании особой психики у выдуманного человека среди этой выдуманной обстановки. Выразительность и движение людей, которых мы знаем, окажутся здесь чужими, чуждыми – здесь не будет целого». Константин Сергеевич считал, что главное назначение декораций – это создание такого фона, такой атмосферы, которые помогали бы раскрытию внутреннего смысла сцен, пьесы, спектакля. Не примитивного изучения «системы» требовал Станиславский от своих учеников, а преломления его учения в конкретной актерской индивидуальности. Он учил: «Не успокаивайтесь на достигнутых результатах. Ищите, ищите и ищите! Без взволнованности нет искусства. Если артист не взволнован большой мыслью, если драматург не написал своего произведения ради большой мысли, если художник не работает ради воплощения большой мысли, если эта мысль не захватила целиком, – не может быть искусства. Зритель уйдет равнодушным, так как не будет в этом спектакле того, что заставит волноваться, долго размышлять, жить виденным».

Никогда не забуду, как и прославленные актеры и мы, тогда молодые, направлялись на репетицию к Константину Сергеевичу в Леонтьевский переулок. Из театра, где собирались, мы выходили группой, разговаривая друг с другом. Но по Леонтьевскому мы уже шли на большом расстоянии один от другого. Затем очень медленно, шаг за шагом поднимались по деревянной лестнице в первую переднюю дома Станиславского. Мы словно боялись расплескать то, что должны были принести Константину Сергеевичу.

Мы работали над спектаклем «Мертвые души». Я готовил роль Ноздрева. Однажды за кулисами на доске объявлений появилось сообщение, что репетиция состоится на квартире Станиславского. В назначенное время я стоял в знаменитой передней, описанной теперь во многих мемуарах, и, волнуясь, ждал. Вскоре ко мне вышла медицинская сестра.

– Как вы себя чувствуете, Борис Николаевич? – спросила она меня.

В это время Константин Сергеевич был нездоров, очень ослабел, и врачи боялись, как бы визитеры не занесли инфекции.

Вообще-то ничего, – говорю я. – Если только насморк немножко, не очень, правда, но все-таки.

– Одну секундочку, я пойду, посоветуюсь с врачом.

К Станиславскому меня не пустили. И я собрался домой, честно говоря, немножко обрадовавшись, что мне не предстоит такая экзекуция: я считал себя не очень подготовленным к репетиции.

Спускаюсь по знаменитой также лестнице со скрипящими деревянными ступенями, вдруг сверху окликают меня:

– Борис Николаевич! Борис Николаевич! Вас к телефону.

– Кто меня спрашивает? – недоумеваю.

– Константин Сергеевич.

Я мгновенно взлетел по лестнице.

– Константин Сергеевич!

– Здравствуйте, голубчик, как ваше здоровье?

– Да насморк у меня, Константин Сергеевич, – говорю я, извиняясь.

– Гм, гм, плохо, очень плохо, надо беречься, нельзя же пропускать репетицию... А может быть, мы с вами будем репетировать по телефону?

Я понял – деваться некуда, придется репетировать. Знаками прошу гардеробщика помочь мне снять пальто.

– Голубчик, мы начнем с первой сцены, с прихода Ноздрева к губернатору в гости, первая встреча ваша с Чичиковым.

– Слушаю вас, Константин Сергеевич, сейчас.

– Только вы, ради бога, не спешите, подготовьтесь, и тогда, когда будете готовы, начните.

Надо представить себе эту тягостную тишину в телефонной трубке и необходимость мне, Ливанову, превратиться вдруг по телефону в Ноздрева.

Я начал. Проговорил все чичиковские слова. Кончил сцену. В трубке молчание. Спросить же Константина Сергеевича не хватало смелости. Мне казалось, прошел час, прежде чем я услышал:

– Гм, гм... Ну, как вы сами считаете, что у вас получилось, что не получилось? Какие ошибки вы сделали?

– Я, Константин Сергеевич, недостаточно ощущал Чичикова, партнера-то передо мной нет.

– Говорите с мнимым партнером, увидите и почувствуете. Пусть ваша артистичность вам подскажет действие с конкретным лицом, а не вообще. Я понимаю, что это очень трудно: обстановка, телефон, но все-таки. Давайте еще раз все сначала.

Я повернул голову и увидел позади себя в дверях артистов оперного театра, которые тоже были вызваны на репетицию. Все смотрели, затаив дыхание, как идет репетиция по телефону и как я выхожу из положения.

Репетировали мы час.

Нельзя забыть внешний облик Станиславского. Он сам был великим произведением искусства. Казалось, что гигантский мастер-ваятель Микеланджело создал этого исполина искусства. Он сам был выражением, символом прекрасного – с его гордо посаженной великолепной головой, с чудесно обрамляющими ее белоснежными волосами, с кристальными голубовато-серыми глазами и с улыбкой, подобной которой я не встречал ни у кого и никогда.

Закинув ногу за ногу, он садился в кресло или на диван. Мы все – и стар, и млад, – испытывали большое волнение, ждали, когда Константин Сергеевич пригласит всех начать репетицию.

– Ну-с, начнем.

Как менялось в течение репетиции его лицо! Это целая симфония, гамма сложных, отраженных впечатлений... Он как будто принимает непосредственное участие во всем, что перед ним происходит, подмечая все тонкости актерской работы. Он впивается глазами в актера, помогает ему взглядом, улыбкой, выражением лица.

Мы так боялись огорчить его, что любой из нас волновался не только за себя, но и за каждого исполнителя. Можно было прочесть по лицу Константина Сергеевича, когда ему нравилось то, что мы делали, и когда ему не нравилось. И если ему нравилось, он сначала чуть-чуть улыбался; если нравилось больше, то смеялся – и как смеялся! Это было так обаятельно и неожиданно, так щедро и широко – и так заразительно! Пенсне слетало с переносицы, он искал его, похлопывая руками по пиджаку, по брюкам, по дивану и, наконец, найдя, водружал на место под сень густых, белоснежных бровей...

Нет больше Леонтьевского переулочка со Станиславским, а есть улица Станиславского без Константина Сергеевича. Туда, на Леонтьевский, можно было прийти, увидеть его, рассказать о своих муках и трудностях, получить заслуженный «разнос» или одобрение, или то и другое вместе.

Однажды Константин Сергеевич сказал: «Когда я умру, я хочу, чтобы мою урну поставили в театре и чтобы артисты приходили в эту комнату подумать об искусстве и проверить себя». Лучшим памятником Станиславскому будет наше стремление работать так, чтобы иметь право сказать: «Эту работу мог бы одобрить сам Константин Сергеевич!»

Все говорят о системе Станиславского. Она знаменита на весь мир. И никто не знает системы Немировича-Данченко. Ее как бы и нет. А Владимиру Ивановичу не было надобности ее писать. Он знал – у Константина Сергеевича это отлично получается.

Но мы все хорошо помним тонкие и точные методологические определения Владимира Ивановича: мужественная простота, психофизическое самочувствие, максимализм.

Владимир Иванович не играл на сцене. Это всем известно. Но мало кто знает, что он был блистательным актером. То, что он подсказывал актерам, было всегда удивительно точно, прозрачно ясно, поражало верным, единственно верным умением раскрыть жизнь героя в заданной автором ситуации, с единственным пониманием стиля авторского письма.

А как он работал над женскими ролями! Об этом можно много рассказывать, но, пожалуй, это лучше сделали бы сами актрисы, обязанные ему созданием блистательных образов – К. Еланская, А. Тарасова, О. Андровская, А. Степанова...

Несмотря на то, что много существует суждений о режиссерском показе, сомнений в нужности его и полезности, никто из нас не забудет, как показывали на репетициях Константин Сергеевич и Владимир Иванович.

Владимир Иванович вставал. Шурша крахмалом манжет, дотрагивался рукой до усов, расправлял бороду... Останавливался в раздумье... И вдруг мы, актеры, с замиранием сердца видели, как на наших глазах он превращался в героиню с таким точным постижением тайн женского характера, женской психологии, что присутствовавшие получали истинно художественное наслаждение.

Владимир Иванович, приходя на репетицию, всегда приносил с собой ощущение торжественности, праздничности. Он входил в репетиционный зал, как хирург на операцию, строгий и собранный. И мы, артисты, на эти репетиции шли как на большое испытание и на большой праздник. В присутствии Константина Сергеевича и Владимира Ивановича все были собраны, парадны – и внутренне и внешне. Да, каждая репетиция была торжественным актом.

Нахождение верхнего психофизического самочувствия при выходе героя на сцену помогает и сегодня нам, актерам, обретать состояние, нужное для жизни образа. Каково, например, психофизическое состояние Чацкого, когда он появляется перед Софьей: устал он с дороги – это одно, возбужден или раздражен – это другое и т. д.

Вместе с Константином Сергеевичем Владимир Иванович явился создателем и второго плана, сыгравшего такую колоссальную, еще по-настоящему недооцененную роль в развитии русского и мирового театра. Вторым планом Владимир Иванович владел блистательно и умел в совершенстве его выражать, всегда точно определяя жанр и стиль авторского письма. А Чехов разве был бы возможен без второго плана? Весь чеховский театр – это богатство и жизнь второго плана.

А присущие Художественному театру всем известные определения – сквозное действие, зерно, сверхзадача спектакля? Это все принадлежит Художественному театру, и порой очень трудно разграничить, что в этом искусстве от Константина Сергеевича и что от Владимира Ивановича.

Станиславский и Немирович-Данченко были большими поклонниками Малого театра. Станиславский, как известно, был учеником Г. Н. Федотовой и даже принимал участие в спектаклях Дома Щепкина. Немирович-Данченко тоже был другом Малого театра и его драматургом.

И, тем не менее, страстно желая, чтобы его пьесы игрались, он не пошел служить в Малый театр, где их ставили, а начал вместе со Станиславским организовывать свой театр. И был так требователен к репертуару, что никогда даже и не предлагал Художественному театру своих пьес.

Это произошло потому, что и Константин Сергеевич и Владимир Иванович видели необходимость обновления искусства, создания театра новых идей, новой драматургии, а, следовательно, и новых средств выразительности. Так постепенно кристаллизовалось творческое, теоретическое обоснование деятельности МХАТ.

Основная мысль, которая всегда волновала и Станиславского и Немировича-Данченко – это создание народного театра, который так назвать тогда не было возможности и который поэтому именовался общедоступным.

Примечательна была работа Владимира Ивановича над «Блокадой» Всеволода Иванова. Эта постановка, как мне кажется, осталась не оцененной по заслугам.

Я хорошо помню спектакль и всех его исполнителей: Кудрявцева (Николку), Качалова (комиссара Оладьина), Баталова (матроса Рубцова) и... чуть было не назвал сгоряча и свою фамилию. Да, по правде говоря, пресса отмечала и созданный мною образ командира Красной Армии, человека полного сил и богатого верой в революцию, хотя, собственно, в пьесе «образа» почти не было. Это поставлено было так, что оказалось возможным сыграть образ... Владимир Иванович как-то с одобрением отметил, что роль у меня переросла текст. Но он сам учил этому!

Владимир Иванович относился к драматургам требовательно и очень чутко. Он видел в их творениях больше, чем они сами все вместе взятые, и умел талантливо объяснять свое видение. Владимир Иванович читал пьесу глазами зрелого, умного, тонкого художника, драматурга, режиссера, не довольствуясь тем, чтобы строить свои отдельные режиссерские «соображения» на авторскую тему, как это иногда бывает даже и сейчас. Он стремился раскрывать в жизни образа внутренние силы, нервы, душевную энергию.

Однажды Владимир Иванович сказал: «Я, пожалуй, единственный театральный деятель, который помнит столько драматургов, начиная, к примеру, с Островского и кончая молодыми советскими драматургами».

Действительно, с кем только он не встречался! Островский, Сухово-Кобылин, Блок, Чехов, Горький, Корнейчук, Катаев, Вс. Иванов, Олеша, Леонов, Погодин (не говоря уже о западных авторах). Пожалуй, нет и не могло быть такого драматурга, который, встретясь с Владимиром Ивановичем, не запомнил бы на всю жизнь его помощи, не проникся бы к нему чувством глубокого уважения и благодарности.

Я не знаю другого режиссера, столь скрупулезно охраняющего ремарку, каждый знак препинания в произведении драматурга, а не только точность его замысла. Не могу не вспомнить и некоторые курьезы, также говорящие о взыскательности моего учителя, о его мучительно пытливом отношении к тексту, к возможностям, в нем заложенным.

Это было как раз во время работы над «Блокадой». Владимир Иванович долго задумывался, что означает фраза: «Матрос клеш, Кронштадт даешь». Все гадал, не скрывается ли за ней что-то такое, что может обогатить характеристику образа. И когда мы его убедили, что это просто поговорка, он вздохнул с облегчением.

Он был нетерпим к «отсебятине» на сцене. Не переносил небрежного отношения к слову, считал это оскорблением и для автора и для театра. Отношение его к слову было похоже на отношение дирижера к музыкальному знаку в нотах. Терпеть не мог всевозможные предлоги и союзы, которые, якобы, облегчают жизнь актера на сцене, а в действительности загрязняют текст. Он становился гневным, покрывался пятнами из-за каждого лишнего междометия или прибавленного от себя слова. Подозрительность его в этих случаях

была невероятной. Не прерывая репетиции, он подзывал суфлера, надевал очки и долго внимательно всматривался в текст. «Да, позвольте, тут нет «и», где вы его взяли?» Репетиция останавливалась, и начиналась лекция о недостойном отношении к автору.

Оберегая неприкосновенность текста, Владимир Иванович вместе с тем помогал авторам быть скупыми в словах. Не писать того, что можно сыграть или пронести во «втором плане». Все это шло на пользу авторам, делало драматургические образы сложнее и богаче.

Помню и такие случаи, когда Владимир Иванович вместе с драматургом принимал найденное актером удачное слово, а иногда и целую сцену, если она полностью ложилась в канву произведения. Тогда Владимир Иванович мог сделать свое выразительное «ха» и утвердить находку.

Так, например, Москвин, играя Епиходова, добился того, что несколько его, Москвина, фраз были приняты и Владимиром Ивановичем, и Чеховым, и сейчас существуют в каноническом тексте пьесы.

Второй план, пауза, понимание Владимиром Ивановичем ее выразительных возможностей поистине достойны специального изучения, например, паузы в «Кремлевских курантах».

Я был свидетелем того, как строил Владимир Иванович сцену в кабинете Ленина. Эта сцена и по сей день является украшением спектакля, образцом тончайшего режиссерского мастерства. Умение без единого слова выявить движение ленинской мысли, создать атмосферу живых человеческих раздумий – я бы назвал это драматургией паузы – ах, какое это величайшее, так редко встречающееся теперь умение!

К сожалению, мы теперь слишком часто встречаемся с так называемой «динамикой», которая никакого отношения к театральной динамике не имеет, ибо темп – не ритм, а ритм – не темп! Эта торопливая «динамика» заключается в проскакивании через самые важные акценты, через запятые, которые обязательны в театральном искусстве. В классической пьесе эта «динамика» ведет к недооценке смысла, языка и художественного своеобразия произведения, в современной пьесе – рождает однообразную кинематографичность стиля.

Для Владимира Ивановича не могло быть вообще хорошо поставленного спектакля или вообще хорошо сыгранной роли. Он мог удивляться, даже сердиться, не понимая, почему хвалят спектакль или актера в нем, если это никакого отношения ни к жанру пьесы, ни к ее языку, ни к выражению ее стиля не имеет.

В «Блокаде» декорационное решение спектакля было таково, что не только не рассеивало внимание, а, наоборот, концентрировало его на главном (художник И. Рабинович). А как часты теперь спектакли, где актеры играют в заданных режиссером, претендующих на лапидарность декорациях, которые могут быть успешно использованы для украшения магазина (если хотите, даже ювелирного). Я всегда жалею бедных актеров, которым по выходе на сцену ничто вокруг не может помочь найти верное ощущение жизни.

Владимир Иванович искал в «Блокаде» возможность просто и сильно раскрыть высокий смысл революционных событий, их высшую цель. «Блокада» имела принципиальное значение в творчестве театра, как один из интереснейших шагов на пути к овладению революционной темой в жанре трагедии. Приемов сценического поведения, ставших уже привычными при воплощении драматургии Чехова и даже Горького, здесь было явно недостаточно. Владимир Иванович требовал нового осмысления современности и соответственно с этим новых средств выразительности.

Однажды Владимир Иванович объявляет нам, что Художественный театр должен ставить «Любовь Яровую».

Мы были крайне смущены. «Любовь Яровая» К. Тренева – один из лучших спектаклей Малого театра на революционную тему, в котором точно выразились характер и стиль тре-

невской драматургии. В Малом театре это было народное представление, и все образы были сделаны в соответствии с этим решением. В. Пашенная, А. Сашин-Никольский, С. Кузнецов, Н. Костромской, Е. Гоголева – все были блистательны. Даже затрудняюсь назвать кого-нибудь, кто играл плохо. Положительно никто. Когда же в списке исполнителей я прочел свою фамилию, да еще на роль Шванди, то, естественно, и совсем перепугался. Предстояло состязаться с самим С. Кузнецовым, отлично игравшим Швандю. Да разве это мыслимо!

На первой беседе Немирович-Данченко, великолепно проанализировав пьесу, сказал, что годы сделали ее иной, что бывает только с подлинно художественными произведениями. Ведь плохая пьеса умирает, а хорошая остается хорошей и вызывает новый интерес к ней и новые возможности ее прочтения. Не желая наносить ущерб достоинствам произведения, его жанровым и стилистическим особенностям, Владимир Иванович намеревался углубить общее идейно-политическое звучание и пересмотреть характеристики действующих лиц, сделать их значительнее, сильнее, ярче. Он прекрасно понимал, что трактовки характеров, сделанные Малым театром, в годы, когда за пьесу взялся МХАТ, не могли вызвать к себе прежнего интереса. Новое время предъявило к произведению новые требования.

Вера в необходимость глубоко современного осмысления драматургии явилась вообще основным кредо Владимира Ивановича.

В пьесе же, которая уже шла, и к тому же с триумфальным успехом, Владимир Иванович искал то, что было можно в ней раскрыть именно с помощью искусства Художественного театра.

Владимира Ивановича привлекла в первую очередь тема борьбы народа за революцию, которой он, народ, отдает свои силы. Он шел не от жанра к характерам, а, наоборот, характеры людей определяли и жанр. Неграмотный матрос Швандя интуитивно, силою природного таланта постигает смысл великих преобразований и, определив свой жизненный путь, считает себя счастливым человеком. Идея, в возможно короткий срок осуществить поворот в истории страны и, более того, революцию в масштабе мировом (меньший масштаб Швандю не устраивает!), становится целью его жизни.

Мне хотелось, чтобы Швандя в нашем спектакле был таким же наивным, как и у С. Кузнецова, и чтобы в его способности построить коммунизм в мировом масштабе не сомневался бы ни один из сидящих в зале. Это совпадало с замыслом Владимира Ивановича, который хотел сумбурное представление Шванди о революционных категориях заменить осознанным пониманием классовых противоречий.

Исходя из такого понимания роли, Владимир Иванович в процессе работы счел необходимым ввести в спектакль сцену ареста Шванди. К. Тренев написал ее специально для Художественного театра.

Было бы грубой ошибкой, говорил нам Владимир Иванович, играть Яровую, устремляя все внимание на ее стопроцентный большевизм, только скользнув по другим элементам роли; делать упор на ее революционный пафос, не уделяя огромного внимания, огромного нервного запаса на разрушенную громадную любовь. Сквозное действие всей лирической интриги пьесы – именно в освобождении Любви Яровой от всего личного, еще мешающего. В результате этого самоосвобождения и выявляется стопроцентный накал настоящей революционерки. Недаром последняя фраза Любви Яровой, а вместе с тем заключительные реплики в тексте Тренева таковы:

КОШКИН. Спасибо, я всегда считал вас верным товарищем.

ЯРОВАЯ. Нет, я только с нынешнего дня верный товарищ.

Романтическая прелесть пьесы, пояснял Владимир Иванович, заключается в том, как эта замечательная женщина, какую только можно себе представить в современности, спо-

собная ощутить в себе огромную любовь, так выстрадав ее, заражается огромной ненавистью к прежде дорогому человеку на почве политической розни.

Словом, Владимир Иванович не пошел по проложенному уже пути, а постарался расширить и углубить рамки жанра пьесы.

Мы играли «Любовь Яровую» в Париже, в театре «Шанз д'Элизе». Спектакль горячо был принят зрителем. Критикой холоднее. Помню вечер премьеры. Огромное количество машин. Полиция – рота солдат в полном снаряжении, что называется, в боевой готовности. Они всюду: в партере, на ярусах, по всему театру. Это было политическое событие, почти скандал.

Галантный пожарный в кулисах – нарядный, в штанах небесно-голубого цвета, в лакированных ботинках и в каскетке. Увидев меня, махину с выгоревшим чубом, в бескозырке, в рваных с бахромой брюках-клевш, перепоясанного пулеметной лентой, с громадным маузером на ремне и с красным бантом на бушлате, а главное, со спокойным сознанием своей красоты и силы, написанным на курносой физиономии, этот пожарный счел за лучшее «дунуть» от меня прочь, чем насмешил всех.

Распахнувшийся занавес принес нам запахи всевозможных духов, и всякой другой косметики и... настороженно враждебное внимание огромного зала, наполненного отнюдь не одними нашими друзьями. К концу спектакля победа была за нами!

Как я уже говорил, мне шел двадцатый год, когда Владимир Иванович принял меня в труппу и предложил тогда же сыграть Чацкого. (И это в театре, где главные роли играли «боги», которым я молился с детских лет!) В том спектакле я не участвовал, а играл эту роль значительно позже, в сезон сорокалетия Художественного театра.

В. И. Качалов репетировал Фамусова и, прямо скажу, не только не помогал мне, а необычайно меня смущал: ведь он сам был замечательным Чацким. На одной из репетиций, когда Фамусов-Качалов обратился ко мне, Чацкому, со словами: «Вы, нынешние, ну-тка!» – это звучало настолько к месту, что мы не могли удержаться от смеха. Смеялись все, и Владимир Иванович в том числе.

Я весь наполнен идеями и чувством современности. И не может быть, говорил Владимир Иванович, приступая к постановке «Горя от ума», чтобы это не отразилось на моем восприятии текста Грибоедова. Свободно, без всякой наносной предвзятости подойти сегодня к классическому тексту, – в этом заключается трудность и удовлетворение.

В те времена Чацкого рассматривали в традициях мольеровского Альцеста, минуя то обстоятельство, что в его характере было немало черт, свойственных самому Грибоедову. В последующие годы, в связи с опубликованием материалов, прояснивших сущность декабризма, многие ранее зашифрованные для нас мысли автора перестали быть загадкой. Тогда же Владимир Иванович ко многому в пьесе шел интуитивно. Он задался целью сделать так, чтобы смысл каждого образа в отдельности засверкал бы в своей первозданности, а не отдавал бы, пусть даже и красивым по форме, резонерством.

Как сделать, чтобы любовь Чацкого к Софье волновала? Чтобы звучала настоящая человеческая речь, а не холодные монологи, которые от буквы до буквы знает ученик средней школы и которые в зрелом возрасте ему успевают осточертеть настолько, что он уже не вкладывает в них никакого живого содержания.

Владимир Иванович относился с пристальным вниманием к Чацкому как к носителю революционных идей. Одновременно огромное значение он придавал любовной драме Чацкого, никогда не отказываясь от «миллиона терзаний» Гончарова. Он искал в душе Чацкого ту меру личной обиды, которая дает ему право сделать своими, наполненными живой горячей болью, монологи, которые знают все сидящие в зале.

Удивительно гармонично сочеталась у Владимира Ивановича любовь к красоте подлинного искусства с ненавистью ко всякому повтору, штампу, пусть даже и блистательному.

Владимир Иванович ставил задачу – дать новую жизнь произведению, которое изложено временем, бутафорией, ложной патетикой и блистательными исполнителями так, что живого уголка не найдешь. Все изъезжено вдоль и поперек!

Дать новую жизнь пьесе, избежав при этом нарочитого и предвзятого осовременивания, ложной модернизации, протаскивания своих субъективистских идей. Ведь Грибоедов писал свои стихи, как он сам говорил, кровью сердца. И вот этой-то «крови сердца» очень мало порой остается во многих постановках «Горя от ума».

Чтобы ставить эту пьесу или играть в ней, надо самому зажечься теми самыми гражданскими, патриотическими чувствами, которые заставили Грибоедова отправить своего героя странствовать, чтобы затем, вернувшись в Россию, он полюбил ее со страстной, утренней силой. Без этого нельзя произнести ни единого слова.

Он очень заинтересовался, когда однажды, после монолога Чацкого «Летел, спешил...», я попытался сделать большую паузу.

– Ха, откуда это? – спросил Владимир Иванович и тотчас же открыл книгу.

– У Грибоедова в этом месте есть ремарка – минутное молчание...

– Да, но как сделать, чтобы не остановить спектакль? Минута молчания у автора и сценическая минутная пауза не равнозначны.

И Владимир Иванович с увлечением стал тратить репетиционное время на решение этой задачи. Таков он был.

И еще одна подробность. Перед монологом Чацкого «Дождусь ее и вымолю признания» Владимир Иванович задумался. «Пожалуй, пусть дворовые моют здесь окна», – сказал он. Каюсь, я тогда не понял, зачем мыть окна, хотя бы и перед балом? Этого же нет у Грибоедова. Они будут только мешать мне. Впоследствии же я не мог без восхищения и благодарности вспоминать эту выдумку, в которой сказались проницательный ум Владимира Ивановича, его заботы об актере. Пауза была мне органически необходима, чтобы подготовиться к встрече с Софьей.

Итак, в доме Фамусова мыли окна. Я ждал Софью, а она не появлялась. Владимир Иванович хотел, чтобы Чацкий в этот момент был внутренне деятелен: мечтал рассеять подозрения, отдохнуть душой, поверить тому, что чувства не могут так быстро угасать... Эта сцена не только по форме, но и по сути своей поэтична и активна, как и весь Чацкий.

Владимир Иванович очень любил эту сцену.

Теперь ни для кого не секрет, что лучшей школы, чем та, что создана Станиславским и Немировичем-Данченко, не существует.

Как понимать эту школу? Как однажды утвержденный канон? Как навечно заданную рецептуру? Конечно же, нет. Во-первых, рецептура эта подчинена органике тайн природы, сигналам психофизических действий, умению пользоваться нервной трофикой<sup>1</sup> артиста. Ко всему этому не надо забывать еще одно слагаемое – талант, к сожалению, трудно находимое, но обязательное для всякого искусства и, тем более, для театрального.

Разве не удивителен чудесный факт второго варианта постановки «Трех сестер», единственного по целостности замысла и красоте его воплощения.

В первый раз спектакль был поставлен в 1901 году. «Три сестры» звучали в то время как современная пьеса. Ставя спектакль в конце 1940-х годов, Немирович-Данченко в своем вступительном слове поразил всех умением прочитать произведение заново. «За эти трид-

---

<sup>1</sup> Запас, питание. (Все примечания в двух первых частях этой книги, за исключением особо оговоренных случаев, принадлежат Е. К. Ливановой). – *Прим. ред.*

цать пять лет жизнь не только совершенно переменялась, но и наполнила нас самих как художников новым содержанием, направила нас по пути, с которого нужно и можно по-иному, свежо взглянуть на Чехова, заново почувствовать Чехова и попробовать донести его до зрителей... Вот когда мы впервые играли Чехова, мы все, в сущности говоря, были «чеховскими»; мы Чехова в себе носили, мы жили, дышали с ним одними и теми же волнениями, заботой, думами, поэтому довольно легко было найти ту особую атмосферу, которая составляет главную прелесть чеховского спектакля. Много приходило само собой и, само собой разумеется. Теперь же, вновь обращаясь к Чехову, нам во многом приходится опираться только на наше искусство... Наша задача простая и, так сказать, художественно честная. Мы должны отнестись к этой пьесе как к новой, со всей свежестью нашего художественного подхода к произведению».

В «Трех сестрах» очень памятна для меня роль штабс-капитана Соленого. Я только что вернулся из больницы, как вдруг получил пьесу с рекомендацией Владимира Ивановича прочитать ее и сказать, какая роль меня в ней интересует. Будучи еще не совсем здоровым и очень неуверенным в своих силах, я испугался и сообщил Владимиру Ивановичу через секретаря, что не вижу в этой пьесе для себя места. Владимиру Ивановичу это не показалось достаточно убедительным. И, о ужас, я прочитал на доске с распределением ролей свою фамилию в роли... Соленого.

Огорчению моему не было предела. Тем более, что я, прочитав пьесу, так и не понял, а что же это такое – Солёный?

Естественно, что работалось мне нелегко. Должен сознаться – я капризничал. Владимир Иванович это видел, но сделал вид, что не замечает.

Так, долгое время я пребывал в роскошном самочувствии провалившегося и обиженного Владимиром Ивановичем артиста. И вдруг однажды увидел, что у всех уже что-то получается, а у меня совсем ничего и не начиналось. Когда меня спрашивали, кого же я, в конце концов, играю, кто такой Солёный, каково его значение в пьесе, я пытался рассказывать, но получалось явно неубедительно.

Крайняя скудность словесного материала при очень длительном пребывании Соленого на сцене сделали для меня репетиции мучительными.

Попробую-ка, решил я однажды, наполнить свое пустое время мыслями и чувствами, которые обуревают этого Соленого (черт бы его побрал). Пофантазирую на тему: чем живет Солёный, в чем смысл его пребывания на сцене. И я стал потихоньку, только лишь для себя прицеливаться к роли. Никаких собеседований с Владимиром Ивановичем, никаких договоренностей у меня с ним не было – он продолжал не обращать на меня внимания.

На одной из репетиций Владимир Иванович делал артистам замечания, а я с интересом его слушал. И, считая себя совершенно свободным, как от одобрений, так и от замечаний, чуточку воображал себя Солёным.

Меня уже занимало, о чем думает Солёный, когда он молчит. Какие горькие мысли возникают в безмерной пустыне его души: мысли о несчастной судьбе неудачника – офицера, бретера, дуэлянта. Не мнимого, как Тузенбах, а настоящего военного.

– А, Ливанов, очень интересно... – Вдруг, как бы мимоходом, заметил Владимир Иванович.

«Смотри, пожалуйста», – удивился я про себя. И с этой минуты пошло...

Владимир Иванович, увидев мое стремление начать постижение образа, стал обращать и на меня внимание, заниматься мной.

Хотя роль Соленого немногословна, но это очень сложный и, я бы сказал, загадочно-трудный образ. Солёный очень внимательно рассматривает всех присутствующих, дает им очень точную и верную оценку, а вот когда приходится говорить о них, он не может

высказаться искренне, скрывается от людей, так как придуманный им образ загадочного штабс-капитана Соленого не дает ему быть самим собой.

Мой Соленый стеснялся самого себя, своих чувств и боялся – вдруг его кто-либо разгадает. Один-единственный раз в жизни он дал себе чудовищное право быть искренним, и это привело его к дуэли.

Задача создать вот такой не простой человеческий характер меня, как художника, очень увлекла. Образ становился большим, мучительно моим. И, по сей день, я считаю его таковым.

Произносил ли я какие-то слова, находясь на сцене, или молчал – это уже не имело значения. Роль моего штабс-капитана Соленого для меня была богата переживаниями, мыслями, монологами почти при отсутствии слов. Позже, на спектакле, я всегда не только радовался, что люди обращали внимание на моего Соленого, но и уже заботился о том, чтобы найти меру яркости и скромности, ту меру тактичности, которая позволяла, находясь на втором плане, не отвлекать внимание зрителей на себя.

Однажды в процессе работы Владимир Иванович сказал:

– Борис Николаевич, я хочу, чтобы вы нарисовали мне Соленого. набросайте, как вы себе представляете его внешность.

Я взял лист бумаги и тут же за режиссерским столом пером нарисовал Соленого. Владимир Иванович долго рассматривал рисунок, а потом сказал:

– Ага, теперь понимаю. Тогда правильно...

Дело в том, что моя «ливановская» внешность тревожила Владимира Ивановича, так как была дополнительным компонентом, мешающим зрителю правильно воспринять характер Соленого.

Когда во время пробы гримов я предстал перед Владимиром Ивановичем, он был обрадован тем, что я преодолел и эту трудность.

К концу репетиционного периода у меня, по-моему, в роли не было такого места, где можно было бы просунуть иголку между мной – Ливановым – и моим героем. И это в той роли, работа над которой началась с ожидания провала, с полной моей бездеятельности. (А сейчас я даже с некоторым недоверием отношусь к ролям, которые у меня сразу получаются!)

В чем же тайна?

Видимо, в стройном, блистательном видении режиссером всего спектакля, в поистине музыкальном ощущении его целостности. Это позволило и мне увидеть свое место в таком ансамбле.

Мы, актеры, часто ревновали Владимира Ивановича к Музыкальному театру, которому он отдавал, по нашему мнению, слишком много времени. Владимир Иванович, посмеиваясь, любил говорить, что Художественный театр – его жена, а Музыкальный театр – его возлюбленная. И это увлечение сказалось, вероятно, и в его работе с нами, в желании уточнить значение музыкальности в решении драматического спектакля.

В смысле музыкальности звучания третий акт «Трех сестер» является непревзойденным тому примером.

В пьесе Чехова нет сцены прощания Соленого с домом. Есть уход его на дуэль. И это все. Но тогда это уже не мой Соленый, потому что трагичность положения Соленого в том и состояла, что он понимал безысходность своей участи. Если даже и убьет он Тузенбаха, Ирина все равно любить его не будет. И даже если Тузенбах убьет его, то и тогда она даже никогда о нем не вспомнит. Но, выдуманный самим Соленым, штабс-капитан Соленый не мог не убить Тузенбаха. Так родилась моя сцена прощания с домом. Родилось, как последний итог, прощальное видение Соленым своей неудачливости.

К тому же мой Соленый не мог даже представить себе, что будет убит (он же брeтер, заядлый дуэлянт). И, прощаясь с домом, он мысленно просил прощения за все... Сняв фуражку, стоял Соленый, склонив голову, и смотрел на дом Прозоровых, хороший дом, в котором мог найти свое место даже такой трудный человек, как он. Снова надевал фуражку, оправлял форму и уходил на дуэль. Большая мимическая сцена...

Самое интересное, что Владимир Иванович ни одного слова мне по поводу этой, мною придуманной, сцены не говорил. Ни одобрения, ни отрицания – ничего.

И вдруг, перед одним из генеральных прогонов я извещен, что Владимир Иванович снимает мое прощание с домом.

Я был страшно расстроен, так как не мог себе представить Соленого без этого финала, но не имел права, просто не допускал возможности настаивать на своем.

Перед выходом на сцену (это была публичная репетиция), я дал себе приказ – не прощаться с домом. И, о ужас, уйдя со сцены, я понял, что случилось непоправимо ужасное. Я не выполнил указание Владимира Ивановича!

Я поledenел!

Помню, как мы выходили раскланиваться перед зрителем под долго не смолкающие аплодисменты.

Потом я прошел за кулисы, закрылся у себя и только из-за двери слышал, как Владимир Иванович, проходя по артистическим уборным, благодарил артистов. А я стоял, держась за ручку двери – в шинели, в фуражке, в образе несчастного Соленого-Ливанова.

Я слышал шумные разговоры в коридоре, восторги, поздравления в адрес Владимира Ивановича и в адрес артистов. Вокруг царили праздничный шум и оживление, которое бывает, когда в театре настоящая творческая победа.

А я, ложка дегтя в бочке меда, все стоял за дверями своей уборной.

И вдруг – стук в мою дверь. Я, отступив на шаг, приготовился к худшему.

Вошел Владимир Иванович. Оживленное лицо, бодрая фигура, чуть заметная улыбка.

И после небольшой паузы слова:

– Правильно сделали, что не отменили ваш уход. Я ошибся.

Я не мог ничего ему ответить. Но это было мгновение полного моего счастья.

– Да, да. Вот и Москвин сказал, что это замечательно.

Теперь, когда прошло уже столько лет после премьеры, я вспоминаю этот удивительный случай: режиссер, заявив, что должен умереть в актере, сказал не пустые слова. Как я ему за это благодарен. У кого бы сейчас хватило духу на такое: категорически отменить большую, выразительной силы сцену у артиста и потом сказать: «Я ошибся».

О, это, как сказано у Островского, «дорогого стоит»!

Вот каков был Владимир Иванович.

В моей памяти и по сей день неизгладимо живет один образ. Я вижу дом Прозоровых в прозрачности печальных листьев. И на фоне декораций, созданных замечательным художником В. В. Дмитриевым, вижу фигуру Владимира Ивановича, выходящего вместе с артистами на поклон. Вижу его крепкую, сильную спину, которая защищала, защищает и впредь будет защищать нас, когда мы этого достойны.

Мне посчастливилось быть участником и последней работы Владимира Ивановича над «Гамлетом» Шекспира.

Владимир Иванович отлично понимал, что Шекспир и Художественный театр – соединение чрезвычайно трудное. Он говорил, что Шекспир витиеват, многословен. Что «елизаветинский» театр устарел; он толкает режиссера и актеров на ту шекспировскую театральность, которой Владимир Иванович никогда не был увлечен сам и которую не принимал в творчестве других театров. Вместе с тем он отдавал должное достоинствам Шекспира, поэ-

тичности его языка. Но как сделать его не театральным, а живым? Образы – поэтическими и конкретными? И затем, как сделать понятным и близким современникам глубокий философский смысл Гамлета, то, ради чего написана пьеса и ради чего ей нет забвенья?

Я был участником этих поисков.

Когда я приступил к роли Гамлета, Владимир Иванович сказал мне: «Я видел Гамлетов больше, чем вы воробьев. Не интересуйтесь тем, что это человек великого таланта, могучего интеллекта, исключительной судьбы. Забудьте обо всем этом. Относитесь к Гамлету, как к конкретной живой человеческой личности, не больше. Обо всем прочем наше дело думать».

И он думал об этом «прочем». Удивительно глубокое и острое ощущение современности не покидало Владимира Ивановича в работе над «Гамлетом». Возникла атмосфера жизненной достоверности при всей глубине философского анализа.

Вот один из примеров. Владимир Иванович блистательно разделил монолог Гамлета: сначала его встреча с королем, затем слова, обращенные к матери, которая «башмаков еще не износила». Разговор с Марцелло. Поворот сцены – и Гамлет, возвратившись к себе, заканчивает монолог в одиночестве. При таком строении монолога, осязаемое становились мысли Гамлета, чувства, переполняющие его душу.

Многое можно было бы рассказать об этой удивительной работе Владимира Ивановича над шекспировской трагедией. Сам Владимир Иванович говорил о ней, как о своей лебединой песне.

Так оно и случилось. Но песня эта, увы, не прозвучала. Ни Владимир Иванович, ни его замечательный друг и режиссер Василий Григорьевич Сахновский, ни другой его верный друг Василий Васильевич Глебов, помощник режиссера, не дожили до дня спектакля.

В последние месяцы жизни Владимир Иванович вдруг вызывал к себе на дом Сахновского и художника Дмитриева и занимался с ними в неурочные часы макетом почти готового спектакля «Гамлет». Часто звонил в Комитет по делам искусств М. Б. Храпченко<sup>2</sup>, определяя дату выпуска спектакля.

В. И. Немирович-Данченко был полон энергии, хотя мы улавливали, что лицо его было несколько бледнее, чем обычно. И вдруг весь театр всполошился рассказом о печальном посещении Владимиром Ивановичем Большого театра. А на другой день нам сказали, что Владимир Иванович в больнице. И еще через день мы узнали подробности.

Владимир Иванович вечером, как часто бывало, поехал в Большой театр, бодро вышел из машины и... оступившись, упал. Заметив, что прохожие это видели, Владимир Иванович сейчас же ловко поднялся и быстро вбежал в вестибюль Большого театра, а потом – по ступенькам довольно высокой лестницы, ведущей в директорскую ложу. Просидел, как всегда, акт и уехал. А потом – больница.

Все театральные деятели Москвы, друзья и ученики его напряженно следили за здоровьем Владимира Ивановича. Старались узнать все, малейшую подробность.

Рассказывали еще, что после этого последнего посещения Большого театра Владимир Иванович сказал своему случайному молодому собеседнику: «Какой вы счастливец! У вас впереди целая жизнь!»

«Гамлет» не увидел света ramпы. Всякий поймет, что стоило театру пережить это. Я же, так мечтавший об этой роли, не сыграл ее, и теперь никогда уже не сыграю. Но репетиции не прошли для меня бесследно. Они оставили глубокий след в моей душе, в моей эмоциональной памяти.

---

<sup>2</sup> Михаил Борисович Храпченко, литературовед, академик, был председателем Комитета по делам искусств. – *Прим. ред.*

Мне всегда казалось, что Константин Сергеевич и Владимир Иванович относились к молодым артистам с интересом, который (да простят мне мои товарищи это сравнение) может быть равен интересу охотника к щенку, с которым предстоит впоследствии охотиться. Тревога за каждого из нас, молодых, напоминала именно заботу охотника о щенке: поднимутся у него ушки или не поднимутся? И не слишком ли задран у него хвост?

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.