**Леонид Сергеевич Вивьен: актер, режиссер, педагог** / Сост. и вступит. ст. В. В. Ивановой, примеч. В. В. Ивановой и Н. В. Кудряшевой. Л.: Искусство, 1988. 374 с.

*В. В. Иванова*. Вступительная статья 11 [Читать](#_Toc413250000)

**Л. С. Вивьен о театре и о себе**

Воспоминания и размышления 58 [Читать](#_Toc413250002)

Глазами зрителя 88 [Читать](#_Toc413250003)

В Александринском театре накануне революции 101 [Читать](#_Toc413250004)

Из воспоминаний о В. Э. Мейерхольде 129 [Читать](#_Toc413250005)

Друг актера 133 [Читать](#_Toc413250006)

О Шаляпине 137 [Читать](#_Toc413250007)

Правдивый художник 139 [Читать](#_Toc413250008)

В. Н. Давыдов и его школа 152 [Читать](#_Toc413250009)

О педагогике 166 [Читать](#_Toc413250010)

Воспитание личности 175 [Читать](#_Toc413250011)

Что такое лицо театра 180 [Читать](#_Toc413250012)

**Соратники, ученики, друзья о Л. С. Вивьене**

Г. А. Товстоногов 192 [Читать](#_Toc413250014)

Б. П. Петровых 195 [Читать](#_Toc413250015)

Р. С. Агамирзян 205 [Читать](#_Toc413250016)

Р. А. Горяев 225 [Читать](#_Toc413250017)

А. С. Григорян 233 [Читать](#_Toc413250018)

Н. Люцканов 241 [Читать](#_Toc413250019)

А. П. Штейн 250 [Читать](#_Toc413250020)

Л. Г. Зорин 264 [Читать](#_Toc413250021)

В. В. Меркурьев 267 [Читать](#_Toc413250022)

Ю. В. Толубеев 269 [Читать](#_Toc413250023)

Б. А. Фрейндлих 271 [Читать](#_Toc413250024)

Н. В. Мамаева 274 [Читать](#_Toc413250025)

Д. Ф. Попов 278 [Читать](#_Toc413250026)

В. Ф. Пименов 282 [Читать](#_Toc413250027)

М. Л. Вивьен 289 [Читать](#_Toc413250028)

***Гайдарова Н. В*. Летопись жизни и творчества Л. С. Вивьена** 297 [Читать](#_Toc413250029)

**Примечания** 347 [Читать](#_Toc413250030)

{11} Леонид Сергеевич Вивьен принадлежал к тому роду художников, которые не исчерпываются в своих работах. Как личности они выше всего, что успели сделать. На них как бы груз еще не раскрытых возможностей, и возраст их не замечается. Очевидно, это происходит у художников, неограниченных и не поглощенных целиком эстетической природой ими созданного, когда этическое начало пронизывает и определяет эстетическое чувство.

А. П. Чехов писал о Л. Н. Толстом: «Только один его нравственный авторитет способен держать на известной высоте так называемые литературные настроения и течения». Исключил сопоставление масштабов личностей, дарований и областей их приложения, с чистой совестью можно будет признать, что у Вивьена был этот высокий нравственный авторитет, способный многое определять в театральной атмосфере Ленинграда.

Уже при жизни он стал легендой. Поражали загадки его творческого долголетия и метаморфозы художественной деятельности. Бывало так, что одновременно он являл собой крупного актера, мудрого педагога, режиссера, причем не просто постановщика — художественного руководителя театра замечательных мастеров, а порой и рачительного директора.

Личной тайной Вивьена казалось и его умение быть активным участником, сотоварищем, соперником в текущем театральном процессе и при этом нести на себе ореол давней эпохи — оставаться учеником и партнером великих артистов прошлого: М. Г. Савиной, К. А. Варламова, В. Н. Давыдова. Вивьен всегда воспринимался живым воплощением традиций Александринки, как привычно называют в городе Академический театр драмы им. А. С. Пушкина. В наш суетный век ему удалось сохранить элегантное джентльменство, складывавшееся из приветливой доброжелательности, неизменного внимания к собеседнику, стремления не навязывать окружающим свое состояние и настроение. На вопросы о здоровье мог отозваться только шуткой. Эти далеко не стандартные качества порождали уйму суждений и неверных оценок. Он умел мгновенно и с удовольствием освобождаться от неприятных эмоций, что расценивалось как равнодушие, а нежелание обсуждать детали какого-нибудь происшествия — как отсутствие подлинного интереса к делу. Ему ставилось в упрек даже то, что он не выражал ревности к успехам других режиссеров. {12} Он действительно не боялся никакого соперничества и не только работал совместно с талантливейшим В. П. Кожичем, но охотно привлекал на академические подмостки и молодых, и маститых. Достаточно вспомнить, что «Отелло» и «Гамлета» в Пушкинском театре ставил Г. М. Козинцев. Именно Вивьен пригласил Г. А. Товстоногова, еще мало кому известного, и пригласил не просто на дебют, а на постановку центрального спектакля сезона — «Оптимистической трагедии».

Его приглашения были продиктованы любовью к одаренности. Он умел любить чужие таланты и искал их. Он находил время, чтобы ходить на все заметные премьеры, с интересом относился к режиссерским поискам. Посещал выступления гастролеров. Чутко ощущал новое. И пренебрежительно именовал режиссерские эскапады самоутверждения «вопрекизмами». Говорят, от него и пошло это ныне распространенное выражение.

Такие качества тогда казались странностями, отсутствием деловитости и режиссерского честолюбия. Сегодня же очевидна уникальность личности Вивьена и его историческая роль связующего звена между русской театральной традицией великих мастеров александринской сцены и первым поколением актеров советского призыва, воспитателем и руководителем которых он был.

В эпоху энергично и бурно самоутверждающейся режиссуры не принято называть свое искусство служением. Режиссер искренне и зачастую справедливо ассоциирует театр с собой. «Мой театр», «у меня в театре» стали привычными выражениями. Сейчас распространено представление о том, что театр — «крыша», дающая возможность что-то поставить, сыграть, создать. Нетрудно вообразить, насколько странным выглядел главный режиссер, который за тридцать лет руководства академической сценой ни разу не произнес таких слов. Он действительно посвятил жизнь служению искусству и театру как его, искусства, средоточию и пристанищу. Естественно, Вивьен тоже хотел «своего» и получал периодически такую возможность. «Своим» он считал ТАМ — Театр актерского мастерства, созданный им в 1928 году из собственных учеников. Был ему верен на всех этапах переименований и превращений, выпавших на долю этого коллектива. Он, наверное, никогда бы с ним не расстался, если бы не был призван к руководству родным Пушкинским театром. И здесь он сразу же делает шаг, никак не согласующийся с общепринятой логикой поведения главного режиссера: приглашает опального В. Э. Мейерхольда вернуться в Ленинград, хлопочет об этом перед Комитетом по делам искусств[[1]](#footnote-2). Разумеется, Мейерхольду, только что лишившемуся своего театра, принять определенное решение {13} было трудно. А Вивьен уже строит репертуар «под него», включает в планы театра работу над «Гамлетом» и «Борисом Годуновым». Став руководителем коллектива, всерьез задумывается над художественным обеспечением его репертуарной программы, прилагает много усилий к укреплению труппы. Похоже, что о личном режиссерском самовыражении он позволил себе думать, только приближаясь к семидесятилетнему юбилею. Во всяком случае, лучшие постановки приходятся на последнее десятилетие его жизни.

И пожалуй, никто так чутко не ощущал бег времени при формировании репертуара, как он. Выбор пьесы определялся ее современностью и масштабом персонажей. Получив интересное, иной раз остроэкспериментальное сочинение, он долго его хвалил, перечитывал и возвращал с тяжелым вздохом и словами: «Стало быть, был бы свой маленький театр…»

Россиевскую сцену и двухсотлетнюю традицию петербургской актерской школы он считал государственным и национальным достоянием и никому не позволял относиться к этим ценностям легковесно и мимоходом. Ощущал себя местоблюстителем, обязанным сохранить, приумножить и передать. И при этом внимательно слушал критику и неизменно учитывал ее высказывания.

Все это и явило на свет своеобразную легенду Вивьена. Легенду противоречивую, легенду-загадку, которую стоит разгадать хотя бы затем, чтобы понять, как и почему ему удавалось руководить таким уникальным театральным организмом, как удавалось соединить требования современности с интересами коллектива, состоявшего из крупных мастеров и великих актеров. Ответ, казалось бы, прост — Вивьен был личностью. Но что такое личность в коллективном искусстве современного театра?

«Жизнь моя сложилась по моему желанию», — написал он в январе 1927 года, отвечая на просьбу издательства «Современные проблемы» прислать автобиографию[[2]](#footnote-3). Действительно, судьбу свою он выбрал сам. Театр вошел в его жизнь еще в детстве. Этому способствовали театральные увлечения матери, игравшей в любительских спектаклях, а иной раз и в составе гастролировавших в Воронеже антреприз. С ее согласия восьмилетний сын вышел на сцену по просьбе заезжих артистов. Играл он в гимназических и в домашних спектаклях. Отец-инженер не возражал, он был твердо убежден, что будущее в стремительно развивающейся России за инженерной профессией. Отец спланировал сыну будущее, и сын поступил в Петербургский политехнический институт. И вполне благополучно закончил курс. Уже реализовывался дипломный проект — железнодорожный мост-виадук на станции Вырица. Мост строился, и Вивьен был прорабом на этой стройке. Оставалось лишь выйти к комиссии {14} и защитить диплом. Но в это время собиралась другая комиссия: в Императорском театральном училище набирал курс любимый артист В. Н. Давыдов, и Вивьен пошел защищать свое право на совсем иную профессию.

Годы ученичества кончились быстро. Можно сказать и наоборот — длились всю жизнь. И первое и второе будет правдой. Ученичества в прямом, школьном смысле действительно было мало, а изучение опыта мастеров и школ продолжалось до последнего часа творческой жизни. Вивьен умел учиться. Рациональный и конструктивный склад ума, воспитанный инженерной профессией, переключил природное любопытство в страсть к познанию. Очевидно, привычка к системе и логике стремилась найти свое место и в новых его занятиях. Бывший «технарь» не был склонен доверять эмоциональному шаманству иных преподавателей актерского мастерства, заклинавших ученика: «А ты роль проплачь, прочувствуй…» Его ум и здравый смысл искали систему и закономерность. Поэтому он так прочно и любовно воспринял науку Давыдова: «Вы действующие лица, господа! Действующие!» Постулат действия был для него всегда ключевым. В последние годы он утверждал, что метод физических действий Станиславского близок Давыдовскому принципу организации сценической жизни актера.

Ум, способный анализировать и систематизировать, естественно, принадлежал человеку критически мыслящему. Потому-то Вивьен не был склонен к тотальному обожанию своего учителя. Он ясно видел недостатки преподавания Давыдова: его ригоризм по отношению к другим школам, отсутствие последовательности и педагогического терпения.

Главное, что смущало ученика, — в классе готовили роли и отрывки, а не спектакли. Спектакли должны были возникнуть потом, на последнем курсе, сложившись из готовых ролей и отрывков. Ученик же был любопытен и приметлив. Он видел наступающие перемены в театральной эстетике. На петербургской сцене появлялись спектакли иного — режиссерского — типа. В них возникала картина жизни, они обладали какой-то новой целостностью, не ограниченной словесным текстом пьесы. Мир авторский в них перевоплощался в особый театральный мир. Спектакли Мейерхольда притягивали молодежь именно этими новациями.

И когда учеников посылали на репетиции «Маскарада», Вивьен ходил на них с превеликим желанием. И в студию на Бородинской по приглашению Мейерхольда пошел с удовольствием. Компания молодых александринцев, пришедшая в студию, была совсем невелика: Н. Г. Коваленская, П. И. Лешков, Вивьен, изредка другие. Большинство считало студию лишней нагрузкой.

Бородинская была не только учебной студией, но и кружком людей, увлеченных идеями эстетической перестройки театра. Состав ее был пестрым. Сюда приходили учиться и переучиваться, {15} сюда приходили обсуждать новые концепции театра. Мейерхольда окружали студенты, будущие теоретики театра и режиссеры: С. Э. Радлов, В. Н. Соловьев, Б. В. Алперс, А. Л. Грипич, К. К. Кузьмин-Караваев, братья Ю. М. и А. М. Бонди. Они составили теоретическую группу студии, а затем и авторский коллектив журнала «Любовь к трем апельсинам». Здесь увлекались Гофманом и Гоцци, изучали приемы чистой театральности. Вивьен и его товарищи к этой группе не относились. Они приходили учиться — пластике, целесообразному действенному движению. Выразительное движение, вызывающее в играющем актере нужное ему по ситуации роли состояние, впоследствии получит название биомеханики. Вивьеном эти уроки были восприняты как необходимый практический навык. Не случайно позже, занявшись театральной педагогикой, он начнет преподавать пластику — выразительное движение — именно как мастерство актера.

В теоретические споры ученики Школы русской драмы не вступали. Но Мейерхольд заметил пристальное внимание молодого артиста ко всей системе занятий в студии. Они подружились, Вивьен был одним из немногих александринцев, кто был с Мейерхольдом на «ты». При постановке «Маскарада», уже на сцене, Мейерхольд выделил Вивьена и Домогарова из массовки, поставил им эпизод: Арлекин и Пьеро кружат на маскараде вокруг Нины, заигрывают и незаметно для нее расстегивают браслет. Зритель знает, как Нина его потеряла. Роль Пьеро и была первой ролью Вивьена в «Маскараде». Голубой Пьеро. А. Я. Головин завершил этот костюм бубенчиками, вшитыми в подол балахона и в широкие рукава. При каждом движении Пьеро звенел. Не заметить его было невозможно. И конечно же, Вивьен лукавил в своих воспоминаниях, когда говорил, что не понял, почему так холодно Давыдов воспринял известие о приглашении своего ученика на александринскую сцену. Трудно не понять, что старик был огорчен «изменой» Вивьена[[3]](#footnote-4). В письмах Давыдова этого периода тема учеников, не желающих преемствовать уроки старой актерской школы, их неверность — постоянная тема. К тому же великий актер не мог не знать о нападках прессы на его школу. Рецензии на выпускные экзамены класса Давыдова пестрели справедливыми попреками в адрес школы, не научившей учеников двигаться, экзаменационного репертуара и «форм старого театра».

Конечно же, репертуар новизной не блистал, да и подбирался, скорее всего, из игранного Давыдовым, из того, что он мог сам показать. И все же надо заметить, как широк был круг ролей, представленных учениками. Вивьен после Жадова в «Доходном месте» и Райского в «Обрыве» сыграл роль Томилина в современной мелодраме Н. Ракшанина «Порыв», а затем старика {16} Коркина в «Каширской старине» Д. Аверкиева, маркиза Форлипополи в «Трактирщице», водевильного мужа («С глазу на глаз» Л. Фульда), проходимца Большова («Выгодное предприятие» А. Потехина) и Альцеста в «Мизантропе». Давыдов не ограничивал учеников предполагаемыми амплуа, а старался показать все их возможности.

В результате критика гадала про Вивьена: то ли он драматический герой-любовник, то ли неврастеник, то ли молодой комический, то ли резонер, а может быть, и фат.

Лучше всех это многообразие возможностей начинающего артиста понимал Давыдов. Он взял его с собой в летнюю гастрольную поездку по ответственному маршруту — Одесса, Киев, Харьков, Севастополь, Елисаветград. В репертуаре этих гастролей были «Ревизор», «Женитьба», «Свадьба Кречинского», «Сердце не камень». Вот тут и держал Вивьен свой настоящий профессиональный экзамен.

Можно предположить, что некоторое головокружение от успеха у публики дебютант испытал, потому что тем же летом, вернувшись в Петербург, он, осмелев, резвится в театре «Зоологический сад» в роли авиатора Альсендора в оперетте-феерии «Царство женщин» Сарпетти и получает отзывы, что, мол, играет недурно, а поет плохо.

В сентябре 1913 года состоялся дебют Вивьена на сцене Александринского театра в пьесе В. Александрова «История одного брака» в главной роли, от которой отказался Н. Н. Ходотов. Критика ругала и пьесу, и режиссера А. И. Долинова, и Вивьена, но его партнерами были Савина, Давыдов, М. А. Потоцкая, И. В. Лерский, а они его признали. Это было важнее уколов критики.

Молодой артист вскоре занял одно из первых положений в театре и начал получать ведущие роли. В первом же сезоне он сыграл Триссотена в мольеровских «Ученых женщинах», князя Ветринского в водевиле Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин», Панфило в «Сне в весеннее утро» Г. Д’Аннунцио, Миловецкого в комедии «Тетеревам не летать по деревам»[[4]](#footnote-5) и дона Энрике в «Стойком принце» Кальдерона.

Летом 1915 года Вивьен гастролировал в Петрозаводске в труппе Б. Бертельса, где стал любимцем публики. Газета «Олонецкое утро» взахлеб хвалила его за «мягкость, аристократизм, благородство», а в упрек ему ставилось лишь то, что в одной из ролей «был чересчур изящен»[[5]](#footnote-6). Как тут было не закружиться голове молодого артиста! В адресном справочнике «Весь Петербург» за 1916 год он именуется: «артист императорских театров Вивьен де Шатобрен», родовым именем, извлеченным из {17} семейных хроник, хотя уже несколько поколений Вивьенов им не пользовалось. Впрочем, надо отдать ему должное: даже в упоении от собственных успехов он такого длинного титула в афишу не включал.

Тем не менее признаки «звездной болезни» были налицо. На летних гастролях 1916 года в Петрозаводске, в той же труппе Бертельса, Вивьен, пользуясь уже завоеванным положением любимца публики, очевидно, позволил себе не слишком утруждаться на сцене. Обозреватель местной газеты упрекает его в лени и небрежении обязанностями актера, утверждая, что из-за такого Бориса Катерине не стоило топиться[[6]](#footnote-7). Кажется, это был единственный случай «халтуры» за всю его творческую жизнь. Больше такое не повторялось. Во всяком случае, на александринской сцене ничего похожего не было.

В сезоне 1915/16 года в спектакле «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева состоялась важная для Вивьена встреча с Николаем Васильевичем Петровым. Они, разумеется, были знакомы и раньше. Артист и помощник режиссера, ведущий спектакли, связаны достаточно тесно. Но в ноябре 1915 года Петров впервые выступил как режиссер в постановке новой, непривычной для императорской сцены пьесы. В глазах александринцев Л. Андреев был декадентом, а Петров в режиссуре — дилетантом. Спектакль имел скандальный успех, вызвавший волнение в труппе и противоречивую критику. Так, А. Р. Кугель писал, что Александринский театр, «представленный каким-то Петровым», поставил пьесу Л. Андреева очень слабо. Роли были розданы «невероятно курьезно», и в результате Аполлонский провалил роль Тота и «ничего похожего на загадочного врага Тота не дал молодой артист Вивьен»[[7]](#footnote-8).

Иную точку зрения высказал Э. А. Старк: «… праздник Л. Андреева слился с ликующим праздником театра. Давно уже с александринской сцены не веяло на нас атмосферой такого любовного отношения к делу и такой подлинной талантливости», «… удачно распределены роли и великолепно сыграны», «… чрезвычайно удачным вышло у г. Вивьена олицетворение тупой силы толпы, от которой бежал Тот»[[8]](#footnote-9).

С такими противоречивыми оценками Вивьен встретился впервые. Петров подкрепил режиссерский лагерь, внес еще одну «мхатовскую струю». Александринцы воспринимали феномен режиссуры целиком как порождение Московского Художественного театра, тем более что и другие режиссеры — Долинов, А. Н. Лаврентьев, Ю. Л. Ракитин — тоже, хоть ненадолго, прикасались к МХТ. Впрочем, кроме Мейерхольда, их раньше никто не волновал. {18} Петров стал очередным возмутителем спокойствия в твердыне актерской олигархии.

Спектакль решительно не помещался в привычные эстетические рамки. По логике одного из рецензентов, ему недоставало… комедийности: «Скучным, нудным, лишенным веселья, смеха и шума был тот цирк, который он (имеется в виду режиссер. — *В. И*.) нам показал»[[9]](#footnote-10). Новая драматургия еще не читалась, а перелагалась на образцы: раз цирк — значит комедия.

Современность только начинала подступать к порогу Александринского театра. Смена эстетических эпох была впереди, бои только разгорались, но вспыхнуть не успели. Их погасил мощный вихрь социальных перемен. В феврале 1917 года еще шли спектакли «на подарки защитникам родины» и «в пользу убежища увечных воинов», в которых Вивьен был непременным участником, а 10 марта «Биржевые ведомости» сообщали под заголовком «Переворот в театре» о телеграмме Временному правительству от артистов, технического персонала и всех служащих Александринского театра. Телеграмма провозглашала — «Да торжествует искусство, освобожденное от гнета и произвола» — перемену названия театра «императорский» в «государственный». Вслед за этим, реализуя мечту избавиться от контроля, труппа занялась формированием репертуарного совета и комитета для выработки проекта устава внутреннего распорядка. Во всех этих делах Вивьен принял самое активное участие, был избран во все советы и комиссии, энергично проявляя себя как общественный деятель.

В результате работы репертуарного совета на афише театра утвердились имена Л. Толстого и М. Горького. Были поставлены «Мещане» и «Живой труп».

26 марта 1917 года состоялась премьера «Мещан» в постановке Е. П. Карпова на сцене Михайловского театра. Спектакль был «молодежным»: Лешков играл Нила, М. П. Домашева — Полю и Вивьен — Петра. Постановка вызвала разноречивые, хотя в основном положительные отклики критики и в труппе была воспринята спокойно. Но уже в августе 1917 года репертуарный комитет был взорван противоречиями по поводу постановки «Смерти Иоанна Грозного» к столетию со дня рождения А. К. Толстого. «… Раскол захватил всю труппу», — пишет историк театра. «… Представители александринской “левой” выступали против этой трагедии как… монархической»[[10]](#footnote-11). Вивьен представлял «левых» в репертуарном комитете и труппе, за что и получил неожиданное прозвание «большевик»[[11]](#footnote-12). К тому же репертуарный комитет попытался осуществить свой проект нового распределения ролей: на все ответственные роли должен был назначаться не один, {19} а несколько исполнителей. В частности, на роль Бориса Годунова, порученную Р. Б. Аполлонскому, комитет потребовал назначить Вивьена. Режиссер Ракитин возмутился таким вмешательством и отказался от постановки. Дело осложнилось письмом Ходотова общему собранию труппы с протестом против постановки монархической пьесы[[12]](#footnote-13). Комитет не выдержал груза ответственности и под натиском труппы самоустранился. Фактическим хозяином положения в театре стал главный режиссер Карпов, который и взялся ставить спорную пьесу. В ответ молодежь начала бойкотировать репетиции. Премьера вызвала скандал в зрительном зале. Когда Годунов — Аполлонский призывал бояр держаться за царя, «в зале театра раздались шумные аплодисменты, прерванные свистками», — писал рецензент[[13]](#footnote-14).

В театре воцарилась сумятица и растерянность. Труппу раздирали внутренние противоречия. «Левых», в первую очередь молодежь во главе с Лешковым и Вивьеном, обвиняли в попытке захватить власть с целью получения ведущих ролей. Провал деятельности репертуарного комитета бросал на них тень. Это было одной из причин отсутствия голоса «левых» в решении вопроса о саботаже, объявленном александринцами на третий день после революции. А. В. Луначарский пытался наладить диалог, но труппа большинством голосов постановила не отвечать Луначарскому, так как считала невозможным принимать «директивы политических партий»[[14]](#footnote-15). Автономия трактовалась как независимость от государства. В числе протестовавших против решения труппы были Мейерхольд, Лешков, Вивьен, И. М. Уралов, Н. В. Смолич и другие.

Сторонники автономии составляли списки уходящих из театра, если на них будет оказано давление. Был организован «союз артистов» со своим уставом. Но суета бесконечных собраний уже утомила актеров. Список молодой части труппы, желавшей встретиться с наркомом по просвещению, стал расти. В прессе мелькали сообщения о разочаровании артистов автономией и желании обрести «сильную власть». Наконец состоялась встреча с Луначарским, поразившая актеров тем, что, по выражению Г. Г. Ге, «он им дал больше, чем они хотели». Нарком не только гарантировал автономию театра, но посоветовал создать Временный комитет для его управления. Комитет был избран в составе Вивьена, Д. Х. Пашковского, Смолича и И. И. Судьбинина, представителей группы «левых». В свою очередь, комитет кооптировал в свой состав Мейерхольда, Ракитина и П. С. Панчина, то есть постарался опереться на режиссуру, и установил связь с Луначарским. Проект автономной системы обсуждался {20} с его участием. Перед первым спектаклем для рабочих и солдат 16 (3) февраля 1918 года Луначарский выступал с речью.

Из всех передряг и неурядиц «фронды» театр вышел не без потерь[[15]](#footnote-16), но во многом обновленным. Эту новизну Вивьен впоследствии охарактеризовал как рождение коллектива: «Труппа в театре была, а коллектива никогда не было»[[16]](#footnote-17). Он сам прокипел в этом котле, сам пережил процесс осознания себя членом коллектива, ощутил его силу, принял участие в руководстве.

Этот этап прикосновения к политической жизни страны, к управлению театром, к его идейно-художественным и организационным проблемам сформировал его личность, создал жизненную позицию. Наступила пора гражданской зрелости. На заседаниях репертуарной секции Петроградского Тео Наркомпроса он вместе с Мейерхольдом выступает в защиту мелодрамы как народного жанра. На него и на Лешкова падает тяжесть ролей заболевшего Ходотова и на время ушедшего из театра Юрьева. Хроникеры отмечают «рекорд работы», подсчитывая сыгранные ими спектакли[[17]](#footnote-18). Они же принимают самое активное участие в Театре милиционеров Городской охраны — Горохра (Троицкая, 13), много выступают в рабочих и солдатских клубах. А в 1919 году, когда в Петрограде было объявлено осадное положение, Вивьен возглавил работу фронтовых бригад, выезжавших в Кронштадт.

Во Временном комитете его авторитет значителен, к нему часто обращаются репортеры, у него берут интервью, его мнением интересуются. В театре в нем видят ведущего артиста труппы. Временный комитет решает восстановить «Маскарад» и поручает ему роль Арбенина. Когда заходит речь о пополнении режиссерских кадров, комитет называет имена Вивьена и Смолича. Павловский театр переходит в ведение Горохра, и туда приглашается режиссером Вивьен[[18]](#footnote-19). Там он впервые сыграл Протасова в «Детях солнца», там же, еще не став режиссером, отпраздновал свой первый «режиссерский бенефис» «Старым Гейдельбергом» В. Мейер-Ферстера. Разумеется, никакой режиссерской работы он не вел, просто «вспомнил» спектакль, не раз игранный на летних гастролях.

Судя по всему, он и не стремился тогда к режиссуре, был занят своей актерской карьерой. Недостатка в ролях он не испытывал, брался за все, вплоть до мелодекламации в концертах. Наверное, с той же легкостью взялся бы и за режиссуру, но его бурная деятельность была прервана 22 декабря 1919 года арестом по ложному доносу. 20 апреля 1920 года он был освобожден {21} после тщательного расследования, ускоренного телеграммой В. И. Ленина[[19]](#footnote-20). Но теперь необходимость немедленно браться за режиссуру отпала — в театр из Петрозаводска вернулся Петров.

Надо сказать, что его уход три года назад прошел никем не замеченным. Труппа решила, что без всех этих режиссеров вполне можно обойтись. Постановщиков стали назначать из актеров. Такой «режиссер» занимался возобновлением того спектакля, который лучше всего помнил, а репертуар подбирал «на себя». Тут-то и стало ясно, что сколько бы гневных слов ни произносилось по поводу режиссерского деспотизма, а без профессиональной режиссуры обновить афишу и соответствовать требованиям нового времени невозможно.

Ситуация была очевидна всем. М. А. Кузмин восклицал удивленно: «Остались одни актеры, голые актеры. Все держится чудом, какой-то инерцией, вроде как извозчики, когда еще было уличное движение, держались правой стороны, несмотря на уничтожение городовых»[[20]](#footnote-21).

Постепенно повседневная нужда в обновлении афиши стала осложняться ощутимой потребностью в современном репертуаре, отвечающем духу и смыслу новой действительности. Тогда и пробил час, когда режиссура оказалась первейшей необходимостью, и возвращение Петрова было воспринято как вполне своевременный подарок судьбы.

Петров взялся за постановку спектакля к третьей годовщине Октября. И тут неожиданно открылось, что старая, неповоротливая Александринка — необычайно подвижный организм, способный осуществить самый дерзостный режиссерский эксперимент. Только так и можно назвать спектакль-мистерию «Фауст и город», созданный Петровым в ноябре 1920 года. Философская драма Луначарского, не предназначенная для сцены, послужила режиссеру основой для сценического варианта пьесы, которую он уже успел поставить в Костроме. В Александринку он привез не только готовый режиссерский замысел, но и собственный макет оформления спектакля.

Действие происходило на земле и над землей. Силы добра и зла боролись за душу Фауста. Условно-символические фигуры вели действие, и седовласый патриарх театра Давыдов без споров играл персонаж с аллегорическим именем Бунт, а барон Мефисто — Вивьен возникал и исчезал в сценическом поднебесье над огромной земной полусферой.

Для Вивьена Петров был и источником информации, и своеобразным катализатором, побуждающим к действию. Их союз, приятельство, а временами дружба, начавшаяся еще в летних поездках в Петрозаводск, со стороны могли показаться странными. {22} Сдержанный, мягкий, артистичный Вивьен, по своему облику и стилю типичный александринец, и напористо энергичный, предприимчивый и категоричный Петров на первый взгляд не сочетались. Но Петров, безусловно, обладал тем, чего у Вивьена не было, — уверенностью, что, кроме него, никто в Александринском театре не владеет тайнами постановочной режиссуры. И он ничуть не ошибался и не преувеличивал. Мхатовская школа дала ему для этого все основания. Работа с Немировичем-Данченко над «Братьями Карамазовыми», присутствие на совместных репетициях Станиславского и Гордона Крэга, занятия в студии и Вахтангов — товарищ по курсу… Петрову было на что опереться в режиссерской работе. К тому же режиссура приносила Петрову радость самореализации. Перед Вивьеном такой проблемы не стояло. Его самореализация осуществлялась на сцене, в актерской деятельности. Поэтому Вивьен как бы запаздывал, а Петров лидировал, подталкивал и увлекал. Впоследствии на свои первые режиссерские пробы Вивьен решился не без его участия. Но Петров сыграл роль только внешнего толчка. К режиссуре Вивьен шел и пришел сам, через педагогику, через опыт работы с учениками.

О начале своей педагогической деятельности Вивьен писал в автобиографии кратко: с 1913 года, по окончании школы, меня назначили ассистентом Давыдова.

При его высоком уважении к учителю должно было ожидать усвоения уроков и следования педагогическим принципам мастера. Но все обстояло не так. Еще в годы собственного ученичества он столкнулся с полным отсутствием какого-либо единства и в театре, и в школе. Каждый мастер имел свои секреты приготовления роли и, обучая, мог помочь ученику только личным примером. Никакой системы не было. У Мейерхольда на Бородинской система была, но и она не казалась Вивьену всеобъемлющей. Он не раз заглядывал и в Школу сценического искусства, где преподавал А. П. Петровский. Наблюдения и пробы в частных школах складывались в некую систему преподавания, которую надо было как-то заявить.

Инициатором такой заявки явился, конечно же, Петров. Он тоже был ассистентом, его тоже не удовлетворяло преподавание, к тому же он-то знал методы преподавания в студиях МХТ. Впоследствии, описывая, как он добивался у директора императорских театров В. А. Теляковского права прочитать доклад о новых путях педагогики, Петров вспомнит, что доклад этот они делали вместе с Вивьеном, критикуя практику обучения на отдельных ролях «со всеми особенностями преподавателя»[[21]](#footnote-22).

В свое время газетная хроника характеризовала этот доклад как лекцию «артистов Н. Петрова и Л. Вивьена на тему “О школьной педагогике сценического искусства”». Характерно, что Теляковский {23} рекомендовал быть на этой лекции всем режиссерам Александринского театра, между тем как лекторами выступали «сценические “младенцы”, лишь недавно сошедшие со школьной скамьи»[[22]](#footnote-23). Удивление вызвало и то, что «младенцы» иллюстрировали «лекцию» показом работ своих учеников из частной школы. Хроникер замечал, что «лекция и спектакль имели у интимной аудитории несомненный успех»[[23]](#footnote-24).

Интерес, проявленный Теляковским к новым формам преподавания, ни к чему не привел. Уже после февральской революции, когда школа была переименована в Государственные драматические курсы, опять поднимался вопрос о ее реорганизации. Предполагался созыв конференции драматических курсов, где был бы поставлен целый ряд проблем: об автономии управления, о расширении числа вспомогательных предметов, о четырехлетнем пребывании учеников на курсах. Но проекты реорганизации оставались проектами, авторитет Школы русской драмы падал, а педагогические эксперименты переносились на почву частных школ. «В ближайшее время начинают свою деятельность частные драматические курсы: Школа сценического искусства (преподаватели: Петров, Сладкопевцев) и Привано (преподаватели: Лерский, Вивьен, Смолич)»[[24]](#footnote-25).

Организаторская энергия Петрова и мощное влияние концепций Мейерхольда легко могли превратить в ученика и последователя любого просто одаренного человека. Да и превращали вполне успешно. Вивьен не только остался самим собой, но и разработал собственную программу воспитания и обучения актера. Он никогда не отрицал источников этой программы. Всегда ссылался на педагогику Давыдова как основополагающий принцип обучения сценическому действию и признавал, что «взгляды Мейерхольда, несомненно, оказали на меня воздействие и сформировали в какой-то степени мои представления о задачах в деле воспитания актера»[[25]](#footnote-26).

Мейерхольд решительно отрицал «переживальчество», культивировавшееся в старой школе с постоянным заветом «проплачь, прочувствуй роль», и доказывал, что «таланту обучить нельзя, но обучить мастерству актера можно и необходимо»[[26]](#footnote-27). Если вспомнить, что Мейерхольд утверждал себя как мастера — знатока и умельца театрального дела, то смысл словосочетания «мастерство актера» достаточно точно определяет задачи школы. Вивьену, с его тягой к системе и научному обоснованию, такая позиция, естественно, была близка. И когда создались условия {24} для ее реализации, они выступили с единой программой действий.

Условия возникли вместе с возникновением Театрального отдела Наркомпроса. Вопрос о театральном образовании был первым, с которым столкнулся вновь созданный отдел. Петроград был заполнен несметным количеством всевозможных драматических студий и школ. Вместе с тем никто не готовил работников всех других театральных профессий. Дело требовало упорядоченности.

В «Положении о Театральном отделе Народного комиссариата по просвещению» указывалось, что «подготовка мастеров театрального дела, как то: актеров, мастеров сценических постановок — режиссеров, художников-декораторов, техников и проч., а также педагогов соответствующих видов мастерства» является одной из важнейших обязанностей отдела[[27]](#footnote-28). Текст «Положения» с очевидностью отражает лексику докладов Мейерхольда и Вивьена на майских конференциях Театрального отдела, что легко установить по стенограммам, опубликованным в том же номере «Временника»[[28]](#footnote-29). В ноябре они предложили на утверждение отдела «Проект Положения о Школе актерского мастерства». (Курсы мастерства сценических постановок под руководством Мейерхольда начали работать еще в июне.) Проект школы был утвержден 3 ноября 1918 года, а 15 января начались занятия на Троицкой, 13. «Наплыв желающих поступить в эту новую драматическую школу оказался грандиозным. Подано было 558 прошений. Принято только 80 человек», — сообщал «Бирюч»[[29]](#footnote-30).

Ректором Школы актерского мастерства (ШАМ), как тогда говорили — «заведывающим», был назначен Вивьен. В дальнейшем именно он развивал и методически обосновывал все положения программы. На всех этапах ее совершенствования, в работе со студентами Вивьен расширял рамки программы в той ее части, которая касалась формирования личности студента, человека-актера, способного к самостоятельной работе над ролью. Сначала ШАМ ставил своей задачей обучить студента мастерству и воспитать у будущего актера сознательное отношение к искусству. «Цель школы — подготовить специалистов-актеров путем обработки их сценического материала, сообщение им методов работы по специальности и усовершенствование в сторону укрепления индивидуальных особенностей каждого ученика»[[30]](#footnote-31).

Решение этой проблемы предполагалось осуществить в три периода: подготовляющий, индивидуализирующий и совершенствующий. В подготовляющем периоде ученик обучался музыке, нению, рисованию, теоретическим предметам и технологии актерского искусства (голос, движение). Обучался и изучался, так как именно здесь происходил окончательный отбор.

{25} Индивидуализирующий период включал в себя три семестра и строился со строгим учетом индивидуальности ученика. Цель его была связать слово с движением и развить творческое воображение ученика на материале пантомимы, интермедий, водевилей, а затем и в работе над стилями театральных представлений и особенностями драматургии. Здесь были сконцентрированы и теоретические предметы, изучавшиеся параллельно практике.

В третьем периоде, совершенствующем, ученик попадал в систему вольных мастерских, руководимых известными деятелями сценического искусства; сам выбирал себе мастера, мог работать параллельно в нескольких мастерских. Причем время пребывания там было неограниченно. Окончившим школу считался ученик, прошедший четыре общих семестра и одну из трех мастерских по выбору.

Школа последовательно стремилась к связи всех теоретических дисциплин с практикой. Поэтому история театра преподавалась по разделам (эпоха — стиль). К примеру, историю и практические приемы комедии дель арте преподавал один педагог, Соловьев, а обучение анатомии завершалось уроками гимнастики, переходившими в занятия по сценическому движению, считавшемуся основой драматического искусства. Сценическое движение преподавал ведущий мастер — Вивьен.

Весной 1922 года школа показывала отчетные спектакли, встретившие самые положительные отзывы критики. Тогда же в Москве, на конференции деятелей по художественному образованию по инициативе Петропрофобра[[31]](#footnote-32) был выдвинут вопрос об организации театрального вуза — Института сценических искусств (ИСИ). Новое высшее учебное заведение возникло на базе Школы актерского мастерства и Курсов мастерства сценических постановок и продолжило работу по программе ШАМа. Ректором ИСИ назначили Вивьена. Одновременно он продолжал педагогическую работу в школе-студии при Академическом театре драмы, как именовалась теперь бывшая Александринка.

Работа в вольных мастерских строилась вокруг постановки спектакля. Именно здесь и осуществились первые режиссерские опыты Вивьена. Весной 1923 года его мастерская показала спектакль «Смерть Пазухина» М. Салтыкова-Щедрина. Успех этого спектакля и одобрительные рецензии на режиссерскую работу над «Седьмой заповедью» Г. Гейерманса в классе Давыдова в школе Академического театра дали Вивьену уверенность и перспективу.

Количество учеников росло, их дальнейшая судьба волновала Вивьена. Волновала она и театр. Выпускники академической школы и Института сценических искусств, по традиции игравшие в массовых сценах спектаклей Акдрамы, группировались {26} вокруг театра без какой-либо штатной перспективы. Выход нашел художественный руководитель театра Юрьев, предложив организовать театр-студию. Работать со студийцами было предложено всем режиссерам театра, но всерьез занялись этим лишь Петров, Вивьен и Радлов. Все трое отчетливо понимали, что здесь аккумулируется будущее театра.

Ситуация была обоюдоострой. Около ста человек выпускников крупнейших театральных школ, воспитанных мастерами театра, стремились к штурму академической сцены, занятой «стариками». Их учителя понимали, что современный театр — это театр режиссерский, но со «стариками» им сладить было трудно. Парадоксальность положения заключалась в том, что Юрьев, представлявший старую труппу, не собирался отгораживаться от веяний времени и широко приглашал в режиссуру и актеров, и людей со стороны. В результате возникло то, что Петров позже назовет «режиссерским Вавилоном». Двенадцать постановщиков, входивших в режиссерскую коллегию, ни о чем не могли договориться. Да и как можно было требовать договоренности, если в коллегию входили: Карпов и Радлов, А. Н. Бенуа и И. Г. Терентьев — режиссеры, противоположные друг другу по своим эстетическим позициям. «Молодым» режиссерам — Вивьену, Петрову, К. П. Хохлову — невозможно было объединиться с Ге и Б. А. Горин-Горяиновым. Что же касается Н. Я. Береснева, В. Р. Раппапорта и Смолича, то они не находили общего языка со всеми остальными.

Создавая режиссерскую коллегию, Юрьев рассчитывал, по его выражению, на идею коллективной режиссуры. Идея была подхвачена Петровым, когда нужно было срочно спасать «Пугачевщину» К. Тренева, решенную Терентьевым с претензией на левую режиссуру[[32]](#footnote-33). Это не нашло поддержки у актеров, и спектакль разваливался. В работу по спасению «Пугачевщины» Петров включился вместе с Вивьеном и Хохловым. Однако опыт успеха не имел, и хотя Петров и в дальнейшем пытался делать ставку на коллективность, Вивьен достаточно трезво ее оценил и потому избегал.

В 1924 году Вивьен-режиссер дебютировал на академической сцене спектаклем по пьесе Б. Шоу «Скандалисты» («Ее первая пьеса»). Хроникер сообщал, что он задуман в двух планах: «Пролог и эпилог будут поставлены в стиле английского возрождения… на просцениуме, для чего пишется специальный портал, сама же пьеса пойдет в манере современного гротеска в соответствующих декорациях»[[33]](#footnote-34). С. С. Мокульский в рецензии одобрил «совмещение противоположных стилей» — гротеска и реализма, хотя очевидно, что под гротеском имелась в виду карикатура {27} на автоматизм «отцов», а реализм исчерпывался бодрой жизненностью «детей»[[34]](#footnote-35).

Поддержка Мокульского не прошла мимо внимания Вивьена, и новая режиссерская работа «Смерть Пазухина» задумывается как «психолого-динамический гротеск» в декорациях «левого» художника М. З. Левина, «отнюдь не реальных, но экспрессионистически построенных на углах, светотенях и т. д.»[[35]](#footnote-36). Условно-знаковыми были и костюмы. Позже Вивьен писал: «В общем, мы сделали все возможное для того, чтобы помешать актерам. Но… <…> Могучая игра Корчагиной-Александровской, точно так же как и некоторых других исполнителей… привела к тому, что все наши ухищрения сами собой отодвигались на второй план, а в спектакле звучал полный сарказма и силы обличающий голос великого русского сатирика»[[36]](#footnote-37).

Работа над пьесой М. Загорского «Когда спящий проснется» (совместно с Бересневым), а затем над «Пигмалионом» Б. Шоу в бывшем Михайловском театре (в старых павильонах из запасов французской труппы) не потребовала никаких решений и была простой разводкой актеров. Играли по сюжету и тексту. Но пьесу Д. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских» Вивьен старался превратить в спектакль-событие. Обязывало участие молодых — Н. К. Симонова и О. Г. Казико. Для изображения корабля строилась вращающаяся сцена, словом — усилия были приложены, но результат получался совсем даже скандальным. Итоги сезона подверглись сокрушительному критическому разгрому. В эпицентре критической бури оказались «Иван Козырь…», «Пугачевщина» и «Мандат» Н. Эрдмана (в постановке Раппапорта) за повторение «театральной Москвы в портативном издании». Акдраму называли «универсальным магазином», в котором можно найти постановки «всего московского фронта от Малого театра через МХАТ к Мейерхольдовскому»[[37]](#footnote-38).

Все это было результатом репертуарной политики Юрьева: советские пьесы он разрешал ставить только после апробации в Москве. Критика указывала на азбучный уровень и неразвитость режиссуры в Ленинграде.

В итоге Юрьев собрал взбунтовавшихся режиссеров — часть из них подала заявление об уходе — и предложил выбрать главного режиссера. Выбрали Петрова.

Начался период «реконструкции» театра, как назвал его сам Петров. Он осуществлял крутой поворот Акдрамы на рельсы современности. 2 декабря 1926 года, день премьеры «Конца {28} Криворыльска» Б. Ромашова, критика назовет «Октябринами Александринки». Отвергая «линию некритического усвоения классики»[[38]](#footnote-39), Петров сформулировал программу агитационно-публицистического театра, создал стиль политического спектакля, лучшим образцом которого стал «Страх» А. Афиногенова. Постепенно из театра ушли все режиссеры, кроме Вивьена. Его прикосновения к режиссуре еще были случайными. Петров охотно поручал ему постановки пьес, которые не успевал делать сам, даже брал в совместную работу («Высоты» Ю. Либединского), однако чем дальше, тем больше их пути расходились.

И дело было не только в том, что Вивьен не мог увлечься приемами театральной публицистики. Расхождения были глубже и, хотя не сказывались на личных контактах, в творчестве проявлялись принципиально различным отношением к актеру.

Главной своей целью Петров считал формирование коллектива единомышленников, работающих на основе единого творческого метода, способного создавать спектакли — общественные явления. Пафос его режиссуры — воздействие на зрителя. Средство — тема, извлеченная из пьесы «по созвучию» с жизненными темами современности. Обнажая тему, разводя конфликтующих персонажей на крайние точки противостояния, он упрощал внутренние связи, психологию отношений. Психологизм он яростно преследовал, считая его равным индивидуализму, а большего врага, чем индивидуализм, в это время у Петрова не было.

Впрочем, в практике он проявлял широту и терпел огромные психологические паузы И. Н. Певцова и в «Ярости» Е. Яновского, и в «Страхе», восхищался полнотой внутренней жизни Е. П. Корчагиной — Клары, двуплановостью сценической жизни Вивьена в роли Боброва («Страх»). «Граненые индивидуальности» Александринки доказывали могущество искусства психологического реализма. Вполне вероятно, что Петров шел к «смене вех», но не успел этого сделать. Вивьен же твердо исповедовал веру в яркую актерскую самобытность, никогда не нивелировал ее в своих учениках и выращивал одновременно и трагический талант Симонова и эксцентрику С. А. Мартинсона.

Весной 1926 года заканчивала обучение его очередная мастерская. После выпускного спектакля «Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Островского критика заговорила об одаренности В. В. Меркурьева, М. К. Екатерининского, Ю. В. Толубеева, Г. С. Гуревича. Курсу не хотелось расходиться, и под названием «Театр стажеров» он отправился в гастроли по Сибири. На его афише Вивьен числился художественным руководителем. После успешных гастролей Театр стажеров превратился в ТАМ — Театр актерского мастерства.

Название было явно полемическим, репертуар — современным, режиссура опиралась на работу с актером. Полемичность обернулась {29} для Вивьена сомнительным званием «режиссер-педагог», что его не смутило. Выращивая коллектив на современной пьесе, он называл этот период жизни театра студийным и делил его на этапы: создания целостного ансамбля; поисков, как играть современную тематическую драматургию; умения создавать образы живых людей в схематичной пьесе. В начале 1929 года в своем вступлении к буклету ТАМа он напишет: «Если мне удастся довести группу молодежи — через путь студии — до интересного современного Театра, — буду считать взятые на себя обязательства по руководству ТАМом выполненными»[[39]](#footnote-40).

Уходит в прошлое слава ТРАМа, и ТАМ занимает ведущее место среди молодых театров Ленинграда. Одновременно усиливается критика в адрес режиссуры: «Актерское мастерство молодежи растет, режиссерская же работа ограничивается рабски покорным следованием за автором — так приходится заканчивать почти каждый отзыв о ТАМовском спектакле»[[40]](#footnote-41). Уступая настояниям критики, Вивьен переделает бывший выпускной спектакль тамовцев «Правда — хорошо…» в гротесково-эксцентрическое представление. (За что ему крепко достанется от А. А. Гвоздева в эпоху выкорчевывания «мейерхольдовщины»[[41]](#footnote-42).)

Впрочем, эти упреки его не очень заботят. Он хлопочет о будущем родной Александринки (которая в эту пору называется уже Госдрамой) и, когда с помощью Петрова у театра появится филиал, переведет в него весь состав труппы ТАМа. Будущее казалось лучезарным — театр получил собственную сцену в «Пассаже».

Заявляя творческую программу филиала, его директор и художественный руководитель Вивьен писал: «Обязательна для театра работа над новой формой спектакля, соответствующей новому социальному содержанию. Поэтому театр считает необходимой экспериментальную работу в области формы и жанра спектакля»[[42]](#footnote-43). Филиал должен был стать экспериментальной площадкой для молодой драматургии. Но в этот момент меняется руководство Госдрамы. Петров сдает дела Б. М. Сушкевичу, который совершенно не склонен отдавать филиал Вивьену и организует там Малую сцену Госдрамы. Вивьен принимает на себя руководство Ленинградским театром Красной Армии (ТКА), куда и переводит тамовцев. Здесь начинается его активная работа с авторами и энергичная защита интересов театра в прессе.

Теперь уже ясно, как важен для него «свой» театр. В день открытия ТКА, на премьере спектакля «Князь Мстислав Удалой» {30} И. Прута Вивьен сам играет командира бронепоезда Державина, бывшего кадрового офицера, а к массовым сценам привлекает студентов своей мастерской.

«Бойцы» Б. Ромашова, «Господа офицеры» («Поединок») по А. Куприну, «Правда — хорошо, а счастье лучше» вошли в репертуар московских гастролей. Успешные гастроли и… внезапная ликвидация театра. Под нажимом театральной общественности труппу сохранили, она получила название «Театр под руководством Л. С. Вивьена».

Чехарда слияний и ликвидации театров, развернувшаяся в 1936 году, долго будет лихорадить коллектив. Его сольют с Театром им. ЛОСПС[[43]](#footnote-44), затем превратят в Реалистический театр, пока, наконец, основные артисты не перекочуют вслед за своим педагогом и руководителем в Академический театр драмы им. А. С. Пушкина.

История превращений ТАМа с момента его временной легализации в качестве филиала Госдрамы займет пять лет. И все эти годы, с начала 1933 до конца 1937 года, Вивьен не получает режиссерской работы на академической сцене.

Встреча с Сушкевичем была для него драматической. Сушкевич принимал театр в момент выпуска неудачного спектакля Вивьена «Девушки нашей страны». Пьесу И. Микитенко взял и начал репетировать Петров на самом излете рапповских настроений. Вивьен «спасал» эту очередную «производственную» пьесу, стремясь создать характеры и поэтизировать их. Поэтизация заключалась в обилии музыки. Действующие лица пели хором и солировали, за кулисами солировали соловьи и прочая живность, призванная подтвердить жизнеутверждающий характер современной молодежи и противопоставить его «мещанским» переживаниям интеллигентов Лотоцких.

Как ни стремился Вивьен опоэтизировать социальную типологию пьесы, ничего интересного на сцене не получалось. Пьеса держалась только фабульными перипетиями. Хотел этого режиссер или не хотел, а «граненая индивидуальность» Лотоцкой — «классового врага, действующего женским обаянием», чтобы «доказать, что рабочий класс является рабом старого мира»[[44]](#footnote-45), — оказывалась самой интересной и человечески понятной зрителю.

Пожалуй, именно урок «Девушек» заставил Вивьена твердо уверовать в то, что «спасение» любой «тематической» пьесы заключено в создании характера персонажа, если не за счет драматургии, то за счет индивидуальности актера. И на протяжении всей работы над современной пьесой в ТАМе он исповедовал этот принцип, продолжая «гранить» индивидуальности своих учеников.

{31} Актеры Александринского театра всегда были авторами судьбы личности, истории жизни конкретного человека. И для Вивьена мир персонажа был миром личности, миром поэтическим, охраняемым авторской волей. Он любил цитировать слова Лессинга: «Актер постоянно должен мыслить вместе с поэтом, должен думать за него там, где поэт сделал промах по человеческому несовершенству». Потому и считал основой режиссерской профессии умение перевести на язык сцены мысли драматурга. И как бы настойчиво его ни попрекали за отсутствие волевого вмешательства в пьесу, держался этого принципа всегда.

В середине 1930‑х годов с этим начали даже мириться. Спектакль «Господа офицеры» хвалили за «серьезную разработку характеристик, реальное раскрытие образов»[[45]](#footnote-46), а «Правда — хорошо…» на восьмом году эксплуатации вызывала удивление «заботливым и бережным обращением с текстом драматурга»[[46]](#footnote-47). Критика стала задумываться о специфике режиссуры Вивьена, о неожиданных результатах спектаклей, об учениках, на глазах становившихся мастерами. Возникало сравнение, обостренное неприятием деятельности Сушкевича на сцене Госдрамы. Все настойчивей и настойчивей звучали высказывания о неверном использовании Сушкевичем актеров. Разгоралась беспрецедентная дискуссия о назначениях на роли. Имя Вивьена в этой связи упоминалось постоянно.

Действительно, за все время работы Сушкевича Вивьен получил всего три роли. Причем одна из них — роль Якова Бардина во «Врагах» М. Горького.

Якова Бардина он играл с удовольствием, но совершенно по-своему, игнорируя замысел режиссера о «двух масках», которые якобы носит каждый персонаж[[47]](#footnote-48). «Роль Якова Бардина люблю, так как в ней есть настоящая правда образа, за которой и актер, и зритель видят эпоху и психологию класса такими, какими они и были в объективной действительности»[[48]](#footnote-49).

Такое высказывание, достаточно смелое для эпохи разоблачительства и вульгарных социологических оценок, выражает позицию Вивьена не только по отношению к конкретной роли. Для него это уже сформулированная и четкая программа, реализуемая им и в «Господах офицерах» в работе с бывшими учениками, и в собственном актерском творчестве. Просто вслух она была высказана впервые, а на деле исповедовалась им всегда.

Очень скоро эти принципы Вивьен воплотит в роли морского офицера Ростовцева в фильме «Балтийцы». К тому времени офицеров, перешедших на сторону революции, на советском экране {32} было уже предостаточно. Сложилась традиция, по которой царский офицер проходил как бы путь опрощения, освобождения от чужеродной офицерской «шкуры» и благополучно сливался с массой. Ничего похожего Вивьен сыграть не захотел. Его Ростовцев не мог потерять ни своей сдержанности, ни своей сухости. В нем не было ни секунды заискивания перед революционной массой. Для него офицерство было не «шкурой», а призванием, единственно приемлемой формой служения родине несмотря ни на что. Неожиданно для самих создателей картины исполнение роли Ростовцева прозвучало как открытие, принесло успех фильму. Вивьен был награжден орденом «Знак Почета».

А тем временем Сушкевич, потеряв надежду найти общий язык с александринцами, предпринял своеобразную «педагогическую» акцию, решив внедрить «единую технологию актера». Он хотел облегчить выход из привычного актерам способа существования, освободить их от нажитых приемов и маски собственного образа, для чего прибегал к намеренному назначению на роль несовпадающих артистических индивидуальностей. Шла проба «на сопротивление» актерского материала. В условиях этого эксперимента Вивьен получил роль крестьянского парня Василия Барыкина в «Трусе» А. Крона, а известный исполнитель солдата Швейка Н. К. Вальяно — заглавную роль в «Платоне Кречете».

Реакция критики была единодушной. Рецензии превратились в систему недоуменных вопросов к Сушкевичу. Ему упорно напоминали, что у Госдрамы есть свое лицо театра мастеров и что с этим надо считаться: «По всей видимости… педагогический характер имело поручение роли Василия Барыкина… Л. С. Вивьену, актеру достаточно сложившемуся…»[[49]](#footnote-50) «Слишком уж далека от творческих устремлений Вивьена роль стихийного анархистского крестьянского парня»[[50]](#footnote-51). Случай с Вивьеном рассматривали как часть общей практики Сушкевича. Дискуссия завершилась И. И. Юзовским, высмеявшим систему распределения ролей в Госдраме как «странную историю с назначением актеров “не по назначению”»[[51]](#footnote-52). В конце сезона Сушкевича сменил новый художественный руководитель театра — Радлов.

Радлов выступил перед труппой театра и произнес успокоительную речь, в которой уверил, «что когда в театре появляется новый художественный руководитель, то Екатерина Павловна Корчагина-Александровская, Юрий Михайлович Юрьев, Борис Анатольевич Горин-Горяинов не должны играть иначе. Этого {33} не будет»[[52]](#footnote-53). Далее было обещано, что мастера этого театра станут выступать в таких ролях, которые им наиболее подходят, и объявлен репертуар, в котором называлась русская классика: «Лес», «Доходное место», «Горе от ума»; советская пьеса «Банкир» А. Корнейчука для молодежи и романтический репертуар для Юрьева, в частности «Фландрия» В. Сарду.

Радлов был деловым человеком, отягощенным огромным количеством обязательств. Руководство своим театром-студией, постановки спектаклей в московских театрах не позволяли ему всерьез заняться Госдрамой. Здесь он выступал лишь как организатор. Кожич выпускал «Лес», привлеченный Радловым Петров — политический спектакль по пьесе А. Афиногенова «Салют, Испания!», на роль Чацкого приглашался В. Н. Яхонтов, Н. С. Рашевская репетировала пьесу А. Штейна «Талант», к двадцатилетию Октября театр готовился вступить в союзную Лениниану — к постановке приняли пьесу К. Тренева «На берегу Невы». Работа кипела. Вполне своевременно вспомнили и о традиции, родившейся еще в период «двух кабинетов» Петрова и Юрьева, и назначили Вивьена главным режиссером театра. Оказавшись в подчинении у художественного руководителя (при этом сохраняя за собой Театр им. ЛОСПС), Вивьен принялся за «Фландрию».

Он отлично понимал, что действует в новой роли главного режиссера, действует неожиданно — ставит пьесу, никогда не входившую в репертуар советского театра, и заранее запасался целым списком оправдательных оговорок. «Наша задача — стушевать несколько линию интриги и личную драму героев пьесы Сарду. <…> Хочется сделать спектакль, так сказать, ближе к Шекспиру и дальше от типичной французской мелодрамы». Задумана, мол, «романтическая драма с социально-политическим лейтмотивом»[[53]](#footnote-54).

Оговорки не помогли. В феврале 1938 года газета сообщала: «Перестраховщики из ВКИ (Всесоюзный комитет по делам искусств. — *В. И*.) вынесли поистине “соломоново решение” — спектакль не запрещать, но и не разрешать»[[54]](#footnote-55).

Запрещение «Фландрии» завершило полосу неудач театра. Спектакли «Банкир» и «Талант» успеха не имели, Яхонтов на роль Чацкого не приехал, работа над пьесой «На берегу Невы» временно остановилась: Радлов был занят московскими премьерами. В прессе опять зазвучали возмущенные голоса. Писали {34} о «беспризорном состоянии» театра, корили Вивьена, а он держался позиции исполнителя воли художественного руководителя. По его собственному признанию, он смотрел на дело со стороны, все еще разрываясь между своим Театром им. ЛОСПС, где задумал ставить «Бориса Годунова», и академической сценой.

Все колебания прекратил Комитет по делам искусств, освободив Радлова и назначив Вивьена художественным руководителем театра. Наступала новая эпоха его жизни. На плечи легла ответственность, и он принял ее как судьбу. Отныне, с 28 марта 1938 года, он принадлежал Театру драмы им. А. С. Пушкина целиком.

Здесь началась особая, почти тридцатилетняя глава его творческой жизни. Вивьен прекрасно понимал, что художественное руководство таким театром, как Александринский — Пушкинский, — дело особой сложности и ни в чем не сходно с его опытом руководства не только ТАМом, но даже Театром им. ЛОСПС, уже обладавшим смешанной труппой. И что главный режиссер тоже особая профессия, в которой собственно режиссура существенна, но далеко не исчерпывает всех проблем.

Театр с его многочисленной и пестрой труппой напоминал Ноев ковчег. Тут были и товарищи-партнеры, и сохранившиеся «предшественники», и ученики, и еще «иноземцы» — актеры другой школы, пришедшие в театр с Сушкевичем.

И все же Вивьен начинает с установления принципов репертуарной политики театра. Уже в июне 1938 года он проводит «Встречу театральной общественности с авторами», на которой заявляет, что «пора говорить о советской классике, а не только о советской тематике», что нужны пьесы масштабные, а из классики — Чехов и Шекспир[[55]](#footnote-56). Но репертуар можно было строить только под наличную режиссуру. И здесь очень отчетливо проявилось важное качество его личности — мужество и скромность самооценки.

Первой его акцией, как уже говорилось, стало приглашение Мейерхольда, только что потерявшего свой театр, на возобновление «Маскарада». На приемке спектакля Вивьен сказал: «Я все носился с идеей возобновления “Маскарада” и до сих пор занят идеей привлечения к работе В. Э. Мейерхольда. Я скажу: у нас уже есть постановление, что он ставит у нас советскую пьесу[[56]](#footnote-57). Это надо уже считать твердым… <…> … Привлечение В. Э. Мейерхольда сюда необходимо, и мы должны ставить вопрос перед ВКИ об этом»[[57]](#footnote-58).

{35} Отношение к Мейерхольду-режиссеру у Вивьена было совершенно неколебимым. Даже в 1936 году, когда началась критика формалистических ошибок Мейерхольда, он отстаивал свою точку зрения: «Я за Мейерхольда и скрывать этого не буду. Это талантливейшее явление, это целая эпоха советского театра, и я уверен в том, что все, вплоть до К. С. Станиславского, в какой-то мере использовали опыт Мейерхольда»[[58]](#footnote-59). «Мейерхольдовщину» он презирал как подражание и плагиат, сам подражать никогда не пытался. Судя по его заключительной речи на приемке «Маскарада», можно думать, что он был бы счастлив передать Мейерхольду только что обретенные «бармы и венец». Такое предположение вполне реально, так как в репертуарный план театра включаются «Борис Годунов» и «Гамлет» — давняя мечта Мейерхольда. Во всяком случае, Вивьен мечтает о расширении и укреплении режиссуры. Прилагает усилия, чтобы Кожич, к тому времени назначенный главным режиссером Театра им. Ленинского комсомола, не ушел из Пушкинского театра. Идет навстречу его желанию поставить с Н. К. Черкасовым «Дон Кихота» и «Кюхлю». Заключает договора с М. Булгаковым и Ю. Тыняновым. Дает возможность Сушкевичу поставить третью редакцию пьесы А. Толстого «Петр I», выдвигает молодого режиссера А. А. Музиля на постановку «Дворянского гнезда» с ведущими артистами театра. Для Радлова закрепляет в репертуарном плане «Отелло» с Юрьевым и «Макбета». Словом, проявляет себя как рачительный собиратель.

Ну а себе… себе берет что остается, то, что «по обстоятельствам» надо выпустить. Так появляется «Родной дом» Б. Ромашова, пьеса про шпионов и вредителей, которую Вивьен не только ставит, но и выручает актерски — играет тщательно законспирировавшегося врага — директора завода. Театру нужен был очередной «актуальный» спектакль, и Вивьен его ставил. И получал максимальную дозу критических оплеух за «странное отношение художественного руководства (Л. С. Вивьен) к актеру Л. С. Вивьену»[[59]](#footnote-60).

В ноябре 1939 года был выпущен спектакль «Ленин» с К. В. Скоробогатовым в главной роли. Премьера пьесы А. Каплера и Т. Златогоровой состоялась, когда кульминация споров вокруг Ленинианы и ее открытий была позади. Даже после премьеры фильма «Ленин в 1918 году» по сценарию Каплера. Уже были проанализированы и описаны достижения Б. В. Щукина и М. М. Штрауха в роли Ленина, и Скоробогатов вступал с ними в соревнование. Да и сам спектакль сравнивали со сложившимся эталоном. И все же он выделялся талантливостью отработки деталей, скрупулезной прорисовкой индивидуальных судеб. Критика заметила и тему гуманизма, которая очень отчетливо {36} проявилась у Черкасова — Горького и Корчагиной-Александровской в роли Евдокии Ивановны, и «огромную галерею — до 50‑ти! — характерных эпизодических лиц и маленьких портретов. Мастерство постановщиков Л. С. Вивьена и В. П. Кожича, мастерство актеров Пушкинского театра прекрасно зарекомендовало себя в решении этих маленьких эпизодов и массовых сцен»[[60]](#footnote-61).

Союз Вивьена и Кожича в этом спектакле явил их принципиальное единство во взглядах на сущность и эстетическую природу Пушкинского театра как театра мастеров, призванных к полноценному, объемному воплощению человеческой личности, к созданию уникального, конкретного сценического образа. Оба считали обязательным видение за образом масштабной личности актера, учет его исповедальной власти над зрительным залом. Если для Кожича эта эстетическая программа воплощалась в работе над «Лесом», где он мастерски «учитывал» личности В. А. Мичуриной-Самойловой, Корчагиной-Александровской, Юрьева и Горин-Горяинова, то для Вивьена такой программной работой стала «Фландрия».

К репетициям «Фландрии» он вернулся в конце 1939 года. Спектакль был воссоздан за двенадцать репетиций, и 2 января 1940 года состоялась его премьера. Спектакль имел оглушительный успех и вызвал оживленную дискуссию. «Успех “Фландрии” с полным основанием можно считать выдающимся», — писал С. Л. Цимбал, и это был успех Симонова прежде всего. Вивьен так упорно боролся за «Фландрию» именно потому, что предвидел возможности Симонова. Уже после Бориса Годунова он говорил о Симонове как явлении русского трагического артиста. Роль де Ризоора стала подтверждением его уверенности.

Спектакль был актерски достаточно неровным. Если Симонов нигде не отказывался «от того понимания актерской правды и сценического пафоса, которые в основе своей как бы чужды драматургическим принципам Сарду…»[[61]](#footnote-62), то В. Э. Крюгер, заменивший Юрьева в роли Карлоо, слепо копировал первого исполнителя, не поднимаясь до его уровня.

Впрочем, теперь критика предъявляла режиссеру счет за «преодоление» Сарду, за попытку «социологизации» мелодрамы, сторонники этой точки зрения упрекали Симонова в том, что он играет не Сарду, а Шекспира, что его игра «отяжелена психологическими оттенками»[[62]](#footnote-63). Вне зависимости от дискуссий критиков зрителем «Фландрия» была воспринята как театральное событие, что неожиданно превращало Вивьена в режиссера-постановщика. «Фландрия» ломала привычную и утвердившуюся характеристику {37} Вивьена — режиссер-педагог, — представляла какой-то новый режиссерский стиль, вносила сумятицу в представления о способах и формах режиссерских решений. К тому же уже было известно, что Вивьен задумал постановку «Макбета», не дождавшись Радлова. Этот шаг был воспринят как посягательство на святая святых, подвластное только крупнейшим режиссерам современности.

Пока критика была занята обсуждением «Фландрии» и неожиданного поворота в режиссуре Вивьена, Театр Пушкина открыл Декаду ленинградского искусства, проходившую в Москве в мае 1940 года. Были показаны спектакли «Лес», «Маскарад», «Ленин» и «Фландрия». Для заключительного концерта на сцене Большого театра пушкинцы поставили «Свадьбу» А. Чехова, где Вивьен играл жениха, Черкасов — телеграфиста Ятя, а Юрьев выходил в немой роли метрдотеля, специально для него сочиненной Вивьеном. Успех московских гастролей, признание критики, почетные звания — все это еще больше укрепило позиции Вивьена — художественного руководителя.

Для самого же Вивьена тот период был периодом формирования его взглядов на перспективу развития академической сцены и временем собирания сил. Он не только занял работой молодых актеров, но и привел в труппу лучших тамовцев.

Единение сил он видел в осуществлении принципов репертуарного театра, включающего в свою афишу образцовые произведения драматургии. В планах он предусмотрел не только Шекспира, но и «Горе от ума» и «Зыковых» Горького. В советской драматургии он выделил Л. Леонова, предполагая поставить его пьесу «Метель».

«Макбет» вышел в последний предвоенный сезон. Это был сезон крупных побед театра. Шекспир, впервые поставленный на этой сцене в советское время, «Горе от ума», «Дон Кихот», завороживший зрителей блестящим партнерством Черкасова и Горин-Горяинова, «Дворянское гнездо». В каждом из спектаклей — целая серия блистательных актерских работ. «Макбет» в этой афише был самым спорным спектаклем. Первый опыт Вивьена в трагедии доказал его право на спектакль шекспировского масштаба. Критика это признавала не без сопротивления. Многих смущали режиссерские купюры в сценах ведьм, царства Гекаты, исчезновения духа Банко и других. Вивьена упрекали в том, что «великолепная шекспировская феерия и на этот раз осталась за пределами спектакля»[[63]](#footnote-64). Но все это были частности. Парадокс восприятия спектакля заключался в том, что режиссура признавалась, а исполнитель главной роли Симонов с ролью, по мнению критики, не справился. Актера постигла неудача. На многих шумных обсуждениях в театре, а затем на заседании режиссерского клуба Симонова обвиняли в психологизации образа. Возникали мнения о расхождении актера {38} с замыслом режиссера. Вивьен решительно отмел эти предположения: «У нас не было таких случаев, чтобы мы с Симоновым разошлись в понимании трагедии. Во всех случаях мы соглашались друг с другом, оставалось только выполнить задуманное»[[64]](#footnote-65).

Осознание происшедшего пришло и к Вивьену, и к критикам спектакля потом. Слишком мало прожил этот спектакль на сцене, слишком сложно проходило осмысление понятия трагического. Театр уже многие десятилетия рассматривал и жанр, и трагедийность как некий раритет, принадлежащий прошлому, как нечто противоречащее оптимистическому состоянию эпохи. Да и самому Вивьену потребовались годы, чтобы понять особенности трагедийного дарования Симонова. Проницательный учитель, знаток актерской природы, он все же не понял тогда, что Симонов непременно должен совместить роль с собой и что природа его личности не позволит ему стать хладнокровным убийцей, способным на любое преступление ради тщеславных замыслов.

Позже Цимбал справедливо скажет: «… для Симонова, именно для него, перевоплощение в себя и приближение к себе как раз и являются высшей стадией перевоплощения в образ»[[65]](#footnote-66). Действительно, для Симонова «присвоение» персонажа — процесс неизбежный и обязательный, только при этом он мог жить на сцене со всем простодушием откровенности, с обнажением всех пружин душевной жизни. Вивьен вскоре понял это и впоследствии, назначая Симонова на роль Сатина, рассчитывал получить на сцене воплощение «гордого человека» и не ошибся. А в работе над «Маленькими трагедиями» настойчиво утверждал — Сальери любит Моцарта. Симонову нужна была в персонаже высота духовной цели, его герой мог ошибаться, но это трагические ошибки, а не злодейские замыслы.

Проба сил в трагедии Вивьена многому научила. Определила перспективу поиска. Только реализоваться этот поиск смог в силу обстоятельств много позже.

А пока шел сезон. Рождался трагический Дон Кихот Черкасова в спектакле Кожича, Симонов пронзительно точно играл всю гамму психологических переживаний Лаврецкого, Меркурьев дебютировал в крупнейшей роли классического репертуара — в роли Фамусова, и Вивьен сам, укрепляя спектакль, сыграл Репетилова. «Горе от ума» он ставил вместе с Рашевской, решил «тряхнуть стариной» и после долгого перерыва вновь выйти актером на академическую сцену. Репетилов ошеломил критику. В обычно скучноватом эпизоде возник вполне реальный, крайне озабоченный общественной деятельностью человек, искренне ужасающийся и восторгающийся своей собственной смелостью. Сатирический {39} заряд оказался неожиданно мощным, его серьезность даже пугала. Л. А. Малюгин признавал, что «Вивьен играет свою роль мастерски», но спрашивал, «стоит ли столь глубокомысленно подходить к грибоедовскому вралю»[[66]](#footnote-67).

Очевидно, Вивьен еще хотел играть. Сразу после «Горя от ума» он поставил комедию Лопе де Веги «Ночь в Толедо», где исполнил главную роль уже в военном Ленинграде.

Эвакуация театра в Новосибирск оборвала жизнь многих спектаклей. В Ленинграде остались декорации «Макбета», «Дон Кихота», «Маскарада». Спектакли «Лес», «Полководец Суворов» И. Бахтерева и А. Разумовского, «Ленин», восстановленные в Сибири, игрались иной раз в сукнах. Вивьену пришлось срочно вспоминать и возобновлять «малонаселенные» спектакли, давно сошедшие с репертуара. Так появились «Стакан воды» Э. Скриба, «Платон Кречет». Затем возникли новые постановки: «Накануне» А. Афиногенова, «Русские люди» К. Симонова, замечательное леоновское «Нашествие». Организация фронтовых бригад, их репертуар, репетиции — это заботы главного режиссера. В круг забот входит все, что нужно театру. Он играл Платона Кречета и Таланова в «Нашествии», Болингброка в «Стакане воды» и Забелина в «Кремлевских курантах» Н. Погодина. Выезжал с фронтовой бригадой в блокадный Ленинград и хлопотал в Москве об утверждении репертуара и возвращении театра в родной город. И даже в условиях эвакуации пользовался любым случаем, чтобы пополнить труппу (к примеру, пригласил Толубеева) или залучить крупного режиссера. Узнав, что свободен Козинцев, Вивьен привлек его для постановки «Отелло». В плане театра фигурировали «Ревизор» и «На дне». Среди рекомендованных руководством пьес — «Великий государь» В. Соловьева.

4 июня 1944 года спектаклем «Отелло» театр попрощался с Новосибирском. Премьерой ленинградского сезона стал «Великий государь». Спектакль задумывался и начинался еще в Сибири. На роль Ивана Грозного были назначены Скоробогатов и Черкасов. Черкасов — вторым, из-за своей занятости на съемках у Эйзенштейна и потому, что Вивьен ревниво относился к «готовому Грозному». Замысел романтического спектакля Вивьен излагал в формуле одиночества Грозного: «В этой пьесе Грозный одинокий, страдающий, герой, никем не понятый мыслитель»[[67]](#footnote-68). Замысел был поддержан Кожичем и заведующим литературной частью театра в то время И. И. Соллертинским. Но на выпуске установка на романтический спектакль и страдающего героя потерпела решительное поражение. «Согбенного» Грозного — Скоробогатова не признали. От спектакля потребовали Великого Государя с прописных букв, победительного пафоса и переделки {40} финала. Вивьену пришлось срочно вводить Черкасова. 30 мая 1945 года состоялась премьера. Черкасов был неоспоримо героичен. Тень величественного экранного Грозного первой серии эйзенштейновского фильма осеняла спектакль, который шел с успехом целое десятилетие. Вивьен относился к нему спокойно. Он знал цену драматургии В. Соловьева.

У него в планах была «Золотая карета» Л. Леонова. Но встреча с драматургом, волновавшим его режиссерское сердце, не произошла. «Золотую карету», как и «Метель» в 1940 году, из репертуарных планов изъяли. Пришлось снять с афиши и любимое «Нашествие». А Вивьену уже не хотелось делать то, что «нужно театру». Им властно завладели собственные замыслы, и, презрев все предостережения о противопоказанности Чехова Александринке и опасения как внутри, так и вне театра, он поставил «Дядю Ваню».

«Как счастливы бывают зрители и актеры, когда невидимая преграда настороженного внимания, отделяющая обычно сцену от зрительного зала, вдруг рушится! И актеры, и зрители подчиняются тогда одному и тому же согласованному движению чувств, и каждое слово, произнесенное на сцене, становится желанным, трепетным и необходимым. “Дядя Ваня” в Театре им. Пушкина — один из таких редких спектаклей»[[68]](#footnote-69). Единодушные аплодисменты зала и хор восторгов критики встретили эту премьеру Вивьена. Ни один его спектакль не пользовался таким успехом и всеобщим признанием. Успех актеров, и в первую очередь Толубеева в роли дяди Вани, успех режиссуры Вивьена и… успех Чехова. Критики признавались: «Накануне премьеры казалось, что героям чеховской пьесы не суждено завоевать чувства современного зрителя и что спектакль, пусть даже талантливый, останется лишь литературно-театральным экспонатом, данью бессмертной поэзии великого русского писателя»[[69]](#footnote-70).

На сцене жили одаренные, интеллигентные люди, которым некуда было девать свой талант в мире, обходящемся бездарными Серебряковыми. Они вкладывали силы, заботу и внимание во что-то незначительное с надеждой, что посеянное ими взрастет для будущих поколений. Обаяние чеховских интеллигентов рождало влюбленность зала. Это был самый лирический спектакль Вивьена. Будто со дна его души поднималась любовь к людям, способным так страстно и бескорыстно мечтать о лучшей жизни. Позднее в «Чайке» таким был только Сорин — Толубеев.

В трудах и заботах художественного руководителя театра убегали дни, месяцы и годы. Шестидесятилетие Вивьена прошло незамеченным. И как всегда, было непонятно, заметил ли он сам эту дату. По когда сегодня оглядываешься на историю театра {41} тех лет, то бросается в глаза, как резко возросла именно тогда его художническая активность. Казалось, все предыдущие годы он готовился к этому неожиданному режиссерскому рывку.

Вивьен начал создавать спорные спектакли, обнаружил стремление к активной интерпретации классики, сформулировал свои взгляды и позиции в искусстве театра и театральной педагогике, даже приложил некоторые усилия к подготовке книги. Похоже, что он долгое время стремился «вписаться» в нормы и каноны жизнеподобной режиссуры, постоянно оставляя за собой особую область — актера и заботу о полноценном, объемном характере действующего лица. Слышал звон осколков битых «граненых индивидуальностей» и хотел быть «как все». Попробовал поставить «Фландрию» и «Макбета», однако война помешала ощутить вкус этого эксперимента, повернула лицом совсем к другим проблемам, иным задачам. Но уже в 1945 году, репетируя «Дядю Ваню», он выступает с декларацией своих намерений и заявляет, что хочет раскрыть «Чехова-поэта»: «Считаю, что неверно обытовление, мелкое изображение, принижение пьесы». Всех людей, населяющих драму, он считает талантливыми, крупными личностями: «Это люди с громадными порывами, но “свершить ничего не дано”»[[70]](#footnote-71).

Пытаясь обосновать свой бунт против бытоподобия, уверяет, что романтизм никак не противопоставлен реализму, и ссылается на блоковскую формулу романтизма, «которая дышит и сегодня»: «Романтизм есть жадное стремление жить удесятеренной жизнью, стремление создать такую жизнь. Романтизм есть дух, который струится во всякой застывающей форме и в конце концов непременно взрывает ее»[[71]](#footnote-72).

Вивьен никогда не был теоретиком, и эти заявления больше демонстрировали эмоцию отрицания скучного жизнеподобия, чем декларировали положительную программу действий. Но его спектакли достаточно наглядно «доформулировали» то, что режиссер не сумел сказать.

Уже на обсуждении «Дяди Вани», где московские критики Н. Н. Чушкин и Ю. С. Калашников оценивали спектакль мерками мхатовского Чехова, было замечено то «невольное соревнование, которое Театр Пушкина открыл с МХАТом»[[72]](#footnote-73), тогда незыблемым образцом и эталоном реализма. Обращение же Вивьена к сценарию А. Довженко «Жизнь в цвету» вызвало серьезные споры. На экране история Мичурина выглядела как история преображения захолустного города Козлова в цветущий прекрасный сад. В театре эта тема создателей спектакля решительно не волновала. {42} В центре была трагически одинокая фигура, и мыслями и жизнью своей стоящая намного выше густой бытовой среды, людей, потребляющих жизнь в меру возможностей и аппетитов. Житейские невзгоды Мичурина, его социальные конфликты были лишь связками между основными картинами, развивавшими драму ученого. В них были сосредоточены взаимоотношения трех главных действующих лиц: Мичурина, его жены, друга и помощника ученого — Терентия.

Черкасов в поисках характера героя увлекся житейским определением, которое как прозвище пристало к Мичурину в его родном городе, — «Ванька бешеный». Вивьен не возражал. Ему это «бешенство» годилось как исток одержимости человека, вознамерившегося взять на себя роль творца и создать нечто, чего на земле еще не было. «Бешенство» для него было не бытовой чертой. Он переводил его в метафору — человек, обгоняющий время, неизбежно обгоняет и тех, кто ему дорог. Трагедия Мичурина выходила за рамки исторической конкретности и биографического жанра. Бесконфликтности драматической литературы этого периода Вивьен противопоставил глубинную драматургию человеческого характера, выстроил трагедийный конфликт отношений любящих друг друга людей. Безысходно одинокой была жена Мичурина в исполнении Рашевской. Ее жертвенная жизнь принималась и не замечалась мужем. Для нее у ученого никогда не хватало времени. Ничем не вознаграждалась преданность друга и помощника Терентия. Толубеев и Рашевская играли людей, которые были личностями, вполне достойными своей самостоятельной судьбы. Но их жизни принадлежали Мичурину, а он пользовался ими безраздельно.

Возникала и гибла великая любовь и дружба, которой пренебрегли во имя высоких интересов науки. Умирала жена. Погибал Терентий. Только сад становился конечным уделом Мичурина. Цвел сад, а глубокий старик оставался в раздумье — имел ли он право положить в подножие этого сада не только свою, но и чужие, «зажитые» им жизни.

Спектакль шел недолго. Критике он показался мрачным и горьким. Вивьена упрекали… в отсутствии поэзии и романтики. Поэзия и романтика виделись как красота сада и благополучный исход всей борьбы и страданий Мичурина. Победительность считалась непременной принадлежностью героя. Для Вивьена, же поэзия и романтика (слова эти он употребляет как синонимы) заключались в глубине драмы человеческой личности, в сложности характера, неординарности переживаний. Мичурин виделся режиссеру героем трагическим. Спектакль был запрещен.

Драматическая судьба этой работы Вивьена не остановила. Теперь он настойчиво ищет возможности рассказать о драме крупной личности, составляющей особый сюжет в общем течении фабулы пьесы. Его перестает интересовать репертуар, определяющий текущие успехи сезона лишь тематикой озаглавливающих {43} афишу пьес. «Хлеб наш насущный» Н. Вирты, «Великая сила» Б. Ромашова, «Крылья» И. Бражнина, «Огненная река» В. Кожевникова, «Илья Головин» С. Михалкова, «Гражданин Франции» Д. Храбровицкого и другие пьесы, составившие видимый пласт современной темы, его не интересовали. «Ведущие» спектакли оказывались в руках очередных режиссеров. Это казалось странным, и Вивьена систематически критиковали. А он, будто не слыша упреков, упорно обращался к классике. В 1949 году он наконец реализовал свой замысел 1936 года и поставил «Бориса Годунова». Спектакль был задуман на волне дискуссии с постановкой Сушкевича. Время уточнило режиссерский замысел, но не изменило его сути[[73]](#footnote-74) — основой конфликта спектакля становилось внеличностное столкновение трех судеб — Бориса, Самозванца и Пимена. Вивьена особенно увлекала мысль, что эти трое нигде не встречаются, друг с другом не сталкиваются, но их судьбы сплетены и завязаны в тугой узел. Несомненными удачами вивьеновского спектакля были работы Симонова — Бориса, А. Ф. Борисова — Самозванца, В. И. Янцата — Пимена. Варлаам Черкасова, взятый цитатно, без поправок и изменений из спектакля 1934 года, жил отдельным концертным номером. Последнее любопытно с точки зрения всей режиссерской концепции, довольно безразличной к второстепенным персонажам. Уход в отдельную драму главного действующего лица позволял выстроить острую конфликтность не только его сцен, но и повысить драматизм взаимоотношений со средой. Однако действие спектакля при этом, минуя сюжет и многообразие связей, разрывалось, сцены рассыпались. Критика, подводя итоги московских гастролей 1949 года, недвусмысленно замечала, что «эстетика спектакля здесь часто определена не только идеей пьесы, ее жизненным содержанием и стилем, но в равной степени еще и мерой таланта первого актера, занятого в постановке»[[74]](#footnote-75).

Вивьен это видел, но объяснял ситуацию неравноценным составом труппы, невозможностью обеспечить все роли достойными исполнителями. Именно в тот период он любил говорить о труппе как оркестре и его неполнозвучии, если в нем десять скрипок, один барабан, но нет флейты-пикколо, виолончели и контрабаса.

Впрочем, защищался он вяло, правоту критики отлично понимал и выводы делал неожиданные. Такой неожиданностью явились два спектакля 1956 года, определившие еще один шаг Вивьена в работе над проблемой ансамбля. «Игрок» и «На дне» — Достоевский и Горький — стали итогом поисков этого периода. Можно предположить, что основным стимулом к образному решению {44} «Игрока» было совместное создание инсценировки с художником А. Ф. Босулаевым. Кажется, здесь Вивьен впервые задумался над действенной ролью пространства в спектакле. Нельзя сказать, что ранее он был к сценографии безразличен. Уже в работе с художником Д. Ф. Поповым над «Жизнью в цвету» искал возможности внебытового оформления постановки. Серый цвет сукон был ему нужен, чтобы проявить и подчеркнуть, угловатую пластику Мичурина — Черкасова, чтобы в сцене после смерти жены герой в черном напоминал большую птицу с подбитым крылом. Но там поиски режиссером и художником «пластического жеста» были подчинены исключительно индивидуальности Черкасова. В «Игроке» с помощью Босулаева возникла атмосфера образа жизни, в которой персонажам было тесно.

Уютный курортный городок казался красивым, но удивительно маленьким, он стеснял людей. Алексею Ивановичу, прежде чем поклониться барону, надо было сойти с узенького тротуара. Неудобство рождало раздражение, делало явным неравенство положений. Зато Бланш и маркиз де Грие ловко ориентировались в малом, тесно заставленном предметами пространстве. Даже когда Алексей Иванович просыпался на скамейке, под уличным фонарем, игровая площадка была крохотным пятачком, обрывавшимся в темноту. И красота этой чуждой «русским иностранцам» жизни тоже особая — грязновато-нарядная. В спальне Бланш много нагло-розового. Дразня Алексея Ивановича, кокотка вешала ему на шею свои чулки, тоже розовые, будто удавку с бантиками.

Бабушка с целой свитой дворовых в тесноту этого мира не вмещалась, и когда семейство генерала устремлялось за нею в игорный зал, образовывалась толпа, пробирающаяся по сцене цепочкой, вьющаяся вокруг рулетки, заплетающая всех в какой-то безысходный, порочный круг.

Чужой, не до конца понятный мир погружал в атмосферу общего угара, но при этом разъединял людей. Из него каждый вырывался по-своему. Единство и одиночество, боязнь остаться одному и поиски своей дороги к выигрышу создали особый ритм этого спектакля. Нервный, напряженный ритм погони за удачей, казавшейся возможным счастьем освобождения. Ритм организовал актеров, образовал «первоклассный исполнительский ансамбль», в котором «с крупной правдой Честнокова соперничает тщательная выразительность игры Н. Мамаевой, виртуозная броскость исполнения Л. Штыкан, большая глубина Б. Фрейндлиха»[[75]](#footnote-76).

Опыт работы над «Игроком» заставил Вивьена поверить в возможность реализовать давнюю мечту о постановке «На дне».

Спектакль был сыгран на утреннике 30 декабря 1956 года. Премьере не предшествовала ни многообещающая реклама, ни {45} широковещательные интервью в газетах. Но уже через несколько месяцев критики удивлялись, почему так «робко и бесшумно» входил в жизнь этот значительный для истории советского театра спектакль, почему так неуверенно утверждало себя новое режиссерское прочтение пьесы Горького. Позже историки режиссуры будут рассматривать «На дне» в одном ряду с «Ивановым» М. О. Кнебель, «Тенями» А. Д. Дикого, «Делом» Н. П. Акимова. А. Г. Образцова, анализируя творческие искания режиссуры на рубеже 1950 – 1960‑х годов, замечает: «Бытовая, психологическая режиссура противопоставляет сегодня режиссуре условной свое понимание театральности, символа, острого поэтического обобщения на сцене»[[76]](#footnote-77) — и упоминает «На дне» именно в этом ряду постановок. А исследователь горьковской драматургии на ленинградской сцене Д. И. Золотницкий заявлял, что спектакль «На дне» — этап в преодолении бесконфликтности в режиссуре: «Нет и следа пассивного, иллюстративного подхода к классической пьесе: спектакль поставлен современно и для современников»[[77]](#footnote-78).

Спектакль был задуман как трагедия. «Трагедия романтически-философская, вместе с тем основанная на реальных человеческих образах», — говорил Вивьен, объясняя свою концепцию спектакля[[78]](#footnote-79).

В этой формуле режиссерского замысла заключена скрытая полемика со спектаклем МХАТа. Вивьен, несомненно, знал о том, что Немирович-Данченко называл «На дне» трагедией, а Станиславский утверждал — в пьесе есть «новый, своеобразный романтизм», но считал, что содержание этих понятий изменилось во времени. А с литературоведческими трактовками Вивьен вступил в полемику открытую. Он решительно отказался от трактовки Луки как вредного сеятеля лжи и утешителя, снял традиционный конфликт лжи и правды. Он вступил в спор и со статьями Горького, утверждая, что в драматургической логике пьесы заложен иной характер. Вивьен отверг Горького-критика, трактующего образ Луки, во имя утверждения Горького-художника.

Вместе с актерами он скрупулезно анализировал причины и следствия поступков действующих лиц. И анализ проводил к заключению — ничего плохого Лука не сделал, кроме того, что ушел. Не ушел бы, может, Актер и год не пил бы. И погубила Актера совсем не ложь Луки, а собственная слабость, ужас перед потерей памяти.

{46} Но ведь если снимается традиционный театральный конфликт лжи и правды, Луки и Сатина, то должен возникнуть какой-то иной. И Вивьен ищет его, решая вопрос о человеческом в каждом человеке. Оказывается, все хотят и могут быть лучше, чем есть или кажутся. На Сатина старик подействовал «как кислота на ржавую монету», и он стал лучше. Бубнов становится человеком, когда пьян бывает. Барон, открывшись Сатину в самом интимном — не знает, зачем жил, — обнаруживает скрытые в душе запасы человечности. Актер стал человеком, бросив пить, Васька Пепел — полюбив. Вот только Костылев не стал. Даже если ему сам господь бог прикажет: «Михаила, будь человеком», — не сможет.

Так выстраивалась концепция спектакля. Она шла поверх событийного сюжета, возникала как большое социальное обобщение: есть мир, убивающий человеческое в человеке, но человек не сдается, и человеческое убить нельзя.

«Человеческое» и «гордое» было обнаружено во всех обитателях, ночлежки. В борьбу с обстоятельствами вступали тоже все. Здесь не было смирившихся. Рядом с традиционными фигурами протестующих — Сатиным и Лукой — из тьмы «дна» возникали и другие его обитатели. Рождался новый конфликт — между «дном» и «верхом» жизни, в котором «верх» был представлен Костылевым, Василисой, Медведевым и безымянными «слугами закона», которые придут по зову Василисы арестовывать Ваську Пепла. Парадокс этого конфликта был воплощен в сопоставлении фигуры Костылева с обитателями «дна». Екатерининский — Костылев — одна из лучших актерских работ этого спектакля — представал жалким, тщедушным старикашкой, смертельно боящимся своих постояльцев. Мучило его любопытство к людям, нарушающим «жизненный порядок», такой понятный и удобный, и пугало до заикания непонятное их поведение. Это ничтожество, олицетворенная «тварь дрожащая» представляла тех, кто сбросил на дно людей крупных, значительных, мыслящих. Проявление значительности персонажей, их укрупнение и составляло главную заботу режиссуры.

Вместе с художником Г. Н. Мосеевым Вивьен поместил героев во внебытовое образное пространство «дна жизни». Стены ночлежки будто сходились высоко вверху, оставляя лишь узкий просвет. Во дворе-колодце не видно было затерянного в теснинах домов неба. Нельзя было и подумать, что персонажи спектакля сами опустились на это дно. Они были туда сброшены. Контекст «тюремности» присутствовал здесь явно и приобретал черты осмысления общественной ситуации. Анализ этой ситуации жил в спектакле и становился напряженнейшим моментом бытия всех обитателей «дна».

Для каждого из них возникал вопрос — справедливо или несправедливо оказался он на дне жизни. Человек он или просто отброс общества? Где добро и зло? Напряженность этого размышления поднимала эмоциональную температуру внутренней {47} жизни спектакля. Возникали условия для выполнения основного требования Вивьена к актерам: «мыслить эмоционально, чувствовать логически».

Пробуждение человеческого во всех обитателях ночлежки делает не одного Сатина, а каждого из них хотя бы на секунду красивым. Сатин величав и царствен в своих размышлениях. Бубнов — увлекательно, по-медвежьи грациозен в пьяном разгуле. Пепел — в страсти влюбленного, который видит в Наташе не просто девушку, а свое освобождение от злой судьбы, даже Кривой Зоб и грузчики хороши в ладном и стройном пении. Отсюда и вырастает ощущение поэтического обобщения, монументальности и силы этой ночлежной вольницы, которой побаиваются хозяева жизни.

Мелкие и ничтожные загнали сильных и гордых на дно жизни. Загнали не по праву и даже не по силе, а по уродству бытия. И нельзя, невозможно мириться или приспосабливаться к этим уродствам, к миру, выбрасывающему на свалку таких красивых людей.

Этический пафос спектакля, защита человека «страшной жизни» не отрывала ночлежников от быта и характерности. В речах Луки — Скоробогатова звучала певучая привычность сказителя — поэта ночлежек; в руках Симонова — Сатина оживала колода карт; забывший все Барон — Б. А. Фрейндлих «помнил» жест, которым франт привычно забрасывает за спину конец кашне, когда заматывал шею полотенцем. Все было правдой, все основывалось на реальных человеческих образах.

Здесь Вивьену удалось создать такие сценические предлагаемые обстоятельства, которые не гасили самостоятельности актеров, а проявляли ее и одновременно объединяли их.

Режиссер нашел точки «соударений» характеров и выстроил между ними игровое пространство, которое позволило актерам жить в импровизационном состоянии. Основой мизансценического рисунка был треугольник. Постоянно в центре, в верхнем углу, оказывалось главное действующее лицо данной сцены. И это лицо со своим монологом обращено к «миру» спектакля, а нижние «углы» резонируют, отражают свое несогласие или согласие, стремление вступить в спор, отстоять свою точку зрения. Но «углами» зачастую становятся не обязательно прямые адресаты речей главного действующего лица, а те, кому придется, подхватив тему, вести ее, или те, на ком ударами и болью тема отзовется. Так выражена реакция Клеща на разговор о правде и мечте в третьем действии, после рассказа Насти, так построен уход Актера после монолога Сатина о человеке. Каждый раз такой будто бы случайный «угол» мизансценической композиции предвещает будущий поворот действия, хотя и отделен от внимания зрительного зала своим «профильным» положением.

Центр композиции — главное действующее лицо сцены — всегда обращено в зал. Это своеобразный «крупный план» для ведущих {48} мыслей сцены или эпизода. Поэтому центральные нары — это не просто «трон» Сатина — Симонова, а место, где высказываются все ключевые мысли. На них присаживается Лука в важные моменты. Здесь веселится и радуется пьяный Бубнов. Именно сюда снопом сверху идет свет, который как бы поднимает всю сценическую композицию по вертикали. Пожалуй, излюбленная Вивьеном «треугольная мизансцена» наиболее ясно и «стереометрично» выражена именно в «На дне». И это тоже не случайно. Режиссер лишает мизансцены покоя, чтобы рассказать о том, как больно и непрерывно ушибаются люди друг об друга, как остры углы неприкаянных человеческих характеров, хотя все они хотят «жить как лучше» и тянутся вверх к жизни и свету.

Естественное желание крупных актерских индивидуальностей солировать Вивьен перевел в движущую силу спектакля, превратил в энергию ансамбля мастеров.

Особенности ансамбля «На дне» занимали критиков и историков театра много лет спустя после премьеры. Наиболее точным кажется наблюдение Ю. А. Смирнова-Несвицкого, заключившего, что ансамбль этого спектакля — в «коллективном художественном мышлении»[[79]](#footnote-80). Организовав дуэли персонажей, стремившихся переспорить друг друга, Вивьен разместил их по углам того самого «театрального одеяла», которое солирующий актер хочет перетянуть на себя. Такая режиссерская структура действует как эстетическая система только при сотворчестве актеров, в условиях «коллективного художественного мышления», когда партнер значителен и побуждает к спору.

Может быть, «На дне» потому и оказался самым «образцовым» спектаклем Вивьена, что в нем наиболее полно воплотился принцип растворения режиссерского приема в актере.

Вивьен всегда считал актера единственным «богом» сцены и диалектику взаимоотношений режиссера и актера в спектакле определял так: «Автор спектакля — режиссер, но автор роли — артист»[[80]](#footnote-81). Однако артистом он называл только актера с ярко выраженным личностным началом. Он не раз выступал и устно, и в печати о необходимости «создания новых молодых личностей», не просто актеров и граждан, а непременно личностей. Однажды Вивьен сказал, что личность актера определяется наличием собственного внутреннего мира, своей большой нравственной темы. Эта нравственная тема как бы прибавляется актером к материалу роли. И тогда рождение сценического образа обусловлено соответствием режиссерской трактовки личности актера.

Нравственную тему актера Вивьен определял как «сильное личное стремление к правдивой и чистой человеческой жизни», {49} что должно усилить основную тему роли до «набатного звучания». Возникает она и тогда, когда тема роли и тема артиста создают драматический контраст, «могуче раскрывающий противоречия естественного и общественного человека»[[81]](#footnote-82). Здесь он приводил в пример Толубеева в роли Бубнова: «Вглядитесь, что делает Толубеев. Сколько в его Бубнове уважения к человеку… сколько детской чистой радости в его медвежьем танце с бубликами. В образе создано контрастное противопоставление возможностей и сущего… Это и есть та поэзия образа, которую создает актер на сцене. Она рассказывает о сценическом характере больше, чем самый текст роли»[[82]](#footnote-83).

Поэзия образа, рожденная материализацией иной раз непроизвольных проявлений личности актера, занимала Вивьена-режиссера в этот период все больше и больше. Он усиливал тему спектакля «Все остается людям» С. Алешина до «набатного звучания», поручая роль Дронова Черкасову, и высекал трагический эффект в образе Сальери, закладывая в его основу нравственную тему Симонова.

Многое он проверял на себе. И не только когда ставил себя в условия актерской импровизации, заменяя заболевшего актера в ситуации срочного ввода. Периодически возвращался к роли Хиггинса, которую исполнил впервые в 1916 году в гастрольной поездке и затем играл всю жизнь. И очень любил «задавать задачу» и себе и партнерше в финале спектакля. Здесь, в сцене, когда Элиза обрушивается на Хиггинса с обвинительным монологом, Вивьен — Хиггинс крутил на пальце ключи. Они были средством, выражающим состояние и мысли героя. Менялись обстоятельства, возникал новый сюжет отношений, и процесс осознания этого сюжета без единого слова текста играл Вивьен. Зритель становился свидетелем того, как кончались отношения уличной замарашки и барина, ученицы и учителя, создания и создателя. Игралась новая фаза отношений — открытие друг в друге новых качеств. Зал видел Хиггинса в профиль. Ключи выделялись крупным планом. Они между Хиггинсом и Элизой. Это реальные ключи от дома, куда можно было ввести Элизу хозяйкой. Но они же были и символическими ключами к их отношениям, и много еще можно подставить значений. И ключи крутились на пальце у Хиггинса со скоростью сменяющегося ритма его предположений, мечтаний и решений.

Ритм отбивал этапы его размышлений. Ведь он, опытный мужчина, видел все — для него не было секретов в интонациях и поступках Элизы. Ее возмущение свидетельствовало о влюбленности, и Хиггинсу это не просто льстило, а приоткрывало {50} его собственные скрытые и сдерживаемые чувства к Элизе. Открытие было прекрасным, оно волновало, и ключи вертелись в праздничном, победительном ритме. Затем возникала мысль, что эти же интонации Элизы при ежедневном общении могут наскучить, и ритм потухал, а затем возобновлялся с новой надеждой. Непрерывная цепочка колебаний: да! нет! — и опять — да!

Зритель остро реагировал на все перемены ритма, читал подтекст, хохотал и затихал в ритме верчения ключей на пальце Вивьена. И далеко не всякой исполнительнице роли Элизы удавалось «взять сцену на себя».

Помогая выпуску спектакля своего ученика — режиссера Г. В. Иванова, он сыграл роль генерала Стесселя в спектакле «Порт-Артур» И. Попова и А. Степанова и поразил тонкой иронией в изображении этого персонажа. Стессель в его исполнении был не только бездарен как военный стратег, но и просто элементарно глуп. Самый «интеллектуальный актер» Александринского театра (как постоянно именовали Вивьена критики) ничуть не карикатурил этого генерала. Он просто заставил его чувствовать свою значительность в каждую минуту действия. И отлично станцевать мазурку для Стесселя было так важно, что он пренебрегал серьезной военной информацией.

В этой самой мазурке, в роли Стесселя, Вивьен «перетанцевал» всех молодых артистов театра на своем семидесятилетнем юбилее в июне 1957 года. Роли Стесселя и Репетилова и акт из «На дне» составили содержание того памятного вечера. Семьдесят лет жизни и сорок пять лет сценической деятельности на подмостках одного театра. Цифры говорили об итоге, а юбиляр блестяще доказывал их относительность. Он был полон замыслами, и среди них первым был «Бег» М. Булгакова.

Сегодня «Бег» — репертуарная пьеса, имеющая многочисленные режиссерские интерпретации в театре и в кино. Сейчас даже трудно представить остроту общественного внимания к первой постановке этой пьесы (вторая состоялась только через десять лет, в 1967 году, в режиссуре А. А. Гончарова)[[83]](#footnote-84). Именно в год премьеры «Бега» в Пушкинском театре были опубликованы высказывания критиков, добивавшихся запрещения пьесы Булгакова еще в 1928 году. И в этих выступлениях была та же аргументация двадцатых годов[[84]](#footnote-85). Доказать необходимость постановки «Бега» было непросто и в самом театре. 13 ноября 1957 года на обсуждении режиссерского замысла спектакля на художественном совете театра возник долгий спор. Центром его была проблема снов и небытовое символическое оформление. Режиссеру предложили считать «сны» обыкновенными картинами, а их {51} названия оставить на совести автора, что же касается оформления, то здесь требовали исторических и бытовых реалий в первую очередь. Впрочем, следует признать, что понятие фантасмагории звучало в пятидесятые годы как нечто абсурдное не только для членов художественного совета театра.

Вивьен разрешил эту проблему в конфликте снов и исторической яви. Столкновение «снов» — существования бегущих и «жизни» — хода истории составило действенную основу спектакля. Цепь заблуждений и прозрений. Жизнь разрушает «сны». Поступь истории воплощалась в образах красноармейцев, буденовцев. Это реальные люди, живущие подлинной жизнью, остальные мечутся в бредовых «снах».

Столкновением «сна» и «яви» начинался спектакль. Гонг к началу, темнота, трубят фанфары, и вновь разгорается свет. В полуосвещенном зале звучат слова приказа М. В. Фрунзе: «Врангель должен быть разгромлен, и это сделает армия Южного фронта», шуршит занавес, и зал погружается во тьму. Освещается желтый тюль суперзанавеса с первым эпиграфом: «Мне снился монастырь…»

Тюль исчезал, и глухая темень сцены приковывала к себе загадочным мерцанием свеч перед иконами, неслышным движением монахов, обнаруживаемых лишь по колебанию света лампадок. Эта симфония света и тьмы, сопровождаемая тревожной музыкой Кара Караева, разрезалась ударами колокола и лучом света реального, «земного». Луч блуждает, то пропадает, то возникает вновь. Может, это дверь, а может, притвор собора, но именно оттуда, из этого вселенского пространства идет гул, надвигается какая-то неумолимая сила. А в темноте шевелятся, колеблются тени людей, они «оформляются», проскакивая полосу света у выхода. Мир сдвинут с основания, смутен и хаотичен. Кажется, можно спрятаться во тьме, скрыться и пересидеть бурю. Так мнится бегущим. Но вот резкий свет и резкие голоса обозначают появление людей «оттуда», из реального, земного пространства. Голоса бытовые, снижающие масштаб и космичность происходящего. Фантасмагория сдвинутого мира объясняется цинично и просто: генерал Крапчиков сел в винт играть и «малый в червах» объявил. А из-за этого генеральского хода белые прошлепали наступление буденовцев, и пришлось выходить из окружения. Фантасмагория была, оказывается, совсем не в монастыре, издевательская фантасмагория исторического хаоса в этом пошлом «малый в червах».

Так Вивьен прочел смысл булгаковского конфликта пошлости и драмы человеческих судеб и продолжил его в центральной сцене спектакля «Станция».

Станция реальна, это обычный провинциальный вокзал, узнаваемый по конфигурации многопереплетных окон, выходящих на перрон, гулкой высоте и казенному неуюту. Узнаваемое перебивается ощущением сдвинутости, тут тоже царит хаос. В глубине {52} мерцают фонари и лампы, затененные абажурами и колпаками. Шевелятся, а то и мечутся озабоченные люди. Суетливое движение, напряженный ритм жизни, гудок проходящего паровоза, грохот состава по рельсам, и вот сноп света на секунду освещает высокое окно. За ним мелькнули и исчезли тени повешенных. Обнаруживалась метафора Ноева ковчега, последнего прибежища белых у Хлудова под крылом. «Контора» белой армии готовится к последнему бегу. И только каменная неподвижность командующего фронтом сдерживает готовность ринуться в отступление. Лихорадочная суета фона контрастировала со статикой центральной фигуры.

Художественный эффект булгаковской фантасмагории получил свое жанровое и стилевое воплощение в трагической эксцентриаде Черкасова — Хлудова, в своеобразной «телесной метафоре» — образе большой хищной птицы. Сегодня эта метафора стала театральной традицией и повторяется почти всеми исполнителями этой роли, а когда она создавалась, Вивьен и Черкасов нарушили булгаковскую ремарку, заменяя нервическую подвижность Хлудова («морщится, дергается, любит менять интонации») мертвенным покоем позы Черкасова. Пластика оцепенелости запечатлела «эмоциональный подтекст роли» — экспрессию противоречивых эмоций, ужас, оборачивающийся иронией, нервную перенапряженность — в образе человека, лишившегося душевного равновесия. Это еще не болезнь, это ее преддверие.

Фигура Черкасова — Хлудова на высоком табурете оказывалась в центре светового пятна. Каждый персонаж, попадая в поле зрения Хлудова, обозначенное световым кругом, замирал. Общение с Хлудовым замораживало. Но все, кому удалось выскочить из этого круга живым, начинали еще больше суетиться.

Оцепенелость позы, монотонность интонаций скрипучего голоса — личина демагогического лицедейства, издевки над собой и окружающими. Все происходящее для Хлудова фарс, трагический фарс, приводящий его в бешенство. Хлудов болен пониманием пошлости хаоса бега. И в беспощадном свете этого понимания нет места людям. Их слабость приводит его в еще большую ярость.

Черкасов играл человека умного, сильного и талантливого. Умного настолько, чтобы обвинить не только Врангеля и Царское Село, но и себя. Сильный, он не вызывал ни жалости, ни сочувствия и вместе с тем привлекал богатством и неординарностью духовной жизни, ее неожиданными поворотами и виражами, огромностью своего страдания. Мера таланта и духовных возможностей укрупняла масштаб трагической ошибки.

Способность сознавать собственную вину, муки совести, своеобразная самоказнь Хлудова воплощались в непрерывности диалога с повешенным Крапилиным. Он был невидим, но постоянно присутствовал у плеча Хлудова (и в эту сторону Черкасов уже головы не поворачивал). Черкасов обретал пластику человека, {53} который всегда не один. Рядом кто-то постоянный и неотвязный. Это и крест, и мука Хлудова. Чопорный, прямой, связанный своим двойником, в черном сюртуке и котелке появлялся он в сценах Константинополя. У левого плеча его всегда был Крапилин. И «отпустил» его («отошел и встал вдали»), когда было принято решение вернуться в Россию.

Спектакль поначалу был запрещен. За него пришлось долго бороться. Потом на него «закрыли» прессу.

Трудности выпуска «Бега» заставили Вивьена сочинить эпилог — немой пластический эпизод возвращения. То ли сходни, то ли лобное место — помост шел из глубины сцены на зрительный зал. Светлый луч из мрака, из космической черноты. Оттуда, взявшись за руки, неуверенно и радостно шли Серафима и Голубков. За ними вырисовывалась огромная фигура Хлудова — Черкасова в сапогах, ситцевой косоворотке и пиджаке. Он шел по краю светлого пространства и на повороте опускался на колени, сомкнув руки за спиной. Хлудов готов был «пройти под фонариками».

Вивьен сочинил этот финал, повинуясь обстоятельствам, спасая спектакль, но вместе с тем он нашел, а Черкасов сыграл важное для трагедии Хлудова завершение роли: для Хлудова покаяние — «пройду под фонариками» — необходимо. Это расчет с собственной совестью. Ошибка, служение ложной идее и осознание ее ложности не освобождают от ответственности, и Хлудов клал голову на плаху с доверием к честности топора.

В этом финале было одно важное эмоциональное обстоятельство: Хлудов возвращался «освобожденным» не только от всех регалий прежней жизни, в сапогах и косоворотке, но и раскованно-свободным в пластике. Кончалась оцепенелость «Станции» и замороженность константинопольских сцен. Коленопреклонение воспринималось как освобождение.

Этот «девятый сон» родился в борьбе за спектакль. В заключительном слове на художественном совете, обсуждавшем генеральную репетицию «Бега», Вивьен говорил с полемическим запалом: «Я утверждаю, что нет единоликих белогвардейцев. За Шаляпина, Бунина я буду бороться, мне жаль, что они попали в такое положение. Поэтому я буду бороться за Хлудова, а за Чарноту — нет. Врангель — дутая фигура, прохвост, раздутый французами. Хлудов его ненавидел за то, что сам Хлудов талантлив, а командует им Врангель»[[85]](#footnote-86).

Сегодня сопоставление Хлудов — Шаляпин — Бунин звучит странно, как и слова о Чарноте. Они были вызваны не только уровнем обсуждения и претензий, предъявленных спектаклю, но и скрытой несформулированной мыслью режиссера. Ему упорно {54} навязывали сопоставление Хлудова со Слащовым (белым генералом, историческим прототипом булгаковского персонажа). Вивьен же ставил спектакль не о Слащове, не о Шаляпине и Бунине и вообще не о белой эмиграции, а о реальной исторической трагедии гражданской войны. Сюжетом были взаимоотношения страны с ее собственной историей. Исключительность Хлудова являлась условием этого спектакля. Вивьена волновал вопрос о закономерностях, по которым крупные личности, талантливые люди оказываются то на дне жизни, то на дне истории.

В «Беге» тема развивалась, включала проблему вины самой личности, ответственности за ошибку, даже трагически непреднамеренную. Хлудов — несостоявшийся герой защиты родины — не ту Россию спасал. Хлудов — Черкасов был болен отчаянием и раскален бунтом против тех, кто подменил Родину Царским Селом, а присягу России — долгом перед фанфароном Врангелем, претендующим на российский престол.

Изначальная чистота намерений акцентировалась не только в диалоге с Крапилиным («Ошибаешься, солдат, я на Чонгар ходил с музыкой…», то есть во весь рост), но и репликой Чарноты по поводу повешенных слесарей («Рома! Ты генерального штаба! Что же ты делаешь? Рома, прекрати!»). Трагедия несостоявшегося героя вливалась в хаос трагедии исторической.

Именно ощущение потенциальной героичности главной фигуры спектакля вело к его запрету. Поэтому придуманный Вивьеном финал и коленопреклонение Хлудова — Черкасова вызвали у «комиссии» такой острый психологический перелом. «Девятый сон» дописывал сам противник.

Для Вивьена ключом к решению темы вины Хлудова была булгаковская ремарка, включавшая в звуки и шумы константинопольского торжища балладу «Жили двенадцать разбойников и Кудеяр-атаман…». Сказ о раскаянии разбойничьего атамана режиссер превратил в смысловую метафору, предвещая сцену покаяния. В спектакле зазвучала трагическая фантасмагория истории. Сатире здесь не было места.

Запрет на прессу об этой работе Вивьена и дальнейшая длительная борьба с «булгаковщиной» привели к тому, что спектакль по деталям цитировался неоднократно (так, расхожей стала мизансцена Хлудова в образе птицы на высоком табурете), но главный смысл трактовки был прочно утерян. Хлудова упорно возвращали к Слащову.

Вивьен талантливость Хлудова задумывал изначально, прототип отвергался. Вивьена интересовала история трагической ошибки значительной личности, и он выводил актера за рамки характера, не лишая его примет индивидуальности. Он добивался крупного обобщения, превышающего уровень единичной судьбы. Шел к спектаклю-обобщению о причинах трагических ошибок, о людях и их страстях. К «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина.

{55} К Пушкину Вивьен всегда относился как к высшему художественному суду и не стеснялся признаваться, что драматургия «Маленьких трагедий» для него тайна, которую он только пробует разгадать. Изучив литературоведческие изыскания, он от них отрекался: «Я много прочитал книжек и в конце концов решил остаться наедине с Пушкиным»[[86]](#footnote-87). «Маленькие трагедии» объединялись для него общностью идеи. В персонажах, считал Вивьен, человеческий опыт универсализирован. Каждый из них — человек идеи. Служение идее — движущая сила действий, конфликтов и трагических ошибок. Барон — рыцарь, но, стремясь к независимости, не замечает, как начинает служить золоту. Дон Гуан — рыцарь любви, рыцарь красоты и «праздника жизни», служа этой идее, не замечает, что служит неподлинному. И ему недостает сил на единственный и подлинный праздник. Сальери — рыцарь искусства, он служит музыке жертвенно и страстно, но, убивая Моцарта, убивает саму музыку.

Признав героев «Маленьких трагедий» людьми идеи, рыцарями идеи, Вивьен признал их исключительность. И ему потребовались «адекватные» этому замыслу актеры. Он попытался изменить привычные бытовые формы существования актеров. «Мысли и страсти, а не чувства», — повторял он ежедневно. И боролся с испытанными актерскими защитными средствами — поисками характера в характерности. Актеры цеплялись за конкретность: кто гости у Лауры, что именно она играла, какую роль «так верно поняла»? Борьба была упорной, но неравной. Вивьен выигрывал там, где апеллировал к личностям. Получилось в «Моцарте и Сальери». Победа была частичной, но все же очень значительной — первый зрительский успех «Маленьких трагедий» на сцене, поразительный трагический взлет Симонова — Сальери и трогательно застенчивый Моцарт — Честноков.

Какие-то секреты пушкинской драматургии Вивьен все-таки открыл не только в «Моцарте и Сальери». В «Каменном госте» он «оживил» фигуру Командора. Маску и полужесткий «скульптурный» плащ одевали на актера. Текст шел в записи, звучание которой можно было произвольно усиливать, создавая эффект инфернальности. Записывали подряд все низкие мужские голоса. И выяснилось, что роль достаточно сложна, хотя в ней всего несколько фраз. И тогда Вивьен сыграл ее сам. Сыграл неожиданно. В голосе не было интонационных красок. Будто заговорил камень. Это завораживало, сосредоточивало мысль на каком-то уже внесценическом продолжении действия.

Случилось так, что «Маленькие трагедии» стали последним спектаклем Вивьена-режиссера и Вивьена-актера. С ним ушел замысел постановки «Маскарада», продуманный и выношенный. {56} Уже был готов макет и удивительные эскизы Н. П. Акимова. Задумывались «Вишневый сад» и «Дядюшкин сон», где Вивьен собирался сыграть князя. Замыслы подтверждали устремленность Вивьена к театральности высокого стиля, к героям крупным и страстям вечным.

Работая с Черкасовым над ролью Дронова в спектакле, название которого по совпадению обстоятельств оказалось символическим и для него, и для актера — «Все остается людям», Вивьен искал философский знаменатель проблемы жизни и смерти. И сформулировал его так: «Вера в цель — единственная дорога в бессмертие». Жизнь наперегонки со смертью. Ради дела. Оно остается людям.

В работе над спектаклем это суждение обеспечивало возможность избежать мелодрамы. В жизни — было лирическим признанием в любви к театру, поглощавшему его без остатка. Театр был его счастьем, судьбой, наконец — миссией.

Современники, признавая редкостную цельность его творческих убеждений и взглядов на профессию, видели в них исток этического и эстетического авторитета Вивьена, а его миссию видели в воплощении традиций. А он меньше всего был хранителем. Он активно жил во времени, остро ощущал его движение, но был непререкаемо убежден, что никакой ход истории не отменяет общечеловеческих ценностей. Их сохранение, преемственность культуры — нравственной памяти народа — было его целью и его верой.

*В. В. Иванова,  
заслуженный деятель искусств РСФСР*

# **{****57}** Л. С. Вивьен о театре и о себе[[87]](#endnote-2)

## **{****58}** Воспоминания и размышления[[88]](#endnote-3)

У моего деда Александра Осиповича Вивьена де Шатобрена и бабки Елены Николаевны было шестеро сыновей. Мой отец Сергей Александрович — старший из них.

Из братьев отца менее всего я знал Анатолия Александровича. Остальных помню хорошо. Александр Александрович служил хормейстером и дирижером в оперных театрах Москвы, считался прекрасным пианистом, Николай Александрович играл на провинциальной сцене под псевдонимом Николин. Михаил Александрович стал городским головой Ялты, а Борис Александрович работал инженером на Юго-Восточной железной дороге и жил, как и мои родители, в Воронеже.

Мой отец также выбрал профессию инженера. Помню его неутомимым тружеником, строгим и в то же время добрым человеком, уделявшим много внимания воспитанию детей. Семья моей матери — Елизаветы Дмитриевны Поляковой — очень увлекалась театром. Сестра матери, носившая по мужу фамилию Большакова, танцевала в Большом театре, а ее супруг работал там же дирижером. После его смерти Большакова перебралась в Петербург, где две ее девочки учились в Театральном училище.

Я родился 29 апреля 1887 года в Воронеже, куда мать и отец переехали из Москвы еще молодыми людьми. Мои два брата пошли впоследствии по стопам отца: Сергей Сергеевич трудился инженером-изыскателем на строительстве Куйбышевского гидроузла, младший — Александр Сергеевич, был студентом-путейцем (он умер от туберкулеза совсем молодым).

Нянька Прасковья Афанасенкова — полноправный член нашей семьи — обращалась с нами как со своими детьми: пестовала, ругала, хвалила, рассказывала сказки. Некоторое время жила у нас в доме и гувернантка-француженка Софи Абалеа. Она научила нас хорошо говорить по-французски. Многие театральные термины я усвоил благодаря ей еще в детстве.

Воронеж представлялся мне в детстве очень большим городом — он и был большим губернским городом, зеленым и красиво расположенным. Центр возвышался над приречной частью. Речка Воронеж — в просторечии Ворона — превосходно вписывалась в живописный пейзаж. С огромным удовольствием совершал я поездки на велосипеде по прекрасным окрестностям города, заезжая в Ботанический сад, находившийся за городской чертой. {59} Все казалось светлым, очаровательным. На всю жизнь я запомнил воронежскую весну — шум весеннего разлива, уличные ручейки, весело бегущие по камешкам вниз. Лето приносило с собой новые радости. Да и осень и зима были не хуже. Я очень любил кататься на коньках и впоследствии даже стал призером гимназии, завоевав золотой жетон.

В Воронежскую первую классическую гимназию меня определили в 1896 году, закончил я ее в 1904‑м. В гимназии увлекался литературой, хорошо писал сочинения. С интересом занимался историей, математикой. «Подвела» меня география. Четыре балла, полученные по этому предмету, помешали мне получить золотую медаль, и я окончил гимназию с серебряной.

Читать я научился рано. Начинал с приключенческих, фантастических, исторических романов Жюля Верна, Фенимора Купера, Герберта Уэллса, Вальтера Скотта. Затем открыл для себя большую русскую литературу. Моими любимыми писателями стали Л. Н. Толстой, позднее — Ф. М. Достоевский, а настольными книгами — «Казаки» и «Война и мир». С малолетства я любил также поэзию, читал стихи Пушкина, Лермонтова, Кольцова.

Самое яркое воспоминание гимназических лет — наш учитель словесности и классный наставник Гаврила Алексеевич Новочадов. Худой, с бледным лицом, окаймленным темными волосами и бородкой, с выразительными коричневыми глазами, он мог бы послужить моделью для художника, пишущего Христа. Новочадов отличался либеральными взглядами. Именно он приобщал нас к миру передовой русской поэзии. Нерадивых не любил, бывал с ними раздражителен, резок. Помню, как он выгнал из класса одного из моих соучеников со словами: «По неспособности продолжать классическое образование, идите вон из класса!»

На нелюбимых педагогов мы сочиняли стихи, порой острокритические, в частности на отца Иоанна, преподававшего закон божий. Помню такую историю. Когда однажды отец Иоанн рассказывал о Нагорной проповеди и различных чудесах, кафедра, за которой он сидел, вдруг двинулась с места и пошла… Разразился скандал, началось расследование, но класс не выдал зачинщиков этой проделки. Они потом сами признались, и Новочадов сделал все, чтобы уменьшить им наказание.

В гимназии царил вольный дух, хотя заметных политических фигур в ней не было. Когда мы учились в старших классах, до нас уже доходили вести о забастовках, борьбе. Мы — молодые — сочувствовали. Помню приезжавшего из Москвы студента-филолога Яблочкина, с которым мы читали произведения Белинского, Писарева и других.

Театр занимал меня с детских лет. Понимаю, что не составляю в этом смысле исключения. То же самое может сказать о себе множество людей. Все началось с детских игр. Я постоянно {60} изображал кого-то. Если извозчика, то лошадь и пролетку образовывали стул и табуретки. Если попа, то перевоплощение достигалось за счет того; что я надевал на себя одеяло, брал банку из-под килек, обвязывал ее веревкой и усиленно «кадил».

Дома рассказывали, что, когда мать возила меня маленького на Кавказ, я в бархатном костюмчике с белым воротничком самозабвенно декламировал на радость всего вагона: «Пряник шоколадный, чудо-загляденье, если его скушать, просто наслажденье!» Наверное, выглядел я забавно, и меня слушали с удовольствием…

К числу прочно врезавшихся в память воспоминаний относятся посещения дома А. Л. Дурова[[89]](#endnote-4). После долгих странствий, работы в различных городах России, зарубежных гастролей Анатолий Дуров приехал в полюбившийся ему Воронеж и поселился здесь. Мне очень нравились его воспитанники, и особенно две обезьянки, птицы, собаки, дрессированные белые мыши. У входа в дом висело объявление: «Кто ко мне приходит, делает мне удовольствие, а кто не ходит, делает одолжение». Вторая часть фразы никого не обманывала. Дуров любил детей и охотно принимал их у себя. Его дом-музей был полон разнообразных чудес.

По мере того как я взрослел, театр занимал все большее место в моей жизни. Этому немало способствовала домашняя обстановка. Ведавшая домом, воспитывавшая детей, моя мать находила время и для своих театральных склонностей. Она играла в любительских спектаклях, часто становясь и их устроительницей[[90]](#endnote-5). За исполнение роли Марьицы в «Каширской старине» Д. В. Аверкиева и других ролей ее очень хвалили. Репетиции спектаклей часто проводились у нас дома, и я стремился во что бы то ни стало попасть в заветное помещение. Если меня прогоняли, подглядывал. Мне исполнилось десять лет, когда у нас в доме начал бывать В. И. Никулин[[91]](#endnote-6), державший в 1897 – 1898 годах антрепризу в Воронежском театре. Плотный, темноволосый человек, он необычайно благожелательно относился к нашей семье. Театральные разговоры, которые вели взрослые, откладывались в моей памяти. Я жадно прислушивался к ним. Никулина в городе очень почитали. Его «Товарищество русских артистов» преобразило театральный «климат» Воронежа. Никулин давал спектакли по удешевленным ценам, показав в течение сезона и несколько бесплатных представлений «из классических пьес» для учащихся. Газеты писали о серьезном подборе репертуара, точной обстановке, правильном распределении ролей, знании их актерами и так далее.

Отец не очень потворствовал моему увлечению театром, мать, наоборот, одобряла. Меня начали водить на спектакли. В десять лет я видел какую-то боярскую пьесу, о которой у меня сохранились смутные воспоминания (может быть, это была «Чародейка» И. В. Шпажинского или «Князь Серебряный» по {61} А. К. Толстому), но сам мир театра глубоко взволновал и очаровал меня. В том же году, когда мы гостили у родных в Москве, меня возили на балет Ц. Пуни «Конек-Горбунок» в Большой театр. Через некоторое время состоялся и мой сценический дебют. Для спектакля «Счастливиц» по пьесе Вл. И. Немировича-Данченко понадобился исполнитель на роль восьмилетнего мальчика. Эту роль поручили мне, чем я весьма гордился.

Однако моя основная «сценическая деятельность» разворачивалась на гимназических подмостках. Для участия в вечерах отбирали тех, кто проявлял способности[[92]](#endnote-7). Я читал оду «Вольность» и «Памятник» А. С. Пушкина, стихотворения Н. А. Некрасова. Постепенно подобралась компания гимназистов, желавших играть в спектаклях. Содействовал этой затее, конечно, Новочадов, ставший нашим идейным руководите тем. Помогал нам также один из актеров театра.

Моей первой ролью оказался Хлестаков. Затем я сыграл бедного, замученного жизнью чиновника Мухина в комедии В. А. Тихонова «Через край». Зрители весьма одобрили меня, даже директор гимназии много раз повторял: «Хорошо, хороню!» Позднее я сыграл и Чацкого. Наши спектакли, в которых принимали участие также гимназистки, приурочивались обычно к праздникам и исполнялись один-два раза. Какое-то подобие декораций изготовляли мы сами, реквизит добывали в театре, там же брали и парики. Приходивший из театра гример помогал нам. Каждый спектакль становился настоящим праздником, торжественным событием. Представления шли в актовом зале гимназии перед нашими родителями и другой весьма благожелательной публикой.

Немалую роль в моем «театральном воспитании» сыграли и те впечатления, которые я жадно впитывал в себя. В старших классах гимназии я стал завсегдатаем городского театра. (Спектакли шли также в летнем театре «Эрмитаж», Купеческом клубе, а позднее в Народном доме). Посещал я и концерты, дававшиеся в зале Дворянского собрания. В антрепризах разных лет видел многих прекрасных актеров. Особенным успехом пользовался драматический любовник А. А. Агарев[[93]](#endnote-8), которого я помню в Жадове и Чацком. Он обладал незаурядным талантом и темпераментом. Многие его интонации я и сейчас могу воспроизвести. Запомнил я также героинь Е. И. Шеину и С. Б. Писареву (первая занимала также амплуа гранд кокет), драматическую инженю А. А. Лодину, комика Л. Д. Короткевича. Воронежский театр обладал довольно высокой сценической культурой. Новые пьесы тщательно репетировались, актеры хорошо знали роли. Став старше, я видел в начале века много спектаклей в антрепризе А. А. Линтварева, несколько сезонов работавшего в Воронеже.

На городской сцене шли тогда все основные пьесы А. П. Чехова («Три сестры», «Иванов», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», {62} «Чайка»), а также многие драматические произведения М. Горького («Мещане», «На дне», «Дачники»). Мне удалось посмотреть «Вишневый сад», «Мещане», «На дне». Кроме того, я видел на воронежской сцене «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Снегурочку» и «Доходное место» А. Н. Островского, «Униженных и оскорбленных» по Ф. М. Достоевскому, «Анну Каренину» по Л. Н. Толстому, «Детей Ванюшина» С. А. Найденова, «Романтиков» и «Сирано де Бержерака» Э. Ростана, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, «Графа де Ризоора» В. Сарду и многое другое. А сколько приезжало знаменитых гастролеров: В. Н. Давыдов[[94]](#endnote-9), В. Ф. Комиссаржевская[[95]](#endnote-10), Е. К. Лешковская[[96]](#endnote-11), П. Н. Орленев[[97]](#endnote-12), братья Адельгейм[[98]](#endnote-13) — этот список можно продолжить.

Я видел Комиссаржевскую в «Дикарке» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева, в «Родине» Г. Зудермана, а Орленева в «Царе Федоре Иоанновиче» А. К. Толстого. Запомнились мне также выступления М. К. Заньковецкой[[99]](#endnote-14) в «Наталке-Полтавке» И. П. Котляревского и в «Ой, не ходи, Грицю…» М. П. Старицкого; Е. К. Лешковской и Н. М. Падарина[[100]](#endnote-15) в «Волках и овцах» Островского, «Пустоцвете» Н. Л. Персияниновой, «Мисс Гоббс» Джерома К. Джерома; гастроли Первого передвижного драматического театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской[[101]](#endnote-16). Его спектакли поражали системой ширм и тем, что шли без суфлера, о чем даже оповещала афиша.

Вечером в театр гимназистов пускали далеко не всегда. Приходилось хитрить, переодеваться. Помню, как, отправляясь с двумя товарищами смотреть «На дне» — спектакль вызвал в городе огромный интерес, о нем говорили, — я надел ушанку, шарф, очки и в таком виде пробрался в раек, куда за гривенник пропускали капельдинеры.

Кроме драматических, шли опереточные (к ним я тяготел меньше) и оперные спектакли. Помню прекрасные концерты В. И. Касторского[[102]](#endnote-17), А. М. Лабинского[[103]](#endnote-18), Е. И. Збруевой[[104]](#endnote-19), Л. М. Сибирякова[[105]](#endnote-20) и других. А когда весной 1903 года на гастроли в Воронеж (они проходили на сцене летнего театра «Эрмитаж») приехала итальянская оперная труппа под дирекцией Ф. Кастеллано, я стал горячим поклонником певицы Эстер Адоберто. Репертуар итальянцев состоял из «Тоски» Дж. Пуччини, «Трубадура» и «Аиды» Дж. Верди, «Африканки» Дж. Мейербера и «Евгения Онегина» П. И. Чайковского. Драматическое сопрано Адоберто пела главные партии, в том числе и Татьяну. Она обладала поразительным по красоте, сильным, прекрасно обработанным голосом. Говорили, что ей могут позавидовать даже иные колоратурные сопрано, настолько легко она преодолевала трудные места партий.

Мое «театральное образование» пополняли также поездки в Москву, где я гостил у бабушки и тетки. Праздником стал для меня спектакль «На дне» в МХТ. На всю жизнь запомнилась также игра М. Н. Ермоловой[[106]](#endnote-21) и А. А. Остужева[[107]](#endnote-22) в {63} «Без вины виноватых» Островского (эту постановку я видел позднее, когда уже учился в Петербурге).

За год до окончания гимназии, во время летней поездки в Москву, произошло событие, определившее в конечном счете выбор профессии. Я жил у родных в Малаховке, где свел знакомство с актером Малого театра Н. М. Падариным. Поскольку Падарин по-соседски часто заходил к нам, я, осмелев, попросил его послушать меня. Падарин согласился. Я прочитал ему «Пророка» («С тех пор как вечный судия…») М. Ю. Лермонтова, «Любите ли вы театр…» В. Г. Белинского и отрывок из романа М. Н. Загоскина «Юрий Милославский». Падарин одобрил меня: «Ну, брат, молодец! Надо идти в Театральное училище, надо учиться!» Однако этому воспрепятствовал отец, сказав: «Э нет, сначала поучись в серьезном институте, а там видно будет». И тогда я выбрал профессию инженера. Из пятидесяти трех человек, окончивших гимназию, восемнадцать решили ехать учиться в Петербург, в Политехнический институт. Я послал документы на электромеханическое отделение и в начале лета 1904 года отправился в столицу, чтобы осмотреться, а с осени стал полноправным петербургским жителем.

В Петербурге я поселился сначала у Большаковых на Съезжинской улице. Мой дед Александр Осипович, состоявший членом правления Юго-Восточных железных дорог, жил на Большой Морской улице (теперешняя улица Герцена). Когда я приехал, деда в городе не оказалось, и я встретился с ним позднее. В чинном доме деда, где за обедом говорили только по-французски, я бывал редко. Случилось так, что гораздо ближе я сошелся с другими, более дальними родственниками.

В Петербурге проживал мой двоюродный дядя полковник Генерального штаба Осип Осипович Вивьен де Шатобрен, женатый на артистке балета Мариинского театра Елизавете Аполлоновне Кусковой. Я навещал их и мою двоюродную тетку Ольгу Эдуардовну Корейшу, прекрасную музыкантшу, вышедшую замуж за шахматиста Сергея Михайловича Северова. В доме Северовых в Прядильном переулке, недалеко от Покровской (теперешней Тургеневской) площади, я бывал особенно часто. Здесь играли в четыре руки, пели, устраивали импровизированные концерты. У Северовых я познакомился с И. М. Лапицким[[108]](#endnote-23), Л. А. Дельмас[[109]](#endnote-24), Н. Н. Рождественским[[110]](#endnote-25); в этом доме словно закладывались основы будущей «Музыкальной драмы»[[111]](#endnote-26).

Под влиянием Ольги Эдуардовны я увлекся музыкой Вагнера. Северовы имели в Мариинском театре ложу, куда они периодически приглашали меня. Я прослушал многие вагнеровские оперы, в том числе и составляющие знаменитый цикл «Кольцо Нибелунга»[[112]](#endnote-27).

Летом Северовы жили на даче в Новом Петергофе. До сих пор он у меня ассоциируется с этими милыми, интересными людьми. Вечерами здесь царила особая праздничная атмосфера. {64} Яркое освещение, бьющие фонтаны производили чарующее впечатление. Играли оркестры: Гуго Варлиха[[113]](#endnote-28), военный… Живописную процессию образовывали кареты, ландо и упряжки. Было принято, не выходя из них слушать концерты, которые устраивались на большой веранде.

Осенью 1904 года, получив место в общежитии, я начал самостоятельную жизнь. Из города, от клиники Вилье, что на Выборгской стороне, до Политехнического института ходил паровичок, тащивший три вагончика.

Студенты жили в очень хороших условиях, Я имел отдельную небольшую, но поместительную комнату. Около окна стоял столик, на который в случае необходимости водружалась чертежная доска. Кровать, умывальник, удобное кресло, скромный шкафчик дополняли обстановку. При институте работала дешевая столовая, весьма выручавшая студентов при их обычном скромном бюджете. Немногочисленные девушки-студентки жили отдельно, на втором этаже. Распорядок дня мы имели свободный, ибо обязательное посещение занятий нам не предписывалось. Лекции напоминали отчасти семинары. Преподаватели беседовали на них со слушателями, в результате чего становился понятным уровень знаний последних. Институт обладал прекрасно оборудованными лабораториями, а на верхнем этаже находилась чертежная, в которой я часто работал по вечерам.

Вначале я исправно ходил на все занятия. Механику слушал у В. Л. Кирпичева[[114]](#endnote-29), необычайно доброго человека, неизменно встречавшего учащихся мягкой, теплой улыбкой. Физику читал В. В. Скобельцын[[115]](#endnote-30), отец академика Д. В. Скобельцына[[116]](#endnote-31). Помню его темноволосым, худым, тонким, чем-то похожим на Мефистофеля. Я с удовольствием посещал его лекции. Михаил Андреевич Шателен[[117]](#endnote-32) преподавал электротехнику. Педагоги были у нас отменные.

С гордостью мы — первокурсники — облачились в форму: куртки с погончиками, на которых значилось «П‑1».

Однако 1904/05 учебный год закончился для нас ранее, чем мы могли предполагать. После событий 9 Января, нашедших отклик по всей стране, обстановка в столице резко накалилась. Власти пытались пресечь начавшуюся революцию. В институте стало неспокойно, полиция принялась проводить обыски. В этой ситуации основатель и ректор Политехнического института князь А. Г. Гагарин[[118]](#endnote-33) выхлопотал, чтобы отвести угрозу от студентов, закрытие института на полгода. Я уехал в Воронеж.

Там я активно участвовал в любительских спектаклях. В Воронеже построили великолепный Народный дом, на сцене которого мы выступали. Я сыграл несколько ролей, в том числе Карандышева в «Бесприданнице» Островского.

Осенью 1905 года занятия возобновились. В институте бурлила жизнь, проводились диспуты (в них участвовал и А. В. Луначарский), возникали острые споры. Я чувствовал себя своим {65} в этой среде, однако с мечтой о театре не расставался. Она все время подспудно жила во мне, вызывая повышенный интерес не только к любительству, но и к театральным зрелищам столицы. Началось непрерывное хождение по спектаклям и концертам, продолжавшееся все годы моей учебы в институте и не прекратившееся также позднее. Завел я и некоторые знакомства в актерском мире.

Моя тетка Большакова дружила с артисткой кордебалета Мариинского театра Надеждой Алексеевной Бакеркиной[[119]](#endnote-34), элегантной неглупой женщиной, обладавшей большими связями в свете. Я был представлен Бакеркиной, и та ввела меня в театральный мир, познакомив со многими артистами. Я старался не пропускать балетные спектакли, часто смотрел их (при отсутствии билетов) из «кукушки» — самой левой ложи верхнего яруса.

Мне повезло. То была блистательная пора русского балета. В Мариинском театре танцевали М. Ф. Кшесинская[[120]](#endnote-35), В. А. Трефилова[[121]](#endnote-36), О. И. Преображенская[[122]](#endnote-37), А. П. Павлова[[123]](#endnote-38). Сравнительно недавно появились в труппе молодые Т. П. Карсавина[[124]](#endnote-39) и Э. И. Билль[[125]](#endnote-40). Несколько позднее состоялись дебюты Е. М. Люком[[126]](#endnote-41) и О. А. Спесивцевой[[127]](#endnote-42). Превосходны были и танцовщики: М. М. Фокин[[128]](#endnote-43), Ф. В. Лопухов[[129]](#endnote-44) и другие.

С Фокиным я вскоре познакомился, а впоследствии, в пору работы В. Э. Мейерхольда[[130]](#endnote-45) в Мариинском театре, неоднократно встречался. Я любил сиживать в мастерской, расположенной под самым потолком театра, где А. Я. Головин[[131]](#endnote-46) создавал свои волшебные декорации. Мейерхольд там бывал постоянно, Фокин также. Это был высокий, рано облысевший человек, с горящими глазами, увлеченно говоривший о балете. Мы с ним много беседовали. Меня интересовали его новации, и я пытался разобраться в них. Фокин стремился не просто к обновлению техники классического танца, он вносил в танец новый смысл, искал для него особую пластическую форму. Речь шла, по сути дела, о создании образа. От исполнителей балета Фокин требовал быть не только танцовщицами и танцовщиками, но и актрисами и актерами. Фокин добивался подлинной жизни человеческого тела в музыке. На всю жизнь мне запомнились поставленные им танцы в опере Х. Глюка «Орфей и Эвридика»[[132]](#endnote-47) с их особой выразительностью. Мне всегда казалось, что в «Шопениане»[[133]](#endnote-48) он нашел гениальный пластический эквивалент музыке, оживив ее в веренице движений. До Фокина танцовщицы щеголяли на сцене в диадемах, бриллиантах, он заставил их все это снять.

Фокин утверждал непривычное, но у него появлялось все больше сторонников, Павлова, Карсавина перешли в его лагерь. Деятельность Фокина в балете походила, на мой взгляд, на деятельность Мейерхольда в драме и опере — оба они, каждый на своем поприще, стали реформаторами, озабоченными поисками новой образности.

{66} Из балерин наиболее сильное впечатление производила на меня Карсавина, с ней меня познакомила Бакеркина. В Карсавиной — красивой молодой женщине — всегда, и в жизни, и на сцене, ощущался второй план, загадка, свой мир. В ней отсутствовала банальность, она казалась особенной.

Неотъемлемыми от балетного круга той поры представлялись ведущие критики: А. Л. Волынский[[134]](#endnote-49) и В. Я. Светлов[[135]](#endnote-50), всегда сидевшие в театре на определенных местах в первом или во втором ряду партера.

Балетные премьеры, бенефисы, абонементные спектакли посещала самая фешенебельная публика. В театре образовывалось нечто вроде «семейного собрания», где все или почти все были друг с другом знакомы и оживленно беседовали, обмениваясь новостями.

На оперные представления собиралась своя публика, менее аристократическая и весьма серьезная. Я стал завсегдатаем и оперных постановок, ибо жадно поглощал все самое лучшее.

Иностранные певцы пели в антрепризе А. А. Церетели, занимавшей помещение теперешней Оперной студии Консерватории. Великолепной труппой обладал Мариинский театр. Здесь работали Л. Я. Липковская[[136]](#endnote-51), М. Н. Кузнецова-Бенуа[[137]](#endnote-52), Е. И. Збруева, М. Б. Черкасская[[138]](#endnote-53), И. В. Ершов[[139]](#endnote-54), И. В. Тартаков[[140]](#endnote-55), А. М. Давыдов[[141]](#endnote-56), В. И. Касторский, А. М. Лабинский, А. В. Смирнов[[142]](#endnote-57) и многие другие. В спектаклях театра периодически пели Ф. И. Шаляпин[[143]](#endnote-58) и Л. В. Собинов[[144]](#endnote-59), приезжавшие из Москвы.

Я слушал Давыдова, Черкасскую, Тартакова, Смирнова в «Пиковой даме», Тартакова — в «Демоне», Шаляпина, Собинова, Липковскую, Смирнова — в «Фаусте», Собинова в «Евгении Онегине» и «Лоэнгрине».

Меня пленял чарующий голос, артистизм, совпадение внутренних и внешних данных, громадное обаяние худенькой, стройной Липковской. Верилось до конца, что именно такой должна быть Лакме, Маргарита, Виолетта, Розина.

Огромное впечатление произвел на меня спектакль «Орфей и Эвридика» Х. Глюка в постановке Мейерхольда и оформлении Головина. Я уже упоминал о работе Фокина в этой постановке в качестве балетмейстера. Это был изысканно-сказочный поэтический спектакль, с великолепными прозрачными занавесами, с задниками, написанными в прекрасной цветовой гамме. Казалось, со сцены веет чудом и все носит неземной характер. Исполнители: Собинов — Орфей и Кузнецова — Эвридика — запомнились мне, на всю жизнь. В то же время рождалось ощущение, что идет драматический спектакль, отличающийся слитностью всех компонентов, целостностью пластического решения. Все это было так непривычно для традиционного оперного представления, где полагалось только петь, не думая ни о чем ином.

И конечно, самым большим потрясением моей петербургской юности стал Шаляпин, которого я слышал много раз.

{67} На спектакли с участием Шаляпина собиралась огромная очередь в кассу за билетами, состоявшая в основном из молодежи. Но приходили и пожилые люди. Зимними ночами грелись у костров (мне тоже довелось несколько раз постоять таким образом). Очередь была хорошо организована. Одна группа уходила, оставляя своего представителя, другая приходила.

Когда несколько позднее, уже в годы учебы в Театральном училище, я познакомился с Мейерхольдом, он говорил мне, что в опере никто ничего не понимает, а Шаляпин — гений, нужно изучать то, что он делает. Однажды Мейерхольд пригласил меня на оперу «Юдифь» А. Н. Серова, в которой Шаляпин пел Олоферна. Мы взяли с собой клеенчатую тетрадь, чтобы все фиксировать. Во втором акте Олоферн лежит на ложе, его обмахивают опахалами.

Мейерхольд говорит мне: «Слушай музыку и смотри на ноги Шаляпина, как он будет вставать. Ни одного лишнего движения, жеста. Следи за руками! Все лишь имитируют музыку — ха, ха! — а Шаляпин живет в ней, постигает ее».

В антракте мы зашли к Шаляпину. В мохнатом халате, накинутом на голое тело, он сидел перед гримировальным столиком. Был недоволен собой, это сразу чувствовалось. Спросил: «Что, сегодня я плохо пел?» Я восхищенно сказал: «Что Вы!» Мейерхольд воскликнул: «Великолепно!» Однако Шаляпин снова повторил: «Плохо. Голос не звучал, я знаю». Затем он обратился к Дворищину[[145]](#endnote-60), находившемуся тут же: «Исай, охраняй меня, никого не пускай. Стань с той стороны двери». Дверь осаждали. Дворищин пытался что-то сказать об именитых посетителях, но Шаляпин был непреклонен.

Встречался я с ним и еще несколько раз. Осенью 1918 года он сыграл Яшку-Турка в «Певцах», поставленных в Александринском театре в честь столетия со дня рождения И. С. Тургенева. Шаляпин необычайно добросовестно отнесся к работе над этой небольшой ролью. Он четыре раза репетировал с нами, драматическими артистами. Исполнение им «Лучинушки» вызвало, конечно, у зрителей ни с чем не сравнимый восторг.

Спустя несколько месяцев мне пришлось отправиться в Москву по делам недавно организованной Школы актерского мастерства (ШАМ), которую я возглавлял. К моей великой радости, я оказался в одном купе с Шаляпиным. Большую часть ночи мы не спали, разговаривали об актерах, опере, критике. Шаляпин несколько раз возвращался к мысли о том, что для настоящего артиста самым строгим судьей является он сам. Если же актер утрачивает способность видеть себя со стороны, он уже ни на что не годен. Попутно Шаляпин вспомнил историю своего поступления в Мариинский театр. Направник[[146]](#endnote-61) предложил ему спеть Руслана, осведомившись заранее, сможет ли он это сделать. Шаляпин с молодым задором ответил утвердительно. Но когда он исполнил партию Руслана, то понял, что не имеет на нее права, {68} что ничего не вышло. Он заметил это по виду и рабочих сцены, и капельдинеров («Лица у них были не те, когда я проходил мимо»). Тогда Шаляпин сказал себе: «Баста, Руслана я больше никогда петь не буду» — и сдержал слово. Как известно, он пел Фарлафа, который стал его замечательным творением.

Весной 1922 года в Школе русской драмы (так тогда назывались Драматические курсы при Театральном училище), где я тоже преподавал, мой курс оканчивала Е. П. Карякина[[147]](#endnote-62). В выпускном спектакле она играла роль Нэнси в пьесе английского драматурга Эсмонда «Святая простота, или Маленькая девочка с большим характером». На свои представления учащиеся распространяли билетики за небольшую цену среди родных. Встретив Шаляпина, я попросил его: «Федор Иванович, посмотрите Лену Карякину в нашем ученическом спектакле». Шаляпин заверил: «Приду. Пусть пришлют билет». Перед спектаклем на мое имя вдруг приносят корзину с фруктами, рижским бальзамом и прочим, но самого Шаляпина нет. Мы огорчены, но вынуждены начать представление. Отыграли первый акт. Кто-то говорит: «Приехал Шаляпин». Я бегом к нему: «Федор Иванович, мы вас так ждали!» — «А что же вы мне за билет прислали? В Нардом, на “Чертово колесо”. Я и отправился туда». Все подивились недоразумению, а Шаляпин после окончания спектакля похвалил Карякину, одобрительно похлопал ее по плечу.

Возвращаюсь вновь к годам моей юности. Походы на оперные и балетные представления не исключали моего интереса к другим зрелищам, в частности к оперетте и эстрадным концертам. Помню опереточную актрису В. В. Кавецкую в театрах «Буфф» и «Палас», выступления красавицы Н. В. Трухановой[[148]](#endnote-63) (будущей жены генерала А. А. Игнатьева[[149]](#endnote-64)), пользовавшиеся огромным успехом («Спешите в “Буфф” скорее, скорее, господа, приехала Труханова, Труханова сюда»), и многих других. Неизменными любимицами публики были в ту пору эстрадные певицы Анастасия Вяльцева[[150]](#endnote-65) и Варя Панина[[151]](#endnote-66). Каждая из них имела свою манеру и свою индивидуальность. Обе они пели романс «Дышала ночь восторгом сладострастья…», но пели по-разному. Вяльцева обладала великолепным голосом, обаянием, поразительной улыбкой. Она выходила на эстраду, смотрела в зал, улыбалась, и покоренные зрители приходили в восторг, слушали ее как зачарованные. В исполнении Вяльцевой ощущалась огромная жизнеутверждающая сила. Панина имела необычайно низкий голос, почти бас. Довольно полная, она пела всегда сидя на стуле, в сопровождении гитаристов (Вяльцева признавала и фортепианный аккомпанемент). Манера Паниной приближалась к цыганской. Она передавала грусть, внутренний драматизм, ей, несомненно, был присущ трагический дар. Поклонники обеих певиц разделялись на «вяльцевистов» и «панинистов». Трудно сказать, кто мне больше нравился. Пожалуй, Вяльцева увлекала больше, чем Панина.

{69} Окунаясь с головой в эту пеструю стихию зрелищ (как только на все хватало времени и сил, но молодость именно этим и отличается), я отнюдь не забывал о главном своем пристрастии — к драматическому театру.

Он имел в то время разные лики. Первый был связан с деятельностью Веры Федоровны Комиссаржевской.

Вскоре после моего приезда в Петербург состоялось открытие Драматического театра в «Пассаже» под дирекцией Комиссаржевской[[152]](#endnote-67). Я видел актрису в ролях Нины Заречной, Норы, Хильды («Строитель Сольнес» Г. Ибсена), Варвары Михайловны и Лизы («Дачники» и «Дети солнца» Горького). Особенно поразила меня ее Лиза. (После спектакля «Дети солнца» я и два моих товарища познакомились с И. М. Ураловым[[153]](#endnote-68), игравшим Чепурного, и долго ходили с ним по ночным улицам, разговаривали). У Комиссаржевской всегда присутствовала своя личная тема в искусстве. Что бы она ни играла, в ее игре ощущалось недовольство плохо устроенной жизнью и протест против нее. Лиза — Комиссаржевская стремилась всеми силами души к другой жизни, но свершить ей было ничего не дано. Уже одним своим присутствием она звала куда-то, будоражила. Жутко становилось, когда проявлялась ненормальность Лизы. В сцене с Ураловым — Чепурным Комиссаржевская необычайно сильно играла предчувствие, что вот‑вот произойдет что-то трагическое.

Мы, студенты, добывали контрамарки в Театр Комиссаржевской. Они стоили тридцать две копейки (в Мариинском театре, чтобы попасть внутрь, требовалось дать капельдинеру около целкового). Публика принимала спектакли очень хорошо, хотя я помню случай, когда на «Дачниках» в партере раздался негодующий возглас и А. Э. Блюменталь Тамарин[[154]](#endnote-69), игравший Власа, резко бросил в зал: «Уйдите из театра!» (На знаменитой премьере пьесы[[155]](#endnote-70), превратившейся в общественный скандал, я не присутствовал). Театр Комиссаржевской привлекал прежде всего молодежь. В угоду толпе актриса ничего не делала. Она отводила душу на молодой драматургии, и пьесы Горького закономерно привлекли ее внимание.

Я привозил Комиссаржевскую несколько раз на студенческие вечера, где она выступала в концертах, каждый раз удивляясь ее трепетному проникновенному дару. Интересно, что у Комиссаржевской в разных ролях были разные глаза — меня это всегда поражало: наивные детские — в «Бое бабочек» Г. Зудермана, недоумевающие, обиженные в «Строителе Сольнесе» Ибсена. В «Гедде Габлер» Ибсена подведенные зеленым глаза актрисы смотрели вначале холодно, надменно, отчужденно; а затем взгляд менялся, в нем появлялось отчаяние.

По моему глубочайшему убеждению, Комиссаржевская и сейчас могла бы играть, производя впечатление сугубо современной актрисы. Я иногда говорю своим ученикам — студентам Театрального института: «Вот есть множество фотографий, запечатлевших {70} Комиссаржевскую в роли Рози (“Бой бабочек”)[[156]](#endnote-71). Попробуйте снимитесь в пятидесяти позах, а я посмотрю на вас. Учитесь достигать такого слияния внешнего и внутреннего рисунка роли, такого наполнения образа, такой правды и глубины жизни на сцене. Тогда все и получится».

Гедду Габлер актриса сыграла уже в своем Театре на Офицерской, открывшемся одноименной пьесой Ибсена осенью 1906 года[[157]](#endnote-72). Поставил этот спектакль В. Э. Мейерхольд, приглашенный Комиссаржевской из провинции.

Нас, молодых, притягивала в Театр на Офицерской уже не только игра гениальной актрисы, но и спектакли необычного режиссера. То, что он делал, казалось нам в ту пору открытием, увлекало. Что-то в этом искусстве отвечало эстетическим поискам эпохи.

Меня поразило, в частности, решение «Жизни человека» Л. Н. Андреева[[158]](#endnote-73), новизна и единство приемов, использованных в постановке. Здесь авансцена играла роль просцениума, вместо рампы использовались выносные софиты, вообще великолепно применялся свет (блики, конусы), способствовавший «размыканию» сцены-коробки, созданию ощущения призрачности происходящего.

Но Комиссаржевская в спектаклях Театра на Офицерской стала скованнее, холоднее. Это особенно проявилось при возобновлении «Кукольного дома» Ибсена[[159]](#endnote-74), который ставился на этот раз в декорациях, лишенных какой бы то ни было жизненной достоверности. Свою «коронную» роль — роль Норы актриса играла теперь иначе, словно в ней что-то погасло. Видимо, индивидуальность Комиссаржевской, привычная для нее миссия духовного лидерства вступили в противоречие с тогдашней установкой Мейерхольда на то, что актер должен быть лишь дополнением к общей картине, создаваемой прежде всего художником. Комиссаржевская с этим смириться не могла. В «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка[[160]](#endnote-75), где она играла Беатрису, тоже господствовал художник плюс сложный рисунок мизансцен, пластических поз — остановок, условных жестов. Актриса не всегда все это осваивала. Но и здесь она умела трогать. Как потрясающе произносила Комиссаржевская последний — скорбный и в то же время мятежный — монолог своей героини.

(Кстати, после разрыва с Мейерхольдом актриса тоже выступала в символистских пьесах[[161]](#endnote-76). Так что целиком возлагать тяготение к символистскому репертуару на Мейерхольда, по-видимому, не стоит).

Для меня и моих товарищей имя Комиссаржевской значило необычайно много. Мы трагически пережили весть о преждевременной кончине актрисы.

А с Мейерхольдом мне довелось встречаться еще не раз. Сначала я оценивал его постановки как зритель, а через несколько лет близко познакомился с ним и был на «ты». Могу {71} даже назвать себя отчасти учеником Мейерхольда применительно к поре Студии на Бородинской[[162]](#endnote-77) и началу моей работы в Александринском театре, а затем и соратником его в различных театральных начинаниях первых лет революции.

После ухода от Комиссаржевской Мейерхольд получил неожиданное приглашение на александринскую сцену, что воспринималось как нечто неслыханное. Я видел первую постановку режиссера «У врат царства» К. Гамсуна[[163]](#endnote-78). В студенческие годы я с интересом почитывал Гамсуна и отправился на спектакль незамедлительно. Мейерхольд, сыграв главного героя Ивара Карено, выступил на этот раз и как актер. Вначале я не понимал, что Р. Б. Аполлонский[[164]](#endnote-79), исполнявший роль Бондезена резко-карикатурно и вызывавший смех зрительного зала, нарочно «резал» Мейерхольда. Бондезен — человек все-таки более значительный (Аполлонский и его жена И. А. Стравинская[[165]](#endnote-80) по своим общественным воззрениям считались самыми «правыми» в Александринском театре). Но если говорить о Мейерхольде, то роль Карено была не в его средствах и он ошибся, взявшись за нее. Мейерхольд имел специфические актерские данные, во многом определяемые его внешностью. Как характерный актер, он тяготел к острому гротескному рисунку. Я видел его в роли принца Арагонского в «Венецианском купце» Шекспира, роли, созданной еще в Московском Художественном театре. Он играл принца угловатым, внешне похожим на Дон Кихота. Последнему выходу героя Мейерхольд придавал выразительный комедийный характер. Неудачливый претендент на руку Порции, глубоко оскорбленный, делал странный жест прощания и резко уходил, сопровождаемый аплодисментами. Роль была блестяще задумана и воплощена.

Однако не актер Мейерхольд, а именно режиссер интересовал нас, молодых. Для Александринского театра, перед великими мастерами которого я благоговел, спектакль «У врат царства» был необычен. Я впервые увидел здесь точно претворенный замысел, единство приемов, целое, а не разнобой. Характерно, что после спектакля мы, взволнованные, рассуждали с товарищами о постановке в целом, об ее идее, а не о том, как играет Давыдов или Кондрат Яковлев[[166]](#endnote-81).

Мейерхольд говорил позднее: «Меня не хотели впускать в этот дом». Молодежь приняла его, из ведущих актеров поддержали только Н. Н. Ходотов[[167]](#endnote-82) и Ю. М. Юрьев[[168]](#endnote-83), а, наверное, восемьдесят процентов труппы встретило в «штыки». Лишь постепенно ситуация несколько изменилась. Характерно, что Давыдов, противник всяких новаций, вначале резко отзывался о Мейерхольде. «Если бы не свихнулся, был бы режиссер», — говорил он. Но уже в 1915 году, когда Мейерхольд ставил драму М. Ю. Лермонтова «Два брата», где я играл Александра, Давыдов сказал мне: «Ты слушай, что он говорит. Он правильные вещи говорит».

{72} Когда я учился в Театральном училище, нас, учеников, начали занимать в спектаклях театра. Это была, как бы теперь сказали, производственная практика. В основном мы появлялись в массовке или бессловесных ролях. Мейерхольд очень хорошо относился к молодым — ко мне, Н. В. Смоличу[[169]](#endnote-84), П. И. Лешкову[[170]](#endnote-85) и другим. В 1913 году он открыл студию, которая стала затем называться Студией на Бородинской. На последнем курсе училища я начал ходить туда на занятия. Тем, что я всю жизнь хорошо двигался на сцене, я, безусловно, обязан полученным тогда урокам.

Мейерхольд утверждал, что нужно восстановить былую актерскую технику, что существуют законы актерского мастерства, которые необходимо постигать и соблюдать. «Ни у кого из сидящих в зале на концерте, — говорил он, — не явится мысль: дай‑ка я выйду и сыграю вместо скрипача. А у нас любой актер захочет и сыграет все, что угодно». Он также ссылался на балет с его техникой: «Не умеешь делать тридцать два фуэте, не будешь балериной. Талантливые, владея техникой, становятся при этом звездами, но и любая артистка балета обязана владеть техникой своего искусства. Если певец не может взять верхнее “до”, он не споет Фауста. Мы должны понимать, что и у нас есть свое ремесло, которым нужно профессионально овладевать». Законы актерского творчества Мейерхольд хотел в ту пору постичь через движение и опыт театра разных эпох.

Когда я на втором курсе пришел в театр, там начиналась первоначальная работа над «Маскарадом». В «Маскараде» я участвовал в массовой сцене, изображая Пьеро в пантомиме Арлекина и Пьеро. С нами много работал сам Мейерхольд. Потом, уже в спектакле, мы выглядывали в сцене маскарада из прорезей знаменитого розово-зеленого головинского занавеса, играли с занавесом, пробегали из одного конца сцены в другой, танцевали. Перед выходом Неизвестного был устроен быстрый пробег. Когда раздавалась зловещая музыка и выходил Неизвестный — длинный человек, в белой маске с птичьим клювом, окаймленной черным кружевом, с посохом в руках, все замирало. Это производило сильное впечатление. Перед сценой баронессы Штраль и князя Звездича маски тоже пробегали, кружились, а затем со смехом рассыпались. Забирались мы и наверх на балкончики-балюстрадки над порталами боковых дверей.

Плановая работа над «Маскарадом» тогда еще не велась, шли лишь отдельные репетиции с исполнителями — это были предварительные наметки, эскизы будущего знаменитого спектакля.

Мои театральные впечатления первых петербургских лет оказались бы неполными, если бы я не рассказал об актерах, перед которыми преклонялся и которые вместе составляли одно целое — Александринский театр. Почтительно проходя тогда мимо здания, построенного по проекту Карла Росси, или находясь в нарядном бело-красном с золотом зрительном зале, я, конечно, не предполагал, {73} что вся моя дальнейшая жизнь будет связана именно с этим театром, где я проработаю изрядное количество лет главным режиссером. В те дни я был просто зрителем спектаклей с участием В. Н. Давыдова, К. А. Варламова[[171]](#endnote-86), М. Г. Савиной[[172]](#endnote-87), В. В. Стрельской[[173]](#endnote-88), В. П. Далматова[[174]](#endnote-89), Н. Н. Ходотова и других.

Вскоре после приезда в Петербург я впервые попал на «Свадьбу Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина[[175]](#endnote-90) в блистательном исполнении корифеев александринской сцены (потом, когда меня уже приняли в театр, я играл в этом спектакле Нелькина). Я ходил затем на все представления «Свадьбы Кречинского». Сидел в оркестре, смотрел, потрясаясь игрой великих мастеров. Мне кажется, что я и сейчас могу воспроизвести интонации Далматова, Давыдова, Стрельской.

Предельно достоверная Стрельская играла Атуеву недалекой, по доброй, наивной, прямо-таки святой женщиной.

Роль Кречинского стала коронной в репертуаре Далматова. У этого умного актера были непредсказуемые и в то же время убеждающие интонации. Я запомнил, как после знаменитого возгласа «Эврика» и отправки письма Лидочке Муромской с просьбой прислать ему солитер Кречинский — Далматов начинал почти петь: «Все — ум, везде ум‑м‑м! В свете — ум, в любви — ум‑м (на высоких нотах), в игре — ум‑м‑м (на низких)». Мейерхольд очень любил Далматова, говоря о нем: «Интересная личность!» Далматов все роли играл занятно, особенно Кречинского. Актер безукоризненно владел отточенной, предельно выразительной формой.

Давыдова я видел во многих его знаменитых ролях: Фамусова, городничего, Кузовкина и других. К их числу принадлежал и Расплюев. Давыдов играл Расплюева необычайно правдиво и очень смешно. Расплюев в его исполнении — фигура одновременно и нелепая, и трогательная — вызывал не только презрение, но и жалость. Когда Нелькин, изгоняемый Кречинским, уходил со словами: «Правда, правда, где твоя сила!», Давыдов — Расплюев тихо, скромно говорил ему вслед: «Поищи правду-то, милый; ты еще молод, поищи!» — и в этом замечании была такая точная констатация факта, такая горечь, что его слова больно ударяли по сердцу.

Спектакль «Свадьба Кречинского» отличался крепким ансамблем. В нем существовало несколько демиургов[[176]](#endnote-91), понимавших друг друга и действовавших вполне согласованно. Давыдов, например, когда он играл, всегда являлся режиссером собственных сцен, вовлекавшим в орбиту своего магического влияния партнеров. Об этом великом актере много написано. Я хочу напомнить лишь об его Подколесине в гоголевской «Женитьбе», о том, как великолепно звучал в исполнении Давыдова монолог перед прыжком в окно. Партитура сцены была разработана мастерски. Подколесин — Давыдов оставался в комнате один, садился {74} и начинал свой монолог. Зрители точно видели при этом, о чем он думает, что переживает. Необычайное значение имели также паузы. Подколесин представлял себе будущее супружество, нарисованное ему ранее Кочкаревым, и блаженство разливалось по его лицу. Он словно видел Агафью Тихоновну, детей, сажал себе на колени по младенцу, начинал качать их, потом по его лицу пробегала какая-то тень, он думал, ужасался и испуг уже полностью овладевал им. «А будто в самом деле нельзя уйти?» Подколесин начинал ходить по комнате, взгляд его падал на окно, решение созревало: «А вот окно открыто; что если бы в окно?» Он выглядывал через окно, стараясь остаться незамеченным, затем быстро взбирался на подоконник и с возгласом «Господи благослови!» срывался вниз.

В игре Давыдова все представало обдуманным до мельчайших подробностей. Причем он обладал таким чувством правды и таким мастерством, что работал безошибочно. Если говорить о современных артистах, то давыдовские корни я более всего ощущаю в Ю. В. Толубееве[[177]](#endnote-92).

Талант и обаяние Давыдова были столь велики, что мне хотелось учиться только у него. Я специально ждал год, чтобы поступить в Театральное училище, когда он станет набирать курс.

Варламовский талант также потрясал. Уже при взгляде на «дядю Костю» хотелось улыбаться — таким заразительным обаянием он обладал.

Позволю себе, чтобы не повторять многие свидетельства об игре Варламова, рассказать лишь небольшой эпизод, участником которого я оказался. Я часто ездил в гастрольные поездки вместе с ведущими мастерами театра, прежде всего с Давыдовым. Однажды меня пригласили в поездку с группой актеров, возглавляемой Варламовым. В числе прочих пьес мы играли «Тетеревам не летать по деревам» — переделку комедии Э. Лабиша «Путешествие мсье Перришона». Варламов играл главного героя Черемухина, а я Миловецкого — молодого человека с сукин-сынскими задатками, одного из женихов его дочери. По ходу действия Миловецкий, разгадавший глупый, жадный, охочий до лести характер отца Лидочки, инсценирует свое падение в пропасть с тем, чтобы будущий тесть спас его. Когда инсценировка удается, Миловецкий заказывает для публикации в газете статью, в которой прославляется этот подвиг, и с удовольствием слушает, как Черемухин читает ее вслух. И вот, когда мы играли спектакль в Двинске, произошел такой случай. Варламову специально вклеивали в газету лист, чтобы он мог прочитать нужный текст. На столик клали также очки. Однако в тот вечер очки положить забыли. Далее события разворачивались примерно по такому сценарию:

Варламов *(подойдя к столику и не найдя очки)*. Вот нынче прислуга пошла. Знает, что мне нужны очки, а нет. *(Идет к средней двери.)* Порфирий! *(Ответа нет. Слугу играл* {75} *актер Н. Д. Локтев*[[178]](#endnote-93), *который должен был появиться лишь через некоторое время.)* Порфирий! *(Ответа по-прежнему нет.)* Вот прислуга пошла, зови, зови, не дозовешься! *(Кричит еще громче.)* Порфирий!

За сценой переполох. Помощник режиссера, понимая, что что-то произошло, бежит за Локтевым, находит его и выталкивает на сцену. Локтев растерян.

Варламов. Что глазами хлопаешь? Почему нет очков? *(Поворачивает Локтева.)* Беги! Нет, стой! Где очки, не знаешь. Иди, скажи Захару. *(Захар был камердинер Варламова, которого он повсюду возил с собой.)* Пусть отыщет! Понял? Беги!

Затем, пока не принесли очки, Варламов произнес большой монолог на тему: «Больше порядка нет в мире». В этом была такая достоверность и раскованность, что зрители поверили, будто так и нужно по пьесе. Меня потрясал дар импровизации и чувство свободы, которым владел великий Варламов. Именно у него я учился мгновенной реакции, пониманию комплекса неожиданности на сцене и усвоил: то, что происходит на подмостках — происходит «сегодня, здесь, сию минуту».

Я могу вспомнить еще многие спектакли, когда-то мной виденные. Перечислю лишь некоторые из них: «Лес» Островского с Н. С. Васильевой[[179]](#endnote-94), В. П. Далматовым, Н. П. Шаповаленко[[180]](#endnote-95); «Светит да не греет» Островского и Соловьева с В. А. Мичуриной[[181]](#endnote-96), Р. Б. Аполлонским, В. Н. Давыдовым; «Завтрак у предводителя» Тургенева с В. В. Стрельской, Н. Г. Коваленской[[182]](#endnote-97), В. П. Далматовым, И. В. Лерским[[183]](#endnote-98); «Иванов» Чехова с М. Г. Савиной, Н. Н. Ходотовым, К. А. Варламовым; «Шут Тантрис» Э. Хардта с М. А. Ведринской[[184]](#endnote-99), Н. Н. Ходотовым, Ю. М. Юрьевым; «Старый Гейдельберг» В. Мейер-Ферстера с Ю. М. Юрьевым и К. Н. Яковлевым… Все эти театральные впечатления составляли содержание моей жизни, причем отнюдь не маловажное. Как прекрасно, к примеру, играл Счастливцева Н. П. Шаповаленко, как он был внутренне содержателен и по-своему трогателен. Его Счастливцев — худенький, маленький, с небольшой бородкой, был совсем не гаер, а забитый жизнью человек. В то же время комическая сторона роли доносилась безукоризненно.

Вспоминается мне и частый гость студенческих концертов И. В. Лерский — юморист и в жизни, и на сцене. Он необычайно серьезно передавал смешное. В концертах Лерский часто исполнял небольшие сценки с минимальным количеством слов. То он изображал часовых дел мастера, которому приносят в починку часы. Он вставляет в глаз лупу, берет часы, несколько секунд вертит их и важно произносит: «Пять рублей семьдесят пять копеек».

Или он — подвыпивший человек — возвращается домой, осматривается — жены не видно, значит все в порядке, нагоняя не будет. Он осторожно входит, раздевается, все время бормоча {76} одну и ту же фразу: «Юлий Генрих Циммерман»[[185]](#endnote-100). Видит — жена в постели пошевелилась, в ужасе: «Юлий Генрих Циммерман». Опять все тихо, не проснулась, радостно: «Юлий Генрих Циммерман». Все это было незатейливо, но удивительно смешно.

Многочисленные походы в театр мне удавалось успешно совмещать с занятиями в институте. Благополучно прошел я и практику разного рода. Работал в Василеостровском трамвайном парке, днем — контролером, ночью — в самом парке по профилактике вагонов. Тогда это было новое для города дело — электрический трамвай.

В Петербурге существовало отделение акционерного общества «Геннебик». Я попросился туда на практику, так как меня интересовало строительство. В моду входил железобетон. Я участвовал в двух работах: сооружении в здании французского посольства новой шахты лифта и в создании перекрытия банка на Невском. Летом мне довелось принять участие в изысканиях по прокладке сточетырехкилометровой железной дороги от Шлиссельбурга до Новой Ладоги. Благополучно добрался я и до дипломного проекта. На станции Вырица должен был быть построен пятипролетный мост-виадук, и я уже служил в качестве производителя работ. Мост строился под моим наблюдением. Близилось окончание института. Однако дипломный проект я все же не защитил. На Драматических курсах Театрального училища Давыдов набирал курс, и 5 сентября 1910 года я отправился на приемный экзамен, не в силах более противостоять желанию стать актером. Меня приняли, и тем самым судьба моя решилась.

О годах учебы в Театральном училище и уроках Давыдова я рассказывал много раз. Остановлюсь сейчас лишь на некоторых моментах.

В отрывках на втором курсе я переиграл множество разноплановых ролей, в том числе Карандышева («Бесприданница»), Альнаскарова («Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого), Бориса Годунова («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого). А в выпускных спектаклях третьего курса мне поручили роли Жадова («Доходное место» А. Н. Островского), Райского («Обрыв» по И. А. Гончарову), Парфена («Каширская старина» Д. В. Аверкиева), Альцеста («Мизантроп» Мольера), маркиза Форлипополи («Трактирщица» К. Гольдони) и другие. Давыдов учил нас правде на сцене, он всегда замечал пустые фразы, малейшую фальшь. Мы усвоили, что пауза никогда не бывает отдыхом, в ней обязательно продолжается жизнь персонажа и что главное — это действие. Бывало, одна фраза, одно указание Давыдова помогали найти решение образа. Навсегда мне запомнилось, как Давыдов уводил меня в роли Альцеста от штампов исполнения мольеровских пьес, втолковывая мне, что герои Мольера — люди, а не некие условные фигуры. Порой Владимир Николаевич бывал резок, подчас даже жесток, но… во имя интересов дела. Я запомнил {77} его слова о том, что «мы все сообща должны любить талантливого человека, не завидовать ему, а любить». Что до меня, то я был влюблен в педагога и артиста Давыдова.

Когда в 1913 году меня приняли в труппу Александринского театра, Давыдов внимательно следил за моими первыми шагами, по-свойски подходил ко мне и говорил, что думает о моей работе. В труппе меня встретили хорошо, особенно любезны были М. Г. Савина, Н. Н. Ходотов, И. В. Лерский. Великолепной школой стало для меня участие в спектаклях театра вместе с его корифеями.

За исполнение роли трактирного слуги в «Ревизоре» я заслужил одобрение Давыдова в первый же сезон моей службы. А в летней гастрольной поездке, в которой участвовал Давыдов, меня ввели с нескольких репетиций на роль почтмейстера. И вот, во втором явлении первого акта, когда я увидел глаза Давыдова — городничего и услышал обращенные ко мне — почтмейстеру вопросы о приезде ревизора: «А вы разве не слышали?» и «Ну, что? Как вы думаете об этом?», то почувствовал, что погибаю как актер. Однако пришел в себя, начал отвечать в нужном тоне, обретя в итоге верное самочувствие. Глядя в глаза Давыдова, я понял, что такое настоящее общение, и получил еще один урок жизненной правды на сцене.

В театре я играл вначале все, что давали, по преимуществу небольшие роли, но стремился в каждой из них находить характер. С двух репетиций меня ввели на роль Правдина в «Недоросле» Д. И. Фонвизина. Сыграл я и немецкого студента фон Веделя в «Старом Гейдельберге» В. Мейер-Ферстера. (Перечисляю лишь некоторые из моих первых ролей). 1914 год принес мне еще большее количество работ. В пьесе П. М. Невежина «Вторая молодость» я играл после Ходотова Чембарцева и имел успех. Это теперь я понимаю, что роль была эффектно-мелодраматическая, как говорится, «самоигральная», а тогда мне казалось, что я большой молодец, раз в зрительном зале дамы плачут. Кстати, Савина, игравшая мою мать, очень помогла мне. В течение двух недель она приезжала в театр за полчаса до начала репетиций и проходила со мной роль.

С удовольствием играл я также князя Ветринского в водевиле Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин».

Давыдов, очень любивший водевили, учил нас искренности, вере во все обстоятельства, пусть даже самые нелепые. Без этого, полагал он, водевиль играть нельзя. Здесь все развивается стремительно, на одном дыхании. В водевиле нужно легко и непринужденно переходить от диалога к пению (оно не должно казаться вставным номером), а если необходимо, то петь «говоря». Теперь уроки Давыдова пригодились. В спектакле были заняты прекрасные актеры. Помню, как очаровательно, весело, лихо распевала куплеты М. П. Домашева[[186]](#endnote-101) — Лизанька и каким восхитительным и трогательным был К. Н. Яковлев — Синичкин.

{78} В «Проделках Скапена» Мольера я исполнял роль одного из молодых влюбленных — Леандра. Пришлась мне по душе и характерная роль ученого болвана, «остроумца» Триссотена в мольеровских «Ученых женщинах»: Сыграл я и веселого, умного, находчивого Пастрану, друга главного героя в «Благочестивой Марте» Тирсо де Молины.

Список же современных героев пополнил Чарусский («Старый закал» А. И. Сумбатова-Южина).

А 1915 – 1917 годы принесли мне роли Хлестакова в «Ревизоре», Васи в «Горячем сердце» и Бориса в «Грозе» Островского, Господина («Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева), Трофимова в «Вишневом саде» А. П. Чехова, Каренина в «Живом трупе» Л. Н. Толстого, князя Звездича в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова, Петра в «Мещанах» М. Горького и многие другие.

Итак, я прочно связал свою жизнь с Александринским театром как актер. Начало же моей будущей режиссерской работы было положено скромным ассистированием Давыдову на Драматических курсах Императорского театрального училища и постановкой спектаклей (среди них выделялось «Доходное место») во время гастрольных поездок.

Впервые я принял участие в подобной поездке еще в годы учебы, когда студент Драматических курсов Николай Симков образовал группу, состоящую в основном из молодежи. С нами поехали лишь два артиста и одна артистка Александринского театра старшего поколения — они исполняли возрастные роли.

Симков отправился в Сороки — курортный городок на Днестре — и снял там летний закрытый театр, стоявший в великолепном саду. Да и весь город напоминал сад. Население Сорок занималось по преимуществу торговлей, здесь было много комиссионеров. Я приехал в Сороки на пароходе. Стоял чудесный солнечный день. Схожу с парохода с чемоданом, в котором находились фрак и визитка для современных ролей (тогда полагалось иметь свои костюмы). Стою, жду. Ко мне подходит человек в сером костюме и соломенной шляпе, еврей. Спрашивает: «Вы господин Вивьен? Да? Мне поручено вас встретить». Мой провожатый привез меня на частную квартиру, поселил в хорошей комнате с верандой. Для роли мне понадобилось сшить брюки в клетку. Я спросил у нового знакомого, где в Сороках находится магазин. Он: «Зачем вам ходить? У вас магазин будет в доме. Что вам нужно? Всего-то! Я принесу вам десять образчиков». В обеденное время пришел, все принес. Этот же комиссионер поставлял, как выяснилось, нужный реквизит в театр. Брал у разных людей и платил пятачок за амортизацию. Я спросил у него: «Как вам нравится артист Симков?» (надо сказать, что Симков — высокий, красивый, стройный — пользовался успехом). «Слушайте, видите, что я вам могу сказать, у него выход есть, но сюжета он не знает». О другом {79} артисте: «Сюжет есть, но нет выхода. А ведь нужно и то и другое?»

Я играл в Сороках Освальда в «Привидениях» Г. Ибсена. И вот на одном из спектаклей произошел такой случай. По ходу действия, в конце второго акта загорается приют, воздвигнутый в честь отца Освальда, камергера Альвинга. Я убегаю со сцены со словами: «Отцовский приют…» Вышел и вдруг вижу: настоящий пожар, полыхает задний занавес. Все опешили, только публика ни о чем не догадывается. Симков вышел на сцену, обратился к зрителям: «Граждане, не поддавайтесь панике, не расходитесь, сюжет будет продолжен». Актеры начали уносить со сцены все, что можно. Электричество погасло. (Симков — оборотистый малый, сумел электрифицировать театр). К счастью, пожар быстро потушили, и после антракта спектакль продолжился при свечах. Открылся занавес. Фру Альвинг говорит: «Все сгорело дотла». Потом вхожу я и произношу прочувствованно: «Все сгорит. Ничего не останется на память об отце. И я сгорю тут».

Играли мы каждый день, репетировали по мере возможности. Это была хорошая практика, тем более что я пробовал себя в качестве режиссера.

В дореволюционные годы мне довелось несколько раз встречаться с драматургами, произведения которых шли на сцене Александринского театра.

27 ноября 1915 года состоялась премьера пьесы Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины». После спектакля автор беседовал с исполнителями. На моей памяти это был один из первых случаев подобного рода.

В фойе бельэтажа за столом, покрытым зеленым сукном, сидел Андреев, а перед ним расположилась вся труппа. Внешне Андреев очень походил на свои изображения. Говорил он негромко, задумчиво, размышляя. Ему понравился исполнитель главной роли Тота — Р. Б. Аполлонский. Одобрил он также И. В. Лерского — графа Манчини. Об Уралове же (он играл Реньяра) сказал: «Это хорошо, но не совсем то, что я написал, о чем думал». Затем, помолчав, прибавил: «А вот один артист, которого я совсем не знаю, играл Господина как раз так, как нужно. Я даже не представляю себе, что можно сыграть лучше». Поскольку похвала относилась ко мне, я был неимоверно горд. Роль действительно получилась, и грим вышел выразительный.

Ради колоритности расскажу еще о двух встречах. В 1916 году ко мне перешла от Ходотова роль Виктора в драме П. М. Невежина «Поруганный». Невежин — сухой, высокий, согбенный старик, опиравшийся при ходьбе на палку, часто приходил в театр. Он производил впечатление огромного мрачного человека. Как-то Невежин пришел за кулисы и обратился ко мне: «Молодой человек, вы способный артист, но чтобы хорошо играть, надо знать тайну, а ее знает лишь Петр Невежин, проживающий {80} в Гусевом переулке. Зайдите к нему в воскресенье в двенадцать часов». Мне было любопытно, я решил пойти. Прихожу, звоню. Открывается дверь, через цепочку смотрит старая женщина. «Что надо, барин?» — «Я к Петру Михайловичу Невежину». — «А вы кто?» Я назвал свою фамилию, объяснив, что хозяин дома сам пригласил меня. «Подождите». Закрыла дверь, ушла. Затем вернулась: «Петр Михайлович вас ждут в столовой». Встретил он меня в халате. «Ну‑с, молодой человек, давайте кофе пить». Сели. Затем он начал учить меня: «Вы способный, но артисту нужно прежде всего иметь дыхание и дикцию. Вот вы играете сына. У него в комнате пьют студенты, отец в гневе, мать волнуется. Вы выходите и говорите: “Мамочка, милая, отец недоволен тем, что у меня собрались бывшие товарищи”. Вы произносите это так, будто находитесь у себя в комнате, а не на сцене. Тут нужна дикция. “Ма‑моч‑ка, ми‑ла‑я, отец недоволен”. Мамонта Дальского[[187]](#endnote-102) видели? Он выйдет, вздохнет, вот это дыхание. Без дикции актеру нельзя». Потом Невежин начал ругать Евтихия Павловича Карпова[[188]](#endnote-103) и других режиссеров: «Все негодяи! Забыли, что в Гусевом переулке живет Петр Невежин». После спектакля драматург похвалил меня: «Хорошо сыграл! Молодец! Такой может быть, я такого писал. Если напишу еще пьесу, будешь играть». Не без лукавства я спросил у него: «А как дикция?» — «Есть дикция». А я ведь разговаривал так же, как и раньше, и уж во всяком случае не «рычал».

Запомнился мне также еще один эпизод. В 1914 году театр поставил пьесу Н. А. Григорьева-Истомина «Сестры Кедровы», весьма эпигонскую по отношению к драматургии Чехова, но в то время довольно популярную (она шла даже в МХТ). Автор явился в театр, когда уже декорации стояли на сцене. Мы репетируем. Вдруг перед нами вырастает человек в смокинге и желто-коричневом жилете, явно не петербуржец. Он хлопком останавливает репетицию и вдруг начинает быстро дирижировать: «Тра‑та‑та‑та!» Показал нужный темп, повернулся и убежал. А. И. Долинов[[189]](#endnote-104), ставивший спектакль, сказал: «Он прав, сцена слишком тянется». На премьере Григорьев-Истомин приходил за кулисы, хвалил исполнителей. Актеры очень любили играть в этом спектакле, потому что по ходу действия в нем была сцена ужина, а для всех сценических трапез выписывали все настоящее. Вот мы и острили, говорили: «Сегодня поужинаем!» — и заказывали все, что хотели.

В юности у меня было большое пристрастие к гриму. Я всегда старался что-то найти: брови, складку лба, глаза. В этом смысле мне было чему поучиться у старших товарищей. Например, очень хорошо гримировался Лерский, минимальными средствами, но весьма выразительно. Я тоже считал, что лицо должно рассказывать о персонаже, и не соглашался с Лешковым, который играл, по сути дела, всегда только свою красоту, никогда не изменяя внешность. Уже в первых ролях я часто прибегал {81} к наклейкам. Внешний облик и тогда, и позднее для меня много значил.

Исполняя, к примеру, впоследствии роль Мефистофеля в пьесе А. В. Луначарского «Фауст и город», я наклеивал себе подбородок, однако легкая накладка была так великолепно сделана, что читалась как лицо.

Однажды мое пристрастие к гриму обернулось курьезом. В первый сезон службы в театре, заменив заболевшего исполнителя, я вышел на сцену в роли дона Рикардо в «Эрнани» В. Гюго. Представив своего героя подлецом, я сделал себе противную физиономию, рыжую зализанную голову, длинную острую бородку и усы. Для Ю. М. Юрьева, игравшего дона Карлоса, мое появление среди придворных было полной неожиданностью. Он внимательно посмотрел на меня, потер руки и тихо сказал: «Что за борода?» Потом он даже выговаривал мне: «Грим интересный, но, по крайней мере, надо предупреждать!»

Поездки всегда давали прекрасную возможность увидеть страну, судить о жизни не понаслышке. В годы революции мы (в группу входили Н. П. Шаповаленко, Я. О. Малютин[[190]](#endnote-105), К. Н. Вертышев[[191]](#endnote-106), М. И. Данилова[[192]](#endnote-107), Н. В. Смолич и другие) играли в Вологде, Петрозаводске.

Летом 1919 года шла борьба на восточном фронте против Колчака, главные силы которого вскоре были разгромлены Красной Армией. С севера белогвардейские части, поддерживаемые Антантой, пытались вести наступление на Котлас и Вятку, чтобы соединиться с армией Колчака, но тоже потерпели поражение.

В Вологде, где мы играли, ощущалась прифронтовая обстановка. Спектакли начинались в четыре-пять часов дня, не позднее. Как-то, когда мы возвращались вечером домой, нас остановил патруль: «Кто вы, куда идете, разве вы не знаете, что в городе введено военное положение?» Повели нас всех на проверку в деревянный дом с колоннами. Там уже народу собралась тьма. У меня, как у главного режиссера группы, в кармане был мандат, подписанный А. В. Луначарским. Все ждут, ждем и мы. Наконец спрашиваем, нельзя ли повидать начальника. Выходит человек в шапке набекрень: «Кто такие? Ваши документы!» — «Пожалуйста!» Он мне говорит: «Ну вы, конечно, себя оправдали. Вас отпускаю, остальных задерживаю». — «Но мы же вместе!» Подумал: «Идите! Ладно. Дам вам провожатого». Так закончилась эта маленькая история, характерная для тех дней.

В двадцатые годы мы тоже частенько отправлялись летом в путь. Посредрабис — посредническое бюро по найму и распределению актеров, существовавшее в стране в ту пору, — заключало с нами соглашение, и мы образовывали временный трудовой коллектив, товарищество на марках. Я руководил этим предприятием. Оформление предоставляли нам местные театры, мы же привозили с собой ширмы, костюмы. В поездках участвовали многие прекрасные актеры: Е. И. Тиме[[193]](#endnote-108), {82} Е. М. Вольф-Израэль[[194]](#endnote-109), Л. П. Карташова[[195]](#endnote-110), Я. О. Малютин, В. Г. Киселев[[196]](#endnote-111), М. Ф. Романов[[197]](#endnote-112) и другие. (Романов в середине двадцатых годов только появился в театре, и в поездках началась наша дружба).

Таким образом мы посетили многие города страны: Витебск, Минск, Харьков, Киев, Днепропетровск, Ростов. Часто бывали на заводах, выступали перед рабочими. Трудились абсолютно честно, без скидок на летнее время. Играли комедии (к примеру, «Пигмалион» Б. Шоу), но и драмы тоже. Это время вспоминается как прекрасное.

Когда в 1934 – 1935 годах я руководил в Ленинграде Театром Красной Армии, мы как-то поехали по приглашению командующего округом на военный аэродром. Дело было летом. Нас хорошо приняли, отвели нам комнаты. Затем пригласили на маневры и парад. После маневров командующий в пух и прах разнес их участников. Нам показалось, что это скандал. Однако все завершилось благополучно, и начался парад. Летчики делали невероятные фигуры. Мы просто ахали, потому что самолеты почти падали на нас, выныривали лишь в последнюю минуту. Вечером все собрались на ужин. Наши дамы спросили у летчиков: «Как же вам удается все это делать? Что вы переживаете в эти минуты?» Ответ последовал неожиданный: «Если бы мы переживали, то упали бы и разбились. Мы задачи выполняем, а переживаете вы. Полет так приятен, что мы даже поем в воздухе». Эти слова мне запомнились. Летчики настолько ощущали упоение своей профессией, что им хотелось петь, но думали они при этом о другом, выполняя конкретную задачу.

Переживание ради самого переживания актеру не нужно. Если актер будет переживать на сцене, как в жизни и только, он ничего не сможет сыграть. В каждое данное мгновение, искренно переживая, он наполняет найденную им форму. Крик Сандро Моисси[[198]](#endnote-113) — Эдипа или Пола Скофилда[[199]](#endnote-114) в недавно увиденном нами спектакле англичан «Король Лир» — блистательно найденная форма, наполненная эмоциональным содержанием. Так было и у Шаляпина. Когда исполнитель ищет, он переживает творчески свои удачи и неудачи, но когда он уже нашел, то испытывает радость и может варьировать найденное, «петь в воздухе». Музыкант вместо «си» — «ля» не возьмет. Психофизический аппарат актера сложен и подвижен, но актер тоже не имеет права брать «ля» вместо «си». Если же он просто будет переживать как в жизни, он сойдет с ума. Мне кажется, что в чистом виде нет ни искусства переживания, ни искусства представления. Природа сценического чувства не адекватна природе чувства в жизни. Что значит жить жизнью своего героя? Здесь необходимо одно непременное условие. Исполнитель должен быть предельно сосредоточен, собран, его эмоциональная взволнованность не должна быть рассеянной. Если спросить у Н. К. Симонова, как он читает монолог Сальери[[200]](#endnote-115), {83} он скажет, что если не собран, то начинает что-то выделывать голосом, кричать, пыжиться, и в результате у него ничего не получается.

А. П. Петровский[[201]](#endnote-116), увидев меня в спектаклях в первый сезон моей службы в Александринском театре, сказал: «Станешь хорошим актером, если обретешь покой на сцене». А Мейерхольд уподоблял актера канатоходцу, идущему по натянутой в вышине проволоке. Не дай бог ему отвлечься от выполнения задачи, расчувствоваться, заволноваться — он упадет и разобьется.

Я вспоминаю, как Шаляпин пел Сальери[[202]](#endnote-117). Однажды я сидел в боковой ложе и внимательно следил за ним. У певца вдруг заела фраза: «Поверил я алгеброй гармонию», и он неожиданно, на отыгрыше, цыкнул на суфлера: «Смотришь в книгу, а видишь фигу». И это не помешало воспринимать его вновь как Сальери.

Актер всегда должен мыслить эмоционально, а чувствовать логически. Темперамент должен возникать от мысли, от оценки события, а не от истерики. Если выйдет девица и просто начнет рыдать, больше нескольких минут вы не выдержите. Но стоит только придумать логику событий, вообразить, что она потеряла любимого человека, как все станет на свое место. А если она еще к тому же попробует бороться со слезами, то непременно тронет вас. Нужно не просто показывать страдание, а следовать логике поступков. Главное в нашем деле восприятие, без этого актерского дела нет, нет жизни на сцене. Жизнь — это всегда движение, которым заведует сердце. Есть движение — есть жизнь. То же и в искусстве — все решает движение. Оно рождается по закону восприятия, оценки. Безразличие в актерском искусстве невозможно. Если ты безразличен, уйди из театра. Если у тебя нет взволнованности мысли, верно направленной эмоциональности — ты не актер. В наших театрах часто переживают как в жизни, как дома, а в результате роняют профессию. Нужна абсолютная честность и взыскательность к себе. Я предложил Симонову сыграть Отелло, но он отказался, сказав: «Не могу!» И это Симонов, гениальный актер современности, которому недавно на одном из спектаклей устроили настоящую овацию, кричали: «Симонов, наш Симонов!» — и забросали цветами.

Думаю о пьесах, которые хотел бы поставить. Хотя, скорее всего, уже не успею это сделать. Времени у меня в обрез…

Очень привлекает меня «Бесприданница». Мне кажется, что к пьесе существует простой ключ. Подробности быта здесь не важны. Никто не обращает внимание на то, что действие пьесы начинается в двенадцать часов дня и поздней ночью уже завершается. Менее чем за сутки назревает и происходит катастрофа. Решение должно вытекать отсюда. Никакого быта. Все происходит случайно и в то же время закономерно — так написано у Островского. Вожеватов, Кнуров, другие уже с самого начала или почти с самого начала знают о совершающемся в городе {84} и чего-то ждут. Они все участники истории. Уже первые разговоры на набережной конкретны и целенаправленны, а не просто принадлежность променада. Тема замужества Ларисы — главная. Карандышев ей не пара, это всем ясно. Первый выход Ларисы и Карандышева так и должен называться: не пара. Когда является Паратов, он тоже узнает новость: Лариса Дмитриевна замуж выходит. И тут все начинает заверчиваться сумасшедшим образом. Сразу же возникает другой ритм, такой, чтобы у зрителей в финале рождалось чувство: «Ой, как быстро все кончилось!»

Какая же она — Лариса? Ведь все мужчины падают перед ней ниц, так она хороша. В ней богатство натуры, она разная. С одной стороны, тоска («Я сейчас все за Волгу смотрела: как там хорошо на той стороне») и просьба к Карандышеву: «Уедемте, уедемте отсюда!», с другой, гитара и пение знаменитого романса «Не искушай меня без нужды…», такое пение, что все ошарашены, потрясены. Она может плясать как цыганка, может уехать с Паратовым и остальными за Волгу, забыв о Карандышеве… Но при этом не должно возникать ощущения грешной послушницы. Лариса правдива, она однолюбка, и чувство к Паратову — для нее главное. За Ларису должно становиться страшно.

Комиссаржевская когда-то гениально играла страдающую душу; озорное начало, игра жизни в ее Ларисе отсутствовали. Актриса изначально показывала обреченность героини, неотвратимость трагедии.

«Бесприданницу» хотелось бы поставить, пожалуй, больше всего. Но я думаю и о Чехове: о «Вишневом саде» и вновь о «Дяде Ване». Недавно перечитал «Вишневый сад» и еще раз уверился в том, насколько редко удается хорошо поставить эту пьесу. Вспомнилась глава в книге Станиславского, посвященная спектаклю в МХТ, и слова Константина Сергеевича о том, что возможности, представляемые пьесой, еще далеко не исчерпаны[[203]](#endnote-118). Что ему мерещилось в этой связи? Мне показалось, что «Вишневый сад» часто ставили ошибочно. Это комедия, вспомним настойчивые напоминания Чехова, комедия с одной сильной драматической ролью — Лопахина. Лопахин чем-то сродни образованным купцам Островского, но в то же время он единственный человек в пьесе, понимающий сложную ситуацию времени. Раневскую нужно дать актрисе типа Вольф-Израэль, героиня на эту роль не годится. Никакой драмы. Раневская — легкий человек. Сегодня она заплачет по вишневому саду, а завтра — Париж, духи, толпы на улицах, набережные Сены…

Аня другая, она вполне могла бы учиться на Бестужевских курсах[[204]](#endnote-119). Аня — умница и стремится что-то понять, причем не абстрактно, а конкретно.

Лопахин не должен орать, кричать, но играть его нужно очень отчетливо. Лопахин напивается оттого, что любит этих {85} людей, сроднился с ними. Но он понимает, что есть социальная закономерность, и считает, что если уж уходит в прошлое дворянство, то пусть лучше он окажется на коне.

В пьесе много комедийного, отсюда и Шарлотта (ее прекрасно может сыграть Л. П. Штыкан[[205]](#endnote-120)), и Епиходов, и полукомическая фигура Гаева. В то же время «Вишневый сад» — это почти стихотворение в прозе, так пьеса написана. В ней много поэзии. Это чеховская пьеса, тонко соединяющая, казалось бы, несоединимое.

А в «Дяде Ване» нужно понять главное: система, жизнь в целом таковы, что талантам суждено погибнуть. Спектакль должен быть о загубленных талантах — дяди Вани, Астрова, Сони, Елены Андреевны. Мне когда-то Тарасова не очень нравилась в роли Елены Андреевны[[206]](#endnote-121). Она давала довольно примитивную женщину, а в Елене Андреевне должны быть и чистота, и душевное изящество, и что-то ребячье…

Надо вернуться к подлинному возрасту чеховских героев, особенно женщин. Елене Андреевне — двадцать семь лет, Соня еще моложе, она мечтает о счастье, но у нее ничего не выходит.

Думаю о том, кто бы мог сыграть эти роли у нас в театре. Толубеев, как и ранее, — дядя Ваня. Тогда Астров — Горбачев[[207]](#endnote-122) и Елена Андреевна — Ургант?[[208]](#endnote-123) Балашова[[209]](#endnote-124) не может играть Елену Андреевну, у нее нет второго плана. Она актриса с хорошими данными, но ее Катерина в «Грозе» разгадывается с первого взгляда.

Очень бы мне хотелось поставить также «Маскарад». Наверное потому, что эта драма Лермонтова часть истории нашего театра и часть моей собственной жизни. Великолепный мейерхольдовский спектакль возобновлялся несколько раз[[210]](#endnote-125). Сейчас нужно поставить пьесу иначе, ибо каждому времени — свое. От оформления Головина к «Маскараду» осталось немногое, во время войны декорации сгорели. Да и играть спектакль в прежнем оформлении не следует — оно ведь принадлежало другой постановке. Сейчас я бы выбрал сценографию, которая помогала бы сосредоточиться, все фокусировала. Очевидно, нужна и новая музыка — лучше всего Шостаковича, — трагическая, беспокойная. Тема спектакля — люди в тенетах света. Внешне все красиво, нарядно, благополучно. Но когда скрытые до поры до времени страсти прорываются, они уродливы и страшны.

У Лермонтова основное — люди и страсти, а маскарад — это маскарад жизни. Одни находятся в его эпицентре, другие — на окраинах, но за блеском, сверканием, эффектностью открывается сплошная низость. Люди совсем не те, за кого они себя выдают. Нужно показать корень зла, вскрыть всю подоплеку. Арбенин — сложная фигура. Он не просто злодей, он одновременно и жертва общества и плоть от плоти его. Конечно, он умен и знает цену этому обществу. Желание обрести выход связывается у {86} него с Ниной, это нельзя затушевывать. Но Арбенин любит Нину эгоистично, мстит, холодно убивая жену, потому что оскорблена его честь. Сальери у Пушкина — мерзавец, губящий Моцарта, но какой мучительный процесс он при этом переживает. Показать этот процесс самое важное. Арбенин также переживает мучительный процесс и в финале, не выдержав, теряет рассудок.

Маскарад жизни выявляет все страсти и страстишки. Под блестящими мундирами и строгими фраками здесь жулик на жулике. На Казарине клейма негде ставить, но он роскошный человек. Это сильная, интересная роль. Шприх — мелкий жулик и дурак, но везде принят. Сам маскарад отнюдь не чинно-благородное собрание. Обнаруживается суть, нутро, которое нельзя показать открыто. Здесь все возможно. (Кстати, у Энгельгардта[[211]](#endnote-126) брали за вход десять рублей; царь, появлявшийся инкогнито, приказал, чтобы цену снизили до пяти рублей. Никакой особой фешенебельности в сцене маскарада не должно быть).

В игорном доме под маской хладнокровия тоже бурлят страсти. Здесь просаживают состояния, проиграв, стреляются. Должен быть дан сгусток азарта.

Мистики в «Маскараде» нет. Лермонтов рисует конкретную жизненную картину. Неизвестный — как бы двойник Арбенина. Арбенин в силу своей жестокой натуры, действительно, когда-то обыграл его и пустил по миру. Неизвестный возненавидел Арбенина, копил злобу, ждал удобного случая, чтобы отомстить. Это роль страстного человека, погубленного безвозвратно.

Нина — единственный человек в этом мире, юная, чистая, и ей здесь не жить. Текст романса, который она поет, вовсе не успокоительный, не элегический. Нина предчувствует драматизм своей судьбы. Эта роль — не голубая, а глубоко драматическая. Нина по-настоящему любит Арбенина, на все для него готова и пробует бороться. До последней минуты она не верит в злодейство Арбенина.

Нужно сделать спектакль романтический по своей сути, но на реалистической основе.

И опять-таки немаловажный вопрос: кто сыграет героев «Маскарада»? Первый состав мог бы быть у нас в театре таким: Арбенин — Н. Симонов, Казарин — В. Честноков[[212]](#endnote-127), Нина — Н. Мамаева[[213]](#endnote-128), Штраль — Л. Штыкан, Неизвестный — Б. Фрейндлих[[214]](#endnote-129), Шприх — Ю. Толубеев, князь Звездич — В. Медведев[[215]](#endnote-130) или Н. Мартон[[216]](#endnote-131).

Второй состав: Арбенин — И. Горбачев, Казарин — В. Медведев, князь — Н. Мартон и Нина — какая-нибудь совсем юная актриса. (К сожалению, есть много лирических, но мало драматических актрис).

… Я думаю также о «Троиле и Крессиде» У. Шекспира. Но конечно, мы ищем настойчиво хорошие современные пьесы. Приятный сценарий у Б. Ахмадулиной «Чистые пруды», но {87} пьесу пока не вижу. Есть хорошая пьеса Дворецкого… Недавно я был в Министерстве культуры, где мне советовали поставить А. Софронова. Я спросил: «Что?» — «Судьбу-индейку». Я ответил: «Ведь это плохая пьеса, в ней все персонажи — круглые дураки. Ведь если бы ее написал не Софронов, сказали бы — клевета». Тогда мне говорят: «В общем, конечно, пьеса не бог весть что, но ставить надо, а то говорят, что Софронова не хотят играть в Ленинграде». Я снова: «Зачем же ставить плохую пьесу. Уж если выбирать, то давайте возьмем “Московский характер” или “Карьеру Бекетова” — это, по крайней мере, были приличные пьесы. Стало быть, давайте лучше подождем. Как только Софронов хорошую пьесу напишет, мы ее сразу же поставим». А вообще, я убежден, что лучше хорошая инсценировка, чем плохая пьеса.

Одной из важнейших в жизни каждого театрального коллектива является проблема комплектования труппы, смены поколений, участия в спектаклях молодежи. В Театре драмы им. А. С. Пушкина в силу объективных причин эта проблема стоит особенно остро. Мы обязаны готовить смену нашим знаменитым старикам, но в то же время положение молодежи в нашем театре непростое. Бывает, что в определенном театре складывается судьба одного актера или актрисы, которые становятся ведущими в коллективе, — вот у талантливой Алисы Фрейндлих[[217]](#endnote-132) есть свои театр, и она несомненно выйдет в люди. У нас ориентация на одного актера или актрису невозможна. Однако активная работа молодых необходима — без нее нет нормальной жизни театра. Нам нужен, в частности, молодой социальный герой — моложе Горбачева. Горбачев, на мой взгляд, вообще, характерный актер. Хорошо бы найти артиста типа молодого Ивана Дмитриева[[218]](#endnote-133). Нужен исполнитель и на роль Кречинского, герой — фат.

В нашем театре молодые составляют треть труппы. И им необходимо работать. Они должны играть прежде всего молодые роли. Или же нужно ставить молодежные спектакли. Пусть существует внутри театра как бы самостоятельная группа, но обязательно работающая под началом талантливой режиссуры. Многое зависит и от самих молодых. Стоимость каждого — важный вопрос. Ничего страшного нет в том, что молодой актер начнет с эпизода, затем попробует себя в небольших ролях разного плана, в характерных ролях. Это нормальный путь. Если есть настоящая индивидуальность, она проявит себя. Если же ее нет, то жалеть о таком актере не стоит. Индивидуальность всегда заметна. Уже в институте было, к примеру, видно, что Юрский[[219]](#endnote-134) — талантливый парень, несмотря на его дикцию. Нужна внутренняя масштабность, личностное начало. За последние годы у нас в театре лишь Родионов[[220]](#endnote-135) в полной мере оправдал надежды, став почти вровень с ведущими мастерами труппы.

{88} Конечно, мы должны шире искать молодежь, знакомиться с выпускниками разных театральных учебных заведений.

Как раньше брали в театр? Из каждого выпуска Драматических курсов попадало в труппу два‑три человека. В императорских театрах существовали строго обусловленные сроки службы: в балете — двадцать лет, в опере — двадцать пять, в драме — тридцать. Конечно, бывали случаи, когда особо ценных актеров дирекция задерживала, продолжая с ними договор. Ушедшие же на пенсию играли зачастую в провинции, если хотели. Таким образом, молодые знали, на что могут рассчитывать. И те, кого брали, как правило, выходили в люди. Могу сослаться на пример своих товарищей: Лешкова, Смолича и других. Имелось еще одно мудрое правило. Молодой актер должен был проработать некоторое время без договора, и лишь затем В. А. Теляковский[[221]](#endnote-136) или чаще всего управляющий конторой императорских театров А. Д. Крупенский[[222]](#endnote-137) вызывал его к себе и уведомлял либо о принятии в труппу, либо же о ненадобности.

В театр, разумеется, приглашали не только начинающих. Следили за театральной жизнью провинции. Прислушивались к подсказке критиков. Карпов, например, часто советовался с Кугелем[[223]](#endnote-138). Рекомендовали актеров, исходя из интересов дела, и ведущие мастера театра: Савина, Давыдов, позднее — Мейерхольд. Подбирались тщательно не только труппы императорских театров. Известные антрепренеры Н. Н. Синельников[[224]](#endnote-139), Н. И. Собольщиков-Самарин[[225]](#endnote-140), К. Н. Незлобии[[226]](#endnote-141) и другие проявляли большую заботу о своих «детищах». О внимании к этой стороне дела, внимании к актеру свидетельствуют, к примеру, слова Н. И. Собольщикова-Самарина, обращенные к другому антрепренеру: «Пора бы такому-то артисту перейти ко мне, у вас он далее не двинется».

… Необходимо безотлагательное решение многих проблем. Если нужен правильный подбор труппы, приток свежих сил в нее, не лишнее будет обратить внимание на «Проект законоположений об императорских театрах» В. П. Погожева[[227]](#endnote-142) и предложенные им образцы договоров, заключаемых с актерами.

Еще один насущный вопрос. Мы не можем выпрыгнуть из процента загрузки. В счет идут только сыгранные спектакли, а сколько актер тратит времени на подготовку новой роли, скажем, Гамлета, не учитывается. Судить по количеству сыгранных спектаклей — бессмыслица. Нужен какой-то иной подход…

## Глазами зрителя[[228]](#endnote-143)

Первые мои глубокие театральные впечатления, запомнившиеся на всю жизнь, связаны с именем Веры Федоровны Комиссаржевской. Те, кто не испытал воздействия артистической {89} личности и таланта этой замечательной актрисы, не могут себе представить, чем была она для нашего поколения молодежи, как много она дала нам, как многим обязаны мы ей, как волновало нас ее проникновенное, трепетное творчество. В истории русского театра, пожалуй, только М. Н. Ермолова и В. Ф. Комиссаржевская, две гениальные артистки, в такой мере перерастали в явления общественные. Приближалась к ним в этом отношении, должно быть, П. А. Стрепетова[[229]](#endnote-144), но мне не довелось видеть ее: она скончалась за год до моего приезда в Петербург, да, по общему мнению, в последнее время была уже не той, какой знали ее те, кто видел расцвет ее дарования.

Необычайная сила воздействия Комиссаржевской происходила оттого, что она захватывала искренностью и взволнованностью своей игры, заражающей всех без исключения зрителей. И что бы ни играла она на сцене, зритель всегда воспринимал и ощущал глубокую мысль артистки, видел правдивый и тонко вылепленный образ живой человеческой личности, чувствовал протест против всякой несправедливости — протест не только личный, но и общественный. Разумеется, приходилось Комиссаржевской играть и в пьесах малозначительных, недостойных ее дарования, но она старалась выступать в них как можно меньше и лишь тогда, когда этого требовал репертуар возглавляемого ею театра: ведь она была не только первой актрисой своего театра, но и отвечала за его коммерческую сторону, за благосостояние материально связанных с нею людей. Кроме того, она хотела, чтобы ее театр был театром репертуарным, а не труппой, собранной вокруг одной актрисы, пусть даже замечательной, а потому и в название театра, который фактически был ее театром, она не допустила своего имени: театр, который и мы называем, и тогда все называли Театром Комиссаржевской, носил название Драматический театр. Помещался он сначала в «Пассаже» (вход был с Итальянской, ныне улицы Ракова), потом в переоборудованном помещении на Офицерской, ныне улице Декабристов.

Я видел Комиссаржевскую во всех ролях, исполненных ею в Петербурге в 1904 – 1909 годах. Особенно неизгладимым было впечатление от ее Ларисы в «Бесприданнице», Норы в «Кукольном доме», Нины Заречной в «Чайке». Но и в «Сестре Беатрисе», «Вечной сказке», «Свадьбе Зобеиды»[[230]](#endnote-145) она, несмотря на стилизованную постановку, умела сохранить глубокую человечность и правдивость, наполняя живой кровью и содержанием то, что у других казалось надуманной схемой.

Внешность Комиссаржевской была довольно заурядная. Небольшого роста, со стройной фигурой, она обладала правильными, хотя несколько мелкими чертами лица. Но у нее были совершенно изумительные глаза, и главную силу ее составлял необычайный голос, которым она владела с поразительным искусством. Голос у нее был типа низкого меццо-сопрано, грудной, и верхами она пользовалась лишь в виде исключения, притом {90} всегда только вскриком, чем производила потрясающий эффект. Благодаря замечательной экономии средств, интонационное богатство ее было огромно.

И теперь еще, спустя пятьдесят лет вспоминается, каким задором и светом была наполнена ее фраза в «Дикарке»: «Папашка, а ведь ты материалист!», или безысходность, звучащая в словах Ларисы в «Бесприданнице»: «Да, наконец слово найдено, я — вещь!» И в той же «Бесприданнице» незабываемое впечатление производило пение Ларисы: она местами пела, местами говорила, но неизменно оставалась в образе, отнюдь не превращая своего пения во вставной вокально-дивертисментный номер (а ведь этим грешили очень многие исполнительницы роли Ларисы).

Когда я семнадцатилетним юнцом впервые увидел на сцене Комиссаржевскую, я был уже, так сказать, искушен театральными впечатлениями. Но, несмотря на то, что они неизменно обогащались с 1904 по 1909 год, когда Комиссаржевская в последний раз выступила в Петербурге и уехала, чтобы вскоре трагически погибнуть от черной оспы в далеком Ташкенте, я, так же как и вся молодежь, отдавал ей предпочтение перед всеми. Большинство спектаклей с ее участием я пересмотрел по многу раз, и они навсегда врезались мне в память; я как бы слышу изумительный голос и незабываемые интонации этой великой артистки, вижу ее движения, испытываю то же волнение. В чем же заключался секрет ее обаяния, чем она так действовала на нас и в бурный 1905 год, и позднее, в годы реакции? В то время я не задавал себе этого вопроса и вряд ли сумел бы на него ответить, но теперь думаю, что, кроме огромного таланта Комиссаржевской, ее искренности и глубокой человечности, мы видели в ней борца за передовые идеи, мы чувствовали в создаваемых ею на сцене образах протест против угнетения человека человеком, ее веру в общественное значение искусства.

Велико было облагораживающее значение ее творчества. Пусть тот пример, который я хочу привести, сам по себе малозначителен, все же он кажется мне характерным для того, как молодежь под впечатлением ее игры менялась, становилась лучше, чище.

С одним моим товарищем по институту, Адриановым, мы постоянно приезжали на паровичке из Лесного, где помещалось наше общежитие, в город на спектакли Комиссаржевской и, по тогдашнему обычаю, подходили к кассе театра за полчаса до начала спектакля. Здесь за сорок или пятьдесят копеек можно было получить «студенческие» билеты — к этому времени уже ясна была картина сбора и по удешевленным ценам пускали в продажу оставшиеся места.

Как-то приехали мы, не успев пообедать. Получив первыми билеты, мы побежали что-нибудь перекусить в «Квисисану», {91} этакую дешевую закусочную на Невском. Завязалось шуточное пари: платить за съеденные пирожки должен тот, кто первым скажет «довольно!». Но времени оставалось у нас мало до начала спектакля, и после двух пирожков надо было бежать в театр. Решили пари закончить после театра.

Комиссаржевская играла Нину Заречную в «Чайке» и последнюю сцену исполнила поистине гениально. Под впечатлением от спектакля мы шли молча, лишь изредка обмениваясь несколькими словами о виденном. До паровика — конечная остановка его была на Выборгской стороне — шли мы пешком, забыв обо всем на свете, и только когда паровик двинулся (а он был последний, в час ночи), мы вспомнили, что так и остались голодными. Вспомнив заодно и про пари, один из нас сказал: «Какая гнусность была бы заниматься этим дурацким пари после такого спектакля!»

Потом я смотрел «Чайку» с Комиссаржевской еще много раз. Играла она замечательно: она была настоящей чайкой — эти взлеты ее, эти поднятые крылья, и вдруг — с неба на землю! Образ Нины Заречной она создавала изумительно, начиная с первого действия, когда читала монолог: «Люди, львы, орлы и куропатки!», явившись перед тем совсем простенькой, чистой, робкой и застенчивой девушкой. Начав монолог смешно, по-детски, по-любительски, она вдруг вырастала в мощную фигуру и буквально захватывала зрительный зал, и всем было ясно, что Нина Заречная — талант. Кончив монолог, она снова превращалась в простую девушку, застенчивую, немного неуклюжую. В последнем акте она рассказывала о себе как об актрисе: «Я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно… Я не знала, что делать с руками, не умела стоять на сцене, не владела голосом… Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно…» Затем продолжала: «Теперь уже не так… Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной… Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уменье терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни». Когда она говорила все это, всем было ясно, что Нина — это загубленный талант.

Вспоминается мне пауза, которую делала Комиссаржевская в той же «Чайке» в конце второго действия, после сцены с Тригориным: Нина — вся под впечатлением разговора с этим для нее громадным и обаятельным человеком, знаменитым писателем — после его ухода долго смотрела ему вслед, потом, повернувшись лицом к зрительному залу, с какой-то изумительно радостной улыбкой подходила к дереву (такое обычное было театральное дерево, стоявшее на авансцене!), останавливалась около него и вдруг тихо и внутренне мощно произносила одно {92} слово: «Сон!» — так произносила, что слово это летело в самые дальние уголки зрительного зала, доходило до всех. Потом с улыбкой счастья смотрела вперед, пока медленно опускался занавес.

Ясно было, что Нина — простая провинциальная девушка, с которой говорил знаменитый писатель, говорил о творчестве, о людях. Она уже раньше знала его по книгам, но никогда не ждала и не думала, что он когда-нибудь в жизни может так с ней говорить.

Спектакли Комиссаржевской оставили незабываемое, неизгладимое впечатление, они запомнились на всю жизнь и снова встают перед глазами и звучат в ушах, когда я беру в руки текст пьес «Кукольный дом» Ибсена или «Бесприданница».

Кроме самой Комиссаржевской — Норы из числа исполнителей в «Кукольном доме» особенно запомнились мне Бравич[[231]](#endnote-146) — доктор Ранк, нянька Анна-Мария — Корчагина-Александровская[[232]](#endnote-147) и Крогстад — Аркадии[[233]](#endnote-148).

Когда открывался занавес, комната поражала уютом, множеством, как мы бы теперь сказали, «обжитых» деталей: настоящее гнездышко для семейной жизни, настоящий «кукольный домик», в котором вдали от сурового и враждебного мира живет птичка-певунья, жаворонок, Нора. Спектакль начинался большой паузой — на сцене никого нет. Потом раздавался звонок, щелкал замок, открывалась дверь в стене против зрителя, видна была передняя. В зимней шубке, вся нагруженная свертками с подарками, входила Нора, за ней показывался посыльный, который тоже нес какие-то свертки и елку. Нора проходила вперед, вправо от зрителя, а вошедшая за нею горничная проходила на другую сторону сцены, посыльный находился в центре, и Нора говорила горничной: «Хорошенько спрячь елку, чтобы дети не видели».

После ухода посыльного Нора, все время что-то напевая, шла в переднюю, там снимала шубку, возвращалась, разворачивала один из пакетиков и начинала что-то есть, вдруг останавливалась, подходила направо к двери, ведущей в кабинет Гельмера, прислушивалась, говорила: «Да, он дома» — и начинала спешно дожевывать — было ясно, что ест она тайком, что это запретный плод.

Потом она подходила к столу, где лежали покупки, и начинала разворачивать пакеты, напевая все громче, пока не раздавался голос Гельмера, говорящего: «Это жаворонок поет!»

Вся первая сцена Норы с мужем, Торвальдом Гельмером, полна была безмятежного счастья. Видно было, как Нора любит Торвальда, свой дом, своих детей, как ей хорошо. И только в тех случаях, когда в разговоре упоминалось слово «деньги», вдруг проскальзывала у Норы какая-то настороженность. И когда Торвальд предлагал ей подарок, она несколько смущенно говорила: «Ты мне лучше дай деньгами». И опять все возвращалось к безмятежному {93} счастью, но уже завязалась для зрителя какая-то ниточка — тема денег.

В сцене с фру Линде проявлялось, несмотря на полноту этого личного счастья, теплое участие хорошего человека к своей бывшей подруге. Во больше хотелось Норе не выслушивать рассказ о чужих горестях и бедах, а говорить о своем счастье, о том, что ее мужа назначают директором акционерного общества и теперь у нее будет много, много денег. И снова в интонации легко, без всякого нажима звучала все та же тема денег. И наконец, когда фру Линде поведала ей о своей тяжелой жизни и сказала: «Ты все-таки дитя, Нора», тогда у Норы появлялось по-детски серьезное желание похвастать тем, что и она тоже, если пожелает, может сделать большое дело, и она говорила: «Это я спасла жизнь Торвальду» — и произносила это с детской, но большой серьезностью. Следует рассказ Норы о том, как она добыла деньги, чтобы увезти Торвальда в Италию и провести там целый год, как она с тех пор тайно от мужа выплачивает проценты, экономя на домашних расходах. И снова Нора возвращается к радости: «Теперь это все кончено — подумай только: жить и чувствовать себя счастливой!»

Но уже по этим экспозиционным сценам чувствовалось, что тема денег заключает в себе какую-то завязку.

Немедленно после этого появлялся Крогстад. Нора — Комиссаржевская бросалась к нему и говорила тихо, но с громадным волнением: «Вы? Что это значит? О чем вы хотите говорить с моим мужем?» Узнав от Крогстада, что он пришел только по личному делу и ничего больше, она вдруг с другой интонацией, совершенно безразлично роняла слова: «Так будьте добры, пройдите к нему в кабинет» — равнодушно, холодно, как будто постороннему посетителю, и это после взволнованной и потрясенной встречи с ним, после того, как она так ярко восприняла появление Крогстада. И у зрителя рождалось чувство недоумения и интерес: почему произошла в ней такая перемена?

Следовала сцена с доктором Ранком. Из слов фру Линде выяснялась характеристика Крогстада, и Нора узнавала, что он служит в том самом банке, куда назначен директором ее муж. Снова беспечно-радостная сцена Норы. Входит Гельмер, Нора знакомит его с фру Линде и сразу пытается оказать ей протекцию, просит принять ее на службу в банк. После того, как Торвальд обещал исполнить ее просьбу, снова звучит радость и торжество Норы, снова счастье в доме. Завершалось первое действие сценой с детьми, сделанной у Комиссаржевской великолепно: это была настоящая чудесная сцена безоблачного домашнего счастья, которую превосходно играла не только актриса, но и дети. Но внезапно возвращается Крогстад и настойчиво просит Нору уделить ему несколько минут для разговора. Выпроводив детей, она беспокойно, с волнением начинала сцену с ним.

{94} Смысл диалога Норы с Крогстадом поначалу был: «Что вы от меня хотите?» И когда Крогстад начинал спрашивать ее о фру Линде и задавал прямой вопрос: «Что, фру Линде получит место в банке?» — у Норы — Комиссаржевской вырастал протест, и она с возмущением отвечала: «Это я хлопотала за нее, господин Крогстад!» Была в этом детская вспышка, но означали эти слова: «Как вы смеете так разговаривать со мной!»

Когда же Крогстад резко заявлял: «Не угодно ли будет вам пустить свое влияние в мою пользу?» — Нора в ответ на это наглое (с ее точки зрения) заявление и непочтительный отзыв об ее муже произносила с достоинством, тоном хозяйки дома: «Я укажу вам на дверь!» — и все это было в детском, чудесном образе. Нора нисколько не боялась Крогстада, так как была убеждена, что после Нового года с ее долгом будет покончено.

Теперь Крогстад рассказывает ей о своем тяжелом положении после смерти жены, о необходимости поставить на ноги детей, о том, что потеря места в банке «опять сталкивает его в омут», если его место займет фру Линде. Необычайно трогательно Нора возражала ему: «Но, господин Крогстад, не в моих силах помочь вам», и в интонации, с которой произносились эти слова, у Комиссаржевской снова звучали глубоко человечные ноты. Когда же Крогстад начинал угрожать, говоря, что заставит ее упросить мужа, она удивленно молчала и после паузы заявляла, не допуская этой мысли: «Не расскажете же вы ему о том, что я задолжала вам?»

С ее точки зрения это невозможно, она просто не понимает, как может человек дойти до такой подлости. И почти со слезами, подавляя рыдания, она говорила: «И он узнает эту тайну — мою радость и гордость — от вас?»

За этим следовала сцена гневного протеста. Нора — Комиссаржевская говорила Крогстаду, что он низкий человек, что он может говорить ее мужу все что угодно. И глубокой уверенностью звучали ее слова: «Торвальд заплатит весь остаток, и нам незачем будет с вами знаться».

И тогда Крогстад шаг за шагом разъяснял ей, доводил до ее сознания, что она совершила не домашний проступок, а подлог, преступление, за которое полагается наказание по суду. Следующую сцену можно назвать сценой гневного спора. Нора утверждала, что имела право поступить так, как поступила ради спасения мужа. И в ответ на слова Крогстада: «Законы не справляются о побуждениях!» — Нора почти кричала ему: «Так плохие это, значит, законы!»

После ухода Крогстада, резко бросившего ей на прощание: «Я говорю вам: если меня вышвырнут еще раз, вы составите мне компанию!» — Комиссаржевская — Нора выдерживала большую паузу и, как бы поборов свои мысли, говорила: «Эх, что там! Запугать меня хотел!»

{95} Затем Нора начинала возиться с детьми, занималась разными вещами, перебирала принесенные подарки, но видно было, что она все время ищет выхода, что она все время думает. Держа в руке детскую трубу, которую она принесла сверху, Нора, помолчав, говорила с верой и убеждением: «Нет, этого не может быть! Я сделала это из любви!»

После небольшой сцены с детьми она выпроваживала их со словами: «Только никому не говорите о чужом дяде, даже папе!» — и, оставшись одна, боролась все с той же мыслью, пробовала чем-то занять себя. Она принималась вышивать — сначала нервно, потом замедляла темп, опять задумывалась и, наконец, произносила: «Нет!» Как бы желая найти какой-то исход, она бежала к дверям и громко кричала: «Элене! Давай сюда елку!»

Она опять начинала искать исход в какой-то деятельности, каком-то занятии, каком-то действии, хваталась за игрушки, елочные украшения, потом снова останавливалась в раздумье и произносила: «Нет! Это же просто немыслимо!» Ритм снова менялся, становился прерывистым, быстрым. Нора занималась елкой, развешивала на ней украшения, но все время какая-то мысль упорно сверлила ей мозг. И наконец, она произносила стаккато, не меняя интонации: «Вздор, вздор, вздор!»

Смысл всей этой сцены можно определить так: неотвязчивая мысль о встрече с Крогстадом.

Видел я Комиссаржевскую в роли Норы раз пятнадцать. Не всегда она играла ровно, были спектакли более удачные, были и такие, где она казалась несколько ниже своих возможностей, но изумительная сделанность роли, точность внутреннего и внешнего рисунка всегда была неоспоримой, всегда захватывала и убеждала. И в то время, да и до сих пор, мне приходилось слышать мнение, будто Комиссаржевская играла только «нутром», нервами. Но можно с уверенностью утверждать, что, обладая и великолепным темпераментом, и «нутром», она была вместе с тем замечательным мастером четкой формы, тончайшего сценического рисунка, всегда наполненного, всегда оправданного.

Лишним доказательством этого для тех, кто не видел ее на сцене, может служить обширная серия ее фотографий в роли Рози в пьесе Зудермана «Бой бабочек». Она снята в пятидесяти положениях, с точными текстовыми подписями под каждой фотографией. Но ведь умение принять позу в образе и зафиксировать ее — это тоже свидетельство мастерской, тончайшей разработки роли.

Когда я вспоминаю Комиссаржевскую в роли Норы, я ясно вижу ее перед собой во многих положениях: и как она стоит с игрушками, и как, позднее, держит чулок в сцене с Ранком, как стоит за креслом Торвальда, обняв его сзади, — и помню не потому, что знаю ее фотографии в эти моменты роли, — случайно так играть нельзя, полагаясь только на «нутро».

{96} Входящий Торвальд застает ее за украшением елки. Сцену с елкой она продолжала играть долго, в течение всей первой половины диалога с мужем. Нора не встречала его, она как бы занята своим делом у елки, и тут-то она говорит Торвальду свою первую ложь.

На его вопрос: «Заходил кто-нибудь?» — она отвечает: «Заходил? Нет». И все, кроме Торвальда, знали, что она сказала неправду. Нора начинала с ним болтать о послезавтрашнем костюмированном вечере и разных мелочах. Когда Торвальд, сев в кресло, принимался за бумаги, она подходила к нему сзади, становилась за его креслом, опираясь обоими локтями на высокую спинку, сцепив пальцы и положив на них подбородок, и спрашивала: «Ты очень занят, Торвальд?»

За разными пустяками и болтовней о маскарадном костюме все время чувствовалось, что ее снедает мысль о Крогстаде и что о нем она хочет говорить с мужем. После мимоходного, казалось бы, незначащего вопроса Норы: «А правда ли, этот Крогстад провинился в очень дурном деле?» — Торвальд сам начинал говорить о личности Крогстада, о преступности подлога. Комиссаржевская — Нора слушала его, подавая короткие реплики, в особенности когда он говорил о том, что подлог и ложь отражаются на детях, отравляют их. И вдруг, перестав расхаживать по комнате, она резко поворачивалась к нему и, чтобы не выдать своего состояния, бросалась к нему сзади, останавливалась и с глубочайшим волнением спрашивала: «Ты уверен в этом?» А после его утвердительного ответа чувствовалось, что все остальное для нее отступило на второй план, все неважно и только мысль о детях занимает все ее помыслы. После ухода Торвальда, в ответ на слова вошедшей няньки: «Дети так просятся к мамаше», — Комиссаржевская — Нора почти вскрикивала: «Нет! нет! нет! Не пускай их ко мне!»

Наступала пауза, нянька изумленно смотрела на Нору, и тогда та, взяв себя в руки, очень ласково говорила, подойдя к ней: «Побудь ты с ними, Анна-Мария». Нянька удалялась. Нора быстро ходила молча по сцене взад и вперед, одна и как бы про себя произносила: «Испортить моих малюток! Отравить семью!»

И наконец, из глубины сцены, внезапно повернувшись лицом к зрителям, вскрикивала: «Это неправда!» И, двигаясь прямо на рампу, произносила тихо и глубоко: «Не может быть правдой! Никогда, во веки веков!»

Огромные чудные глаза ее смотрели в зрительный зал и оставались в сердцах зрителей. И медленно сдвигался занавес.

Весь второй акт шел под знаком нарастающей тревоги: «Нет ни минуты покоя, необходимо найти выход! Что делать?! Нужно спасти дом, детей!» — это чувствовалось с того мгновения, когда открывался занавес.

В чем это выражалось? Нора бродит по комнате, в руке {97} у нее шляпа, бродит, бродит, говорит какие-то слова, а в мыслях все время: «Там, на лестнице, к двери подходит кто-то…» Следовала большая сцена с дверью: за дверью нет никого. И у Норы рождается надежда на то, что почтальон не придет и не принесет письма, потому что сегодня праздник и, значит, ящик для писем останется пустым. Потом возникает другая надежда — что Крогстад не выполнит своей угрозы, не пришлет письма. На мгновение у Норы появляется вера в его порядочность: «Ведь у меня трое маленьких детей!»

Иначе говоря, Комиссаржевская играла тему ожидания письма. Во время короткой проходной сцены с няней Комиссаржевская, наружно спокойная, скрывала тревогу, но где-то звучало: «Если я умру, ты заменишь мать моим детям!» Это следовало после того, как Нора вспоминает, кем эта няня была для нее. Тут Комиссаржевская нежно ласкала няню и говорила: «Ты была мне хорошей матерью», а няня отвечала: «Но у бедненькой Норы не было другой, кроме меня».

И вдруг у Комиссаржевской — Норы внезапно возникала в мозгу мысль, мелькала, как легкий звоночек: «И не будь у моих малюток другой, — я знаю, ты бы…» — следовала пауза, на глазах появлялись слезы, потом она снимала слезы и, не раскрашивая слов, бросала: «Вздор, вздор, вздор!»

После ухода няни Нора опять беспокойно мечется, вынимает из картонки платье, подаренное ею няне, и, отрывисто произнося малозначительные слова, всячески старается отогнать мысль о возможности катастрофы, о том, что все ее счастье может рухнуть. Она борется с этой внезапно нахлынувшей мыслью, перебирает вещи, возится с маскарадным костюмом, вынимает его из картонки, чистит муфту. И внезапно начинает считать: раз, два, три, четыре, пять… И вдруг очень нервно вскрикивает: «А! идут!» — хочет броситься, рвануться к двери (все это продолжение игры с дверью), но, вскрикнув, стоит окаменев. И тут входит фру Линде.

Видно, какое облегчение испытывает Нора при виде ее: «Ах, это ты, Христина!» Христина — это для нее что-то такое, за что можно уцепиться, это друг, с которым можно поговорить. Нора хочет с ней посоветоваться, ищет в ней спасения. Но опять-таки она идет к цели не прямо, а сложными путями. Сначала она говорит: «Ты поможешь мне с костюмом», а подтекст совсем другой — ей приятно чувствовать, что она не одна. Христина означает для нее, что хороший человек здесь, рядом, с нею в минуту одиночества. Но свое душевное состояние Нора — Комиссаржевская скрывает за разговорами о маскараде, и Христина садится возле нее и принимается помогать ей что-то чинить, подшивать.

Христина затевает разговор о докторе Ранке. Предполагая, что он и есть тот самый человек, который снабдил Нору деньгами для спасения Торвальда, она наталкивает Нору на мысль {98} о том, что Ранк может помочь ей: если достать денег и уплатить, то вексель вернут ей и она будет спасена.

Заметив тревогу Норы, Христина прямо спрашивает ее: «Что-то с тобой случилось со вчерашнего дня. Нора, в чем дело?» И Нора решает сказать ей все. Но вернулся Торвальд, и признание не состоялось. Снова тревога и беспокойство Норы. С большим нервным напряжением шла беззаботная по видимости сцена с Торвальдом: Нора еще раз просит его оставить за Крогстадом место в банке. Потом после горячего спора Торвальд заявляет: «Упрямице хочется только своего — поставить меня в смешное положение перед сослуживцами!» И потом следует второй его довод: «Мы знакомы с ним с юности, мы даже с ним на “ты”, и фамильярность Крогстада сделает мое пребывание в банке невыносимым!»

Нора потрясена ничтожностью этих доводов: «Ты это говоришь несерьезно, ведь это такие мелочные соображения!» Рассердившийся Торвальд зовет служанку и отправляет Крогстаду письмо об отставке. У Норы вырывается крик: «Верни, верни назад, Торвальд! Еще не поздно!» Нора взволнованно говорит мужу о семье, о детях, о том, как все это может отозваться на них всех. Но Торвальд принимает вспышку Норы за проявление страха, который он объясняет тем, что она любит его и боится за него, и заявляет ей, что он «такой человек, который может все взять на себя». Нора вскрикивает: «Что ты хочешь сказать?» Но Торвальд, приласкав ее как девочку, уходит. Оставшись одна, Нора растерянно стоит и еле шепчет: «С него станется! Он так и сделает! Нельзя допустить этого!»

Всю эту сцену Комиссаржевская играла, стоя недвижно, потом говорила тихо: «Спасение, выход…» Все это на паузах, и если прежде было беспокойство, проявлявшееся в движении, в метаниях, то здесь она застывала, превращалась в статую.

Раздавался звонок в передней — «Доктор Ранк!» Нора делает усилие, чтобы овладеть собой. Открыта дверь. Входит Ранк. Нора прикидывается, будто ей весело: она шаловлива, не желает слушать его тяжелого рассказа о самом себе (превосходно произносил этот рассказ и играл всю сцену Бравич). Но видно было, что это веселье «надрывное», что Нора пытается в кажущемся бездумном, шутливом веселье найти выход из своего состояния.

И после шаловливой сцены с костюмом, с шелковыми чулками Нора опять решает сказать Ранку, своему верному другу, обо всем, что происходит с нею: «Вы мой вернейший, лучший друг! Знаю, знаю! Оттого и хочу сказать вам! Вы знаете, как искренно и бесконечно любит меня Торвальд!» Это говорилось с полным убеждением в том, что дело обстоит именно так, что виновата во всем она одна, и звучала в этом бесконечная вера в любовь Торвальда к ней: «Он ни на минуту не задумался бы отдать за меня жизнь!»

{99} Но Ранк говорит ей в ответ: «Нора, вы думаете — он единственный?» — и следует сцена признания Ранка, после которой Нора отказывалась от откровенного разговора с ним. Она решительно заявляла: «Ничего вы теперь не узнаете», и для нее был потерян еще один человек, которому она могла бы все открыть.

Следовала очень милая нежная сцена с Ранком — Нора понимала безнадежность его положения, близость его смерти. В разгаре этой сцены горничная подавала ей визитную карточку. При виде этой карточки у Норы вырывался полукрик, полувозглас. Опять ею овладевает тревога, она торопится выпроводить Ранка в кабинет Торвальда и просит подольше задержать его там. Потом велит горничной пригласить посетителя войти.

Нора одна, и опять на нее надвигается неумолимое, роковое… Она недвижно стоит как скованная: «Беда идет! И все-таки нет! нет! нет! Не будет этого, не может быть!» Понимая нависшую над ней угрозу, она все время гонит от себя мысль о ее неизбежности и ждет чуда. Тема ожидания чуда звучала и дальше. Нора еще верила в счастливый исход, надеялась на него, жаждала его.

Великолепно запирала она дверь в кабинет Торвальда. Это простое действие превращалось у нее в коротенькую сцену огромной насыщенности и волнения. Потом Нора ждала появления Крогстада, и вот он входил.

Сцена с Крогстадом была одной из самых напряженных во всем спектакле. Зрительный зал слушал ее, буквально затаив дыхание. Комиссаржевская играла эту сцену как трагедию: никаких слез, никаких внешних эффектов, рассчитанных на то, чтобы вызвать жалость. Нора здесь хозяйка положения, она страстная, сильная, гордая. Отсюда рождался ритм сцены. Почти скороговоркой, приглушенно, она приказывала: «Говорите потише, муж дома. Что вам нужно от меня? Скорее! Что такое?» — и в ответ на слова Крогстада: «Вам, конечно, известно, что меня уволили» — ее ответ был тоже кратким, в нем чувствовалось желание прекратить разговор: «Я не могла помешать этому, господин Крогстад. Я до последней крайности отстаивала вас, но все напрасно!» И внезапно следовала вспышка гнева, после того как Крогстад неуважительно отзывался о Торвальде. Потом снова возникала надежда. Надежду эту подает Норе Крогстад, сказав, что «все еще можно уладить миром», но она не понимает, почему он ни за что не хочет вернуть ее расписку.

Когда Крогстад намекал ей, что она может принять какое-нибудь отчаянное решение, Нора с ужасом спрашивала: «Откуда вы знаете, что я додумалась до этого?» Тогда он говорил: «И я тоже, да духу не хватило!» И Нора, вся поникнув, отвечала: «И у меня тоже!»

Следует наглое требование Крогстада вернуть его в банк, но уже не на прежнее место, а с повышением. Для этого необходимо {100} создать новую должность, но таков, по словам Крогстада, единственный способ все уладить. Ответная вспышка Норы, которая оскорблена за честь мужа: нет! она на это не пойдет! «Никогда вы этого не дождетесь! Никогда!»

За решительным отказом Норы следовала сцена запугивания ее со стороны Крогстада. Помолчав, он говорил: «Может быть, вы…» И Нора решительно отвечала ему: «Теперь у меня хватит духа. Увидите, увидите!» Тогда Крогстад рисовал ей пугающую картину самоубийства: «Под лед, может быть?» Комиссаржевская снова застывала неподвижно. «Не запугаете, не запугаете!» — говорила она так, что мороз по коже пробирал. И вдруг Крогстад наносил последний удар, заявляя, что и после ее смерти Торвальд все равно будет в его руках.

С испугом Комиссаржевская — Нора восклицала: «И после того, когда меня уже…» И Крогстад решительно заявлял: «Вы забываете, что я буду властен над вашей памятью». Следовала большая пауза, потом Нора медленно опускалась на диван. Крогстад уходил.

Нора одна. Она бросается к двери в переднюю, чтобы оттуда следить за уходящим Крогстадом: «Не отдаст письма! Нет, ведь это было бы невозможно! Что, что это? Стоит за дверью, не спускается вниз? — Раздумывает! Неужели он?..» Раздается стук крышки почтового ящика, потом шаги уходящего Крогстада. С подавленным криком Нора поворачивалась лицом к зрителям и делала стремительное движение вперед: письмо в ящике! Снова движение к двери: письмо лежит там! Неподвижно, как бы окаменев, Нора остановилась у двери в переднюю: «Торвальд! Торвальд! Теперь нам нет спасенья!» И так и не сходила с того места, откуда ей был виден почтовый ящик, в котором лежало письмо.

Когда входила фру Линде с ушитым костюмом и предлагала примерить его, Нора в ответ отрывисто произносила: «Христина, поди сюда!» — и всю следующую сцену играла целиком во власти мысли о том, что письмо Крогстада лежит в ящике: «оно там!» Рассказав, что занимала деньги у Крогстада, что подделала подпись своего отца, она как бы в забытьи говорила, намекая на самоубийство: «И если кто-нибудь вздумает взять вину на себя (она имеет в виду Торвальда), ты засвидетельствуешь, что это неправда! Я одна сделала все, помни!» — и это звучало почти как приказание.

Рассказывая о том, как Комиссаржевская исполняла роль Норы, я меньше всего хотел описывать ее движения, переходы, даже интонации. Не в них было дело, не это составляло у нее главное. Все это было лишь средством выразить глубокую и интенсивную внутреннюю жизнь действующего лица, человека, личности, индивидуальности.

Насколько это в моих силах, я хотел показать, что в основе творчества Комиссаржевской всегда лежали мысль, чувство, {101} стремление поступками, действиями, всем поведением, словами выразить переживания того человека, которого она воплощала на сцене, раскрыть причины его поступков, повести зрителя за собой в познании сложного человеческого характера. Цельность создаваемых ею характеров была поистине удивительна, а средства, которыми она пользовалась, — чрезвычайно тонкими, но безошибочно доходчивыми. И притом никогда не было у нее никакой дешевки, все было безупречно по вкусу[[234]](#endnote-149).

## В Александринском театре накануне революции[[235]](#endnote-150)

Мало кто из актеров служит всю жизнь в одном театре. Обычно, переезжая из города в город, переходя с одной сцены на другую, актер уже немолодым человеком приносит весь свой опыт, накопленное им за долгие годы уменье в тот театр, который становится для него наконец родным домом.

Мне повезло — свой родной дом я обрел сразу. Я всю жизнь работаю в том великолепном театральном здании, которое когда-то было создано гениальным Росси и которое по сей день является одним из лучших архитектурных памятников Ленинграда[[236]](#endnote-151).

Но только начинал я свой путь в императорском Александринском театре, а продолжал (и продолжаю) его в советском Академическом театре драмы им. Пушкина.

В конце концов, на императорской сцене я служил очень недолго — всего четыре года. Все же я выделяю этот начальный период моей артистической жизни, так как, во-первых, он чрезвычайно важен для объяснения многих событий, произошедших в родном мне театре после Великой Октябрьской социалистической революции. А во-вторых, быт, нравы, весь уклад жизни императорского театра были настолько своеобразны, что без подробного изложения тут просто не обойтись.

Мне кажется, всего показательнее будет начать с описания ежедневной рутины его закулисной жизни.

Каждое утро, около одиннадцати часов, к артистическому подъезду подкатывали собственные кареты премьерш и месячные извозчичьи коляски премьеров с типичными для упряжи «лихачей» того времени шикарными шинами-дутиками. Одновременно на обыкновенных «ваньках» или просто пешком в театр приезжали и приходили вторые и третьи сюжеты труппы.

Почтительный швейцар встречал премьерш и премьеров низким поклоном. Вторым и третьим сюжетам он кланялся тоже очень дружелюбно, но уже без оттенка почтительности.

После взаимных приветствий дамы подымались наверх, в свои уборные, мужчины собирались обычно внизу, в актерском фойе или в курилке. В актерское фойе артистки почти никогда {102} не заходили. Техническому персоналу заходить туда было запрещено. Курить где-либо, кроме курилки (или своей уборной), было тоже запрещено. Посторонним лицам вход за кулисы строжайше запрещался, и разрешение на это могло быть получено только у полицмейстера театра, носившего военную форму и имевшего чин полковника. Он осуществлял высшую административную власть в театре. Весь обслуживающий и технический персонал в лице курьеров, капельдинеров, сторожей, сторожих подчинялся ему беспрекословно. К артистам полицмейстер театра прямого отношения не имел. Они обращались к нему разве лишь за получением пропуска (мы бы теперь сказали — контрамарки) на спектакли. Полковник в этом случае бывал неизменно любезен, но обычно отказывал, ссылаясь на то, что артисты имеют право смотреть вечернее представление в любой день из оркестра (в оркестре для этой цели ставился ряд стульев, так как драматические спектакли в ту пору почти никогда не сопровождались музыкой).

Вообще начальство в императорском театре было безукоризненно вежливо. Так, например, штрафовали артистов за всякий проступок против дисциплины нещадно. Но объявлял им об этом управляющий конторой императорских театров Крупенский (очень представительный мужчина с черной, как смоль, холеной ассирийской бородой) в изысканно-любезных выражениях. Его за кулисами всегда немного побаивались. Всем было хорошо известно его неумолимое жестокосердие. Но я, кажется, никогда в жизни не встречал человека благовоспитаннее. Менее высокие по рангу люди в театре, впрочем, бывали и менее вежливы. Так, старый костюмер Маризин, когда кто-либо из нас, молодежи, просил его дать для сцены костюм почище, обычно отвечал: «И в этом сыграете. Когда играть научитесь, тогда и костюм будет хороший».

А парикмахер Тимофеев — тот выражался еще определеннее: «До нового парика ты еще не дорос, — ничего, и в подборе сыграешь». Но по мере того, как молодой артист подымался на более высокую ступень сценической табели о рангах, к нему становились доброжелательнее и даже, я бы сказал, предупредительнее.

Когда звонок возвещал о начале репетиции, участвующие в ней со всех сторон стекались на сцену (репетиции обычно происходили на сцене, специальных репетиционных помещений в театре не было). Опозданий, как правило, не наблюдалось. Впрочем, артисты приходили вовремя совсем не из боязни штрафа или выговора. «Заслуженные», или иначе «старики», то есть М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, В. В. Стрельская, Н. С. Васильева и другие, не позволяли себе опаздывать и всегда бывали на месте за четверть часа до начала репетиции. А они имели огромный вес в труппе, и заставлять их ждать было совершенно немыслимо.

{103} Собственно «заслуженные» и «старики» были понятия в Александринском театре не совсем совпадающие. Звание заслуженного артиста до революции существовало только в императорских театрах, и давалось оно крайне редко. В Александринском театре, кроме вышеупомянутых лиц, «заслуженными» были еще Р. Б. Аполлонский и В. А. Мичурина. Перед самой февральской революцией звание это было присвоено еще двум лицам: Ю. М. Юрьеву и Н. Н. Ходотову. Но были в труппе, конечно, и иные высокоуважаемые артисты, обладавшие большим стажем и незаурядным талантом, которые не носили никакого титула и тем не менее занимали в театре почетное положение. С другой стороны, и не все «заслуженные» пользовались одинаковым влиянием в театре. В этом отношении значение Давыдова и Савиной было особое. И в первую очередь, ни с чем не сравнимым было, конечно, положение Савиной.

Савину иногда называли за глаза некоронованной, но самодержавной царицей Александринки. Не знаю, обладала ли она полнотой самодержавной власти (хотя об этом довольно недвусмысленно пишет в своих мемуарах сам директор императорских театров В. А. Теляковский[[237]](#endnote-152)), однако на основе моих личных впечатлений могу засвидетельствовать, что относились к ней в труппе от мала до велика с совершенно исключительным почтением. Это проявлялось буквально во всем, в каждой мелочи. Например, если кто-нибудь из более пожилых артистов входил в помещение, где все сидели, то, разумеется, один из молодых людей сейчас же вскакивал, чтобы уступить место вновь пришедшему. Но это был лишь акт обычной вежливости. Когда входила Савина, вставали буквально все, и никто не садился, пока она не сядет. Никто этого, собственно, не требовал, но все, не сговариваясь, так поступали. Надо сказать, сама Марья Гавриловна принимала все подобные знаки особого к себе уважения совершенно как должное. Она отнюдь не была высокомерна. Наоборот, она со всеми была ровно любезна и неизменно проста. Но если про Ермолову говорили, что она в жизни отличалась необыкновенной скромностью и даже застенчивостью, то про Савину сказать этого было никак нельзя. Ее естественность и простота не имели ничего общего со скромностью. Она себе цену знала, и, когда с кем-нибудь разговаривала, в ней всегда чувствовалась первая актриса столицы.

Но я отвлекся в сторону — возвращаюсь к описанию репетиций в Александринском театре. Они протекали очень интенсивно, так как на новую постановку полагалось не более полутора месяцев работы. Правда, в течение сезона бывало, что одна-две постановки готовились более тщательно и тогда не только сроки выпуска, но и все остальные элементы будущего спектакля резко менялись. Но все-таки это было исключением, а не правилом. Правило же было таково, что чуть ли не после первого прочтения пьесы режиссер уже приступал к разводке. {104} В контракте, который дирекция императорских театров заключала с артистами (в Александринском театре все актеры служили по контрактам, по большей части годовым, иногда заключавшимся на два или три года), был специальный пункт, обязывающий исполнителя выучить роль наизусть к третьей репетиции.

«Разводил» пьесу режиссер не мудрствуя лукаво, более или менее по старинке: «Вы идете направо; вы — налево; вы — к дивану; вы — к камину». Впрочем, бывали и исключения. Так, режиссер приходил уже на первую репетицию с толстой мелко разграфленной тетрадкой, в которой все было заранее расчерчено: в таком-то явлении такой-то исполнитель с квадрата А около двери после таких-то слов переходит на квадрат Б около окна.

Но от этого дело все-таки не менялось. Молодые исполнители и актеры, не имевшие веса в труппе, так до конца и следовали режиссерской указке. Но не то было с премьерами и в особенности со «стариками». Как только отдельные сцены сцеплялись и партнеры начинали находить между собой общий язык (это тогда называлось: попасть в тон партнеру), кто-нибудь из ведущих мастеров заявлял, что в том или ином эпизоде ему играть неудобно и он предлагает сцену переделать. Тут же, на ходу она переставлялась. А иногда бывало и иначе. Например, Марья Гавриловна Савина вдруг вставала и говорила режиссеру: «Ну, вы теперь посидите, а мы сами здесь немного разберемся». И спокойно переставляла чуть ли не полакта так, как находила нужным. Это было совершенно в порядке вещей и никого не смущало.

Я не могу забыть, как однажды режиссер М. Е. Дарский[[238]](#endnote-153) (он одновременно был и актером), ставя очередную пьесу, бился над тем, чтобы одна сцена в ней, которую играли Аполлонский и я, зазвучала именно так, как он того хотел. По правде сказать, он объяснял свои пожелания довольно сбивчиво и под конец даже принялся учить нас с голоса. Аполлонский слушал, слушал, а потом говорит ему: «Вот что, Миша! Ты все очень хорошо объяснил, и мы все поняли. А теперь пойди отдохни, а мы с ним сами поработаем». И когда Дарский ушел, он всю сцену повернул по-своему, при этом совсем не так, как тот показывал. Правда, в результате получилось значительно лучше, и мы так именно на премьере эту сцену и играли.

Впрочем, не со всеми режиссерами «старики» и премьеры позволяли себе такие вольности. С Е. П. Карповым артисты очень считались, и, когда он ставил пьесу, его указания обычно принимались без возражений. А если кое с чем исполнители и не соглашались, то очень быстро находился компромисс, устраивавший обе стороны. Когда же к работе приступали такие режиссеры, как А. Н. Лаврентьев[[239]](#endnote-154), Ю. Э. Озаровский[[240]](#endnote-155) или В. Э. Мейерхольд, то дело вообще шло иначе. Эти режиссеры приходили {105} уже с определенным замыслом постановки, со строго разработанным планом будущего спектакля и проводили в жизнь свои художественные начинания очень последовательно. Тут уже все, начиная с периода застольной работы, в точности напоминало постановочные приемы нашего времени. Надо сказать, такой метод работы был достаточно непривычен для артистов той эпохи. Но целесообразность его была настолько очевидна, что никаких протестов не возникало. Иное дело, что самый режиссерский замысел при случае подвергался жестоким нападкам, в особенности со стороны «стариков». Но это уже касалось почти исключительно постановок В. Э. Мейерхольда.

О работе Мейерхольда на сцене Александринского театра следовало бы говорить особо. Вклад этого выдающегося режиссера в общетеатральную культуру своего времени был совершенно исключителен. Но я сейчас, к сожалению, лишен возможности сколько-нибудь подробно останавливаться на его тогдашней творческой деятельности. Ограничусь только выяснением той роли, какую он играл за кулисами театра, и того места, какое ему принадлежало в жизнедеятельности казенной сцены.

Мейерхольд был приглашен в Александринский театр по личной инициативе директора императорских театров В. А. Теляковского сразу после ухода его из театра В. Ф. Комиссаржевской. Там он проявил себя как режиссер-новатор. <…> Как ни странно, именно поэтому-то его и пригласил Теляковский, находивший, что невредно было бы «разворошить застойное болото Александринки». Этот несколько неожиданный (если не сказать — озорной) поступок директора, естественно, не вызвал особого восторга в труппе, и приняли Мейерхольда отнюдь не с распростертыми объятиями.

Но он был необыкновенно талантлив, и, кроме того, знания и культура его были совершенно незаурядны. Очень скоро он приобрел много сторонников, а затем и горячих поклонников среди артистов, в особенности молодых. «Старики», те долго продолжали его сторониться, считая опаснейшим «декадентом». Но постепенно выяснилось, что отпетый «модернист» значительно изменил свои позиции и превратился на сцене императорского театра в сугубого традиционалиста. Правда, традиции, которые он защищал (и к которым он призывал), были совсем не те, что радовали охранителей «устоев». Но все-таки почва из-под их ног ушла, так как стало ясно, что Мейерхольд ставил себе задачей укреплять «незыблемые основы» образцовой сцены, а совсем не разрушать их.

Однако это все-таки был человек неуемный и вовсе не склонный к спокойной жизни в театре. В его традиционализме было гораздо больше неожиданно смелого и нового, чем испытанного и устоявшегося. Он не столько защищал, сколько пересматривал традиции, утверждая высокие заветы старинного европейского театра с его виртуозно разработанной актерской техникой, с его {106} многоплановым использованием сценической площадки вплоть до свободного выхода актера вперед, на просцениум. Кроме того, именно тогда, в период работы в Александринском театре, Мейерхольд выдвинул положение, что художник и композитор (если спектакль сопровождается музыкой) — соавторы постановки наравне с режиссером, и на практике показал, к каким замечательным результатам приводит приглашение в театр крупнейших мастеров живописи и музыки (таких, как Головин и Глазунов[[241]](#endnote-156)). Вообще, надо признать, что Мейерхольду на Александринской сцене удалось совершить очень много плодотворного в смысле повышения культуры спектакля, оснащения его новыми средствами выразительности и усовершенствования его формы. За время своей службы в императорском театре Мейерхольд поставил не менее десяти спектаклей[[242]](#endnote-157). Не все имели равный успех (хотя некоторые встречали очень шумный отклик в зрительном зале), но в центре общественного внимания его работа все-таки была всегда и разговоров вызывала немало. <…>

Научиться у Мейерхольда можно было многому, и это постепенно поняли все в труппе, в том числе и его враги. Охотно, один за другим в его постановки стали входить не только «старики», но даже и «столпы» — Варламов, Давыдов и, наконец, Савина. Но рядом с мейерхольдовскими спектаклями шли в Александринском театре и спектакли старые, привычные для казенной сцены. И актеры вовсе не собирались их «пересматривать» и совершенно их не стыдились. Эти спектакли все-таки больше радовали актерское сердце. Хотя бы тем, что они были ближе к жизненной правде. И в результате самые обыкновенные, рядовые постановки текущего репертуара по-прежнему до самой революции осуществляли собой «главенствующее направление» на Александринской сцене.

Что же представляли собою эти обыкновенные постановки? Может быть, на них лежала печать дурного вкуса, затхлого провинциализма, полного стилистического разнобоя? Как ни странно — нет.

Не надо забывать, что труппа Александринского театра была на редкость сильной. Не только ее корифеи (имена которых записаны красной строкой в истории русского театра), но и менее знаменитые ее сочлены обладали незаурядными творческими индивидуальностями. Кроме того, все они владели огромным профессиональным опытом. Сойдясь вместе в одном спектакле, они неизменно создавали очень прочное художественное единство. В результате возникал своеобразный спектакль-концерт, которому не хватало, конечно, ясности и цельности постановочного замысла, но который по силе и выразительности актерского исполнения бывал чрезвычайно ярок. Что же касается стилистического разнобоя, то он в какой-то степени, конечно, всегда имел место, но это было не страшно. Большинство актеров вышло из русской реалистической школы актерского мастерства, и когда {107} они играли, например, отечественную классику (в особенности Островского), то неизменно говорили друг с другом на одном языке. Правда, в других пьесах (в частности, иностранного репертуара) бывало, что тот или иной исполнитель, обладавший своеобразием сценической манеры, резко выпадал из общего тона. С этим приходилось, конечно, мириться, но и тут катастрофы все-таки не происходило, так как индивидуальность такого актера была обычно очень интересной.

Если большинство постановок в Александринском театре рождалось в результате самого тесного участия актеров в режиссуре спектакля, то, конечно, актеры-мастера должны были внимательно следить за работой своих менее опытных товарищей, дабы те не нарушали создаваемого ансамбля. Так оно и было, хотя никакой спаянности, никакого настоящего товарищества (об этом мне еще придется говорить) среди артистов императорского театра не наблюдалось. Я могу здесь в качестве иллюстрации привести один маленький, но выразительный пример необычайно внимательного отношения ко мне, начинающему актеру, со стороны Марьи Гавриловны Савиной, хотя, казалось бы, именно она должна была в данном случае поступить совсем иначе.

В Александринском театре существовал обычай: каждый вновь поступающий актер обязан был делать визиты старейшим членам труппы. Мне, конечно, тоже предстояло ехать с визитами, но почему-то мне это показалось очень неловким, и я решил — будь, что будет! — воздержаться. Сначала все обошлось благополучно, но когда меня представили Савиной, она обдала меня таким холодом, что я просто не знал, куда деваться. Я даже решил до поры до времени не попадаться ей на глаза. И вдруг меня назначают на центральную роль молодого героя в новой пьесе, а мать мою играет Савина.

Начались репетиции. Я, конечно, очень волновался, профессионального опыта у меня не было никакого, а тут еще Марья Гавриловна смотрит на меня если не враждебно, то неодобрительно. У меня совершенно ничего не получалось, и режиссер Долинов из себя выходил. Наконец он принялся учить меня с голоса. И тут вдруг к нему обращается Савина: «Да оставьте вы, Анатолий Иванович, молодого человека в покое. Дайте ему время — пусть придет в себя и сам во всем разберется. Может быть, у него потом и лучше выйдет, чем вы показываете». А по окончании репетиции она мне говорит: «Молодой человек, зайдите ко мне в уборную». И с этого дня, в течение двух недель по крайней мере, она специально приезжала в театр на полчаса раньше и мы с ней в ее уборной проходили наши сцены. Долинов просто диву давался, как быстро у меня растет роль.

Конечно, мое более чем наивное предположение, что Савина относится ко мне недружелюбно оттого только, что я не поехал ей представиться, было ни на чем не основано. Не такова была {108} Марья Гавриловна, чтобы обращать внимание на подобные мелочи. Но, видно, что-то в моем поведении заставило ее заподозрить, что я самонадеян и развязен (это было совсем не так, но я вполне допускаю, что от великого смущения я мог совершить какую-либо неловкость), а таких пороков в молодых людях она не прощала. Поэтому-то она насторожилась и решила ко мне присматриваться. Но когда мне поручили ответственную роль в спектакле, всякие ее личные симпатии и антипатии сразу отошли на второй план. Она немедленно и очень энергично принялась помогать тому самому юнцу, который был взят ею под подозрение. Надо сказать больше: убедившись, что она была в отношении меня не права, она стала относиться ко мне исключительно, и я пользовался затем полным ее благоволением по самый день ее кончины.

Во время спектакля атмосфера за кулисами Александринского театра была в высшей степени творческой. И тут «старики» давали всему основной тон. Они относились к каждому очередному спектаклю почти как к премьере. Они были до предела сосредоточены, и исходящее от них настроение легкого, помогающего делу волнения невольно передавалось всем участвующим. Во время действия за кулисами царила полная тишина. Если Давыдов заставал кого-нибудь из молодежи громко разговаривающим во время акта в коридоре, он неизменно останавливал его замечанием: «Где вы находитесь? Не забывайте, театр — это храм». А Савина — та только взглянет на какого-нибудь расшалившегося молодого человека, и у того моментально язык прилипнет к гортани.

Собранность всех исполнителей на каждом спектакле была абсолютная. Холодка, безразличия, равнодушия и в помине не было. Но в то же время никто из ведущих артистов той поры не вышел бы на сцену, если бы не увидел сидящего в своей будке суфлера. Дело тут было совсем не в незнании текста. Наоборот, все артисты (за единственным исключением — Варламова) знали свои роли назубок. Да такова уж была многолетняя привычка. Суфлер отнюдь не обязан был надсадно кричать из своей будки весь текст подряд, но он должен был верхним чутьем уловить тот момент, когда актер вдруг на секунду затруднится в слове, и тогда «подать». «Старики», те, например, требовали, чтобы им «подавал» только суфлер Фатеев, так как в нем они были совершенно уверены и при нем чувствовали себя спокойно.

Любопытно отметить еще, что, когда я пришел в Александринский театр, помощник режиссера не стоял у своего пульта в правой кулисе, как теперь, и не распоряжался во время действия звонками и световыми сигналами. Он безостановочно, с текстом пьесы в руках (хотя это ему было совершенно не нужно — пьесу он знал наизусть) циркулировал от кулисы к кулисе, шипя на ухо то одному, то другому исполнителю: «Ваш выход», или {109} махал платком рабочему-шумовику, чтобы тот начинал громыхать железным листом.

Все занятые в акте исполнители по третьему звонку должны были находиться на сцене. Но некоторые из наиболее почтенных артистов оставались до своего выхода в уборной. И к ним помощник режиссера тоже должен был успеть забежать, чтобы предупредить их о приближающемся выходе. Все это было очень утомительно для помощников и наконец стало просто нестерпимым, когда пошел в работу технически необыкновенно сложный спектакль «Дон Жуан» Мольера[[243]](#endnote-158). И именно на «Дон Жуане» впервые появился световой пульт для помощника режиссера. Это возбудило бурю негодования среди старых актеров. Особенно возмущался Варламов, игравший в «Дон Жуане» одну из центральных ролей — Сганареля: «Да не желаю я на эти их дурацкие лампочки смотреть. У меня, может быть, совсем другие мысли. И что это за новомодные выдумки!» Однако постепенно все успокоились и к пульту управления стали привыкать. Правда, окончательно в закулисный быт он вошел значительно позже — только перед самой революцией, но было ясно, что с этим нововведением уже бороться не будут.

Когда я вспоминаю порядки, существовавшие в императорском театре, мне невольно приходит на память, что мы, актеры, до самой генеральной репетиции (их было, собственно, две, но каждая для одного состава, так что отдельный исполнитель участвовал только в одной «генеральной») репетировали в выгородке и даже эскизов будущих декораций не видели. Конечно, «генеральная» тогда не имела ничего общего с общественным просмотром наших дней. Тогда на генеральной репетиции присутствовало только «начальство» из дирекции императорских театров и «свои». Но все-таки декорации ставились впервые и надо было уже играть в полную силу.

Правда, опять же это не касалось тех исключительных спектаклей, которые подготавливались исподволь, долго и тщательно и которые большей частью оформлялись Коровиным[[244]](#endnote-159) или Головиным. Оба эти великолепных художника уже работали в театре, но должности главного художника в нем все-таки не существовало. Для таких спектаклей, как, скажем, тот же «Дон Жуан», «Стойкий принц» или «Гроза», делались многочисленные эскизы не только декораций, но и костюмов, монтировочных репетиций было несколько, генеральных (для обоих составов) тоже.

А обычные спектакли по-прежнему оформлялись художниками-ремесленниками, правда, очень солидно и добротно (тут императорский театр был, как говорится, «на высоте»: реквизит всегда не бутафорский, а подлинный, еда на сцену подавалась самая настоящая), но какой-либо художественной мысли, соответствующей идее взятой к постановке пьесы, в оформлении искать было тщетно.

{110} Я очень хорошо помню, как однажды Савина при мне сказала одному из наших не первоклассных художников:

— Прошу вас, когда вы будете делать декорации к премьере, помнить, что во втором акте павильон может быть любого цвета, но только не голубой. Я в этом акте хочу быть в лиловом.

Кстати, эта забота актрисы о своем туалете была вовсе не случайной. Все артистки первого положения в Александринском театре кроме жалованья получали по контракту еще так называемые «костюмные» деньги, выражавшиеся в очень солидной сумме. Но зато они были обязаны сами, по собственному вкусу и на собственные средства шить себе туалеты для всех современных пьес. Никаких предварительных смотров гримов и костюмов не полагалось. Платье для сцены актриса впервые надевала на генеральной репетиции.

Я помню один назревший скандал в театре по поводу дурно сшитого платья, скандал, который был предотвращен лишь благодаря очень энергичному вмешательству управляющего конторой Крупенского. Случай этот настолько характерен для нравов императорского театра, что я позволю себе его рассказать.

На генеральной репетиции пьесы «Цена жизни» Вл. Немировича-Данченко актриса Рощина-Инсарова[[245]](#endnote-160), занимавшая в тот момент в труппе положение ведущей героини, увидав принесенное ей платье, вдруг раскапризничалась и заявила, что в таком туалете она на сцену не выйдет. Платье она заказывала сама, ни у кого не спрося совета, но оно почему-то не удалось. А Рощина была слишком большая модница, чтобы согласиться фигурировать на сцене в неудавшемся платье. Администрация театра не знала, что делать. Уже наступило время подымать занавес, все находились на месте, все было готово, но Рощина закусила удила, а для премьерши закон был не писан.

В этот момент я случайно стоял в зале поблизости от Крупенского. Этот последний обращается с вопросом к управляющему труппой Лаврентьеву:

— Андрей Николаевич, в чем дело? Уже десять минут первого, почему не подымают занавеса?

Тот объясняет, что произошел такой-то прискорбный случай с платьем Рощиной-Инсаровой.

Крупенский, выслушав его, очень спокойно сказал на это:

— Не откажите в любезности пройти к Екатерине Николаевне и предупредить ее, что если через пять минут она не начнет репетицию, то я генеральную отменяю. Но все расходы отнесу за ее счет.

А надо сказать, что расходы эти выражались в огромной по тем временам сумме. И при этом всем было известно, что Крупенский шутить не любит. Через две минуты занавес поднялся и Рощина-Инсарова была на сцене.

Я намеренно начал изложение бытовых черточек с характерных мелких деталей для того, чтобы дать некоторое представление {111} о специфической атмосфере закулисной жизни императорского театра. Но сейчас перехожу к вопросам более серьезным. Я уже упомянул о том, что искренних товарищеских отношений между артистами в труппе Александринского театра не наблюдалось. Вот это-то и было, пожалуй, самое характерное для императорского театра. Общение между актерами происходило преимущественно на сцене, а за кулисами каждый существовал более или менее сам по себе и в общей жизни театра не участвовал. Труппа в театре была, а коллектива никогда не было. Даже «старики», будучи на «ты» и внешне в прекрасных отношениях, между собой не дружили и, кажется, друг у друга не бывали.

Кое‑кто, впрочем, объединялся в группы и группочки, обладая одинаковыми взглядами и симпатиями, но это только вносило еще больший разлад в закулисную жизнь, так как каждая такая группа если и не неприязненно, то весьма настороженно общалась с инакомыслящими. Конечно, бывали среди актеров и исключения, например Варламов и Стрельская.

Варламов охотно лобызался буквально со всеми. Однако по-настоящему искренне он относился только к своим «подружкам», пожилым артисткам, а ко всем остальным — внешне очень тепло, а в сущности, достаточно безразлично. Во всяком случае, часто бывало, что стоило отойти человеку, с которым он только что целовался, как он уже прохаживался на его счет довольно зло. И при этом все-таки его никогда не покидало природное добродушие.

Стрельская — та была «святая душа». Все улыбались, завидя ее, все очень ее любили и относились к ней с большим уважением. Но она не пользовалась особым авторитетом за кулисами. Странно — она была одним из признанных «столпов» Александринского театра, но когда возникал, например, пресловутый вопрос о необходимости вновь поступающему в театр делать визиты, то заранее было известно, что к ней на поклон можно и не ездить. Почему так было, не знаю, но было так всегда.

Ко всему сказанному следует еще добавить, что между актерами и техническим персоналом в императорском театре лежала пропасть. Технический и обслуживающий персонал в театре — это была низшая каста служащих. Артисты и тогда, конечно, общались с работниками технического состава ежедневно (и отношения, в общем, были вовсе не плохие), но никому в голову не приходило, что в театре работники подсобных цехов могут претендовать хотя бы на отдаленное равноправное положение с артистами.

Что же все-таки лежало в основе такой явной разобщенности труппы? Причин тому было много как главных, так и второстепенных. Прежде всего оказывал свое влияние «экономический момент». Артисты первого положения в императорском театре {112} получали сравнительно большое содержание. Впрочем, в число «первых» артистов попадали иногда и артисты второго положения. Так, в труппе Александринского театра числилось несколько актеров, никогда не игравших ничего, кроме второстепенных и даже эпизодических ролей, но бывших «большими мастерами на малые дела». Среди них в первую очередь следует упомянуть А. А. Усачева[[246]](#endnote-161) и Н. П. Шаповаленко. Они, конечно, обеспечивались лучше, чем другие исполнители одного с ними положения. Но и среди актеров третьего плана были тоже люди материально более или менее привилегированные. Так, например, оклад артиста Н. Д. Никифорова, игравшего почти исключительно роли лакеев, но игравшего их замечательно, значительно превышал оклад иного артиста, которому поручались более заметные роли.

Все это было отчасти и справедливо, но бывает справедливость, которая воспринимается не без оттенка горечи. В частности, разрыв между содержанием премьеров и непремьеров был все-таки очень велик. Первые, например, имели возможность обставить свои уборные в театре на собственные средства и по собственному вкусу (не всегда, правда, безупречному), очень нарядно и даже роскошно. И когда в такую уборную попадал кто-нибудь из менее обеспеченных товарищей, принужденных всю жизнь одеваться наверху, в общей уборной с казенной мебелью, то, вероятно, он чувствовал себя в ней не слишком уютно. Но все же очень большого значения этот «экономический момент» иметь не мог.

Наблюдалась, конечно, и разница в политических убеждениях. Нечего греха таить — были среди артистов (в особенности старшего поколения) люди, стоявшие на консервативно-монархических позициях. Едва ли, впрочем, следовало здесь искать выражения какой-либо глубоко осознанной идеологии. Тут, скорее, действовали представления, привитые с детства, то есть другими словами монархизм этот был чисто обывательским. И если учесть условия относительно благополучного существования артистов в стенах казенного привилегированного театра, это делается еще более понятным.

Но все же основной контингент труппы по своим общественно-политическим воззрениям склонялся скорее к либерализму. Конечно, либерализм этот был тоже достаточно буржуазный, бесформенный и бесхребетный. Однако подавляющая часть труппы все-таки внутренне не сочувствовала официальным тенденциям императорского театра. Этим объясняется, например, та симпатия, которую встречал у большинства товарищей Н. Н. Ходотов, неизменно высказывавший весьма крайние мнения в политике. Но и кроме него, в труппе Александринского театра был еще более революционно настроенный актер — И. М. Уралов. Конечно, в ту предреволюционную эпоху он не выступал слишком открыто. Однако это был человек очень определенных и твердых взглядов. Сразу после Октябрьской революции он сознательно пошел за {113} большевиками и занял в руководстве театра одно из ведущих положений. Ранняя смерть, к сожалению, не дала ему возможности проявить себя в полную силу. Но это была, несомненно, незаурядная натура — великолепный актер и притом крупный общественный деятель новой формации.

Говоря о мировоззрении артистов предреволюционного времени, невольно вспоминаешь об их религиозности. Очень многие артисты (и в особенности артистки) той поры обнаруживали большую приверженность к религии. Часто можно было встретить их в церкви, где они истово молились. Но опять-таки (за редким исключением) тут дело не шло дальше исполнения чисто внешней обрядности. Во всяком случае, нет‑нет да и услышишь из уст самого «православного» артиста или артистки такие кощунственные высказывания и анекдоты, которые, конечно, ни с какой искренней верой не сочетались.

Правда, и время было уже иное. Как рассказывает в своих мемуарах Ю. М. Юрьев, в первые годы его работы в Александринском театре каждый сезон начинался с того, что в фойе служили официальный молебен. Никаких молебнов при мне уже не было. Но зато в театре наблюдались иные явления, невозможные раньше. Эпоха безвременья между двумя революциями, возбудившая особый, болезненный интерес к символизму, эстетизму, философскому идеализму и прочим «измам», отражалась не только на выборе репертуара и на трактовке отдельных спектаклей. Влияние этих «измов» проявлялось и непосредственно в быту, в поведении членов труппы. Так, М. А. Ведринская, занимавшая в театре видное положение, находясь под сильным влиянием декадентских вкусов, питала неодолимое пристрастие к мечтательной изломанности, к изысканной манерности и в жизни, и в сценическом поведении. Другая молодая артистка, Н. К. Тхоржевская[[247]](#endnote-162), проявляла свои модернистские симпатии уже вовсе комично. Она приходила на репетиции в длинных черных перчатках и никогда их не снимала. А в сумочке у нее — это было всем известно — лежал револьвер. И когда кто-нибудь из ухаживающих за ней молодых людей просил разрешения взглянуть на это смертоносное оружие, она охотно демонстрировала поклоннику хорошенький, почти игрушечный револьвер и шептала при этом таинственно и строго: «Заряжен…»

А тут же рядом сидели на репетиции натуры могучие, цельные в своей русской самобытности и притом абсолютно земные, как, например, К. А. Варламов, А. А. Чижевская[[248]](#endnote-163), К. Н. Яковлев и другие. И все это было совершенно в порядке вещей.

Но если говорить о самом главном, что, как мне кажется, разделяло артистов Александринского театра, то главное это надо искать в невозможности для них жить общими интересами своего искусства. Они никогда не были настоящими хозяевами у себя в доме. Никакого активного участия в делах театра, где они работали, они не принимали и принять не могли.

{114} Во главе художественной части Александринского театра стоял управляющий труппой (или, мы сказали бы сейчас, главный режиссер). Ему как будто принадлежала единоличная власть в решении всех вопросов, непосредственно касающихся искусства. Должность эту, когда я начинал свою службу в театре, занимал А. Н. Лаврентьев, затем его сменил Е. П. Карпов[[249]](#endnote-164). Режиссеры они были очень разные, я сказал бы даже, по своим вкусам противоположные. Лаврентьев сформировался в Московском Художественном театре и стремился следовать выработанным там принципам и положениям. Карпов принадлежал к совсем иной, бытовой, натуралистической школе в театральном искусстве. Ни о какой преемственной, единой линии в художественной жизни театра при таких разных руководителях говорить, конечно, не приходилось.

Но это было бы еще с полбеды. Дело осложнялось тем, что сама то власть управляющего труппой была в значительной мере фиктивной. Он ни одного принципиального вопроса сам не решал, а лишь докладывал свои соображения по тому или иному поводу в дирекцию императорских театров. Так, по важнейшему вопросу — репертуару — решающее слово оставалось за репертуарным комитетом дирекции, а управляющий труппой только предварительно подбирал пьесы, которые считал нужным играть в данном сезоне.

Репертуарный комитет представлял собой некую совершенно оторванную от конкретной жизни театра литературно-бюрократическую надстройку. Членами его состояли более или менее известные тогда драматурги и литераторы (впрочем, ни одного действительно крупного имени среди них обнаружить было нельзя), а председателем его являлся литературовед Н. А. Котляревский[[250]](#endnote-165). Этот последний был женат на артистке Александринского театра В. В. Пушкаревой, чем, вероятно, и определялась его близость к театру. Начинания этой коллегии проводились в жизнь без всякого учета стремлений труппы, а часто и наперекор им. И это делалось не случайно, а вполне сознательно, так как принято было считать, что актеры ни в коем случае не могут и не должны влиять на выбор репертуара.

По всем же вопросам административного характера управляющий труппой предварительно сносился с конторой императорских театров и, в частности, со стоявшим во главе ее Крупенским. Теоретически в жизнь театра контора не вмешивалась, а только утверждала предложения управляющего труппой. Но то была теория. Практически же контора заключала все контракты с артистами, налагала на них штрафы и устанавливала им поощрения, повышала им оклады, то есть власть ее была нисколько не фиктивная, а вполне реальная и вещественная.

Выше конторы и репертуарного комитета стоял еще директор императорских театров В. А. Теляковский. Он, хотя и нерегулярно, однако очень энергично вмешивался во все стороны жизни {115} театра, особенно в его художественную жизнь. Нередко многие принципиально важные решения (например, приглашение Мейерхольда) исходили от него лично и проводились по его личной инициативе.

Кстати, поскольку директора постоянно окружали некоторые выдающиеся деятели искусства той эпохи (Головин, Коровин, Мейерхольд, Шаляпин), многие из директорских распоряжений вовсе не лишены были художественного смысла. Но, к сожалению, консультанты эти являлись лишь его домашними советниками, за свои советы ответственности не несли, и потому какой-либо общей, последовательной линии в мероприятиях, осуществляемых по их предложению, естественно, быть не могло.

А к этому надо еще добавить, что все императорские театры находились в ведении Министерства императорского двора и министр двора Фредерикс тоже являлся начальством, с ним также в целом ряде случаев приходилось считаться.

В результате эта многостепенная власть, при всей своей внешней импозантности, была достаточно расплывчата и оттого в значительной мере безлика. Возможностей для интриг и влияний при таких условиях было сколько угодно.

Мнений и пожеланий труппы, как сказано, никто не принимал в расчет, так как начальство самоуверенно полагало, что артисты только исполнители — в прямом и переносном смысле этого слова — и им положено лишь подчиняться приказам свыше. Артисты же, естественно, не могли мириться с таким отношением к себе и, не имея возможности явно протестовать, действовали тайно. Более влиятельные члены труппы, пользуясь различными связями и знакомствами, стремились во что бы то ни стало проводить через дирекцию собственные начинания, добиваться своей особой цели и часто в этом преуспевали. Менее же влиятельные их товарищи объединялись с ними, составляя некую партию. В итоге все в театре были вечно к кому-нибудь или к чему-нибудь в оппозиции. Под покровом благопристойной корректности внутри труппы бурлили самые пламенные страсти. Я очень хорошо помню, например, как однажды Евтихий Павлович Карпов, стоя рядом со мной и взирая на некоторых наших артистов и артисток, целующихся при встрече, задумчиво промолвил: «Сплошной Гефсиманский сад — тут же целуются, тут же и предают»[[251]](#endnote-166).

Я вовсе не хочу этим сказать, что все в труппе Александринского театра интриговали друг против друга. Дело было в конечном счете совсем не в личных отношениях или в эгоистических намерениях того или иного лица или группы лиц. Все несчастье заключалось в том, что, благодаря бессистемной, бестолочной практике управления императорскими театрами, множественности всяких закулисных влияний и воздействий, никакому ясному художественному направлению Александринский театр не следовал. При самом поверхностном знакомстве с его репертуаром это становится совершенно ясно.

{116} Из чего же слагался репертуар? Естественно предположить, что на императорской сцене должны были в первую очередь идти пьесы монархического, консервативного направления, пьесы охранительно-реакционные по своей тенденции. Но этого-то и не наблюдалось. Как ни странно, в мое время императорский театр вовсе не заботился о соблюдении какой-либо чистоты официозной идеологии в репертуаре. Разве только в одном спектакле, при мне ставившемся, — в «Стойком принце» Кальдерона[[252]](#endnote-167) — можно было заметить своего рода клерикально-монархические тенденции. И то это была весьма древняя история, а сам спектакль был настолько стилизован и эстетизирован, что до его идейного смысла было, право, не добраться.

Зато одним из первых спектаклей, в котором я в Александринском театре участвовал, был «Живой труп» Л. Н. Толстого[[253]](#endnote-168). Это посмертное произведение великого писателя ставилось тогда впервые, и интерес к нему был возбужден в высшей степени. Но все-таки, казалось бы, никакая литературная или театральная сенсация не могла оправдать появление на казенной сцене пьесы, где с неотразимой страстной силой осуждались ложь, лицемерие и гниль всей правительственной системы самодержавного строя. Тем не менее «Живой труп» благополучно шел на императорской сцене и имел успех. В чем же здесь было дело?

Мне думается, тут действовали те же мотивы «шатания умов» в предреволюционную эпоху, которые когда-то, накануне падения абсолютизма во Франции, обусловили появление архиреволюционной по тому времени комедии Бомарше «Женитьба Фигаро» на сцене придворного театра в Версале (причем одну из главных ролей, как известно, играла сама королева Мария-Антуанетта)[[254]](#endnote-169).

Впрочем, я отнюдь не претендую на роль историка театра и рассказываю только то, что помню и чему был свидетелем. Но именно поэтому мне хочется высказать мнение, что императорский Александринский театр в последние годы перед революцией уже перестал быть, по существу, императорским, а являлся насквозь буржуазным.

Конечно, это нисколько не делало его прогрессивным. Известный оттенок буржуазного либерализма (или, вернее, душок такого либерализма) ощущался почти в каждой новой пьесе, которая в те годы ставилась на александринской сцене. Но современный репертуар театра в целом, разумеется, никаких прогрессивных начал в себе не заключал. Он попросту, как в зеркале, отражал все оттенки существовавших тогда буржуазных вкусов, и в первую очередь, конечно, вкусов мелкобуржуазных, обывательских.

В этом легко убедиться, ознакомившись, например, с такими пользовавшимися успехом у публики драматургическими произведениями, как, скажем, «Кухня ведьм» Ге, «Сестры Кедровы» Григорьева, «Поруганный» Невежина и другие. Надо сказать, что в «Поруганном», этой чудовищной по безвкусице мелодраме, я когда-то пожинал лавры, играя центральную роль. Там в последнем {117} акте отпевали мою мать, умершую от разрыва сердца в результате страшной клеветы, возведенной на меня, ее добродетельного сына. Великолепный хор Архангельского[[255]](#endnote-170) пел за кулисами душераздирающую панихиду, а я, стоя на авансцене, несчастный, «поруганный» сын, проклинал моих обидчиков страшным проклятьем и кончал с собой выстрелом из револьвера. Все это было настолько эффектно, что нервных дамочек в истерике выносили из зала. Успех я имел огромный, и, конечно, мне это по молодости лет очень нравилось. Зато теперь я не могу вспомнить обо всех этих эффектах без чувства мучительного стыда.

Но надо быть справедливым. Среди современного репертуара Александринского театра появлялись не только одни пошло-мещанские произведения. Ряд пьес известных в свое время авторов, «властителей дум» буржуазной интеллигенции той поры, тоже с большим или меньшим успехом исполнялся на императорской сцене. Среди них в первую очередь следует назвать пьесы Леонида Андреева. Этот ярко талантливый, но противоречивый в своем творчестве, путаный по своей идеологии писатель одно время был даже чуть ли не ведущим драматургом Александринского театра. Впрочем, к чести театра надо сказать, что андреевские сугубо пессимистические, символико-мистические пьесы в его репертуар не включались. Творчество Леонида Андреева на сцене Александринского театра было представлено его наиболее реалистическими произведениями, такими как «Профессор Сторицын» или «Тот, кто получает пощечины». И на основе «Профессора Сторицына» театру даже удалось создать острый, в известной мере социально-обличительный спектакль[[256]](#endnote-171). <…>

В репертуаре Александринского театра предреволюционных лет была еще одна «линия», о которой я уже упоминал, касаясь Мейерхольда. Ряд классических пьес (например, «Стойкий принц» Кальдерона, «Дон Жуан» Мольера, «Гроза» Островского, «Маскарад» Лермонтова) служил предлогом для создания пышных, эффектных, но, по существу, холодных, рационалистических спектаклей.

Правда, эти в постановочном отношении блестящие спектакли (обычно оформленные таким мастером театральной живописи, как Головин) благодаря игре замечательных актеров все-таки согревались изнутри большим поэтическим чувством и находили соответствующий отклик в зрительном зале. Так было, например, со спектаклем «Маскарад», который занял в творческой истории Александринского театра очень почетное место. Когда он был показан на премьере (этот необычайно роскошный по своему оформлению спектакль оказался последней «императорской» премьерой), то был воспринят критикой как типичное явление эстетского стилизаторства, и даже кто-то тогда писал, что «Маскарад» — это похороны по первому разряду старого режима на александринской сцене. Но затем «Маскарад» долгие годы шел уже в иную эпоху, и сильная, захватывающая игра Юрьева {118} вкупе с очень интересной режиссерской работой Мейерхольда, поразительным мастерством художника Головина сделала то, что наш советский зритель вполне оценил и полюбил этот спектакль. Но конечно, и в постановочном отношении он в советское время подвергся некоторому пересмотру и звучал уже иначе, чем когда-то на премьере. <…>

Теперь я добрался, наконец, до самого важного, с моей точки зрения, раздела в жизнедеятельности Александринского театра. Дело в том, что показ классики (и в частности, русской классики) осуществлялся в театре широко и планомерно, и на этом пункте, как ни странно, сходились желания не только ведущих актеров труппы, но и репертуарного комитета дирекции или, во всяком случае, председателя этого комитета Котляревского. Разница была только в том, что Котляревский ставил себе целью осуществить в императорском театре цикл спектаклей мировой классики специально для юношества, в целях учебно-воспитательных. Это ему в какой-то мере удалось, хотя и на сцене другого императорского театра — Михайловского, где в определенные дни по удешевленным ценам такие классические спектакли для юношества ставились.

Ведущие же актеры труппы хлопотали, собственно, об ином — о том, чтобы на основной сцене классика игралась постоянно и никогда не сходила с репертуара. Надо сказать, добиться этого было непросто. Достаточно равнодушная ко всякого рода принципиальным соображениям и начинаниям дирекция обычно заявляла: «Классика — это, конечно, хорошо, но она сборов не дает». Требовалось большое упорство и незаурядная энергия, чтобы пробить стену равнодушия. Ведущие мастера театра все-таки всеми правдами и неправдами своей цели добивались, причем главными застрельщиками здесь неизменно оказывались Савина и Давыдов.

В свое время Савину постоянно упрекали в том, будто из-за ее интриг на сцене Александринского театра появлялись пошлые, пустые пьесы, в которых она находила для себя эффектные роли. Не знаю, как было раньше, однако при мне все ее «интриги» сводились главным образом к тому, чтобы произведения великих корифеев русской драматургии не сходили с репертуара. Что же касается пошлых пьес, то они и без чьей-либо помощи все равно попадали на сцену императорского театра. А если, возможно, Савина и выбирала среди них те, которые были ей наиболее интересны как актрисе, то в этом ее, право, особенно упрекать не приходится. Характерно все-таки, что буквально накануне смерти она, тяжело больная, записывала в своем блокноте примерное распределение ролей для очередного возобновления «Невольниц» Островского.

Далеко не парадные, не эффектные, иногда ставившиеся с восьми-десяти репетиций, спектакли русской классики в Александринском театре игрались нередко с подлинным блеском. {119} Именно в них проявлялось то высокое совершенство исполнения, тот великолепный реализм русской, школы актерского мастерства, которыми по сей день гордится наш театр. И конечно, создавая свои ярчайшие образы в пьесах классической русской драматургии, прославленные «столпы» Александринки углубляли ее прогрессивные, гуманистические начала. Русский критический реализм, так полно и разнообразно проявившийся в творчестве великих русских писателей XIX века, находил в лице «императорских» актеров необычайно тонких и глубоких истолкователей. В этом не было, по существу, ничего парадоксального, так как многие актеры, составлявшие труппу Александринского театра, пришли из провинции и с молодости на собственном многотрудном опыте постигли противоречия и превратности тогдашней действительности.

Мы часто говорим о традициях нашего академического театра, традициях, идущих от стародавних времен и связывающих новые поколения актеров с лучшими заветами и чаяниями их предшественников. Мне думается, одна из самых высоких традиций этого театра, которую мы обязаны всячески сохранять и блюсти, заключалась в умении его прославленных актеров критически раскрывать замечательный материал русской классической драматургии. Но конечно, этот их глубокий, до конца обнажавший социальные корни всякого жизненного явления критический реализм никогда все-таки не упирался в одно голое отрицание. Он сочетался с искренней верой художника в нерушимость идеалов добра и справедливости. Поэтому-то неподкупное, правдивое искусство корифеев александринской сцены в основе своей оставалось оптимистичным, радостно-полнокровным.

Мне хочется проиллюстрировать сказанное на примере некоторых памятных мне работ крупнейших мастеров Александринского театра, показать прогрессивные, гуманистические начала в их творчестве. Это делалось уже не раз. Наша театрально-мемуарная литература хранит на этот счет ряд убедительных доказательств. Но к счастью, упомянутые замечательные художники сцены создали так много шедевров, что можно будет найти в их творческом наследии и совсем неизвестное (или, во всяком случае, малоизвестное), а это поможет, не повторяя других, надлежащим образом подкрепить свое изложение.

Так, мне представляется, что одна из интереснейших работ Савиной в классическом русском репертуаре не получила в печати должного освещения. Я говорю о роли Карениной в «Живом трупе». Я много раз играл с ней вместе в этом спектакле, и роль у меня до сих пор, как говорится, вся «на слуху».

Анне Дмитриевне Карениной Толстой отвел не очень много места в своей драме. Она действует лишь в одной картине и затем еще появляется в одном эпизоде в конце пьесы, где говорит всего две‑три фразы. Но какое значение имел размер роли для такой большой артистки, как Савина!

{120} Когда подымался занавес, Каренина сидела за письменным столом и что-то сосредоточенно писала. Входил лакей и докладывал о приезде Абрезкова. Савина оживленно, обрадованно бросала: «Ну разумеется, проси!» — и вставала. И при первом же движении этой стареющей, но все еще красивой женщины в элегантном черном платье нельзя было не узнать в ней аристократку.

Удивительно было умение Савиной чувствовать и передавать социальную природу сценическою образа. В пьесе Трахтенберга «Фимка» она играла проститутку[[257]](#endnote-172). Как только она выходила на сцену, сразу становилось ясно, кто она такая, так типична была вся ее специфически нагловато-трусливая повадка. Играя Каренину, Савина ничего не представляла и не изображала. Она была большой барыней прежде всего потому, что была проста и естественна во всем, что делала. Но только уж немного слишком свободно и уверенно она себя чувствовала, слишком картинно-изящны были все ее жесты и позы, слишком отчетливы и полнозвучны ее интонации. Так могла вести себя только женщина, с молодости привыкшая к исключительному, привилегированному положению в обществе.

Пока лакей шел за Абрезковым, Каренина подходила к зеркалу и поправляла волосы. И в этот короткий момент Савина показывала блестящий образчик своего актерского мастерства. Она проводила рукой по волосам, и вдруг что-то неуловимое, какой-то намек на улыбку, как робкий солнечный луч, пробегал по ее лицу и тут же гас. Но этой секунды было достаточно, чтобы зрители увидели в ней женщину — женщину, которой все-таки не безразлично появление ее старого поклонника, хотя, казалось бы, вовсе не время было ей сейчас об этом думать.

Усадив вошедшего Абрезкова рядом с собой, Савина сразу с волнением, с горячностью, со страстью приступала к серьезнейшему для Карениной разговору. Ее любимый, единственный сын Виктор собирался жениться на разведенной, и она была в отчаянии. Очень легко любой исполнительнице обрисовать Каренину как женщину неумную (или недалекую), как светскую ханжу, провозглашающую лицемерную мораль своего круга непреложным законом жизни. Савина играла иначе. Она отнюдь не ставила себе задачей создать из Карениной сатирический образ. Во-первых, ее Каренина была вовсе не глупа. Кроме того, она обладала сильным характером и горячим сердцем. А если она все-таки находилась в плену религиозных и светских предрассудков, то в значительной степени это оказывалось ее бедой, а не виной. Она, может быть, и хотела бы чувствовать и думать иначе, но переделать себя все-таки была не в силах.

В разговоре с Абрезковым Савина, казалось, только искала у него сочувствия — сочувствия прежде всего своим убеждениям. Но в глубине души ее Каренина жаждала все-таки совсем иного — она хотела, чтобы Абрезков ее переубедил, чтобы он нашел {121} какой-нибудь добропорядочный выход из того тупика, в котором она очутилась. И вот эта-то двойственность ее намерений необыкновенно обогащала и оживляла роль.

Начинала она с безоговорочного осуждения намерений сына. Но, попутно вспоминая, что сам Абрезков, любя ее, был всегда в отношении к ней безупречным рыцарем, она, благодарно пожав ему руку, с грустным умилением замечала, что «современные молодые люди не понимают чистых, платонических отношений». Впав в это настроение, она, казалось, вот‑вот сейчас готова будет пойти на известный компромисс, согласится с резонами своего собеседника. Но вдруг ее снова относило в сторону, и она с горечью, с негодованием говорила о том, как ужасно, что ее сын будет принужден встретиться в обществе «с мужем своей жены».

В результате вот этих-то постоянных ее переходов от одного настроения к другому, от таких, с глубоким убеждением, но одновременно почти с ненавистью произносимых ею фраз о святости, нерушимости христианского брака и рождалось комедийное начало ее роли. Савина вовсе не осуждала свою героиню, она только осуждала в ней ее предрассудки и жестоко смеялась над ними. Делала она это, впрочем, очень тонко. Как великолепный пианист, она лишь чуть-чуть иногда педалировала, и выделенная ею нелепая фраза с особой, разящей звонкостью летела в зал, возбуждая там неудержимый смех.

Но вот входил Виктор, вступал с ней в пререкания. И потому, что она его любила, потому, что он был ей бесконечно дорог, она говорила с ним колко, зло, нетерпимо, видимо страдая сама от своей несправедливости, но не имея сил с ней совладать. Сын умолял ее ничего не решать, пока она не поговорит с Лизой Протасовой. Савина сейчас же решительно возражала, что она примет госпожу Протасову, но «ни о чем таком» с ней говорить не намерена. И в этот момент ей докладывали о приезде Лизы.

Савина приходила в неописуемое волнение. Казалось, она сейчас потеряет самообладание. Она чуть не со слезами умоляла Абрезкова не покидать ее, помочь ей в предстоящем испытании. Тем не менее, как только входила Лиза, Савина сразу перерождалась. Точно заключив себя в броню непроницаемой светскости, она принимала гостью с безукоризненно холодной, почти оскорбительной любезностью. Она занимала ее благопристойным разговором и всем своим поведением показывала, что ничего другого не допустит. Но Лиза так страдала от этого натянутого доброжелательства, что не могла поддерживать разговора в этом тоне и неожиданно начинала плакать. Что-то менялось в лице Савиной, взгляд ее становился теплее, она делала знак Абрезкову, чтобы он уходил, и, отбросив всякую натянутость, сразу переходила уже к иному, простому задушевному разговору.

Однако Каренина отнюдь не сдавала позиций, она только надеялась переубедить Лизу, мягко, но настойчиво перетягивая ее {122} на свою сторону, пытаясь из врага сделать ее союзницей. И Лиза шла на это, соглашаясь отказаться от брака с Виктором, но только во имя любви к нему, желая одного — его счастья. Этим она моментально обезоруживала Анну Дмитриевну, более того, неожиданно одерживала над ней победу, найдя прямой ход к ее материнскому сердцу.

И тут наступал удивительный момент в роли Савиной, момент, которого я каждый раз ждал, стоя за кулисами, как чуда, хотя прекрасно знал, что чудо это произойдет. Савина на долгой паузе молча смотрела на свою собеседницу, и вдруг ее агатово-черные глаза увлажнялись слезами и она удивительно просто, но горячо и необычайно проникновенно говорила: «Давайте же любить его вместе» — и с этими словами заключала Лизу в объятия.

Дело было совсем не в том, что эпизод был трогателен. Здесь происходило совсем другое: застывшая в своих взглядах и представлениях аристократка Каренина куда-то вдруг исчезала, и перед зрителем оказывалась только горячо любящая мать, любящая так сильно, что не было сомнения — она за счастье сына отдаст всю себя, всю кровь до последней капли. И этот-то типично толстовский характер, все-таки проявляющий себя с луч шей стороны наперекор всем условностям и предрассудкам социальной среды, в исполнении Савиной приобретал исключительную силу художественного убеждения. Вполне понятным в результате становился победный возглас ее сына, вбегавшего в комнату. Возглас, что все теперь будет хорошо, раз мать его полюбила Лизу и согласна на их брак. И хотя сама Анна Дмитриевна еще слабо протестовала, что-то лепеча о том, что «ничего еще не решено», но уже зрительный зал радостным смехом утверждал ее капитуляцию и конечное соединение любящих сердец.

Однако как же такое толкование роли Савиной сочеталось с ярко обличительными тенденциями драмы Толстого в целом, драмы, в которой Анне Дмитриевне Карениной отнюдь не отведено место положительного персонажа? В том-то и дело, что ее трактовка только с особой резкостью подчеркивала эти тенденции.

В последующей сцене, где участвует Каренина, в той небольшой картине, где безоблачное счастье Виктора и Лизы вдруг разбивается известием о том, что Протасов жив, Савина производила огромное впечатление. Ей в этой картине отпущено автором всего две‑три возмущенные фразы. Но сколько неудержимой злобы, безжалостного высокомерия, неограниченного себялюбия вкладывала Савина в произносимые ею слова! Зритель невольно оставался потрясенным. Как могла так рассуждать хорошая, по существу, женщина, которую он, зритель, почти готов был полюбить, несмотря на все ее нелепые предрассудки? Как могла она говорить в такой момент, что сын ее, прикоснувшись к «этой грязи», запачкался? Что ж это была за страшная, жестокая среда, если предрассудки ее в самый решительный момент {123} брали верх над характером вовсе не заурядным, над горячим и любящим материнским сердцем! Социальная драма Толстого в результате такого глубокого раскрытия роли Карениной приобретала только еще большую остроту, необыкновенную выразительность.

Я никогда не мог понять, почему мемуаристы и историки театра, описывая и анализируя лучшие роли Давыдова, обходят молчанием одно из наиболее совершенных его созданий или, в крайнем случае, лишь упоминают о нем. Я говорю о роли Кузовкина в тургеневском «Нахлебнике»[[258]](#endnote-173). Он был в ней поистине великолепен. Правда, писать об этой его работе очень трудно.

В его городничем, в его Расплюеве или Подколесине прежде всего запоминались те оригинально-смелые, четкие по рисунку сценические приемы, благодаря которым особенно интересно и эффектно раскрывалась та или иная сценическая ситуация. В «Нахлебнике» Давыдов обходился без всяких эффектов. Во всем, что он делал, он был необыкновенно скромен, скромен до такой степени, что всю роль от начала до конца проводил, почти не повышая голоса (кроме финальной сцены первого акта), играя, как говорится, на полутонах. Но сколько нежности, лиризма, поэтичности заключалось в его от сердца идущих интонациях, какими наивно-чистыми, ясными глазами он взирал на мир, этот чудесный, трогательный старик!.. Всего этого, конечно, описать нельзя, как нельзя передать в словах неотразимую прелесть левитановского пейзажа. Но зато можно рассказать, какую руководящую мысль вкладывал Давыдов в свое исполнение, какой концепции он следовал, создавая образ.

У Давыдова, этого исключительно умного и тонкого артиста, всегда можно было учиться свежести и оригинальности художественного решения. Ведь замечательно, что даже в «Свадьбе Кречинского», где он создал в полном смысле слова классический тип темного проходимца и жулика Расплюева, он лейтмотивом роли брал необыкновенную увлеченность своего героя всем красочным многообразием жизни. Этот жалкий авантюрист оказывался в трактовке Давыдова почти поэтом, до такой степени горячо, непосредственно, хотя подчас и бестолково реагировал он на любое жизненное явление. И потому так полно, так интересно и раскрывалась перед зрителем его дрянная, растленная, но все-таки далеко не банальная натура.

Из Кузовкина Давыдов, казалось бы, наперекор прямому указанию автора, отнюдь не старался делать маленького, униженного и оскорбленного жизнью человека. Его герой, разумеется, был нахлебником, но, как ни странно, сам этого почти не ощущал. Он жил у своих друзей главным образом потому, что любил их, потому, что за долгие годы привык считать себя членом их семьи, потому, что всего себя, всю свою жизнь отдал им и иной жизни себе не представлял. Это свидетельствовало, конечно, о его большой наивности, но он и был детски наивен, этот старый {124} младенец с ясными глазами и открытой душой. Оттого, например, он искренне радовался приезду своих «благодетелей» в деревню, но ничего жалкого и тем более забитого в его поведении не наблюдалось. И он уж вовсе не был жалок в сцене, когда богатые баре над ним издевались. Скорее, он в этот момент был страшен. Не помня себя, он бросал в лицо своим оскорбителям гневные, уничтожающие слова и в порыве страстного возмущения невольно открывал им свою тайну — роковую тайну, которую намеревался унести с собой в могилу.

Незабываемым в исполнении Давыдова был второй акт — его объяснение с дочерью. Опять же ничего мелкого, слабого, недостойного его и тут в нем обнаружить было нельзя. Он бросил вызов своим врагам и готов был полностью нести все последствия, как бы тяжелы они ни были. Но необходимость говорить с дочерью была все же для него мучительна. Не из-за него, а из-за нее. Он любил ее безраздельной, самозабвенной отцовской любовью. И он думал только о том, как смягчить для нее страшный удар, как предохранить ее от обиды, от оскорбления, когда она узнает, что он, несчастный нахлебник, ее отец по крови.

В нашем театральном обиходе существует широкоизвестный термин «общение с партнером». И вот в этой замечательной сцене с дочерью Давыдов показывал, до каких вершин театрального искусства может дойти исполнитель, ни на минуту не отходя от требований сценического общения. Давыдов, в сущности, ничего не играл «для себя», он все время весь был в ней, в своей дочери — только в ней, угадывая ее мысли, малейшие оттенки ее настроения, в каждой произносимой фразе сообразуясь только с тем, какое впечатление его слова окажут на нее. И в результате зрители следили за его игрой, затаив дыхание, потому что все, что он делал, рождалось исключительно из подтекста роли, и неожиданности, поражавшие его самого, с такой же силой поражали и их.

Такой неожиданностью, например, было то, что дочь его не только не оскорблялась его словами, но внезапно обнимала его с искренним волнением, со слезами любви и нежности. Надо было видеть, каким светом радости торжества озарялось лицо Давыдова, как он весь вдруг преображался, сразу становясь другим человеком.

Впрочем, безнадежно пытаться описывать такие кульминационные моменты роли большого актера — их надо видеть. При этом следует еще заметить, что Давыдов играл Кузовкина необычайно легко, уверенно, с той абсолютной свободой творчества, которая предполагает величайшее мастерство у исполнителя. Такое мастерство невозможно заметить, настолько оно естественно, логично и безукоризненно совершенно.

Однако я хочу рассказать не о том, как он играл, а попытаться определить, что он играл, то есть какие цели и задачи он себе ставил, создавая характер нахлебника. Я уже говорил: {125} играя маленького человека, Давыдов, в сущности, изображал человека большого, натуру крупную, незаурядную, отмеченную величайшим благородством, необыкновенной душевной чистотой. Его Кузовкин, правда, очень плохо разбирался в безобразных явлениях окружающего его мира. Он по природе своей стоял настолько выше окружающей среды, что долго не замечал всей той мерзости и пошлости, с которыми ему приходилось иметь дело. Он, видимо, даже не знал самолюбия в обычном понимании этого слова, так как его чистая, доверчивая душа органически не воспринимала проявлений подлых, мелких, дрянных чувств. Но когда его все-таки оскорбляли — коварно, зло, незаслуженно, — сила его негодования, степень его возмущения немедленно превращали его в борца и протестанта. И то, что его, Давыдовский, гуманизм был лишен сентиментальной жалости, то, что он не позволял зрителям проливать умиленную слезу над страданиями убогого, маленького человечка, а превращал Кузовкина в героя в полном значении этого слова, являлось, конечно, огромной заслугой актера.

Тонкая, лирическая комедия в исполнении Давыдова ничего не теряла в своем изящном рисунке, в своих мягких, очаровательных красках. Но благодаря тому, что лежащая в ее основе трагедия маленького человека передавалась с ярчайшей обличительной силой, пьеса становилась произведением большого социального масштаба, произведением актуальным и прогрессивным в лучшем смысле этого слова.

Мне хотелось бы еще в качестве примера блестящего исполнения в Александринском театре одной из ролей классического русского репертуара остановиться на роли Кауровой в другой комедии Тургенева — «Завтрак у предводителя» в изображении Стрельской[[259]](#endnote-174). Но предварительно следует сказать несколько слов о своеобразии дарования этой выдающейся артистки, почему-то до сих пор еще очень бледно обрисованной в нашей мемуарной и театроведческой литературе.

Стрельская была едва ли не самая яркая, самая сочная из актрис на амплуа так называемых «комических старух», каких мне когда-либо приходилось видеть. В этом отношении она, пожалуй, шла впереди даже таких прославленных исполнительниц, как О. О. Садовская[[260]](#endnote-175), М. М. Блюменталь-Тамарина[[261]](#endnote-176) и Е. П. Корчагина-Александровская. Это была натура совершенно самобытная, в которой необыкновенное простодушие сочеталось с неистребимым жизнелюбием. Она обладала всепокоряющим обаянием, потому что играла всегда так увлеченно, так страстно, так радостно. Про нее по всей справедливости можно было сказать: она купается в роли. Она явно наслаждалась процессом творчества и делала зрителей участниками своего наслаждения.

Забавно было бы задать себе вопрос: каков был ее творческий метод? Вероятно, она сама не сумела бы ответить.

{126} Эта богато одаренная натура обладала одним удивительным свойством. Она умела верить автору столь крепко, столь свято и безоговорочно, что как только она начинала говорить текст роли, то уже говорила как бы свои собственные слова, ею самой рожденные. В сложном процессе сценического перевоплощения Стрельская не затрудняла себя никакими поисками особой характерности или специфической манеры сценического поведения. Она перевоплощалась сразу, как только получала роль, потому что переставала быть собой, искренне веря в то, что она уже не она, а тот человек, образ которого она приняла. У нее бывали удивительные находки в интонациях, жестах, мизансценах, но все это, видимо, рождалось для нее самой довольно неожиданно, как только она начинала «действовать в образе», и образ этот вынуждал ее делать именно то, а не другое.

Правда — и это был ее основной недостаток, — она как актриса была несколько однообразна. По природе своей Стрельская отличалась чрезвычайным добродушием, и потому, например, злобу, хитрость, коварство ей изобразить на сцене было затруднительно. Кроме того, она была самоучкой, не обладавшей ни большими знаниями, ни особой культурой, и это тоже не могло не отражаться на ее творчестве. Женские образы чуждой ей социальной среды, образы женщин высокого интеллекта ей не очень удавались. Но зато, когда она действовала в своей сфере, хорошо ей знакомой с детства, она делала чудеса и убеждала своей правдой художественного видения кого угодно.

Говоря о ней, нельзя не упомянуть и об особом своеобразии ее исполнительской манеры. Она никогда не переигрывала — для этого она была слишком искренна, слишком правдива, но она была на редкость громогласна, необычайно полнозвучна во всем, что она делала. Графика, пастель, акварель — это все были чуждые ей жанры. Она писала только маслом — сильно, смело, красочно, кладя один жирный мазок рядом с другим, как прирожденный колорист, инстинктивно стремясь к максимальной насыщенности и яркости сценического тона.

Когда Стрельская — Каурова выходила на сцену, то моментально приковывала к себе всеобщее внимание. Надо сказать, впрочем, что самое ее появление было поневоле очень эффектно. Маленькая, очень полная (у нее была совершенно шаровидная фигура), она с необычайной энергией спешила из-за кулис на передний план и усаживалась в кресло с таким угрожающим видом, точно она была заряженная бомба, которая вот‑вот сейчас взорвется. И когда на предложение позавтракать она, смиренно поджав губы, отвечала: «Покорно благодарю‑с. Я постное кушаю‑с», это вызывало, конечно, неудержимый смех всего зала.

Как только начиналось самое действие, то есть как только к ней приступали с деловыми предложениями по разделу доставшегося ей совместно с братом имения, она сразу переходила в наступление. С места в карьер, с первых же фраз она обнаруживала {127} всю сущность вздорной, глупой бабы, бестолково упрямой и бессмысленно жадной.

Казалось бы, дальше играть уже было нечего и ей, Стрельской, просто невыгодно было всю себя раскрывать так сразу, с первых же реплик. Но актерский темперамент этой удивительной артистки был поистине необъятен. Начав с самой высокой ноты, она продолжала дальше в той же тональности, и скоро, следя за ней, вы убеждались: у нее такой запас творческой энергии, что за нее можно быть спокойным.

Обычно в театре всякий хороший актер, постепенно поворачивая свой образ разными гранями, обогащает наше представление о нем все новыми и новыми деталями и подробностями. Конечно, и Стрельская, играя Каурову, в каждом моменте роли была по-новому занимательна и любопытна. Но рост ее образа, поскольку она экспонировала его сразу, заключался, собственно, в ином. Совершенно неуместно, говоря о ней, актрисе сугубо реалистической школы, упоминать о таком, казалось бы, чуждом ей явлении, как гротеск. Но то художественное преувеличение, которое заключалось не в мыслях ее, не в намерениях, а в природе ее темперамента, делало то, что образ, ею создаваемый, постепенно вырастал до гиперболических размеров. Она начинала играть тупоумную помещицу Каурову, но постепенно на сцене оказывалась уже сама торжествующая глупость в лице косной, темной хапуги-бабы, глупость, возбуждавшая сначала только смех, а затем и досаду, а может быть, и злость.

Боже, до чего ж она была тупа, эта законченная дура, которой хоть кол на голове теши, а она все будет отвратительно жадна, наперекор всякой логике, всякому смыслу, стремясь все имение хоть как-нибудь да урвать себе, в полную свою собственность. И великолепно оттеняли все ее яростные атаки на своих противников произносимые ею при этом жалкие слова о том, что она бедная вдова, которую всякий обидеть может.

Надо сказать, смех, ею возбуждаемый, постепенно доходил до гомерического хохота, и, кажется, не было человека в зрительном зале, который хоть на секунду мог, глядя на нее, остаться серьезным. Но, странное дело, смех этот, веселя зрителей во время действия, не оставлял после себя веселого настроения. Происходило это, может быть, потому, что в роли Кауровой есть одна сцена, где она говорит со своим кучером, сцена, отнюдь не производящая отрадного впечатления. Каурова побуждает своего крепостного слугу подтвердить ее дурацкую выдумку о том, что его подкупили, дабы он ее угробил, вывалив из коляски. Она так смотрела при этом на дрожащего перед нею человека, говорила с ним таким тоном, что невольно мы видели перед собой несчастного кролика, завороженного взглядом удава. Весь безысходный ужас крепостного права воочию возникал перед зрителем из одной этой маленькой сценки. Впрочем, тут дело было не только в крепостном праве. Главное было то, что эта безмозглая, безобразная {128} баба все же принадлежала к категории богатых и власть имущих и от этого с ней приходилось считаться и ее приходилось умасливать. Как бы весело ни смеялся зритель, в нем оставалось чувство глухого раздражения.

Но сама-то Стрельская отнюдь не стремилась хоть в малейшей степени осудить свою героиню. Наоборот, она совершенно самозабвенно проникалась ее интересами, с безграничным простодушием утверждая ее, кауровскую, правоту, не привнося от себя в ее поведение никаких моральных оценок. Это она предоставляла автору. Он, несомненно, должен был иметь ясное представление о добре и зле, а ее дело — дело актрисы — как можно колоритнее, как можно выразительнее сыграть свою роль. И в результате эта святая наивность художника-исполнителя вполне себя оправдывала. Не думаю, чтобы кому-нибудь удалось сыграть Каурову лучше, интереснее, убедительнее, чем это делала Стрельская.

Я подошел к концу моего рассказа об Александринском театре в предреволюционную эпоху. Конечно, я мог бы бесконечно продолжить ряд примеров замечательного исполнения теми или иными его актерами тех или иных ролей. Более того, я мог бы описать несколько спектаклей этого театра, которые по замечательному ансамблю, по мастерству исполнения являлись в своем роде классическими. Но не это я ставил себе задачей. Мне хотелось дать некоторое представление об императорском театре последнего периода как о действовавшем тогда в столице художественном учреждении. И с этой точки зрения я недаром выделил в его репертуаре спектакли русской классики.

Бывало, совершенно посредственная пьеса текущего репертуара разыгрывалась чудесными актерами александринской сцены с таким совершенством, что, несмотря на ее драматургическое убожество, спектакль все-таки производил сильное впечатление, захватывая и волнуя зрительный зал. Бывало и так, что некоторые другие спектакли этого театра — постановочные, пышные, эффектные, — несмотря на присущий им холодок рассудочного эстетизма, все-таки невольно приковывали к себе внимание. Но, по существу, только в спектаклях русской классики билось смелое, горячее сердце вольнолюбивого гуманистического искусства. Наперекор всем и всяческим недоразумениям и препонам, мешавшим нормальной жизнедеятельности казенного театра, эта струя в его репертуаре была неизменно свежей и чистой.

И потому естественно, что и сейчас, спустя полвека, мы вновь и вновь возвращаемся в мемуарах, в исследовательских работах, в теоретических статьях к великолепному наследию, завещанному нам Давыдовым, Савиной, Васильевой, Стрельской и другими мастерами бывшего императорского Александринского театра. Многое, некогда создававшееся в этом театре, ныне принадлежит {129} истории. Но великое русское реалистическое искусство всегда будет живым источником творческого вдохновения, и потому классические его образцы, рожденные на александринской сцене, останутся для нас навеки действенной традицией, ярким, увлекательным примером для подражания.

## Из воспоминаний о В. Э. Мейерхольде[[262]](#endnote-177)

В 1911 – 1912 годах, когда Мейерхольд служил в Александринском театре, я встречался с ним на занятиях, которые теперь называются производственной практикой: мы, студенты Петербургского императорского театрального училища, участвовали в спектаклях Александринки. Я застал постановку «Живого трупа» и начало работы над «Маскарадом».

Мейерхольд очень любил общаться с молодежью. Если он видел, что молодой человек — не закоснелый монумент, он непременно заводил с ним разговор. И все мы, а в нашей группе были Лешков, Болконский[[263]](#endnote-178), Коваленская, Смолич и другие, «отравлялись» Мейерхольдом. «Отрава» начиналась с его коротких бесед в актерском фойе. Иногда он приходил к нам на «голубятню», где мы гримировались.

О чем он говорил с нами чаще всего? О том, что ни одно искусство не может быть настоящим, если оно не имеет своей техники, своего ремесла. О том, что в актерском искусстве, как и в музыке, необходима точность и техника.

Какой толк в том, что пианист в душе грандиозно переживает, а на рояле мажет? Техника — это способ выражения. Надо владеть пальцами!

Зритель иногда смотрит на современного артиста и думает: и я тоже так смогу сыграть. Кто его знает, выйди он из зрительного зала на сцену, может, и сыграет, да и лучше иного актера. Но вот пусть кто-нибудь, не умея играть на скрипке, подойдет к скрипачу и скажет: давайте, я за вас сыграю. Тот даст ему скрипку, и он сыграет на ней — «тик‑так» и все. Не сможет играть — не обучен!

Мне вспоминается также беседа Мейерхольда о том, что такое покой. Он говорил, что актерский покой — это спокойствие канатоходца, выступающего в цирке. Если он будет волноваться — слетит с проволоки вниз турманом. Если будет безразличен — тоже свалится. И только если будет сосредоточен в централизованном внимании, он сможет уверенно идти по проволоке.

На склоне лет помнишь многое. Есть определение памяти у Павлова, что творческая память — это готовность к действию. На одной из сред Всеволод Эмильевич сказал своим ученикам: «Вы не готовы к действию. Соберитесь, это первое. А теперь — работайте!»

{130} Мейерхольд отлично знал это. Он говорил мне:

— Ты будешь хорошим актером, только надо стать покойнее…

Я тогда недоумевал — как же так, неужели это так важно?

Говорил о красоте человеческого тела. Не о красоте Венеры Милосской и Аполлона Бельведерского, нет. Его задача как педагога была в том, чтобы все лучшее открыть в актере, высоко поднять его! Чтобы смотрели не только то, что делает актер, но и как он это делает. Как красиво, как прекрасно он живет, двигается, чувствует!

Сравнивал усилия действующего актера с напряжением идущего поезда, которое передается постепенно, с точки на точку. Так и человеческое тело. Работают руки — значит, они должны быть напряжены, как требуется, а все остальное спокойно. Он утверждал, что актер, для того чтобы хорошо двигаться, должен иметь сильные ноги, твердо стоять на земле и иметь гибкий торс. Жонглерство, говорил он, прекрасно тренирует тело!

В его упражнениях воспитывалось умение человека хорошо двигаться, переносить центр тяжести и движения на определенную точку. Например, был бег по кругу под музыку. Ставилась задача: представить себе, что в указанном месте лежит лук со стрелами и нужно поднять его. Ритм музыки ускорялся и замедлялся. Шел человек, останавливался, когда нужно, переносил тяжесть в определенное место тела, брал стрелу, натягивал лук, пускал стрелу… И это выглядело необычайно красиво, когда делалось во всю ширину разворота человеческого тела.

Не могу не вспомнить добрым словом этих упражнений и считаю, что Мейерхольд был прав, говоря, что только тренированный актер имеет право играть Шекспира и других великих драматургов. Мы и сейчас в нашей работе чувствуем, когда беремся за роли, в которых нужно еще нечто, кроме того, что есть в душе, — тут мы трещим. Выигрывает только та молодежь, которая хочет учиться технике и умеет ей учиться.

В 1911 году началась работа над «Маскарадом» (выпущен он был через шесть лет). Здесь на практике применялось то, что было получено в упражнениях. Правда, потом многое развалилось, от многого почти ничего не осталось, но сначала именно с помощью подобных упражнений были разработаны все пантомимы «Маскарада». Им уделялось много внимания, и я благодарен Всеволоду Эмильевичу за то, что мы научились прилично двигаться по сцене, вся наша компания, — я в ней изображал грустного Пьеро.

Хочется упомянуть о его отношении к актерам. Раз мне дали роль в «Ученых женщинах». Пришел режиссер с большой клеенчатой тетрадью и начал уверенно разводить актеров:

— Вы с квадрата В‑6 переходите на квадрат С‑2, а вы — с Т‑2 на Ж‑4…

Этими квадратами у него была расписана вся тетрадища. Я спросил Мейерхольда при встрече:

{131} — Скажите, пожалуйста, правильно ли это — вот режиссер пришел с заранее разработанной тетрадью. Зачем?

— Затем, чтобы пугать дураков, — ответил он. — А ты будь умнее, не верь. Режиссер должен, конечно, иметь свой план, но с актером нельзя так говорить. Это не разговор! Задачу свою режиссер должен держать в голове, но должен еще понимать, что без актера не все можно осуществить. Глуп будет тот режиссер, который не изменит свой план, когда увидит, что актер дает что-то новое, свое.

В бенефис Озаровского давалась постановка «Дон Жуана». Роль Сганареля должен был играть Варламов, но он заболел воспалением легких, и его роль репетировал Уралов. Он все время ждал — вот‑вот выздоровеет и придет Варламов. Когда уже шли репетиции на сцене, когда построили площадку, просцениум, сделали выносное освещение (это выдумал Мейерхольд, до него подобного не было), приходит Варламов и говорит… Кстати, Варламов был не без яда, он говорил, бывало, о Мейерхольде: «Этот ваш Меренглот — бешеный кенгуру!» Согласитесь, в этом шарже есть что-то от образа Мейерхольда!.. Так вот, он говорит:

— Всеволод Эмильевич, что я должен играть?

— Но ведь вы же играли Сганареля…

— Не помню, не помню, не могу репетировать…

Актеры упрашивают его:

— Ну, Костя, порепетируй!

— Я не знаю — как.

Мейерхольд рассказал ему, что требуется в этом выходе Сганареля.

Варламов молчит, думает. Неожиданно говорит:

— Тогда дайте мне плащ и шляпу.

Ему подают плащ, он надевает шляпу. Снова молчит, и все ждут.

— А теперь дайте фонарь.

Дают фонарь, Варламов уходит в кулису. Играет музыка. И вдруг через прорезь задника показывается рука с фонарем. Потом появляется Варламов. Он идет так, что все мы хохочем. Мейерхольд кричит: «Браво!» Потом поворачивается к нам, сидящим сзади, и говорит:

— Все, что мы делали прежде, — ерунда, а вот это настоящий Мольер!

Варламов тем временем волнуется.

— Как же я все это скажу? Монолог такой большой… Хоть бы присесть!

Мейерхольд дает распоряжение:

— Приготовьте две банкетки справа и слева, и как только Константин Александрович захочет присесть, пусть по его знаку выбегают на сцену арапчата и ставят банкетку, которая поближе.

{132} Заметив, что Варламов забывает текст роли, Мейерхольд распорядился еще:

— На следующую репетицию оденьте в мольеровские костюмы двух суфлеров, и пусть они, когда нужно, высовываются из-за кулис на сцену и подсказывают Константину Александровичу.

Таких примеров заботы об актере можно было бы привести сотни. И примеров недовольства собой.

Однажды на репетиции «Дон Жуана» он раскритиковал Болконского, который играл Дон Карлоса. Болконский попытался оправдаться:

— Всеволод Эмильевич, я сделал точно так, как вы сами поставили.

— Когда?

— На прошлой репетиции.

— Я? Бездарно поставил Мейерхольд! Переделать!

В этом и был секрет его необычайного воздействия. Он растрачивал себя по-настоящему, актеры это видели.

Расскажу об интересном случае на репетиции «Грозы». Я получил роль Бориса вместо захворавшего Юрия Михайловича Юрьева. Репетировали мы с Рощиной-Инсаровой, дарование которой Мейерхольд очень ценил.

Вот она бросается мне на шею. Пауза. Начинает плакать.

Я говорю свою фразу:

— Тяжело тебе, Катя?

А Рощина перебивает меня:

— Нет, молодой человек, не мешайте мне играть. Дайте я поплачу, сколько надо, а потом вы скажете свои слова.

Мейерхольд говорит:

— Надо ему подать сигнал!

— Я поплачу, — говорит Рощина, — а когда сделаю вот так — тык‑тык‑тык в плечо, — можете говорить.

Повторяем сцену. Она все делает, потом вдруг поднимает лицо, и я вижу, что у нее слезы льются градом. Как она рыдала! Посреди настоящих, доподлинных рыданий было это незаметное, деловитое «тык‑тык» в плечо. Вот вам техника на грани фантастики!

В то время «Грозу» ставили таким образом, что главная забота Катерины — не переступить божью заповедь, божий закон. Раз на репетиции (чуть ли не генеральной) Кондрат Яковлев вносит мертвую Катерину, причем руки у нее висят плетьми, кладет ее и говорит:

— Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней, что хотите…

Ходотов[[264]](#endnote-179) склоняется над ней, складывает ей руки, как покойнице. Вдруг ее рука падает. Снова укладывает руки. Опять рука падает. Почему? Бог не допускает!

Это было изобретение Рощиной. Мейерхольд пришел в восторг от этой гениальной выдумки: мертвая Катерина бунтовала, не {133} давала сложить руки для креста (а в руки вкладывался умершему крестик и молитва).

Много позже, когда я часто встречался с Мейерхольдом после закрытия его театра, он говорил:

— Что самое главное у актера, а особенно у актрисы? Руки. Вот Рощина-Инсарова — казалось, она ничего не делает, только руки живут… Вспомним «Тайную вечерю» Леонардо[[265]](#endnote-180). Сидят апостолы. Посмотри на их руки. У всех — разные! Какие у них характерные руки!

Теперь я хочу сказать об одном важном предприятии, которое непременно нужно осуществить. Я видел тетрадь Мейерхольда, в которую он вносил разного рода записи, находясь в новороссийской тюрьме в 1919 году. Он был посажен белогвардейцами[[266]](#endnote-181). Ожидая расстрела, он все время писал. И вот там есть указания по изданию его произведений. И между прочим, мне, Грипичу[[267]](#endnote-182) и Соловьеву[[268]](#endnote-183), которого, увы, уже нет, он поручает подготовить книгу под названием «Студия Мейерхольда в Петербурге в 1914 – 1917 гг.». Включить туда все, что написано в «Любви к трем апельсинам»[[269]](#endnote-184) (упражнения, пантомимы, этюды — по записям и памяти участников). Затем другую книгу — все материалы по Курсам сценических постановок и Школе актерского мастерства, использовать отзывы печати, записи участников, которые вышли из этих школ.

Мы должны этим заняться. Мы должны теоретически обобщить все эти материалы, чтобы по-настоящему понять, что это были за учебные заведения, в чем состояло их значение. Пока есть участники дел Мейерхольда, мы должны рассказать все, что помним. Надо увековечить память гениального режиссера, каким был Всеволод Эмильевич Мейерхольд![[270]](#endnote-185)

## Друг актера[[271]](#endnote-186)

Чем обогатил Головин меня и других молодых актеров, вступивших в труппу Александринского театра в начале второго десятилетия нашего века? Почему я чувствую себя так обязанным, благодарным ему, хотя в спектаклях, оформленных им, мне довелось играть совсем немного? Ведь был я в то время очень молодым актером, видал Головина только в театре, всего раза два или три посещал его мастерскую и ни о какой дружбе между нами не могло быть и речи: слишком велика была дистанция между Головиным, признанным художником, и мною.

Всякая встреча с Головиным обогащала — так много и своеобразно он знал, столько перевидал, так умел по-своему оценить всякое явление, объяснить, рассказать, указать, и притом мягко, не стремясь подавить своим авторитетом и знаниями, а дружески, доброжелательно, ласково.

{134} Его декорации привлекли мое внимание, еще когда я, студент Политехнического института, только мечтал о Театральной школе. В те годы я часто посещал театры, и, кажется, первой из театральных работ художника, увиденной мною, был спектакль «У врат царства» Гамсуна — совместная постановка Мейерхольда и Головина.

Декорация Головина тогда сильно поразила меня своей несхожестью с тем, что я привык видеть на сцене Александринского театра, где господствовали натуралистические традиционные и, можно сказать, штампованные ремесленные павильоны. Правда, декорации новых художников были знакомы мне по театру Комиссаржевской, где я видел работы Сапунова[[272]](#endnote-187), Судейкина[[273]](#endnote-188), Денисова[[274]](#endnote-189). Но туда, на Офицерскую улицу, я ходил, зная, что это театр исканий, а для Александринки увиденная мною декорация Головина была чем-то совершенно новым и неожиданным. Я почувствовал, что присутствую на спектакле, совсем ином по системе художественного мышления, чем обычные спектакли Александринского театра. Помню ощущения необычайного света и чистоты цвета, круглый стол с лампой под абажуром — такой необычный и небанальный, живые свет и тени, а не привычное на этой сцене театральное освещение, помню прекрасную живопись, впечатление северной страны за окнами, образующими что-то вроде стеклянной стены в глубине сцены.

В то время я лично еще не знал Головина, как не знал его и тогда, когда смотрел оформленные им спектакли «Дон Жуан», «Красный кабачок», «Заложники жизни»[[275]](#endnote-190). Впервые лично я встретился с ним еще до моего вступления в труппу Александринского театра, когда в 1912 году, обучаясь в Театральном училище, был занят в репетициях массовых сцен «Маскарада». Для меня и моего товарища Домогарова Мейерхольд поставил сравнительно развернутую мимическую сцену Пьеро и Арлекина. Играли мы ее на балкончике над одной из дверей строенного головинского портала — ни балкончика, ни самого портала в то время еще не было, а для нас на репетициях ставили станочек с лестницей, ведущей на него.

На одной из этих черновых репетиций я впервые увидел Головина. Меня поразили изящество, утонченный артистизм всего облика этого незнакомого мне человека, его седые подстриженные усы, внимательный пронизывающий взгляд, пристальный и как бы оценивающий человека. Головин заинтересованно следил за нашей пантомимой, как, впрочем, и за всем, происходящим на сцене, а в перерыве, когда мы подошли к Мейерхольду и тот начал разбирать наше исполнение, первое, что мы услышали от Головина (только тут я узнал, что это Головин), были слова:

— Молодые люди, ваши жесты не соответствуют костюмам, которые вам предстоит надеть. Ведь у одного из вас, у Арлекина, весь костюм облегающий и рукава такие же, а у другого, {135} у Пьеро, свободный балахон и, главное, довольно длинные и свободные рукава, свисающие ниже пальцев. Это должно определять характер движений Пьеро: он должен взмахивать этими придатками к рукавам и тогда, когда опускает, и когда поднимает руки. Словом, необходимо играть и руками, и рукавами.

И сразу же Головин стал увлеченно рассказывать нам, какое значение имеет для актера костюм, как нужно уметь владеть им, а Мейерхольд прибавил запомнившуюся мне фразу:

— Слушайте этого человека, он много видел и очень много знает.

В драме Лермонтова «Два брага», поставленной в начале 1915 года к юбилею поэта, я играл одного из братьев, Александра, но так как меня ввели в готовый спектакль и репетировал я не с самого начала, то и воспоминаний о Головине в процессе репетиций этой пьесы у меня не сохранилось. Зато в постановке пьесы Кальдерона «Стойкий принц» я был занят с самого начала и хорошо помню, что Головин постоянно присутствовал на репетициях, помню его участие во многих разговорах по поводу трактовки ролей, особенно же во время монтировочных и генеральных репетиций, когда он помогал молодым актерам замечаниями, рассказами о том, как костюм должен помогать игре.

Общение Головина с актерами было не просто общением, но творческим обогащением вплоть до советов, что следует читать, как научиться смотреть картины, слушать музыку.

Во время работы над постановкой «Стойкого принца» Головин неизменно участвовал в работе режиссера, постоянно бывал на сцене, давал указания актерам, а не ограничивался ролью художника, нарисовавшего эскизы и отошедшего в сторону. Поистине, он был активным строителем спектакля. Впрочем, и все спектакли, оформленные Головиным, являли собой образец единства режиссера и художника. Можно уверенно говорить о слиянии в этих спектаклях режиссера и художника, тем более что режиссером был в них Мейерхольд.

Примерно тогда же в «Грозе» Островского мне поручили в очередь с Юрьевым роль Бориса. Я, пользуясь тем, что Мейерхольд хорошо относился ко мне, подошел к нему в присутствии Головина и стал говорить, что не совсем представляю себе, как сумею играть эту бытовую роль, — мне казалось, что бытовые роли мне не подходят. Мейерхольд принялся убеждать, меня, что я ошибаюсь, а Головин, поддерживая его, заметил: «Поймите, ведь из всех действующих лиц “Грозы” только один Борис окончил Коммерческую академию. А вы знаете, что означало в то время окончить Коммерческую академию?!» И Мейерхольд добавил: «Вот почему Борис для Катерины был совсем особенный, и боже тебя упаси в этой роли играть какой-нибудь быт!»

Больше в спектаклях, оформленных Головиным, мне участвовать почти не довелось. Помню его замечательно красивые декорации {136} восточного базара, яркие и красочные, к постановке «Петра Хлебника» Л. Н. Толстого[[276]](#endnote-191). Очень хорошо был задрапирован пол сцены, который изображал песок. В декорациях было много синего и желтого, чудесными были костюмы.

Мне несколько раз довелось сыграть роль Арбенина в «Маскараде», и помню, что красочная тональность декораций к той или иной картине пьесы вводила меня в эмоциональный строй, помогая вызвать в себе нужное настроение, и что мебель, ее форма и расстановка, облегчала все переходы и мизансцены.

За время многолетней подготовки «Маскарада» я, кроме той пантомимы, о которой уже упоминалось, изображал и бессловесного молодого офицера в сцене бала (восьмая картина). Памяткой тому осталась написанная рукою Головина моя фамилия на эскизе костюма, предназначенного им для меня.

Последним спектаклем, для которого Головин делал декорацию в нашем театре, был «Царь Эдип»[[277]](#endnote-192). Но, занятый тогда другими работами (в то время я уже начинал свои первые режиссерские опыты), я теперь лишь смутно представляю себе декорации этой постановки, которая, так же как игра Юрьева в заглавной роли, не увлекла меня. Помню только необычность планировки, отсутствие лестницы, ведущей из глубины сцены в сторону зрительного зала, и то, что не было банальной, привычной в постановках античных пьес колоннады. Зато ясно помню замечательно красивые и реалистически убедительные декорации Головина к «Дочери моря» Ибсена[[278]](#endnote-193), написанные еще до моего поступления на Драматические курсы. Изумительно изобразил художник в первом действии фиорд, интересно и нетрафаретно решил он скандинавский интерьер. Возобновленный в 1917 году, этот спектакль играли несколько лет не только в бывшей Александринке, но и на сцене Михайловского театра.

Помню и чудесный сад в первом действии «Заложников жизни», овеянный поэзией, которой так много в пейзажах Головина. А о замечательных декорациях и костюмах, сочиненных им к «Дон Жуану» и «Маскараду», нечего и говорить — они живут в памяти всех тех, кто не только, подобно мне, участвовал в этих спектаклях, но и хоть раз видел их.

Сочиняя костюмы, Головин всегда исходил в равной мере из сценического образа и из индивидуальности актрисы или актера, которым предстояло носить этот костюм. Поэтому он так часто присутствовал на репетициях еще задолго до того, как начинал сочинять костюмы; посещая репетиции, он изучал внешность каждого актера, характер его движений в данной роли, его лицо. Вот почему в его законченных эскизах костюмов так часто мы обнаруживаем элементы портретного сходства, так умело выделены с помощью покроя костюма пластические возможности и сильные стороны актера, а подчас скрыты его изъяны.

Когда оставила сцену артистка Стравинская, которая на протяжении первых репетиционных лет работала над ролью Нины {137} в «Маскараде» и наметила основной рисунок этой роли (постановку «Маскарада», как известно, готовили очень долго), а роль Нины перешла к Рощиной-Инсаровой и Коваленской, Головин, увидев на репетиции, как красиво легла у Рощиной рука, попросил ее разрешения переделать рукав готового в эскизе (а быть может, уже сшитого) платья, чтобы подчеркнуть линию безвольно упавшей руки актрисы.

Но разумеется, сила Головина была не в том, что он сочинял прекрасные костюмы и замечательно красивые декорации, а в том, что он творчески участвовал в создании спектакля, начиная с самых ранних этапов работы над ним. Он всегда присутствовал при первых беседах Мейерхольда с актерами о будущем спектакле и еще до того много раз встречался с режиссером. Наброски и предварительные эскизы Головина Мейерхольд развивал в мизансценах, а потом Головин подхватывал появившиеся новые элементы и разрабатывал их, и так они творчески обогащали друг друга. Никакой диктатуры художника или режиссера здесь не было, а только общая увлеченная работа. Дело было не только в том, что Мейерхольд и Головин понравились друг другу и сумели работать вместе, а в том, что каждый из них постоянно развивал элементы, привнесенные другим, и шел дальше, претворяя их в своей области и не переставая думать обо всем спектакле в целом.

Думается, что такое содружество с режиссером, такое единодушие в работе над спектаклем, такое органическое вхождение художника в самый процесс создания спектакля могут служить прекрасным примером для нашего советского театра. А для советских художников театра великолепным образцом отношения к своему труду должен служить замечательный художник и обаятельный человек Александр Яковлевич Головин.

## О Шаляпине[[279]](#endnote-194)

Инсценировка рассказа И. С. Тургенева «Певцы» особенно запомнилась мне потому, что в ней участвовал в роли Яши-певца Федор Иванович Шаляпин.

Шаляпина я много раз видел до этого на сцене, еще со студенческих лет восторгался этим русским богатырем и гениальным артистом. Теперь я столкнулся с ним непосредственно в работе над спектаклем, притом в условиях для Шаляпина необычных и непривычных: ему предстояло не только петь, но и разговаривать на сцене, а также — что не менее трудно — жить на сцене в образе и создавать этот образ, имея в своем распоряжении очень мало слов.

Первая мысль, когда на репетиции появился Шаляпин, была о том, как же это он, бас, громадина, справится с ролью Яшки? {138} Ведь Яшка лирик, фигура отнюдь не таких могучих внешних данных. Что получится у Шаляпина?

Начали репетировать, и тут мы все обнаружили, что Шаляпин работает с такой серьезностью, какой мы от него никак не ожидали; никакого гастролерства, полная собранность, величайшая сдержанность и скромность. Сначала он все присматривался к нам, к тому, как мы начинаем репетировать, и даже с самого начала сказал:

— Да не знаю, как притрусь я к вам, как это будет.

И тут же заявил, что ему очень интересно попытаться играть в драме, так как он давно хотел попробовать себя в этой области, но сомневается, получится ли у него что-нибудь.

На это Роман Борисович Аполлонский и я немедленно возразили ему, что, мол, он такой замечательный артист и беспокоиться ему нечего. А Шаляпин продолжал свое:

— Артист-то я артист, а все-таки боязно — ведь надо что-то новое найти.

На репетициях (а было их четыре или пять) Шаляпин появлялся без опозданий, точно в назначенное время, хотя как раз в эти дни был очень занят в Мариинском театре. Заглянув в репертуар тех дней, я прямо поразился: ведь 3 ноября он пел Базилио в «Севильском цирюльнике», 5‑го — Нилаканту в «Лакме», 8‑го — Бориса Годунова, 10‑го шли у нас в театре «Певцы», то есть совершенно новая для Шаляпина роль в новом для него жанре, а 12‑го он выступал в партии Олоферна!

Репетировал он очень сосредоточенно и все время стремился находить для себя правильное положение среди окружающих, оттого что хотя роль у него была малословная, но на сцене ему приходилось быть много. И постоянно просил повторить то или иное место, чтобы зафиксировать данный момент своего сценического поведения. И произносил текст, и пел вначале тихонько. Только на последней репетиции, когда открыли занавес (до того репетировали при закрытом занавесе), запев поначалу тихонько, осторожно, он потом вдруг стал петь полным голосом и, разумеется, всех зачаровал.

Пел он «Лучину», пел проникновенно, и не простой напев этой песни, а сложную редакцию, с разными украшениями и фиоритурами, с всхлипами и затаенной болью, с горечью и мукой, и было в ней даже некое бунтарство. Позднее, играя роль Жадова, я пытался заимствовать характер напева этой шаляпинской «Лучины», до такой степени он подходил к тому Жадову, которого я хотел создать. Такое заимствование мне кажется закономерным.

Перед началом спектакля Шаляпин сильно волновался и все говорил: «А ведь дрожь пробирает!» Текст у него был небольшой, но произносил он его великолепно, и глаза у него были скорбные, именно такими, должно быть, смотрел тургеневский Яшка-Турок. Пел он изумительно и успех имел огромный, но кланяться выходил смущаясь и все время выдвигал вперед драматических актеров.

{139} Наряду с величайшей серьезностью и собранностью в момент репетиций, Шаляпин умел в перерывах, когда все выходили в курительную, принимать участие в шуточках, и тут, помню, у него постоянно разыгрывались с Александром Артемьевичем Усачевым, превосходным комедийным актером, умевшим тонко и лукаво шутить, сохраняя полную внешнюю серьезность, смешные сценки-диалоги такого рода.

Усачев. Ты зачем, длинный черт, пришел в драму? Хлеб отбивать? Мало тебе оперы твоей?

Шаляпин. Уж извините… Если плох буду — выгоните. А то, может, я сам уйду… А не уйти ли мне сейчас? Может, это меня черт попутал с вами тягаться.

И Шаляпин поворачивался, делая вид, будто направляется к выходу. Но тут Усачев хватал его за фалды. Рядом с гигантом Шаляпиным маленький Усачев казался особенно крохотным, и вся эта сцена была так комична, что все присутствующие хохотали.

На первых репетициях Шаляпин много рассказывал о русской песне, о волгарях-певцах, часто вполголоса напевал, объясняя характер того или иного напева. С большим уважением относился он к Р. Б. Аполлонскому, особенно с того мгновения, когда увидел его в портретном гриме, изображающем Тургенева. После спектакля, выходя на вызовы, Шаляпин старался выдвинуть его вперед, а сам оставался в глубине.

В этом же спектакле участвовал в роли подрядчика из Жиздры тенор Киприан Пиотровский, который пел в те годы первые теноровые партии в Мариинском театре (потом он был профессором Консерватории в Вильнюсе)[[280]](#endnote-195). Пел он хорошо, но талантливости Шаляпина у него, разумеется, не было.

В «Певцах», кроме Шаляпина и Пиотровского, участвовали крупнейшие артисты нашего театра: Дикого барина играл И. М. Уралов, мужичка — Н. П. Шаповаленко, целовальника — И. И. Борисов[[281]](#endnote-196), его жену — М. А. Потоцкая[[282]](#endnote-197), Моргача — А. А. Усачев, в почти бессловесной роли, изображая И. С. Тургенева, выступал Р. Б. Аполлонский. Мне, самому молодому из всех участников, пришлось играть Обалдуя.

Шли «Певцы» после «Провинциалки» и «Завтрака у предводителя». Всему спектаклю предшествовал реферат об И. С. Тургеневе, прочитанный почетным академиком Анатолием Федоровичем Кони[[283]](#endnote-198).

## Правдивый художник[[284]](#endnote-199)

Есть явления в искусстве, которые чрезвычайно трудно поддаются анализу, определению, точной фиксации. Это происходит не потому, что эти явления стихийны и не имеют своих творческих {140} законов. Скорее, это происходит потому, что они настолько правдивы, так естественно просты и вместе с тем так совершенны, что порою трудно бывает проследить историю их создания, особенности, отличающие данный художественный вымысел.

Вместе с тем именно эти явления действуют с наибольшей силой, запечатлеваются в нашей памяти, пользуются почти интимной любовью. Таким было чудесное искусство Екатерины Павловны Корчагиной-Александровской.

Впервые я увидел ее на сцене задолго до того, как нам пришлось встретиться в качестве партнеров. Это было в театре В. Ф. Комиссаржевской в «Пассаже». Комиссаржевская играла Нору. Я, как и все мои сверстники, был увлечен этой замечательной актрисой, почти влюблен в нее и, когда шел на спектакли с ее участием, плохо видел все, что окружало Веру Федоровну. С замиранием сердца я следил за каждым движением великой актрисы. Но, когда на сцене появилась няня, я не мог не почувствовать удивительной правды, жизненности, какой-то почти осязаемой конкретности этого образа. Небольшую роль Корчагина-Александровская играла с такой внутренней наполненностью, с такой свежей живостью интонаций, с такой заинтересованностью во всем, что происходило вокруг нее на сцене, что просто невозможно было остаться равнодушным к этому скромному человеку, как бы живущему отражением тех чувств, какими живет героиня ибсеновской пьесы[[285]](#endnote-200).

Позднее я узнал, что в этом же спектакле двух прелестных детей играли дочки Корчагиной-Александровской, которых она с детства приучила серьезно, всепоглощенно относиться к театру. И в этот раз, и позднее, когда я видел ее в чеховском «Юбилее» в театре Литературно-художественного общества[[286]](#endnote-201), меня просто поражала беспредельная органичность любой ее роли. В ее исполнении Мерчуткина была так одержима своей целью, так искренна в своем упорстве, так безнадежно скупа, что казалось, вся темная, отсталая сущность провинциальной российской жизни вставала в этом нелепом создании, украшенном множеством ленточек, сбегающих по ее вытертой, видавшей виды бархатной мантильке. В ней была та яркость, та убежденность, которая заставляет зрительный зал беспрекословно верить актеру, неудержимо, как свои собственные, переживать любые события, даже самые неправдоподобные.

Когда Корчагина пришла на александринскую сцену, я, уже актер, любил наблюдать за ней из-за кулис во время спектакля. Все, что она делала на сцене, было всегда достоверно. Она заставляла следить за собой и достигала этого не неожиданностью приема, не остротой внешнего рисунка (хотя эта острота бывала ей свойственна), но каким-то необыкновенным увлечением своей ролью. Текст пьесы в ее устах становился ее собственным, личным, неотъемлемым. Порой казалось, что этот текст вовсе не написан драматургом, а рождается внутри актрисы сию минуту, так естественно {141} возникала из обстоятельств ее сценическая жизнь. Помню, играла она в «Холопах» П. Гнедича[[287]](#endnote-202). Роль маленькая. Лежит бабка на печи, этакая забитая крепостная старушка, а забыть ее невозможно. Такая она была трогательная, лиричная в своей наивности. А вместе с тем был в ней и юмор, мягкий, теплый, глубоко народный. Такой и запомнилась она мне — сгорбленная, крохотная, с удивительно трогательными пришепетывающими интонациями. Словно и не актриса, а живое олицетворение многих забитых, неустроенных, придавленных жизнью, но не потерявших жизненной мудрости русских старух.

Старух она играть любила, даже в ту пору, когда была молода и легко могла претендовать на другие роли. Здесь ей давалось все — от лирической грусти до открытого веселого юмора. До чего же смешна была ее бабка в «Виринее»[[288]](#endnote-203). Она играла ее беззубой, с особо характерным говорком. Казалось, что говорит она не обыкновенными словами, а присказочками, которые легко слетали с ее мягких старушечьих губ. И вся она в этой роли была полна непрерывной деятельности. Спрашивала, поучала, волновалась, но было такое чувство, будто вся жизнь деревни как в фокусе отражается в этом трогательном маленьком существе.

Корчагина-Александровская очень любила комедийные роли. В ней был неисчерпаемый запас веселого, хитроватого юмора, но без всякой натяжки; с той же естественностью и простотой проступали в ней иногда элементы подлинного трагизма. Я убежден, что она могла сыграть истинно трагическую роль, и глубоко жалею, что этого не случилось, хотя уже в «Страхе» она произносила свой последний монолог как большая актриса трагедийного театра[[289]](#endnote-204). Она всегда боялась этих нот, считала, что ее может не хватить на них. Но в глубине души она тянулась к драматическим ролям и была в них просто великолепна. Поистине трагедийное звучание приобретала в ее исполнении крошечная роль матери в спектакле «Пугачевщина»[[290]](#endnote-205).

Играла она мать и в «Иване Каляеве»[[291]](#endnote-206). Пьеса эта была примитивная, лобовая. Я играл в ней героя и всегда испытывал неловкость от элементарных и грубоватых драматургических ситуаций. Но появление Корчагиной сразу придавало масштабность и глубину прямолинейным событиям этого спектакля. Она приходила в тюрьму, уже зная, что сына казнят. Сцена изображала какой-то условный угол камеры. Я сидел на скамье, а мать успокаивала меня. Трудно представить себе, как абсолютно сливались два плана ее чувств. Там, внутри, была глубокая неутолимая боль. И голос был как будто спокоен, и вид такой, как обычно, а боль все равно ощущалась каждую секунду, проникала в сердце.

Я ясно помню ее темную фигуру. Почему-то она выглядела высокой. Лицо бледное, строгое, худое. И темный платок горожанки как-то печально оттенял гладкую седину волос. И глаза {142} почему-то казались большими, суровыми и добрыми — все вместе. Она входила в камеру, останавливалась, а сын, которого я играл, бросался к ней. Безмолвно она целовала меня, и с этим поцелуем мне передавалась сосредоточенная собранность ее горя. Оба мы садились на койку, и когда я опускался на колени, она клала руку мне на голову. Спокойно-спокойно она проводила рукой по моим волосам, а плечи ее, как бы разрушая эту видимость покоя, вздрагивали. Потом она поднимала голову и смотрела мне в глаза, как будто хотела перелить в меня свою силу. Нельзя забыть ее движение, когда она поднималась с койки, так же строго и спокойно поворачивала к выходу, и вдруг изнутри, откуда-то из самой глубины существа вырывались рыдания, которые она не могла сдержать. Несколько минут продолжался этот неуемный, откровенный взрыв горя, и тотчас же каким-то почти нечеловеческим усилием она собиралась и так же спокойно и напряженно уходила.

Да, это была трагедия, и трагедия, сыгранная с такой большой правдой, что зрители переставали видеть в Корчагиной актрису.

Ей было чрезвычайно присуще стремление раскрывать положительное начало своих образов. Какую бы роль она ни играла, ей хотелось, может быть невольно, обязательно объяснить, откуда родились те или другие особенности ее образа, ей хотелось не только поведать о жизни человека, которого она играет, но и рассказать, почему этот человек к такой жизни пришел. Ей всегда хотелось найти оправдание своей героине, вызвать сочувствие к ней. Но она умела быть и беспощадной, и жестокой, если этого требовала правда характера, который она воплощала. О Корчагиной — Улите, Феклуше, Домне Пантелевне вспоминают час то[[292]](#endnote-207). Она и в самом деле была чрезвычайно близка к драматургии Островского, прошла с нею всю свою жизнь, любила ее. Но мне хочется вспомнить другую ее работу, которую я считаю одним из могучих сатирических образов нашего театра. Это была Живоедова в «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина.

На сцене нашего театра эта сатирическая комедия была поставлена в 1924 году. Режиссером спектакля был я, и надо прямо сказать, что в спектакле, о котором идет речь, я отдал полную дань формализму. Вместе с художником М. З. Левиным[[293]](#endnote-208) мы сделали все возможное, чтобы перенести это истинно реалистическое произведение в условный план. Определяя свое отношение к будущему спектаклю, я тогда толковал пьесу «не как бытовую вещь спокойного тона исполнения, но как психологически-динамический гротеск, имеющий выявить губительное влияние культа золота на человеческую личность, превращающуюся в какое-то свиное рыло».

Исходя из этого довольно туманного решения, мы создали некое абстрактное оформление из черного бархата. На нейтральном фоне, у самой авансцены выделялся огромный золотой крендель, на который изо всех сил светили лучи прожектора. Таким {143} образом, мы стремились показать, как помыслы действующих лиц устремлены в конечном счете только на этот сверкающий символ денег. Костюмы и гримы тоже рождались в нашем представлении соответственно оформлению. Например, Фурначева мы называли комодом на ножках. От этого образа и шел внешний рисунок исполнителя. Живоедова нам казалась человеком-бациллой. И в цвете ее платья, и в особом покрое юбки должны были чувствоваться, зрительно возникать признаки этой бациллы. В общем, мы сделали все возможное для того, чтобы помешать актерам. Но некоторые из них, и прежде всего Корчагина-Александровская, оказались сильнее наших намерений.

В этом смысле глубоко не прав автор статьи, посвященной сценической истории «Смерти Пазухина», Н. Зограф, утверждающий, что «режиссер стремился к последовательному проведению антиреалистического принципа гротеска, а художник М. Левин давал абстрактные, оторванные от эпохи декорации и костюмы. Что касается актеров, то они продолжали играть в свойственной Александринскому театру традиционной манере бытовизма»[[294]](#endnote-209). Я могу вполне законно принять упреки, содержащиеся в первой половине этой формулы, относящейся ко мне и к художнику. Но я должен решительно опровергнуть вторую половину этого утверждения, так как оно явно не соответствует действительности. Могучая игра Корчагиной-Александровской, точно так же как и некоторых других исполнителей этого спектакля, привела к тому, что все наши ухищрения сами собой отодвигались на второй план, а в спектакле звучал полный сарказма и силы обличающий голос великого русского сатирика.

Я помню, как еще во время репетиций между актерами и режиссером, то есть мною, происходила тайная борьба.

— А где же двери? — недовольно спрашивал у меня исполнитель роли Пазухина П. Самойлов[[295]](#endnote-210). Я показывал то место кулисы, куда нужно было уходить.

— Ах, в кулису? — спрашивал насмешливо Самойлов и, переглянувшись незаметно с Корчагиной, уходил в указанное место. Но уходил так естественно, что мне вдруг начинало казаться, что нужная ему дверь выросла сама собой. Корчагина-Александровская вслух не спорила. Напротив, она очень внимательно, с наивной доверчивостью прислушивалась к любому моему замечанию. Вначале она, как и всегда, тихонечко читала свой текст, рассматривая его в небольшую лорнетку. Потом вдруг еще при неосвоенном тексте у нее начинали прорываться отдельные места такой яркости, что за ними совершенно реально вставал весь будущий образ. В этом случае, как и всегда на репетициях, она сначала жаловалась, что роль не идет, ловила каждое указание, но потом вдруг выходила на сцену и наши условные сооружения казались рядом с ней ненужной игрушкой, постройкой из кубиков, по которым уверенным шагом прошел великан. Чем ближе к спектаклю, тем ярче вставал перед нами характер Живоеводой, {144} и иногда хотелось, посмотрев на нее, убрать все то, что было рождено нашей фантазией и чем мы еще недавно очень гордились.

Такая была в ней полнота жизни, что, придумав какой-нибудь очередной постановочный трюк, я, глядя на нее во время репетиции, досадливо спрашивал себя: «Да полно, нужно ли это?» И уже тогда понимал, хотя и не сдавал своих позиций, что было не нужно, что сила реалистической правды побеждала атрибуты условного гротеска.

Салтыков-Щедрин говорил: «Мы иногда ошибочно понимаем тот смысл, который заключается в слове “реализм”, и охотно соединяем с ним понятие о чем-то вроде грубого механического списывания с натуры… Это, однако, не так. Ум человеческий с трудом удовлетворяется одной голой передачей внешних признаков; он останавливается на этих признаках только случайно и притом лишь на самое короткое время. Везде, даже в самой ничтожной подробности, он допытывается того интимного смысла, той внутренней жизни, которые одни только и могут дать факту действительное значение и силу»[[296]](#endnote-211). Этому представлению о реализме целиком отвечала работа Екатерины Павловны, обладавшей редкостным свойством разностороннего показа действительности.

Взяв от художника только то, что помогало рождению характера, Корчагина-Александровская создала замечательный внешний облик Живоедовой. Она двигалась осторожно и как-то въедливо. Во всей ее фигуре были какие-то неспокойные, неуверенные линии. Длинный шарф, который она накидывала себе на голову, закручивался зигзагом, как змея. Во всем ее остром и нелепом обличье молодящейся женщины чувствовалось непрерывное примеривание к обстоятельствам.

Она появлялась в квартире Фурначева с явным намерением разнюхать его планы. Чем больше она к этому стремилась, тем меньше ей хотелось признаться в цели своего прихода. Поэтому, отвечая на вопросы Фурначева и Настасьи Ивановны, Живоедова — Корчагина прикидывалась этакой беспомощной сиротушкой. «Ведь я, сударь, с пятнадцати лет с ним в грехе: еще маленькую меня родители ему продали! Разумеется, кабы духовная…» Тут она делала паузу, и в ее тоне появлялась мечтательность. Томно растягивая слова, она продолжала: «Слова нет, хорошо, кабы духовная! А то, сударь, и ни с чем пойдешь, только слава, что дворянского рода!» Она произносила эти слова сидя, осторожными движениями оправляя складки своего платья и как бы стремясь продемонстрировать благовоспитанные манеры, подтверждающие ее дворянский род. Продолжая свою игру, Живоедова жеманилась и всячески стремилась показать, как несчастно ее положение. Жалуясь на старика Пазухина, она стыдливо отворачивалась, полукокетливо, полунеловко говорила: «Да, намедни что еще выдумал: “Поди, говорит, Аннушка, {145} сюда, я хоть погляжу…”» И, высмотрев, как отнесся к этому рассказу Фурначев, Живоедова — Корчагина вновь прикидывалась несчастной, жалостным голосом, как выученную фразу говорила: «Ах, тягота-то наша, только никому не известная…»

Фурначев подхватывал эту тему вымышленного страдания и переходил к самому для него главному — к разговору о духовной. С напряженным вниманием, повторяя про себя губами целые фразы, сказанные Фурначевым, Живоедова слушала его, стараясь постичь, к чему он клонит. Когда Фурначев рисовал перед ней страшную картину будущего, ожидающего Живоедову после того, как она будет выгнана из пазухинского дома, она чуть привставала со стула и, испуганно вскрикнув «ох», ударяла себя в грудь. Она делала паузу перед следующими словами, как будто уже сейчас переживала эту страшную участь. Но сразу же спохватывалась, словно понимая, что Фурначев ищет тут своего интереса. Тем не менее страх перед осуществлением такой возможности овладевал ею все сильнее, и, как бы раздавленная словами Фурначева, перестав на время присматриваться к нему, она жадно следила за его словами, ища в них выхода для себя. Когда она рассказывала, как Пазухин считает деньги, в ее глазах появлялись отблески золота. Казалось, что ядовитая власть денег охватила ее всю и это уже не Пазухин, а она сама пересчитывает жадными пальцами груды золотых монет.

«Присутствую, Семен Семеныч, это правда, что присутствую. Только он нынче стал что-то очень уж сумнителен. Прогнать-то меня не может, так все говорит: “Отвернись, говорит, Аннушка, или глаза зажмурь…”» Она действительно зажмуривала глаза и при этом совершала какие-то чуть заметные движения руками, словно в самом деле перебирала эти не дающие ей покоя деньги.

Слепящая глаза алчность, почти страсть слышались в ее голосе, когда на вопрос Фурначева, видит ли она, что делается в сундуке, отвечала: «Уж как не видеть, Семен Семеныч». Когда же вслед за тем она, подсчитав мысленно капитал Пазухина, говорила: «Велик, сударь, велик… даже и не сообразишь — вот как велик… Так я полагаю, что миллиона на два будет…» — вся осязаемая тяжесть этих двух миллионов была в ее значительной с придыханием интонации, в том почти фанатическом преклонении, какое чувствовалось в этой названной ею сумме. Два миллиона темнили ее мозг, они давили на ее плечи. Казалось, что она уже не может выбраться из-под власти этой гигантской суммы, которую она почти держит в руках. Поэтому, когда Фурначев просит ее «одолжить слепочек» с ключа, она и пугается, и радуется — все вместе. В паузе, наступавшей за этими словами, Корчагина то пыталась приподняться с кресла, но не могла сделать этого, охваченная страхом, то зажимала руками будущий капитал. Борьба, происходившая в ней, была так очевидна, как будто она передавала ее словами.

{146} «Как же это, Семен Семеныч, слепочек? Я что-то уж и не понимаю», — произносила она в каком-то обалдении, словно и в самом деле не понимая, чего он от нее хочет. Но жажда богатства побеждала и это минутное обалдение, и страх, и сомнения. Она как бы соображала, что предлагает ей Фурначев, и, решив вопрос для себя самой, сразу хитро и обдуманно испытывала Фурначева. Весь следующий кусок этой замечательной по тонкости сцены Корчагина — Живоедова вела так, чтобы обмануть Фурначева, перехитрить его. Из этого желания, а не от действительного страха, уже уступившего место жадности, рождались жалобные интонации, и неуступчивое упрямство, и игра в непонимание партнера, и еще множество красок, просто поражающих богатством оттенков и переливов. И только лишь определив для себя, что предложение Фурначева таит для нее явную выгоду, она вдруг совершенно делово, с обыденной интонацией, прямо и обнаженно спрашивала: «Да зачем же ключ-то фальшивый! Как он помрет, можно будет и настоящий с него снять».

С этой минуты между ними возникала тема откровенной торговли. Как бы отбросив все возможные колебания, прочно усевшись в кресле, Корчагина вела лаконичный и деловой разговор. К моменту, когда входила Настасья Ивановна, Живоедова — Корчагина окончательно преодолевала в себе сомнения. Она как бы освобождалась от всего, что волновало ее, и в атмосфере полного согласия союзников встречала Настасью Ивановну. Теперь она легко поддерживала разговор о качестве свиней, как будто ее будущее уже решилось.

Замечательно передавала Корчагина ту легкость, с которой Живоедова предавала по очереди всех своих сообщников. Трусость и жадность одерживали в ней верх попеременно. В поисках того, как бы повыгоднее сделать свои дела, она прибегала к нытью, жалобам, обещаниям, наветам. В каждом она искала только наиболее удобное оружие для своего обогащения. Глупость уживалась у нее со страстью к богатству. Жадность одерживала верх, но боязнь просчитаться, совершить не тот ход, потерять что-нибудь из возможного лишала ее покоя и заставляла раскрывать свои планы только потому, что она боялась, как бы эти планы не рухнули, оставив ее ни с чем.

В последней сцене спектакля Корчагиной — Живоедовой владела только одна мысль: хоть бы что-нибудь перепало, хоть бы за что-нибудь уцепиться, только бы не уйти с пустыми руками. Она с какой-то радостью предавала и Лобастова, и Фурначева, перекидываясь в лагерь Прокофия. Торопливо, как бы выгораживая себя, она повторяла: «Он, Прокофий Иванович, он-то и научил всему…» И когда она стенала, что их всех заберут в полицию, то в это время выискивала взглядом в глазах Прокофия хоть какую-нибудь надежду. Мольба и гадливое подобострастие были в ее голосе, когда она судорожно, цепко, назойливо просила его: «Уж дай, Прокофий Иваныч, что-нибудь!..» Злорадные {147} ноты слышались, когда она, угодливо поддерживая своего нового благодетеля, шептала ему: «Упеки, голубчик, упеки». И как только в ней оживала надежда что-нибудь урвать от Прокофия Пазухина, она начинала жить долей его торжества.

По завершенности, по законченности эта работа имела все права быть причисленной к таким крупнейшим созданиям советского театра, как роль Пазухина в исполнении Москвина[[297]](#endnote-212) или роль Фурначева в исполнении Тарханова[[298]](#endnote-213). Целые пласты жизни были в ее Живоедовой. Масштабы ее разоблачений были тем больше, чем реалистичнее приемы, которыми она этого добивалась. Огромная ненависть ко всем живоедовым, разлагающим жизнь, и к тому строю, который порождал живоедовых, жила в этом образе, созданном актрисой с огромной реалистической силой, победившей все ошибки и заблуждения создателей спектакля.

Природу драматургического характера, особенности авторского почерка Корчагина-Александровская чувствовала всегда с абсолютной точностью. Стилевая окраска роли, причем всегда предельно верная, возникала у нее сама собой, как только начинал оживать в ней самый образ. Когда она играла Кукушкину в «Доходном месте» Островского[[299]](#endnote-214) — в этом спектакле я играл Жадова и потому имел возможность непосредственно наблюдать за тем, как она работает, — у нее вдруг появились не свойственные ей ноты грубости и властности. Сцены с Юсовым и Белогубовым дались ей почти сразу. Обходительное угодничество, суетливое подхалимство, подобострастие — эти краски родились у нее легко. Гораздо труднее ей было достичь той прямой, грубой силы, которую обрушивает эта воинствующая мещанка на Жадова. Но помню, как на одной из репетиций, в сцене, где она приходит домой к Жадову и устраивает ему скандал, я почувствовал всю силу этой тупой, чудовищной ограниченности, перед которой Жадову почти неизбежно приходится сложить оружие. Это была какая-то вызывающая, наступательная косность, вопящая о своих правах и схватывающая человека за горло. В крикливом платье и шляпе, в претензии на молодость, в решительной резкости движений, в шумных нападках Кукушкиной была предельная правда, разоблачающая мещанство изнутри, в самых больных его местах.

Она не только была правдива сама, она всем ходом своей жизни на сцене создавала атмосферу правды вокруг себя. На сцене рядом с ней было просто стыдно врать. Ей, как и Давыдову, невозможно было ответить фальшивой нотой. Это передавалось незримо, и нужно было быть абсолютно тупым и нечутким актером, чтобы не поддаться этому негласному требованию быть искренним, быть достоверным в обстоятельствах данной сцены, данного спектакля.

До сих пор я отчетливо слышу каждую ее интонацию в спектакле «Без вины виноватые»[[300]](#endnote-215). Ее Галчиха была совершенно непохожа на всех других исполнительниц этой роли. В ней не {148} было ничего пугающего, ничего мистического. Обыкновенная голодная, забитая, несчастная старуха, у которой от лишений ум за разум зашел. Такая простота была в ее словах, когда она тихо, искренне и жалобно говорила: «Не помню». Позже она начинала вдохновенно лгать, подстегиваемая желанием что-то получить. Но за этим явно ощущался стыд, неловкий человеческий стыд за то, что приходится лгать, и невольное обвинение жизни, которая заставляет лгать. И снова потом так горестно, так печально, так мучительно она признавалась: «Не помню», что через весь спектакль проходила эта тема униженного, раздавленного, уничтоженного бедного человека.

Мне всегда казалось, что роль открывает ей гораздо больше того, что содержит текст. Каждая работа актрисы превращалась в общественное явление, в типическое произведение искусства. Независимо от того, был ли это короткий эпизод, полный драматизма, или роль, едко изобличающая какое-то социальное зло, в них вставала крупная гражданская тема, настоящее обобщение художника. С удивительной силой эта способность к обобщению сказалась в последней крупной работе актрисы — в Демидьевне из пьесы Л. Леонова «Нашествие»[[301]](#endnote-216).

Наш театр репетировал «Нашествие» в Новосибирске, где мы работали во время войны. Была суровая сибирская зима. Раскаты боев доносились и до нас, наполняя каждого сознанием своего долга. В общем, мы жили так, как жили во время войны все те, кто не был на фронте. Репетиции начинались с обсуждения сводок, с тревожного чтения писем, которые получали члены труппы от сыновей, братьев, друзей. Величественная напряженность времени проникала в атмосферу работы. К тому же пьеса Леонова захватила всех, кто работал над ней.

Екатерина Павловна к тому времени стала довольно часто и сильно хворать. Тем не менее на репетиции она приходила аккуратно, как всегда собранная, как всегда с тетрадочкой, которую она бережно вынимала из своей муфты и, разглаживая ладонью, клала перед собой. Первое время она прислушивалась к тексту всех действующих лиц, и было видно, что в ней идет огромная, сложная работа. Брови ее сближались, и она сосредоточенно, боясь упустить хоть одну интонацию, следила за своими партнерами. Сама она читала свой текст осторожно, очень тихо, и все время нам казалось, что она что-то уже нашла, но прячет в себе, боясь раскрыть преждевременно самое главное, что уже жило в ней и чего мы пока не видели. Ее сосредоточенность действовала на всех. Репетиции шли так, словно за столом репетиционной комнаты совершалось нечто чрезвычайно важное. Не могу точно вспомнить, когда, на каком месте роль Демидьевны стала вдруг вырисовываться перед нами с необычайной рельефностью. Она репетировала так, что было боязно остановить ее каким-нибудь замечанием или вопросом. Казалось, вся боль русского народа была собрана в этой небольшого роста худенькой {149} женщине, сурово и мудро смотревшей на окружающих. Было что-то эпическое, мощное, непобедимое в лаконизме ее интонаций, в ясности и глубине ее душевного мира, в мудрой ее проницательности. Так родился глубоко поэтичный и глубоко народный образ русской женщины.

Она была одета в темную старушечью блузу в горохах, в опрятную длинную юбку. Темный платок, туго повязанный накрест, подчеркивал ее внутреннюю собранность. Демидьевна ни секунды не оставалась на сцене без дела. Ее ловкие, привычные к работе руки непрерывно находили занятие. Чувствовалось, что в этом доме она хозяйка, что здесь она не только свой человек, но и существенная опора всего домашнего распорядка. Она передвигала стул, если он был не на месте, поправляла завернувшуюся скатерть, прятала посуду в буфет. Все это делалось так, как будто ее не касались события, происходящие за окнами талановской квартиры. Но, когда она сообщала, что «тараканы ушли», было что-то укоризненное в этом подчеркивании слова «тараканы», словно она имела в виду не маленьких желтых насекомых, живущих в кухонных щелях, а всех тех, кто в эти тревожные дни бежал от опасности, захватив свой скарб.

Первая фраза пьесы произносится Демидьевной. Мне кажется, что вся атмосфера действия, все содержание происходящего сразу определялось тем, как произносила ее Корчагина-Александровская.

— А ночью тараканы с кухни ушли, — обращалась Демидьевна к Анне Николаевне и после паузы добавляла:

— От немца бегут. Послушали бы, на улице как.

С детьми Талановых она разговаривала как с собственными. И удивительно, что, какую бы фразу она ни произносила, в ней был глубокий, общий для происходящего смысл. Когда она говорила Ольге: «Не тронь, дай ей руки-то чем-нибудь занять», было ясно, что в эти слова она вкладывала не только заботу о Талановой, но и оценку ее взаимоотношений с сыном. К Федору она была сурова и потому осуждала сентиментальные нотки, слышавшиеся ей у Анны Николаевны. Она была сурова не от отсутствия любви к Федору, но потому, что высшее проявление любви видела она в строгой требовательности к нему. Она поняла всю правду про Федора раньше, чем ее поняли отец и Ольга. И именно потому, что она видела эту настоящую правду, она чувствовала, что не мягкость, не слабость могут помочь сейчас Федору, а суровая непримиримость к нему. Вот почему, когда Федор спрашивал у нее резко: «Ты чего, старая, уставилась? Даже в спине загорелось!» — Демидьевна — Корчагина отвечала строго и осуждающе:

— Любуюсь, Феденька. Больно хорош ты стал.

Она произносила эти слова, глядя прямо на него, без злости, но с такой обидой и болью за него, так упорно и испытующе {150} смотрела в его глаза, что слова Федора, будто у него «в спине загорелось» от ее взгляда, не воспринимались преувеличением. И дальше, когда она оставалась с Федором вдвоем и выговаривала ему: «Ну, всех разогнал. Теперьча, видать, мой черед…» — она как бы спрашивала его, а что будет дальше, как он будет вести себя в эти тяжелые дни испытания.

Самое удивительное в ее Демидьевне было то, что она все знала про всех. Ее проницательность, глубина ее понимания людей были так велики, что она разгадывала безошибочно то, что делалось в человеческой душе. В брезгливости ее отношений к Кокорышкину сразу определялась вся цена этого ничтожного, подлого человечка. Суровость ее обращения к Федору рождалась желанием очистить ту душевную красоту его, которую чувствовала она под заскорузлым налетом его нарочитой грубости. Даже в ее отношении к Аниске чувствовалась не только личная любовь, а какая-то всеобъемлющая, великая любовь родины. Может быть поэтому, когда она в первом акте учила ее носом не шмыгать и сапогами не грохать, в ее замечаниях чувствовалась не повседневная опека воспитательницы, а забота о будущем поколении, на которое сейчас так несправедливо обрушились тяготы войны. В каждом ее слове была какая-то широта, особая весомость, эпическая масштабность.

Самой удивительной в ее исполнении была сцена у постели Аниски. Эта сцена долго не шла у Екатерины Павловны. Что-то в ней сопротивлялось тексту, и, не удовлетворенная собой, актриса требовала ответа, как ей сыграть это место. Слова здесь не были для нее своими, она не могла проникнуть в них, волновалась. Но вот однажды, уже перед самым спектаклем она неожиданно для всех так сыграла эту сцену, что мы, потрясенные, не могли продолжать репетицию. И позже на всех спектаклях эта сцена бывала такой волнующей, такой великолепно скорбной, такой человечной и торжественной, что, казалось, в нескольких фразах она высказывала всю горечь и всю веру, какие жили в миллионах сердец.

Когда открывалась занавеска, за которой стояла кровать Аниски, и зрители видели склонившуюся над ней Демидьевну, создавалось впечатление, что она сидит вот так много часов, даже дней. Была скульптурная точность в ее фигуре, в черном платке, похожем на траур.

— Тут я, тут, яблонька, — говорила Демидьевна. И в этом ласковом обращении была трагическая сила, было величие народного горя, народной любви.

Когда она рассказывала свою сказку, думалось, что это встает перед нами оживший вновь образ Арины Родионовны. Такая же была в ней мудрость предвидения, такая же щедрость души, такое же богатство жизненных знаний.

— И вот, махонькая моя, лишь успел он вымолвить свое прошение, глянь — идут к нему полем четыре великих мастера…

{151} Такая вера была в этих словах, такая сила, что верилось: не может устоять перед ними даже замутненное сознание Аниски. И действительно, Аниска спрашивала:

— А в черном-то кто же… бабушка?

— А в черном пальто солнышко, — отвечала Демидьевна. И осуществление надежды слышалось в ее голосе, когда она рассказывала свою сказку, ничего не добавляя к ее прозрачному, нехитрому сюжету, и было понятно, что это не сказка побеждает отчаяние Аниски, а возрожденная сила народного духа, перед которым бессильны самые страшные злодеяния варваров, топчущих сейчас прекрасную землю советской родины.

Великолепная была в Демидьевне — Корчагиной сила бесстрашия. Полное отсутствие боязни поднимало ее на недосягаемую душевную высоту. Жестокая, суровая правда, которую она бросала в лицо подлипалам кокорышкиным, заставляла их побаиваться ее. Когда Фаюнин обращался к ней со словами: «Не заигрывай, голубушка, не заигрывай», в ответе Демидьевны слышалась ему та силища, которая заставляла его трепетать каждую минуту недолгой и безрадостной власти. Величавый покой был в ее строгой фигуре, когда она входила к Фаюнину с блюдом телятины. Нескрываемый гнев был в ее обращении к нему. И та же сила, которая освобождала от ужасных видений Аниску, теперь заставляла Фаюнина задыхаться от страха в просторном кабинете, где он имел право приказывать. Именно эта сила заставляла Фаюнина разговаривать с Демидьевной с той усмешечкой, за которой нетрудно было угадать подобострастное заискивание. Но ни угрозы, ни заискивания не могли пробиться сквозь ее гневный пафос. В своем черном платье до пола, почти без грима, бледная, она не только несла тему родины, но как бы сама становилась олицетворением этой родины, доброй, гневной и величественной.

Это была последняя этапная роль Корчагиной. После возвращения в Ленинград она уже играла редко, а вскоре и совсем лишилась этой возможности. Трудно себе представить, что для нее означала потеря возможности работать. Она любила играть. Пребывание на сцене всегда было для нее праздником, и она умела превращать это в праздник для зрителей.

Помню, как однажды она сказала мне:

— Ленюша, никогда уж я не буду играть…

Только тот, кто знал Корчагину-Александровскую, кто видел, как горела она в искусстве, как жила своим замечательным призванием, может представить себе, какую горечь вложила она в эти простые слова.

Она и действительно после этого уже не выходила на сцену. Но традиции великого русского реализма, которые так сильны были в ее творчестве, черты современности, которыми всегда было отмечено ее искусство, ее беспредельная любовь к театру оставили свой глубокий след на нашей сцене.

## **{****152}** В. Н. Давыдов и его школа[[302]](#endnote-217)

В. Н. Давыдов в то время, когда я начал у него заниматься, был уже очень немолод: ему перевалило за шестьдесят. Его совершенно лысую голову окаймляла бахромка снежно-белых волос. Но его всегда живые, умные, веселые глаза, его неиссякаемая энергия, горячность его темперамента никак не позволяли зачислить его в старики. Он был среднего роста, но казался ниже среднего из-за полноты. Грандиозные объемы его фигуры в первый момент просто поражали. Ему, например, совершенно невозможно было скрестить руки на животе, и когда он это делал, то он соединял их где-то возле груди, но никак не ниже. И все-таки он никогда не был безобразно толст. Для этого он был слишком быстр, ловок, изящно-пластичен во всех движениях, для этого жесты его полных рук, плавные и округлые, были слишком выразительны и даже элегантны. Да он и вообще был элегантен, во всяком случае, в своей одежде. Все костюмы его были безукоризненно сшиты и сидели на нем отлично, белье всегда сияло ослепительной белизной. Он ходил чуть-чуть с развальцем, как это свойственно очень полным людям. Но мы, ученики, всегда поражались, как он легко взлетал по нескольким ступенькам, ведшим на нашу школьную эстраду (в особенности же когда он бывал рассержен и бежал, чтобы что-либо нам показать). Не только глаза его, но и все лицо могло служить иллюстрацией к определению «зеркало души». Оно моментально отражало все его впечатления, все мысли и переживания. В жизни это ему, вероятно, даже мешало, и ему, очевидно, приходилось не столько демонстрировать, сколько сдерживать свою мимику. Дикция его была изумительна: каждое слово, им произносимое, в любой тональности звучало предельно ясно и четко.

Свою первую лекцию-беседу Давыдов начал с общих вопросов театрального искусства. «Театр — это живая школа жизни, — говорил он нам, — школа, которая учит нас добру и прогрессу». Он призывал нас никогда не забывать о высоком назначении театра и об огромной ответственности, лежащей на актере. «Деятельность в искусстве, — утверждал он, — всегда общественная деятельность, и она накладывает на работников театра почетный, но особенно тяжелый долг — общественный долг перед своими согражданами». Именно поэтому Давыдов особенно резко ставил все вопросы актерской этики — поведения актера как в жизни, так и на сцене. Он говорил: «Путь актера — путь необыкновенно трудный, почему актеру всю жизнь необходимо учиться и совершенствоваться. На сцене недостаточно обладать талантом, это еще только полдела, надо еще уметь и любить работать, чтобы, преодолевая препятствия, приобретать мастерство. Никто не имеет права, будучи актером, не отдавать себя всецело искусству. Работать актеру надо всегда, всю жизнь, и только в этом залог успеха». И тут, взглянув на нас чрезвычайно строго, он впервые {153} произнес фразу, которую мы потом слышали от него постоянно: «Я не признаю в театре слов “не могу” и прошу вас об этом помнить».

Далее, приведя в качестве примера слова Гамлета из сцены с актерами, он говорил о том, что театр — это зеркало жизни и что актеру необходимо неустанно изучать жизнь во всех ее проявлениях. «В нашем актерском деле нет и не может быть ничего безразличного. Актер должен все знать, жадно впитывая в себя все впечатления бытия. Если говорить образно, то актер представляет собой существо с громадными глазами, которые все видят, с длинными ушами, которые все слышат, с горячим сердцем, которое все переплавит».

Затем он приводил еще такое сравнение: «Актер — это великолепный арабский конь, который весь дрожит от нетерпения, готовый ринуться стремглав вперед. У него раздуваются ноздри, он бьет копытом о землю, но он полетит только тогда и только туда, куда захочет всадник. В нашем деле скакун и всадник сочетаются в одном лице. Страстный, неукротимый темперамент движет всеми поступками актера, но цель, направление, по которому надо следовать, устанавливаются им же самим, и ни на одну минуту актер не должен выпускать из рук узду, сдерживающую его собственную горячность. Но для того, чтобы обуздывать свои порывы и уметь ими управлять, надо обладать огромным опытом. Мы, старые актеры, затратили долгие годы, приобретая это умение. Однако, по слову поэта, наука сокращает нам “опыты быстротекущей жизни”. Все, что мы приобретали с таким трудом, вам дается уже в готовом виде. Вам дается школа, традиция, накопленное умение. Цените же это, умейте брать для себя то, что мы вам будем давать. В конце концов, это, может быть, не так уже сложно. Ведь главным учителем, у которого вы будете проверять все наши положения, который научит вас лучше, чем мы, все равно будет сама жизнь. Вне живой жизни нет и живого искусства». И он закончил свою беседу словами: «Помните — на сцене всегда надо жить, жить и только жить».

Говоря о Давыдове-педагоге, мне очень хотелось бы сказать, что он был добр, неизменно внимателен к ученикам, беспристрастен и ровен в своем обращении. Ведь так принято говорить о хороших педагогах. Но сделать этого я, по совести, не могу. С добрым Давыдовым (а он, по существу, был очень добр) я познакомился значительно позже — на последнем курсе училища или даже в театре, когда мы с ним вместе работали. А в школе он, не будучи никогда, конечно, злым, был прежде всего строг, а в некоторых случаях и жестокосерден. Так, например, сразу с первого курса он удалил нескольких, по его мнению, недостаточно способных учеников и был в этом случае совершенно безжалостен. Никакие мольбы, никакие просьбы родителей не помогли. Он не признавал не только бездарности, но и посредственности {154} в профессиональном искусстве. В те годы, о которых я пишу, некоторые круги нашей интеллигенции увлекались модным тогда течением в философии — ницшеанством. Ницше как философа Давыдов совершенно не признавал, но говорил, что одна фраза из его учения в приложении к искусству очень справедлива: «Падающего в искусстве толкни, толкни непременно, чтобы скорее упал». Родителям неудачливых учеников он говорил: «Не просить вы меня должны, а благодарить, что избавляю ваших детей от страдания целой жизни — страдания бездарности, не могущей проявить себя в искусстве». В обращении с учениками он также никогда не был ровно-внимательным. Он был справедлив, но в то же время пристрастен. Он всегда уделял больше внимания одаренному ученику. Педагогической доброты в нем не было ни на грош. Более того, он был вспыльчив и нетерпелив. Но это нисколько не мешало ему проявлять при случае огромное терпение и неустанное упорство, добиваясь от ученика определенных результатов, если он в нем был уверен. Давыдов всегда требовал от ученика самостоятельного творческого решения поставленной перед ним задачи. Он никогда не учил «с голоса» и очень редко прибегал к методу актерского «показа». Но подвести к верному решению, предельно ясно объяснить задачу он умел так, как никто. Он также не признавал подражания и имитаторства в театре. Среди нас были большие искусники, великолепно умеющие подражать чужой манере исполнения. Давыдова было невозможно провести — он моментально угадывал, «под кого» человек работает. Самое забавное было, когда ученик демонстрировал ему слегка измененные его же собственные приемы. «Это ты меня копируешь — и очень похоже, — спокойно замечал он ему. — А ты теперь сделай, может быть, и хуже, но так, как ты сам хочешь и чувствуешь». Кстати, я упомянул, что он ученикам говорил «ты». Это не совсем верно. В принципе он ученикам говорил «вы». Но обмолвившись «сердечным ты», он часто продолжал говорить «ты», и мы это очень ценили как знак его особого расположения.

Начали мы наши занятия на первом курсе, как полагается, с постановки голоса, укрепления дыхания, выработки правильной дикции и прочих полезных и нужных, но не очень увлекательных вещей. Занимался с нами по этому разделу не сам Владимир Николаевич, а его помощник Н. Л. Павлов[[303]](#endnote-218). Но Давыдов постоянно проверял, делаем ли мы успехи в чтении гекзаметров с повышением и понижением тона голоса, в произнесении скороговорок и в прочих необходимых упражнениях. Он был педантично требователен в этом отношении. Он говорил нам, что всякого рода упражнениями, развивающими актерскую технику, мы должны заниматься всю жизнь. Особенное внимание он обращал на выработку ясной, четкой дикции. Замечательный деятель французского театра А. Антуан[[304]](#endnote-219) находил, что «дикция — это вежливость актера». Давыдов не говорил именно {155} этих слов, но думал он, несомненно, то же. Шепелявых актеров, исполнителей с нечеткой дикцией, с «кашей во рту» он просто не признавал актерами и считал, что их помелом надо гнать со сцены.

На первом курсе мы, конечно, занимались еще гимнастикой, фехтованием и танцами, что так необходимо для развития физической культуры актера. И само собой разумеется, с первого курса мы начинали слушать теоретические дисциплины, как-то: историю литературы, историю искусств, историю театра и другие — и продолжали заниматься общими предметами вплоть до окончания училища. Давыдов ко всему этому непосредственного отношения не имел, так как преподавал собственно лишь «мастерство актера». Но он неустанно обращал наше внимание на то, что нам необходимо всячески приобретать знания и культуру, так как время гениев-самородков в театре прошло и необразованному, малокультурному человеку на сцене делать нечего.

Его собственные уроки на первом курсе начинались с чтения басен. Всем известно, что Давыдов их сам читал изумительно и постоянно выступал с басенным репертуаром на эстраде. Любопытно, что самым главным он считал умение чтеца видеть перед собой все детали передаваемого слушателям басни события. Давыдова нельзя было соблазнить красочной бытовой интонацией диалога, эффектно выдержанной паузой и тому подобными приемами внешнего украшательства. Он чутко прислушивался к самой сути: видит ли внутренним взором исполнитель то, о чем он повествует, и умеет ли он передать эту «правду видения». При этом Давыдов утверждал, что «видеть» исполнитель должен непременно, но все-таки смотреть на мир он должен не совсем своими глазами, а в какой-то мере глазами автора. Так, например, читая басню Крылова, надо представить себе, что рассказ ведется от лица самого баснописца — неторопливо и простодушно, но с затаенным лукавством очень умного, все понимающего человека. Вообще, Давыдов учил нас не только всегда с огромным пиететом относиться к классическому тексту (в этом он был придирчиво строг), но и умению постичь и передать в своем исполнении своеобразие авторской интонации. Он говорил, что текст Белинского нельзя читать вне свойственной великому критику тональности страстного, публицистического убеждения, тогда как текст Тургенева требует акцентировки на тонкости, глубине, лиричности авторского мироощущения. Но, так внимательно относясь к стилю того или иного автора, он все-таки предупреждал нас, что это момент вторичный — прежде всего надо «увидеть» и суметь увлечь слушателя искренностью своего рассказа.

После басен Давыдов переходил с нами к чтению отрывков художественной прозы, главным образом отрывков с описанием природы. И тут он уже особенно настаивал на том, что всякое раскрашивание голосом тех или иных «красот», заключенных в отрывке, заранее обречено на неудачу. Надо только уметь {156} увидеть перед собой пейзаж, о котором говорится, и искренне, просто, взволнованно рассказать о нем, забыв обо всех и всяческих «красотах». Тогда внутренняя красота поэтического чувства, возбужденного природой в душе человека, дойдет до слушателя сама собой. Кстати, он с первых шагов учил нас тому, что мы теперь называем «чувством правды». Он часто говорил нам, что «если у вас в душе есть чувства на пятьдесят копеек, а вы захотите надуть слушателя, утверждая, что ваши переживания стоят пять рублей, то он все равно вам не поверит и будет совершенно прав, так как раздутые эмоции гроша ломаного не стоят». Таким образом, запрещение наигрыша мы постигали задолго до того, как приступали собственно к актерскому исполнению.

Давыдов, обучая нас читать басни и отрывки художественной прозы, не ограничивался выявлением «правды чувства». Разбирая с нами тот или иной текст, он указывал, что не все слова в нем одинаково важны. В каждом исполняемом отрывке (и соответственно в каждой роли), говорил он, надо прежде всего уметь прощупать скелет — ту главную мысль, тот внутренний смысл, который лежит в его основе в качестве действенного начала. И он предлагал нам при работе над любым материалом сначала установить, что является в нем самым главным, и это главное доносить до слушателя или зрителя в первую очередь.

Я так подробно останавливаюсь на всех деталях педагогической работы Давыдова не потому, что она представляла во всех случаях что-то новое и оригинальное. Я делаю это, чтобы показать, что его метод с самых начальных шагов во многом совпадал с положениями замечательной системы Станиславского. Я буду далее подробно говорить об этом, но здесь мне хотелось бы подчеркнуть, что Давыдов вольно или невольно был, несомненно, одним из предшественников великого создателя Художественного театра в деле воспитания актера.

Со второго курса в классе Давыдова переходили уже к сценическим отрывкам. Конечно, мы начинали с разбора их за столом, но Давыдов не любил долгого периода застольной работы. «Теперь все вам ясно, — говорил он нам, — пожалуйте на сцену». И тут на первых порах всегда происходило одно и то же. Репетируется, скажем, «Бесприданница». Исполнители ролей Ларисы, Карандышева и Паратова из кожи вон лезут, стараясь как можно проникновеннее, как можно чувствительнее передать переживания своих героев. Вдруг раздается голос Давыдова: «Что вы там какую-то канитель разводите? Пусть кто-нибудь из вас возьмет книжку Островского. Ну, что там написано?» — «Полное собрание сочинений А. Н. Островского, — смущенно лепечет ученик, — том девятый». — «Очень хорошо. А дальше?» — «“Бесприданница”, драма в четырех действиях». — «Прекрасно. А дальше?» — «Действующие лица…» — «Ага! Действующие!! А вы что делаете? Кота за хвост тянете. Раз вы {157} действующие, то и действуйте, а вы во сне мочалку жуете». И он тут же вскакивал, бежал на эстраду и, быстро переставив сцену, определял для каждого действенную линию поведения.

Никогда, ни при каких обстоятельствах Давыдов не позволял нам играть чувство на сцене. «Чувство придет само, его надо только уметь вызвать. А вызвать его нетрудно, играйте искренне, убежденно, веря в то, чего вы хотите и чего добиваетесь, а остальное все приложится».

Давыдов ненавидел дешевые слезы на сцене. Он всегда говорил, что плакать нужно зрителю, а не актеру. Те крупные слезы, которые часто так легко выжимает из себя премьерша в театре, как он уверял, ничего, кроме отвращения, у порядочного человека вызвать не могут. Иное дело, если долго сдерживаемые рыдания вдруг неожиданно сами прорвутся и в результате по щеке покатится слеза. Это будут уже дорогие слезы, и они всегда найдут надлежащий отклик в зрительном зале.

Давыдову, конечно, незнакома была терминология, которой мы теперь с легкой руки Станиславского постоянно пользуемся в театре. Но он, как Журден из мольеровского «Мещанина во дворянстве», уже давно говорил прозой, не имея об этом понятия. Так, например, он великолепно понимал роль «предлагаемых обстоятельств» в сценическом поведении актера. Почему-то мне запомнился такой случай. Один из моих товарищей репетировал перед ним первую, начальную сцену Фамусова с Лизой. Ученик этот играл Фамусова относительно совсем недурно, и все-таки Давыдов морщился. Вдруг он прерывает репетицию своим обычным: «Возьми книжку, что там сказано?» — «Ничего тут, Владимир Николаевич, не сказано, — отвечает огорченный исполнитель. — Вот сами посмотрите: “Входит Фамусов”…» — «Ага! Входит. Входит внезапно, неожиданно, застает Лизу на месте преступления, но вскрикнуть не может, потому что в соседней комнате, как он полагает, спит Софья…» И Давыдов продолжал дальше описывать ситуацию с ее «предлагаемыми обстоятельствами», и постепенно нам становилось ясно, что сцена играется неверно, в несвойственной ей тональности, в неверном ритме и неправильном темпе. Особенно серьезное внимание обращал Давыдов на своих уроках на сценическую паузу. Он говорил нам, что пауза ни в коем случае не должна прерывать или останавливать действие. Из паузы рождается слово, и потому пауза должна быть до предела насыщена мыслью и чувством. Он учил нас пользоваться паузой, чтобы найти верные приспособления, облегчающие рождение слова. И тут он обычно приводил слова одного из горьковских героев: «Дело не в слове, а почему слово говорится»[[305]](#endnote-220).

Кстати, упомянув о Горьком, мне хочется отметить, что Давыдов уже тогда, в 1910 году, высоко ценил творчество этого гениального писателя. Как это ни покажется невероятным, но он нам, ученикам Императорского театрального училища, давал {158} готовить среди других литературных отрывков и «Песню о Соколе» Горького.

На третьем курсе мы с самого начала года начинали готовиться к выпускным спектаклям. Я сознательно пишу к спектаклям, а не к спектаклю, так как Давыдов репетировал с нами одновременно до восьми спектаклей. В этом он значительно отходил от практики, принятой в наших современных театральных учебных заведениях, где ученик выпускается обычно в одной-двух ролях не более. Давыдов строил свою курсовую работу с таким расчетом, чтобы каждого ученика показать, по крайней мере, в двух ведущих ролях (одной драматической, другой комедийной) и, кроме того, дать ему возможность сыграть одну-две роли второго плана и еще выступить в интересном характерном эпизоде. Таким образом, мы, ученики, были загружены разнообразной и ответственной работой свыше головы (а если учесть еще, что с третьего курса мы делались «сотрудниками» Александринского театра и почти ежедневно фигурировали на сцене в бессловесных ролях — «ведущих» в толпе, надо вообще удивляться, как мы со всем этим справлялись).

Мне лично был поручен Давыдовым во всех его экзаменационных спектаклях целый ряд центральных ролей — Жадова в «Доходном месте» Островского, Альцеста в «Мизантропе» Мольера, Райского в «Обрыве» Гончарова, Томилина в «Порыве» Ракшанина, Большова в «Выгодном деле» Потехина, старика Парфена в «Каширской старине» Аверкиева и маркиза Форлипополи в «Трактирщице» Гольдони.

Разумеется, такого рода практику — как можно шире выявлять в выпускных спектаклях возможности молодых исполнителей — нельзя не приветствовать. Иное дело, что, может быть, не следует перегружать их непосильной работой над шестью-семью ролями одновременно, но это уже детали, а в целом Давыдовский показ нескольких спектаклей на выпуске мне кажется очень правильным.

Особенно много работать с Давыдовым мне пришлось, конечно, над ролями Жадова и Альцеста. Мне прежде всего приходит на память, как с места в карьер он меня остановил на первой репетиции «Доходного места» замечанием: «Чего это ты пыжишься показать, что ты больно хороший. Это уж позволь публике решать, хороший ты или нет. Ты играй то, что тебе положено, а благородную личность ты мне не представляй».

Все дело было в том, что с первого выхода Жадова (когда, придя к Вышневскому, он спрашивает у Юсова: «Дядюшка дома?») я уже пытался играть некую «социальную тему», а именно отношение Жадова к Юсову. «Ты молод, весел, влюблен (главное влюблен) и пришел сообщить дядюшке о своем предполагаемом браке и кое о чем его попросить. Просьба, конечно, не из очень приятных, но ты надеешься, что как-нибудь все образуется. А пока ты весь светишься счастьем и собачиться с Юсовым {159} тебе нет никакого резону», — объяснял мне Давыдов. Быстро перестроившись на ходу, я начал играть «молодость и счастье» Жадова. «Позвольте вас спросить, — вдруг опять прерывает меня Давыдов, — почему это вы теперь тенором запели?» Пытаясь изобразить повышенно радостное, светлое настроение Жадова, я невольно впал в обычный актерский штамп, когда молодое, радостное чувство героя передается деланно — высокой тональностью голоса, фальшиво-звонкими, акающими, напевными интонациями. «А может быть, у Жадова не тенор, а бас? Ведь это бывает — человек влюблен, а у него бас». И прищуренный, хитрый глаз Давыдова опять насмешливо смотрит на меня, а я снова выбит из колеи.

Но мало-помалу работа наладилась и образ Жадова стал для меня проясняться. Давыдов продолжал настаивать на том, что Жадов прежде всего наивен и доверчив. Это симпатичный, скромный молодой человек, который вовсе не ставит себе задачи непременно разоблачать носителей социального зла. Он честный человек, и убеждения его очень честные, но мы знакомимся с ним, когда, полный веры в светлое будущее, он собирается строить свое молодое счастье с любимой женой. Ему не до того, чтобы в это время идти войной на Юсовых и Белогубовых. Никакого социального протеста он вовсе не выражает. Но сама окружающая жизнь с ее мещанством, ложью, обманом, чудовищными требованиями заставляет его вступить с ней в борьбу. И тут-то он чуть-чуть не гибнет в этой неравной схватке. «Но именно потому, — утверждал Давыдов, — что Жадов не приходит в пьесу героем гражданской добродетели, а становится подлинным носителем идеи прогресса по мере того, как он растет в борьбе, по мере развития событий пьеса и приобретает тот пафос социального звучания, который прославил это произведение нашего великого драматурга».

Тут мне хочется немного отвлечься в сторону, чтобы рассказать, что Давыдов говорил нам об исполнении героического репертуара. Он высказывал такое, на первый взгляд парадоксальное, мнение, что секрет настоящего успеха актера в героической роли заключается в том, чтобы прежде всего не чувствовать себя героем, выходя на сцену. Он неизменно вспоминал Сальвини в роли Отелло (перед именем этого великого трагика он благоговел)[[306]](#endnote-221). По его словам, он не заметил Сальвини — Отелло, когда тот вышел на сцену. Ничего в нем не было яркого, примечательного — самый обыкновенный человек, такой, как все. Только во время его монолога в сенате, когда Отелло рассказывает о своей любви к Дездемоне, вы вдруг настораживаетесь, услышав первый всплеск сильного чувства, перелившегося через край. Затем бурная страсть Отелло уже загоралась ярким пламенем и вскоре полыхала пожаром. Но пламя это каждый раз вырывалось наружу, преодолев то или иное препятствие, страсть и ревность кипели и бурлили в его душе то от горячей обиды, {160} то от обжигающего подозрения, ставшего уверенностью. Сила чувства была, конечно, грандиозна, но железная логика сценического поведения у Сальвини с начала до конца оставалась неизменной и точной. Трагическим артистом, как говорил Давыдов, нельзя стать, им надо родиться, однако играть трагедию необходимо по тем же ясным и простым законам, по каким играются все другие пьесы. И поэтому, утверждал он, так смешны те горе-трагики, которые не выходят на сцену, а торжественно выступают, став на котурны, которые не живут на сцене, а «действуют», закатывая глаза, завывая и простирая руки в ходульно-неправдоподобной жестикуляции. «Это не трагики, а оралы-мученики, — говорил о них Давыдов, — и никакие их уверения, что трагедия требует особого “стиля исполнения”, ничего не стоят. Конечно, нечего лезть играть трагедию актеру, не обладающему мощным темпераментом, но им, этим кривлякам, трагедии тоже не осилить».

Однако, упомянув сейчас, что Давыдов отрицал особую стилистику исполнения трагедии, я этим вовсе не хочу сказать, будто он вообще не признавал требований стиля в искусстве. Наоборот, он очень тонко и верно чувствовал стилистическое своеобразие автора и эпохи. Я знаю это лучше, чем кто-либо, потому что проходил с ним роль Альцеста в «Мизантропе» Мольера. Но стиль для него был только одеждой, верхним покровом, пускай необычным и даже изощренным, однако заключающим в себе всегда одну и ту же непререкаемую в своей ясности правду чувств. Давыдов был последовательным реалистом в искусстве. Реализму в его понимании совершенно необязательно совпадать с бытовым правдоподобием. Он прекрасно отдавал себе отчет в том, например, что условные формы романтизма великолепно сочетаются с выявлением могучих и совершенно реальных в основе своей человеческих страстей. Иное дело, что он сам по свойству своей артистической природы не был очень склонен к романтическому стилю. Но он был далек от мысли отрицать какое-либо своеобразие художественной манеры, если даже манера эта ему лично была чужда. Он только отрицал надутое, а по существу, выхолощенное, пустое, фальшивое по своим неоправданным претензиям (хотя иногда и эффектно-занимательное по форме) искусство. Он говорил, что стоит за классику, но только ложной классики не признает. Так, например, наряду с итальянцем Сальвини он необыкновенно высоко ценил творчество французского трагика Муне-Сюлли[[307]](#endnote-222). Он говорил нам, что все условные приемы французской декламации и специфически-французской манеры преувеличенной картинности жестов у Муне-Сюлли ему нисколько не мешали. Настолько этот замечательный артист до конца был правдив во всем, что делал. Он жил на сцене своей особой, непривычной нам жизнью, но для него она была вполне естественна и органична, и поэтому глубина высказываемых им мыслей и сила чувств получали исключительное, классически ясное выражение.

{161} Когда я начал репетировать с Давыдовым роль Альцеста, он прежде всего обратил мое внимание на то, что роль эта написана стихами. Как раз тогда, когда я кончал Театральное училище, режиссер Ю. Э. Озаровский выдвинул новый тезис, что стихи на сцене надо произносить как прозу, так как они все равно дойдут до слушателя, а всякая декламация отвлечет актера от его прямой задачи — создавать сценический образ. Давыдов страстно возражал против такой теории. «Автор знает, что он делает, — говорил он, — когда пишет свою пьесу стихами. Он мог бы написать ее и прозой, а если он предпочел поэтическую речь, то, видимо, недаром, и не нам, актерам, его исправлять». Давыдов настойчиво добивался от меня, чтобы все произносимые мною диалоги и монологи Альцеста непременно звучали стихотворной речью. Он был педантически строг в этом отношении. Он был неумолим в требовании соблюдения всех правил цезуры, паузы, метра и ритма. Но, впрочем, и этого ему было мало. Он сам замечательно читал стихи, просто и вдохновенно и при этом необычайно музыкально. И вот этой-то музыкальности поэтического слова он постоянно требовал, когда ему приходилось учить произносить стихи со сцены. Он кричал, что не надо ему декламации — этого бессмысленного «вытья», он требует читки. Но когда не очень музыкальный от природы ученик, не умеющий слышать внутреннюю мелодию поэтического произведения, начинал перед ним читать стихи просто (хотя бы и с соблюдением цезур и всего прочего), то он опять выходил из себя: «Это же не стихи, а рубленая проза!» — возмущался он. В конце концов он иногда, махнув рукой, отступался от такого незадачливого исполнителя. Но зато если Давыдов имел дело с человеком, обладающим музыкальным ухом и поэтическим чутьем, то ему он давал необычайно много и действительно открывал ему тайну владения поэтическим словом на сцене.

Более или менее удовлетворившись моим умением читать стихи, он стал требовать от меня в роли Альцеста другого. Он начал объяснять мне, в чем заключается особая стилистика исполнения классической французской комедии. Он прежде всего подчеркивал специфичность проявлений национального французского темперамента. Французы гораздо более возбудимы, гораздо непосредственнее в своих реакциях, чем мы. От этого ритм и темп их речи и движений иные — во много раз быстрее, чем наши. От этого акцентировка их выразительной речи совсем иная. И в то же время все жесты и движения мольеровских героев в какой-то мере традиционно-условны, поскольку комедии Мольера носят на себе печать старинного придворного театра. Играя Мольера, надо, конечно, жить на сцене так же, как всегда, но нужно в то же время помнить и о грациозных поклонах, и о том, как должны идти руки и как должны быть повернуты ноги и корпус. Все это было чрезвычайно трудно, но необыкновенно увлекательно. В особенности же интересно было добиться того, чтобы {162} реплики в диалогах летели навстречу друг другу с такой стремительностью, чтобы казалось, что партнеры схватились в словесном поединке и каждое острое слово пронзает противника, как лезвие шпаги. Надо сказать, что нам, участникам спектакля «Мизантроп», удалось многого достичь в этом отношении. Вообще, с точки зрения умения приблизить нашу сценическую речь к классическому французскому образцу, все обстояло у нас еще относительно благополучно. Но вот с жестами, движениями, мизансценами мы, по правде сказать, не очень справились. Тут была, конечно, наша вина, но в какой-то мере и доля вины Давыдова. Он сам был ярким представителем русской реалистической школы актерского мастерства. Он гордился тем, что свою сценическую традицию ведет от Самарина[[308]](#endnote-223) и Шумского[[309]](#endnote-224). Но эта великолепная школа, эта замечательная традиция во главу угла неизменно ставила культуру речи, так называемое словесное мастерство. Не знаю, есть ли на свете еще другой театр, в котором слово произносилось бы так же проникновенно, так весомо и полнозвучно, как в русском театре. Но от этого жест русского актера всегда как бы рождается из слова и, при всей своей выразительности, только подчеркивает мысль, а не живет рядом со словом. У французов же слово и жест часто рождаются одновременно. И так как французы говорят необыкновенно быстро и при всей замечательной разработанности их диалога не могут успеть «подать» слово во всем его полновесном звучании, у них жест часто заменяет слово или, во всяком случае, предваряет его.

Давыдов все это прекрасно понимал теоретически. Но одно дело теория, а другое — практика. Мизансценически его постановка «Мизантропа» была интересна, но он так и не сумел добиться от нас разнообразия и живости, стремительности и блеска в переходах, мизансценах, жестах и движениях.

Не стоило бы мне вспоминать об этой маленькой неудаче Давыдова в постановке одного из экзаменационных спектаклей, если бы я не ставил себе задачу рассказать о школе Давыдова, о всех ее плюсах и минусах. Впоследствии на сцене Александринского театра я столкнулся с довольно значительными трудностями, когда мне в числе других молодых артистов пришлось играть много иностранных пьес. В испанских пьесах, так же как и во французских, надо двигаться совсем иначе, чем в пьесах русского репертуара. А этой культуры движения, легкости в умении владеть несколько условным, но эффектным жестом, свободы и ловкости в переходах сложно задуманных мизансцен нам, ученикам лучшей в ту пору школы Давыдова, все-таки не хватало. Нам пришлось восполнять этот недостаток самим, что было в конце концов вовсе не так уж сложно, и мы довольно быстро приобрели нужные навыки. Учиться актеру необходимо всю жизнь, и недаром когда-то великий французский художник Делакруа[[310]](#endnote-225) сказал: «Если у тебя есть мастерства на 1000 франков {163} и тебе представляется случай приобрести еще на 10 су, то не пропусти этой возможности». Давыдов дал нам главное в актерском искусстве — он научил нас жить на сцене, общаясь со своими партнерами, он показал нам, как следует анализировать сценическую ситуацию, чтобы донести до зрителя ее основную мысль. И если я все-таки останавливаюсь на указанном, может быть, и не очень существенном недостатке его школы, то делаю это потому, что по сей день он не изжит в театральных учебных заведениях. Мало внимания обращают в наших школах на культуру сценического движения и вообще на приобретение молодыми актерами чисто внешнего, технического, но все-таки необходимого умения. Конечно, это не самое главное в нашем деле, но мне кажется, что полезно молодым людям еще на школьной скамье постепенно приобретать, кроме всего прочего, чисто технические навыки.

Я уже говорил, что методика преподавания Давыдова в очень многом удивительно напоминала основные положения всем нам так хорошо известной системы Станиславского. Дело тут, впрочем, совсем не в буквальном совпадении. Система Станиславского — это проверенная долгим опытом, в полном смысле слова всеобъемлющая, научно разработанная система. В этом отношении Станиславский, конечно, выше Давыдова, так как был не только превосходным практиком, но одновременно и выдающимся теоретиком.

Давыдов просто не имел склонности к отвлеченному мышлению. Он всегда был очень конкретен в своих высказываниях и не только не любил теоретических обобщений, но даже в какой-то мере их избегал. Дело в том, что он органически не переносил благостного суесловия под видом отвлеченных рассуждений об искусстве и всегда боялся впасть в пустопорожнюю болтовню, рассуждая на общие темы. Поэтому, как мне кажется, он в какой-то мере сознательно ограничивал свои задачи тонкими и глубокими, но всегда конкретными замечаниями.

Нередко при этом его указания в основе своей базировались даже не на накопленном опыте, а на интуиции. Но интуиция его часто бывала просто гениальна. Не приходится удивляться, что Давыдов во многом предвосхищал Станиславского в своей педагогической практике. Ведь Станиславский строил свою систему на наблюдениях, взятых из живой жизни искусства. Недаром он говорил, что Ермолова, Савина, тот же Давыдов и другие величайшие мастера театра, в сущности, играли по его системе, не имея о ней представления.

Конечно, впрочем, полного совпадения методики преподавания у Давыдова со Станиславским не было. Давыдов, например, прекрасно понимал, что всякую сценическую задачу следует разбить на несколько действенных кусков, но расположить эти куски в строго логическом порядке, где каждое звено цепи крепко связано с соседними звеньями, он, как Станиславский, не умел. Многое, {164} верно им прочувствованное, он интуитивно правильно передавал своим ученикам, но почему он так думал и делал, он иногда, вероятно, и сам не знал. Даже в сугубо практических приемах преподавания он кое в чем отставал от Станиславского. Например, он не пользовался превосходным приемом импровизаций, так замечательно развивающих сценическую фантазию учащихся, не прибегал с ними к исполнению «этюдов» на заранее заданную тему.

В целом, мне кажется, было бы правильно назвать Давыдова многоопытным и замечательным учителем сцены. Станиславский же был гораздо больше того — педагогом в самом лучшем, самом высоком значении этого слова.

Но педагогика — это не только наука, это еще и искусство. И если Давыдов в теоретическом отношении никак не может быть поставлен рядом со Станиславским, то непосредственным талантом педагога-практика он обладал в огромной степени, и тут он уже ближе подходит к уровню гениального умения Константина Сергеевича работать с учениками. Уроки Давыдова не только никогда не были скучны, а всегда увлекательны. Заниматься в классе у Владимира Николаевича было наслаждением. Он замечательно умел будить творческую мысль и желание работать. Его замечания, иногда спокойные, мудрые, иногда колкие и едкие, всегда будоражили и задевали за живое. В них не было ни грана догматизма, ни намека на схоластику. Он не умел и не хотел говорить на уроках готовыми (хотя бы и очень точными) формулами и положениями. Более того, он часто подводил своего ученика к неожиданному открытию и вместе с ним радовался, хотя сам в глубине души прекрасно понимал, что открывается уже давно открытая Америка. Он умел весело работать, и от этого дело всегда спорилось. Он, конечно, очень точно знал, чего он хочет добиться от ученика, но он умел облечь свой урок в такую форму свежей непосредственности, точно все рождалось само собой тут же, почти импровизационно.

Он был строг, и мы, ученики, его боялись. Однако мы гораздо больше его любили, и боялись мы, в сущности, не его, а его требовательности. Он терпеть не мог, например, когда ученик приходил на урок не приготовившись. Но готовиться к урокам Давыдова в школьном смысле слова не приходилось. Он всегда ставил перед учеником какую-либо интересную творческую задачу и требовал ее самостоятельного решения в качестве домашнего задания. Он легко прощал всякую ошибку или неверное решение, но попытка к решению должна была быть сделана непременно. Он не прощал только лености, нерадения и творческой инертности и в этом отношении был совершенно безжалостен.

Мне хочется закончить свои воспоминания о школьных годах, проведенных в классе Давыдова, эпизодом моего поступления на профессиональную сцену.

{165} Наши экзаменационные спектакли проходили в очень торжественной обстановке. После просмотра их училищным начальством в помещении маленького школьного театра они выносились в заранее определенные дни первой и четвертой недели великого поста (в эти предпасхальные недели никакие зрелищные предприятия в царской России не работали) на сцену Александринского театра. Зрительный зал бывал обычно переполнен. Тут были, конечно, знакомые и родные учеников, всяческое начальство из дирекции императорских театров, артисты Александринского театра и всех других петербургских театров, рецензенты и критики и, наконец, антрепренеры из провинции. Эти последние приезжали специально для того, чтобы выбрать среди экзаменующихся свежее пополнение для своих трупп. Таким образом, наши спектакли, кроме своего официального значения публичного отчета, носили еще характер своеобразных «смотрин невест». Нечего и говорить, как мы, «невесты», во время этих спектаклей дрожали и трепетали, а при случае и просто замирали от страха. Давыдов, вероятно, волновался не менее нас, но и виду не показывал, не отходил от нас и всячески нас успокаивал и подбадривал. Очень скоро, после первых же спектаклей кое-кто из нас стал получать приглашения в провинцию. Конечно, получивший приглашение немедленно бежал к Давыдову советоваться. Мне лично очень повезло: мне было сделано несколько предложений, и в том числе от таких «китов» театрального дела той эпохи, как Незлобии, Собольщиков-Самарин и Синельников. Но Давыдов мне советовал не торопиться, подождать еще и выбирать лучшее из того, что мне будет предложено.

И вдруг в один прекрасный день, встретив меня в училище, он как-то холодно-равнодушно, буквально на ходу говорит мне: «Вас просил зайти к себе директор императорских театров Теляковский. Вероятно, пойдет разговор о вашем поступлении на сцену Александринского театра». Я замер. Я этого никак не ожидал.

Приглашение в Александринский театр было таким лестным, что я и мечтать о нем не смел. С Александринским театром в ту пору могли конкурировать только Художественный театр и Малый. Но туда обычно поступали молодые люди, оканчивающие московские театральные школы. Таким образом, мне выбирать не приходилось — я уже получил наилучшее для себя приглашение. Все-таки я спросил Давыдова: «А что вы мне посоветуете?» И вдруг Давыдов, так всегда хорошо ко мне относившийся, не смотря мне в глаза, лениво процедил сквозь зубы: «Ну, это уж ваше дело. Советовать трудно. Решайте сами как знаете». И, круто повернувшись на месте, сейчас же от меня отошел.

Я все-таки поступил тогда на сцену Александринского театра, где продолжаю выступать по сей день. Я не могу сказать, чтобы такое странное отношение Давыдова к моей театральной судьбе меня очень обидело. Но какой-то осадок и недоумение это все-таки {166} во мне оставило. Я никак не мог понять, какая муха тогда его укусила. Потом за целый ряд лет, что мы с ним вместе служили в одном театре, мы были неизменно в самых лучших отношениях и он проявлял ко мне всегда самое искреннее доброжелательство. Теперь, мне кажется, я разгадал, что побудило его отнестись к моему приглашению, как тогда говорилось, на «образцовую» сцену без всякого энтузиазма. Он считал, что путь молодого актера в театре должен быть если не тернистым, то многотрудным. Мне же с места в карьер предлагались облегченные условия существования и работы в казенном привилегированном театре. Он, вероятно, действительно отлично ко мне относился. И именно поэтому хотел, чтобы я шел не легким, а трудным путем в искусстве.

## О педагогике[[311]](#endnote-226)

Начало моей педагогической деятельности относится еще ко времени учебы в Театральном училище. Владимир Николаевич Давыдов поручал мне работать с товарищами, когда я учился на втором и третьем курсах, — я проходил с ними роли, или отрывки. В 1913 году я руководил драматическим кружком на курсах Лесгафта[[312]](#endnote-227).

Ближе к окончанию училища у меня появился, а потом усилился интерес к методу преподавания драматического искусства, который проводил в своем классе Андрей Павлович Петровский. Он в нашем училище был единственный, у кого можно было поучиться действительно методу преподавания. На уроках Петровского, куда меня допускали, я обычно сидел молча, только смотрел и слушал, но сам участия не принимал, зато потом, когда с молодой группой актеров Александринского театра (Лешков, Коваленская и еще кое-кто) я бывал в так называемой Студии на Бородинской у Мейерхольда, я был не только пассивным созерцателем, но и бегал — принимал участие в упражнениях с воображаемым луком и камнем. Это было очень полезно, так как выразительному движению и тем более пантомиме нас в «казенной» театральной школе никто никогда не учил, а единственной «движенческой» дисциплиной были у нас бальные и характерные танцы. Но они носили на себе отпечаток немного слащавого салонного изящества и элегантности, которые прививали нашим младшим товарищам по балетному отделению того же Театрального училища.

В той же Студии на Бородинской я впервые познакомился с итальянской импровизированной комедией (комедия дель арте), поработал сам над произнесением стиха, так как студия Мейерхольда была, пожалуй, единственным местом, где учили стилю чтения стихов.

{167} Хорошо знал я, разумеется, школу В. Н. Давыдова. Его указания были очень близки к тем, которые в своих письмах делал Щепкин Шумскому[[313]](#endnote-228), близки и к тому, чему учила своих учеников знаменитая артистка московского Малого театра Надежда Михайловна Медведева[[314]](#endnote-229), тоже ученица Щепкина. Об этом очень хорошо написано в воспоминаниях правнучки Щепкина Т. Л. Щепкиной-Куперник, и я не могу отказать себе в удовольствии процитировать эти несколько строк:

«Всегда читай не только слова роли, но и то, что за этими словами. Старайся разобрать это. Вот, положим, у тебя стоит: “Папа!” Но как ты это восклицаешь? Обрадовалась ли ты? Испугалась ли? Хочешь ли чего-нибудь от него? Все это можно обдумать, лишь внимательно прочтя всю пьесу, и тогда каждое восклицание, каждая пауза у тебя заполнится содержанием.

Или вот, например, написано “входит”. Ты входишь на сцену… и автор ничего больше не говорит. Если ты прочла пьесу, ты легко можешь себе представить, откуда ты пришла, что ты делала за сценой. Что было за кулисами? Может быть, ты была занята, тесто месила и прибежала подсыпать сахара? Может быть, книгу читала и пришла за новой? Может быть, просто слонялась без дела? В каждом случае ты придешь совсем другая. В первом случае — вся в муке, раскрасневшаяся от усилий, торопливо. Во втором — серьезная, деловым шагом подойдешь к шкафу, вынешь или поставишь книгу: в тебе будет чувствоваться вдумчивость, захват прочитанным… В третьем — ты появишься заспанная, вялая, шлепая туфлями и волоча юбку со скучающим видом… — можешь сама подобрать примеры. Но от этого зависит вся дальнейшая твоя сцена, весь ее тон, вся ее окраска. Только помни: ты не только потому вошла на сцену, что это понадобилось автору, а потому, что ты жила чем-то за сценой, что-то делала, — вот эту-то жизнь и принеси на сцену»[[315]](#endnote-230).

Это говорила та самая Медведева, которая открыла, угадала и дала театру Ермолову.

Примерно тому же и так же обучал учеников и В. Н. Давыдов.

От Петровского на его уроках я услышал многое, что потом долго обдумывал и переваривал дома. Но не только на уроках. Когда я играл под режиссерством Петровского в спектаклях на стороне («левых», сказали бы мы теперь) с участием таких могучих артистов, как Давыдов, Варламов и многие другие, — было это во Владимирском клубе и почти целый сезон в Павловске, — Петровский опять же говорил мне:

— Хорошо, но слишком много стараешься, много беспокойства.

Опять-таки в переводе на наш язык это означало требование правильного творческого самочувствия, умения сосредоточиться и убрать все лишнее. Но тогда я этого не понимал или понимал не до конца. Оценить всех этих мудрецов я сумел {168} лишь много позднее, когда понял, сколько у них было правильного и мудрого.

Сразу после окончания Театрального училища, только что принятый в труппу Александринского театра, я уже официально стал преподавателем, ассистентом Давыдова. Преподавать приходилось, разумеется, по его системе, или, точнее говоря, без системы, по наитию, по настроению. Но то, что я увидел в классе Петровского, что подглядел на стороне, что слышал о преподавании в Московском Художественном театре, собиралось и зрело во мне. Может быть, сказалось и изучение точных наук на протяжении ряда лет в Политехническом институте, но стремление создать рациональную систему воспитания и обучения актера становилось у меня все сильнее.

И вот в начале 1916 года вместе с Николаем Васильевичем Петровым[[316]](#endnote-231), выучеником Московского Художественного театра, в то время молодым актером и режиссером нашего театра (режиссером, который еще почти ничего не поставил), мы, набравшись смелости, предложили сделать доклад о пересмотре системы театрального образования и об основах рационального курса обучения драматическому искусству. Доклад этот состоялся на заседании педагогического совета Драматических курсов при Театральном училище в присутствии представителей дирекции. Владимир Николаевич Давыдов демонстративно отсутствовал, оттого что к нашей затее он относился резко враждебно и, подобно многим другим педагогам, считал нас «зазнавшимися мальчишками», кричал, что «яйца курицу не учат» и тому подобное.

Надо сказать, что в стремлении перестроить систему обучения драматическому искусству мы и в Петербурге не были одиноки: много об этом говорил Юрий Эрастович Озаровский, интересный педагог, напечатавший несколько книг по вопросу о театральном образовании. Хотя я и не помню точно содержания нашего доклада, но, кажется, ничего особенно «еретического» в нем не было, а даже имелся ряд вполне здравых и правильных мыслей, не говоря о том, что по тому времени они были и интересными, и свежими. Однако на педагогическом совете не столько наш доклад, сколько нас самих встретили в штыки. Если бы каждый из нас дотянул до того, чтобы через несколько лет сделаться руководителем класса, у себя в классе, в той же Театральной школе, он был бы вправе экспериментировать сколько угодно, и об этом руководители соседних классов могли бы даже ничего не знать, оттого что в Театральном училище не принято было интересоваться тем, что делается у соседей. Но мы оказались на положении людей, сотрясающих основы, нас объявили бунтовщиками, людьми опасными. Административных мер против нас принять было нельзя; даже тем, кто был наиболее враждебно по отношению к нам настроен, не приходило в голову приписывать нам какие-либо порочащие нас побуждения, и все {169} понимали, что у нас самые лучшие намерения, что бьемся и тревожимся мы ради того, чтобы добиться лучшего. Но это лучшее представляло неудобство для рутинеров, мешало им и тревожило их, и они не только сами резко выступили против нас, но настроили против нас и Владимира Николаевича, который, в сущности, таким уж отчаянным рутинером и ретроградом никогда не был, но очень заботился о незыблемости своего авторитета.

Лично для меня непримиримая позиция, которую занял по отношению ко мне Давыдов, означала невозможность продолжать преподавание в качестве его ассистента, и я покинул Театральное училище, где снова стал преподавать лишь через несколько лет, уже после Великой Октябрьской социалистической революции.

Вместе с Николаем Васильевичем Смоличем, окончившим нашу Театральную школу годом или двумя раньше меня, Иваном Владиславовичем Лерским и еще несколькими педагогами и актерами Александринского театра мы организовали драматическое отделение на частных Музыкальных курсах Привано: были эти курсы сначала просто музыкальными, а с нашим приходом стали музыкально-драматическими. В первом выпуске окончил их по моему классу Геннадий Михайлович Мичурин[[317]](#endnote-232), который сразу же поступил в созданный Ю. М. Юрьевым Театр трагедии[[318]](#endnote-233) и участвовал в спектаклях «Макбета» в помещении цирка Чинизелли, а потом вступил в труппу организованного при участии М. Горького, А. А. Блока, М. Ф. Андреевой[[319]](#endnote-234), Н. Ф. Монахова[[320]](#endnote-235), В. В. Максимова[[321]](#endnote-236), А. Н. Лаврентьева и других Большого драматического театра, который ныне носит имя Максима Горького[[322]](#endnote-237).

На курсах Привано я преподавал три или четыре года. Одну группу моих учеников я довел до выпуска; другая вместе со мною перешла в организованную в 1918 году Школу актерского мастерства — в просторечии в те годы, когда так привыкли сокращать названия учреждений, ее было принято именовать ШАМ.

Школа актерского мастерства была организована осенью 1918 года. Учрежденный незадолго до того Театральный отдел Народного Комиссариата по просвещению (опять-таки в силу все той же страсти к сокращенным наименованиям все называли их ТЕО и Наркомпрос) бросил клич к представителям художественной интеллигенции, приглашая принять участие в работе Театрального отдела. В числе первых, кто пришел, были В. Н. Всеволодский-Гернгросс[[323]](#endnote-238), П. О. Морозов[[324]](#endnote-239), В. Н. Соловьев и некоторые другие. Был среди них и я, так как меня, кроме актерской и организационной работы в Александринском театре, интересовали и вопросы театральной педагогики и я уже давно носился с мыслями о перестройке театрального образования. Нам всем предложили вопрос — хотим ли мы работать с Советской {170} властью? Не следует забывать, что это было трудное время: бушевала гражданская война, интервенты рвались задушить молодую Советскую республику, многие представители интеллигенции, в частности художественной, колебались, кое-кто откровенно саботировал. Лозунг, под которым отныне должна была протекать вся наша работа, звучал: «Искусство для народа».

В числе других секций в ТЕО была Педагогическая секция, куда входил и я. Именно здесь родилась мысль о создании государственной сети театральных школ, а вместе с тем и о ликвидации частных[[325]](#endnote-240). Первая программа, в составлении которой я участвовал, была декларативной, так же, как и названия, придуманные для вновь открываемых государственных актерской и режиссерской школ (поначалу они существовали раздельно и слились только спустя года четыре). Основной упор хотели сделать на рациональной и, по возможности, научной постановке обучения профессиям режиссера и актера, хотели изжить какую-либо мистику и шаманство в подготовке театральных профессионалов, а потому прежней декламации на тему о том, что «актер — жрец искусства», что, мол, творчество его определяется только вдохновением, и прочему дурману решили противопоставить реальные, земные слова «мастер», «мастерство», а отсюда и произошли названия актерской школы — «Школа актерского мастерства» и режиссерской — «Курсы мастерства сценических постановок» (сокращенно КУРМАСЦЕП). Была в этом, разумеется, и доля бравады, так же как и в названиях отдельных периодов, намеченных в «Проекте положения о Школе актерского мастерства». Назвали мы эти периоды «подготовительным», «индивидуализирующим» и «совершенствующим» (последний мыслился как ряд руководимых мастерами сценического искусства вольных мастерских, с неограниченным сроком пребывания в такой мастерской). В числе преподавателей был Я. О. Малютин, занимавшийся постановкой голоса (его ученицы О. Г. Казико[[326]](#endnote-241) и А. М. Дауде), доктор Петров[[327]](#endnote-242) преподавал гимнастику по какой-то новой системе, фехтование — В. Я. Андреев, ритмику — Н. В. Романова[[328]](#endnote-243), танцы — Х. Х. Кристерсон[[329]](#endnote-244) (последние двое — чуть ли не единственные, кроме меня, начавшие преподавать в ШАМе в первые дни ее существования и продолжающие работать в выросшем из нее Ленинградском театральном институте им. А. Н. Островского).

Вначале школа наша помещалась на Троицкой улице (ныне улица Рубинштейна), в доме № 13, в Зале Павловой, который до революции арендовали разные театральные антрепризы (обычно недолговечные) или сдавался в наем под концерты, разные вечера и балы. Но школе было здесь весьма неудобно, так как хотя и имелся в наличии театральный зал с хорошей сценой — слишком, правда, большой для нас, — но комнат для занятий было недостаточно. Поэтому мы перебрались в дом № 18 на той же улице, в помещение закрывшейся к тому времени частной {171} гимназии Юргенсона, вскоре нас перевели оттуда на Литейный проспект в дом № 46, где мы делили двухэтажный особняк, стоявший в глубине двора, с Театральным отделом (Управлением театров и зрелищ). Оттуда мы переехали сначала в Аничков дворец, где занимали флигель, выходящий на Невский и Фонтанку, потом в один из больших особняков на Гагаринской улице (ныне улица Фурманова) и, наконец, получили тот дом, где Театральный институт помещается и по сей день, на Моховой улице. Из всех помещений, по которым кочевала наша школа, последнее является, пожалуй, самым лучшим — достаточно здесь и аудиторий для теоретических дисциплин, и залов для практических занятий, есть и своя небольшая сцена, но все же мечта о специально построенном для нас здании не покидает нас до сих пор.

Я был заведующим Школой актерского мастерства во все время ее существования, потом ректором Института сценических искусств, созданного в 1922 году в результате слияния нескольких порознь существовавших, но близких по задачам учебных заведений. Отказался я от административной работы в Техникуме сценических искусств, в который институт был преобразован в 1925 году[[330]](#endnote-245), только тогда, когда сделался художественным руководителем Театра драмы им. А. С. Пушкина и новые обязанности лишили меня возможности отдавать школе столько времени, сколько требует руководство ею. Однако все эти годы и до сих пор я продолжаю преподавать, то руководя классом драматического искусства, то проводя занятия по режиссуре со студентами режиссерского отделения.

Множество педагогов сменилось за эти годы существования детища революции — ленинградской театральной школы. Одни уходили безвозвратно, другие после длительного промежутка времени возвращались к преподаванию в ней. Многое изменилось и в методике преподавания актерского мастерства (так у нас было принято называть класс драматического искусства) с тех пор, как я молодым педагогом встретился с первыми «шамитами», как наши учащиеся иногда в шутку сами себя называли.

### Проект положения о Школе актерского мастерства, составленный Л. С. Вивьеном и В. Э. Мейерхольдом

**Часть I (общая)**

Основой учебной жизни и деятельности школы является идея, полагающая театр как самодовлеющее искусство и требующая подчинения всего, что существует в театре, единым театральным законам. {172} Искусство и техника, вовлекаемые в театр, принимаются под углом зрения театра.

Цель школы — подготовить специалистов-актеров путем обработки их сценического материала, сообщение им методов работы по специальности и усовершенствование в сторону укрепления индивидуальных особенностей каждого ученика.

Задачи школы: 1) создание кадров хорошо подготовленных актеров, гибких в работе театра различных типов; 2) поднятие уровня актерских сил в стране; 3) насаждение специальных знаний по вопросам техники актерской игры.

Время работы в школе: четыре общих семестра (по четыре месяца каждый) и неограниченное время пребывания в вольных мастерских, руководимых мастерами сценического искусства.

**Часть II (программа)**

Работа в школе распадается на 3 периода:

1. Подготовляющий.

2. Индивидуализирующий.

3. Совершенствующий.

**Период 1‑й — Подготовляющий**

Цель — всесторонне разработать сценический материал вновь вступившего ученика и направить его в сторону постижения основных методов работы.

Время — один семестр.

Работа: так как орудием актера на сцене являются движение и слово, то и предметы 1‑го семестра делятся на две большие рубрики:

A. Слово на сцене:

1. Развитие и укрепление дыхания.

2. Постановка голоса.

3. Лечение недостатков речи.

4. Словопроизношение.

5. Стихотворная ритмика (упражнения в простых и сложных стихотворных формах).

B. Движение на сцене:

1. Гимнастика — направленная не в сторону одностороннего развития физической силы, но к развитию и укреплению гибкости и ловкости:

a) упражнения с палками и бутылками;

b) машины: кобыла, параллельные брусья, трапеция, лестница, вертикальные брусья;

c) прыжки — вверх, с высоты, в длину;

d) партерная гимнастика.

Рекомендуемые виды спорта:

бег, метание диска, верховая езда, вольтиж, лаун-теннис, парусный, лыжный.

2. Фехтование (рапиры, эспадроны).

{173} 3. Жонглерство: тренировка рук в обращении с предметами. Укрепление торса. Тренировка внимания.

4. Танцы: классический экзерсис.

5. Сценические движения.

Класс сценических движений:

1) оформляет в условиях специальных сценических заданий театра драмы тренированный в ряде других классов материал ученика;

2) испытывает и развивает эмоциональность ученика.

Работа:

a) законы движения;

b) схематизация движения;

c) постижение ритма движений;

d) развитие чувства времени;

e) установление связи между эмоциями и движениями;

f) импровизация движений: без темы, на тому.

Вспомогательные предметы:

1. Музыка:

a) элементарный курс;

b) игра на каком-нибудь инструменте;

c) ритмическая гимнастика.

2. Пение: сольфеджио, хоры, соло, дуэт.

3. Рисование: умение зарисовать воображаемое: положение, позу, лицо, костюм, план и т. д.

Научно-теоретические предметы:

1) анатомия и физиология (основные начала);

2) театроведение и сценоведение;

3) установление аналогии между различными видами искусств; место театра как синтеза искусств среди других искусств;

4) пантомима, танец (общие сведения);

5) стихосложение;

6) психология чувствований (основные начала).

**Период 2‑й — Индивидуализирующий**

Цель:

1. связать слово с движением;

2. развить творческое воображение ученика. Время — два семестра (2‑й и 3‑й).

*Семестр 2‑й*

I. Слово и движение.

Слово — как результат движения.

Движение — как импульс к слову.

Зарождение слова из возгласа.

Подбор упражнений из драматургов, мастерски согласовавших ясно отмеченную эмоцию с четкой формой.

II. Тренировка творческого воображения.

1. Образы (фиксирование впечатлений отдельных и наиболее сценических моментов в прочитанных романах и повестях).

{174} 2. Маски (изучение традиционных итальянских масок как зарождения амплуа).

Вспомогательные предметы: танцы, пение, грим, фехтование.

Научно-технические предметы:

1) сценические стили;

2) приемы сценической игры:

a) по эпохам и странам;

b) по авторам;

3) костюм;

4) эстетика (основные начала).

*Семестр 3‑й*

Практические упражнения в пределах 1‑го и 2‑го семестров:

1) пантомима;

2) интермедия;

3) водевиль;

4) импровизация в области речи и движения.

Вспомогательные предметы: те же, что и во 2‑м семестре.

Научно-теоретические предметы:

1) теория сценической композиции;

2) «Игра» и «Переживание» (две системы);

3) мимизм. Низшая ступень — подражание без творческой идеализации, высшая идея — маски, гротеск;

4) актеры и анализ их игры;

5) методы игры (творчества): театральность, натуралистичность;

6) виды театральных представлений;

7) игра в сценической манере: эпохи, живописца;

8) мизансцена и ее задачи.

*Семестр 4‑й*

Подготовив материал (ученика) в течение трех семестров, прежде чем допустить его до работы в вольных мастерских, руководимых мастерами сценического искусства, необходимо еще ознакомить его (практически) со стилями театральных представлений и особенностями театров в зависимости от особенностей драматургии, для чего 4‑й семестр посвящается практическому и теоретическому изучению театров наиболее характерных типов. 1. Греческий, 2. Римский, 3. Итальянский театр эпохи Возрождения, 4. Итальянский театр XVIII в. (Гоцци, Гольдони), 5. Испанский театр эпохи расцвета, 6. Французский классический театр, 7. Немецкий театр, 8. Английский театр до Шекспира и шекспировского периода, 9. Русский театр (Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Островский…), 10. Экзотический театр (индусский, японский, китайский), 11. Современные театры.

Вспомогательные предметы: танцы, грим, фехтование.

{175} Научно-теоретические предметы:

1) стиль;

2) устройство театра;

3) драматургия;

4) история театра;

5) история костюма;

6) история грима.

**Период 3‑й — Совершенствующий**

Ряд вольных мастерских, руководимых мастерами сценического искусства.

Свободный выбор мастера.

Программа мастерской — индивидуальна.

Время пребывания — не ограничено.

**Примечание**.

В отношении управления, распорядка и финансовой стороны Школа актерского мастерства руководится правилами, утвержденными для Курсов мастерства сценических постановок.

Слушателями могут быть лица, достигшие 16‑летнего возраста.

Окончившим школу считается слушатель, прошедший четыре общих семестра и одну из трех мастерских по выбору.

## Воспитание личности[[331]](#endnote-246)

Я глубоко убежден, что дело подготовки молодых актеров и режиссеров, а тем самым в большой мере и само искусство театра мы только тогда двинем вперед, когда поставим перед собой задачу создания не просто актера, не просто советского гражданина, а при этом обязательно Человека, творческую личность, интересную, самобытную.

В искусстве, может быть, как ни в одной другой сфере человеческой деятельности, ярко проявляются личные качества. Вспоминаю, как много лет назад я говорил со старейшим деятелем нашего театра Петровским об одном актере, добивавшемся роли Гамлета. Петровский ответил очень коротко: «Но ведь он дурак, а это будет сразу же видно на сцене».

Да, профессия актера обнажает человека так, что он виден весь как на ладони. Представьте, молодая актриса хочет играть Марию Стюарт, а обнажили ее душу — и оказывается, она Мерчуткина. Подобные открытия приводят к огорчениям, к разочарованиям. Не очень умные ищут причины не в себе, а в других — дескать, не понимают, затирают. Рождается зависть, озлобление. Может быть, пожалеть молодую актрису и дать ей роль Марии Стюарт? Нельзя. Ни в коем случае! Там, где компромисс, там нет искусства. Само собой разумеется, в этом примере {176} я говорю вовсе не о тех особенностях актеров, которые позволяют условно делить их по амплуа, а о духовном богатстве человека, о строе его души.

Особенность современного театра — в интеллектуальной насыщенности. Современный актер должен уметь мыслить. Присмотритесь к молодым актерам, да и не только к молодым. Много ли они читают, сколь вдумчиво и глубоко они присматриваются к жизни, к людям?

Ответ на эти вопросы далеко не всегда будет отрадным. А ведь это результат недоработки школы, отсутствия заботы о воспитании личности, то есть многогранного, интересного человека. Это и не всегда верный и строгий подход при наборе студентов.

Мы во многом живем еще по старинке, не присматриваясь к тому новому, что вносит сегодняшний день. Точно так же, как раньше в рабочем видели лишь производственника, так мы до сих пор ограничиваемся единственным критерием — актерскими способностями. Конечно, профессиональные способности — это главное. Но, как я уже говорил, жизнь выдвинула новую задачу — воспитывать личность во всем ее многообразии, во всех ее сложных взаимоотношениях с окружающей действительностью. Именно эту задачу преследуют бригады коммунистического труда на заводах и фабриках. А для работников театров, для работников искусств эта задача во много раз актуальнее и важнее.

На вступительных экзаменах в институт надо отбирать студентов не только по их способностям, не только по внешним данным, по фактуре, но и по тому, что это за люди: каков круг их интересов, стремлений, каковы их человеческие качества… Надо видеть перспективу в развитии того или иного человека.

Важно договориться и о другом: институт — не станок, на котором можно выточить за смену двадцать деталей, а если поднатужиться — то и тридцать. Институт имеет дело не с деталями, а с людьми, и точное планирование набора и выпуска специалистов приводит подчас к снижению их качества, к непроизводительным расходам. Почему мы должны принимать обязательно двадцать студентов, если в этом году перспективных, стоящих оказалось, например, только двенадцать? Почему государство должно тратить в течение четырех лет деньги на этих восьмерых человек, когда в какой-нибудь другой области они были бы куда полезнее? Почему мы, преподаватели, в течение тех же четырех лет должны тянуть их за уши, чтобы с большой натяжкой выдать диплом?

Обо всем этом мы много говорим, но мало делаем. А пора бы!

От обязательных цифр, я думаю, нас может освободить министерство, разрешив одному институту принять меньше, другому — больше, в зависимости от контингента поступающих. Можно строже проводить отбор — это в силах приемной комиссии. Но и здесь мы не гарантированы от ошибок. Распознать творческую личность молодого человека только на собеседованиях, на экзаменах — {177} трудно. Было бы неплохо ввести дополнительный испытательно-подготовительный год обучения. Но главное — в течение первого, второго курсов необходимо проводить безжалостный отсев.

Не так давно на режиссерском факультете Ленинградского театрального института учился некий Кеда. Он считался самым талантливым на курсе, но уже с первого года начал нить, нередко дебоширил. Ему все прощалось — талант! Его довели до пятого курса. И что же? Режиссера из него так и не вышло. Из института должны выходить не просто люди с дипломами, а специалисты, личности, которым можно смело доверить многотрудное актерское дело.

Воспитание молодого актера — сложный и многообразный комплекс, который во много раз шире учебной программы. Сюда входят мастерство и академические дисциплины, общественная и личная жизнь студентов. Надо воспитывать во всем. Мировоззрение, вкус и все другие компоненты, определяющие человеческую личность, должны формироваться на всех занятиях, в том числе на занятиях мастерством — ведущей дисциплине в актерском вузе. Дело это тонкое, глубоко индивидуальное, и готовых рецептов здесь не может быть. Надо иметь вкус к этому, не жалеть времени, сил…

Мы судим о людях по их деяниям, по результатам их труда. Когда называют имена Давыдова, Варламова, Ермоловой, мы вспоминаем, не какого они были роста, тонкие или толстые, мы вспоминаем образы Фамусова, Расплюева, Марии Стюарт. И когда думаешь об учебе молодых актеров в институте, невольно спрашиваешь себя, а все ли мы делаем для того, чтобы подготовить выпускников к самостоятельному актерскому труду, труду, который позволил бы им оставить после себя в веках великие сценические образы?

Загляните на занятия в институт — и вы сможете услышать примерно следующее: «Вася, скажи Тане по правде: “Почем гвозди на базаре?”» — «Рубль двадцать копеек». — «Подорожали?» — «Да». — «Ах!» Или: «Маша, разожги спиртовку». И Маша по правде выполняет этюд. Все это, конечно, можно и нужно делать, но ведь это приготовительный класс, в котором мы последнее время слишком долго застреваем. Нельзя забывать, что наша главная задача — научить искусству перевоплощения, искусству воссоздания на сцене характера, рожденного фантазией драматурга. А может быть, дело не во времени? Может быть, мы просто не стремимся к этому? И так бывает.

Надо идти от себя к образу, говорил К. С. Станиславский. Да, конечно, от себя, но — к образу! А эта задача подчас упускается педагогами. У молодых актеров, пришедших в театр из вуза, в большинстве не привито, не развито стремление к перевоплощению. Более того, у некоторых уже есть твердое убеждение, что на сцене надо играть самого себя.

{178} Не могу не обратиться к авторитету двух великих мыслителей. На вопрос, с чего начинается художник, М. Горький отвечал, что художник прежде всего видит характер; если у него действительно появились характеры, и настоящие характеры, они обязательно должны сами прийти в столкновение. А вот цитата из Пушкина:

Промчалось много, много дней  
С тех пор, как юная Татьяна  
И с ней Онегин в смутном сне  
Явилися впервые мне.  
И даль свободного романа  
Я сквозь магический кристалл  
Еще неясно различал.

И Горький, и Пушкин говорят о том, что художник прежде всего видит характеры. Следовательно, и актер на сцене должен прежде всего воплощать характеры. А это-то и есть перевоплощение.

Я не утверждаю, что молодые актеры, а тем более студенты смогут сразу овладеть искусством перевоплощения. Нет. Век живи — век учись. Но приблизиться к этому, иметь тенденцию к перевоплощению — такую задачу мы вправе ставить перед студентами уже на старших курсах. Да, актер идет от себя, но он выступает от имени того — другого. А отсюда и физические действия, и средства выразительности должны подбираться только такие, которые присущи тому образу, который он стремится воплотить. Это не значит учить «представлять» образы. Я говорю о внутреннем стремлении к внутреннему перевоплощению, о стремлении, которое забыли в значительной степени не только в институте, но и в театре, о том стремлении, которое сразу обогатит наши театры, сделает наши спектакли еще более интересными.

Театральный институт существует давно. Среди его выпускников можно найти ряд ведущих мастеров советского театра, немало известных актеров… А что же остальные? Где-то в театрах или вне театров они делают свое скромное и полезное дело. Не все выходят в знаменитости? Но может быть, институт мог подготовить их лучше и они сумели бы принести больше пользы обществу? Наверняка. И здесь мне хотелось бы сказать о небольших, но существенных сторонах воспитания молодых специалистов.

В институт приходят молодые люди с разными способностями, с разной силой воли, с разным трудолюбием. В учебном процессе не может быть уравниловки. Надо честно говорить студенту: «Мы вас испытали и находим, что сумма ваших данных средняя, стало быть, и труд ваш должен быть особенно большой. А вашему товарищу отпущено природой больше». Это надо говорить прямо и с самого начала. А то ведь потом студент будет {179} недоумевать: «Как же так, мы с ним одного роста, родились в одном году, отметки у нас одинаковые, но ему дали играть Гамлета, а мне нет?»

Поэтому нам запрещается обман, всякое проявление мягкотелости, завышение отметок. А ведь что скрывать, мы это делаем часто: как же, стипендию не получит, жалко! Это надо тоже изжить, так как в результате такая мягкотелость принесет только вред будущему актеру, она не научит его упорству, не разовьет в нем привычку к напряженному труду.

Очень уж много мы опекаем студентов, стараясь их вытянуть любыми способами. А где же самостоятельность? Ведь в театре опекать их будет некогда, там производство, план, там нужно работать, и чем большего актер хочет достичь, тем больше он должен работать самостоятельно. Надо помнить, что все великое достигается через трудности. Если человек не переживает трудностей борьбы, он ничего не достигнет.

В воспитании актеров, как видим, много недостатков, но еще хуже обстоит дело на режиссерском факультете. Голод на хороших режиссеров в театрах огромный, а обучить, подготовить хорошего режиссера, пожалуй, труднее, чем актера.

Самое основное для режиссеров — это научиться работать с актерами и это то, чего они совершенно не получают в институте. Между актерским и режиссерским факультетами существует абсолютная разобщенность. Это устарело, это дальше нетерпимо. Студент-режиссер должен уже со второго курса обучаться работе с актером. Вот мое предложение: ведущий мастер должен набирать и возглавлять оба класса — актерский и режиссерский. И обучение должно идти совместно. Первый год и те и другие одинаково проходят курс актерского мастерства, каждый со своим уклоном. Со второго курса молодой режиссер уже идет куратором в класс актерского мастерства. На третьем и четвертом курсах он участвует в постановке спектаклей.

При этом категорически нельзя набирать на режиссерский факультет двадцать студентов, их максимально должно быть пять-шесть, тогда за них можно будет отвечать в полной мере, тогда это будут режиссеры.

И второе: для приближения учебного процесса к производству было бы целесообразным некоторые мастерские по профилирующим предметам прикрепить к театрам. Например, один курс будет проходить всю практическую учебу в Театре им. М. Горького, другой — в Академическом театре им. А. С. Пушкина. Руководить курсами будут главные режиссеры этих театров, привлекая к преподаванию ведущих актеров и режиссеров. Театр будет чувствовать свою ответственность и максимально помогать институту, предоставляя сцену, костюмы, декорации.

Институт же, по существу, должен стать теоретическим и научно-методическим центром, в котором сосредоточены все кафедры.

{180} Но и все эти меры полностью еще не решают проблему. Важно предоставить студентам возможность работать с разными мастерами, чтобы студенты могли отбирать для себя то, что близко их творческим задаткам, их творческим индивидуальностям.

Я вспоминаю программу обучения, которая была разработана в 1918 году для трехгодичной Школы актерского мастерства. По этой программе первый курс считался испытательно-подготовительным, второй — индивидуализирующим, третий — совершенствующим. При этом на первом и втором курсах все время менялись педагоги, а для третьего курса каждый студент сам выбирал себе мастера.

Об этом опыте следует вспомнить, ибо там ставилась задача, особенно актуальная сейчас, — воспитывать творческую индивидуальность актера.

Надо прямо сказать о том, что театральное образование должно стоить дорого. Это не поточное производство, а индивидуальная обработка. Чем больше дается каждому индивидууму, тем лучшие достигаются результаты.

Воспитание актера, режиссера должно быть сугубо индивидуальным.

## Что такое лицо театра[[332]](#endnote-247)

Обычно, когда хотят похвалить какой-нибудь театр, о нем говорят: у этого театра есть свое лицо. Напротив, если хотят показать, что театр работает неинтересно, что его творчество не превышает среднего уровня, о нем небрежно отзываются: у этого театра нет своего лица. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что в большинстве этих случаев понятие «лицо театра» представляется крайне приблизительно. На самом деле оно далеко не так просто и не так безусловно, как это может показаться на первый взгляд.

Было время, и я застал его, когда многие театры отличались один от другого тем, что во главе их стояли определенные актерские или режиссерские индивидуальности. Интересам такой одной личности подчинялась безоговорочно вся деятельность коллектива… Такими театрами были во Франции, например, театр Режан[[333]](#endnote-248) или театр Сары Бернар[[334]](#endnote-249). Они не только рождались по инициативе этих актрис, но и служили их самовыражению. Работа такого театра определялась степенью таланта артиста, его организовавшего, и направлением этого таланта. Таким образом, мы видели лицо Режан или лицо Сары Бернар, но едва ли имели основание утверждать, что видели лицо театра.

В Петербурге аналогичными театрами был театр Лидии Яворской[[335]](#endnote-250), позднее театр Евреинова[[336]](#endnote-251).

Несправедливо утверждать, что у этих театров не было своего почерка, своих отличительных особенностей. Так как каждый {181} из них жил под диктатурой одной крупной актерской или режиссерской личности, то эта личность определяла и стиль исполнения, и состав труппы, и прежде всего репертуар.

Были в предреволюционном театре случаи, когда тот или иной театральный организм хотя и возникал по инициативе одного актера, но служил тем не менее общественным целям. Таким театром, например, был театр Веры Федоровны Комиссаржевской. Едва ли кто-нибудь станет отрицать, что у этого театра было свое творческое лицо. Но это лицо менялось на наших глазах с лихорадочной поспешностью, свидетельствовавшей о творческих противоречиях гениальной русской актрисы и людей, стоявших близко к ней в ту пору…

На афише театра в «Пассаже» мы найдем имена Островского, Чехова, Шиллера и прежде всего Горького. На афише театра на Офицерской мы встретим имена многих драматургов-символистов.

И в том и в другом случае театр Комиссаржевской имел свое лицо. И лицо определялось личностью замечательной актрисы, никогда не знавшей покоя, неустанно стремившейся к новому, с необычайной силой чувствовавшей свою ответственность перед зрителем…

Подлинное и отчетливо выраженное, хотя, в свою очередь, чрезвычайно изменчивое лицо было в ту пору у Московского Художественного театра. Новаторство МХТ, осветившее дорогу не только русскому, но и мировому театральному искусству, было неотделимо от новаторства драматургии Чехова и Горького. Они определяли генеральную линию творческих поисков театра, его главное направление. Но были периоды, когда театр замыкался в рамках абстрактного, отвлеченного психологизма, тогда его лицо было иным, чем оно было в пору постановки «На дне» или «Вишневого сада».

МХТ прошел огромную и вовсе не прямую дорогу раньше, чем достиг полного единства идей, написанных на его знамени, и художественно-образного выражения этих идей.

Разумеется, для нашего современного театра вопросы творческого лица стоят совсем по-иному, чем они решались в театре дореволюционном. Для всего развития советского искусства, и советского театрального искусства в частности, характерна творческая консолидация, а не разобщенность… Но это ни в какой степени не значит, что наш театр лишен многообразия творческих направлений и форм. Между единством метода социалистического реализма и единообразием творчества нет, казалось бы, решительно ничего общего. Но, когда присматриваешься к творческой практике наших театров, невольно возникает опасение, что на каком-то этапе спутались понятия единства метода и разнообразия стилей. Почему это произошло?

Конечно, в этом смысле сыграла свою отрицательную роль теория бесконфликтности и некоторые попытки канонизации творческих {182} стилей. Это-то и привело к известной нивелировке наши театральные коллективы. Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что этому способствуют и известные бюрократические способы управления театрами, которые не только поощряли, а иногда даже и толкали театры к некоей гладкой успокоенности жизни.

В самом деле, как могло вырабатываться, изменяться, утверждаться лицо театра, если в течение ряда лет театру диктовали репертуар, навязывая подчас те произведения, которые лежали вне его основных устремлений. А в то же время от театра отнимали право ставить именно те пьесы, которые этот театр в данное время считал для себя насущно важными, творчески необходимыми.

… Так случилось, что необычайно радостным, исключительным гостем стали на нашей сцене героика и сатира, трагедия и водевиль. Так случилось, что ряд наших театральных коллективов, богатых актерскими дарованиями, обладающих запасом нерастраченных режиссерских сил, способных на совершенно самостоятельный творческий путь, вместо выявления индивидуального лица стали, по сути дела, копиями один другого.

Само собой разумеется, что такое искусственное уравнение различных театров противоречит и интересам театрального искусства, и интересам зрителей, жаждущих увидеть как можно больше спектаклей «хороших и разных». Мне бы не хотелось говорить об этом подробно и потому, что такая практика уже явно осуждена, и потому, что сейчас нам гораздо важнее думать о завтрашнем дне, чем о вчерашних трудностях. Но, может быть, если мы именно теперь не попробуем разобраться в фактических причинах нашего недовольства собой и уровнем нашей творческой жизни, то это может помешать нам и в самом искреннем нашем стремлении освободиться от пут творческой боязни и успокоенности.

Мне думается, например, что нас долгое время сковывали вопросы формирования репертуара. В любой статье, посвященной драматургии и, естественно, выражающей тревогу за положение драматической литературы сегодня, идет речь о том, что театры перестали быть лабораториями, выращивающими свои собственные пьесы. Что же, это верно, и многие из нас (я, во всяком случае) должны принять на свой счет эти упреки. Но было бы по меньшей мере странно представить себе, что есть такой театр, или такой его руководитель, которые бы сознательно не хотели создавать оригинальные пьесы. Я уверен, что каждый театр очень хочет этого. Но в то же время, несмотря на уже ставшее назойливым повторение одних и тех же слов, надо сказать, что переход от слов к делу совершается недостаточно интенсивно.

Например, сейчас многим театрам уже предоставлено наконец право самостоятельно заключать договоры с авторами. Но для того, чтобы появилась одна достойная пьеса, надо работать с десятью, а может быть, и с двадцатью авторами. Далеко не все из того, {183} что создается с самыми лучшими намерениями и даже в самом тесном контакте драматурга и театра, может быть достойным публичного представления. И далеко не все, что может быть поставлено на сцене, может определить путь театра или даже какую-то веху на его пути. Если мы обратимся к опыту прошлого, то увидим, что выдающиеся творения русской классической драматургии появлялись среди потока средних, а то и просто плохих, ремесленных пьес.

Я убежден, что нельзя заказывать три пьесы в год и рассчитывать на то, что две из них составят современный репертуар. Но мне кажется, что если бы мы заказали тридцать пьес, то мы могли уловить среди них и готовые для сцены произведения, и те тенденции будущего, которые, может быть, нам только предстоит реализовать позднее. Едва ли риск, сопряженный с таким размахом деятельности театра в области драматургии, можно считать чрезмерным по сравнению с теми задачами, которые выдвигает в этом направлении перед театрами жизнь.

Именно отсутствие или, в лучшем случае, недостаток своего насущного, волнующего репертуара стал причиной того, что многие из театров не обрели или даже потеряли свое творческое лицо, В этой потере виновато в известной степени и то ошибочное понимание системы Станиславского, которое наблюдалось в течение целого периода времени. Нужно ли вновь и вновь говорить, что весь строй, весь смысл системы в том и состоит, что она представляет собой не свод законов, а теоретический источник живого и изменчивого творчества. Схоластическое, мертвое понимание системы является опасным врагом самой системы. Ведь и К. С. Станиславский, и Вл. И. Немирович-Данченко, творческое наследие которого мы до сих пор не оценили по-настоящему, непрерывно изменяли, обновляли, дополняли непосредственным опытом свои собственные утверждения. Они были яростными противниками всяческой рецептуры в искусстве. И как это ни парадоксально, именно их горение некоторые схоласты попытались обратить в тщательно оберегаемый пепел. Механически понимаемое и навязываемое понятие системы привело в ряде случаев к тому самому схематизму, борьбе с которым была посвящена жизнь великих преобразователей сценического искусства.

Между тем я сам, да и многие другие из нас, вероятно, стал свидетелем того, как ссылки на систему служили некоторой амнистией однообразию, серости, тусклости, безликости многих спектаклей, наводнивших сцены наших театров.

Естественно, что в этих случаях фактически все усилия были направлены не к тому, чтобы создать лицо театра, но к тому, чтобы стереть с этого лица последние признаки его индивидуальности. Может быть, именно этим в какой-то степени объясняется, что за последние годы приток молодых талантливых режиссеров, способных оплодотворить жизнь театрального коллектива свежей и еще неизведанной творческой практикой, ни в какой мере не совпадает {184} с реальными потребностями театра. Это в свою очередь не может не сказаться на том процессе, который определяет формирование лица театра.

Что же такое это пресловутое лицо театра и какие требования можем мы предъявить к нему?

«На этот вопрос не все дают одинаковый ответ, — утверждал Вл. И. Немирович-Данченко в своей записке, обращенной к членам Товарищества Московского Художественного театра. — В Малом театре на этот вопрос ответили бы, — по крайней мере несколько лет назад, — театр существует для того, чтобы талантливые артисты развертывали в нем свои божьи дары. Становясь на эту точку зрения, надо ставить такие пьесы, в которых с наибольшей силой проявится дарование того или другого артиста или целого ансамбля.

Этот путь неминуемо приведет или к спектаклям гастрольного характера, или к понижению репертуара, или к тому, что публика теряет доверие к постановкам, в которых не участвуют любимые артисты, а стало быть, опять-таки к понижению репертуара.

В нашем театре, благодаря выдающемуся таланту главного режиссера и общему подъему режиссерского значения, могут ответить: театр существует для того, чтобы режиссер проявлял свой дар. Как бы ни было важно значение режиссера, такой путь умаляет дело театра, так как сводит его к деятельности одного, двух, много трех лиц, делает из театра мастерскую одного, двух, трех художников.

Самый правильный ответ: театр существует для драматической литературы. Как бы ни была широка его самостоятельность, он находится всецело в зависимости от драматической поэзии. <…> Для того, чтобы заставить себя слушать, он должен говорить талантливо, а для этого у него должны быть талантливый режиссер, талантливые артисты, талантливый художник и так далее…»[[337]](#endnote-252)

Мне могут сказать, что, собственно говоря, в этом высказывании нет ничего сколько-нибудь нового и что напрасно я отвожу столько места длинной цитате. В какой-то степени это, может быть, и справедливо. Многое из того, что было открыто реформаторами театра Станиславским и Немировичем-Данченко, стало теперь для нас обязательным и каждодневным понятием. Но в то же время мы подчас утрачиваем из нашей творческой практики то, что было так четко сформулировано создателями МХАТа. И в частности, что термин «лицо театра» находит в приведенной мной цитате гораздо более четкое обозначение, чем то, которое бытует в нашей театральной действительности. Больше того, то, что мы подчас называем лицом театра, на самом деле ни в какой степени не исчерпывает содержания, которое вкладывал в это понятие Вл. И. Немирович-Данченко.

Фактически в течение всех последних тридцати пяти лет в нашем коллективе происходит практический и непрекращающийся отбор. Удачи и поражения нашего театра, годы подъема и спада {185} были теснейшим образом связаны с тем, что отбрасывал коллектив из обветшалого груза прошлого и что взращивал полезного, что вносил нового. Наш коллектив отбросил решительно все (хотя и не сразу), что было связано с его наименованием «императорский». Исчезли с нашей афиши пошлые, обывательски-мещанские, буржуазно-салонные и декадентские пьесы, которые пользовались успехом у аристократического и торгового Петербурга. Ушло гастролерство, которое разъедало талантливую и сильную труппу александринской сцены. Исчезла откровенная, бросающаяся в глаза эклектика в работе. Мне тем легче судить об этом, что, когда я сам начинающим актером вступал на подмостки Александринского театра, я застал смешение самых несовместимых стилей. Рядом со спектаклями Евтихия Карпова, граничащими с натурализмом, уживались спектакли Мейерхольда. В то время как Озаровский проводил свои модернистские нововведения, Долинов спокойно продолжал свои ремесленные постановки, в которых функции режиссера исчерпывались считкой ролей и обозначением нескольких эффектов, вроде зеленого цвета луны или музыки, решительно не связанной с содержанием и характером действия, протекавшего на сцене. Естественно, что советскому театру нужно было решительно переступить и через это ремесленничество, уводившее театр в болото обывательщины, и через эстетические искания, глубоко чуждые демократическому зрителю. Но из этого не следовало, что театр должен был просто перешагнуть через свое прошлое, со всем, что было в этом прошлом хорошего и ценного.

В Александринском театре жили во все времена традиции критического реализма, традиции правды и крупных типических обобщений. Наперекор своему положению «служащих императорской сцены» лучшие актеры пронесли через все этапы идеи гуманизма, горячее сочувствие «маленьким людям», страдающим и обездоленным властью чиновничьего произвола. Разве могли мы сбросить со счетов, отказаться от этих существеннейших и гуманнейших завоеваний наших непосредственных предшественников? Разве могли мы пренебречь традициями Павла Васильева[[338]](#endnote-253) и Александра Мартынова?[[339]](#endnote-254) Разве имели мы право не думать о том, чтобы крупный масштаб реалистического актерского творчества Давыдова и Кондрата Яковлева, Варламова и Корчагиной-Александровской, Певцова[[340]](#endnote-255) и Уралова нашел свое продолжение и в нашем сегодняшнем искусстве?

Нашему театру не свойственно ограничение каким-нибудь одним литературным стилем, жанром или направлением. На нашей сцене мы должны показывать лучшие образцы национального искусства. Но вместе с тем мы ни в какой степени не должны и не можем закрывать доступ на нашу сцену мировой классике. Мы стремимся к искусству жизненной правды, взятой во всей ее полноте, мы стремимся к искусству больших идей, глубокого содержания. Поэтому мы должны выбирать и из классического наследия, и из пьес, посвященных нашей действительности, только {186} такие, в которых мы находим крупные рельефные характеры, глубокие типические обобщения.

Наши поиски должны вести нас к искусству больших внутренних масштабов, причем мне хочется подчеркнуть определение — внутренних — потому, что мы знаем немало спектаклей внешне масштабных, как будто монументальных, но, по существу, тщедушных и маломощных. Конечно, хотим не означает — добиваемся. Часто мы попадали под обаяние мнимой масштабности. Но каждый раз после такой ошибки мы понимали, что наша магистральная линия, выработанная всеми поколениями русских классиков от Фонвизина до Горького, должна диктовать нам и выбор современного репертуара. Оставаясь внутренне верными себе, нашим традициям, мы вовсе не должны ограничивать себя. Мы должны ставить Пушкина и Шекспира, Шиллера и Чехова, пьесы французов, испанцев, итальянцев. Но русская драматургия во всей силе ее гуманизма и во всем многообразии ее форм, стилей и красок должна лежать на главном нашем пути.

При этом мы понимаем, что все это будет нужным, верным и плодотворным, если будет соединяться с правдивыми пьесами о нашей современности.

Но осуществляет все эти задачи коллектив театра, и, следовательно, при размышлении о репертуарной линии немедленно встает вопрос о характере творческого коллектива. Труппа нашего театра исторически складывалась как собрание крупных актерских индивидуальностей. Он не может, да, мне кажется, и не должен стать театром одной, пусть самой яркой индивидуальности, будь то актер или режиссер. Мы и впредь будем стремиться к тому, чтобы это обновление происходило не случайно, не от необходимости заполнить все штатные места, но за счет тех индивидуальностей, которые внутренне близки нашему направлению.

Таким образом, для театра с большой многолетней историей вопросы его творческого лица не снимаются ни в какой степени, хотя и решаются с учетом преемственности традиций. Думается, что и для каждого коллектива вопрос его творческого лица должен находить свое собственное решение. В этой связи нельзя не обратиться к опыту тех театров, где это лицо оказывается особенно выпукло. Представьте себе, что вы захотите назвать театры, отличающиеся своей ярко выраженной индивидуальностью. Едва ли не первым в этом ряду окажется Московский театр им. В. Маяковского[[341]](#endnote-256). Я думаю, что это будет законно. Спектакли Охлопкова почти всегда можно узнать по стремлению к героической теме, по скульптурности внешнего решения, по смелости приемов, по рельефности и четкости изобразительных средств. Но вместе с тем, когда задумываешься не только о тех нескольких спектаклях, которые определяют художественную характеристику этого театра, но обо всем, что составляет его обычную декадную афишу, возникает ощущение и известной {187} репертуарной разноголосицы, и некоторой разнородности театрального языка.

Да, «Молодая гвардия» с ее монументальностью, героикой, широтой поэтического обобщения, почти приближающегося к символу в лучшем смысле этого слова, представляется мне программным произведением Театра им. В. Маяковского. Я бы даже сказал, что алое знамя, ставшее таким существенным действующим лицом спектакля, представляется мне в значительной степени и творческим знаменем целого театрального коллектива.

Мне кажется, что и «Гроза» при многом спорном, что для меня лично есть в этом спектакле, имеет все права стать под это знамя. По-моему, в этом ряду законно занимает свое место «Гамлет» — спектакль, на мой взгляд, отмеченный многими противоречиями, но тяготеющий к монументальному эпическому полотну. В то же время в этом театре идут спектакли «Таня» и «Леди и джентльмены», «Домик на окраине» и «Директор» — спектакли различные не только по жанру, но и по всей своей художественной природе.

Я далек от того, чтобы ставить их все в один ряд. Среди них есть спектакли более или менее удачные, сравнительно случайные и такие, как «Таня», долголетие которого уже само по себе свидетельствует о том, как дорог он нашему зрителю. Но дело вовсе не в преимуществе одного спектакля перед другим и вовсе не в их качестве. Меня волнует другое: есть ли своя законная и обязательная внутренняя связь между любым из этих перечисленных спектаклей и теми из них, которые имеют в виду, когда говорят о творческом лице Театра им. В. Маяковского. В самом деле, что мы имеем в виду, когда говорим, что у этого театра есть своя точно очерченная индивидуальность — индивидуальность режиссера Охлопкова или индивидуальность целого творческого коллектива?

Думается, и то и другое. И в тех случаях, когда индивидуальность Н. П. Охлопкова[[342]](#endnote-257) сливается с художественным почерком коллектива, когда они питают друг друга, мы видим перед собой то самое определившееся лицо театра, которое и является итогом взаимооплодотворяющей и подлинно творческой работы. В тех же случаях, когда спектакль рождается сам по себе, как бы игнорируя то новое и своеобразное, что сложилось в нем за последнее время, контуры этого лица неожиданно расплываются. Точно так же, когда замысел режиссера не находит твердой опоры в коллективе, когда он не находит своего органического воплощения в актерах, лицо театра опять-таки утрачивается или, вернее, становится декларацией.

Мне бы очень не хотелось, чтобы эти мои размышления, возникающие в связи с общей проблематикой в жизни театра, кто-нибудь воспринял как попытки упрека Охлопкову или какому-нибудь иному режиссеру, обладающему редкой и тем более дорогой творческой индивидуальностью. Напротив, только наличие {188} и свободная деятельность этих индивидуальностей могут оплодотворить нага театр, помочь его безостановочному движению вперед. Но есть необходимость задуматься о взаимосвязи и взаимовлияниях коллектива и индивидуальности. Ведь в том-то и состоит задача, чтобы коллектив мог помочь, поддержать, выявить личность каждого яркого и талантливого художника. Но в то же время необходимо, чтобы каждый такой художник тратил свой талант не только и даже не столько для самоутверждения, сколько для наибольшего расцвета всего коллектива в целом.

Что и говорить, радостно появление каждого спектакля, в котором чувствуется яркая мысль его создателя, в котором проявляется самобытная художественная личность режиссера. Всякий такой спектакль обязательно захватывает нас своим талантом, своей отличительной художественной атмосферой. Мне думается, что нельзя оставаться безразличным к новому спектаклю А. Д. Попова[[343]](#endnote-258) или Н. П. Охлопкова, А. М. Лобанова[[344]](#endnote-259) или Г. А. Товстоногова, даже если этот спектакль рождает какие-то несогласия, а в иных случаях и прямые споры. Совершенно очевидно, что каждый такой яркий и определенный по своему почерку спектакль оставляет заметный след в творчестве данного театра. Он в большой степени влияет на изменение профиля всего театрального коллектива в целом. Он оставляет явный отпечаток на его лице. И все-таки несколько самых удачных спектаклей не могут исчерпать всех тех обстоятельств и условий, из которых вытекает реальное сегодняшнее лицо театра.

На мой взгляд, это происходит не потому, что какому-нибудь из названных художников или другим, не названным здесь, не хватает сил, не хватает темперамента и энергии для того, чтобы установить творческий ритм жизни коллектива. Но сложность состоит в том, что коллектив, в который приходит такой художник, существовал и прежде и успел выработать какие-то свои линии и пути творчества. Далеко не всегда соединение их образует естественный и органический сплав. Было время, когда у нас нарождалось множество театральных студий. В студийности был свой положительный смысл. Обычно студия объединяла людей примерно одного возраста, стремившихся к одному и тому же и большей частью не имевших раньше своей установившейся творческой биографии. Таким образом, в студии легко возникал общий язык. Но в то же время перед каждой студией стояла реальная опасность заблудиться в своем собственном тупике. Для множества студий вопрос «как?» вытеснял вопрос «во имя чего?». Думаю, что именно из-за отсутствия ясной и большой цели многие студии изживали себя, не успев перерасти в профессиональный театр.

Но в тех случаях, когда у студии было свое направление, не расходившееся с задачами нашего искусства, студия легко перерастала в театральный организм, как это было, например, с вахтанговцами. Там каждая очередная работа только теснее {189} объединяла индивидуальности, которые в ней сталкивались. Но большинство наших театров выросли не из студий, они формировались более сложным и противоречивым образом, и более сложно в них выкристаллизовывается свой собственный почерк.

Что скрывать, есть немало театров, в которых объединение различных индивидуальностей происходило иногда не по творческим признакам, а по случайным организационным причинам. Очень трудно требовать, чтобы было творческое лицо у театра, который состоит из людей, не связанных общими художественными устремлениями, а объединенных только общностью помещения и ведомостью на зарплату.

Можно ли говорить о плодотворной работе, когда режиссера и исполнителей разделяет стена творческих несогласий? Может ли полностью проявиться талант, душа, темперамент актера, если средства, предлагаемые ему режиссером, противоположны тем средствам, к которым привык и которыми по убеждению хочет пользоваться актер? Может ли раскрыться в полную мощь красочное богатство мира, ощущаемое режиссером, если реализовать его в действие должны исполнители, рисующие этот мир совсем другими красками?

Речь идет не о том, чьи краски лучше и чьи хуже. Но масло и акварель не совмещаются на одном полотне. Графика и живопись законно существуют как совершенно самостоятельные виды искусства. И хотя искусство театра в целом предполагает применение всех красок, все-таки не возбраняется каждому художнику выбирать те из них, которые ему наиболее близки.

Вопросы формирования театральных трупп должны наконец найти свое разрешение, и не только потому, что есть много организационных неполадок в жизни наших театров, но и потому, что в них часто упираются коренные, существеннейшие вопросы творчества театра. Думается также, что театру нужно предоставить еще большую независимость в составлении репертуара. Ведь мы видели, что требование каждому театру ставить пьесы определенных жанров приводит нередко к тому, что режиссура подменяет замысел произведения своим собственным замыслом. Это происходит в тех случаях, когда режиссер, не увлеченный литературным первоисточником, превращает его в материал для сценической переработки, соответствующей его собственным взглядам на театральное произведение. Нечего и говорить, что в результате, по выражению Станиславского, подвергается ломке весь «позвоночный столб» драмы. Очевидно, если бы режиссер ставил только те пьесы, которые близки его вкусам и возможностям, ему не пришлось бы подвергать драматическое произведение такому болезненному изменению. Но для этого надо, чтобы режиссер и коллектив мыслили (я говорю о художественном мышлении) в одном направлении, чтобы они могли помогать друг другу.

Мне могут задать законный вопрос: что же все-таки именно я в итоге всех этих размышлений вкладываю в понятие «лицо театра»? {190} Нет необходимости, а возможно, и надобности искать формулу, исчерпывающую всю емкость этой большой и многосторонней проблемы. Лицо театра — это пьеса, которую он ставит, это общественная значимость его творчества, это художественный уровень его спектаклей, это целостность ансамбля, это отношение зрителей, то есть вся жизнь театрального коллектива. <…>

Художественное своеобразие становится органичным и убедительным, если оно определяется не диктатурой одного руководителя, как бы ни был он талантлив, но единством его творческих принципов и принципов коллектива. Почерк театра вырабатывается надежным и прочным, когда весь коллектив работает с максимальной плодотворностью, а руководитель направляет коллектив, но не подавляет его своей волей. Поэтому возможны случаи, когда один и тот же режиссер способен оплодотворить один коллектив и связать, закрепостить другой, имеющий свою собственную историю.

Сейчас перед каждым театральным коллективом встает насущнейшая необходимость распознать свою дорогу, определить свое собственное лицо. Чем скорее удастся это осуществить, тем легче будет театрам выполнить требования, поставленные перед нами жизнью.

# **{****191}** Соратники, ученики, друзья о Л. С. Вивьене

## **{****192}** Г. А. Товстоногов[[345]](#endnote-260)

Не вспомню, когда я впервые услышал имя Вивьена. Уверенно скажу — задолго до приезда в Ленинград. Во времена моей режиссерской молодости он уже был фигурой легендарной, воплощением славных традиций русского театрального искусства. За ним стояло прошлое знаменитой Александринки и настоящее Театра драмы им. А. С. Пушкина.

Когда я оказался в Ленинграде, в Театре им. Ленинского комсомола, Вивьен был старейшиной ленинградской режиссуры и самым крупным авторитетом в нашей профессии. Приезд молодого режиссера, его дебют, а потом и назначение главным режиссером — такие события обычно будоражат театральную жизнь города. Особенно такого, как Ленинград, с устоявшимися театральными традициями и связями. Отношение ко мне было настороженным, как к режиссеру мало кому известному, без всякого имени. Коллеги-режиссеры приняли меня не могу сказать, чтобы дружелюбно. Скорее — приняли в штыки. И единственным исключением в этой грустной и тревожной ситуации оказался Леонид Сергеевич Вивьен. Он пришел на первый же спектакль, определивший мое положение в театре. Это была постановка пьесы И. Ирошниковой «Где-то в Сибири»[[346]](#endnote-261). Потом говорил со мной. Говорил не просто доброжелательно, а как-то очень по-человечески. Это меня поразило, врезалось в память, и я навсегда сохранил к нему чувство благодарности. Ведь для меня тогда его приход был очень важен, авторитет Вивьена много значил.

Ну а вскоре он просто сыграл решающую роль в моей творческой биографии, пригласив на постановку «Оптимистической трагедии» В. Вишневского в Пушкинский театр. Вот тут, во время работы, я его узнал и почувствовал очень реально как руководителя театра.

Надо сказать, что искусство руководства творческими коллективами крупных мастеров — а это именно искусство — ныне совсем исчезло и забыто. Забыто сегодня и то, что овладеть им по-настоящему способны лишь исключительные личности.

Театр драмы им. А. С. Пушкина был тогда театром корифеев и полностью отвечал тем требованиям, каким и должен отвечать старейший русский театр. Он был значителен по своему масштабу: по масштабу актерских индивидуальностей, составлявших труппу, по репертуару, по эстетическим позициям. И у этого {193} театра был совершенно уникальный руководитель Леонид Сергеевич Вивьен.

Он владел неповторимым, особым способом руководства. Были совершенно исключены какие-либо диктаторские приемы. Он никогда не приказывал, не повелевал. И удивительно легко справлялся с такими могучими индивидуальностями и замечательными актерами, как Симонов, Черкасов[[347]](#endnote-262), Скоробогатов, Толубеев, Малютин, Борисов[[348]](#endnote-263), Меркурьев[[349]](#endnote-264), Честноков, Фрейндлих, да и в «dii minores» — в «малых богах» этого актерского Олимпа значительных фигур хватало. Абсолютно разные индивидуальности, сложные человеческие характеры, и каждый из них имел право на солирующее положение, на все в театре. Каждый сам по себе театр, каждый требует к себе и своим творческим интересам преимущественного внимания, каждому доступны и другие возможности — кино и телевидение.

Леонид Сергеевич умел удивительно тонко и дипломатично приводить их к интересам театра, умел умерять естественный актерский эгоизм. И эти сложные и импульсивные люди склонялись к его решениям незаметно для себя, уверенные, будто сами их приняли, и гордились своей сознательностью и позицией служения авторитету и престижу театра.

Вивьена очень уважали. Без внешних признаков обычного угодничества и лести. Уважали, считаясь с его нравственной высотой.

Сказанное им слово определяло многое. Из его разговоров с актерами о ролях и работе над ними я понял, какой он тонкий педагог. Одной иронической фразой он мог отбить целую актерскую «концепцию». Уважение артистов и непререкаемый художественный авторитет позволяли Леониду Сергеевичу создавать в спектаклях поразительные актерские ансамбли. Он согласовывал усилия таких разноплановых мастеров, как Скоробогатов, Симонов, Толубеев и Фрейндлих в «На дне», а об ансамбле спектакля «Нашествие» не однажды рассказывали многие очевидцы. Кажется, это была едва ли не лучшая постановка известной пьесы Леонида Леонова.

Литературный вкус, чувство репертуара позволяли ему твердо держать направление театра — оно было академическим в подлинном смысле слова.

Вивьен — руководитель художественного коллектива навсегда остался для меня образцом, хотя я совершенно на него не похож и отлично это понимаю. У меня другая индивидуальность, да и вся моя творческая жизнь полярно отличается от того пути, который прошел Леонид Сергеевич.

Он «вышел», так сказать, из артистов, из хороших, больших артистов. Я могу об этом судить лишь по его случайным и редким появлениям на сцене, когда он почему-либо «спасал» спектакль. Но даже в экстремальных ситуациях срочных замен или на праздновании его семидесятилетия видно было, что артист он очень крупный. Обычно такие переходы в другую специальность, {194} да еще на пост руководителя, ничего хорошего за собой не влекут. Исторический опыт доказывает, что переходы в режиссуру удавались лишь уникальным личностям. Леонид Сергеевич одна из таких редкостей. Он обладал не только художественным чутьем и умением подойти к душе и работе артиста, но и большим масштабом мысли, он слышал время и его требования. Эпоха руководства Вивьена Пушкинским театром — а эти годы можно назвать эпохой, ведь он руководил театром без малого тридцать лет — была периодом расцвета творческого коллектива, расцвета актерского и режиссерского.

Он ведь не боялся соперничества и стремился залучить в театр крупных режиссеров. Вместе с ним много лет работал Владимир Платонович Кожич[[350]](#endnote-265), постановщик спектаклей, вошедших в историю театра. И еще, пожалуй, важно — Вивьен не боялся рисковать. Ведь когда он пригласил меня ставить «Оптимистическую трагедию», его смелость сказалась не только в том, что приглашался режиссер молодой и не очень известный. Пьеса Вишневского многими тогда считалась трудной и сомнительной. В театре были против этой постановки. Сопротивление ощущалось и в процессе работы. Ничто не поколебало Леонида Сергеевича! Он все брал на себя. Всех слушал, ни с кем не спорил, только приговаривал: «Все будет чудненько, чудненько, чудненько…» — с разными интонациями.

Он верил в успех с самого начала и создал необходимую рабочую атмосферу. С одной стороны, у меня была автономия и полная свобода в выборе решений, а с другой — постоянная внутренняя поддержка. Леонид Сергеевич не вмешивался ни в распределение ролей, ни в работу с художником. Он даже не приходил на мои репетиции, но каким-то образом все знал и поддерживал меня. Я все время ощущал себя за его спиной, за спиной руководителя. Вот что было важно.

Он доверил мне спектакль до конца и будто предвидел успех. После генеральной репетиции — сдачи художественному совету театра, когда все еще слышались голоса, что это «плакат» и «матросский гиньоль», сказал:

— Посмотрим, что будет завтра. Все будет в лучшем виде… Он был провидцем. Премьера принесла успех[[351]](#endnote-266). Судьба спектакля общеизвестна.

Эта атмосфера принципиальной доброжелательности, отсутствия завистливой ревности к успехам другого царила тогда не только в театре, которым он руководил. Он ведь действительно был старейшиной театрального Ленинграда и задавал тон в межтеатральных отношениях. Сейчас, когда между театрами иной раз складываются сложные отношения настороженности и неприязни (и это стало привычным), даже как-то странно вспоминать, что тогда такого не было. Все театральные коллективы испытывали интерес друг к другу, каждый занимал свое место в театральной жизни города.

{195} Мне недавно напомнили смешной факт. Кажется, в 1957 году трем режиссерам разом, независимо друг от друга пришла в голову мысль возродить на сцене Шиллера. Главное, все трое, не сговариваясь, решили поставить пьесу «Разбойники». Этими режиссерами были Вивьен, Акимов[[352]](#endnote-267) и я. Прослышав о замыслах друг друга, не объясняясь и не вступая в спор, все трое… не поставили «Разбойников». В Ленинградском отделении Всероссийского театрального общества висела огромная карикатура: по большой дороге идем мы, все трое, у каждого под мышкой пьеса «Разбойники», а народ из-за кустов смотрит на эту картину. Смешно. Никто не поставил, но ведь и дорогу друг другу никто не перебежал.

Присутствие Леонида Сергеевича Вивьена в театральной жизни Ленинграда ощущалось постоянно и было каким-то всеобъемлющим еще и потому, что в какой бы театр вы ни пошли, вы всюду встречали его учеников. Были они и в труппе Театра им. Ленинского комсомола, ну а в Пушкинском театре и подавно.

Потом, когда я пришел преподавать в Театральный институт, Вивьеном созданный, я понял, как непререкаем его педагогический авторитет, основанный на тончайшем чутье. Уровень института, его атмосферу, бесспорно, определял Леонид Сергеевич.

До сих пор в своей педагогической деятельности я стремлюсь продолжать традиции Сушкевича[[353]](#endnote-268), Вивьена и Зона[[354]](#endnote-269). Вот три имени, три образца преподавания в ленинградской театральной школе. Они для меня и сейчас эталоны.

Учеников Вивьена можно найти всюду. И не только актеров. Он готовил и режиссеров. А из его ассистентов и помощников выходили отличные преподаватели. К примеру, ныне работающий профессор Аркадий Иосифович Кацман[[355]](#endnote-270). Отличный педагог!

Вместе с Вивьеном из театральной жизни ушел целый пласт культуры. Что-то неповторимое, связанное с личностью Вивьена, и такое значительное для огромного числа людей театра.

Вивьен был личностью, и личностью крупной, а она всегда определяет нечто очень важное для своих современников. Для меня Леонид Сергеевич тоже определил немало.

… Минуло сто лет со дня рождения Вивьена. Странная цифра. Он был здесь, с нами, кажется, совсем недавно. И его присутствие так много значило.

## Б. П. Петровых[[356]](#endnote-271)

В небольшой статье, носящей мемуарный характер, нельзя с достаточной глубиной познакомить читателя с долголетним путем такого театрального деятеля, каким был Леонид Сергеевич Вивьен.

Да это и не входило в намерение автора, хотя бы потому, что он не располагает достаточным количеством материалов, несмотря {196} на то, что знакомство и сотрудничество с Леонидом Сергеевичем охватывает четыре десятилетия с лишним.

Сколько ленинградцев, да и не только ленинградцев, с благодарностью и теплым чувством вспоминают Вивьена на сцене, хранят в памяти сыгранные им роли.

Здесь и одна из его первых ролей — Хлестаков, и Альмавива в «Женитьбе Фигаро», и Жадов, плачущий в трактире (как он сквозь слезы напевал «Лучинушку»), и Карандышев, и Хиггинс в «Пигмалионе», едва ли не лучшая его роль, и Болингброк в «Стакане воды» Скриба, и Яков Бардин в спектакле «Враги», прекрасно поставленном Б. М. Сушкевичем, и, наконец, последние роли — Репетилов и Стессель. С особым блеском был сыгран Репетилов. Актер Вивьен обладал действительно завидными качествами. Наряду с исключительным обаянием — отточенное мастерство, блестящее владение ритмами, умение глубоко раскрыть образ играемого персонажа и та элегантная легкость, которая свойственна только высокоодаренным актерам и появляется в награду за терпеливый, повседневный труд.

Как бы в благодарность за эту легкость, за неутомимую творческую юность зрители встали и долгими аплодисментами почтили артиста, когда Вивьен, отмечая свое семидесятилетие, прошел, танцуя мазурку, через всю сцену в одной из картин «Порт-Артура». Ни тени усталости, никакого нажима. Будто все это так же легко и просто, как бывало в давние годы.

Только придя в свою артистическую уборную, Вивьен сел в кресло и улыбнулся:

— Годы мазурки, увы, миновали…

Это была скорее грусть не о том, что мазурка выходит из моды, а о том, что пройденный путь много длиннее, чем предстоящий.

Разумеется, нельзя не вспомнить целую галерею поставленных им спектаклей. О них тоже есть что рассказать…

В институте Вивьен работал с удовольствием и в дни разлуки во время войны часто вспоминал институт и своих учеников. Надо сказать, что он с исключительной благожелательностью относился к студентам, у которых обнаруживал способности. Неспособных он отметал при первой возможности беспощадно. Терпеть не мог лентяев и не переносил тех, кто не считал обязанностью непрерывно работать над собой:

— Способности сами по себе, без умения трудиться никому не нужны. Ублажайте ими своих родственников, но в театре мало одной одаренности. Нужна воля, нужно умение трудиться. Без них вы скоро потеряетесь и станете ненужными для искусства.

Сам он умел трудиться настойчиво и любил процесс труда.

Жизнь его не была такой легкой и сплошь усыпанной розами, как думают многие, называя его счастливчиком. Он жил в эпоху гигантских по своему размаху и значению событий. Революция поставила перед ним, как и перед многими его сверстниками, вопросы, на которые требовалось отвечать делами.

{197} Ему пришлось встретиться с громадным количеством людей исключительного таланта и гигантского размаха. От первого урока в Театральном училище, от первой беседы с В. Н. Давыдовым до последнего шага на сцене прошли десятки лет, наполненных глубоким содержанием.

Искусство, которому он был предан и в котором работал вдохновенно, с наслаждением, с горячей любовью, властно требовало от него непрерывного движения вперед, жадного любопытства к каждому новому явлению, к каждому факту, каждой новой мысли.

Вивьену не сразу удалось пойти дорогой, о которой он мечтал. В своих записках, которые он читал в 1955 или 1956 году на заседании кафедры, отчитываясь за «вторую половину» своей нагрузки, он не без юмора рассказывал, как ему пришлось осуществить свою мечту о театре, как пришлось разорвать связи с «фамильной» профессией инженера.

Как восприняли «самоуправство» в семье, Вивьен не сказал. Вообще, он не любил рассказывать о своей личной жизни и в ответ на вопросы старался отделаться каким-нибудь анекдотом.

Гораздо позднее, возвращаясь с похорон своего брата, тоже инженера, Вивьен обмолвился несколькими словами, из которых можно было понять, что покойный во многом помог ему в трудную минуту и оказал серьезную моральную поддержку.

Первые годы его жизни в театре были непростыми. Выходные роли приносили мало удовлетворения. Может быть, эти «испытания» были сознательно организованы Давыдовым, который, конечно, продолжал любить своего ученика и незаметно для последнего заботился о нем. У Давыдова вообще была привычка «проверять силу воли». Она, кстати, целиком перешла по наследству к Л. С. Вивьену. Он любил применять это средство особенно к тем, кого он больше всего любил.

Маститые артисты безупречно вежливо и элегантно, но суховато относились к молодому актеру. А он проводил целые дни в театре. Утром участвовал в репетициях, вечером, если он не был занят в спектакле, стоя за кулисами либо из оркестра смотрел, как играют «старики».

Иногда Вивьена приглашали на концерт, где он обычно читал отрывок из «Евгения Онегина». Иногда он с труппой выезжал на гастроли. Но бывает, что случай, неожиданность решает судьбу актера. Так было и с Вивьеном.

Совершенно непредвиденно, по «высочайшему повелению» было приказано заменить назначенный спектакль «Ревизором». На этом спектакле должны были присутствовать дочери царя, вероятно для краткого ознакомления с литературой Российской империи.

Основным исполнителем Хлестакова считался известный, талантливейший артист Б. А. Горин-Горяинов[[357]](#endnote-272). В те годы у него не было соперников в этой роли. Дирекция, не предвидя неожиданных событий, разрешила ему на несколько дней по личным делам {198} уехать из города. Как на грех на один из этих «нескольких» дней упало и злосчастное воскресенье. «Высочайшее повеление» вызвало в театре панику. Играть Хлестакова было некому. Не играть «Ревизора» было невозможно. Вот тогда-то, в самый разгар полной растерянности, охватившей всех, В. Н. Давыдов и внес предложение: поручить играть Хлестакова Вивьену.

Если бы такое предложение было сделано в обычных обстоятельствах, даже знаменитого Давыдова сочли бы безумцем, хотя бы потому, что такой эксперимент противоречил всем установившимся традициям.

Молодой артист в центральной роли! Без соответствующей подготовки! Без предварительного просмотра! Да еще в таких обстоятельствах!!! В своем ли уме знаменитый старец? Но… делать было нечего. Пришлось решиться на шаг, не имевший прецедента.

Давыдов немедленно вызвал к себе Вивьена и, запершись в одном из фойе, прошел все сцены Хлестакова с дебютантом.

Можно представить, каково было состояние у Вивьена, да и не только у него одного. Но, как это иногда случается в театре, эксперимент удался. После каждого акта Вивьена вызывали по многу раз.

Вивьен выиграл. Давыдов скрылся в тени и не комментировал события, но вся труппа единогласно признала Вивьена «своим», полноправным актером Александринского театра.

Проснувшись на следующее утро, он узнал, что и материальное его положение резко изменилось. Вслед за этим Вивьена постепенно освободили от выходных ролей. Ему стали поручать роли все более и более заметные, подготовлявшие его к тому, к чему направлял его в свое время В. Н. Давыдов. М. Г. Савина нередко брала его к себе в партнеры. В спектакле «Гроза», где были заняты первоклассные артисты, а роль Катерины играла имевшая в то время значительный успех Рощина-Инсарова, Вивьену поручили ответственную роль Бориса. Вивьен много и напряженно работал, что поднимало его во мнении труппы.

Но однажды аккуратный до щепетильности в выполнении обязанностей Вивьен чуть было не оказался на краю пропасти: он опоздал на репетицию. Вивьен часто рассказывал на своих курсах, какие «воспитательные» меры применялись тогда при нарушениях правил театра:

— Утром я вдруг вспомнил, сидя за чайным столом, что у меня сегодня репетиция. Как быть? Такси не было, конки ходили медленно, бежать бегом как-то неудобно. Я положился на судьбу, что будет, то будет. И пошел.

В это время в театре все уже были в сборе. Репетицию вел В. Н. Давыдов. Начался ропот, конечно, очень приглушенный, так как стесняло присутствие Давыдова. Давыдов той дело поглядывал на часы. Наконец, он приказал расставить стулья полукругом перед самой авансценой, на которых попросил разместиться участников {199} репетиции. В центре поставили кресло, куда сел Давыдов. Все недоуменно и вопросительно поглядывали на мэтра.

— Подождем, — сказал он.

Воцарилось молчание. Слово Владимира Николаевича было абсолютным законом для всех. Ждать, к счастью, пришлось недолго. Послышались торопливые шаги. Кто-то почти бежал по гулкому коридору. Это был Вивьен, он бросился к Давыдову, но тот встал, заставив этим Вивьена остановиться.

— Господа, — начал Давыдов несколько преувеличенно вежливо, — я думаю, что все согласятся выразить полное удовлетворение, что господин Вивьен почтил нас своим присутствием.

Все изысканно поклонились Вивьену.

— Я хотел что-то сказать, — рассказывал Вивьен, — но в голове было совершенно пусто, а самому стало холодно, как будто я без пальто вышел на студеную улицу.

Увидев мою неудачную попытку в ораторском искусстве, Давыдов неожиданно и очень повелительно сказал: «Начнем репетицию». Я репетировал из рук вон плохо, но никто не сказал мне ни одного замечания. Когда кончилась репетиция, актеры начали расходиться, проходя мимо меня, с любезным поклоном говорили: «До свидания».

Если бы у меня было плохое сердце, как у брата, я бы умер на месте!

Однако не было никаких административных взысканий, меня не только никто не вызывал, наоборот, все были вежливы, но сквозь вежливость чуть-чуть проскальзывал холодок.

Как видно, в театре, в его традициях был разработан арсенал разнообразных мер, кроме тех, которые применяла к провинившимся администрация.

Вивьен, рассказывая об этом случае, прибавлял:

— После этого я ни разу не опоздал ни на репетицию, ни тем более на спектакль.

Еще с 1904 года в Петербург стали регулярно приезжать на гастроли «москвичи», как называли тогда часто Московский Художественный театр[[358]](#endnote-273).

Спектакли «художественников», так же как чрезвычайно путаные рассказы о приемах, к которым прибегали на репетициях К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, вызывали противоречивые толки. Одни осуждали, другие хвалили. Кугель неистовствовал в своих рецензиях. Холодно, а иногда и ядовито писали в суворинском «Новом времени»[[359]](#endnote-274). Все выискивали, нет ли где крамолы.

А между тем в холодные весенние ночи около Михайловского театра стояли, иногда зажигая костры, чтобы обогреться, нескончаемые толпы людей за билетами на петербургские гастроли МХТ.

Такие очереди до той поры в Петербурге видели только на Шаляпина и на таких артистов, как Карузо[[360]](#endnote-275), Баттистини[[361]](#endnote-276).

{200} Вивьена, например, мучил вопрос: почему «Чайка» с участием таких исполнителей, как Комиссаржевская и Давыдов, провалилась в Петербурге, а в Москве обрела такую яркую жизнь и славу?

Нельзя думать, что Вивьен пошатнулся в привязанности к своему театру, к своим учителям, нет. Всю жизнь он прожил в театре, получившем название — Театр имени Пушкина.

Со сцены этого театра его в гробу уносили в последний путь. С 1911 по 1966 год он ни разу даже в мыслях не думал его покинуть. Пятьдесят пять лет непрерывной работы — это чего-нибудь да стоит!

Но где-то в глубине его сознания в те годы мучила его некая тревога, закрадывалось в душу беспокойство, не хватало чего-то, что прояснило бы все, что происходит вокруг.

Еще более острыми и противоречивыми, но увлекательными впечатлениями были наполнены встречи с В. Э. Мейерхольдом, режиссером удивительного таланта. Мейерхольд уже в 1914 году имел свою студию на Бородинской улице, 6.

Он именовал себя Доктором Дапертутто, был поглощен своими мечтами о будущем театра. Многие из этих мечтаний были опубликованы в выпускаемом им журнале «Любовь к трем апельсинам». Три раза в неделю двери студии были открыты для всех. Особенно ошеломляли зрителей показы Мейерхольда. Мейерхольд в то время увлекался биомеханикой, разрабатывая ее, и действительно достигал необычайных высот выразительности на своих уроках.

Все было необычным в студии Мейерхольда. Необычной была и программа студии. Там проходились такие предметы, как: «1. Основные принципы сценической техники импровизированной итальянской комедии. 2. Применение в новом Театре традиционных приемов спектаклей XVII и XVIII веков. 3. Изучение техники сценического движения. 4. Музыкальное чтение в драме. 5. Практическое изучение вещественных элементов спектакля: устройство, убранство и освещение сценической площадки, наряд актера и предметы в его руках».

Лекции на эти темы читались в большинстве случаев К. М. Миклашевским[[362]](#endnote-277). Непосредственным помощником Мейерхольда был В. Н. Соловьев, впоследствии педагог Театрального института.

Программа бросалась в глаза резкой противоположностью тем программам, которые были знакомы Вивьену. Вивьен часто бывал на Бородинской, 6, познакомился с участниками студии, много говорил с Мейерхольдом. Его он очень уважал и впоследствии старался привлечь к работе в Пушкинском театре, а в годы, когда прервалась сценическая деятельность мастера, вспоминал о нем вслух как об одном из крупнейших режиссеров. Но в те годы ему необходимо было связать в своем сознании Давыдова, Станиславского и Мейерхольда, чтобы найти собственное свое решение, а этому многое мешало.

{201} Так дожил Вивьен до величайшего события — Великой Октябрьской социалистической революции. Вивьен, не задумываясь, встал на ее сторону. Правда, он не сразу понял ее задачи, ее принципы, но у него никогда не проглядывало «патрицианское» к ней отношение. Вивьен увлекался выступлениями Луначарского, который не раз бывал в театре и даже прочитал там несколько лекций по эстетике. Вивьен был поражен разносторонностью интересов наркома, его эрудицией и памятью.

Бывшее Театральное училище было реорганизовано и получило новое название — Школа русской драмы. Из старых педагогов остался только Ю. М. Юрьев, ушедший из бывшего Александринского театра и поступивший в БДТ.

Вскоре организовалась Школа актерского мастерства (ШАМ), В качестве педагога в нее был приглашен и Л. С. Вивьен, пользующийся большим авторитетом у молодежи. Вскоре Вивьен привлек к работе В. Н. Соловьева.

Вивьен на своих уроках ввел нечто новое, чуждое старой школе. Этим новым был этюд на вольную тему. В этюдах тренировал Вивьен своих воспитанников на конкретность, точность и разнообразие ритмов поведения действующих лиц, требуя логики их поступков. С другой стороны, он неотступно следил за организованностью движений. Логика поведения была как бы подсказана размышлениями о приемах Станиславского. Вивьен имел еще недостаточное понятие о методах работы Станиславского с актером. Ему довелось лишь в 1921 году познакомиться с рукописью Станиславского, которая была дана Вивьену А. Н. Морозовым[[363]](#endnote-278). Вивьен тщательно изучал ее.

Что касается движения, то это было навеяно Мейерхольдом и его увлекательными уроками в студии на Бородинской, 6.

Новым было и то, что Вивьен ничего не подсказывал и требовал полной самостоятельности учащихся: самостоятельности замысла, его воплощения, самостоятельности инициативы. Вивьен работал с увлечением и вскоре эти уроки посещали почти все учащиеся. Уже у него стали появляться термины, которые в последующие годы вошли в его программу: «внимание, воля, мысль». Он проявил себя новатором, предлагая искать сюжеты для этюдов в современной жизни. Новым было и отношение к замыслам воспитанников. Он разрешал им фантазировать, придумывать, оформлять свою работу, умело разжигая в них страсть к активности. Он требовал самостоятельности в подготовке показа работы и самостоятельности в умении конкретизировать в действии свои указания. Но, разумеется, это все было, так сказать, «на подходе» к мастерству педагогической деятельности.

Он много еще не понимал и, в отличие от многих, тоже не понимающих, умел сказать «не понимаю», «не знаю».

В 1922 году конференция по художественному образованию выдвинула вопрос об организации в Петрограде театрального вуза. Новый вуз включал бы в себя целый ряд учебных заведений {202} города, объединяя их под единое руководство на правах факультетов.

Народный комиссар просвещения А. В. Луначарский хорошо знал театральную среду, неоднократно посещал бывший Александринский театр, был знаком со многими «стариками» и с молодежью.

Выбор его пал на Л. С. Вивьена как на руководителя организационной группы, которой предстояло создать новый театральный вуз — Институт сценических искусств, ИСИ, как его называли сокращенно.

Предстояла трудная работа, во-первых, нужны были педагоги, которые вели бы лекции по теоретическим дисциплинам; во-вторых, пользуясь временно старыми программами по основному предмету, а их было примерно столько, сколько было руководителей по дисциплинам «мастерство актера», надлежало постепенно выработать новую программу, которая могла бы стать обязательной в будущем для всех педагогов. В‑третьих — подобрать контингент учащихся.

Это был первый случай в истории русского театра. Для актера сделалось необходимым высшее образование. Правда, вскоре последовали уступки отдельным, к счастью, недолговременным веяниям и ИСИ преобразовали в техникум. Но принципиально правильная позиция восторжествовала, и ИСИ, переименованный в Ленинградский театральный институт, вновь обрел статус вуза.

Ректором ИСИ был назначен Вивьен, проректором — режиссер С. Э. Радлов[[364]](#endnote-279). Вивьен перетащил многих педагогов из ШАМа в ИСИ. С Радловым пришла Е. Д. Головинская[[365]](#endnote-280) и ряд других.

Новая единая и обязательная для всех программа стала основной целью нового вуза, но создалась она не сразу и далеко не в один год. Большую роль здесь сыграла Е. В. Елагина, а также Б. М. Сушкевич и Л. Ф. Макарьев[[366]](#endnote-281).

Вивьену трудно было работать — не хватало времени. Ежедневные репетиции в театре по утрам, частые спектакли с его участием по вечерам оставляли для учебных занятий только середину дня. Но и здесь его рвали на части. Как ректор, он отвечал за все. Как художник, он, несомненно, нес серьезную ответственность за своих учеников: В. В. Меркурьева, Ю. В. Толубеева, М. К. Екатерининского[[367]](#endnote-282), А. П. Павлычеву.

Курс оказался удивительно интересным. В свое время Вивьен признавал, что талантливые ученики не только воспринимают то, что старается привить преподаватель, но обогащают и самого мастера, предоставляя ему возможность использовать богатейший материал, выбирая трудные и привлекательные работы.

Именно работая с этой группой, Вивьен пришел к выводу, что можно попробовать создать свой собственный театр. Эта мысль в конце концов осуществилась. После окончания курса молодые актеры под руководством своего мастера организовали новый театральный коллектив.

{203} Этот Театр актерского мастерства (ТАМ) скоро стал очень популярен в городе. Некоторые из спектаклей были действительно удачны и привлекали самого широкого зрителя. Нельзя не упомянуть о «На дне» М. Горького, где Меркурьев великолепно играл Луку. Его блестящими партнерами были Толубеев, Екатерининский и Павлычева. Нельзя не упомянуть и спектакль «Правда — хорошо, а счастье лучше» с таким блестящим ансамблем, как Меркурьев, Павлычева, Екатерининский. Спектакль обрел завидное долголетие и вспоминается до сих пор. Вивьен был увлечен работой в своем молодом театре, хотя это в какой-то мере сокращало возможности давать прежнее количество уроков в институте. Он даже отказался от ректорства, оставив за собой только педагогику.

Вивьен был вынужден реорганизовать работу на своем курсе. У него стали работать два помощника, которые, распределив между собой практические занятия, показывали Вивьену наработанный материал. Это в известной мере помогало в том смысле, что работа двигалась вперед и застоя не было. Вскоре Комитет по делам искусств при СНК СССР назначил Леонида Сергеевича художественным руководителем Театра им. А. С. Пушкина. Театр актерского мастерства оказался в критическом положении. Все понимали, что так долго продолжаться не может. От чего-то надо было отказываться. Приходилось постепенно готовить наиболее эффективный выход из положения.

У ТАМа были хорошие спектакли. В Ленинграде уже ходили разговоры, а почему бы таким артистам, как Меркурьев, Толубеев, Екатерининский, не перейти в ведущие театры города. Вивьен этому не препятствовал. Меркурьев оказался в Театре им. Пушкина, Толубеев и Екатерининский были приглашены в Театр им. Ленинского комсомола, а Вивьен остался только в Пушкинском и в институте.

Уйти из института он просто не мог. «Совесть не позволяет», — признавался он. И действительно, какое-то глубинное моральное чувство не позволяло ему сделать такой шаг.

Может быть, сейчас следует припомнить, как Вивьен проводил свои занятия в институте. Он был безупречно вежлив со своими учениками и заботился о всех их нуждах вплоть до материальных. Одновременно он умел держать своеобразную «дистанцию» и не позволял никому никакой фамильярности, считая ее гибелью авторитету.

Студенты любили его и верили ему безгранично. Случилось так: занятия проводил один из его помощников и где-то чего-то не уловил. Что-то не клеилось, не получалось. Действие, как Вивьен говорил, «скрипело».

Студенты, относившиеся и к помощникам Вивьена очень хорошо и вежливо, не позволяли себе показать свое волнение. Но в душе они не могли не впасть в уныние. И вдруг — открывалась дверь и в классе появлялся Вивьен.

{204} Он, улыбаясь, поглядывал на лица своих воспитанников и говорил: «Ну‑с, показывайте, что у вас делается. В чем загвоздка?» Студенты выходили на площадку и показывали неудающийся им (а скорее, педагогам) отрывок.

Вивьен делал ряд указаний, но что то явно не договаривал. Оберегая тщательным образом авторитет своих помощников, он не раскрывал многого и, оставшись наедине с педагогом, как бы вскользь говорил: «А может быть, попробовать вам завтра самим сделать» — и тут же указывал, как бы он сделал. И вот это-то самое и было ключом к сцене. Разумеется, помощники Вивьена начинали следующий урок примерно так: «Ну и попало же нам вчера от Л. С. Он забраковал наши решения сцены и предложил попробовать следующее…» Студенты очень уважали «признания» педагогов и никогда не давали им понять, что они догадались, что Вивьен не даст им утонуть. С громадной активностью они начинали работать, и все — и они, и педагоги убеждались в том, что Вивьен верно определил ошибку.

— Единственно, что у меня получается хорошо, — это диагноз. Умение найти, где больное место, — любил повторять Вивьен.

У Вивьена был ряд своеобразных привычек. Проверяя какую-то сцену, он обычно сидел не поднимая глаз и внимательно слушал, что происходит, как «подается» текст. Это перешло к нему от Давыдова, который советовал спуститься в трюм под сцену и оттуда слушать спектакль — «Всегда услышишь, где фальшь».

Вивьен не любил показа, прибегал к нему редко, но делал это блестяще.

Также не употреблял обычную терминологию. Нечасто от него можно было услышать: «сквозное действие», «сверхзадача». Он пользовался собственной терминологией: «Где внимание?», «Потеряли мысль», «Где логика?». Любил оставлять в конце занятия свободное время, прекращал урок как таковой и переходил на беседу со студентами.

Ни разу не приходилось ощущать в этих беседах никакого принуждения. Всегда было весело, занимательно и очень полезно. Ужасно не любил «прорабатывать» студентов. Бывало в деканате просят: «Леонид Сергеевич, у вас на курсе вчера ребята не пришли на семинар» или «А вот у вас такой-то имеет опоздания». Вивьен терялся и старался сбыть «неприятный разговор» своему заместителю.

Не любил записывать что-нибудь во время просмотра в аудитории. Всегда все запоминал. Внимание у него было развито великолепно.

Началась война. По распоряжению правительства уже в августе театр был эвакуирован в Новосибирск. А институту пришлось пережить в Ленинграде самые тяжкие дни блокады. Лишь в конце февраля 1942 года он был отправлен на Большую землю.

В Новосибирск с запозданием доходили сведения о длинном и трудном пути института через Кавказ, Баку, Красноводск, {205} через Сибирь до Томска. В результате энергичных действий Л. С. Вивьена и Н. Е. Серебрякова[[368]](#endnote-283) институт получил разрешение перебраться в Новосибирск. Может быть, этот переезд вызвал новые трудности и не облегчил бытовых условий института, зато позволил студентам ежедневно общаться с коллективом пушкинцев.

Но напряженная работа в театре не позволила Вивьену принять участие в педагогической работе. Его курс, начатый еще в Ленинграде, был целиком поручен Серебрякову, который довел его до конца обучения и показал отличные результаты на экзаменах.

Встреча Вивьена со студентами произошла уже в Ленинграде, после реэвакуации театра и института.

Снова возобновились учебные занятия на Моховой улице, 34. Возникла необходимость организовать и укомплектовать режиссерский факультет. Вивьен стал заведующим кафедрой режиссуры.

По его инициативе к преподаванию были привлечены А. А. Музиль[[369]](#endnote-284), Я. Б. Фрид[[370]](#endnote-285), Н. М. Микеладзе[[371]](#endnote-286) и, наконец, Г. А. Товстоногов. Появилась аспирантура. Ряд учеников Вивьена вышли в режиссеры телевидения. За период с 1946 по 1956 год кафедра режиссуры выросла и утвердилась как активно действующий участок Ленинградского театрального института им. А. Н. Островского.

К сожалению, годы, напряженная работа на посту главного режиссера в Театре им. Пушкина отозвались на здоровье Вивьена. Приходилось мириться с тем, что Леонид Сергеевич стал реже посещать институт.

И тем не менее уроки, которые он проводил, были интересными, творческими. Много дал Вивьен молодым режиссерам во всех отношениях. Нельзя не вспомнить, как он учил режиссеров общаться с актерами. Великолепно показывал Вивьен, как следует проводить монтировочные репетиции при минимальном количестве возможностей, которыми обладало хозяйство института в первые годы после войны.

Меньше всего он любил занятия за столом…

## Р. С. Агамирзян[[372]](#endnote-287)

### 1

Случилось так, что долгие годы я был связан с Леонидом Сергеевичем Вивьеном — сначала учился в его классе на режиссерском факультете Ленинградского театрального института им. А. Н. Островского, потом работал в Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина, который он возглавлял.

… Август 1948 года. В здании на Моховой идет прием на режиссерский курс Л. С. Вивьена. Имя Вивьена еще с довоенных лет знакомо мне по книгам. Тогда, глядя на его фотографии, я представлял себе Вивьена в жизни и на сцене этаким классическим {206} героем-любовником. А на консультации в институте передо мной за столом сидел полноватый красивый человек, непохожий на свои портреты, который доброжелательно, пристально вглядывался в каждого поступающего и задавал вопросы неожиданные, не имеющие отношения к профессии режиссера. Помню, одного из нас он спросил:

— Почему велосипед едет и не падает?

Впоследствии я как-то допытывался у Вивьена, для чего он задал такой странный вопрос. Леонид Сергеевич сказал:

— Мне важно было не что, а как ответят на вопрос. Если у человека есть склонность к образному мышлению, он обязательно сделает какое-то движение руками или ногами. Он включит в ответ весь свой физический аппарат, если он темпераментно и пластически мыслит. Если же начнет объяснять наукообразно, то, значит, человек не склонен к такого рода мышлению. Впрочем, заключение такое, конечно, не окончательно.

На первых порах Вивьена на консультациях не интересовали культура и широта знаний поступающих. Он выяснял, какой у нас жизненный «багаж», как мы умеем разбираться в людях. Меня, например, он расспрашивал об армейской жизни, какую должность я занимал, принимал ли участие в боевых действиях.

Вопросы имели не анкетный характер. Вивьена интересовал личный жизненный опыт — один из главных, по его мнению, компонентов профессиональных данных будущего режиссера. Вивьен долго «допрашивал» меня, почему я живу в России, говорю почти без акцента. Моей же театральной деятельности он в разговоре почти не касался. Зато на коллоквиуме Леонид Сергеевич выяснял уровень культуры, начитанность, широту взглядов, расспрашивал нас о любимых книгах, музыке, очень подробно выяснял знание истории театра, но не в академическом смысле, а в смысле ощущения материала. Его снова интересовало, как ты будешь объяснять, воспримешь ли, скажем, отличие, своеобразие искусства Шекспира и Шиллера, пойдешь ли вглубь или по поверхности в определении особенностей их творчества.

Вивьен показывал на коллоквиуме репродукции. Мне достался «Неравный брак» Пукирева. Вивьен спросил, что происходит на картине. Я стал говорить о композиции, светотени, а он снова и снова «поворачивал» меня к жизни:

— А кто этот молодой человек, эта женщина? К светотени это не имеет ни малейшего отношения, — пояснял он с улыбкой.

Вивьен пытался вызвать в воображении экзаменующегося комплекс ассоциаций, которые, видимо, волновали художника, когда он создавал свою картину. И снова его интересовало прежде всего не что я говорю, а что со мной в этот момент происходит, интересовал характер моего мышления.

В конце коллоквиума Леонид Сергеевич взял из стопки журналов «Огонек» и показал мне графический этюд, изображавший парк, где на пнях, на скамейках, на земле сидели люди и читали {207} газеты, журналы, книги. Вивьен закрыл надпись под рисунком и спросил, что происходит с этими людьми. Я ответил: «Они читают…»

— Но почему собрались эти люди здесь, неужели для этого нет другого места? Что это — изба-читальня?

Подумав, я сказал, что, может быть, это сотрудники какого-то научно-исследовательского института работают за городом, объявлен перерыв, но одни продолжают искать решение проблемы, другие — отдыхают. Вивьен показал мне название рисунка: «На отдыхе».

Таким образом, Леонида Сергеевича занимало постижение характера людей, их взаимоотношений. Он не раз обращал наше внимание на то, что текст пьесы — опознавательный знак для режиссера, что это «разбросанные в пространстве иероглифы», которые мы должны разгадать, объединив в спектакле общим замыслом.

Вивьен любил пример, приводимый К. С. Станиславским: если положить звукозаписывающий аппарат под диван, когда грабят дом, то можно будет убедиться, что слов сказано немного («дай», «посмотри», «возьми», «тише»). Но, зная предлагаемые обстоятельства, по этим трем-четырем словам мы силой своего воображения сможем восстановить картину происходящего, где каждое слово было бы результатом физических усилий, движений, поступков лиц, действующих в этих предлагаемых обстоятельствах.

Во время занятий Вивьен прибегал к упражнениям, развивающим эту область воображения режиссера. Одно из упражнений называлось «Вещи говорят». Предлагалось создать композицию из предметов, которая прочитывалась бы определенным образом. Вивьен отвергал банальные решения, вроде рассыпанных карт и недопитой бутылки.

Он не раз обращал наше внимание на живопись Федотова, подчеркивая, что художник владел искусством «говорящих вещей». Опечатанные вещи во «Вдовушке», прикрытые бумагой хлеб и колбаса в «Завтраке аристократа», вся картина «Свежий кавалер» — иллюстрации к упражнению «Вещи говорят». По вещам в произведении «Свежий кавалер» можно восстановить картину всего происшедшего.

Согласно условиям экзамена, полагалось представить письменную экспозицию спектакля по выбору поступающего. Я взял «Юность отцов» Б. Горбатова, постановку которой мне удалось осуществить незадолго до поступления в институт. Над экспозицией я много трудился, подробно разработал идейно-тематическую сторону спектакля, характеры персонажей, определил мизансцены нескольких эпизодов.

Вивьен отнесся к моей экспозиции иронически. Бегло перелистал, спросил:

— Ставили? Прелестно…

И отложил ее в сторону.

{208} Потом, уже на занятиях, одну беседу он посвятил экспозициям. Досталось всем, в том числе и мне, за чрезмерное увлечение литературоведческим анализом и за отсутствие собственного взгляда на пьесу.

Естественно, из-за волнения на экзамене многое забылось, но и сегодня помнится ощущение, что ты говоришь с человеком, который заранее знает, что ты ему ответишь, и лишь проверяет, соответствуют ли твои слова его представлениям. И в дальнейшем, когда я работал с Леонидом Сергеевичем в Театре им. А. С. Пушкина, это ощущение не покидало меня и заставляло быть кратким, быстрее уходить из кабинета главного режиссера. Сколько раз, бывало, волнуясь, говоришь совсем не по существу, но он спрашивает о том, что на самом деле тебя беспокоит.

Вивьен был человеком доброжелательным, беззлобным, никогда ни о ком не говорил плохо. Он мог творчески не принимать кого-то, отрицать полностью, но и в этом случае не унижал достоинства человека. Он буквально источал доброжелательность, великодушие. Ему это часто ставилось в вину. Казалось, что он непоследователен, что жертвует во имя доброжелательности какими-то художественными ценностями. Но чаще всего он оказывался прав именно по художественной линии.

После коллоквиума число поступающих уменьшилось. Нас собрали в аудитории. Вивьен сказал:

— Уцелевшие приступают к практике. Покажите этюд на три-четыре минуты, в котором присутствовал бы некий предмет, определяющий происходящее в этюде.

Вивьен предложил нам названия предметов, на которых должен был выявляться смысл этюда, его сюжет. Дал один час на подготовку. Когда этюды показывали Вивьену, его больше интересовало, что мы будем говорить об этюде. Он проверял на этюде возможность замысла, может быть, существовавшего лишь в нашем намерении, но замысла. После этюдов поступающих осталось еще меньше. Потом наступил экзамен по актерскому мастерству.

Методика проведения вступительного экзамена у Л. С. Вивьена была своя. В ГИТИСе начинали с актерского мастерства, а Леонид Сергеевич актерским мастерством заканчивал. Очевидно, он опирался при этом на известную мысль Вл. И. Немировича-Данченко о том, что режиссер должен быть «прирожденным актером», но выразительной актерской индивидуальностью постановщик может и не обладать.

На следующий день появились списки зачисленных.

Начались занятия.

Хотя прошло уже сорок лет, я хорошо запомнил первый урок Вивьена, первую его беседу с нами. Вивьен определил план работы на все время учебы, рассказал, чему оно будет посвящено и каких результатов он ждет от нас. Он говорил нам:

— Вы выбрали сложную профессию, одну из наиболее сложных в двадцатом веке, ибо профессия режиссера требует такого количества {209} различных человеческих качеств и знаний, которые редко удается объединить в себе одному человеку. И это не говоря уже о таланте. Талант — исходное, «предварительное» условие, которое создает только возможность стать режиссером. Все остальное — личные качества: воля, ум, широта мышления, уровень образованности — могут сделать эту возможность действительностью.

Дальше следовало перечисление многочисленных, повергших нас в полное уныние качеств, необходимых режиссеру для работы в театре. Для того чтобы просто работать, а не успешно работать. Да кто же обладает таким количеством редких, присущих одному человеку качеств?!

— Самое трудное, — говорил Вивьен, — заключается в том, что требуется соединить в себе душевные качества, казалось бы, несоединимые. Например, склонность к ясному литературному анализу — ни в коем случае не увлекаясь им! — драматургического материала с ярким чувственным его восприятием. Пьеса должна иметь для вас не только смысл, но и цвет, звук, вкус, запах! Мало того, вы должны не только «почувствовать» пьесу, но и эти неуловимые «чувствования» перевести на нормальный человеческий язык — не признаю режиссеров, изъясняющихся на птичьем языке междометий, вздохов, многочисленных пауз и бессмысленных восклицаний! — и своим замыслом будущего спектакля вдохновить и темпераментно увлечь за собой актеров.

— Каждый спектакль, — продолжал Леонид Сергеевич, — это своеобразная игра со своими правилами актеров во главе с режиссером против зрителей и критики. Игра всегда азартная, яростно полемичная, в корне ломающая укоренившиеся, привычные представления о пьесе и ее авторе, если это классика, или создающая впервые непохожее на все подобное театральное представление, если это современная пьеса. Но в то же время режиссер должен, просто обязан в этом «горячечном» азарте сохранять ясную, трезвую голову и быть самым беспощадным критиком своего собственного создания. Вы должны «уметь знать» про себя и свой спектакль то, что не придет в голову ни одному из критиков! Хотя угадать, что им придет в голову, дело почти безнадежное! Да и надо ли?

Большое внимание уделял Вивьен вопросам идейным, гражданственным. Долго и подробно говорил он о неразделимости образно-метафорического и мыслительного ряда в профессии режиссера. Иногда даже казалось, что он нарочито усложнял беседу, вовсе не заботясь, поймем ли мы его, он как бы ставил перед нами проблемы, постижению и решению которых мы посвятим все пять лет наших занятий.

Вивьен любил повторять одну парадоксальную мысль Гете, которая в его пересказе звучала примерно так:

— Принято говорить, что в любой полемике, любом столкновении противоположных точек зрения истина лежит посередине. {210} Но это неверно. Между противоположными точками зрения на один и тот же предмет вовсе не истина, а проблема. Именно проблема создает крайние точки зрения. Создает то, что называется «борьбой идей». А если говорить о театре, то в нем борьба идей всегда персонифицирована в борьбе людей, в конфликте, составляющем суть сценического действия.

И сколько раз потом и в жизненных ситуациях, и в сценических коллизиях мне приходилось убеждаться в справедливости этого утверждения.

Много внимания уделял Вивьен и этике:

— Режиссер, попадая в театр, становится в той или иной степени руководителем коллектива, часто состоящего из людей опытных, искушенных в театральном деле, за плечами которых не один десяток сыгранных ролей. Молодой режиссер всегда приходит в театр «офицером», в то время как актеры — даже самые прославленные — всегда «солдаты». И это обстоятельство налагает на режиссера особую ответственность в области этики взаимоотношений с исполнителями спектакля и труппой театра в целом.

Вивьен подчеркивал, что сохранение точной грани между подлинной принципиальностью, бессмысленным упрямством и чванливым самообольщением собственной исключительностью, свойственным человеческой природе, составляет, очевидно, то умение, за которое наиболее высоко оценивает режиссера-руководителя работающий с ним творческий коллектив.

Режиссеру никогда не прощают отступления от художественной принципиальности ради сохранения душевного покоя и достижения материальных благ, и в то же время ему не прощают нарушения элементарных этических норм во взаимоотношениях с людьми во имя принципиальности. Каждый из вас должен поставить перед собой вопрос: «Для чего я пришел в театр?» Для того, чтобы самоутверждаться, выпячивать свое «я», завоевывать так называемое «положение», приобретать власть над людьми, или для того, чтобы служить своей профессией нравственному совершенствованию человека в духе тех идей, которые господствуют сегодня в умах прогрессивных представителей народа.

— И запомните навсегда, — сказал тогда Вивьен, — сейчас для вас это только «словесная формула», а впоследствии придет время, когда каждый почувствует это, что называется, на «собственной шкуре», если станет режиссером, разумеется (а до этого еще ой как далеко!); творческое и этическое в нашем деле неразрывно, и, теряя как личность во взаимоотношениях с людьми, вы бесконечно теряете творчески.

Вивьен с юмором завершил беседу:

— Наконец, вы выбрали опасную профессию. На заводах в некоторых цехах выдают молоко — «за вредность». Я давал бы его и режиссерам. Вот сталевару брызнул в лицо раскаленный металл, каменщик уронил себе на ногу камень — это производственная травма, и за этим следит хорошо поставленная у {211} нас в стране служба — техника безопасности. А режиссера могут походя обругать в газете неизвестно за что («брызнул металл»), лишить постановки, снять с работы только потому, что в его спектакле кого-то (ох уж этот таинственный «некто в сером!») что-то не устроило («упал камень»). Это, поверьте мне, тоже производственная травма, но никакая техника безопасности здесь уже не поможет. Режиссер никогда правым быть не может. Все вокруг знают, как надо, он один всегда ошибается и заблуждается. Вы станете подлинными профессионалами тогда, когда научитесь относиться к этой стороне своего дела с философским спокойствием. Но предупреждаю! Это самое трудное — научиться относиться ко всему этому спокойно, но не равнодушно. Равнодушных к своему творчеству и своей судьбе людей я что-то не встречал. Да и могут ли они быть?!

Когда закончилась эта трехчасовая беседа, можно было задать ему любой вопрос, он всегда отвечал непринужденно и исчерпывающе. Больше того, он сам провоцировал нас на вопросы, шутливо замечая:

— Многозначительное молчание — не признак глубокомыслия. Вспомните Чебутыкина из «Трех сестер» А. П. Чехова: «Я не читал, совсем не читал, а на лице своем показал, будто читал».

Эта шутка так и дошла до конца учебы: «понял» или «на лице показал?» Не скрою, что я пользуюсь ею до сих пор на репетициях с актерами в театре.

Атмосфера непринужденности — сейчас говорят «раскованности», — которую сумел создать Л. С. Вивьен в той памятной нам беседе, сохранилась до самого конца занятий в институте. А для меня — на многие годы совместной работы.

Я вспоминаю, что, обмениваясь позже друг с другом впечатлениями от вступительной беседы Вивьена, все сходились на том, что наши представления об узкопрофессиональном понимании режиссерского дела сильно поколебались. Теперь режиссура представлялась труднодоступной вершиной, к которой надо стремиться всю жизнь и, может быть, никогда ее не достигнуть. Жизнь впоследствии подтвердила справедливость этих, тогда еще смутных, догадок.

Сейчас, перечитав написанное, я подумал, что изобразил Вивьена этаким пророком, провидцем будущего. На самом деле это вовсе не так! У всяких воспоминаний есть тенденция «приукрашивания», наведения «хрестоматийного глянца». Не удалось, вероятно, и мне избежать этого. Больше всего не хотелось бы написать о Вивьене слащаво-сентиментально. Эта первая беседа была совсем не пророческой и меньше всего наукообразной. Она велась в форме самого непосредственного общения с аудиторией. Разговор был вовсе не умозрительным — вскрывалась суть профессии человеком, который, владея ею, много передумал и проанализировал с позиций долголетней практики. Он делился не окончательными выводами, не «вещал», а как бы пытался внушить {212} нам результаты своего опыта, прекрасно понимая в то же время, что каждый из нас пройдет собственный путь, приобретет собственный, подчас горький опыт, который, возможно, не будет совпадать с его опытом, так как мы люди другого поколения, а стало быть, и другого мироощущения, чем он.

Он прекрасно понимал, что не все мы станем режиссерами, что в этой профессии непомерно велик процент самого жестокого и безжалостного отбора. Не только понимал, но и прямо говорил нам это, ничуть не скрывая правды. А мы самонадеянно воображали, что он сгущает краски ради «педагогических задач», пугает нас, чтобы учились лучше, относились к делу серьезней.

Теперь-то я знаю, что картина, нарисованная им, была пасторальной идиллией в сравнении с тем, через что пришлось пройти на самом деле.

И, думая сегодня о том пути, который я проделал за годы учебы в институте, а потом работы в самых разных театрах, не могу отделаться от мысли, что все, к чему стремился и стремлюсь до сих пор, было определено той памятной беседой.

### 2

А потом была учеба, каждодневные напряженные занятия, постижение основ профессии, бесконечные упражнения, упражнения разные, порой самые неожиданные, иногда просто формальные. Вивьен всегда говорил:

— Без содержания — форма ничто, но и без формы не бывает содержания — это досужие вымыслы! И не только в театре — в любом из видов искусства.

Надо сказать, что он даже в то время никогда не скрывал своих дружеских отношений с В. Э. Мейерхольдом. Задавая нам новые упражнения, не стеснялся говорить:

— Это упражнение придумал не я, а Мейерхольд.

Называл его гениальным режиссером.

Одно из таких упражнений у нас называлось «предмет, человек, пространство». Предлагался некий предмет — стол, лестница, учебный куб, — и нужно было изобрести элементарный сюжет, исчерпывающий все возможные комбинации пространственных сочетаний человеческой фигуры — ее положения — и заданного предмета.

Л. С. Вивьен вообще на первых порах много времени уделял положению человека в пространстве. На одно из занятий он принес альбом с фотографиями античных скульптур. Леонид Сергеевич фиксировал наше внимание на разнообразии положений человеческого тела, которые диктуются различием эмоциональных состояний.

Он подчеркивал неразрывность положения человеческого тела в пространстве с внутренним психологическим импульсом, властвующим каждую данную минуту над человеком.

{213} Помню, Леонид Сергеевич раскрыл альбом на странице с фотографией известной скульптуры «Ниобея»[[373]](#endnote-288) и попросил рассказать, какое впечатление на нас она производит. Мы наперебой стали говорить:

— Ужас, страх, решимость защищать детей, отчаяние…

— Как же так — камень! — и он постучал по столу. — Ничего он не может чувствовать. А производит впечатление! Как же так?

Вивьен подводил нас к мысли о том, что, рожденное эмоциональным импульсом, психологическим состоянием, положение человеческого тела в скульптуре рождает в смотрящем — зрителе — ответный, порой очень сильный, эмоционально-психологический импульс.

В связи с этим Вивьен говорил:

— Мизансцена при всей своей емкости должна обязательно прочитываться единообразно.

Он приводил в этом случае знаменитый пример К. С. Станиславского:

— Закройте зеркало сцены толстым стеклом, отключите то, что актеры говорят. Если мизансцена в спектакле выстроена пластически точно, образно, емко, то мы должны понимать происходящее между людьми по их расположению в пространстве, по их соотношениям друг к другу и по их передвижениям в сценическом пространстве.

— Зеркало сцены — всегда картина, — продолжал Вивьен, — и в построении мизансцен нужно стремиться к единообразному их пониманию. Мизансцена должна читаться сама по себе, независимо от текста, произносимого актерами.

Одно из интереснейших, на мой взгляд, упражнений, которое предлагал нам Л. С. Вивьен, называлось «Этюд по картине». Эти этюды и составили программу экзамена по режиссуре первого полугодия первого курса. Суть упражнения заключалась в том, что нужно было, выбрав живописную картину — любую, но хорошую! — сочинить этюд с минимальным количеством текста. Финальную мизансцену этюда следовало выстроить так, чтобы она в точности повторяла «мизансцену» выбранной для этюда картины.

Я выбрал серию картин художника В. Верещагина «Наполеон в Москве» и, выстроив некий — сейчас уже не помню какой — сюжет, последовательно подводил исполнителя роли Наполеона к шести-семи положениям этой серии. И тогда впервые в жизни услышал похвалу Вивьена в весьма своеобразной форме:

— Прелестно! Вперед и выше!

До сих пор помню волну радости, поднявшуюся во мне. Но впрямую он хвалить не умел, очевидно, не считал нужным, так что все произнесенное сопровождалось иронической улыбкой и лукавым взглядом:

— Растет среди нас мастер исторических полотен!

Восторги мои несколько поостыли.

{214} Теперь-то я понимаю, что он учил нас без особого трепета относиться к похвалам и сохранять при любых обстоятельствах трезвую самоиронию.

Объясняя нам внутреннюю суть упражнения «Этюд по картине», Вивьен говорил о том, что работа режиссера — самые безудержные полеты его воображения — всегда ограничена рамками драматургии и нужно уметь фантазировать, не отрываясь от «авторской почвы». В данном случае картина и финальная мизансцена — это и есть те самые «рамки», в которых приходится работать.

А ироническое «мастер исторических полотен» возникло не случайно. По предмету «ритмика» мы тоже готовили режиссерские этюды. Надо было, отталкиваясь от некоего музыкального отрывка, сочинить сюжет, эмоционально подкрепленный музыкой. Я выбрал один из этюдов А. Скрябина и, использовав отрывок из поэмы К. Симонова «Суворов», построил сюжет о том, как Суворову приносят пакет с доносом австрийского офицера, прикомандированного к его штабу. Этот пакет с изложением суворовских планов и намерений предназначался французам, но случайно попал к русским. Дело было в Альпах, и расстрелянный изменник с протяжным криком срывался в пропасть.

— Порок был наказан, добродетель торжествовала в лучшем виде, — сказал Вивьен, посмотрев мой «опус».

Где-то в сценарии популярного в годы войны фильма «Суворов» подхватил я этот «увлекательный» сюжет. А в стихотворном отрывке из К. Симонова была такая строфа:

Прорвавшись в Муттен, он узнал  
От муттентальского шпиона,  
Что Римский-Корсаков[[374]](#endnote-289) бежал,  
Оставив пушки и знамена.  
Что все союзники ушли,  
Кругом австрийская измена.

Вивьен, в общем, как всегда не без доли иронии, одобрил мою работу и потом задал совершенно неожиданный для меня вопрос:

— А почему все это под музыку Скрябина?

Признаюсь, я не смог толком ответить, что-то невнятно бормотал об эмоциональных ассоциациях и прочих непонятных причинах. Вивьен терпеливо слушал меня, пока я не взмок от интеллектуального напряжения, потом грустно покачал головой и сказал:

— Нет, нет, это не объяснение. Я знаю, почему Скрябин. Потому что Римский-Корсаков бежал…

И очень был доволен, когда мы расхохотались.

Не буду останавливаться на всех упражнениях, предложенных нам Вивьеном. Они были разнообразны и охватывали почти все стороны нашей будущей профессии — практической работы над спектаклем. Остановлюсь лишь на нескольких своеобразных терминологических {215} изобретениях Вивьена, которыми я и мои товарищи пользуемся и сегодня наряду с общепринятой терминологией К. С. Станиславского. Леонид Сергеевич применял собственные термины, иногда, видимо, идущие от его учителя В. Н. Давыдова, которого считал не только крупнейшим актером, но и выдающимся театральным деятелем и педагогом.

Вивьен говорил, например:

— Выход из паузы всегда активен. Чем продолжительнее пауза, тем активнее выход из нее. Учитесь экономно расходовать драгоценные секунды сценического времени. Не увлекайтесь паузами, которые создают мнимое правдоподобие происходящего. В момент душевного напряжения человек всегда действует стремительно, напористо, продуктивно.

Выражение «выход из паузы всегда активен» точно соответствует мысли Станиславского о том, что всякая оценка события на сцене меняет ритмическую структуру поведения человека.

Или:

— Не влезайте в партнера, ведите сцену на «задней ноге».

Имелось в виду, что актер в своем поведении находится в том состоянии, которое у Станиславского определяется как «пристройка сверху».

— Теперь переходите на «переднюю ногу», ибо партнер ушел от вас на «заднюю».

Это по Станиславскому — «пристройка снизу».

Леонид Сергеевич часто любил говорить:

— Определите, на кого работает сценическое время, кого оно подпирает. Тот, на кого сейчас работает время, для кого временной фактор сейчас не важен, всегда на «задней ноге». Очевидно, он и определяет темпоритм сцены. У чего-то добивающегося — на «передней ноге» — партнера должна быть не только активная задача — желание, — но и сильное препятствие для достижения цели. Степень препятствия — затруднительности в исполнении задачи — определяет степень активности партнеров в диалоге. Так возникает конфликт, и это самое интересное для зрителя. Зритель следит за тем, что происходит между людьми, а не просто слушает, что они говорят.

Пожалуй, от Вивьена я услышал наиболее емкую, на мой взгляд, формулу действия:

— Действие — это задача, воплощенная в поступок!

Активное, как он говорил, «испепеляющее» желание, преодолевая сопротивление, всегда осуществляется в конкретном, ясно выраженном поступке. Нет поступка, значит, и действия никакого нет, а актер медленно, но верно сползает к «эмоционально-атмосферному» существованию, любуясь своей «тонкостью» и переживаниями. Отсюда и сентиментальность, и «вольтажный» абстрактный темперамент, а в целом, театральщина и дурновкусие.

{216} Необычайно тонко определял Леонид Сергеевич природу сценического ритма.

— Ритм — это степень состояния, это биение человеческого пульса. Одно и то же эмоциональное состояние может выражаться в самых различных ритмах в зависимости от предлагаемых обстоятельств. Есть основная эмоция, которая в связи с обстоятельствами приобретает различную окрашенность. Например, радость. Радоваться можно тому, что, опаздывая в театр, поймал такси, или появлению ребенка, или победе над врагом. Все это радость, но как различны ее степени, и как по-разному они выглядят в разных обстоятельствах, и как зависят от характера людей, их темперамента, образования, общей культуры. Вариантов тут не счесть. И самое ценное — это так называемая «промежуточная» эмоциональная стихия, когда одно эмоциональное состояние накладывается на другое, часто противоположное. То, что у Пушкина: «Печаль моя светла…» Может быть грустная радость, веселое отчаяние, холодный гнев — тут возможны любые комбинации. И это самое живое и интересное в сценическом искусстве. Однозначное эмоциональное состояние всегда тупо и элементарно.

Так же увлекательно разъяснял он нам и понятие темпоритма, когда скорость движения и степень состояния сплетаются причудливым узором, продиктованным обстоятельствами происходящего. И нет тут прямой пропорции, чаще она обратная. Темп нулевой, а ритм предсмертный, а может быть, наоборот, и режиссер должен точно ощущать их взаимодействие.

Вивьен задавал нам упражнения, где предлагал создать схематический скелет — цепь простейших бытовых действий. Скелет всегда один и тот же. Например, вхожу в дверь, снимаю шапку, вешаю на крюк, делаю два‑три шага, откашливаюсь, сажусь на стул — и все! А теперь при помощи введения самых различных предлагаемых обстоятельств придадим этой схеме различную темпоритмическую окраску. Вхожу в кабинет ректора, не зная, почему меня вызвали. То же, но зная, что мне грозит исключение из института. И каждый раз действие будет разным и окрашено по-разному, ибо иной будет задача.

Леонид Сергеевич Вивьен очень большое внимание уделял актерскому мастерству. Мы играли в режиссерских отрывках друг у друга, и, кроме того, он ставил с нами спектакли — «Зыковы» М. Горького, где у меня была роль Хеверна, и «Отелло» У. Шекспира, где я исполнял Брабанцио. Для постановки «Свадьбы с приданым» Н. Дьяконова на курс был приглашен режиссер В. С. Андрушкевич[[375]](#endnote-290). Я изображал председателя колхоза Пирогова.

Условия игры при этом были такие: мы только актеры, в режиссуру не вмешиваемся, безропотно делаем, что предлагается, чтоб «на своей шкуре» почувствовать своеобразие и трудности актерской профессии. Но условия, конечно же, не выполнялись. Как нас было удержать? Мы режиссировали хором. Но в результате, {217} как это ни странно, что-то получалось. Не позволяли мы себе режиссерских предложений только с Леонидом Сергеевичем Вивьеном. Он умел убийственно-иронично пресекать, если кто-то начинал, по его выражению, «урок словесности», задумчиво произнося:

— Все изыски, все новации, все поиски неизведанных далей… Прямо «театр для себя» незабываемого Коли Евреинова![[376]](#endnote-291) А дело, стало быть, стоит… А репетиция, естественно, не движется… Может, начнем?

И мы, пристыженные, начинали.

На III и IV курсах у нас была производственная практика, я попал, скорее попросился, в Театр им. Ленинского комсомола. Я организационно обеспечивал репетиции, трудился с актерами, если мне доверяли, дежурил по спектаклям, составлял отчеты о их прохождении, делал выписки по реквизиту, мебели и шумам. В общем, не гнушался ничем, хорошо усвоив главное положение напутственного слова Леонида Сергеевича Вивьена, которое он произнес, собрав нас перед тем, как мы «разбежались» на практику по театрам города:

— Ищите работу сами. Никто не будет о вас в этом отношении заботиться. Ассистент — хороший ассистент режиссера — сам определяет меру своей занятости и ответственности за спектакль. Все вокруг только наблюдают за ним, делают выводы, оценивая его творческие, организационные возможности и человеческие качества. Сатинская формула из «На дне» М. Горького: «Сделай так, чтобы работа была мне приятна — я, может быть, буду работать…» — в ассистентской, да и не только в ассистентской практике категорически неприемлема. И достаточно самоубийственна. Никто не будет создавать вам «удовольствий» в выполнении ваших обязанностей. Определяйте свое место в спектакле сами. И помните — в творческом деле права не «дают», права «берут», завоевывают личным, глубоко заинтересованным отношением к коллективному делу.

### 3

Летом 1953 года меня оформили на должность режиссера-ассистента Академического театра драмы им. А. С. Пушкина. Л. С. Вивьен познакомил меня с директором — К. В. Скоробогатовым[[377]](#endnote-292), которого я хорошо знал по множеству ролей в театре и кино.

Сезон начался 9 сентября.

Труппа театра собралась в так называемом «царском фойе», непосредственно примыкавшем к центральной ложе. За огромным столом, покрытым красной бархатной скатертью, сидели Л. С. Вивьен, К. В. Скоробогатов, несколько ведущих актеров. Леонид Сергеевич рассказал о предстоящем сезоне. О чем он говорил, я вспоминаю с трудом. Все было торжественно и помпезно-величественно. {218} Труппа показалась мне огромной — такого я еще не видел: около ста человек актеров, оркестр, режиссерское управление.

Вивьен представил меня собравшимся как «наше молодое пополнение в режиссуре». Все с любопытством обернулись — я, естественно, сидел в последнем ряду — и вежливо поаплодировали.

После заседания Вивьен задержал меня и посоветовал пересмотреть все спектакли театра:

— Возьми, стало быть, списочек труппы в режиссерском управлении и отмечай: этот того играет, тот — этого. Смотришь, и узнаешь всех и по ролям и по фамилиям. А там и работка подоспеет какая-то. Думаю, в ближайшее время подоспеет. Без дела, стало быть, не будешь. Это гарантирую… Всенепременно.

Вскоре Леонид Сергеевич взял меня к себе ассистентом. Он ставил «Чайку» А. П. Чехова. Вивьен поручал мне целиком проводить некоторые репетиции, а все «связи» с постановочной частью, заботы о материальном оформлении спектакля полностью лежали на мне.

Думаю, что к постановке Леонида Сергеевича подтолкнуло появление в труппе театра Н. В. Мамаевой: она только что, и очень успешно, сыграла Офелию в «Гамлете» и Нина Заречная по праву досталась ей.

Но в распределении ролей были явно видимые возрастные несовпадения. Если Треплева играет молодой актер (я не рискую сказать «юный» — такого в театрах вообще не бывает!), весь характер его поведения звучит правдоподобно и естественно — молодой, мятущийся, еще не определившийся, ищущий путей в жизни и в искусстве. Когда Треплева играет мужчина крепко за пятьдесят, как бы он ни молодился на сцене, вся история становится безнадежно фальшивой.

Спектакль «Чайка» с целым рядом отлично сыгранных ролей (Нина — Н. В. Мамаева, Сорин — Ю. В. Толубеев), очень хорошо оформленный Д. Ф. Поповым[[378]](#endnote-293), что называется, «не выстрелил» по-настоящему. Он хорошо посещался, имел отличную прессу, признавался внутри театра как успешная работа, но подлинного удовлетворения не принес, и в первую очередь самому Л. С. Вивьену. Он вовсе не скрывал своего отношения к спектаклю. Наоборот, несколько раз возвращался к этой теме, уже после выпуска старался направить меня на критический анализ спектакля:

— Пусть вокруг говорят «прелестно»! Приятно, но не более. Надо знать, что не получилось и почему не получилось. Иначе никуда не сдвинемся — будем радоваться успеху.

Работа над «Чайкой» памятна мне еще и потому, что в ней я впервые столкнулся с тем, что принято скромно называть «теневыми явлениями театральной жизни». Столкновение было настолько ошеломляющим, что даже поколебало меня в избранной {219} профессии. Спасибо Леониду Сергеевичу — он понял, что со мной произошло, и развеял мои сомнения мягко, мудро, с юмором — так, как умел только он один.

На первый взгляд эпизод был примитивно прост. Ю. В. Толубеев не так давно получил высокое звание народного артиста РСФСР. Все его поздравляли, целовали, радовались. Через какое-то время после этого события шла репетиция четвертого, заключительного акта «Чайки». Вивьена не было, он занимался «департаментскими» делами — так он именовал свои главрежские заботы. Репетиция шла нормально. С остановками, с выяснениями — как обычно. Дело подошло к известному выходу Дорна, Медведенко и Сорина. По обстоятельствам пьесы Сорин совсем болен — уже не может ходить. Ремарка Чехова гласит: «Открывается дверь. Дорн и Медведенко катят в кресле Сорина».

Ю. В. Толубеев сел в кресло с колесами, я объяснил и показал исполнителям ролей Дорна и Медведенко, как надо провезти и куда, на мой взгляд, поставить кресло. Неожиданно один из них взял меня под руку, увел в кулису и негромко сказал:

— Молодой человек, будьте добры изменить мизансцену. Много чести для Толубеева, чтоб я его на сцену вывозил…

Признаюсь, я растерялся. Такого я себе даже представить не мог и залепетал что-то бессвязное вроде того, что:

— Дорн и Сорин друзья… Чехов не зря написал… Это забота… Сорин болен… Дорн врач…

Он спокойно выслушал мой лепет.

— Молоды вы, чтоб меня учить. Ваши родители еще не встретились, когда я уже играл Дорна. И никто, никогда, никого у нас в театре на сцену не вывозил. Если же у вас фантазии не хватает, выдумайте слугу, что ли, — пусть вывозит. Я — не буду!

Это была правда, он раза в два с лишним был старше меня. Разговор иссяк. Актеры на сцене с любопытством наблюдали за нами. Они не слышали, о чем мы говорили, но понимали, что что-то происходит. Ю. В. Толубеев сидел в своем кресле со спокойным, ничего не выражающим лицом. Как выяснилось, он прекрасно все понял и с интересом следил, чем это кончится.

Я вышел на сцену, поблагодарил актеров и прекратил репетицию, до конца которой оставалось полчаса.

Скорее подавленный, чем возмущенный, пришел я в кабинет к Леониду Сергеевичу и, дождавшись, когда он остался один, изложил ему все, что произошло.

— Ай‑ай! Растерялся. Репетицию прекратил. Зря! Не надо было с ним шептаться в кулисе. Пусть бы он это все громко сказал, при всех.

— Но был бы скандал!

— Скандала не надо — это хорошо, что без шума, скандал в театре вещь ненужная. Ладно, иди, не расстраивайся, еще не такое увидишь. Привыкай. Я с ним поговорю.

{220} Я ушел. Не знаю, о чем он говорил с «виновником торжества», но на следующий день Вивьен был на репетиции сам. Начинали с того момента, на котором остановились вчера. Леонид Сергеевич предложил такой вариант: Медведенко вывозит Сорина, а Дорн идет следом, накапывая в стаканчик для него лекарство.

Но я не сдавался:

— А почему надо поить его лекарством здесь, а не в соседней комнате?

Леонид Сергеевич не моргнув глазом терпеливо объяснил:

— Не успел. А потом — здесь светлей.

И тогда включился Дорн:

— А что? Вполне логично. И с выдумкой.

Начался хохот. Хохотали все — ситуация была ясной до пре дела. Первым смеялся Вивьен, а Толубеев просто вываливался из своего кресла. Рассмеялся и я. И только «виновник торжества» взирал на всех, как будто его это вовсе не касалось, невозмутимо пожимая плечами: «Чему смеются?»

После репетиции Вивьен поговорил со мной — признал мою абсолютную правоту… но:

— Человек пожилой. Вообще, за ним такое не водится. Как поступить? Поднять конфликт на принципиальную высоту? Что это даст, кроме нервотрепки? Может, мудрее проигнорировать? Он уже сам попал в достаточно глупое положение. Все смеются.

Тогда я с Леонидом Сергеевичем не согласился, но сегодня, думаю, поступил бы так же.

Обострять такого рода конфликты стоит лишь в исключительных случаях — важно сделать их достоянием гласности, тогда многое станет на место само собой.

Так произошло и в этом случае — труппа узнала о случившемся, меня расспрашивали, я правды не скрывал, «виновник» вроде бы победил, не дал нарушить одну из главных, по его мнению, традиций Пушкинского театра — «один актер другого на сцену не вывозит», но чувствовал себя не очень уютно.

Вивьен преподал мне еще один урок мудрости.

### 4

А теперь не могу удержаться, чтобы не вспомнить о решающей, на мой взгляд, особенности личности Л. С. Вивьена — необыкновенном юморе, которым он обладал. Он любил смешное в самых разных и неожиданных проявлениях, любил сам пошутить и получал удовольствие от реакции окружающих, любил посмеяться от души, по-детски открыто.

1954 год. Я помогаю Леониду Сергеевичу в постановке «Чайки». Как известно, в финале на сцене должно быть чучело чайки, которую во втором акте Треплев кладет к ногам Нины Заречной. Мне поручено «организовать» это чучело. Снабженный полномочиями от театра и эскизом художника, я отправился в Ленинградский {221} зоологический музей, нашел мастера-чучельника — есть, оказывается, и такая специальность. Мы сговорились о сроках. Обсудили эскиз, где птица была зафиксирована в полете — с широко расправленными крыльями.

В последний момент чучельник спросил:

— А какая чайка вам нужна — есть чайки морские, речные, озерные?

— Озерная! — ответил я без запинки, памятуя, что в тексте А. П. Чехова упоминается Тверь, а первое действие происходит на берегу «колдовского озера». И, произведя несложные географические выкладки, уточнил:

— С озера Селигер!

За несколько дней до премьеры я прибыл за заказом, вошел в мастерскую чучельника — и внутри у меня все оборвалось. Красиво паря в воздухе, на металлической подставке распластала крылья странная черномазая птица с хищно загнутым клювом, напоминающая беркута и вовсе на чайку не похожая.

Мастер, заметив мое недоумение, сказал:

— Озерная, с озера Селигер, специально отлавливали. — И ввернул какой-то латинский термин, который меня окончательно доконал.

Делать было нечего, я увез злополучную чайку в театр, завернув в бумагу, незаметно пронес ее в макетную, попросил белой краски и, кляня себя за дотошность, долго красил темную чайку в белый цвет. На следующий день чучело подали на сцену, из зала она выглядела весьма эффектно, и Леонид Сергеевич одобрил:

— Красиво! Только что-то она у тебя лохматая? (При окраске перья несколько разлохматились.)

Я промолчал, но через несколько дней после премьеры признался Леониду Сергеевичу в том, что произошло. Он смеялся так, что я испугался за его здоровье:

— Ну, натуралист, Эмиль Золя! — говорил он, утирая слезы.

И много лет это было как бы нашим паролем, если на сцене происходило, в моих ли спектаклях, в чужих ли, что-то грубо натуралистическое, он поворачивался ко мне и говорил:

— Тоже Эмиль! — и каждый раз от души смеялся. — Учись пренебрегать правдой жизненной ради истины художественной!

Все, кто когда-либо сталкивался с Л. С. Вивьеном, хорошо помнят его склонность к иронии, к юмористическому освещению самых трудных, неприятных и даже драматических моментов его жизни.

Однажды он рассказал нам историю своего ареста в 1919 году, пребывания в тюрьме, сначала в Москве, потом в Самаре[[379]](#endnote-294). Не нужно обладать большим воображением, чтобы понять, что очень мало было веселого в аресте, пересылке в Самару и пребывании на тюремных нарах, но в изложении Л. С. Вивьена все это выглядело как цепь забавнейших анекдотов и смешных нелепостей. {222} Было в его рассказах, если хотите, что-то жанрово-театральное. Например:

— … Увезли в Москву. Уже на следующий день в театре говорили, что вели меня по Невскому проспекту к вокзалу четверо конвойных, что я был в кандалах и, поравнявшись с Александринкой, встал на колени, поцеловал землю и сказал: «Прощай, альма-матер!»

Что в это время делали конвойные — неизвестно.

Или:

— … В Самаре. Выстроили всех, спрашивают о профессии и посылают на работы: сапожников, маляров, слесарей… словом, всех по специальностям в особые команды. Дошла очередь до меня. Актер… Недоумение. Изумление. Растерянность. Пауза. «Как быть?» Решение поистине соломоново: «Ничего не умеет. На Волгу его! Пусть на пристани лед колет». Колол. Мороз двадцать градусов. Простудился. «И этого не умеет…» Оставили в покое.

На пороге 1949 года у Л. С. Вивьена возникли какие-то служебные неприятности в театре.

Слухи доходили и до нас, его учеников. Но мы, естественно, ничего не спрашивали. Пришел он как-то на занятия мрачноватый, замкнутый, усталый, видимо, после очередной «проработки». Смотрел наши работы внимательно и по обыкновению точно и безошибочно ставил диагнозы «заболевания», прописывал «лекарства» — это его собственная терминология.

Занятия кончились. Встал, встряхнулся и вдруг как будто без всякой связи с предыдущим:

— Вам-то повезло! У вас буду бывать чаще… А может, и к лучшему… «Все к лучшему в этом лучшем из миров!» Откуда цитата? Кто догадливый? — Скромное молчание. — Из вольтеровского «Кандида». Философ Панглос сказал, когда его в море топили. Книжки надо читать. Помогает…

Как-то в Театре им. А. С. Пушкина проходит сдача спектакля, одного из тех, где показывалась яростная, непримиримая борьба «хорошего» с «лучшим». В середине второго акта мы, еще студенты, не выдержав сиропно-голубого сияния, льющегося со сцены, от которого сводило скулы, вдвоем с товарищем, пробравшись к выходу, идем по коридору. Навстречу, что-то тихонько напевая, движется Вивьен. Здороваемся. Неловкость.

— Ну что? Не выстояли, значит?

Молчим, что тут скажешь…

— И правильно сделали. Я бы сам ушел, но до‑ол‑жность!..

Я на всю жизнь запомнил это иронически-убийственное — «до‑ол‑жность!» с нарочито растянутыми гласными. В слове этом звучало и полное понимание ситуации, и бессилие что-либо изменить, и недовольство собой, и нежелание нас обманывать. Мне показалось, что ему даже понравилось, что мы сбежали. И завидовал он нам, что мы можем себе это позволить, а он нет.

{223} — Желаю быть в наилучшем виде… — и пошел по коридору дальше, по-прежнему напевая…

За год с лишним до моего перехода в БДТ им. М. Горького сдаем спектакль. «Суровое счастье» В. Михайлова. Работаем с Л. С. Вивьеном как сорежиссеры. Комиссия по приему особо придирчива к словам и деталям. На следующий день — замечания «для практического воплощения». Леонид Сергеевич сидит по обыкновению прикрыв глаза и подперев голову, а я, устроившись рядом, старательно записываю все замечания, исправления и доделки. Странные звуки со стороны Леонида Сергеевича: «Бом, бом, бом!» Наклоняюсь к нему:

— Что с вами, Леонид Сергеевич?

Приоткрыл глаза и шепотом:

— Надо, милый, надо… А то — холмик!..

Нервничал, не со всем соглашался, спорить не хотел, отвлекал себя этим «бом, бом» от горьких мыслей. Кончили. Встал:

— Благодарствуем. Все будет учтено в лучшем виде.

И действительно, много учел, пересмотрел, хотя, казалось бы, ни одного из замечаний не слышал тогда на совещании.

На какой-то из последних репетиций что-то, как это обычно бывает в театре, не готово… Не выдержав, начинаю кому-то резко выговаривать и даже покрикивать. Вивьен сидит в четвертом ряду вроде бы ко всему безучастный и вдруг объявляет перерыв в еще не начавшейся репетиции. Остаемся вдвоем в темном опустевшем зале.

— Иди сюда. Садись. Скажи — кто я?

Нервничаю:

— Сейчас не до шуток, Леонид Сергеевич!

— Неверно. Всегда до шуток. Особенно сейчас. Давай. Кто я? Перечисляй все звания и титулы.

Перечисляю…

Пауза.

— Видишь, как складно. А если бы я в твоем возрасте так кричал — где бы я сейчас был? Лежал бы под сенью берез, тихий «законченный» режиссер.

Столкнулся я как-то с одним из режиссеров театра из-за пустяка, принципиального значения не имевшего. Наговорили друг другу много лишнего. Оба были призваны в кабинет Леонида Сергеевича — «на ковер».

— В чем суть столь бурного конфликта? — спрашивал Вивьен.

Объясняем. Оба горячимся. Слушает долго, внимательно, иногда задает уточняющие вопросы, не осуждая и не оправдывая ни той, ни другой стороны. Выговорились оба до конца. Устали. Надоело.

— Стало быть, обмен мнениями был необычайно плодотворен и всенепременно послужит делу развития и укрепления не только советского, но и мирового театра, я думаю. А теперь каждый к своему станку…

{224} Вот и весь конфликт! Вышли мы вдвоем из кабинета и расхохотались. Все-таки юмор способен творить чудеса!

### 5

Если еще в институте я видел, что Леонид Сергеевич не оставлял без внимания любую мало-мальски интересную, своеобразную мысль ученика, то, работая с ним в театре, я ощущал полную свободу в своих взаимоотношениях с актерами, так как твердо знал, что ничто не будет предано остракизму, если даже ему что-то покажется неверным. Он так прямо и скажет:

— Неверно!

И попытается объяснить, убедить. А все хорошее будет непременно поддержано.

Только теперь, каюсь, когда иногда из театра уходят мои ученики или многолетние сотрудники в поисках «синей птицы», понимаю, как неприятен был для Л. С. Вивьена мой уход в БДТ им. М. Горького. Но когда я пришел к нему с этим, даже не показал вида, а выслушав меня внимательно, сказал:

— Ну что ж… Вероятно, правильно… — и подписал заявление.

А когда, уже работая в соседнем театре, я, все-таки чувствуя себя виноватым, написал ему большое письмо, то при встрече он сказал мне только:

— Получил. Благодарствую.

Когда меня назначили главным режиссером в Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, позвонил и поздравил. Конечно, не обошлось без шутки:

— Так держать, капитан! Вперед и выше, как говорили древние греки.

1959 год. Смотрит мой спектакль «Такая любовь» П. Когоута в БДТ[[380]](#endnote-295). Для меня это большое событие. После спектакля:

— Вообще-то хорошо. А почему без занавеса? Зайди-ка завтра…

А назавтра длинный, подробный, доброжелательный профессиональный разговор «на равных» о том, что удалось и не удалось в спектакле, а главное, почему не удалось.

С едким юмором отвергал Вивьен модные в то время новации.

— Зритель теперь ко всему привык… Если актеры начнут вылезать из-под стульев или сигать с люстры, никто не удивится. Думаю, что скоро новатором в режиссуре будет считаться тот, кто просто начнет спектакль, ударив в гонг и подняв занавес…

1966 год. Незадолго до кончины Леонида Сергеевича. Мой первый спектакль в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской. «Господин Пунтила и его слуга Матти» Б. Брехта[[381]](#endnote-296). В седьмом ряду Л. С. Вивьен вместе с Евгенией Михайловной Вольф-Израэль. Он постарел, но еще красив и привлекает всеобщее внимание своей выразительной внешностью.

Я сидел в кабинете и мучился. Иногда включал внутреннюю {225} трансляцию и тут же выключал. Актеры, как мне казалось, говорили неестественно бодрыми голосами и все время пели что-то обличительно-бравурное. Я со страхом думал о предстоящей встрече.

После спектакля:

— Гарнира много! Так много, что иногда зайца даже не видать… Приходи, поговорим…

И опять длинный обстоятельный разговор, в котором учитель подробно разобрал спектакль с профессионально-режиссерской позиции. А когда взыгрывало во мне самолюбие и я начинал спорить, грустно говорил:

— Ты слушай, слушай, тебе этого никто не скажет. Есть уже, небось, и «поклонники творчества», и «свои» критики…

Это была последняя встреча с Леонидом Сергеевичем Вивьеном.

… Вредный и нелепый миф создали недоброжелатели Леонида Сергеевича о его якобы «равнодушии», им претила светлая, оптимистическая настроенность этого человека, его умение видеть хорошее, не унывать перед неприятностями, иронизировать над собой и своими трудностями.

Нет, не равнодушие это было, а мудрость! С годами начинаешь понимать это все яснее и яснее. Высокая мудрость жизненного и творческого опыта, позволяющая видеть многое поверх голов тех, кто представляется «принципиальными» борцами — на сегодня и по мелочам — и неизбежно проигрывает в будущем по самому крупному художественному счету, обрекая себя на творческое оскудение.

Нам бы хоть частицу этого «равнодушия»!

## Р. А. Горяев[[382]](#endnote-297)

Как рассказать о Вивьене?

Из всех творческих профессий режиссура, очевидно, самая эфемерная.

Хрупкое искусство режиссера живет, только пока жив спектакль. Оно присутствует во всей ткани представления, пронизывает его и не может существовать отдельно. Его нельзя вычленить и рассмотреть в отрыве от постановки.

Возможно ли потомкам спустя годы хоть в какой-то мере восстановить творческое лицо Леонида Сергеевича, его режиссерское своеобразие, его манеру театрального мышления, заразительность его спектаклей?

Ведь режиссер в своем творчестве никогда не обращается к будущим поколениям, только к современникам. Он не может уповать на то, что в крайнем случае его поймут потом. Сейчас или никогда! — вот жестокая альтернатива нашей профессии. {226} Если бы подобное существовало в литературе или живописи, то, пожалуй, не было бы ни Стендаля, ни Ван Гога, ни многих других…

Значит ли это, что мастерство режиссера интересно только его современникам, что оно умирает вместе с ними и в дальнейшем может волновать только узкий круг историков театра? Или и в этой области есть вечные категории, важные и нужные последующим поколениям?

Я не знаю точных ответов на эти вопросы. Знаю только, что мне, человеку следующего за Вивьеном поколения, необходима память об учителе, необходимо знание его путей в искусстве.

Вспоминаю одну из последних встреч с Юрием Владимировичем Толубеевым.

Сидим в просторной, не очень уютной, почти пустой комнате его квартиры на Петровской набережной. Толубеев очень изменился после перенесенного инфаркта, после ухода из родного Пушкинского театра, в котором прослужил практически всю свою жизнь. Он безучастно смотрит в окно, сосредоточен на себе, глубоко и редко дышит — занимается дыхательной гимнастикой по йоге — его последнее увлечение, которому он отдается с фанатической убежденностью. О театре говорить не хочет. Обида, гнев, недоумение отражаются в глазах артиста, когда он слышит: «Пушкинский театр». Молчит и глубоко, сосредоточенно дышит. То одной ноздрей, то другой.

Внезапно его глаза теплеют, он оживляется, мгновенно забывает о своей йоге, становится легким, темпераментным, его прекрасный низкий голос звучит молодо, совсем как в былые времена.

Это я заговорил о Вивьене:

— Почему так мало, так скучно пишут о Леониде Сергеевиче? О многих деятелях театра, далеко не столь значительных, масса статей, книг, воспоминаний… Почему, Юрий Владимирович?

— Вивьен был необыкновенно честным человеком. И таким он строил наш театр, — Толубеев тяжело вздохнул и уточнил. — Он строил театр, а не свой успех в театре.

Толубеев замолчал, полагая, очевидно, что исчерпывающе ответил на мой вопрос.

А я подумал о том, что, действительно, Вивьен принадлежал к необычному, все более редко встречающемуся сегодня типу служителей театра. Он никогда не декларировал: «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве!» Он именно так жил. Он не искал удобных путей в театре, не отбирал удобных сотрудников. Он выбирал людей, нужных театру. Стойко выносил сложные характеры, обиды, подчас капризы, нападки.

Он был щепетилен до крайности. Часто во вред себе, во вред своим близким.

Став руководителем театра, Леонид Сергеевич почти прекратил играть. Он не считал возможным отнимать для себя роли у других актеров. Как-то я прочел в старой стенограмме, как {227} Вивьен оправдывался перед худсоветом, объясняя, что сыграл роль за артиста Мичурина, потому что у того был приступ аппендицита. Руководитель театра, блистательный артист счел необходимым выступить на худсовете с подобным объяснением!..

Этот вивьеновский максимализм сложно отразился и на актерской судьбе Е. М. Вольф-Израэль, актрисы умной, изящной, талант которой не смог в полной мере реализоваться именно потому, что она была женой главного режиссера.

Леонид Сергеевич не боялся соревнований в собственном театре. Он приглашал на постановки Н. П. Акимова, Г. М. Козинцева[[383]](#endnote-298), Г. А. Товстоногова. Для «Оптимистической трагедии» Вивьен предоставил Товстоногову лучших исполнителей, создал в театре атмосферу «наибольшего благоприятствия». И получился самый знаменитый спектакль того времени.

Я спрашивал у Толубеева, ревновал ли Леонид Сергеевич к гигантскому успеху «Оптимистической трагедии».

— Да, наверное… — Юрий Владимирович задумался. — Но мы этого не замечали. Он относился к спектаклю Товстоногова очень бережно, как к своему собственному. Он вообще нас всех очень оберегал… Как-то давно, я еще был молодым, поехали мы на гастроли в Москву, я играл Барабошева в «Правда — хорошо…». Очень старался, зрители смеялись. А на следующий день критик Эфрос выступил со статьей, которая называлась «У ковра Толубеев»[[384]](#endnote-299). Я прочел и решил уходить из актеров. Твердо решил. Вивьен это понял. Долго он со мной разговаривал. И я остался в театре…

Сегодня трудно себе представить, что сравнительно недавно на пушкинской сцене одновременно служили Симонов и Черкасов, Толубеев и Меркурьев, Борисов, Честноков, Екатерининский, Янцат[[385]](#endnote-300), Скоробогатов, Малютин, Мичурин, Фрейндлих — выдающаяся мужская труппа, уникальное, тщательно подобранное и выпестованное Вивьеном собрание блистательных артистических индивидуальностей.

Леонид Сергеевич комплектовал труппу своего театра со страстью подлинного коллекционера. Он не боялся рисковать, приглашал иногда никому не известного актера. Как правило, угадывал интересную, нужную труппе индивидуальность, но иногда случались и курьезы.

Человек чрезвычайно увлекающийся, Вивьен часто додумывал личность актера, щедро наделяя его собственными качествами. Можно было дать малейший толчок его воображению, чтобы он, оттолкнувшись от какой-то конкретной особенности того или иного актера, по этой детали создал себе желаемый образ… Даже в звучании фамилии или имени артиста было для Леонида Сергеевича что-то магическое, что заставляло его по-детски простодушно верить в свою придумку.

Как-то в институте на зачетах он очень вкусно, по слогам произнес экзотическую фамилию приглашенного недавно актера.

{228} — Он отлично может сыграть Дон Гуана! Отлично! — убеждал нас Вивьен, и, возможно, самого себя…

Или еще.

— Беру в театр актрису, — и после паузы, чуть прищурившись, — Татьяну Ларину!.. — И еще через паузу, — Татьяну Дмитриевну Ларину[[386]](#endnote-301). В Пушкинском театре должна служить Татьяна Ларина!

Театр для него никогда не терял обаяния игры. Несмотря на сложную, подчас драматически складывающуюся жизнь главного режиссера театра с архисложной труппой, он всегда, сколько я помню, находился в атмосфере игры. Это помогало Вивьену выстоять во многих передрягах, это же помогало ему так долго и бесспорно сохранять свою творческую молодость, молодость своего театра.

Леонид Сергеевич всегда требовал репетировать в полную силу, в нерв. «Не слышу!» — часто кричал он из зала, не любил, когда актеры манкировали. Очень не любил… Но никогда жестко ни на чем не настаивал на репетиции. Раз — сказал, два — объяснил, три — показал. Актер не взял! Черт с тобой, Вивьен шел дальше. Он очень любил «принос» актера. Всегда строил роль на пересечении автора, актера и себя. И все время придирчиво следил за тем, чтобы актер соблюдал самые простые, элементарные законы сцены — видел, слышал, понимал. И что бы он был виден, слышен, понятен.

Толубеев точно подметил эту особенность мастера. В Театральном институте, особенно на первых курсах, меня поражала и иногда даже разочаровывала эта элементарная простота требований к своим ученикам. Мы все, много наслышавшись о Вивьене, ждали на занятиях каких-то необыкновенно сложных заданий, головокружительных профессиональных упражнений. А мастер негромко, не торопясь, говорил о простых вещах, настаивал на их выполнении, формулировал опять-таки очень простые, понятные задачи… Настолько, казалось, простые и понятные, что их глубинную суть многие из нас начали понимать только на последних курсах или даже по окончании института.

Вот некоторые замечания Вивьена из моих разрозненных институтских записей:

— В театре намерение всегда должно быть выше исполнения.

— В спектакле часто важен не столько текст, сколько то, что его подготавливает.

— Важно не столько само действие, сколько естественное зарождение позывов к нему.

— Лев Толстой в своих дневниках писал, что ничто так не вредит искусству, как сознательность.

— В режиссуре нет мелочей. Важно все.

— Избегайте одинаковых ритмов у нескольких исполнителей в одной и той же сцене. Также избегайте параллельных эмоций, параллельных красок.

{229} — Очень важно всегда доигрывать до конца все куски.

— Диалог — это обязательно изменение отношений.

— Актер должен эмоционально мыслить, логично чувствовать.

— Надо учиться делать роль по точному смыслу, по кускам, где все должно быть сразу ясно.

— Работать в театре надо радостно.

— Главное в актере — умение не щадить себя в работе. Актер, который щадит себя — мертв.

— Китайцы говорят: «Боец с недостатками — боец, а муха без недостатков — всего лишь безупречная муха».

— У искусства есть один страшный и опасный враг — привычка. Как только искусство делается привычным, оно перестает волновать.

— Делакруа писал: «Надо работать средствами, присущими эпохе, в которой вы живете, иначе вас не поймут, — и вам уже не жить»[[387]](#endnote-302).

Самым главным в его уроках было стремление приучить нас к постижению актерского организма, к практическому пониманию его возможностей. И не только пониманию, но и умению. Львиную долю времени Леонид Сергеевич тратил на занятия актерским мастерством, которые, впрочем, имели прямое отношение к режиссуре:

— Сегодня все актеры знают, что надо идти от себя… А вот куда идти от себя — знают далеко не все, а умеют — считанные единицы.

Вивьен не любил злоупотреблять терминологией, но, как я понимаю сегодня, он все время искал путей к подсознанию исполнителей, путей сложных по сути и очень простых по своей форме.

В театре, в фойе шестого яруса, репетируют «Скупого рыцаря». Н. К. Черкасов пробует центральный монолог, но он не складывается. Наступает то знакомое всем состояние, когда кажется, что работа зашла в тупик. Монолог распадается на отдельные фразы, мозаику интонаций, не связанных единой мыслью, единым образом… Как всегда в таких случаях, начинается общее обсуждение — А. Н. Даусон[[388]](#endnote-303), Я. О. Малютин, еще ряд присутствующих дают советы, пытаются навести Черкасова на нужное ощущение монолога… Молчит только один Вивьен. И когда общее возбуждение достигает апогея — вдруг из вивьеновского кресла раздается негромкий, спокойный голос. Вивьен читает лирическое стихотворение Пушкина, которое вроде бы не имеет никакого отношения к репетируемой сцене… Но что-то в чтении было такое, что вдруг неожиданно помогло ухватить тональность сцены. Черкасов подхватил это ощущение, пошел на площадку — и монолог сдвинулся с мертвой точки.

Ни единого объясняющего слова Леонидом Сергеевичем сказано не было!

{230} Этот эпизод чрезвычайно характерен для его режиссерской манеры. Наблюдая за его репетициями, очень трудно было вывести те общие закономерности, которым он следовал. Могло показаться, что его единственный путеводитель — это внутреннее ощущение мастера, его интуиция. Научиться этому, перенять какие-то режиссерские рецепты, рекомендации — невозможно. Он это понимал и любил повторять: «Режиссуре научить нельзя. Этому делу можно только научиться». Вивьен презирал ремесло, презирал набор режиссерских приемов, манипулируя которыми так называемый «крепкий постановщик» складывает свои спектакли. По Вивьену, каждая пьеса требовала своего открытия только ей присущим ключом. Но для того, чтобы найти этот ключ и уметь им воспользоваться, надо быть прежде всего чрезвычайно разносторонне эрудированной личностью с высокой эстетической и человеческой культурой. Благодаря этой культуре и возникает интуитивное постижение драматургического материала, а для сценического воплощения возникшего таким образом замысла необходимы все компоненты режиссерской профессии. Такое представление о режиссуре стремился привить нам мастер. «Профессия режиссера необходима для умения средствами этой профессии выразить глубину и неординарность личности. Если личности нет — профессия не нужна, вы будете только зря тратить время на обучение».

Свой незаурядный педагогический талант Леонид Сергеевич направлял в основном на обнаружение и развитие в своих учениках этого личностного начала. Именно развитие, так как к возможности создания личности в институтских стенах Вивьен относился скептически и говорил: «Это, стало быть, как деньги. Если они есть, то есть. А если нет, то нет. И ничего тут, стало быть, не поделаешь».

Люди театра часто, почти всегда продолжают играть в известной степени и в жизни. Кто носит маску скептика, кто играет в экстравагантность, кто в простодушие, кто в гениальность…

Вивьен был удивительно нетеатрален в этом смысле, он никогда не жил в расчете на внешний эффект, никогда не «работал на публику». Даже трудно себе представить его репетирующим для зрителя, как, скажем, Мейерхольд. Это может показаться странным, но Леонид Сергеевич был чужд публичности, чужд театральных форм общения. Его аскетичная элегантность, скорее, была элегантностью ученого, мыслителя, чем человека театра.

Меня всегда поражало в учителе парадоксальное сочетание огромного обаяния, легкости в общении, свободы и раскованности манер — и не на мгновение не останавливающейся тайной духовной жизни, которой он никогда не делился. Насколько я знаю, даже с самыми близкими людьми.

{231} Вивьен, по сути, был очень закрытым человеком. Все сокровенное он носил где-то глубоко в себе, никогда не декларировал своих творческих принципов, редко выступал в печати, не любил теоретических обобщений.

Это своеобразие его характера заставляет сегодня о многом только догадываться, строить предположения, исходя из той небольшой части его внутреннего мира, которая, как вершина гигантского айсберга, была на виду.

Одной из своих догадок я хочу поделиться.

Несомненно, режиссерский метод Вивьена основывался на глубинной работе с актером. Он виртуозно владел умением раскрыть жизнь человеческого духа, построить характер, найти неожиданный путь к перевоплощению. Это сегодня понимают все. Но мне кажется, что это только начало осмысления того театрального поиска, который позволяет причислить Вивьена к самым значительным режиссерам современности. Он в практической режиссуре намного опередил уровень театрального мышления своего времени, предвосхитил те театральные принципы, которые только сейчас начинают постепенно завоевывать признание. Это, по сути, не было замечено ни зрителем, ни критикой. Современная Вивьену театральная критика с большим пониманием относилась к декоративному реализму Охлопкова или ироничным представлениям Акимова, чем к работам Вивьена. Что, наверное, естественно. Вивьена упрекали в «актерской режиссуре», в пренебрежении формой, в архаизме… Мастер выслушивал эти упреки с невозмутимой улыбкой — и продолжал свой поиск.

Поиск театральной выразительности через актера и только через актера. Подчинение всех остальных компонентов спектакля актерской стилистике, поиск формы спектакля, исходя из найденных единственно для этого спектакля способов актерского существования. Но, увы, режиссер не имеет права опережать свое время — «… надо работать средствами, присущими эпохе, в которой вы живете, иначе вас не поймут, — и вам уже не жить». Вивьен как бы соотносил эти слова со своей судьбой. И мне кажется, вспоминая его в такие минуты, я вижу горькую усмешку на его обычно столь сдержанном лице.

Вивьен был смелым человеком. Несмотря на необходимость лавировать между огромным количеством руководящих инстанций, несмотря на недоверие, которое он вызывал у отдельных чиновников, недоверие, во многом вызванное и его дворянским происхождением, несмотря на вынужденность множества «дипломатических маневров», как он грустно шутил на уроках, мастер никогда не лукавил в главном.

Я помню, как задолго до официальной реабилитации В. Э. Мейерхольда Вивьен на своих занятиях неоднократно обращался к этому имени. Он относился к нему с уважением и нежностью, {232} считая себя отчасти его учеником, отчасти сотрудником. Леонид Сергеевич в полный голос говорил о человеческой гражданской безупречности Мейерхольда, что уже само по себе в те времена граничило с подвигом. И вместе с тем по многим творческим позициям Вивьен находился в состоянии непрерывной внутренней полемики с Всеволодом Эмильевичем. Очень уж отличались пути этих мастеров в искусстве. И несмотря на то, что Вивьен старался сдерживать свою полемичность, считая, очевидно, некорректным в ситуации тех лет подвергать публичному сомнению какие бы то ни было мейерхольдовские принципы, непроизвольно это все же иногда проявлялось.

Леонид Сергеевич часто на занятиях обращался к лермонтовскому «Маскараду». То подробно и со вкусом вспоминал, как репетировал, будучи еще студентом, массовку в мейерхольдовской постановке, то с обаятельной иронией рассказывал, как его в девятнадцатом году арестовали якобы за то, что он… плохо сыграл вместо Ю. М. Юрьева Арбенина… А то вдруг азартно, словно продолжался давнишний спор, заявлял: «“Маскарад” — это когда женщина отдается в коридоре! Вот ведь что это такое! Здесь нет места чистоплюйству! Это же люди страстей!»

Как-то я рискнул попросить Вивьена разрешить мне поставить фрагменты из лермонтовской драмы для курсового экзамена по режиссуре. Леонид Сергеевич, обычно одобрявший наши предложения, здесь неожиданно заупрямился: «“Маскарад” нельзя ставить в отрывках… И вообще, Слава, тебе еще рано за это браться. Подожди, стало быть, придет и твое время». Никакие уговоры не помогали, к этой пьесе мастер чувствовал какое-то мистическое уважение. Мне кажется, он вынашивал собственный замысел спектакля, вынашивал, полемизируя с Мейерхольдом и с пристрастием относясь к любой попытке вторгнуться в эту епархию.

Это, пожалуй, единственная пьеса, к которой мастер ревновал.

После окончания института встречи с учителем стали крайне редкими. Я увлекся кинематографом, снимал в Риге первый художественный фильм, иногда писал Вивьену длинные письма, рассказывая о своих театральных замыслах, изредка получал в ответ скупые записки…

Вдруг неожиданная телеграмма: «Обязательно позвони завтра ночью». Звоню. Короткий разговор: «Можешь на той неделе приехать в театр? Тут возникает ситуация…» — «Не могу, Леонид Сергеевич. Снимаю кино, занят двадцать четыре часа в сутки». — «Жаль, очень жаль…»

Кончен фильм. Приезжаю в Ленинград. Узнаю, что Вивьен в больнице. Иду к нему.

Учитель лежит в отдельной, очень светлой палате. Простая холщовая рубашка распахнута на груди. Очень выразительные руки восковой бледности, как на картинах Нестерова…

{233} Вивьен бодр, весел, улыбается. Строит планы на будущее: «Стало быть, ты, Слава, бросай свое кино. Тебе надо служить в театре… В будущем сезоне поставим “Маскарад”, — он заговорщицки понижает голос. — Я тебе покажу эскизы, которые соорудил Николай Палыч. Интересно! — Леонид Сергеевич неожиданно озорно смотрит на меня и говорит, — Арбенина дадим играть Родионову! А? Как ты полагаешь? Но пока — молчок, а то мои взбунтуются».

Я снова в который раз удивляюсь смелости, молодому задору Вивьена. Конечно, я, не раздумывая, согласился бы «бросить кино» и вместе с учителем работать над лермонтовской пьесой.

Этим замыслам не суждено было осуществиться. Вернувшись в Ригу на премьеру своего фильма, я увидел в «Советской культуре» фотографию Вивьена в траурной рамке.

После смерти Леонида Сергеевича я надолго расстался с Ленинградом, с Пушкинским театром, потом вернулся… Юра Родионов сыграл в моих спектаклях Пушкина, Лопахина, Швабрина… Арбенина он не сыграл.

«Маскарад» я до сих пор не поставил.

## А. С. Григорян[[389]](#endnote-304)

Каждое утро — вот уже двадцать лет — я встречаюсь с Леонидом Сергеевичем Вивьеном. Его большой портрет висит над моим рабочим столом в театре. Этот портрет — свидетель бурных худсоветов и равнодушных обсуждений, явных поражений и несомненных успехов. На его глазах идет та ежедневная работа, беспокойная и напряженная, которой наполнена жизнь любого современного театрального коллектива.

И всякий раз, когда меня посещают сомнения, в минуты горьких обид или отчаяния я смотрю на портрет моего любимого учителя и мне вспоминается его самообладание и высокое чувство достоинства, присущее подлинному интеллигенту.

«Достоинство делает умного человека скромнее, но и предохраняет от многих бед». Вивьен нередко повторял этот афоризм, и мне иногда казалось, что он звучал не только как заповедь нам, его юным и порывистым ученикам, но и как наказ самому себе в сложные (тогда еще не говорили «стрессовые») минуты жизни. Вспоминаю и другие заветы, которые он адресовал и нам, и себе, «… не оспаривай глупца», например. Всплывают напутственные слова, сказанные мне Леонидом Сергеевичем на студенческом банкете: «Я верю в тебя, Саша. Только ты не горячись и не расплескивайся. Концентрируй волю. Постижение искусства предполагает душевные усилия. Готовься — это на всю жизнь».

Природа одаривает нас не равными долями таланта. Но в двадцать лет свято верится, что твои возможности безграничны {234} и люди, призванные обнаружить в тебе артистическую одаренность, ну просто обязаны увидеть, что перед ними будущий режиссер. Увы — в Москве, в ГИТИСе, меня как-то не разглядели. Правда, не только меня. Провалившиеся абитуриенты, обсудив сложившееся положение, решили податься в Ленинград. Нам стало известно, что в Ленинградском театральном институте экзамены будут проходить позднее, а курс набирает сам Вивьен — народный артист СССР, лауреат Государственной премии…

Все наперебой рассказывали об этом чудо-мастере, ученике великого Владимира Николаевича Давыдова, прекрасном актере и тонком режиссере, воспитавшем таких первейших знаменитостей, как Черкасов и Толубеев… «Вот он-то нас поймет, он-то приметит», — решили про себя многие и в тот же вечер выехали в Ленинград.

К моему большому стыду, я о Вивьене почти ничего не знал, но Ленинград вызывал у меня чувство благоговейного преклонения — город великих страданий и пронзительной поэзии искусства. Я робел перед встречей с этим городом, чувствовал себя неподготовленным к ней.

… Мы вышли из поезда ранним утром уже подружившейся четверкой. Ленинград встретил нас прохладной синью, легким ветром освежил разгоряченные головы (ночь без сна, разговоры, шутки, веселая уверенность, а внутри — лихорадка, озноб тревоги). Присмирев, мы медленно шли по Невскому проспекту. Казалось, Ленинград мгновенно явил нам свое несравненное великолепие. Наша четверка — Паша Перов из Тулы, Томаз Берадзе из Сухуми, Борис Симагин из Риги и я — сникла. Мы почувствовали себя просто самонадеянными провинциалами. В полном молчании добрели мы до величественного здания Академического театра драмы им. А. С. Пушкина. Увидели квадригу с Аполлоном — он словно бы осенял венком театральную афишу с репертуаром, где после перечня идущих спектаклей значилась фамилия волшебника, к которому мы так стремились: «Главный режиссер театра — народный артист СССР Л. С. Вивьен».

Мы постояли перед афишей. Потом я задрал голову, и мне показалось, что божественный Аполлон взирает на меня. Взгляд его был вроде бы благосклонным.

… Моховая, 34. «Дорогая Моховая, против Тюза старый дом…» Вестибюль напоминал пчелиный улей. В одиннадцать часов должна была начаться консультация, вернее собеседование, проводимое самим мастером.

Ирина Фуки, незадолго до этого окончившая актерский факультет, предварительно прослушав меня и посмотрев мои этюды, заявила: «Ты, Саша, очень сырой и неотесанный, да к тому же этот акцент. Извини, но шансов у тебя практически нет». Получив такое откровенное заключение, я окончательно сник. Но в это время вестибюль внезапно пришел в движение, шепотом пронеслось: {235} «Идет», и всем стало ясно, что в институт вошел Леонид Сергеевич Вивьен.

Я ожидал увидеть старого человека, кабинетного профессора, обремененного регалиями и званиями. Но, когда распахнулись институтские двери и хаотичная толпа абитуриентов превратилась в стройную шеренгу встречающих, я увидел элегантного мужчину в безупречном сером костюме. Подтянутый и ладный, он легко поднялся по ступеням лестницы, то и дело раскланиваясь. Затем, оглядевшись, он произнес: «Бог ты мой, это все на режиссерский!..» И не то в шутку, не то всерьез добавил: «Многовато!»

Я был поражен: видимо, подействовало все вместе — внезапная перемена в общем поведении, окатившая всех волна предэкзаменационного страха и такая спокойная улыбка, такая поразительная естественность этого всемогущего профессора. И вдруг Вивьен подошел ко мне и спросил: «Откуда приехали, молодой человек?»

Меня это ошеломило. Всем вокруг страстно хотелось, чтобы он их увидел, отметил. Скрыть это было невозможно! А он заметил меня… Еще более подтянувшись, я выпалил: «Карабахский армянин из Баку!» Взрыв хохота обрушился на мою голову. В глазах потемнело, я был совершенно растерян. На выручку пришел сам Леонид Сергеевич: «Карабахский армянин бакинского розлива — это должно быть неплохо, а?»

Сказано было не то с одобрением, не то с легкой иронией — уловить было трудно. В любом случае, мне показалось, что это конец, неожиданный и унизительный, ведь я стал посмешищем в глазах своих соперников-абитуриентов. Мне уже выражали сочувствие. То ли дело Левкович! Этот абитуриент был лично знаком с Вивьеном. Он держался уверенно, и всем было ясно, что уж он-то будет принят.

Между тем консультация шла полным ходом. Абитуриенты пятерками заходили в заветную аудиторию. Наступила и моя очередь.

Леонид Сергеевич казался равнодушным. Лишь время от времени он делал пометки в своей тоненькой тетрадке. Некоторых он вежливо останавливал во время чтения, как бы подчеркивая — «все понятно». Среди этого ровного, лишенного малейшей нервозности собеседования меня особенно поразило, что Вивьен все тем же спокойным голосом не рекомендовал Левковичу поступать в театральный институт.

Назвали мою фамилию. Я подошел и сел напротив Вивьена. Он молча знакомился с моими документами, мурлыча при этом про себя какую-то детскую песенку. Потом, оторвавшись от моего «досье», он медленно поднял голову и, не глядя на меня, спросил: «Какого цвета Баку?»

Не сознавая, что в этом вопросе может таиться подвох, я тут же ответил: «Голубого». Не знаю, почему я так сказал: а ведь понимал, что наш город нефтяников можно охарактеризовать {236} каким угодно цветом, но уж, во всяком случае, не голубым. И тут же я заметил, что ассистенты Вивьена восприняли мою цветовую версию с нескрываемым недоверием. Однако выручил меня сам Леонид Сергеевич: «А какого цвета ваши детство и юность?» «Почти голубые» — ответил я не моргнув.

— Какого же цвета Ленинград?

— Хочу, чтобы тоже был голубым.

— Вы у нас будущий Пикассо в театре, — последовала бархатная усмешка.

Не знаю, какие уж выводы сделала комиссия из моих ответов, но меня этот диалог успокоил. Леонид Сергеевич попросил меня рассказать о Пикассо, о Мартиросе Сарьяне, о Врубеле, причем, всякий раз вовремя замечая, что познания мои исчерпываются, он задавал новый вопрос.

Так мы «прошлись» с ним по композиторам — Чайковскому, Скрябину, Хачатуряну, тут я, имея за плечами среднее музыкальное образование, не оплошал.

— А теперь, — последовала вежливая просьба, — сыграйте, пожалуйста, нам что-нибудь национальное и веселое.

Я начал играть армянский танец «шалахо». Внезапно прервав меня, Леонид Сергеевич захлопал в такт и сказал:

— Танцуйте, танцуйте, без музыки!

Вместе с ним ударили в ладоши и члены комиссии, и четверка абитуриентов. Я пустился в пляс, выделывая неожиданные для меня самого кренделя, выкрикивая что-то воинственное. Я все распалялся и распалялся, общий хохот придавал мне духу, и я, мне кажется, танцевал долго, дошел до изнеможения, а меня все раззадоривали и не останавливали. Подпрыгивая и кружась, я уже кричал что есть силы:

— Когда кончить? Скажите!

Меня пытались остановить, но не тут-то было:

— Нет, — кричал я, — пусть Вивьен!..

Мои дальнейшие ответы были вполне вразумительны. Быть может, я и не поразил эрудицией, но слушали меня доброжелательно, а мой будущий учитель, ставший уже моим кумиром и высшим авторитетом, постоянно улыбался мне и по-доброму кивал головой. Я был ему до слез благодарен.

Я рассказал на этом собеседовании о своей версии гоголевского «Ревизора», заключавшейся в том, что, как мне думалось, настоящего ревизора и Хлестакова должен играть один и тот же актер и в финале подлинный ревизор появляется в облике Хлестакова. Я считал, что при этом немая сцена обретет особую силу.

Леонид Сергеевич Вивьен внимательно выслушал меня и сказал:

— Занятно… Надо проверить… у Гоголя.

И улыбнулся, на этот раз широко и открыто, глядя мне в глаза. Эта улыбка и была его ответом, решившим всю мою дальнейшую жизнь.

{237} … Начались дни учебы. На Моховой, тихой поэтичной улочке, ставшей самой любимой улицей на свете, нами бережно, с большой душевной отдачей руководили прекрасные педагоги Р. М. Рыжухина, Н. М. Микеладзе, И. Э. Кох[[390]](#endnote-305) и многие другие.

Было общеизвестно, что сам Леонид Сергеевич крайне редко появляется на занятиях. Ох уж эти дни нетерпеливого ожидания мастера! По молодости, по неопытности своей мы нередко переживали минуты, когда хотелось броситься в театр, ворваться к нему в кабинет и просить, настаивать, чтобы пришел к нам.

Не скрою — на первом курсе отношения с ассистентами Леонида Сергеевича складывались у меня непросто. Возможно, виной тому была моя природная вспыльчивость, которую я тогда не умел усмирять. Но мне думалось, что учеба в таком институте должна быть постоянным праздником, ежеминутным обретением чего-то небывало нового. А занятия порой казались скучными…

Мои первые актерские и режиссерские этюды подвергались резкой критике. Я чувствовал, что начинаю остывать к учебе. Мои сомнения подкреплялись высказываниями некоторых сокурсников. И вот наконец мы — Юра Ермаков, Варис Брасла и я — подались в театр. Позвонив со служебного входа, мы сказали, что хотим пройти к Леониду Сергеевичу, и назвали свои фамилии. Через несколько минут нашего напряженного ожидания дежурная проговорила: «Леонид Сергеевич спрашивает, кто вы такие».

В растерянности мы дружно сели на театральную банкетку. Мы почувствовали себя сиротами. Минуты шли. Не получив от нас никакого ответа, дежурная повесила трубку. И все-таки мы решились:

— Передайте, пожалуйста, что мы его ученики…

Дежурная повторила это по телефону. Прислушиваясь к уважительным ноткам, звучавшим в ее голосе, мы, быть может впервые, начали догадываться о том, какую непомерную ношу несет на своих плечах в театре наш мастер, сколько у него, кроме нас, забот и ответственности…

Эти раздумья были прерваны дежурной. Она улыбалась: «Леонид Сергеевич сказал — тогда пусть поднимутся».

Сейчас я сам преподаю в театральном институте, веду режиссерский курс, и нередко случается, что существенный груз работы перекладываю на своего ассистента. В эти дни я кляну себя, вспоминая, какие страдания испытывал в отсутствие мастера. Но обстоятельства оказываются сильнее нас, и стараешься, занятый неотложной работой в театре, отогнать от себя образы своих юных питомцев, которые и сегодня меня не дождались. Тогда я еще и не догадывался, не предчувствовал, что так может быть и у меня.

Зато, если вдруг по моему служебному телефону раздается звонок и дежурная говорит: «К вам пришли ваши ученики», я при любых обстоятельствах отвечаю: «Пусть поднимутся ко {238} мне». И нахожу те десять-пятнадцать минут, которые могут порой чему-то помочь, а что-то предотвратить.

… Леонид Сергеевич встретил нас радушно и тепло. Его секретарь принесла нам чаю с печеньем и сушками. Не спрашивая нас ни о чем, Леонид Сергеевич принялся рассказывать об истории фотографии Комиссаржевской, которая висела на стене его кабинета, стал говорить о своем замысле спектакля «Бег» и о многом другом.

Мы слушали его затаив дыхание. Изредка потягивая чай, мы блаженствовали. Прошло более получаса. Мы не решались что-либо сказать, мы уже просто боялись перебить мастера, боялись, что эта удивительная беседа, о которой можно было только мечтать, в любую минуту прервется. Нам все еще казалось, что мы подойдем к своей просьбе — скорее прийти на курс, но случилось иначе.

В самый разгар беседы Леонид Сергеевич вдруг поблагодарил нас за визит и, не спрашивая о его причинах, вызвал свою секретаршу и попросил нас проводить, что было с готовностью сделано.

Мы и не заметили, как очутились на улице переполненные впечатлениями от встречи. Не сразу мы опомнились, не сразу сообразили, что так ничего и не успели сказать, ни о чем не попросили… Мы все еще были во власти его обаяния, жили атмосферой вивьеновского кабинета. Не покидало ощущение, что он — пусть на несколько минут — впустил нас в свой мир, такой притягательный и теплый, несмотря на всю его многосложность. Где-то в душе впервые обозначилась догадка — вот что такое высшая гармония личности. Безошибочное знание людей, такт, обширные интересы, способность не просто коллекционировать впечатления, не расставаясь с ними никогда, но и чутко воспринимая новое… И еще многое другое. Нам не хотелось говорить, и, почувствовав, что каждый хочет остаться наедине с собой, мы разбрелись по домам, на прощанье крепко пожав друг другу руки. В этом рукопожатии было пожелание успеха: мы сознавали, что получили, сами того не ожидая, колоссальный заряд энергии. Это наша тайна. Мы ее никому не выдадим. Пусть даже Леонид Сергеевич не приходит к нам целый месяц — он дал нам новые силы для работы. К тому же, если его долго не будет, мы снова пойдем к нему — теперь это уже проще.

Но он пришел. И не через месяц, а на следующий день.

Казалось, в нашей аудитории стало светлее. Все мгновенно подтянулись. Начался показ отрывков. Леонид Сергеевич вызывал пофамильно. После каждого просмотра Леонид Сергеевич делал очень конкретные замечания, нередко повторяя то, что нам до того говорили его ассистенты. И однако это был какой-то другой язык: очень четкий, без многословия, очень определенный, лишенный тумана и витиеватости. Он тут же подсказывал приспособления, {239} помогающие преодолеть просчеты. А в одном случае — после показа Л. Сониным отрывка «В цирке» — Вивьен поднялся из-за стола и мы увидели поразительно легкого актера. До сих пор я удивляюсь, вспоминая, как семидесятилетний Вивьен взошел на эстраду и перед нами мгновенно предстал цирковой артист, выступающий с номером на проволоке. Восхищала предельная концентрация всей фигуры. Грациозный, артистичный циркач Вивьена ничего общего не имел с вымученным неудачником, тяжелой ценой добывающим скромный кусок насущного хлеба, которого пытался изобразить наш товарищ. Веселый, ликующий, радующийся собственной ловкости, артист у мастера был полон веры в успех и любви к своей необычной работе. Когда циркач благополучно дошел до конца проволоки, при этом дважды азартно подпрыгнув, разразились искренние студенческие аплодисменты. Вся группа ликовала, а наша тройка особенно, так как, вспоминая свой вчерашний визит, мы приписывали себе и появление Вивьена на уроке, и щедрость его показов.

Надо сказать, что все ваши соученики успели продемонстрировать свои отрывки. Оставались только мы и, сознавая это, перемигивались, как бы говоря друг другу, что нас приберегли «на десерт».

Однако до нас очередь не дошла. Леонид Сергеевич Вивьен внезапно сказал: «Ребята, постарайтесь сделать так, чтобы не только вам было интересно со мной, но и мне было бы интересно с вами». После этого он поднялся и не оставалось сомнений, что наши работы он не просмотрит.

— А как же отрывки Григоряна, Ермакова и Брасла? — спросила его Микеладзе.

— Вы посмотрите их сами и, я думаю, сумеете найти ошибки, — ответил Вивьен и, не взглянув в нашу сторону, попрощался.

Надо ли говорить, какой это был урок для нас троих! Он узнавал нас постепенно, без спешки. По-своему симпатизировал почти каждому — у него, видимо, была своего рода презумпция первичного уважения к человеку. И конечно, такое отношение хотелось оправдать, заслужить его высокую оценку. Но тут уж получалось по-разному.

На третьем курсе я готовил акт из пьесы Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра». В то время шел пересмотр и новое открытие некоторых страниц истории советского театра, завораживала мощная фигура Мейерхольда. Я был тоже им увлечен. Была выстроена конструктивно-модернистская декорация, которая давала волю фантазии, и мои артисты — тоже студенты третьего курса Г. Штиль (он играл Цезаря) и А. Назарова (Клеопатра) — с удовольствием подчинялись моим режиссерским искусам, им нравились придуманные броские мизансцены и многозначительные метафоры.

Эта работа не раз демонстрировалась сокурсникам, старшекурсникам, случалось, приходили и педагоги. Меня очень хвалили. {240} Я был уверен, что Вивьен, который всегда с особой нежностью отзывался о творчестве Мейерхольда, оценит мои находки, может, даже придет в восторг.

И вот настал день, когда я продемонстрировал «Цезаря и Клеопатру» Леониду Сергеевичу. Показ отрывка сопровождался, как и прежде, бурной реакцией присутствующих, в конце были даже аплодисменты. Леонид Сергеевич улыбался, даже рассмеялся пару раз — щедро, от души. Просмотр окончился. Зрители разошлись. Остался только наш курс. Вивьен не торопился с отзывом. Наконец высказался — по обыкновению немногословно. Улыбаясь…

— Откровенно говоря, я не ожидал от тебя. Саша. Я-то думал, ты серьезный режиссер. А ты прямо какой-то эквилибрист. Ты мог бы с успехом работать в цирке.

Не скрою, не всегда удавалось мне следовать советам мастера, его наставлениям и рекомендациям. Но если я чего и достиг в искусстве, то этим обязан именно ему. Его бескомпромиссному вкусу и умению видеть существо дела независимо от своих симпатий.

Когда через полтора года после окончания института я был назначен главным режиссером Смоленского областного театра, то сразу же сообщил об этом мастеру. Послал ему телеграмму и незамедлительно получил ответ: «Поздравляю тчк Вот теперь все начинается по-настоящему».

Вспоминается один случай. В Комарово собралось кустовое совещание режиссеров. Мы просмотрели три спектакля: «Физики» Дюрренматта[[391]](#endnote-306) в Театре комедии, «Маленькие трагедии» — спектакль Вивьена и «Горе от ума»[[392]](#endnote-307) в постановке Г. А. Товстоногова. Все хвалили товстоноговский спектакль. Откровенно говоря, он и мне понравился, но я был оскорблен и раздосадован, что в отсутствие Вивьена о его спектакле говорили весьма нелестно. Я попросил слова и, собравшись с силами, обрушился на спектакль Товстоногова. Я был не прав в своих язвительных оценках, мое выступление прерывалось репликами с мест. Один только А. Ф. Босулаев[[393]](#endnote-308) поддерживал меня постоянным рефреном: «Дайте же человеку сказать!» Наконец, пристыженный, я сел. Я злился на себя за то, что покривил душой и при этом все равно не сумел защитить своего дорогого мастера. Неожиданно критики один за другим очень серьезно и толково проанализировали мою позицию. Потом свой гнев обрушил на меня сам Георгий Александрович. И все же, критикуя, иронизируя, он понял меня лучше, чем кто-либо другой. Товстоногов сказал, что ценит мою попытку защитить своего мастера: «В вас сидит высокий дух патриотизма…»

Через год после этого я встретился с Леонидом Сергеевичем. Неожиданно в разговоре он посмотрел на меня лукаво и сказал: «Да, я слышал, что ты хотел поднять бунт в Комарово? Не получилось?..»

{241} Я молчал, не зная, что ответить. И тогда Леонид Сергеевич похлопал меня по руке: «Не беда. Отложим на следующий раз». То была наша последняя встреча.

## Н. Люцканов[[394]](#endnote-309)

Мои воспоминания о Л. С. Вивьене наполнены светом, жизнерадостностью, верой в будущее. Возможно, это навеяно обычной дозой романтики, которая всегда окутывает прошлое… Впрочем, тогда, более тридцати лет назад, мы действительно были романтиками. Нас призвали, извлекли из никому не ведомых сел и городов — Румынии, Болгарии, Кореи, Венгрии, где романтично и жестоко рушились основы старого мира. Наши деды в Болгарии еще хранили в памяти годы, наступившие после освобождения от турецкого ига!

И вот мы приехали со всех концов света в Ленинград, обосновались на Моховой… Сейчас легко сказать — приехали, но когда-то это было подобно переселению на другую планету, где духовные ценности приобретают совсем неожиданные и новые измерения.

В ту пору, в 1949 – 1953 годы, может быть тоже как дань романтике, пишущий эти строки вел дневник. Вот некоторые отрывки из него:

«Первая встреча с Вивьеном. Мы его ждали с неописуемым волнением. Необыкновенный человек! Обаяние, обаяние! Аристократизм… во всем: красивое, одухотворенное лицо, добрые глаза и улыбка. Явно очень усталый, но вопреки усталости всегда готов улыбнуться и улыбается.

Каждый из нас произнес свое имя и рассказал немного о себе. Наверное, он не запомнил все имена, но для каждого нашел какие-то добрые слова. Мне: “Коля? И имя русское, и лицо! Добро пожаловать, милый”».

На другой странице дневника:

«Как щедры эти люди. У меня такое чувство, что они не только вводят нас в искусство, но и посвящают в рыцарство перед неким алтарем (Л. С. Вивьен, Б. П. Петровых, А. И. Кацман, В. В. Успенский[[395]](#endnote-310), Л. А. Левбарг…[[396]](#endnote-311)).

У меня такое чувство, что еще во время первого разговора с нами Вивьен оценил, кто каким интеллектом и талантом обладает. Он живо и сосредоточенно вглядывался, что-то быстро оценивал и хватался за трубку. Надо было видеть, как он курил. Казалось, что этим он прикрывает и приятные, и неприятные вещи…»

Я еще вернусь к этим корявым и беглым ученическим запискам. Их значение может быть только в том, что они спонтанны, непосредственны.

{242} Из всего, что дал нам Вивьен, выше всего я ценю уроки гуманизма в самом широком смысле этого слова. Его воспитание начиналось с человеческого отношения к каждому из нас, проходило через анализ каждого драматургического образа и заканчивалось требованием гармонического восприятия мира. Я спрашивал себя раньше и спрашиваю теперь: где корни этого гуманизма? Самое простое объяснение — такова была натура этого человека. Но думаю, что оно не будет исчерпывающим.

Да, воспитание человечности начиналось с доброты Леонида Сергеевича. Атмосфера вокруг него была мягкой, предрасполагающей к откровенности. Он стремился к объединению противоположностей, а не к конфликтам. Он часто говорил об этом. Режиссура, актерское мастерство — это человековедение. В душу человека нельзя вторгаться, лезть в психологию грязными руками, подходить к человеку с озлобленной душой.

Самым сильным выражением человечности в яркой личности Вивьена было его отношение к красоте. Леонид Сергеевич любил красоту везде и во всем. Он преклонялся перед нею. И сам был красивым человеком. В нем все было красивым: лицо, одежда (он предпочитал мягкие тона), манера говорить, жесты. Особенно красивы и выразительны были руки. Наверное, он знал это и умел их «подать». Они всегда жили — замедляли и ускоряли свой ритм, были разговорчивыми, задумчивыми, подчас неожиданными…

Леонид Сергеевич ценил красоту в природе, в музыке, в женской неповторимости. Обо всем этом он говорил много раз. И не только говорил — это вплеталось в его будни, в изнурительную работу с нами, сопровождало его спектакли. Недавно, после многих лет, отделивших меня от юношеской романтики, я вернулся к дневнику и записал о Вивьене:

«Его фигура, осанка неизменно связаны в моем сознании с мраморной лестницей института на Моховой, с перспективой улицы Росси, с величественной красотой Пушкинского театра, вообще с архитектурой и пейзажами Ленинграда…»

— В этом городе человек не должен быстро стареть! — сказал как-то Леонид Сергеевич с легкой грустью, мимоходом…

Однажды в классе речь зашла о белых ночах. Вивьен говорил о силуэтах мостов над Невой в эту пору. Прошли годы, и я записал:

«Свет в белые ночи создает другие силуэты, другие измерения, даже другие биоритмы. Реальное смешивается с тем, что существует помимо твоей воли и ума. В твоей душе наступает просветление и тишина. Но это не пассивность и созерцательность. Некая сила будто толкает тебя в спину: живи, иди навстречу жизни, твори красоту и добро. Величавое течение Невы приобретает философский смысл, а процесс разведения мостов превращается в символ». Это ощущение белых ночей тоже спровоцировано Вивьеном.

{243} Моей первой режиссерской работой была композиция, длинная и прямолинейная, из жизни наших борцов Сопротивления. Позже я понял: то был просто сюжет, несложная цепь эпизодов, в которых отсутствовал человек. Вивьен начал с пожелания — подойти к героине как к живому человеку. И постепенно литературный образ обрел плоть и кровь: оказалось, что героиня боится полиции, грустит по родному дому, по своим близким. Требование Леонида Сергеевича, по существу, было началом урока человековедения, первым взглядом внутрь личности персонажа. Указания Вивьена — отправные точки при выработке художественного мировоззрения — подхватывал и талантливо разрабатывал его помощник, теперь он ведущий педагог в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии, профессор А. И. Кацман.

В моих хаотических записях есть мысли Леонида Сергеевича об Отелло и Кассио, о Федоре Таланове, о бароне Тузенбахе и мистере Хиггинсе из «Пигмалиона» Б. Шоу и еще о многих героях и пьесах. И везде звучит человековедческая нота, просвечивает натура самого Вивьена:

«Да, Иван Грозный убивает своего сына, но через мгновенье актеру абсолютно необходимо броситься к сыну и прижать его к своей груди. В противном случае будут нарушены законы природы».

«Мысль Пушкина об обманутом доверии Отелло известна всем. Мы воспринимаем ее как основную идею и все же должны понять, почему Отелло не может дойти до истины, почему Кассио так пассивен и что породило чудовищную злобу Яго?»

Леонид Сергеевич всегда стремился к многогранному неоднозначному рассмотрению человека. Он искал хоть какие-нибудь человеческие потки у Яго, сложность у Кассио и жизненно убедительное оправдание Отелло. Это диктовалось неким более справедливым изображением человека с позиций гуманизма.

Другим источником гуманизма Вивьена была, как мне представляется, Россия, русский народ, русская жизнь. Помню много разговоров и суждений об этом и в институте, и в Пушкинском театре (там я имел счастье стажироваться около двух лет). Большая часть спектаклей Вивьена осуществлена на основе русской и советской драматургии. Здесь Горький, Чехов, Леонов, Корнейчук, Афиногенов и многие другие авторы. Он исследовал русскую душу, ее широту, доброту, противоречивость. Он сострадал Тузенбаху и Ирине, стремился понять не только драму Тузенбаха, но и драму Соленого. Я не помню, чтобы Вивьен выносил ему категорический приговор. Люди, о которых шла речь в пьесах, были живыми русскими людьми, находились рядом с нами, и мы были их частью. Помню, как долго и с волнением говорил он о Федоре Таланове, о том, что русский человек и человек вообще проявляется по-настоящему в серьезных испытаниях, в критические моменты своей жизни. Для русского человека {244} тогда нет более высокого понятия, чем Родина. Эгоизм, деньги, любовь, оскорбления… все бледнеет перед этим. А Фаюнин? Он тоже должен считать, что служит Родине, чтобы была оправдана его энергия, его поступки. Другой вопрос, что, согласно нашим идеям и понятиям о морали, он находится по другую сторону горы…

Вообще, проблема Родины, русской души, русского человека была для Леонида Сергеевича большой и вечно живой темой, которая спонтанно приводила в движение его интеллект и эмоциональное начало как творца и человека.

Все суждения о России и русском человеке для нас, иностранцев, приобретали особый смысл и цену. Мы ведь приехали всего через четыре года после войны в город, который навсегда останется в русской и мировой истории. Раны войны, нанесенные Ленинграду, успешно залечивались. Восстанавливались дома, купола церквей красили и золотили, оживали деревья в Летнем саду… но души людей еще кровоточили. Нас окружали те, кто только что перенес неизмеримые страдания и сохранил горячую веру в жизнь, в будущее. И потому суждения Леонида Сергеевича о русском человеке наполнялись для нас зримой конкретностью и давали сильнейший импульс для воспитания чувства патриотизма в самом высоком смысле. Позже мы поймем, то был решающий фактор в формировании нашего мировоззрения и наших индивидуальностей.

Леонид Сергеевич не любил говорить о смерти и старости. Суждения о русской душе почти всегда вели к выводу о жизненной силе русского человека, его вере в будущее. Эта убежденность шла и от самой натуры Леонида Сергеевича, от его жизнелюбия. (Любимой арией Вивьена была ария Хозе о цветке из «Кармен»). Он будто страшился старости и смерти. И наверное, поэтому ни на миг не оставался бездеятельным. Его пугала остановка. У меня Вивьен всегда ассоциировался с пущенным в действие большим сложным аппаратом, которому дан сильный изначальный толчок и остановиться он может только однажды и навсегда. В моем воображении с Вивьеном связывались только два крайних положения.

Жизненный оптимизм Леонида Сергеевича, естественно, лучше всего просматривался в его спектаклях. Около пяти лет я провел рядом с ним, а это слишком короткое время, чтобы делать обобщения. Но мне кажется, что в его режиссуре есть признак, который виден сразу и является определяющим — масштабность тем и замыслов, эпичность мышления и тревог. Когда я стажировался в театре, я мог следить за развитием творческого процесса, присутствовал при спорах, ощущал температуру горения при создании спектаклей. Вообще, Леониду Сергеевичу было чуждо мелкотемье. Так он и репетировал — не занимаясь мелкими житейскими задачами. Его интересовало основное, что определяет поведение человека во всей сцене, в целом акте или пьесе. {245} Не случайно, как мне представляется (во всяком случае, так это запомнилось), артисты, с которыми больше всего любил работать Вивьен, были и по таланту, и по своему нравственному потенциалу тоже «крупномасштабными»: Н. К. Черкасов, Н. К. Симонов, Ю. В. Толубеев, Б. А. Фрейндлих. К тому же мастера имели свои позиции в искусстве, свою методологию и, разумеется, огромный талант; они могли подчинить жизненную правду большим идейным и художественным целям, укрупнить ее до степени эпического художественного факта.

Этому помогала и общая атмосфера, которая царила на репетициях у Вивьена, атмосфера, в которой рождалось искусство, атмосфера взаимного духовного провоцирования и обогащения. Конечно же, были и споры, но они шли «на высоком уровне» — на уровне обмена мыслями и идеями между богатыми творческими личностями. В их споры вводились как аргументы мысли и высказывания, рассказы виднейших ученых и художников двадцатого столетия: Жолио-Кюри, Пабло Пикассо, Луи Арагона, Дмитрия Шостаковича… Вместе с Вивьеном и большими артистами Пушкинского театра и я входил в круг их раздумий или, как минимум, получал первоначальный толчок к размышлениям о вещах глобальных, что, быть может, самое важное в формировании молодого человека.

Это еще и еще раз говорит о человековедческой проницательности Вивьена как личности и художника. Ведь мы, приехавшие со всех концов света, ориентировались на магистральные идейные и духовные проблемы современности и развития человеческого духа. Мы готовились стать создателями национальных театров, должны были подготовиться к открытиям духовного потенциала в нашем национальном характере, мы не хотели быть регистраторами будничной бытовой правды. Сбылись ли все мечты — это отдельный вопрос, одновременно сложный и простой. Для Леонида Сергеевича тогда, в 1950‑е годы, вопрос профессиональной пригодности решался проще, на основе объективных данных — обладает дарованием молодой человек или нет. Безошибочно определить это помогали ему опыт и талант. С момента, когда он предварительно оценивал каждого из нас, его отношение к нам дифференцировалось. К людям, не обладающим талантом, внешне он никак не менялся, но всегда можно было заметить разницу при сопоставлении с отношением к человеку одаренному… На одаренного щедро и радостно выливались творческая сила и темперамент замечательного педагога. Мне думается, Вивьен обладал безошибочной интуицией на талант и огромным к нему уважением. В отношении Леонида Сергеевича к художественному дару было что-то светлое, даже восторженное.

Из моих хаотических и беглых записок того далекого времени трудно извлечь стройное представление о методологии работы Вивьена-педагога. Само собой разумеется, что он преподавал нам {246} систему Станиславского (если слово преподавал вообще может быть подходящим в данном случае), но важна была не «буква закона» системы, а ее дух, ее отправные точки, ее смысл. Подробности, если можно так выразиться, он оставлял своим ассистентам. Казалось, что у него не хватает терпения задерживаться на том, что подразумевается само собой. Я не могу припомнить, чтобы он занимался этюдами с воображаемыми предметами или этюдами на концентрацию внимания. Но у меня записана такая мысль: «Я не могу себе представить, как можно делать что-то без радости. Скажем, ты строишь деревянный дом, и при обработке бревен или покрытии крыши разве не проявляется твоя радость? Разве в этой работе не воплощается значимость цели, которую ты себе ставишь?»

Пожалуй, в этой краткой фразе скрывается ключ к методологии Леонида Сергеевича. Прежде чем начать строить дом, должна быть заложена, обдумана основная цель и порядок: основное действие — ход процесса. Здесь же подсказан и оценочный момент — отношение к факту. Подсказаны и отдельные куски. Но самое важное: ничего нельзя сделать — от самого простого этюда до… постройки дома, — если нет обусловливающей, организующей энергии действия, радости и оценки цели.

Позже, когда я сам встал перед необходимостью некоторого усовершенствования методики преподавания в Театральном институте в Софии, я пришел к выводу об обязательности комплексного изучения системы. Леонид Сергеевич был прав — серьезные результаты получаются тогда, когда даже перед самым маленьким этюдом поставлена цель-идея, когда отдельные элементы подаются в единении (как все искусства поначалу держатся за руку, — перефразируя Новера[[397]](#endnote-312)). Леонид Сергеевич уже тогда поступал именно так — шел по пути синтетического обучения.

И далее. Слово «действие» неизменно присутствовало в его анализах и объяснениях. В то время много спорили и писали о методе физических действий. Вивьен все теории воспринимал здраво-реалистически и внушал нам, что чисто физических действий не существует, предостерегая нас от театральной схоластики и модных увлечений. Леонид Сергеевич и в жизни, и в педагогике был реалистом. У него теория всегда отступала перед практикой. Анализы были конкретными, еще более конкретным был повод к действию, которое требовалось немедленно осуществить. «Сделай! Можешь доказать? Попытайся доказать свое предложение, но без насилия над жизненной правдой!» И так далее. Такими чаще всего были его выражения при работе с нами. Чистая литературность в анализе драмы, в актерской и режиссерской работе пугала Леонида Сергеевича. Он больше доверял своему ощущению правды, своей артистической природе. Сам он, великолепный актер, всегда знал цену действию — мысль, логический вывод воплощаются в действии, в волевом акте, в {247} слове, в пластике, в ритме. Его стихией была жизненная правда, но, снова хочу подчеркнуть, не мелочная, серая, а укрупненная, избранная, артистично уточненная, даже, я сказал бы, эстетизированная в лучшем смысле этого слова.

У меня нет целостного впечатления от актерской, сценической работы Леонида Сергеевича. Я видел только некоторые замены-экспромты, но и от них у меня сохранилось впечатление о богатой артистической палитре, о психологических нюансах, присущих его неповторимой индивидуальности. Это ощущение возникало и от своеобразного актерского показа в педагогическом процессе. Сейчас часто актеры клеймят показ как ересь, а он не страшился его. К тому же никто из нас не мог его скопировать, да и показывал он прежде всего действенную конструкцию отрывка, действенную линию поступков героя. Разумеется, этот показ сменялся моментами подлинного актерского перевоплощения… чтобы тут же отстраниться, уйти от образа, чтобы прокомментировать поступок персонажа, зафиксировать его направленность и сущность. Притом Леонид Сергеевич ничего не навязывал нам в работе. Все было оригинально, совсем по-вивьеновски неповторимо. Каждый из нас мог взять то, что ему необходимо, а точнее, то, что мог взять. (Тогда мы были очень незрелыми и не могли даже в малой степени оценить свои возможности.)

Искусством композиции Леонид Сергеевич владел в совершенстве. Я имел случай написать об этом в болгарских журналах. Здесь я позволю себе процитировать совсем небольшую часть, потому что думаю, что лучше уже написать не смогу.

«Сколько раз мы, студенты, уже заглянувшие в тайны режиссуры, увлеченные спорами и поисками, утопали в сетях неисчерпаемой жизненной и театральной правды. Тогда приходил Вивьен и с удивительной легкостью и юмором приводил все в порядок: основное — в центр, менее важное — в сторону, а нюанс… в самом конце или где-нибудь раньше, но там, где без него нельзя было бы обойтись. Этот процесс сопровождался и своеобразным музыковедческим анализом: “Здесь основная тема должна играть andante sostenuto, но, как только появляется герой, все изменяется и в сдержанность темы прокрадывается как бы cantabile”. И перед нашими глазами отрывок “начинал звучать”, приобретал плоть и кровь, становился выразительным, театральным. Еще тогда мы на практике поняли — кто владеет искусством композиции, владеет в искусстве всем».

Однажды я спросил: «Где учатся искусству композиции?» На лице Леонида Сергеевича появилось, как это бывало и в других случаях при надуманных или нелепых вопросах, некоторое замешательство. «Где учатся? Как учиться чувству композиции? Не знаю… Я подумаю… отвечу вам в другой раз». Проходили месяцы — ответа не было. И вот как-то помог случай. Я увидел Леонида Сергеевича на концерте в Большом зале Филармонии. {248} Дирижировал Мравинский[[398]](#endnote-313), Шестая симфония, Чайковский. В этот зал всегда входишь как в храм, с благоговением. Так было и в этот раз — люди разговаривали тихо… замирали, ожидая мгновения, когда приходит духовное очищение…

Время от времени я наблюдал за Вивьеном. На его лице ничего не отражалось — ни при мощном взрыве оркестра в первой части, ни во время хорала («Со святыми упокой»). Он как будто не слушал музыку, а был погружен в свой, глубоко интимный мир. Не каждому дано открыть его в себе и погрузиться в него… На другой день в театре Леонид Сергеевич мне сказал: «Вчера я видел вас на концерте. Я хочу ответить на ваш вопрос о композиции… Где можно учиться чувству композиции? Может быть там, в зале, у Чайковского… Не знаю… может быть».

Тогда я едва ли понял ответ Вивьена. В нем априорно содержался постулат, в который он верил неизменно — если можешь понять — поймешь, если не можешь… Дарование — это нечто такое, чем обладает человек или нет. Но в ответе содержался и еще один более важный вывод: если у тебя есть глаза и уши, если есть талант, можешь учиться искусству композиции (и вообще учиться искусству) везде. Эти взгляды позже я сам стал настойчиво внушать своим студентам.

Из всех компонентов системы К. С. Станиславского, по которой нас обучал Леонид Сергеевич, самым важным для него, как мне кажется, было слово, словесное действие. Как видно, это свойственно всем педагогам-практикам, «реалистам». У меня создалось впечатление, что теперь слово-действие не находится в центре внимания театральных педагогов. Леонид Сергеевич испытывал глубокое уважение к авторскому слову.

Слово для Вивьена было не только волевым актом, имеющим целью изменить что-то в своем партнере-оппоненте, слово для него — целый мир, в котором сконцентрировано все: культура, темперамент, интеллект. Это не новый тезис, но он часто забывается, на практике владение словом блестяще демонстрировалось в его спектаклях в Пушкинском театре. Там впервые более трех десятилетий назад я услышал и ощутил зримое слово, наполненное энергией, красками, эмоциями, звенящее и доброе. Им владели Черкасов и Толубеев, Симонов и Фрейндлих, их слово было школой для нас. Тогда высокое искусство слова являлось отличительной чертой этого театра. Думаю, что свой вклад внес сюда и Леонид Сергеевич, ведь лучшие актеры труппы были его учениками. И думаю, не случайно в конце своего творческого пути он обратился к «Маленьким трагедиям» Пушкина.

Годы просеивают воспоминания. То же происходит и со знаниями. Остаются опоры, на которых крепится твое творческое мироздание. Все остальное изменяется, оказывается более относительным, чем это тебе представлялось. В начале 1950‑х годов нам едва ли было ясно, для какого театра мы себя готовили. {249} Да и Леонид Сергеевич вряд ли ставил перед собой подобную цель в работе с нами. Позже некоторые из нас в основу своего творчества положили мхатовское начало, другие — брехтовское, третьи сделали ставку на театр синтетического характера. Выбор становился возможным и необходимым, когда бывший студент оформился как личность, усвоил основы. Леонид Сергеевич учил нас: прежде всего необходимо открыть и восстановить жизненную правду, потом ее укрупнить и уже тогда подчинить ее тому или иному типу театральности. Впрочем, немногие из нас постигли это.

Он же считал, что самый богатый, самый сложный вид театра — театр характеров. Потому что он способен отразить все: духовную, социальную, биологическую сущность человека. Именно Вивьен сделал нас истинными приверженцами и последователями лучших традиций русской реалистической школы.

Я уже говорил, что Леонид Сергеевич рассматривал систему Станиславского как фундамент, как путь к проникновению в жизнь человеческого духа: «Если по природе своей ты органичен, если благодаря таланту ты можешь открыть жизненную правду и ее укрупнить, значит, ты работаешь по системе. Другое дело, что талант должен облагораживаться законами творчества. И необходимо, разумеется, овладеть методом действенного анализа, метод — оружие в руках режиссера».

Он владел этим методом в совершенстве, как-то естественно, я бы сказал — спонтанно, в силу богатой творческой натуры. Может быть, благодаря своей одаренности считал (и мы восприняли это), что на систему Станиславского не следует смотреть как на застывшую догму. Элементы системы будут развиваться, совершенствоваться, приобретать новые оттенки, как само искусство, как сама жизнь.

Он хранил заветы русского театра и ревниво защищал традиции, но не традиции вообще, а основное, главное в них. Он чутко относился к новому, к тому, что традиции обогащало. В этом смысле Леонид Сергеевич был молод и современен. Он любил молодых. Одной из наиболее запоминающихся черт его педагогики и режиссуры вообще было его умение воодушевить, вдохнуть веру в силы, в дарование.

В июне 1953 года я уезжал на родину. Я пришел в театр, в кабинет Вивьена. Как всегда, люди, телефонные звонки… Сердечное прощание, по-русски сердечное, как с близким человеком (хотя разница в положении и таланте как от земли до неба) — четыре года не такой уж малый срок!

— Жаль, милый, что ты уезжаешь! Ты так хорошо говоришь по-русски, что если бы ты остался здесь, я тебе немедленно дал бы роль. Давно думаю о том, что ты для нее наиболее подходящий. Хочу поставить спектакль о Лермонтове!

— Леонид Сергеевич, но я занимался главным образом режиссурой!

{250} — Режиссером ты станешь, но можешь быть и хорошим актером. В тебе так много энергии, порыва! Прощай, милый!

Многое, разумеется, было совсем не так, как он об этом говорил, эти слова продиктовало щедрое сердце педагога и художника Вивьена. Они вдохнули в меня веру, дали силы, вернувшись в Болгарию, броситься в бой за утверждение нашего национального театра. Позже Леонид Сергеевич скажет окрыляющие слова о моем дипломном спектакле «Гибель эскадры» Корнейчука, еще и еще раз поддержит мои режиссерские дебюты.

Да, воспоминания о Вивьене, об этой яркой, творческой личности, об этом обаятельном человеке не стираются из памяти. Потому что он научил меня всему основному и главному в театре, указал мне путь к истине в искусстве. А истина — единственная значимая цель для художника.

## А. П. Штейн[[399]](#endnote-314)

Человеческое и художническое обаяние, шарм, интеллигентность петербургская, петроградская, ленинградская, неуловимо присущая в той или иной степени каждому обитателю этого загадочного и по-своему единственного города на берегах Невы, интеллигентность, сквозившая и проявлявшаяся во всем, даже в гневе, если он случался, а он случался, и не раз, — все это было при нем, Леониде Сергеевиче Вивьене, без всего этого, пожалуй, не было бы и самого Вивьена…

Благодарная память, рассекая своим сильно поседевшим крылом черед лет и десятилетий, неминуемо возвращает мое поколение к тем далеким временам молодости, продутым суровым балтийским норд-остом, свинцовыми невскими ветрами, временам, формировавшим каждого из нас, создававшим нас, преподавшим нам незабываемые уроки бытия и духовного возмужания…

Среди учителей моего поколения неизменно встают в памяти театр на Фонтанке[[400]](#endnote-315) и театр на улице Росси. Изначальную силу театральных впечатлений, ставшую частью нашего существования, мы всегда будем связывать с именами могучей когорты, не боюсь сказать, гигантов русского театрального искусства.

Как же мне повезло!

Славу театра на Фонтанке составляли Максимов, Монахов и Лаврентьев, Полицеймако[[401]](#endnote-316) и Грановская…[[402]](#endnote-317)

А на сцене бывшего Александринского театра я застал Певцова и Мичурину-Самойлову, Горин-Горяинова и Корчагину-Александровскую, Юрьева и Вивьена, Вольф-Израэль и Рашевскую…[[403]](#endnote-318)

В этом поистине волшебном созвездии дарование Леонида Сергеевича Вивьена излучало, казалось, присущее ему одному сияние. Артистизм был свойствен его натуре органически, пронизывая {251} каждое его движение, был в его манере разговаривать, ходить, слушать — и на сцене, и в быту, даже по-своему, по-вивьеновски набивать и раскуривать трубку и смахивать пепел.

Работая над своей книгой документальной прозы «Второй антракт», я проштудировал переписку Ленина и Горького, опубликованную в «Ленинских сборниках», где печатались неизданные ленинские заметки, письма, телеграммы, пометки. Так вот там, в одном из сборников, бережно хранимых мною по сей день и даже не сожженных соседями в блокаду, когда в печурки по необходимости бросали даже самые ценные издания, — так вот там идет речь о том, как в 1919 году Вивьена арестовала Петроградская ЧК, привлекался он по какому-то контрреволюционному делу, связанному с Самарой, увезли его тогда на Волгу. Экстренно вмешался Горький, обратился к Ленину, впоследствии выяснилось — Вивьен к этому делу непричастен напрочь. Но мало ли что могло случиться по роковой ошибке в те крутые дни — и случалось не однажды…

Вивьена с почетом проводили из Самары в Петроград, и он, нисколько не теряя присущего ему чувства юмора, рассказывал об этом «миленьком инциденте», усмехаясь и спокойно набивая любимую трубку.

Заметим, эта довольно жутковатая ситуация нисколько не отразилась на его мироощущении, не озлобила его — об этом мне рассказывали люди, близко знавшие его, такие как Наталья Сергеевна Рашевская, — никак не сказалась на его конкретной деятельности в искусстве.

Он не только служил Музе — он ею управлял. В буквальном и переносном смысле.

Моя ленинградская молодость совпала с зенитом его актерской славы. Были уже отличные свершения в самых контрастных по жанру и характеру, по стилю и манерам спектаклях: от «Дельца» — остропамфлетной пьесы немецкого драматурга В. Газенклевера в сценической редакции Алексея Толстого, специально для Вивьена дописавшего, вернее, написавшего ряд новых сцен и большой монолог, до «Ливня» С. Моэма — драмы, шумевшей тогда на всех континентах. Леонид Сергеевич играл в этом спектакле вместе с Евгенией Вольф-Израэль, своей женой, талантливейшей актрисой. Этот же дуэт был высочайшим образом оценен ленинградской театральной публикой и в «Пигмалионе» Б. Шоу — Элиза Дулиттл и Генри Хиггинс. Чувство большого эстетического наслаждения охватывало каждого, смотревшего этот грациозно-иронический, отливающий всеми гранями ювелирного мастерства спектакль…

Вторая половина 1920‑х годов была и началом его дружбы с драматургами советской поры, вступившими — иной раз несмело, а иногда и чересчур смело! — на бывшие императорские подмостки. При всем очевидном несовершенстве их творений молодые писатели несли нечто новое, еще не узнанное, не опознанное; {252} были и удачи, случались и жестокие провалы. Вивьена, естественно, тянуло к этой свежей струе, к молодым, еще не окрепшим голосам, иногда срывавшимся на высокой, непосильной для них ноте. Но это-то и привлекало Вивьена, настойчиво, упрямо боровшегося за поворот к современности одного из наиболее консервативных по тем временам театрального организма.

Как известно, на крутых поворотах истории вполне можно вылететь из ее экипажа. Но хоть в карете прошлого далеко не уедешь, езда в автомобиле тоже без умения им управлять весьма опасна, особенно если гнать вперед на ненадежных шинах. В лучшем случае — не оберешься ушибов…

Вивьен все это отлично понимал — и шел на риск.

Вот в эти, уже покрытые далекой-далекой дымкой времена мне посчастливилось познакомиться с Леонидом Сергеевичем, и знакомство это, перешедшее затем в многолетние дружеские и творческие отношения, я ценю высоко и признателен судьбе, одарившей меня его вниманием.

Первую свою пьесу я написал двадцати лет от роду, по тем годам немалый возраст, если учесть, что позади была газета Бухарской группы войск в Средней Азии, батальон ЧОНа, потом «Правда Востока» в Ташкенте, потом Ленинград — фельетоны и очерки разъездного корреспондента по тогдашней Северо-Западной области, потом повесть, принятая, но потерянная в двух редакциях, потом деятельность главного редактора журнала «Рабочий и театр», наконец, театральные рецензии в «Ленинградской правде».

Пьесу я написал не один, а в содружестве, прямо скажем, довольно многолюдном, впрочем, бригадные методы работы были тогда в почете даже в искусстве и наивно выдавались за новаторство. В содружество входили уже известные в Ленинграде талантливые молодые фельетонисты Петр Рыжей и Леонид Тубельский, в свою очередь объединенные псевдонимом братья Тур. Третий был человек намного старше нас троих, уже побывавший в крымском подполье в гражданскую войну, исключенный в 1921 году из партии и потом восстановленный, — редактор многотиражки на гиганте резиновой промышленности заводе «Красный треугольник», писавший острые и резкие статьи в «Ленинградской правде», Яков Горев. Четвертый — я. Позже братьев Тур пригласят работать в «Известия», в Москву, фельетонистами, их популярность в этом жанре станет всесоюзной, так же как и популярность их пьес, особенно детективного жанра, написанных уже в содружестве со Львом Шейниным.

А тогда, однажды после очередного ночного бдения в редакции над гранками идущего в номер очередного фельетона, несмотря на поздний час, они пришли ко мне домой с неожиданной, захватившей их со всей силой идеей написать пьесу. И сюжет принесли — пьеса-аллегория, где соперничают два судостроительных завода, у нас и за океаном, стремящиеся создать два корабля-левиафана {253} неслыханных мощностей, один из них будет называться «Бизнесом», другой «Утопией». Зная мою любовь к театру, братья Тур предложили написать пьесу втроем. По удивительному совпадению, я накануне говорил в редакции Якову Гореву, что его фельетон, напечатанный в «Ленинградской правде», может быть основой для сильной и нужной пьесы. И когда Туры пришли ко мне ночью, я предложил им — хотя их идея казалась очень заманчивой — делать не пьесу-аллегорию, а жгучую, сегодняшнюю, важную, взяв в основу горевский фельетон. Так мы и сделали. В фельетоне Горева речь шла о том, что случилось на его заводе, на «Красном треугольнике».

Тут я позволю себе забежать вперед, в 1980‑е годы.

В Советском энциклопедическом словаре, изданном в 1980 году, я прочел:

«Лебедев Сер. Вас. (1874 – 1934), сов. химик, акад. АН СССР (1932). С 1908 иссл. полимеризацию непредельных углеводородов. В 1926 – 28 руководил разработкой первого в мире пром. способа получения синтетического каучука (осуществлен в 1932)».

Так вот тогда, в конце 1920‑х годов, на «Красном треугольнике» профессор Лебедев руководил заводской лабораторией и работал над созданием синтетического каучука. Страна задыхалась от нехватки каучука, его импортировали из-за океана, и надо ли говорить о великой важности открытия Лебедева!

Оказывается, надо. Оказывается, дирекция была больше заинтересована в выпуске детских резиновых игрушек — кошечек, собачек, зайчиков, важных для выполнения Плана, нежели в весьма проблематичном синтезе каучука из нефти. Этот деляческий подход дирекции и вызвал взрыв справедливого гнева у редактора заводской многотиражки. Дирекция была склонна ради плана резиновых игрушек закрыть лабораторию Лебедева!

Мое предложение сперва и немедля написать пьесу об этом было принято — драматургия должна быть утилитарной, а потом уже можно вернуться и к аллегории… В пьесе, зовущей к созданию каучука из нефти, нам увиделось то самое, без чего не сможет дышать современная драматургия.

Пьеса писалась быстро. Еще бы — в несколько рук! Неравнодушно, с искренней верой в надобность того, что мы делаем.

Назвали пьесу не завлекательно, а вызывающе скучно — «Нефть». Отдали в Акдраму. Уже не помню точно, как это произошло, но позвонил Вивьен. Назвался и коротко сказал:

— «Нефть» буду ставить я. — Тут же предложил поручить чтение пьесы на труппе ему. — К моему голосу привыкли и пьесу поймут лучше.

Дебютанты радостно согласились. К тому же мы сочли это знаком его уверенности в нашем сочинении и как его подсказку труппе, что работать над спектаклем будет лично он, Вивьен.

Правда, Леонид Сергеевич не сказал, что успел уже дать прочесть пьесу кое-кому из труппы, тем, кто потенциально мог {254} стать исполнителями ролей. Не знали мы и того, что далеко не всем, кому он дал рукопись, пришлась она по душе.

Первая встреча авторов с ее будущим постановщиком оставила глубокий след в сердце. Перед ними предстал истинный петербургский интеллигент, думающий собеседник, уже не только видевший то, что видели и мы, но и испытавший то, чего мы не знали, — ложные обвинения, недоверие к искренности его чувств и стремлений, — сохранивший, однако, достоинство, выдержку, уверенность в правде избранного пути. Его в равной степени интересовала не только пьеса и ее проблемы, но и мы сами: откуда взялись, почему четверо, почему привлекла именно эта тема, соответствует ли жизненной точности сам главный персонаж, сколько в нем автобиографического, сколько вымышленного. Слушая нас, он внимательно присматривался к каждому, стараясь ощутить атмосферу рождения, как бы сказали теперь, «новой волны» в драматургии…

Итак, настал тревожный час чтения пьесы на труппе, первой в жизни пьесы…

Читал «Нефть» будущий ее постановщик, читал мастерски, да и весьма хитро — проглатывая скороговоркой тягучие, нудноватые эпизоды и эффектно, подчеркнуто медленно, как бы настаивая на их прелести, наиболее удавшиеся. Таких, к сожалению, было меньше.

Тем не менее артисты, увлеченные вивьеновской читкой, а также молодостью и искренностью авторов, равно как и их количеством, убеждали друг друга и самих себя, что слабости пьесы в конце концов будут перекрыты ее неоспоримой актуальностью для строительства нового, социалистического общества.

Стоит добавить еще одно немаловажное обстоятельство. На чтение пришли два ленинградских писателя, руководители Ленинградской ассоциации пролетарских писателей Михаил Чумандрин и уже известный тогда своей «Неделей» и поставленной тут, на этой сцене, пьесой «Высоты» Юрий Либединский.

Писатели прочли нашу «Нефть» заранее, она им понравилась, и они пришли «поддержать», Леонид Сергеевич был доволен визитом, прибавлявшим надежду на успех.

Так и случилось.

Слушая их суждения, как и суждения ряда артистов, мы поверили в самих себя. И даже чересчур. Тех немногих, кто говорил, что пьеса нехудожественная, мы со всем ригористическим убеждением тогдашней юности зачислили в ранг ретроградов и консерваторов, не понимавших насущных задач искусства.

Большая часть выступавших была столь околдована и самой вивьеновской читкой, и уверенностью, с какой он расставлял будущие ударные акценты, — значит, видит, значит, знает! — что прощали все несовершенство нашего драматургического дебюта и убеждали друг друга, да и самих себя, что все будет возмещено {255} остротой, публицистической актуальностью, новаторским замахом будущего спектакля.

От всей души полагали мы необыкновенной новацией, рушащей устои, обновляющей обветшавшие императорские подмостки здания Росси, будущий финал нашего произведения. Главный герой выходит на авансцену и, озаренный сияющими, наведенными на него юпитерами, призывает ложи и партер, бельэтаж и галерку — при этом должен даваться свет и в зрительный зал — проголосовать за строительство в Ленинграде могучего, гигантского комбината, который даст стране искусственный каучук.

Пьеса наша, я полагаю сейчас, была вымощена целиком добрыми намерениями. Мы написали даже несколько удачных, подсказанных самою жизнью эпизодов. Но в целом она получилась здорово нехудожественной. У Михаила Зощенко была формула, потрясающе меткая, вежливая, но беспощадная. «Это маловысокохудожественно», — тихо, но очень отчетливо произносил он, когда видел произведение, похожее на наше.

Никакая самая пронзительная актуальность не в силах перекрыть наличие «маловысокохудожественности», она себя все равно покажет. Об этом не худо вспоминать и нынче, когда речь идет о спектаклях к большим датам, жизнь которых продолжительней, может быть, разве жизни бабочек.

В итоге режиссер сделал все, что мог. Актеры сделали все, что могли, художник сделал все, как надо. Композитор — автор оперы «Декабристы» и многих других замечательных произведений Юрий Шапорин[[404]](#endnote-319) — прекрасно оснастил спектакль, яростно требующий безотложного строительства комбината, в основном лирической музыкой (особенно запомнился чудесный, шаловливый шапоринский вальс), сделал все, что надо. Больше того — был даже успех, хотя часть зрителей стояла молча, несколько ошарашенная.

Однако «Нефть», подобно многим и многим другим своим наивным собратьям по видимой актуальности, в репертуаре все же не задержалась, и я нисколько не виню в том ни режиссера, ни артистов, ни художника, ни композитора.

Пьеса была «маловысокохудожественна». И бедный Леонид Сергеевич ничего не мог с этим поделать. И я сейчас приношу ему свои искренние сожаления.

Скажу лишь, что это мое творческое знакомство с Леонидом Сергеевичем очень пошло на пользу кинематографу и первой моей работе для кино.

Пользуясь установившимися у нас дружескими отношениями, я помог «Ленфильму» уговорить Вивьена сыграть в картине по моему сценарию одну из главных ролей.

В темную октябрьскую ночь 1919 года, подорвавшись на минах совсем близко от Кронштадта, успев, однако, до того выполнить боевое задание, погибли три эскадренных миноносца. Во время {256} налета английских торпедных катеров на Кронштадт один из миноносцев, «Гавриил», держал вахту на рейде и первым открыл огонь по налетчикам. Командовал «Гавриилом» бывший царский офицер, военспец, по тогдашней терминологии, Ростовцев. Английские катера были потоплены, спасшиеся матросы и офицеры подобраны.

«Гавриил» потонул со всем экипажем, и на уцелевшем миноносце «Азард» слышали взрывы.

Взрывы… и пение «Интернационала»…

И гимн, который пели матросы, опускаясь навеки на балтийское дно, звучал колоколом громкого боя — революционная традиция, революционная трагедия, бессмертие революции…

Первый художественный фильм, снимавшийся по сценарию моему и моего товарища, военмора гражданской войны Алексея Зеновина, был «Балтийцы».

Первые съемки натуры в Кронштадте. Дымят пироксилиновые шашки на петровских плитах, создавая нужную для фильма иллюзию тумана над Финским заливом, а в тумане шагает неторопливой, раздумчивой походкой по Петровскому парку Леонид Сергеевич Вивьен, уже тогда знаменитый артист и режиссер. В черной офицерской накидке. С большими золочеными застежками.

Сейчас Леонид Вивьен — военспец Юрий Сергеевич, командир эсминца «Гавриил». Воскресший тезка того, погибшего на дне Финского залива… Певшего вместе с матросами «Интернационал»…

Смотрю на Леонида Сергеевича, такого странного в этой накидке с застежками, и вновь припоминается переписка Ленина с Горьким в «Ленинских сборниках» насчет его, Вивьена. И мне кажется, что это чрезвычайное происшествие с Вивьеном, которое могло кончиться трагически, почему-то прямо соотносится с тем, что он сейчас играет.

Сейчас в тумане остановится Ростовцев — Вивьен у памятника в Петровском парке, задумчиво перечтет в который раз знакомую надпись на почерневшем от времени постаменте, сама надпись подернута зеленоватой окисью: «Оборону флота и сего места держать до последней силы и живота яко наиглавнейшее дело».

Выскочит из тумана другой офицер. Краткий диалог, заканчивающийся резким жестом Ростовцева — Вивьена, его фразой: «Я Россию не продаю». Не бог весть какой художественной новации диалог, но это уже на совести не артиста и не его героя — авторов сценария.

Сказал эту фразу Ростовцев — Вивьен и, не прощаясь, ушел в туман. Тот, другой офицер выхватил револьвер, целится… Выстрел, но… падает не Ростовцев, а тот, прицеливавшийся, а из-за памятника выйдет председатель судового комитета эсминца «Гавриил» и спокойно вложит наган в кобуру.

{257} Сценарный ход, как видите, не ахти какой. Ситуация была найдена верно, романтическая тональность закономерная вплоть до черной накидки с золотыми застежками, не говоря уже о тумане и о выборе места действия — у подножия памятника Петру. Но слова, слова! Они кажутся топорными, не отобранными, не единственно возможными… И насколько художественно слабее они надписи на постаменте… Очевидно, чувствуя прямолинейность текста, режиссер требовал, чтобы во фразу «Я Россию не продаю» была вложена компенсирующая сила актерской страсти, пылкости. Вивьен же, напротив, говорил тихо, даже чуть флегматично и, как ни бился режиссер, вяло соглашаясь с режиссерской аргументацией, быть может, сознательно саботировал эту казавшуюся мне верной трактовку.

— Пардон‑с, — говорил шутливо Леонид Сергеевич, кивая головой. — Попробуем снова.

И пробовал — в том же ключе.

Сняли несколько дублей. Режиссер и операторы втихомолку кляли Вивьена, говорили о его равнодушии, о том, что он мог играть с блеском дельца в пьесе Газенклевера, переделанной Алексеем Толстым, или пастора из «Ливня» Моэма, а тут, где надо передать пафос революции, ему не вытянуть…

Отчаявшись, режиссер, отсняв несколько одинаковых, по сути, дублей, перешел к следующему эпизоду. В картину вошел один, по общему мнению группы, неудачный. Но… тайна сия велика есть — фраза оказалась лучшей из всех сказанных Вивьеном в картине. И может быть, именно оттого, что сыграл ее артист не так, как требовали от него, не с пафосом, а задумчиво, совсем-совсем тихо… Кто знает, быть может, говоря эту фразу, Вивьен думал у памятника и о своей судьбе в революции. Соотносил ее со всей своей биографией.

Съемки «Балтийцев» были закончены лет за пять до войны. Перед тем как сдать фильм Ленинграду, Минску и Москве, группа поехала в Кронштадт — показывать картину на кораблях тем, кто помогал ее снимать. Была и подспудная мысль — заручиться поддержкой моряков на случай, если возникнут трудности при сдаче.

Попросили поехать с группой и Леонида Сергеевича. Он, несмотря на занятость, охотно согласился.

На кораблях фильм понравился, хуже было на берегу. В штабных учреждениях цеплялись за мнимые и действительные мелкие огрехи, к художественной ценности картины отношения не имевшие. Например — почему так валит дым из труб?

Но добро бы только дым!

Нашлось множество других деталей, каковые тоже требовали убрать, и если бы согласиться с этими мнениями, всю картину быстро можно было бы разобрать «по кирпичикам».

Сцена в судовом комитете. Командир корабля Ростовцев предъявляет судовому комитету список людей, взятых на корабль {258} без его, командира, ведома. Предсудкома пускает список по рукам, и матросы рвут список на цигарки — черт знает что!

И ничего не скажешь — черт знает что!

Атмосфера сгущалась — не только в кадре, но и на обсуждении картины. Уже мелькнули словечки, не слишком приятные уху во все времена, а в те — что уж говорить! «Тут как в кривом зеркале», «Рисуете в извращенном свете», «Да уж, красочки!», «И где вы его взяли, такой судовой комитет?».

Справедливости ради скажу, что не все обсуждавшие были готовы навесить на нас ярлыки, были и противники таких суждений, но что поделаешь, и их понемногу начали тревожить эти словечки, имевшие в ту пору почти магнетическую силу.

Слово взял молчавший до поры офицер — моложавый, хотя и немолодой, с прядкой иссяня-черных волос, спускающейся на лоб, с тонкой смугловатой кожей, выдававшей южное происхождение, с острым, очень живым и чуть насмешливым взглядом черных глаз, весь какой-то собранный, сжатый — пресловутая «военная косточка» сказывалась в каждом его движении, а скромный китель сидел щеголевато и так, словно бы привык этот человек носить его с младенческого возраста.

— А вот когда я командовал в гражданскую войну на «Копчике», — сказал он будто бы невзначай, тихим голосом, и я, не знавший, кто был этот моложавый офицер и какова была его должность, приметил, как все стихли при начале его речи. — Когда я командовал на «Копчике», — повторил он, — меня вот так же, как и Леонида Сергеевича Вивьена, вызвали в судовой комитет. Кстати, Леонид Сергеевич, я бы позволил себе выразить восхищение вашей незаурядной, мастерской игрой. Так вот. Вызвали в судовой комитет, дали в руки стакан спирта. И так сказал председатель судового комитета, поигрывая, между прочим, офицерским наганом: «Братва постановила: выпьешь не переводя дух — будешь свой в доску, не выпьешь — с корабля долой». Что же мне оставалось делать? Выпил до дна. А судовой комитет в полном составе глядел — задохнусь я или не задохнусь? Не задохнулся. А не задохнулся потому, что не хотел ударить лицом в грязь.

Я, товарищи, из царских офицеров, вернее из гардемаринов, и не хотел уходить с флота в тяжелые времена для Родины и новой власти, которой решил служить честно и верно. Вот что я могу сказать по поводу того, что бывало и чего не бывало в те времена на заседаниях судовых комитетов.

Свидетельские показания немолодого, но моложавого, подтянутого военного моряка несколько разрядили атмосферу, и, когда он же предложил одобрить и поддержать фильм в целом, ревнители «типического», до того бушевавшие, вдруг промолчали. Тут вошел в силу закон субординации — моложавый офицер был не кем иным, как только что назначенным, даже еще не вступившим в должность командующим Балтийским флотом.

{259} Фамилия его была Исаков. В будущем — прославленный, выдающийся флотоводец и ученый, писатель и государственный деятель, Адмирал Флота Советского Союза Иван Степанович Исаков[[405]](#endnote-320).

Фильм был в конце концов весьма одобрен.

Исаков пригласил нас к себе. Они подружились с Леонидом Сергеевичем, и Иван Степанович проводил нас на материк на катере командующего Балтийским флотом. Потом, уже после войны, когда я ближе познакомился с Исаковым, ставшим военным консультантом моего двухсерийного фильма «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы»[[406]](#endnote-321), мы не раз вспоминали нашу первую с ним встречу, когда он защитил «Балтийцев» и восхитился в первую очередь Леонидом Сергеевичем, живо напомнившим ему собственную судьбу…

Немало прошло лет — и каких! — пока драматургическая моя судьба вновь столкнулась, вернее пересеклась, а еще точнее — связала меня с Вивьеном.

Представьте себе беломраморный, сияющий хрустальными люстрами, в красном бархате портьер и лож, по-праздничному сверкающий Колонный зал Дома Союзов.

И настроение — тоже приподнятое: тут сегодня, как и двадцать лет назад, идет заседание съезда писателей. Второго Всесоюзного. Я был на Первом съезде и вот сейчас — делегат Второго. Сколько прожито, сколько пережито!

Праздничное ощущение несколько омрачено тем, что надо мною, вернее над моей последней пьесой «Персональное дело», сгустились тяжелые, угрожающие тучи. Знакомый мотив: «Зачем сейчас вспоминать о плохом прошлом? Сыпать соль на раны? Теребить больное?»

Я-то был убежден, что надо вспоминать, надо теребить больное. Чтобы не повторилось, чтобы другим неповадно было, словом — надо, надо, надо.

Но, увы. Далеко не все разделяли мою позицию. Более того, хотя пьеса уже шла в нескольких городах России, в нескольких других городах ее запретили. Взявший пьесу в Москве Театр им. В. В. Маяковского репетировал не торопясь. Из театра до меня доходили слухи — покажут сначала на гастролях, а потом уже… Словом, для авторской тревоги были весьма фундаментальные основания. Утешало то, что в Ленинграде, в Театре им. А. С. Пушкина Леонид Сергеевич сам, главный режиссер, не доверяя никому, каждодневно работал над нею и будто бы репетиции уже перешли на сцену. Не менее грело душу, что главную роль исполняет не кто-нибудь, а один из любимейших моих артистов, Артист с большой буквы Николай Симонов.

Я думал обо всем этом, когда начался доклад о драматургии. Его делал Александр Корнейчук. У самого Александра Евдокимовича было непросто с его последней драмой «Крылья». Он {260} рассказывал мне тут, в кулуарах писательского съезда, как там, в Киеве, «начальство посмотрело, встало со своих кресел, когда кончилось, и ушло». «Мовча», — сказал он и не слишком бодро засмеялся.

Доклад Корнейчука наполнен ветром надежд — 1954 год. Корнейчук возвращается к минувшим дням, к лихолетью Великой Отечественной войны, к послевоенной драматургии, говорит весьма доброжелательно и о моей пьесе «Персональное дело»: «С интересной новой пьесой выступил к съезду драматург А. Штейн. В пьесе подняты те важнейшие вопросы о доверии к человеку, о необходимости бережно и свято охранять доброе имя советских тружеников от перестраховщиков, бюрократов, карьеристов. Над этой пьесой сейчас работают крупные театры. Мы надеемся, что в содружестве с таким опытным драматургом, как Александр Штейн, театры создадут значительные спектакли».

«Вот уж поминание кстати. Непременно надо будет позвонить в Ленинград Вивьену, это ему поможет», — думаю я и… глазам своим не верю. Случайно повернул голову, вижу возвышающуюся над красным бархатом гостевой ложи фигуру Вивьена. Он, Вивьен, собственной персоной! Более того, ищет кого-то глазами в беломраморном зале. Не меня ли, черт возьми. Екнуло сердце. Что случилось?! Так и есть! Меня! Приподнимаюсь в надежде, что заметит. Не замечает. Что есть силы машу рукой. Заметил! Делает знак.

Устремляюсь — в недобром предчувствии.

Не в обычной для него уравновешенной, даже чуть флегматичной манере, забыв даже поздороваться — как это непохоже на Вивьена, зловеще, молча набивает трубку.

— Здесь, кажется, курить нельзя? — и, «пыхнув» трубкой, показывает ею путь в курительную. Идем, как сказал бы Корнейчук, «мовча». Дошли.

— Репетиции прекращены.

— Но позвольте… Только что Корнейчук…

— Слышал. Его в нашем театре тоже не будет.

— Объясните, Леонид Сергеевич.

— Просили этого не делать. Чтобы не поднимать волны. Поняли? Чтобы вы не поднимали волны. Вызвали в Смольный ночью. На высший ленинградский уровень. И сказали: «Не надо. Такими персональными делами вернувшихся у меня (так и было сказано — “у меня”) больницы полным-полны. Зачем бередить раны…» — «А что я скажу автору?» — «Скажите, что переносится». «Куда?» — спрашиваю. «Туда, — неопределенный жест. — На следующие годы». «А как же так? — спрашиваю. — Вот в Куйбышеве уже идет. В Симферополе. В Пензе». — «Куйбышев нам не указ. И Симферополь. И Пенза тоже». Откланиваюсь и еду брать билет на «Стрелу». И вот я здесь. Кстати, когда в Театре Маяковского? — видя, что я медлю с ответом, догадывается. — Не спешат?

{261} — Имеет место, — пытаясь шутить, отвечаю я. — Что будем делать?

— За тем и приехал.

— Ваша позиция?

— Воевать. — Сбросил пепел в урну. — Вместе с автором. До победного конца.

Просидели с ним у меня дома до «Стрелы». Меня обрадовала его жесткая и упрямая позиция. Воевать. Он был порядочным человеком. И выполнить свои нравственные обязательства — перед автором, перед коллективом и, главное, перед самим собой, человеком и гражданином, — он считал делом чести. Решили тут же — не сдаваться ни за что, тем более что само время было за нас.

Возможно, только потому и разрешили Вивьену скрепя сердце и с великим неудовольствием репетировать и показать предварительно в фойе.

Просмотр спектакля в фойе состоялся — подстегнул, видимо, приезд Театра Маяковского на гастроли и огромная афиша предстоящей в Выборгском Доме культуры премьеры «Персонального дела» со Львом Свердлиным[[407]](#endnote-322) в главной роли. Все-таки маяковцы решили быть первыми. Тут уж сильно рассердились еще и Николай Симонов, и Наталья Рашевская, и партбюро театра — афиша Москвы выглядела прямым вызовом Ленинграду.

Итак, через несколько дней после премьеры маяковцев в Выборгском Доме культуры пришел наконец час премьеры и в Пушкинском театре.

Приехали ее смотреть авторитетные товарищи из Москвы. В укромной глубине ложи дирекции, невидимые зрительному залу, следили мы с Леонидом Сергеевичем за ходом спектакля. Напротив, в бывшей царской ложе, где я видел Кирова вместе с Горьким на афиногеновском «Страхе», на сей раз было пусто. Ленинградского начальства не было.

Приехавшие москвичи предпочли партер.

Николай Симонов играл вдохновенно. Лучше сыграть, по-моему, было невозможно. Кто-то из театральных критиков, помнится, упрекал его в истеричности, я совершенно не разделял этой точки зрения. Поистеришь, когда у тебя отнимают самое для тебя святое. В беспокойном состоянии, в котором он жил и действовал на сцене, думал вслух и про себя, было нечто важное, крупное, заставлявшее зрительские сердца биться учащенней, что-то узнавать свое, о чем-то впервые догадываться. Казалось, рядом с действующими лицами спектакля незримо витали десятки, сотни тысяч других персональных дел и их героев, сохранивших вопреки и наперекор чудовищной трагедии времени свою честность, верность тому, ради чего они жили… Где-то Симонова даже захлестывала стихия навеянных спектаклем ассоциаций, кому-то, вероятно, и показалось поэтому истеричным его состояние. Нет, тут было иное, чему поверил зрительный {262} зал, когда в фантастической тишине разыгрывалась драма Хлебникова — Симонова, рядового московского инженера.

Москвичи нашли нас, режиссера, автора, художника, пока артисты еще выходили кланяться, в маленькой прихожей директорской ложи. Мы сидели, ждали. Москвичи обняли нас, расцеловали, они приняли спектакль умом и душой.

Вивьен одержал победу — гражданскую, художественную, идейную, человеческую.

Объективности ради надо сказать, что ложа, в которой я когда-то видел Кирова и Горького, в премьерные дни «Персонального дела» не всегда пустовала. Однажды, а говорят, что и не однажды, в ней появлялись те же руководящие лица, что хотели снять вивьеновский спектакль. Спустя несколько месяцев в отчетном докладе о деятельности ленинградской партийной организации его уже упомянули как серьезное достижение.

Кстати, замечу, помянули они и все-таки поставленный в конце концов спектакль «Крылья» Александра Евдокимовича Корнейчука, изменив первоначальное свое мнение о пьесе, — помянули со знаком плюс, тоже как серьезное достижение.

Вивьен торжествовал в обоих случаях, авторы тоже, как и вся труппа Академического театра драмы им. А. С. Пушкина.

Как я уже писал, Театр Маяковского в эти же дни, поставив «Персональное дело», для душевного спокойствия сыграл спектакль поначалу «втихаря», на гастролях в Ленинграде. Охлопкову хотелось посмотреть спектакль Пушкинского театра. После спектакля пришел за кулисы. Нежно обнялся с Симоновым, потом зашел в гримуборную Натальи Сергеевны.

— Если бы у меня был на пальце бриллиантовый перстень, я бы снял его и… Считай, что перстень у меня на пальце, я его снимаю и надеваю…

И она принимает охлопковскую игру, и он надевает несуществующий перстень — так стоит она с несуществующим бриллиантовым перстнем на пальце над моим письменным столом против Хлебникова — Николая Константиновича Симонова, взятая под стекло, на огромной фотографии…

Надо заметить, вивьеновское решение пьесы было несколько иным, нежели решение Театра Маяковского, хотя у последнего были и свои неоспоримые достоинства. Пресса писала, в частности, об этих достоинствах, но вместе с тем подчеркивала и то, что Пушкинский театр отказался от охлопковской задачи — «создания острой публицистической драмы с выходом на авансцену действующих лиц, обращавших свои монологи непосредственно в зрительный зал. Вивьен поставил психологический спектакль о судьбах и характерах людей своего времени».

Это, мне кажется, сказано было правильно. Леонид Сергеевич именно так задумал спектакль и так реализовал свою идею. Не могу не отметить и то, что Леонид Сергеевич с удивительной точностью распределил роли. Угаданы были им все исполнители, {263} уж не говоря о Симонове, — В. Янцат и К. Адашевский[[408]](#endnote-323), Г. Мичурин и А. Белоусова[[409]](#endnote-324), Н. Мамаева и Е. Карякина, Т. Алешина[[410]](#endnote-325) и А. Парамонова[[411]](#endnote-326).

Корень успеха «Персонального дела» заключался не только в самом спектакле, да и в пьесе моей, при всей ее актуальности, было немало слабого, несовершенного. Корень — в самой акции драматурга, акции театра, акции постановщика, и эту акцию театр, постановщик и артисты совершили отважно, мужественно, на самом высоком художественном уровне.

Сентябрь 1956 года… Мне исполнилось пятьдесят лет.

Читаю новую пьесу «Гостиница “Астория”» артистам Театра им. В. В. Маяковского в Ленинграде, в Выборгском Доме культуры. Театр вновь здесь на гастролях.

Нахлынули воспоминания юности, это помогает прочесть пьесу с запалом, пьеса понята, принята, актеры после читки и обсуждения идут со мной по лестнице. Ханов, будущий Коновалов, уговаривает «никого не слушать, ничего в пьесе не менять», шутим, смеемся, не чуя ног от радости, — кажется, вот все это вместе и есть счастье…

Спустя два дня — еще читка, на этот раз в Театре Пушкина.

Тороплюсь на читку… В номер входит Охлопков, за ним Бабанова[[412]](#endnote-327), Свердлин, Ханов[[413]](#endnote-328), Самойлов[[414]](#endnote-329), Орлова[[415]](#endnote-330), понимаю: Охлопков устраивает в честь пятидесятилетия очередной спектакль-импровизацию, а я опаздываю. От волнения садится голос, леденею.

Наконец попадаю в театр. Встречают дружески: пьеса ленинградская, театр ленинградский, я автор уже идущей пьесы «Персональное дело», юбиляр, полвека — весь баланс в пользу автора, что говорить.

Оглядываю верхнее фойе, и снова воспоминания юности: ведь здесь была читка первой пьесы. Все должно быть хорошо. Только сердце почему-то предостерегающе екает.

В фойе человек сто, а то и больше. Я просил дирекцию, чтобы игравший Хлебникова в «Персональном деле» Николай Симонов был на читке, непременно он, только он должен играть Коновалова.

Вижу — Симонов здесь. Налево, в углу. Можно начинать.

Начинаю читать осипшим голосом. Через несколько минут, перевернув страницу, замечаю: сидящий рядом Леонид Сергеевич поглядывает на меня с некоторым беспокойством. Сам чувствую: что-то не то. Читаю дальше. Через несколько минут — страшный треск в углу, где сидит Симонов, на которого я возлагаю главные надежды. Под ним подломился стул! Он рухнул на пол. Его подняли… Легкий смешок пошел по залу. Читаю пьесу дальше, но все кончено напрочь, в отличие от той, позавчерашней читки текст кажется мне самому на редкость фальшивым, и — самое {264} ужасное — то же самое, чувствую всем телом, испытывают слушатели! Стараюсь наладить контакт — и теряю его от минуты к минуте. В перерыве Вивьен и Рашевская, читавшие раньше пьесу, говорят, что все в порядке, но я-то, я-то понимаю, что все пропало. Кое‑как дочитываю до конца, с облегчением закрываю папку, оглядываю зал: боже, больше половины актеров сбежало!

Потом было обсуждение. Я слушал, и казалось, не про мою пьесу говорят, и не было позавчерашней читки, не было приема, оказанного пьесе актерами Театра Маяковского, и лестницы, по которой мы спускались, и ощущения счастья, охватившего меня, ничего не было, юбилейный сон…

Два‑три прохладных выступления, вежливо отметивших достоинства сочинения (ленинградцы — люди воспитанные), заключение дирекции, что пьеса принята, включается в репертуар, и все с облегчением расходятся.

Это был провал, настоящий. Театр пьесу так и не поставил. Даже не начинал.

Нисколько не виню Леонида Сергеевича в том, что самая дорогая моему сердцу пьеса им так и не была поставлена (особенно огорчительно, что так случилось в Ленинграде). Когда прошел шок, вызванный из рук вон неудачной читкой, Леонид Сергеевич собирался к ней вернуться, но тут уже нашлись товарищи, сильно начальственные, уже другие, помнится, но они тоже, как и когда-то, запротестовали против и этой моей драмы, сочтя ее идеологически вредной и найдя в ней «упадочнические тенденции» (?!). Нашлись — и не позволили тогда Леониду Сергеевичу поставить «Гостиницу “Астория”». А мне кажется, именно эту драму о Ленинграде он бы сумел осуществить крупно, мужественно, достойно его дарования — ведь он был петербуржец, петроградец, ленинградец…

Когда приезжаю в Ленинград теперь, спустя много лет, мысленно и горестно веду счет ушедшим из жизни ленинградским людям, которых знал, уважал, ценил, любил.

И среди них — неизменно — могучая фигура Вивьена. Вот он стоит у служебного входа в театр, попыхивая трубкой, по-своему уникальный, по-своему единственный.

## Л. Г. Зорин[[416]](#endnote-331)

Вдруг я понял, что со дня рождения Вивьена прошло сто лет, и, поняв это, испытал чувство, близкое к потрясению. Казалось бы, что тут такого особенного? Но цифра заставила меня содрогнуться. Я привык, что столетие относится к героям хрестоматий, которые жили в другом времени, в другой истории, чуть ли не на другой планете. Помню — я был тогда шестиклассником, — {265} мы всей школой отмечали сто лет со дня гибели Пушкина — с превеликим размахом был устроен костюмированный вечер, мальчики и девочки щеголяли в одеждах пушкинских персонажей. Татьяна Ларина и Евгений Онегин, Ленский с Ольгой, Дон Гуан с Доной Анной… Я, кажется, был одет князем Курбским, и надо сказать, что герой и автор воспринимались мною равно как памятники седой старины. Я знал, разумеется, что поэт жил и умер в девятнадцатом веке, а сын бежавшего князя — в семнадцатом, но большого различия между обоими временными пластами не ощущал. Где сто лет, там и двести и триста — все это цифры астрономические, в общем-то из одного ряда.

И вот! — представьте! — Леониду Сергеевичу, будь он жив, исполнилось бы сто лет, век — страшно выговорить, не только подумать.

А между тем ведь я его знал, да и к тому же достаточно близко. Мы вместе работали, переживали, когда дело не ладилось, вместе радовались. Он взял одну мою пьесу и сделал все, чтоб режиссер Р. Суслович[[417]](#endnote-332) в непростой обстановке довел ее до успешного финиша, взял и вторую — в том же сезоне, — поставил ее (вместе с В. Эренбергом[[418]](#endnote-333)), и спектакль задался и на пушкинской сцене был сыгран двести пятьдесят раз. Брал он и третью, и четвертую пьесу, но тут наши встречи не состоялись — вовсе не по его вине, обстоятельства складывались против нас. Таким образом, с Леонидом Сергеевичем связан значительный кусок моей жизни, ибо время, прожитое в сотворчестве, насыщеннее и весомее времени обычного доброго знакомства.

То был человек чрезвычайно изящный и артистичный во всех проявлениях — прошел он длинный неровный путь, случались и нелегкие дни, но он сохранил прелестную грацию не только в пластике — в человеческом стиле, в манере воспринимать мир. Грация, как известно, не терпит ни суеты, ни судорог, ни демонстрации усилий. Вивьен по жизни двигался грациозно, был сдержан, учтив и ироничен; даже в том возрасте, в котором я знал его, представлял опасность для женских сердец, а в юности и в зрелую пору был, как говорят, неотразим.

Эта же грация была присуща его искусству актера и режиссера. Оно основывалось на строгом отборе, на отточенном мастерстве и поистине аристократической сдержанности. Традиции Александринского театра были им восприняты и приумножены. Страсти не были его стихией, он вообще чуждался стихий, не стремился перевернуть душу зрителя, с него достаточно было вызвать сочувствие и соучастие.

Существуют художники непознаваемые, да они и сами не подозревают, на что способны, к чему придут. О Вивьене этого никак не скажешь. Он никогда не терял головы, даже чувствуя жар вдохновения.

Зато его трезвость и его зоркость ставили все на свое место. Я испытал это на себе. Помню, при выпуске моей пьесы на {266} репетициях возникли сложности, действие явно рассыпалось. Вивьен собрал нас в своем кабинете, в руке его была зажата длинная белая линейка, которой он орудовал как дирижерской палочкой. Выслушав общие ламентации, он высказался кратко и ясно: «Суть в том, что пьеса — текстовая. Из этого следует исходить».

С того дня дело пошло веселей. Я же должен по чести сказать, что мне уж не привелось услышать более точного определения своей несценичной драматургии. (Мне суждено было с ней пережить множество театральных горестей — я упорствовал в своей установке на приоритетность литературы, и почти каждый из режиссеров, не пожелавший с этим считаться, терпел неудачу, и я — заодно. Те же, кто разделял вместе с автором вкус к слову, делали неплохие работы. Но число их было невелико).

Также трезво и точно умел Вивьен действовать в сложных жизненных ситуациях, то и дело подстерегающих театрального лидера. Леонид Сергеевич вознамерился поставить «Бег» М. Булгакова, драматическая биография этого произведения известна — принятое Художественным театром, оно так и не родилось на сцене. И вот почти через тридцать лет за эту пьесу взялся Вивьен.

Выпуск спектакля проходил трудно. На ответственном заседании было сказано много суровых слов. Директор театра мне рассказывал, что, взглянув на Вивьена, он испугался. Леонид Сергеевич закрыл глаза, губы беззвучно шевелились. Директору стало не по себе — не случилось бы худа! — он тихо придвинулся, готовый тут же прийти на помощь. Прислушался. И поразился. Вивьен без какой бы то ни было паузы произносил нечто невнятное, некий звук, напоминавший блям-блям… Когда заседание закончилось, директор спросил его, что это значило; он еле заметно усмехнулся:

— Кое‑что нужно и заглушать. Иначе — холмик…

И сделал жест, обрисовавший могильный курган.

Эти разумные предосторожности не мешали ему отстаивать то, что он считал необходимым, — «Бег» был важным событием в театральной жизни не только одного Ленинграда. При этом все те же артистизм и вкус позволяли ему в любых столкновениях сохранять и выдержку, и достоинство.

Но однако же черный день пришел, и проклятый холмик над ним взметнулся. От него уберечься, сколь это ни грустно, не удавалось и мудрецам. Жизнь продолжается — и на театре рождаются новые спектакли, вспыхивают новые звезды, переоцениваются репутации.

И все-таки Вивьен не забыт и обаяние его имени по-прежнему действует. Он стал одной из легенд в мире Мельпомены, причем одной из самых пленительных.

В чем тут тайна? Я позволю себе высказать следующее убеждение: в нас всегда будет жить потребность в подлинной интеллигентности, {267} в истинной врожденной культуре, которой не всем дано научиться, но которой трудно не восхищаться.

Нашу молодость озарили замечательные старики. Они казались то старомодными, то простодушными, то забавными. Мы — каждый в меру своей воспитанности — оказывали им знаки внимания, но относились к ним чуть снисходительно, гордые своей современностью. И лишь теперь сумели понять, что они-то и воплощали преемственность, осуществляли связь времен и вносили в термоядерный век духовность своих великих предшественников. В дни всевластия голубого экрана, информационного взрыва, триумфа «массовой культуры» возвращаешься к образам этих старцев и понимаешь, как их не хватает.

И сквозь набегающие годы видишь с такой неслучайной отчетливостью мудрую улыбку Вивьена.

## В. В. Меркурьев[[419]](#endnote-334)

… По путевке Псковского губкома комсомола в 1923 году я приехал в Петроград поступать в Институт сценических искусств. В старинном особняке на Моховой улице все было очень торжественно. А после Острова — маленького, деревянного городка — даже величественно. Первый, кого я встретил в институте и кто поразил мое воображение, был В. В. Максимов, «живой» Максимов, которого мы видели только на экране. Красивый, импозантный, эффектный. Мы прятали «самокрутки» и почтительно говорили:

— Здравствуйте, Владимир Васильевич!

Он барственно кивал нам и покровительственно спрашивал:

— Вы у кого учитесь?

— У Вивьена.

— Хорошо, хорошо… — произносил он и плыл дальше. Собственно, это все, что я про Максимова запомнил.

Наш учитель, Леонид Сергеевич Вивьен, не поражал никакими внешними эффектами, хотя был изящен, подтянут, элегантен. Мне он даже казался высоким. Собственно, я и сейчас уверен, что Леонид Сергеевич был выше меня ростом — такая у него была осанка, такой он был для нас значительной личностью.

Мне трудно объективно судить об объеме его знаний, но казалось, что образован он бесконечно!

Чему учил нас Вивьен?.. Это можно сформулировать очень кратко, в то же время об этом можно написать целую книгу.

Учил он нас конкретности. То есть, что на сцене «просто так» и «вообще» ничего не должно быть. «Не в слове дело, — почему слово говорится» — эти горьковские слова я впервые услышал от Вивьена. Учил он нас ансамблю — не должно быть в спектакле «гастролера». Он сразу чувствовал, когда актер «тянет одеяло на себя», и очень искусно переставлял акценты, поправлял актера. {268} Вивьен не терпел фальши и наигрыша на сцене и в своих учениках воспитывал такую же нетерпимость. Для меня это была школа на всю жизнь. И сейчас, когда я играю Грознова в разных театрах страны (роль, которую я впервые подготовил еще в 1926 году под руководством Леонида Сергеевича)[[420]](#endnote-335), роль, как говорится, бенефисную, гастрольную, я всегда стараюсь, чтобы мои партнеры не «подыгрывали» мне, а жили жизнью своих героев, чтобы был настоящий актерский ансамбль.

Вивьен в каждой сцене, в каждом диалоге, в каждом куске пьесы выявлял конфликт. Без конфликта не может быть сценической жизни. (Здесь надо понять, что конфликт заключается не обязательно в скандале, конфликт — в столкновении точек зрения, в реакциях).

Нам было очень интересно учиться у Вивьена. Поэтому когда мы закончили институт, то, не раздумывая, остались со своим учителем, решившим из нашей группы сделать Театр актерского мастерства. Он имел право создать театр и назвать его именно так. Потому что это был театр подлинного актерского ансамбля. В другие театры ходили «на Остужева», «на Юрьева», «на Коонен»[[421]](#endnote-336). К нам ходили «на спектакли».

Когда в 1937 году Леонид Сергеевич пришел руководителем в свою альма-матер, в бывший Александринский, а ныне Пушкинский театр, я, не задумываясь, принял его предложение идти с ним. Я был актером его веры. И исповедовал ее всегда.

Как-то уже в последние годы жизни Леонида Сергеевича кто-то из актеров сказал:

— Вивьен совсем глохнет. Все время из зала кричит: «Не слышу!»

Я стал обращать на это внимание и понял: когда актер говорит текст осмысленно, даже если он говорит его шепотом, Леонид Сергеевич не делает никаких замечаний. А когда текст просто «пробалтывается», он кричит из зала: «Не слышу!» И я понял, что вивьеновское «Не слышу!» идентично «Не верю!» Станиславского.

И еще чему учил нас наш мудрый учитель — приходить на репетицию с доверием к режиссеру. Авторитет Вивьена был для нас так высок, что мы не могли относиться к нему иначе. Но и он доверял нам, нашей фантазии, нашему творчеству.

Леонид Сергеевич был человеком смелым. В трудное время, когда был репрессирован Мейерхольд, Вивьен всегда говорил:

— Я не знаю, в чем виноват Мейерхольд, но режиссер он был гениальный.

Когда в 1956 году Мейерхольда реабилитировали, то именно Леонид Сергеевич пришел в Дом работников искусств, прервал какой-то вечер и сказал со сцены:

— Друзья! Я надеюсь, вы простите меня, но я должен сообщить радостную для всех нас весть: реабилитирован Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

{269} После этого он приехал к нам домой с бутылкой коньяка, расцеловал Ирину Всеволодовну[[422]](#endnote-337), которая плакала от радости и от горя: мы уже знали, что Всеволода Эмильевича нет в живых…

Не могу сказать, что наши отношения с Леонидом Сергеевичем были безоблачными. Ведь если бы это было так, это означало бы либо то, что он «растворился» в учениках и во всем им потакает, либо, что мы выросли не творческими личностями, а всего лишь рабами.

Сорок три года — срок большой. За такой срок можно много раз изменить свое отношение к другому человеку — от любви к нему до полного равнодушия. Но Леонид Сергеевич был такой личностью, что оставаться к нему равнодушным было невозможно. Я любил его всегда и всегда был уверен, что его мудрости, таланта, творческого вдохновения должно хватить еще на много-много лет! И поэтому, когда в 1965 году кто-то из ответственных работников спросил меня, не считаю ли я, что Вивьену пора на пенсию, я ответил:

— Леонид Сергеевич — он как мост из великого прошлого Александринки в настоящее и будущее. И если Вивьен что-то забыл, то этого мы с вами даже и не знали. Ему надо помочь в работе, а не в освобождении от нее.

Вивьен до конца сохранил прекрасную творческую форму. Об этом говорят его спектакли «На дне», «Все остается людям», «Маленькие трагедии». Именно они являются эталоном александринской сцены, по ним мы должны равняться…

Выдержки из дневника В. В. Меркурьева

*Понедельник, 1 августа 1966 года*.

В 7 часов утра в больнице скончался Леонид Сергеевич Вивьен, 79 лет. С Иришей навестили Евгению Михайловну.

*Среда, 3 августа 1966 года*.

Панихида и похороны Леонида Сергеевича. Безропотно, не простившись, без предъявлений «векселей», как бы уснув, ушел на покой от суеты и интриг мудрый педагог. Сколько и кому только не лень в последние годы «лягали» его со всех сторон! И как мужественно, с каким долготерпением, насилуя себя, будучи тяжело больным, продолжал он в таком хамском, бессердечном окружении работать.

## Ю. В. Толубеев[[423]](#endnote-338)

Мне и моим товарищам по Институту сценических искусств и по первым годам актерской деятельности повезло. Мы начинали профессиональную жизнь под руководством Леонида Сергеевича Вивьена. Для меня то, что я стал учеником Л. С. Вивьена, было {270} счастьем. Всем, что я делаю в театре, я в огромной степени обязан ему.

Началось наше знакомство в 1926 году. Тогда я был кларнетистом, играл в оркестре Старинного театра, работавшего под руководством Всеволода Николаевича Всеволодского-Гернгросса в помещении бывшей Городской думы. Но я не был уверен, что кларнет станет моей творческой судьбой[[424]](#endnote-339). После колебаний и раздумий я продал все свои три кларнета и пошел на экзамены в Институт сценических искусств.

Шел набор в мастерские Леонида Сергеевича Вивьена и Сергея Эрнестовича Радлова. Меня приняли в мастерскую Вивьена. Преподававший на первом курсе Всеволодский-Гернгросс спросил меня, чем я занимался раньше, и, узнав, что я играл на третьем кларнете, припомнил, что видел меня в оркестре. Подумав, он предложил мне приготовить роль Астрова. Начались занятия по мастерству, вел их Борис Павлович Петровых. Но я по молодости и неопытности никак не мог понять, чего он от меня хочет. Мне казалось, что все дело в подражании. Изображать кого-нибудь я любил, а в институте было кого изображать. У нас преподавали такие известные и уважаемые люди, как В. Н. Соловьев, С. С. Мокульский[[425]](#endnote-340), шекспировед А. А. Смирнов[[426]](#endnote-341) и многие другие незаурядные личности. Я любил их показывать. Однажды вызвал меня Вивьен и посоветовал мне больше этого не делать — люди обижаются. Я взмолился — мне скучно, что делать, не знаю, возьмите к себе. Взял, учил и дал потом первую роль на профессиональной сцене — Кривого Зоба в «На дне».

Леонид Сергеевич был не только замечательным педагогом, но и удивительно интересным режиссером. Он не придумывал в своих спектаклях никаких потрясающих воображение новаций, но решал их точно по мысли, а главное — он обладал редким чувством автора. И репетировал замечательно. Все его репетиции проходили не только плодотворно, с результатом, но и весело. Когда актеры уставали, Вивьен рассказывал нам различные сценки из прошлого, о спектаклях, в которых играли такие корифеи александринской сцены, как Варламов, Давыдов, Савина. К примеру, о спектакле «Свадьба Кречинского», где одновременно играли и Варламов, и Давыдов. Перед выходом на сцену сидят они в креслах, и Давыдов говорит Варламову: «Эх, Костя! Мне бы твой талант… Вот бы я играл!» А Варламов откликается: «Эх, Володя! Будь у меня твоя голова, что бы я натворил…»

На репетицию Вивьен всегда приходил в хорошем настроении. Никогда я не видел его там мрачным. Всегда в отличной форме, всегда ведет интересно и остроумно. Он шел от актеров, от их возможностей и предложений, хотя незаметно подводил каждого к своему решению образа.

Есть режиссеры, которые заранее придумывают образы действующих лиц и потом надевают их на актеров, актерам же в них неудобно. Леонид Сергеевич приучал актеров к самостоятельной {271} работе. Он воспитывал в нас вкус к поиску и пониманию автора, учил нас не только азбуке и грамоте, но и высшей математике сценического искусства, тому, что не всякий умеет делать. И еще учил мудрости.

Когда я был совсем молодым актером, поручил он мне роль Барабошева в комедии А. Н. Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше». Поехали мы в гастрольную поездку в Москву, играли в Театре им. Е. Вахтангова. Пришел на наш спектакль Н. Е. Эфрос — крупнейший театральный критик того времени. И написал рецензию, которая называлась «У ковра Толубеев»[[427]](#endnote-342).

Он возмущался, вот, мол, какое безобразие: начинающий актер позволяет себе фортелять на сцене. И описывались все мои трюки. Покрыл меня критик так здорово, что я, потрясенный, пришел к Вивьену и сказал, что ухожу из театра.

Леонид Сергеевич утешил — таких статей в твоей жизни будут еще сотни, — но с роли снял и дал другую — садовника Глеба.

Или случай с Н. К. Черкасовым. А. П. Довженко[[428]](#endnote-343) приехал в театр посмотреть спектакль «Жизнь в цвету», поставленный Вивьеном по его сценарию. А уже был снят фильм о Мичурине по этому сценарию. Черкасов играл Мичурина в спектакле так, что Довженко сокрушенно сказал: «Жаль, что не видел этой работы раньше, надо бы, чтобы в фильме тоже играл Черкасов». Роль у Черкасова была сделана с Леонидом Сергеевичем Вивьеном, он дал этой роли нужный масштаб и точную логику мысли.

Вспоминая всю свою театральную жизнь, прошедшую рядом с Леонидом Сергеевичем Вивьеном, считаю, что именно благодаря ему она в тогдашнем Пушкинском театре была для меня настоящим творческим праздником.

## Б. А. Фрейндлих[[429]](#endnote-344)

Когда я еще робко ступал по импровизированным подмосткам передвижного театра — Колхозного ТРАМа[[430]](#endnote-345), бывшая Александринка уже тогда привлекала мое внимание. Среди прославленных актеров этого театра Л. С. Вивьен занимал особое место, и я старался не пропускать спектакли с его участием. Шел 1940 год, я уже объездил почти весь Советский Союз. На смотре областных театров в конце 1940 года присутствовали многие артисты Театра им. А. С. Пушкина: Е. П. Корчагина-Александровская, Н. К. Черкасов, Е. Т. Жихарева[[431]](#endnote-346). Жихарева и вручила мне рекомендательное письмо к Вивьену. Но вмешалась война и распорядилась по-своему. Вместо Пушкинского театра пришлось ехать во Мгу на строительство оборонительных рубежей. Когда я вернулся в Ленинград, то вспомнил о рекомендательном письме и с трудом добился встречи с Вивьеном (театр готовился к эвакуации в Новосибирск).

{272} «Вот что, дорогой мой, — сказал Леонид Сергеевич, прочтя письмо от Жихаревой, — приезжай-ка ты в Новосибирск, там я тебя и приму, а сейчас, брат, такое творится, вагоны так забиты… черт-те что… Столпотворение да и только. Самому, понимаешь, некуда ткнуться… Вот так, милый мой, такие, брат, дела. Тут уж ничего не поделаешь, война!» И Вивьен стал набивать табаком свою трубку. Я откланялся и вышел. Казалось мне тогда, что прославленный артист и режиссер просто равнодушен к моей персоне.

Война меня забросила в Березники. В 1944 году вернулся я в Ленинград и неожиданно был приглашен Н. С. Рашевской в Большой драматический театр им. М. Горького. Сыграл роль Гарри Смита в пьесе К. Симонова «Русский вопрос»[[432]](#endnote-347) и получил сразу два приглашения: в труппу Малого театра в Москву (от И. В. Ильинского) и от Л. С. Вивьена. В Москву я ехать отказался, а приглашение Вивьена принял. К моменту моего прихода в Пушкинском театре еще царила атмосфера большого неподдельного искусства. Отношение ко мне со стороны Вивьена было теплым и внимательным, это придавало силы, и я сразу же включился в работу. Дебютировал в спектакле «Профессия миссис Уоррен» Б. Шоу в роли художника Прэда. Роль помог выстроить мне сам Вивьен, и за успех я ему благодарен. С Вивьеном, как с партнером, я встретился в спектакле «Порт-Артур». Он играл Стесселя, я — великого князя Кирилла Владимировича. Не столько мой персонаж занимал меня, сколько Стессель в изображении Вивьена. Много полезного и интересного открыл я для себя, любуясь его мастерством, не меньше получил я от него полезных указаний для решения роли князя.

Еще в эвакуации, в Березниках, играл я судью в «Ревизоре», но очень уж мне хотелось сыграть Хлестакова. В Театре им. А. С. Пушкина на эту роль был назначен А. Ф. Борисов. Однако он задержался где-то на съемках и не вернулся к сроку. Вивьен, режиссер спектакля, ждать Борисова не смог и неожиданно для всех назначил на эту роль меня. Я от волнения три ночи не спал, пошел к Вивьену и рассказал ему о всех своих сомнениях: на александринской сцене в роли Хлестакова блистало столько замечательных артистов, и я боялся позорного провала. Вивьен постучал трубкой о пепельницу, потом трубку почистил, продул, набил табачной смесью, поднес огонь, раскурил, пустил дымок и, улыбнувшись, ласково сказал: «Волков бояться — в лес не ходить! Попробуем, а там посмотрим, что-нибудь да сотворим. Завтра с утра, брат, и начнем!» Он своим тоном сумел меня не только успокоить и вселить уверенность, но еще и раззадорить. На репетициях я так обильно импровизировал, что Вивьену пришлось вооружиться хладнокровием и строго отбирать полезный материал из хаоса вносимых мною предложений. В поисках он давал мне полную свободу, своих интонаций не навязывал, а уж он-то на своем веку немало Хлестаковых повидал. Благодаря {273} Вивьену не только сбылась моя мечта, но и оправдались его предсказания: «Посмотрим, брат, что-нибудь да сотворим!»

После премьеры писали, что только режиссерской мудростью Вивьена, его умением оценить возможности актера, увидеть тяготение артиста к созданию ролей, порою прямо противоположных по своей природе, можно объяснить назначение артиста Фрейндлиха на роль пустышки-Хлестакова.

Когда Вивьен задумал ставить «На дне», то позвал меня к себе и предложил играть Барона. Я предложением Вивьена остался недоволен. «Кого бы ты хотел?» — спросил Вивьен. «Дайте мне Актера, Леонид Сергеевич, я чувствую его всем сердцем, он мне близок и понятен!» — «Я сам того же мнения, — сказал Вивьен, — да вот беда, на роль Актера я исполнителя найду, а вот Барона нет в театре. Тебе и карты в руки. Давай-ка, не хандри, берись за роль. Ты можешь и Барона одолеть!» Я страдал и репетировал роль Барона, а Вивьен меня бывало так утешал: «Чего-то, брат, ты не туда забрел, подумай, поищи, ведь он Барон, а не обычный ночлежный постоялец». Окрыленный лаской и отеческой заботой, я довольно смело перестроил роль и получил в печати похвалу. Не кто иной, как Леонид Сергеевич, помог мне выбраться из тупика и победить.

Вводиться в спектакли я не любил, и тем не менее пришлось. Скупого рыцаря в «Маленьких трагедиях» играл Н. К. Черкасов. Когда он отправился в заграничную поездку, Леонид Сергеевич мне предложил играть эту роль, а сам слег в больницу. Срок на ввод был ограничен. Режиссер-ассистент А. Н. Даусон каждый день ходил в больницу, докладывал Вивьену о ходе репетиций, и я через эту оказию аккуратно получал напутствия в работе над ролью. На одной из репетиций Даусон предложил играть без кресла, на котором должен восседать Барон во время монолога. Я, не подумав, согласился и сцену с сундуками проводил, сидя на ступеньках. Когда Вивьен вернулся из больницы и обнаружил отсутствие в подвале кресла, он осерчал и обвинил меня в неверном понимании образа Скупого рыцаря. Я был обескуражен. Ведь я убежден был в том, что это предложение исходило от Вивьена. Какой-то парадокс — мне и самому Барон виделся рыцарем, мечтающим о власти. Как это я не догадался, для чего Вивьен поставил в подвале кресло-«трон»?! Когда же кресло вернули и, восседая в нем, я мечтал о власти, то почувствовал, насколько прав был Вивьен и как жестоко ошибся я.

Все, что было похвального сказано в мой адрес, я отношу к моему режиссеру и учителю Леониду Сергеевичу Вивьену. Конечно, в нашей сложной жизни, в творческих исканиях были взлеты, а были и падения, не все шло гладко. При самом доброжелательном ко мне отношении Леонид Сергеевич часто вынужден был действовать как главный режиссер театра. При распределении ролей в спектакле «Бег» он говорил со мной о своем желании назначить меня на роль Хлудова, но Черкасов {274} не играл в театре года три, и отказать ему Вивьен считал себя не вправе. Примерно такая же ситуация сложилась при распределении ролей к «Игроку». «Хотел я, милый мой, чтоб ты мне Алексея в “Игроке” изобразил, — сказал Вивьен, — да вот беда, роль Астлея играть ведь некому, один ты у меня на англичанина, а вот на Алексея, окромя тебя, еще есть Честноков Володя. Так что, ты уж извини, хоть лопни, хоть тресни, но Астлея тебе изображать придется! Бери-ка роль, да в добрый путь, дружок!» Роль Астлея доставила мне много радости и стала для меня этапной.

В 1966 году поехал я в отпуск в Прибалтику, объездил пляжи Рижского залива, вернулся в Ригу, купил в киоске «Правду», развернул и был ошеломлен большим портретом в черной рамке: «Театральное искусство понесло тяжелую утрату. На 79‑м году жизни скончался Л. С. Вивьен». Для меня его уход из жизни предвещал большие перемены. Тяжелая тоска легла на сердце. Встречу ли я еще кого-нибудь, кто с таким же вниманием отнесется к моему творчеству, как Леонид Сергеевич Вивьен?.. До сих пор я свято храню в сердце его светлый образ.

Почти тридцать лет руководил театром Леонид Сергеевич, все свое умение и опыт отдавал задаче — удержать на должной высоте завоевания старейшего театра страны. Любил артистов от мала до велика. Два раза в день бывал в театре, следил за всеми выходами актеров и, если требовалось, вызывал к себе и делал замечания. Все актеры знали, что за их игрой наблюдает руководитель, и чувствовали ответственность. Вивьен часто говорил: «Театр должен быть таким, чтоб зритель приходил к нам как на праздник». Человек высочайшей культуры, тонкий художник и педагог, он справедливо считал классику одной из основ репертуара. «Классика позволяет держать уровень театра, развиваться, продолжать традиции мастеров».

Его имя навсегда останется на страницах истории Академического театра драмы им. А. С. Пушкина: художественный руководитель, большой артист, мудрейший человек, до самозабвения любивший театр — Леонид Сергеевич Вивьен.

## Н. В. Мамаева[[433]](#endnote-348)

Мне очень повезло — в моей творческой судьбе принимали участие выдающиеся мастера-режиссеры: Л. Ф. Макарьев, А. А. Брянцев[[434]](#endnote-349), Г. М. Козинцев, В. П. Кожич. Однако совершенно особое место в ней занимает встреча с Л. С. Вивьеном, выдающимся педагогом, блистательным артистом, прекрасным режиссером, скромным, доброжелательным человеком.

Играть в спектаклях Леонида Сергеевича, работать с ним в ансамбле его учеников — Н. К. Симонова, В. В. Меркурьева, {275} Ю. В. Толубеева, Е. П. Карякиной, М. Е. Екатерининского — было не только творческой радостью, но и школой актерского мастерства.

Человек большой культуры, высокообразованный, Леонид Сергеевич являл пример святого отношения к театру, к своей профессии, преданного, бескорыстного служения искусству.

Впервые я услышала имя Вивьена и увидела его на сцене в 1938 году в моем родном городе Новосибирске, куда приехала группа актеров Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина во главе с Леонидом Сергеевичем[[435]](#endnote-350). Я училась тогда в седьмом классе, мечтала о театре и, конечно, вместе со своими товарищами побывала на спектаклях пушкинцев. Л. С. Вивьен и Е. М. Вольф-Израэль — замечательные актеры, потрясли меня. Ничего подобного до тех пор я в жизни своей не видела, передо мной открылся совершенно новый, необычный мир, он поразил, ошеломил меня своей правдой и искренностью, а исполнители — обаянием и изяществом. Это был праздник актерского мастерства. И когда в 1942 году я держала экзамен в Ленинградский театральный институт, который в то время находился в эвакуации в Томске, я очень волновалась еще и потому, что в председателе экзаменационной комиссии узнала Вивьена.

Я прочитала «Песню о Соколе» Горького и басню Крылова «Две собаки», станцевала полечку, как это полагается на экзамене, и вдруг услышала, что меня приглашают подойти к столу. Леонид Сергеевич спросил меня, сколько мне лет — я была очень худенькая и выглядела слишком юной. В это время театр возобновлял спектакль «Платон Кречет» и нужна была исполнительница роли школьницы Майки, дочери Береста. Я подходила для этой роли, экзамен выдержала на «отлично», всем понравилась и, вполне возможно, была бы приглашена на эту роль, однако Пушкинский театр находился в Новосибирске, институт — в Томске, а я должна была учиться.

Судьба распорядилась таким образом, что спустя несколько лет я во второй раз получила приглашение Вивьена работать в Театре драмы им. А. С. Пушкина. Г. М. Козинцев ставил там «Гамлета» и предложил меня на роль Офелии. (Я только что снялась в его фильме «Белинский»[[436]](#endnote-351)). В то время я работала в Тюзе, в театре А. А. Брянцева, и не собиралась никуда уходить, хотя сыграть Офелию было очень заманчиво. И, когда Леонид Сергеевич предложил мне переход, мы договорились, что я приду сначала только на одну роль.

После премьеры «Гамлета» Леонид Сергеевич пригласил меня в кабинет и рассказал о моей перспективе в театре на несколько лет вперед. Я узнала, что планируется ряд постановок с моим участием, в том числе «Чайка», где мне будет поручена роль Нины Заречной. Конечно же, я согласилась, я не могла не согласиться. И все оказалось правдой. Передо мной открылась интересная и ответственная работа на академической сцене, рядом {276} с мастерами. Я была занята во многих спектаклях, поставленных Л. С. Вивьеном, — в «Чайке», «Персональном доле», «Осеннем саде», «Игроке», «Семье Журбиных», «Суровом счастье», «Маленьких трагедиях», «На дне». Какие разные и интересные спектакли, какие необычные роли и решения!

По опыту работы в Тюзе я считала себя лирической героиней, и назначение на роль Софи в «Осеннем саде» Л. Хелман было для меня неожиданным. Сюжет роли представлял женщину решительную, пожалуй, даже авантюрного характера. Француженка Софи приезжает к богатой тетке в Америку, здесь должна состояться ее помолвка и брак с богатым, но нелюбимым. Воспользовавшись случайным ночным происшествием (тем, что подвыпивший пожилой человек пытался ее соблазнить), Софи шантажирует соблазнителя, берет деньги и уезжает назад в Париж.

Леонид Сергеевич делал эту сцену центральной в спектакле, обострял для меня ситуацию до предела, решал ее как самый рискованный шаг Софи, как ставку на жизнь или смерть. Режиссер вызывал остроту мыслей и чувств, а форму давал сдержанную, и это рождало нерв. Я даже одета и причесана была здесь по-особенному: гладко уложенные волосы, белая английская кофточка, застегнутая на все пуговицы. Все элегантно и строго, а действия самые отчаянные.

Вивьен задавал ритм сцены, определяя задачу следующим образом: «У Вас до самолета считанные минуты, а денег нет. Это Ваш единственный шанс! Вы идете ва-банк, идете в бой, но никто не должен ни о чем догадаться — все надо скрыть и все надо успеть». Как было радостно и увлекательно играть этот спектакль!

Роль Полины в «Игроке» тоже оказалась для меня серьезным испытанием. Внутренне она была мне понятна, даже близка, но как это передать, как выразить — через какие приспособления, какими средствами? И однажды, внимательно просмотрев прогон, Леонид Сергеевич сказал: «Роль вы чувствуете, образ создали, мыслите верно, жизнью он наполнен, но, слушайте меня внимательно, вы стоите на передней ноге по отношению к действующим лицам, а вы встаньте на заднюю ногу». Это такое специфическое, чисто профессиональное выражение — «задняя» и «передняя» нога. На «передней» мы открыты партнеру и миру спектакля, на «задней» — закрыты, отъединены, замкнуты в себе. После такого замечания я поняла, что Полина не ищет сближения с людьми, что она гордая, затаилась и ждет — должен же кто-то ее понять и помочь.

Когда мы работали над «Чайкой», Леонид Сергеевич много рассказывал о В. Ф. Комиссаржевской, которую он не раз видел в этой роли, вспоминал, как он от имени студенчества ездил за Верой Федоровной, чтобы привезти ее после спектакля на благотворительный концерт. Его непосредственные впечатления от игры Комиссаржевской очень мне помогли в работе. В поисках {277} образа Нины Заречной, мотивируя и обостряя обстоятельства, в которых она существует, Леонид Сергеевич говорил: «Она как птица в клетке — бьется, а вырваться не может». Это я и пыталась выразить в спектакле. В последнем, четвертом акте, в сцене с Треплевым я много «металась» — не находила себе места на сцене, а спектакль был уже в стадии завершения. Я пригласила на генеральную репетицию своего институтского педагога А. И. Авербух. Она посмотрела и посоветовала убрать большой проход через всю сцену, с ее точки зрения он мешал выявлению внутреннего движения куска. Я попросила Леонида Сергеевича изменить мизансцену, и несмотря на то, что дело было накануне премьеры, он согласился. Он всегда убирал то, что мешало актеру.

Настя в «На дне», о которой я мечтала с детства, была последней ролью, которую вручил мне Леонид Сергеевич, сказав: «Любопытно будет посмотреть, какой вы будете». Я ведь получила роль Насти во втором составе. Первой исполнительницей была Ольга Яковлевна Лебзак[[437]](#endnote-352), и рисунок роли уже сложился. Мне предстояло овладеть им, войти в спектакль и не «потерять» себя, не раствориться в рисунке. Конечно же, я полагалась на помощь Леонида Сергеевича, но, увы, работать над этой ролью с ним мне уже не пришлось.

Репетировать с Вивьеном было чрезвычайно интересно. Прежде всего, он умел создавать удивительную творческую обстановку. На репетициях всегда царила атмосфера подлинного творчества и ожидания открытий. Энергичной походкой входил Вивьен собранный, подтянутый, приветливый и всегда в хорошем настроении. Я не помню Леонида Сергеевича раздраженным, он был строг и требователен, но никогда не был грубым и злым. Приходил на репетицию заранее и не любил, когда опаздывали, замечания делал очень своеобразно. Был случай, когда одна из актрис опоздала на репетицию, все ее ждали, но, когда она вошла, Леонид Сергеевич отменил репетицию, поблагодарив актрису за предоставленную всем возможность «хорошо провести время». Это было отличным уроком.

Леонид Сергеевич любил актеров, и они отвечали ему тем же. С какой огромной заинтересованностью и любопытством он наблюдал за исполнителем на репетиции! Сколько терпения и выдержки проявлял, ожидая конечного результата! Верил актеру и умел ждать. Никакого насилия: легко и просто, я бы даже сказала — надежно, чувствовали себя на репетициях все, кто был занят в его постановках.

Главное, чего он требовал — это правды, искренности и никакой суеты. И казалось, все получается само собой: постепенно у актеров рождаются образы, складывается спектакль. Разумеется, за всем этим стояло четкое решение, каждодневный труд мастера, терпеливого и требовательного. Леонид Сергеевич хорошо знал природу актера, видел особенности, достоинства и недостатки каждого, {278} умел все это направить и использовать в нужном для спектакля решении. И редко ошибался.

Он никогда не навязывал своих настроений и пожеланий в выполнении поставленных им задач, всегда шел от индивидуальности актера, только определял действие и постепенно раскрывал предлагаемые обстоятельства, помогал актеру, вернее, вынуждал его собственными средствами и собственной органикой и индивидуальностью решать поставленную задачу, предельно обостряя обстоятельства, в которых существует актер.

Я много думала и спрашивала актеров старшего поколения, работавших с Леонидом Сергеевичем, каков его метод, стиль работы. Часто мне задают вопросы: как же все-таки он решал спектакли, как работал. Трудно на это ответить однозначно. Леонид Сергеевич был на слова скуп, кратко определял задачу и все усилия направлял на то, чтобы актеры достойно и интересно ее воплотили. Даже систему Станиславского он определял кратко и с юмором: «Для того, чтобы сыграть любую роль, — говорил Леонид Сергеевич, — надо только иметь талант и ответить на вопросы: кто, что, кому, зачем, отчего, почему и как?» В этих вопросах при всей их простоте сосредоточена вся суть актерского существования на сцене с точки зрения профессии. Все просто и конкретно, все по существу. Помню, как-то на одной из репетиций Леонид Сергеевич сказал: «Наступит время, когда просто поднимется занавес, на сцене появятся живые люди в реальной обстановке с их проблемами и заботами и это станет открытием». Мне кажется, главным в его работе была реальность, простота, образность. Но что меня больше всего потрясало в Леониде Сергеевиче — это присущее ему абсолютное чувство времени. Вот почему в репертуаре театра появились «Оптимистическая трагедия», «Персональное дело», «Друзья и годы», «Все остается людям». И как проблемные современные спектакли звучала в его постановке классическая драматургия: «На дне», «Чайка», «Дядя Ваня», «Игрок», «Маленькие трагедии». И в каждом спектакле были замечательные актерские работы — высшее достижение режиссерского искусства Леонида Сергеевича Вивьена.

## Д. Ф. Попов[[438]](#endnote-353)

Мое знакомство, творческая работа, а затем и дружба с замечательным человеком, талантливым режиссером, педагогом и артистом Леонидом Сергеевичем Вивьеном началась где-то в 1940‑х годах.

Сейчас мне трудно вспомнить обстоятельства первой нашей встречи, да и таких первых встреч, очевидно, было несколько. Наверное, мы шли от общетеатрального знакомства — в театральном мире все знают друг друга — к конкретному, личному. А личное {279} в нашем дело означает — творческое, совместную работу. Скажем, к примеру, я знал, что мое оформление спектакля «Ворон» в Тюзе[[439]](#endnote-354) Леониду Сергеевичу понравилось. Знал и то, что В. В. Эренберг, с которым мне довелось работать[[440]](#endnote-355), еще в 1939 году меня Вивьену рекомендовал и повторил свою рекомендацию уже после войны.

Мне предложили подготовить эскизы к пьесе Тирсо де Молины «Дон Хиль Зеленые штаны». Эскизы Вивьену понравились, но планы театра изменились, и спектакль не был осуществлен. Тогда мне предложили сделать новое оформление к спектаклю «Суворов» (декорации работы И. Я. Билибина погибли во время войны), но с режиссером этого спектакля я не нашел общего языка и пришел к Вивьену отказываться. Произошел такой, памятный для меня разговор:

— Куда же ты уходишь?

— Домой, плакать, — ответил я.

— Как плакать? Настоящими слезами?

Возникла пауза, а затем Вивьен спокойно сказал:

— Друг мой, ты театру меньше нужен, чем театр тебе. Это надо понять. Потом будет и другая работа, с другим режиссером. Потерпи.

Это было сказано так сердечно, что я неожиданно для самого себя выпалил:

— Леонид Сергеевич, дайте мне оформить «Дядю Ваню». Я знаю, вы будете ставить…

— Я бы с удовольствием, но эту работу я предложил уже Володе Дмитриеву, — ответил Вивьен.

Владимир Владимирович Дмитриев!.. Я не мог себя сравнивать с ним. Я пошел домой и действительно плакал.

На следующий день меня позвали к телефону. Я услышал голос Вивьена: «Дима, приходи в театр заключать договор на оформление “Дяди Вани”. Володя Дмитриев очень занят, он отказался».

Это была моя первая самостоятельная работа с Леонидом Сергеевичем в Театре драмы им. А. С. Пушкина.

Естественно, я трепетал и, откровенно говоря, побаивался. Но все же был счастлив, и это придавало мне силы и смелость.

Первое, что сделал — перечел «Дядю Ваню», потом перечел все пьесы Чехова. Просмотрел в театральной библиотеке материалы о постановках пьес Чехова во МХАТе.

В режиссерской экспозиции к спектаклю Вивьен говорил: «Люди Чехова неотделимы от природы, от пейзажа. Может быть, никто так не сумел передать “чеховское” в природе, как И. И. Левитан. Это очарование, эту необычайную озаренность, это проникновение в какие-то задушевные русские мелодии в “чеховском пейзаже” и необходимо найти художнику спектакля». Задача была огромной трудности — передать «чеховское» в природе и, разумеется, не копировать Левитана.

{280} Видимо, Леонид Сергеевич остался доволен моим оформлением «Дяди Вани» и после премьеры предложил мне другую совместную работу — «Жизнь в цвету». Это был сценарий о жизни Мичурина, переделанный А. П. Довженко в пьесу, где оставалась дробность действия и многокартинность, свойственные кинематографу.

Даже после энергичных сокращений в ней все равно осталось двадцать четыре эпизода. Естественно, помимо художественного образа будущего спектакля, надо было изобретать технологию молниеносной смены картин.

Мне Леонид Сергеевич сказал так: «Необходимо, чтобы сад на сцене все время рос, увеличивался от картины к картине и в финале был бы огромный цветущий сад, во всю сцену».

Уже в работе над «Дядей Ваней» Леонид Сергеевич приучил меня, прежде чем рисовать эскизы декораций, досконально продумывать планы сцен, актов и отдельных мизансцен. Всегда помогал разобраться: какая картина в пьесе главная, какая мизансцена должна быть подана крупным планом.

Он отлично знал, где актер виден и слышен зрительному залу наилучшим образом. Я это много раз проверял во время сценических репетиций, обходя ложи, ярусы, боковые кресла партера. И каждый раз убеждался, что Вивьен прав и надо принять его предложения. Актеру так будет удобнее.

Потом я привык не только доверять его советам, но и сам стал ощущать необходимость точных планировок еще в выгородках. Тогда актеру легче переходить из репетиционной комнаты на сцену.

Так, без лекций и прописных истин он учил меня думать об актере и понимать его. И в какой-то момент я обнаружил, что не могу нарисовать грим и костюм персонажа, не увидев, как актер репетирует. Но однажды случилось по-другому. После распределения ролей я получил список актеров, но, рисуя эскизы, вместо назначенного артиста нарисовал в гриме и костюме М. К. Екатерининского[[441]](#endnote-356). Почему-то мне увиделся в этой роли именно он.

Просматривая эскизы, Леонид Сергеевич остановился на этом рисунке: «Стало быть, это Миша Екатерининский… Ну что ж, попробуем и его» — и после нескольких репетиций утвердил в этой роли именно Екатерининского.

Он вообще легко, без игры самолюбия принимал предложения постановщиков. Вспоминаю репетицию «Чайки» Чехова. Репетиция со светом, актеры в костюмах. Ночь, озеро, луна и на импровизированной сцене Нина Заречная читает свой монолог. Леонид Сергеевич долго рассаживал актеров, которые ее слушают, и был чем-то недоволен. Я в это время находился в зрительном зале и работал с осветителем. Вдруг Вивьен попросил меня принести эскиз декорации первого акта. Я принес, он посмотрел эскиз и улыбнулся: «Ну конечно, пусть часть актеров сидит спиной к зрителю, как у тебя на эскизе, это даже интересно».

{281} На репетициях Вивьен давал актерам творческую свободу, возможность искать и находить новые решения. Его радовало, если артист приходил на репетицию со своими находками, как говорят в театре — «с приносом». Но в то же время не терпел равнодушия, лени.

— Талант или способности — это еще не все, что нужно артисту, этого мало, необходим ежедневный творческий поиск. Только тогда можно добиться желаемого результата, — говорил он.

И был очень взыскателен к актерам, плохо знающим свою роль и допускавшим отсебятину. Особенно в классическом репертуаре. В режиссерской экспозиции к спектаклю «Дядя Ваня» Леонид Сергеевич писал: «Реализм Чехова неотделим от глубокой образной поэтичности, которой овеяны его произведения. Чеховский текст сложно и музыкально инструментован; его нельзя искажать или дополнять, не нарушив той нежной мелодии, тайну которой нам надо найти и донести до зрительного зала»[[442]](#endnote-357).

Вивьен прекрасно знал актеров, умел ценить их достоинства и исправлять недостатки.

Просматривая однажды мои эскизы к спектаклю «Жизнь в цвету» у себя в кабинете, он неожиданно предложил: «Прервемся на минутку, пойдем посмотрим, как Коля Симонов читает монолог из “Бориса Годунова”». Мы пошли в директорскую ложу. Шел концерт, артисты выступали с отрывками из спектаклей и читали стихи.

На сцену вышел Н. К. Симонов и стал читать монолог царя Бориса «Достиг я высшей власти…».

Леонид Сергеевич вдруг сказал: «Вот видишь, если мне удастся убрать у него никчемный сантимент, ненужные слезы, тогда Коля великолепно сыграет царя Бориса». И действительно, мне посчастливилось этот спектакль оформлять и видеть Симонова в роли Бориса.

Иногда Леонид Сергеевич становился для меня загадочен. Придет, бывало, ко мне в макетную, рядом с репетиционным залом, сядет перед макетом и молчит. То ли отдыхает после репетиции, то ли раздумывает о чем-то. Потом передвинет в макете стенку или стул. Попросит перенести дверь в центр сцены… Помолчит, посидит, посмотрит эскизы, отберет как раз не те, что мне казались удачными, и уйдет. А потом на сцене увидишь решение мизансцены и поймешь, зачем он сидел у макета, зачем передвигал стенку или стул.

Вивьен был деликатен и бережен со своими сотрудниками. Отношения художника и режиссера всегда особые. Леонид Сергеевич никогда не «заказывал» лишнего, а если что и просил сделать, то всегда объяснял, зачем.

Во время работы над «Ревизором» Вивьен предложил мне у городничего предусмотреть, кроме входных, еще две двери в другие комнаты. В спектакле Леонид Сергеевич великолепно это обыграл.

{282} Появляется пьяный Хлестаков. Увидев дверь слева, буквально «ныряет» в нее, и все за ним с городничим вместе. Через несколько секунд Хлестаков выскакивает из этой двери и «ныряет» в правую дверь, и опять все за ним. Пьяный, обалдевший Хлестаков думает, что ему продолжают показывать заведения заштатного провинциального городишки. Он еще не понимает, что его привезли в частный дом, к городничему.

Или — номер гостиницы. Обшарпанный, с облупившейся штукатуркой и разбитым зеркалом, засиженным мухами. Номер — под лестницей, ведущей наверх. И вот по этой-то лестнице Вивьен устроил непрерывный топот ног. Видимо, по ней ходили посетители или половые бегали взад и вперед.

Обо всех спектаклях, сделанных вместе с Леонидом Сергеевичем, я писать не буду. Сейчас мне хочется набросать некий эскиз к портрету его личности. Мне ведь приходилось наблюдать его со стороны во множестве ситуаций.

Сколько раз случалось бывать в кабинете Вивьена, когда там происходили бурные совещания работников постановочной части и прочих «частей» театра накануне выпуска очередного спектакля. Подчас спор шел вокруг его будущей премьеры. Бывало, обстановка накалена до предела. Вивьен дает возможность всем между собой «выяснить отношения», молчит, поигрывая линеечкой. Вдруг раздается сухой щелчок об стол. Все замолкают. Решение принято.

Я не помню случая, чтобы Вивьен кричал, был груб. Спокойная рассудительность человека, досконально осознающего ситуацию, давала ему полное право на немногословные, но безоговорочные суждения. Он был не чужд «дипломатии», но от его прозорливости не мог ускользнуть ни подгулявший актер, ни ловкач-хозяйственник, ни завпост с ленцой. Любой выговор его был весом, но всегда корректен, либо чрезвычайно остроумен.

И вот что еще вспоминается. Вся жизнь его была подчинена театру — Ленинградскому академическому театру драмы им. А. С. Пушкина. Ну институту, конечно, тоже… Но ему целиком отдавался лишь выходной день. От киносъемок отказывался. Старался бывать на интересных выставках, а истинным праздником для себя считал посещение Филармонии. Но как бы ни складывались у него дела — не было дня, чтобы хоть на часок, хоть к концу вечернего спектакля он не зашел в театр. И так до самых последних лет, когда уже стало сдавать здоровье.

## В. Ф. Пименов[[443]](#endnote-358)

Мы встретились у памятника Адаму Мицкевичу. Пожалуй, не было ни одного человека, приезжавшего на знаменитый курорт Трускавец, который не пришел бы сюда, к Мицкевичу. Памятник {283} стоит, окруженный молодыми деревьями, на высокой площадке, являющейся истинным украшением курорта. Раздумья мои были нарушены восклицанием подошедшего ко мне мужчины в габардиновом пальто: «Здравствуйте, рад вас видеть». Обернувшись, я узнал Леонида Сергеевича Вивьена.

Мы познакомились с ним уже после Великой Отечественной войны. Я знал его как актера значительно раньше, еще в 1920‑е годы, когда Вивьен был блестящим исполнителем на амплуа героев-любовников и, как раньше называлось, героев характерных. Он играл Незнамова, Хлестакова, Глумова. Был он очень красив и обаятелен, по-европейски изящен и по-русски мил. Он прекрасно одевался, имел «актерский» вид. Увидел я его впервые в Воронеже в 1926 году, во время гастролей Акдрамы в этом городе, и запомнился он мне тонким, быстрым, красивым, молодым, в ярком голубом костюме.

Первые мои встречи с Вивьеном, с его женой Е. М. Вольф-Израэль были случайными. Мне пришлось обедать в одном частном пансионате. В этом же пансионате во время гастролей питались и артисты из Ленинграда. Разговор за столом был всегда непринужденным и меньше всего касался театра. Я стремился как можно больше узнать о театре, не пропускал ни одного спектакля, в котором участвовали мои новые знакомые, и наслаждался их великолепной игрой.

В 1934 году мне вместе с режиссером Воронежского театра А. П. Новоскольцевым и директором Воронежского театрального училища С. Е. Неделиным пришлось быть в Ленинграде в творческой командировке. Мы встретились с режиссером Госдрамы В. Ф. Дудиным[[444]](#endnote-359), учившимся когда-то вместе с Новоскольцевым в ГИТИСе, и он пригласил нас на поставленный им спектакль «Женитьба Фигаро»[[445]](#endnote-360). Там и увиделся я как со старым знакомым с Л. С. Вивьеном, в то время очень увлекавшимся организацией новых театров и студий.

Все это пришло мне на память, когда в человеке, стоявшем вместе со мной возле памятника Мицкевичу в Трускавце, я с великой радостью узнал Вивьена. Он показался мне каким-то массивным, постаревшим. Да, он был серьезно болен. «Нафтусю» он пил по восемнадцать стаканов в день. Оказалось, что и жили мы вместе, в санатории «Хрустальный дворец».

А дальше совместный санаторный месяц с его очередями у источника, бесконечными процедурами и мечтой о том, чтобы скорее наступил срок окончания всех лечений…

Отношения у меня с Вивьеном были дружеские, доверительные. В 1944 году я много раз встречался с ним в Комитете по делам искусств, где проходили в то время частые совещания руководителей театров. Он поражал своим невозмутимым спокойствием, внимательно слушал, то и дело по своей привычке жмурился. Неизменная трубка, которую он держал в руках, была не раскурена, и тем не менее он время от времени брал ее в рот, {284} затягивался, и она издавала какие-то тихие хрипы. Внешне Вивьен никогда не обнаруживал волнения, не суетился. Соображения, которые он высказывал, были деловыми, планы — реальными, возможности театра учитывались точно. Театр, возглавляемый им, был не только крупнейшим в России. Это был театр действительно всесоюзного значения.

После войны Пушкинский театр не растерял своих актеров, не ослабил своей деятельности. В то время в коллективе были Юрьев, Корчагина-Александровская, Черкасов, Толубеев, Симонов, Рашевская, Скоробогатов, Меркурьев, Борисов, Малютин, Тиме, Вольф-Израэль, Карякина и другие — цвет нашей театральной культуры. Опытный руководитель, Вивьен объединил их в очень работоспособную труппу.

С 1937 года Вивьен — бессменный художественный руководитель, главный режиссер, а когда возникала необходимость — и директор своего театра. Удивительной способностью наделила природа Вивьена: быть хорошим товарищем, активно заинтересованным в судьбе каждого работника театра, умевшим исключать из своей практики руководителя всякую субъективность. За длительный период нашего знакомства я не помню ни одного случая, чтобы кто-нибудь из сотрудников театра выразил недовольство Вивьеном, пожаловался на него по какому-либо поводу. Сколько раз приходилось мне встречаться с Вивьеном в театре, и всегда там приятно поражала теплая и в то же время деловая атмосфера.

По сложившейся здесь традиции, режиссер не имел отдельного кабинета. Комната, примыкавшая к директорской ложе, и была кабинетом главного режиссера, и каждый актер или работник театра мог войти в нее в любое время. В соседней комнате, связанной непосредственно с приемной, где находился секретарь, сидел директор-распорядитель И. В. Яценко[[446]](#endnote-361), к которому шли все сотрудники для разрешения организационных и хозяйственных вопросов. И вместе с тем дирекция и кабинет главного режиссера не были проходным двором. Деловая обстановка не нарушалась пустыми разговорами и зряшными беседами.

Бывали случаи, когда Вивьен не мог принять посетителя днем, и тогда он переносил беседу с актером или с другим работником театра на вечер. И так же спокойно обсуждал и разрешал любые вопросы о жизни театра, несмотря на то, что в этот день он уже провел репетицию, был на занятиях со студентами в Театральном институте, имел несколько деловых встреч.

У него была какая-то особая, спокойная уверенность, передающаяся и его помощникам. Вивьен по своей натуре был непохожим на других руководителей театра. Очевидно, это объяснялось прежде всего тем, что он был ленинградцем, ленинградцем во всем: в выдержке, в тонком обхождении, в интеллигентности не только внешней. Я не помню, чтобы Вивьен мог выйти из {285} себя, взорваться, наговорить колкостей. Он умел по любому поводу прийти к согласию путем доказательств и взаимной договоренности. Он не отказывался от личной ответственности за все, что делалось в театре. Порой это приводило к сложным переживаниям, когда ошибки в работе, особенно в репертуаре, становились предметом суровой критики. Но при самой резкой критике ни у кого не возникала мысль о том, что кто-либо другой может быть во главе этого театра. Вивьен олицетворял творческую традицию театра.

Вивьен был мастером своего дела. Он давно уже перестал быть актером, систематически выступающим на сцене, но он был авторитетом и как директор, и как режиссер, и как педагог. Мне казалось, что он был во всем прежде всего учитель, советчик, наставник.

Из актера, любимца публики, по характеру человека свободного, не связанного с административными обязанностями, вырос и сложился деловой человек, способный и точный организатор, я бы сказал даже, и хозяйственник, и крупнейший режиссер. Очевидно, этому способствовал интерес, который был у многих деятелей 1930‑х годов к созданию молодых театров. Не прошел мимо такого увлечения и Вивьен. Уже в 1928 году он организовал в Ленинграде Театр актерского мастерства. Именно Вивьен стоял у истоков Школы актерского мастерства, преображенной затем в Театральный институт им. А. Н. Островского. Такая склонность к организационной работе, а также режиссерский опыт и привели Вивьена к руководству театром.

Мне приходилось очень часто встречаться с ним как с главным режиссером и директором театра. Каждый вопрос, который решался, он знал досконально. Появлялся в Комитете по делам искусств в Москве всегда с точными материалами. Сколько раз бывало, что именно из-за его осторожности театр избегал ошибок и материального ущерба. Если он считал, что гастроли театра в летний период убыточны, он строил план так, чтобы гастролей вовсе не было, и театр оставался на лето в Ленинграде. Он доверял своим помощникам, не связывал их инициативу, давал им возможность работать самостоятельно. Об этом мне не однажды говорил директор-распорядитель Яценко.

Что отличало его как главного режиссера? Огромная настойчивость, последовательность в достижении цели. Он понимал свою роль как роль гражданскую. Был первым народным артистом СССР среди ленинградских режиссеров.

Вивьена упрекали порой в том, что он слишком строг и однообразен в выборе пьес, в формировании репертуара. По этому поводу я не раз выслушивал его точку зрения. Он говорил, что Пушкинский театр — академический и это диктует специфические задачи. Вивьен очень серьезно относился к понятию «академический», подразумевая под этим особую строгость репертуара, требование постановки широких драматургических полотен. {286} Развитие творческих традиций русского реалистического театра он видел прежде всего на основе постановок крупнейших классических произведений.

«Не засушиваете ли вы репертуар и не приводите ли своих мастеров театра к неизбежности однообразного исполнения ролей?» — говорили Вивьену.

«Для комедии у нас в Ленинграде есть театр, который расположен прямо против нас, на той стороне Невского, — отвечал он. — Каждому надо находить свой принцип. Успешно ставит Товстоногов в Театре им. Ленинского комсомола. Наша задача — быть на самом высоком уровне мастерства, и потому мы не можем снижать требований к драматургу. В нашем театре такие великие актеры, что их нельзя разменивать на маленькие задачи! Большой, подлинно художественный образ, характер, может быть создан только на значительном драматургическом материале».

В репертуарные планы он включал крупнейшие, значительные пьесы: «Кремлевские куранты» Погодина, «Жизнь в цвету» Довженко, «Бег» Булгакова, «Все остается людям» Алешина, «Друзья и годы» Зорина. Вивьена занимала одна цель — создание спектаклей больших масштабов, больших проблем. Порой он ошибался. Но ошибался потому, что видел в пьесе больше, чем в ней есть. Чаще же он добивался успеха, хотя и без сенсаций.

В чем же он видел успех постановки? На этот вопрос он отвечал односложно и определенно: «В актере». Он подробно излагал свою концепцию режиссерского искусства, сложившуюся, выношенную, проверенную и на театральной практике, и на воспитании режиссеров в Ленинградском театральном институте, где он заведовал кафедрой режиссуры. Но он никогда не был ретроградом и консерватором, не был носителем устаревших режиссерских приемов, слепым подражателем практике своих предшественников.

В интересных рассказах о театре, о многих актерах он развивал свою теорию режиссерского искусства. Он не критиковал и не осуждал режиссеров, которые увлекались всевозможными новациями и условными решениями в создании художественного образа.

Но он не признавал так называемого режиссерского спектакля. Главное он видел в единстве режиссерского замысла и яркого актерского исполнения. Актер должен быть свободным, режиссер же помогает актеру в полнокровном раскрытии характера. Если актер талантлив, он сам найдет приемы и средства выражения сущности духовного мира своего героя. Актер должен просто, непосредственно жить на сцене, быть абсолютно естественным, правдивым — в этом сила искусства, в этом сила воспитания артистов театра. Система воспитания актера должна постоянно развиваться, и на практике Вивьен демонстрировал свою режиссерскую систему.

{287} Мне пришлось видеть многие спектакли, поставленные Вивьеном. И я мог наблюдать, как «умирал» в актере режиссер. Не было «белых ниток» режиссерских конструкций, которые мешали бы актеру, искусственно напрягали силу его переживаний. В спектаклях Вивьена актер удобно чувствовал себя на сцене. Это особенно ощущалось у Н. Черкасова в ролях Мичурина и Дронова в спектаклях «Жизнь в цвету» и «Все остается людям». Это прекрасный пример совместной работы актера Черкасова и режиссера Вивьена.

Вивьен с искренней заботой помогал многим актерам раскрывать свой талант. И может быть, обаяние актерской игры Борисова, Меркурьева, Толубеева — во многом результат внимательной работы с ними режиссера Вивьена.

Спектакли Вивьена определили творческую линию Ленинградского театра драмы им. А. С. Пушкина масштабностью и широтой охвата социальных явлений, глубиной конфликтов, открытием новых качеств в характере героев. Именно к этому всегда стремился в своих спектаклях Вивьен, будь то современная пьеса или русская и зарубежная классика. По спектаклям Вивьена читались биографии актеров. О его спектаклях не говорили, что это режиссерский спектакль, режиссер Вивьен и Театр драмы им. А. С. Пушкина составляли неразделимое единство режиссерского искусства, актерского мастерства и успеха театра в целом.

Руководитель театра должен быть его организатором, а не только постановщиком спектаклей, он должен думать о будущем. Вивьен систематически пополнял труппу молодежью. При нем пришли талантливые актеры — Б. Фрейндлих, Н. Мамаева и многие другие. Были созданы необходимые условия для развития их дарования на самых разнообразных ролях, больших и малых. Я хорошо помню, как Вивьен был внимателен к молодой, пришедшей из Тюза Мамаевой. Он много помогал молодым режиссерам, пригласил в театр Р. Сусловича, вовлекал в режиссуру актеров своего театра.

Интересовался Вивьен и работой других театров, особенно периферийных. Во время нашего лечения в Трускавце туда приехал на гастроли театр из Липецка, директором которого был старый театральный работник с итальянской фамилией Повдрени. Он пригласил нас на спектакли. Нам они понравились, и по предложению дрогобычской газеты я написал рецензию, воспользовавшись полезными советами Вивьена, который познакомился с рукописью статьи и внес свои поправки.

Вивьен заботился об авторитете своего театра, порой даже слишком. Был момент, когда некоторые театры перешли в ведение Министерства культуры РСФСР. Перешел туда и Ленинградский академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Вивьен заволновался: как же так, неужели старейший русский театр стал в какой-то второй разряд, ниже Малого. Он немедленно появился в Москве и при встрече как бы случайно завел разговор {288} об этой новости и крайне расстроенный говорил, что теперь театр как бы стал меньше ростом. И успокоился он только тогда, когда ему стало известно, что, по существу, все театры РСФСР находятся в ведении российского министерства и ущемления авторитета театра здесь никакого нет. Мало кто знал, что выдающиеся актеры страны — его ученики: Симонов, Меркурьев, Толубеев. Своим учителем его считал и Черкасов. Много за границей режиссеров, бывших учеников Вивьена, и, что особенно примечательно, все они стоят на крепких основах реализма в искусстве.

Вивьен был чужд всевозможных режиссерских выкрутасов, лишающих художественную форму спектакля его реальной первоосновы. Трудно себе представить Черкасова, Симонова, Карякину, выделывающих трюки на сцене. Они не отдавали дань моде так называемого современного стиля. Сила реалистического искусства жива традициями великих артистов — Щепкина и Садовских, Ермоловой и Яблочкиной, Остужева и Юрьева, Черкасова, Качалова, Леонидова. И в этом созвездии талантов, конечно же, мы видим и тех, кто строил театр, создавал театральное искусство, кто выражал себя в актере. Это были режиссеры. Имя Вивьена, к сожалению, чаще всего упоминалось в скобках. Дело историков театра раскрыть их и показать подлинную ценность таких талантов.

С уходом Вивьена закрылась интереснейшая страница истории русского театра, без которой нельзя себе представить пути развития театрального искусства советского периода. С восторгом и глубоким уважением говорил Вивьен о своих учителях — Давыдове и Корчагиной-Александровской, о других прославленных мастерах, с которыми ему в молодости пришлось работать. Все, что он воспринял от них, он принес в советский театр — любовь к труду, серьезное отношение к делу, глубокое уважение к своим товарищам, бесконечную влюбленность в искусство.

Когда он говорил о старом театре, а он любил говорить о нем, было ясно, что он стремился в целях воспитания новых поколений брать из прошлого то, что может быть полезным для воспитания личности актера в наше время. Для актера есть свои законы, как для врача, инженера, агронома свои особенности, которыми надо дорожить как особенностями профессиональными. Старый театр был исключительно профессиональным. Это явственно было выражено всей творческой жизнью многих прославленных русских актеров. И оттуда Вивьен принес воспитанное годами уважительное отношение к актерскому труду.

Вивьен был влюблен в классику. Островский, Горький, Гоголь, Пушкин стали его любимыми драматургами. Актерские успехи Вивьена связаны с образами Хлестакова, Жадова, Репетилова, Якова Бардина. Он умел привлекать в театр интересных драматургов, создавать дружескую атмосферу для писателей в театре. В числе близких театру драматургов были Л. Леонов, Б. Чирсков, А. Крон, А. Штейн, Л. Зорин.

{289} В груди Леонида Сергеевича Вивьена билось сердце большого художника. Он имел человеческие слабости и не всегда был прав в своих художественных пристрастиях. Но никогда это не было конъюнктурой, он не искал для себя легкого успеха. В труде проходила вся его жизнь. И Вивьен оставил коллективу, с которым он проработал более полувека, такое богатство, оценить которое по достоинству придет еще время[[447]](#endnote-362).

## М. Л. Вивьен[[448]](#endnote-363)

Первые мои воспоминания об отце относятся к самому раннему детству, когда мне было года четыре, может быть — пять. Приходя домой в середине дня, между репетицией и спектаклем, отец любил возиться со мной. Сидя целыми днями в кровати (я много болела), с нетерпением ожидала я приезда отца из театра. Вот наконец раздавался его звонок — совершенно особый, так не звонил никто из семьи — отец весело вызванивал какую-то замысловатую мелодию. Пока он поднимался по лестнице (у нас на улице Рылеева был отдельный подъезд и звонить надо было снизу), я ожидала его с замирающим сердцем. В моей комнате было две двери. Я знала, что отец должен на цыпочках подкрасться к одной из них, и старалась угадать, с какой стороны он прячется на этот раз? Он врывался в мою комнату всегда не оттуда, откуда я ждала. От неожиданности и радости я визжала и прыгала. Шум поднимался невообразимый. Тут же на меня сыпались купленные отцом игрушки, чаще куклы, которых я любила и коллекционировала. Повозившись вволю, отец начинал расспрашивать меня о том, как я провела день, какие прочла новые слова. Гордился тем, что я начала читать в четыре года и первое слово, которое я осилила, было «индустриализация»…

Эти несколько часов между репетицией и спектаклем, которые отец проводил со мной, запомнились мне своей живостью, озорством, весельем. Конечно же, для него, отдававшего весь день театру, нужна была какая то разрядка. И он находил ее в наших шумных играх.

У нас в доме постоянно бывали самые разные люди из театрального мира. Особенно часто приходили папины ученики. Многие из них периодически жили у нас. Из рассказов матери я знаю, что в доме какое-то время жил Н. К. Симонов, один из любимейших учеников отца. И сама хорошо помню, как с нами жил В. В. Меркурьев. Я считала его членом семьи и ласково называла Василь-Васильч.

В ту пору в столовой, которая была самой большой комнатой, часто репетировались сцены из спектаклей, а иногда и концертные номера. Помню, как моя мать — артистка Е. М. Вольф-Израэль — репетировала с М. Ф. Романовым (тогда еще артистом нашего театра) водевиль «Вспышка у домашнего очага»[[449]](#endnote-364). Отец присутствовал при этом, делал какие-то замечания. Меня, естественно, {290} на эти репетиции не приглашали, но я умудрялась проскальзывать под большой обеденный стол, покрытый длинной скатертью. Здесь я с интересом слушала текст, а если мне удавалось чуть приподнять край скатерти, то можно было наблюдать и за ногами актеров. Правда, это было рискованно: ведь если меня находили, то тут же выдворяли обратно к куклам…

Но не только актеры приходили в наш дом. Часто собирались и родственники. Со стороны отца это были его двоюродные сестры — Гали Иосифовна и Лидия Иосифовна Большаковы, в прошлом — артистки балета, потом — педагоги. Особенно любили мы, когда приходил дедушка, Сергей Александрович, отец Леонида Сергеевича. В те времена, о которых я говорю, он был уже на пенсии. Жил отдельно от детей (у него был еще один сын, Сергей), но нас навещал. Это был какой-то светлый, уютный человек, каждый приход его доставлял всей семье истинную радость.

Когда гости собирались за вечерним чаем, то заходили разговоры о прошлом, о родословной семьи Вивьенов. Дедушка рассказывал, что, согласно преданию, это старинный французский род, на что указывает и вторая часть фамилии — де Шатобрен. В XVIII веке семья перебралась из Франции в Польшу, а в XIX окончательно обосновалась в России. Прадед отца — художник, тоже был из польских уроженцев. Во всех этих разговорах об истории семьи меньше всего принимал участие сам отец. Он не любил воспоминаний.

… Как жаль, что в детские и юношеские годы мы так заняты собой, что мало обращаем внимания на жизнь старших, мало интересуемся взрослыми, которые окружают нас. Мы живем своими детскими мечтами, нам кажется, что родители будут вечно рядом и потом, когда-нибудь попозже найдется время поговорить, посоветоваться… Но время мчится, и тот, кого ты считал вечным, вдруг уходит из жизни.

И теперь, чтобы разыскать хоть что-нибудь о своем прапрадеде Ж. Вивьене, мне пришлось основательно порыться в различных архивах[[450]](#endnote-365).

Поиски привели к большому знатоку жизни и творчества И. С. Тургенева Н. М. Чернову. Он обратил внимание на упоминание фамилии Vivienne в письмах юного Ивана Сергеевича[[451]](#endnote-366). В конце двадцатых — начале тридцатых годов XIX века Вивьен был домашним учителем рисования в доме будущего писателя. Как рассказывает Чернов, именно с той поры у Тургеневых хранился карандашный портрет А. С. Пушкина, подаренный Вивьеном С. Н. Тургеневу. Портрет этот был представлен на выставке 1880 года. Чернов утверждает, что расшифровка имени Вивьена при прочтении подписи оригинала неправильна: художника звали не Жаном, а Жозефом (Иосифом). Оба имени начинаются на одну и ту же букву J.

Можно, конечно, сказать и так: к чему все эти розыски, {291} доказательства, подробности? Почему нельзя было бы просто рассказать о Л. С. Вивьене, человеке большой и яркой судьбы? Надо ли копаться в далеком прошлом? Я убеждена в том, что подробности эти имеют большое значение. Через жизненный путь предков Леонида Сергеевича и, в частности, через творчество художника Ж. Вивьена тянется живая нить, связывающая личность моего отца с культурой прошлого. Художник Вивьен общался с Пушкиным. Он писал портреты близких поэту людей — его дяди, В. Л. Пушкина, П. А. Вяземского… И может быть, это не простое совпадение, что отец больше всех поэтов любил Пушкина… Он читал его стихи на репетициях и уроках, его постоянно манили пушкинские образы, он работал над драматическими произведениями поэта. Взгляды Пушкина на театр, на его значение в жизни народа были чрезвычайно близки Вивьену-режиссеру.

Несомненно, погруженность моих родителей в искусство театра повлияла и на мою судьбу. Едва исполнилось мне девять лет, меня отдали учиться в Ленинградское хореографическое училище.

Ленинградцы хорошо знают, что училище находится буквально в двух шагах от другого прославленного здания Росси — Пушкинского театра. Трудовой день балетных девочек заканчивался около пяти часов вечера. Мне еще не разрешалось ехать домой без провожатых, и потому после занятий я приходила в Пушкинский театр. Там надо было ожидать, пока отец освободится, и я невольно приобщалась к атмосфере театра, видела отца, окруженного артистами, слушала разговоры о прошедшей репетиции, вглядывалась в лица людей, с которыми впоследствии судьба свела меня на долгие годы. Потом мы с отцом ехали домой обедать. Наскоро поев, он в оставшееся для отдыха время садился за пасьянс. Знал он их великое множество. Раскладывая карты, отец либо молчал, либо напевал что-нибудь. Вероятно, в это время он внутренне готовился к вечернему спектаклю, сосредоточивался. Домашние не приставали к нему с разговорами. Лишь иногда во время обеда мама возмущалась: «Леонид, ну что ты все молчишь? Расскажи хоть, что было сегодня нового в театре». Тут вступала в разговор я, говорила, что в театре ничего не произошло, говорить абсолютно не о чем. «Боже мой, как вы друг на друга похожи, оба молчуны!» — вздыхала Евгения Михайловна…

Мои юношеские годы сложились так, что я очень рано вступила на театральные подмостки. Шла война, театр был эвакуирован в Новосибирск, моя балетная школа была далеко, и я твердо решила идти во вспомогательный состав Пушкинского театра. Отец был крайне недоволен. «Кончи сперва десятилетку — таков был его ответ. — Без диплома шагу за кулисы не ступишь». Но мое желание было так велико, что я умудрилась за один год сдать экстерном за три класса и получить аттестат. Я была принята в театр, однако мои балетные занятия, за которыми {292} внимательно следил отец, не прекращались. Именно под его влиянием я вернулась в Хореографическое училище после реэвакуации в Ленинград и параллельно с работой на драматической сцене овладевала искусством танца.

Однако мое одновременное служение двум музам слегка затянулось. Не могу сказать, чтобы отец был доволен такой раздвоенностью. Надо было выбирать — драма или балет. Помню, как однажды, гуляя в Репино, мы с отцом встретили Е. П. Корчагину-Александровскую. На ее вопрос: «Ну, что же, Марина, как решила — в драму или в балет?» — отец ответил как-то сухо, даже немного раздраженно: «Не знаю. Все еще сидит на двух стульях». Слова эти заставили меня серьезно задуматься о будущем. Я уже тогда понимала, что отец никогда не говорит резко, не навязывает своего мнения. Он всегда давал человеку возможность самому решить, что делать. Именно поэтому слова его в данном случае означали для меня многое. Я подумала — и рассталась с балетом навсегда… Сказала отцу о своем решении. Он внимательно выслушал меня и сумел понять. Вообще, и в дальнейшем со многими моими проблемами, в решающие, поворотные моменты судьбы я приходила за советом только к отцу. Он умел слушать. Умел посмотреть на события «со стороны», оценить происходящее и высказать свое суждение, основанное не на слепой любви к своему «чаду», а на большом жизненном опыте.

Он ценил в людях верность избранному пути, трудолюбие и профессионализм. А с теми, кто жил бездумно, не трудясь, не имея цели, ему было просто неинтересно. Требовательность к себе самому, к товарищам, к партнерам и ученикам он пронес через долгие годы служения сценическому искусству.

Придя в театр почти ребенком и постепенно начав играть небольшие роли, я вскоре почувствовала очень непростое отношение отца к моей работе. Оно сохранилось и позднее, когда я уже окончила Театральный институт, да и потом тоже. С одной стороны — и я ощущала это всегда — он хотел мне помочь. Его советы, замечания укрепляли во мне веру в себя. С другой стороны, он был чрезвычайно требователен ко мне и порой строг даже, по-моему, более, чем следовало бы. Позже я поняла всю сложность его тогдашнего положения: жена — известная актриса и дочь — робкая, начинающая, малоопытная. А он — главный режиссер…

Помню такой случай. Дома услышала я разговор, происходивший между матерью и отцом. Евгения Михайловна спросила: «Скажи, Леонид, а почему Марина в этом сезоне не получила ни одной новой роли?» А отец ответил: «По-моему, для человека, не имеющего театрального образования, она играет довольно много». Я задумалась над этими словами и пошла учиться. Но в ту пору, конечно же, я не до конца понимала своего отца. Мне казалось, что он слишком суров по отношению ко мне. Трудно, наверное, было мне в столь юном возрасте понять его, несмотря {293} на то, что он был всегда рядом. А теперь, на расстоянии прожитых лет, я его понимаю. О человеке он всегда судил беспристрастно. И обо мне он судил так же, как о других — по результатам того дела, за которое я взялась.

Будучи столь принципиальным, отец предпочитал, чтобы меня занимали другие режиссеры. Он был рад, когда я начала появляться в небольших эпизодах в постановках Г. М. Козинцева. Гордился, что я играла уже большие роли в спектаклях А. А. Музиля, В. В. Эренберга, Б. М. Дмоховского[[452]](#endnote-367). Он с удовольствием следил за ходом работы и никогда не вмешивался, полностью доверяя юную актрису постановщику. Однако бывали случаи, когда он приходил на помощь.

Так, например, мы репетировали спектакль «Порт-Артур». Постановку эту Леонид Сергеевич поручил своему ученику, начинающему режиссеру Г. В. Иванову[[453]](#endnote-368). У меня был эпизод — японка Куинсан, «соблазняющая» князя и выкрадывающая у него секретные документы.

Однажды на репетиции Иванов решил, что сцену с Куинсан надо выбросить, что она, мол, не нужна для действия. Леонид Сергеевич с этим категорически не согласился. Он пришел на репетицию и сделал сцену сам, причем настолько интересно, что стало понятно, насколько важна линия Куинсан как для образа князя, так и для последующих событий пьесы. Кроме того, был приглашен Ю. И. Григорович[[454]](#endnote-369) (кажется, это была одна из его первых балетмейстерских работ), который сочинил очень выразительный японский танец. В результате своевременного вмешательства отца эпизод украсил спектакль и сработал на идею всего произведения.

Вместе с отцом и матерью я имела счастье играть и в «Пигмалионе» — спектакле, который жил на протяжении трех десятилетий. Здесь я отлично помню «режиссерский глаз» Вивьена, наблюдавший за Евгенией Михайловной и за мной одновременно. В те секунды, когда он мог ненадолго оказаться спиной к зрителю, Леонид Сергеевич вдруг переставал быть Хиггинсом и чисто режиссерским, «хозяйским» взглядом следил за монологом Элизы Дулиттл. Затем буквально в какую-то долю секунды он «включался» в Хиггинса и продолжал легко и изящно вести диалог. Конечно, такое мог позволить себе только виртуозный мастер, блестяще владеющий актерской техникой.

Впоследствии я была занята в нескольких отцовских постановках и имела возможность наблюдать, как глубоко и вместе с тем просто разбирал он каждую сцену, как находил он смысл самого маленького, казалось бы, незначительного куска. В работе с ним актеры быстро осознавали свои ошибки и начинали понимать, куда идти дальше.

Не раз и мне приходилось обращаться к нему за советом. Так, когда я репетировала небольшой эпизод в спектакле «Тяжкое обвинение» Л. Р. Шейнина, я попросила отца помочь мне {294} найти «ключ» к моей сцене. Помню, как не спеша, вдумываясь в каждую реплику, стал он читать сам сцену за двоих. При этом он не играл ее, а читал по смыслу и очень точно вел мысль. От этого возникли правильные ритмы, верные паузы. Что-то стало главным, другое — второстепенным. И все прояснилось, я поняла свое место в этой сцене и вообще в спектакле.

Хочется вспомнить мне и о том, что отец никогда не замыкался в рамках чисто «цеховых» интересов. Через всю его жизнь прошло чувство восхищения, преклонения перед балетом. Несмотря на огромную занятость, отец всегда находил время, чтобы пойти на спектакль Кировского театра. Многие артисты балета бывали в нашем доме и с живым интересом слушали мнение Леонида Сергеевича о том или ином спектакле. Многолетняя дружба связывала моих родителей с К. М. Сергеевым[[455]](#endnote-370) и Н. М. Дудинской[[456]](#endnote-371). Близкое знакомство с Г. С. Улановой[[457]](#endnote-372) завязалось на озере Селигер, где отец и мама незадолго до войны имели дачу. Творческие позиции Леонида Сергеевича, его высокий интеллект оказывали несомненное влияние на развитие таланта Н. В. Тимофеевой[[458]](#endnote-373), А. И. Сизовой[[459]](#endnote-374). Отец часто посещал их спектакли, следил за их ростом. За то недолгое время, что Тимофеева танцевала на сцене Кировского театра, и позднее, когда была приглашена в Большой театр Союза ССР, она не раз бывала у нас дома и отец делился с ней впечатлениями о ее новых работах. Леониду Сергеевичу нравилось, что Нина Тимофеева не просто балерина, обладающая виртуозной техникой, а настоящая драматическая актриса, ищущая психологического раскрытия об раза. Отца восхищала ее фанатическая работоспособность, ее одержимость в труде. Много внимания уделял он и развитию таланта совсем юной тогда балерины — Аллы Сизовой, радовался ее большому успеху в первой ведущей партии Авроры в «Спящей красавице».

Невольно вспоминается, как на юбилейном вечере, посвященном семидесятилетию отца, на сцену выпорхнула стайка очаровательных фей. То были звезды ленинградского балета — они приветствовали актера, педагога и доброго друга в его торжественный день!

Совершенно особое место в жизни Леонида Сергеевича занимала музыка. Еще в Новосибирске мы с ним часто бывали на симфонических концертах. Клуб, в котором выступал в ту пору наш ленинградский симфонический оркестр, находился как раз напротив театра «Красный факел», где проходили спектакли пушкинцев. Урывая крохи свободного времени, Леонид Сергеевич перебегал улицу, чтобы послушать оркестр Е. А. Мравинского, стараясь при этом не опоздать на блистательную лекцию И. И. Соллертинского[[460]](#endnote-375) перед началом концерта.

После войны отец почти всегда брал меня с собой на концерты в Большой зал филармонии. Здесь мы приобщались к искусству многих великих дирижеров, слушали К. Зандерлинга[[461]](#endnote-376), {295} Н. А. Рахлина[[462]](#endnote-377). Не могу забыть гастроли Вилли Ферреро[[463]](#endnote-378). Мы были на нескольких концертах итальянского дирижера. Отец был в восторге, особенно от «Болеро» М. Равеля в своеобразной темпераментной трактовке.

Много прекрасного довелось мне увидеть и услышать, бывая вместе с отцом. Я благодарна судьбе за это. Теперь я понимаю, что он развивал меня, мой вкус, воспитывал во мне человека. Он недоумевал, как некоторые актеры не желают знать ничего, кроме лишь своего узкого дела — равнодушны к живописи, не чувствуют музыки…

Я часто слышала замечания отца по поводу того, что актеры драмы мало работают над собой, считают, что для поддержания профессиональной формы вполне достаточно репетиций и спектаклей. Леонид Сергеевич всегда в этих случаях приводил в пример артистов балета, певцов и актеров цирка (которых он очень любил, особенно Олега Попова[[464]](#endnote-379)). «Там, в цирке, малейшая небрежность может стоить жизни, — говорил отец. — А у нас, в драме, ошибки проходят безнаказанно, вот господа артисты и позволяют себе не тренироваться, не работать ни над голосом, ни над пластикой».

Зато как любил он своих лучших учеников! Как гордился успехами их, с каким увлечением пестовал одаренную творческую молодежь!

Да, отец умел и любил работать с актерами. Он не торопил их, не гнался за скорым результатом. Казалось, терпению и спокойствию мастера нет предела. Но в тех случаях, когда после долгих репетиций актер все же был не способен выполнить задачу, когда становилось ясно, что продолжать далее бесполезно — отец просто терял к нему интерес и переставал делать актеру замечания. И это бывало обиднее и тяжелее, чем обычный «разгон» или даже снятие с роли. Вивьен любил людей активных, одержимых своим делом, инициативных, ищущих. Для них он не жалел ни сил, ни времени, мог трудиться даже ночами. Но вместе с тем он придерживался мнения своего учителя В. Н. Давыдова, который обычно говорил: «Падающего в искусстве — подтолкни». Отец считал, что при кажущейся жестокости мысль эта в существе своем очень гуманна. Ибо тому, у кого нет таланта, в искусстве делать нечего, и лучше сказать об этом сразу, чтобы человек мог вовремя найти другую профессию. Нет ничего страшнее, говорил Вивьен, чем судьба актера, который после многих лет, проведенных на сцене, начинает слишком поздно понимать, что жизнь прошла зря…

Не раз мне доводилось слышать, что, дескать, Вивьен — человек крайне сдержанный, не принимающий ничего близко к сердцу, живущий одним лишь театром.

Да, он был сдержанным и действительно жил только театром. Его умение сосредоточиться на главном, отбросить суету и мелочи повседневного быта было следствием глубокой культуры {296} и воспитанности. Ибо никакое творчество невозможно без воспитанности, дисциплинированности человеческой души.

Да, театр был для него всем. Даже Театральный институт, его детище — и тот был на втором месте. Множество раз отцу предлагали сниматься в кино — отказывался. Сыграл только одну ведущую роль — в фильме «Балтийцы». Но, вернувшись после съемок, мрачно заявил: «Полы лучше буду мыть, а сниматься — никогда».

Он был настолько занят театром, что даже не очень любил летний отпуск, терпеть не мог ездить лечиться (а в последние годы приходилось). Он изобретал всякие предлоги, чтобы и летом бывать в театре. Дела, впрочем, находились всегда — то макет посмотреть, то пьеса новая пришла…

Пьесы… Как он любил читать их вслух дома, особенно на даче! Всех нас он собирал за столом и читал с огромным удовольствием. А делал он это замечательно. В его исполнении даже самая банальная пьеса воспринималась талантливой. Он влюблялся в материал, переставал замечать недостатки. Порой его прекрасное чтение оказывало плохую услугу ему же самому: при постановке выяснялось, что пьеса далеко не так хороша… Читая нам, он тут же начинал мечтать о распределении ролей. Планов было много — он хотел поставить «Ричарда III», «Дачников», «Три сестры»… Но самой дорогой мечтой был лермонтовский «Маскарад». Леонид Сергеевич думал воплотить его совершенно по-новому. Уже Н. П. Акимов сделал эскизы декораций. Как жаль, что этим планам не суждено было осуществиться!

В день моего шестнадцатилетия отец подарил мне свою фотографию, где он запечатлен в роли Репетилова, с такой надписью:

«… Помни одно: если хочешь трудиться в области искусства, научись как следует любить его, трудиться не покладая рук, развивать голову, так как не мыслить в области искусства — значит и ничего не создавать, а быть только маленьким ремесленником.

Люби жизнь, действительность, родину, постигай ее и учись, учись без конца.

Любящий отец».

Я не думала тогда, что этот подарок будет обретать для меня с годами все большую ценность. В то время я воспринимала эту надпись как завет лично для меня. Сейчас я понимаю — это кредо Мастера, Учителя, Художника.

# **{****297}** Летопись жизни и творчества Л. С. Вивьена

### **{****298}** 1887

29 (16) апреля в Воронеже у инженера Сергея Александровича Вивьена и его жены Елизаветы Дмитриевны (урожд. Поляковой) родился сын Леонид.

### 1896

Играет роль мальчика в спектакле «Счастливец» Вл. Немировича-Данченко у антрепренера В. Никулина в воронежском театре.

### 1896 – 1904

Учится в 1‑й Воронежской классической гимназии. Участвует в гимназических спектаклях.

«Первое выступление было в пьесе “Через край” В. Тихонова в роли чиновника Мухина; помню свое волнение и радость, когда получил похвалы от зрителей, товарищей и даже инспектора гимназии» (Л. Вивьен. — В кн.: Актеры и режиссеры. М., 1928).

### 1904

Поступает в Петербургский Политехнический институт, на электромеханическое отделение.

### 1905

Институт временно закрывается.

Полгода работает в Воронеже в любительской труппе Народного дома.

Вернувшись в Политехнический институт, участвует там в драматическом кружке.

### 1910

Строит мост-виадук в Вырице по собственному дипломному проекту.

#### **{****299}** Сентябрь

Держит экзамен в Императорское театральное училище. Читает отрывок из В. Г. Белинского «Любите ли вы театр?..», монолог Бориса Годунова из трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» и басню И. А. Крылова «Лжец». Принят в класс В. Н. Давыдова.

### 1911 – 1912

Начиная со второго курса привлекается к участию в спектаклях Александринского театра и летних гастрольных поездках.

### 1913

#### Февраль — март

Играет в девяти экзаменационных спектаклях.

*Жадов* — «Доходное место» А. Островского.

«Ученик Вивьен, игравший Жадова, обнаружил драгоценнейшее свойство: сценический темперамент. Но у него есть существенный недостаток: слабо и тускло окрашенный голос, что на амплуа первых любовников будет ему всегда помехой» (Зигфрид [Э. А. Старк]. — Санкт-Петербургские ведомости, 1913, 28 февр.).

*Райский* — «Обрыв» по И. Гончарову.

«Вивьен в Райском был очень хорош, красив, изящен, даже живописен. Великолепен был грим и стилен костюм. <…> Большая заслуга г. Вивьена в том, что он разнообразен, что его Райский — фигура с колоритом эпохи, что его игра обдумана и не похожа на игру в другой роли» (Н. Тамарин. — Театр и искусство, 1913, № 10).

*Парфен Коркин* — «Каширская старина» Д. Аверкиева.

«Ученик Вивьен отбывает свою страду совершенно правильно — сначала молодость (Жадов), потом средний возраст (Райский) и, наконец, старик Коркин в “Каширской старине”, и здесь он показал значительную гибкость своего дарования в пределах, разумеется, того, чему научила его школа» (Зигфрид [Э. А. Старк]. — Санкт-Петербургские ведомости, 1913, 5 марта).

*Томилин* — «Порыв» Н. Ракшанина.

*Муж* — «С глазу на глаз» Л. Фульда.

*Маркиз Форлипополи* — «Трактирщица» К. Гольдони.

«У Вивьена уже теперь, в молодые годы, замечается явная способность к перевоплощению, и если он будет продолжать работать, то достигнет очень больших результатов. Замечу еще, что это перевоплощение дается ему без особого труда, доказательством чему служит хотя бы последний спектакль, где он сначала в очень {300} простом жизненном тоне сыграл молодого мужа (“С глазу на глаз”), а потом явился уморительным маркизом Форлипополи. (…) Да, ученик Вивьен — интересное дарование: он интеллигентен, вдумчив, у него много вкуса и сценического такта, и очень не мешало бы взять его на Александринскую сцену. Боюсь, что провинция с ее пестрым репертуаром съест его талант, нуждающийся в бережном уходе» (Зигфрид [Э. А. Старк]. — Санкт-Петербургские ведомости, 1913, 23 марта).

*Смеловский* — «Которая из двух» Н. Куликова.

*Большов* — «Выгодное предприятие» А. Потехина. «По-прежнему несравненно лучше других был ученик Вивьен, и я убеждена, что, если только он будет серьезно работать, перед ним, единственным из всего выпуска, откроется настоящая артистическая дорога» (Л. Гуревич. — Русская молва, 1913, 25 марта).

*Альцест* — «Мизантроп» Ж.‑Б. Мольера.

«Вивьен показал отличную, ясную читку стихов, проявил темперамент, с большим подъемом и увлечением читал все монологи, и горячность Альцеста, его непримиримость и прямолинейность, его безграничная любовь к правде, его беспредельная разочарованность во всем земном — все это получило в исполнении Вивьена вполне правильное и достаточное для начинающего актера выпуклое освещение» (З‑ъ [Э. А. Старк]. — Санкт-Петербургские ведомости, 1913, 27 марта).

#### Апрель — май

Приглашен Давыдовым в гастрольную поездку по маршруту: Одесса — Киев — Харьков — Севастополь — Елисаветград.

В репертуаре «Ревизор» и «Женитьба» Н. Гоголя, «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина, «Сердце не камень» А. Островского и «Змейка» В. Рышкова.

#### Июнь

Возвращается в Петербург. Играет *Альсендора* в оперетте-феерии Сарпетти «Царство женщин». Театр оперетты Сары Лин.

#### Июль — август

Принимает участие в спектаклях Павловского театра: *Борис* — «Через край» В. Тихонова, *герцог фон Таунас* — «Короли биржи» К. Реслера.

Снимается в фильме «Обрыв» по И. Гончарову в роли *Райского* (реж. А. Дранков). Фильм не сохранился.

#### Сентябрь

Определен на службу в труппу Александринского театра с зачетом двухгодичной практики[[465]](#footnote-88).

{301} Назначен ассистентом Давыдова в Театральном училище.

*Артынов* — «История одного брака» В. Александрова (реж. А. Долинов). Александринский театр[[466]](#footnote-89).

«Волновался он очень, поэтому играл неровно, но общий рисунок роли намечен был правильно, и Артынов получил у Вивьена вполне определенное и в хорошей манере воплощение» (Ежегодник императорских театров, 1914, № 5).

*Фон Ведель* — «Старый Гейдельберг» В. Мейер-Ферстера.

#### Октябрь

*Нартов* — «Ассамблея» П. Гнедича.

*Дипломат* — «Комедия смерти» В. Барятинского.

#### Ноябрь

*Правдин* — «Недоросль» Д. Фонвизина.

#### Декабрь

*Трактирный слуга* — «Ревизор» Н. Гоголя.

### 1914

#### Январь

*Триссотен* — «Ученые женщины» Ж.‑Б. Мольера (реж. Ю. Ракитин). Михайловский театр.

#### Февраль

*Рувим* — «Уриель Акоста» К. Гуцкова.

#### Март

*Чембарцев* — «Вторая молодость» П. Невежина.

#### Апрель

*Панфило* — «Сон в весеннее утро» Г. Д’Аннунцио.

*Князь Ветринский* — «Лев Гурыч Синичкин» Д. Ленского.

#### Июль

*Миловецкий* — «Тетеревам не летать по деревам» С. Райского [К. Тарновского] (переделка комедии Э. Лабиша «Путешествие мсье Перришона»). Красносельский театр.

#### Октябрь

*Чарусский* — «Старый закал» А. Сумбатова.

#### Ноябрь

*Калист* — «Царская невеста» Л. Мея. Михайловский театр.

*Леандр* — «Проделки Скапена» Ж.‑Б. Мольера. Михайловский театр.

#### Декабрь

*Пьер* — «Король, закон и свобода» Л. Андреева.

*Садовников* — «Сестры Кедровы» Н. Григорьева-Истомина, (реж. А. Долинов).

### 1915

#### Февраль

*Вася Шустрый* — «Горячее сердце» А. Островского.

*Купавин* — «Слепая любовь» Н. Грушко.

#### **{****302}** Март

*Пронин* — «Кулисы» Т. Щепкиной-Куперник.

*Принц Карл* — «Измаил» М. Бухарина. Благотворительный спектакль в пользу инвалидов. Мариинский театр.

#### Апрель

*Сарти* — «Измаил» М. Бухарина.

*Дон Энрике* — «Стойкий принц» П. Кальдерона (реж. В. Мейерхольд).

#### Май

*Отец* — «Мендель Спивак» С. Юшкевича.

#### Май — август

Гастролирует в Петрозаводске в драматической труппе режиссера и актера Б. Бертельса. В репертуаре: *Зеленов* — «Соколы и вороны» А. Сумбатова, *Хлопонин* — «Злоба дня» Н. Потехина, *Незнамов* — «Без вины виноватые» А. Островского, *Чацкий* — «Горе от ума» А. Грибоедова, *Петр* — «Мещане» М. Горького, *Петр Бежин* — «Столичный воздух» Ф. Корша, *Троила* — «Оболтусы-ветрогоны» Л. Яковлева, *муж* — «Игра с болваном» А. Сутро, *Николай Петрович* — «Нищие духом» Н. Потехина, *Николай* — «Тетушка из Глухова», *Треплев* — «Чайка» А. Чехова, *агент по продаже книг* — «Поташ и Перламутр» М. Гласа (пер. с англ. Федоровича), *Вершинин* — «Три сестры» А. Чехова, *Эмиль Грилье* — «Король, закон и свобода» Л. Андреева, *конферансье* в программе «Кабаре».

*«Привидения»* Г. Ибсена. Играет роль *Освальда*. Первая достоверно известная постановка Л. С. Вивьена.

«Благодаря энергии и несомненному вкусу главного режиссера г. Бертельса, спектакли производят благоприятное впечатление. Хороший ансамбль, прекрасные постановки и образцовый репертуар сделали свое дело. <…> Большого внимания заслуживает г. Вивьен, сыгравший ряд ролей глубоко продуманно, искренне и сильно; вообще, это даровитый, разнообразный и умный артист» (Театр и искусство, 1915, № 32).

#### Октябрь

Принимает участие в 500‑м представлении «Ревизора» на сцене Александринского театра — играет вместе с Б. Горин-Горяиновым *Хлестакова*.

#### Ноябрь

*Пастрана* — «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины (реж. Ю. Ракитин). Михайловский театр.

*Хлестаков* — «Ревизор» Н. Гоголя. Срочный ввод в утренний спектакль. Воскресенье, 8 ноября.

*Господин* — «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева (реж. Н. Петров).

### 1916

#### Январь

*Борис* — «Гроза» А. Островского (реж. В. Мейерхольд).

#### Февраль

Возобновлен контракт с Дирекцией императорских театров {303} на два года с увеличенным окладом.

*Вася Сухачев* — «Другая жизнь» В. Опочинина.

*Добролюбов* — «Бригадир» Д. Фонвизина.

#### Март

*Петя Трофимов* — «Вишневый сад» А. Чехова.

*Деметрий* — «Сон летней ночи» У. Шекспира (реж. Ю. Ракитин). Михайловский театр.

*Муров* — «Без вины виноватые» А. Островского. Михайловский театр.

#### Апрель

Читает (совместно с Н. Петровым) в Театральном училище лекцию «О школьной педагогии сценического искусства».

«Характерно, что В. А. Теляковский рекомендовал быть на этой лекции всем режиссерам Алекс, театра, между тем как лекторами выступали сценические “младенцы”, лишь недавно сошедшие со школьной скамьи» (Петроградский листок, 1916, 6 апр.).

*Мафио Орсини* — «Лукреция Борджиа» В. Гюго. Михайловский театр.

*Лытаев* — «Добрый барин» А. Островского.

#### Май — июль

Гастролирует в Петрозаводске. Среди новых ролей: *Хиггинс* — «Пигмалион» Б. Шоу (реж. Н. Петров), *Жадов* — «Доходное место» А. Островского, *Джимми* — «Мой беби» М. Майо и М. Энекена (реж. Н. Петров), *Глумов* — «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского (реж. Н. Петров), *Годда* — «Казнь» Г. Ге, *Мурзавецкий* — «Волки и овцы» А. Островского, *Тот* — «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева (реж. Н. Петров), *Муж* — «Завоеванное счастье» («Бабушка») В. Крылова, *Король* — «Король Дагобер» Т. Ривуара, *Тантрис* — «Шут Тантрис» Э. Хардта (реж. Н. Петров), *Арбенин* — «Маскарад» М. Лермонтова (реж. Н. Петров), *Барановский* — «Осенние скрипки» И. Сургучева (реж. Н. Петров), *Берне* — «Кухня ведьмы» Г. Ге, *Георгий Дмитриевич* — «Екатерина Ивановна» Л. Андреева (реж. Н. Петров), *Меттерних* — «Орленок» Э. Ростана (реж. Н. Петров), *Альмавива* — «Севильский цирюльник» П. Бомарше, *Барон* — «На дне» М. Горького, *Константин* — «Дети Ванюшина» С. Найденова. «Незаменимым сотрудником г. Бертельса оказался артист и режиссер имп. т. Н. В. Петров. Из его постановок особенно удачны: “Маскарад”, “Севильский кабачок”, “Шут Тантрис”. <…> Как и в прошлогодний сезон, неизменным успехом пользовался разнообразный артист Л. С. Вивьен, занятый почти в каждом спектакле и сыгравший в свой бенефис Тота — “Тот, кто получает пощечины”» (Театр и искусство, 1916, № 30).

#### Сентябрь

*Грациано* — «Венецианский купец» («Шейлок») {304} У. Шекспира. Михайловский театр.

*Константин Украинцев* — «Невеста» Г. Чулкова (реж. Н. Петров).

*Александр* — «Два брата» М. Лермонтова (реж. В. Мейерхольд).

#### Октябрь

*Фокленд* — «Соперники» Р. Шеридана (реж. Ю. Ракитин). Михайловский театр.

*Виктор* — «Поруганный» П. Невежина.

#### Ноябрь

*Сен-Мегрен* — «Генрих III и его двор» А. Дюма (реж. Ю. Ракитин). Михайловский театр.

Снимается в фильме «Лидочка, или Жизнь без просвета» (реж. А. Дранков). Фильм не сохранился.

### 1917

#### Январь

*Нелькин* — «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина (реж. В. Мейерхольд, А. Лаврентьев).

#### Февраль

*Григорий Аполлонович* — «Милые призраки» Л. Андреева (реж. Е. Карпов).

*Тратов* — «Госпожа Вестникова с семьей» Екатерины II.

«Спектакль устроен Вс. Союзом городов на подарки защитникам родины» (Зритель, 1917, 24 февр.).

*Голубой Пьеро* — «Маскарад» М. Лермонтова (реж. В. Мейерхольд).

#### Март

Избран в состав комитета для выработки проекта устава внутреннего распорядка труппы Александринского театра и в репертуарный совет театра.

*Петр* — «Мещане» М. Горького (реж. Е. Карпов). Михайловский театр.

#### Апрель

*Виктор Каренин* — «Живой труп» Л. Толстого (реж. В. Мейерхольд, А. Загаров).

*Звездич* — «Маскарад» М. Лермонтова (реж. В. Мейерхольд).

*Рыцарь Удачи* — «Чудаки, или Господин с Зеленого Мыса» Н. Рыковой, В. Соловьева по комедии Вольтера. Михайловский театр.

Введен в ранее поставленные спектакли: *Карандышев* — «Бесприданница» А. Островского, *Беркутов* — «Волки и овцы» А. Островского.

#### Май

Гастролирует в Москве с частью труппы Александринского театра.

#### Август

*Нелькин* — «Дело» А. Сухово-Кобылина (реж. В. Мейерхольд, А. Лаврентьев).

#### Сентябрь

Начинает вести занятия в Музыкально-драматической школе Г. Привано.

#### **{****305}** Октябрь

*Гриша Тесман* — «Флавия Тессини» Т. Щепкиной-Куперник.

#### Ноябрь

Входит в состав Временного комитета по управлению Александринским и Михайловским театрами.

*Мулин* — «Невольницы» А. Островского (реж. Ю. Ракитин).

*Борис Годунов* — «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого (реж. Е. Карпов).

#### Декабрь

*Цыплунов* — «Богатые невесты» А. Островского (реж. Ю. Ракитин).

*Хомутов* — «Кукушкины слезы» А. Н. Толстого (реж. Е. Карпов).

### 1918

#### Январь

Выступает с докладом о деятельности художественно-репертуарного совета на общем собрании артистов театра.

#### Февраль

*Петр* — «Мещане» М. Горького (реж. Е. Карпов).

«После одного из спектаклей “Мещан” к нам на сцену пришел М. Горький в сопровождении Е. Карпова, ставившего пьесу. Не помню, что именно Горький говорил исполнителям других ролей, но мне, поздоровавшись со мной и пожав мне руку, он поощрительно сказал своим характерным окающим говорком, что, мол, играю я правильно и Петр Бессеменов сам не знает, чего хочет. По словам Горького (я, разумеется, привожу их в приблизительном пересказе), Петр хочет порой хорошего, но у него ничего не выходит, и хотя он не злодей, в общем, потом пойдет по пути своего папаши» (Из воспоминаний Л. Вивьена, записанных А. Мовшенсоном. Архив составителя сборника).

#### Июнь

Входит в театральную и педагогическую секции Петроградского Театрального отдела (Тео) Наркомпроса.

#### Сентябрь

*Гвидо Барди* — «Флорентийская трагедия» О. Уайльда (реж. И. Стравинская).

#### Октябрь

*Малезинов* — «Декабрист» П. Гнедича (реж. Н. Смолич).

*Молчалин* — «Горе от ума» А. Грибоедова (реж. А. Долинов).

#### Ноябрь

*Мелькталь* — «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера (реж. А. Долинов).

*Луганов* — «Над землей» Т. Майской (реж. И. Стравинская). Михайловский театр.

*Обалдуй* — «Певцы» по И. Тургеневу. Инсценировка входила в «Тургеневский спектакль», посвященный 100‑летию со дня рождения писателя.

{306} *Альмавива* — «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше (реж. Н. Смолич).

В Тео утвержден проект положения о Школе актерского мастерства (ШАМ), разработанный Л. С. Вивьеном и В. Э. Мейерхольдом.

#### Декабрь

*Фон Лауфен* — «Вечерняя зоря» Ф. Бейерлейна (реж. Н. Урванцов). Михайловский театр.

### 1919

#### Январь

*Горский* — «Где тонко, там и рвется» И. Тургенева (реж. А. Долинов).

Назначается главным режиссером Театра милиционеров Городской охраны (Горохра) при «Культурно-образовательной коммуне милиционеров революционного Петрограда» (Троицкая ул., 13). Привлекает в этот коллектив ведущих мастеров александринской сцены. В репертуаре: «Женитьба» Н. Гоголя, «Бесприданница» А. Островского, «Горькая судьбина» А. Писемского, «Дети Ванюшина» С. Найденова, «На дне» М. Горького.

В последнем спектакле сыграл роль *Барона*.

«15 января начались занятия в Школе актерского мастерства на Троицкой улице, 13. Подано было 558 прошений. Принято только 80 человек. Одним из главных руководителей школы является артист Александринского театра Л. С. Вивьен» (Бирюч петроградских государственных театров, 1919, № 10).

#### Апрель

*Густав* — «Красное яблочко», оперетта Ж. Оффенбаха и Л. Галеви (реж. М. Долинов).

*Альцест* — «Мизантроп» Ж.‑Б. Мольера (реж. М. Долинов). Михайловский театр.

#### Май

*Каддеди* — «Выбор невесты», балет М. Кузмина (спектакль в пользу фонда артистов Русской драмы). Михайловский театр.

#### Июнь — август

Приглашен на летний сезон во вновь открывшийся Павловский театр, находившийся в ведении Горохра. Роли: *Керженцев* — «Мысль» Л. Андреева, *Протасов* — «Дети солнца» М. Горького, *Тим Бутс* — «Господин защитник» («Черт») Ф. Мольнара, *Карл-Генрих* — «Старый Гейдельберг» В. Мейер-Ферстера.

#### Ноябрь

*Халиф Гренады* — «Светлый бог» Д. Айзмана (реж. Д. Пашковский).

Организовал две передвижные труппы при Петроградском военном округе.

#### Декабрь

*Арбенин* — «Маскарад» М. Лермонтова (возобн. Н. Петрова).

{307} Арестован ЧК по подозрению в участии в контрреволюционной организации.

### 1920

#### 4 января

«Г. И. Бокию

Вне очереди. Сообщить мне час вручения телеграммы

Самара

Особый отдел Туркфронта

Бокию

Сообщите, серьезны ли улики против Леонида Сергеевича Вивьена, абсолютно ли необходимо отправить его в Самару. Мне говорят, что тут недоразумение, и я временно, оставляю его в Москве.

*Ленин*»

(Полн. собр. соч., т. 51, с. 112).

#### 20 апреля

Освобожден без предъявления обвинения.

#### Ноябрь

*Мефисто* — «Фауст и город» А. Луначарского (реж. Н. Петров).

Одной из серьезных удач этого спектакля был Мефисто — Вивьен, «приятно поразивший своей мимикой, интонациями, а в особенности своими движениями, быстрыми и в то же время мягкими, дающими ему возможность как бы внезапно вырастать и исчезать» (Л. Арнс. — Известия Петроградского Совета, 1920, 10 нояб.).

#### Декабрь

*Георгий Дмитриевич* — «Екатерина Ивановна» Л. Андреева (реж. Е. Карпов).

### 1921

#### Январь

*Тадеуш* — «Снег» С. Пшибышевского (показательный спектакль В. Юреневой).

#### Апрель

*Фердинанд* — «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (реж. Н. Арбатов).

#### Май

*Нансен* — «Всех скорбящих» Г. Гейерманса (реж. Е. Карпов).

#### Декабрь

*Визингер* — «Звезда» Г. Бара (реж. Н. Арбатов). Малый академический театр (б. Михайловский).

Входит в состав вновь учрежденной комиссии по театральному воспитанию при Художественном отделе Губполитпросвета.

### 1922

#### Январь

*Валер* — «Тартюф» Ж.‑Б. Мольера (реж. Н. Арбатов).

*Карл-Генрих* — «Старый Гейдельберг» В. Мейер-Ферстера {308} (реж. Н. Арбатов). Малый академический театр.

«В Петрограде организуется “Община трагического театра”. Цель общины: изыскание методов сценической интерпретации трагедии; разрешение общих и специальных вопросов трагического как театрального момента; организация трагических представлений. Состав общины: Л. С. Вивьен, К. Н. Державин, Н. Н. Евреинов…» (Жизнь искусства, 1922, № 3).

#### Февраль

*Джимми* — «Мой беби» М. Майо и М. Энекена (реж. Н. Петров). Свободный театр.

*Тибозакки* — «Дитя улицы» («Недомерок») Д. Никкодеми (реж. Е. Карпов). Малый академический театр.

*Георг* — «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана (реж. Е. Карпов).

#### Март

*Дон Матео* — «Женщина и Паяц» П. Луиса (реж. Н. Петров). Свободный театр.

*Герцог* — «Монарх» («Людовик XI») К. Делавиня (реж. Г. Ге).

#### Май

*«Седьмая заповедь»* Г. Гейерманса. Учебный спектакль. Школа русской драмы.

В Школе актерского мастерства идут отчетные спектакли.

«Самый факт существования 2‑х мастерских — маст. Л. С. Вивьена и маст. А. Н. Морозова доказывает нежелание школы лепить, создавать представителей одного какого-либо направления в театре. Вивьен — виртуозного характера, внешняя техника. Морозов — переживание, тенденции МХАТа. Но и в разборе мастерской самого Л. С. Вивьена, руководителя школы, надо отметить разностильность игры учащихся. Основы техники у большинства исполнителей хороши. Хороши в большинстве случаев акценты, подчеркивания движением и интонацией отдельных мест; но в игре, в одной пьесе, в одном действии вся скала приемов от реального быта и до острого гротеска.

В “Веере” Гольдони — острохарактерная игра Яхпина (граф), рядом с ней резкий гротеск — Осипенко (Лимончик) и Мартинсон (слуга) и тут же обыденный светский и простонародный быт, как полагается нормально показывать его на сцене» (А. Мовшенсон. — Жизнь искусства, 1922, № 21).

#### Июнь

*«Мысль»* Л. Андреева. Играет роль *Керженцева*.

«Вивьен, выступивший для своего “показательного” спектакля в роли доктора Керженцева, дал редкое сочетание крупного таланта и мастерской игры. Его Керженцев — это несомненно законченный образ, глубоко врезывающийся в душу и память. Моментами не верилось, {309} что перед тобой не живой Керженцев, а только актер, — до того силен был подъем у Вивьена» (М. Евгеньич. — Жизнь искусства, 1922, № 24).

#### Ноябрь

*Дю Патуа* — «Ночь» М. Мартине (реж. Н. Петров).

#### Декабрь

*Орангутанг Арлези* — «Так будет» Ф. Бера. Палас-театр.

*Люсьен* — «Карусель» А. Вернейля (реж. Н. Петров). Театр «Вольная комедия».

*Огинский* — «Эльга» Г. Гауптмана (реж. Н. Петров). Назначен ректором Института сценических искусств (ИСИ).

### 1923

#### Январь

*Арман Дюваль* — «Дама с камелиями» А. Дюма (реж. Д. Пашковский). Малый академический театр.

*Мозгляков* — «Дядюшкин сон» («Мордасовские летописи») П. Лешкова по Ф. Достоевскому (реж. П. Лешков).

*Алджернон* — «Как важно быть серьезным» О. Уайльда (реж. Н. Петров). Малый академический театр.

#### Февраль

*Магнус* — «Дневник сатаны» Г. Ге по Л. Андрееву (реж. Г. Ге).

#### Март

*Иполито Коро* — «Торжество в Венеции» Н. Смолича (реж. Н. Смолич).

#### Май

*«Смерть Пазухина»* М. Салтыкова Щедрина. Учебный спектакль. Вольная мастерская ИСИ.

#### Май — август

Гастролирует в Волховстрое, Вологде и Петрозаводске:

*Уго* — «Вокруг любви» Р. Бракко, *Нансен* — «Всех скорбящих» Г. Гейерманса, *Хиггинс* — «Пигмалион» Б. Шоу, *Люсьен* — «Карусель» («Заколдованный круг») А. Вернейля, *Керженцев* — «Мысль» Л. Андреева, *Вольф Кингер* — «Женская логика» («Мисс Гоббс») Дж. К. Джерома, *Луганский* — «Мечта любви» А. Косоротова, *Бутс* — «Черт» («Господин защитник») Ф. Мольнара.

«Состоялся бенефис премьера труппы Л. С. Вивьена. Пьеса Ф. Мольнара “Черт” — легкий, забавный пустячок, не более. Бенефициант в роли Бутса показал гибкость и разнообразие своего дарования. От Керженцева до Бутса — дистанция огромного размера; но и в роли последнего он был не менее хорош, чем в роли первого» (Красный Север, Вологда, 1923, 21 авг.).

#### Сентябрь

Исполнилось десять лет артистической деятельности.

Вступает в труппу театра «Вольная комедия» в качестве актера и руководителя студийных работ.

Участвует в программах «Балаганчика», поставленных Н. Петровым.

#### **{****310}** Ноябрь

*Петлиц* — «Канцлер и слесарь» А. Луначарского (реж. Н. Смолич).

#### Декабрь

*Эуген* — «Эуген Несчастный» Э. Толлера (реж. С. Радлов). Малый академический театр.

«Прекрасен был Вивьен. Его насыщенное исполнение держит зрительный зал в приподнятом внимании и, пожалуй, единственно приходит на помощь режиссеру в его победе» (Е. Кузнецов. — Театр, 1923, № 13).

Входит в руководство вновь организованного Театра-студии Акдрамы.

*Премьер-министр* — «Король Бастос» Л. Режиса и Ф. Верна (реж. Н. Петров). Театр «Вольная комедия».

### 1924

#### Январь

*Роже де Серан* — «В царстве скуки» Э. Пальерона (реж. Б. Горин-Горяинов).

#### Февраль

*«Графиня Юлия»* А. Стриндберга. Театр «Вольная комедия».

*«Скандалисты» («Ее первая пьеса»)* Б. Шоу (худ. А. Оль). Первая постановка на сцене Акдрамы. Играет роль *Дюбалле*.

«Постановка задумана Л. С. Вивьеном в двух планах. Пролог и эпилог будут поставлены в стиле английского возрождения и будут происходить на просцениуме, для чего пишется специальный портал, сама же пьеса пойдет в манере современного гротеска в соответствующих декорациях» (Театр, 1924, 12 февр.).

«Убедительно и остроумно выявлен конфликт между “отцами и детьми” путем противопоставления косности, автоматизма, схематизма — гибкости, подвижности, “жизненности”. Такое совмещение двух противоположных стилей (гротеск и реализм) здесь вполне уместно, ибо освещает драматургический замысел» (С. Мокульский. — Ленингр. правда, 1924, 7 марта).

#### Апрель

*«Не так живи, как хочется»* А. Островского. Учебный спектакль ИСИ.

*«Потерянный отец»* Б. Шоу. Отчетно-показательный спектакль Школы-студии Акдрамы.

#### Июль

*«Поджигатели»* Б. Папаригопуло (по романам Э. Синклера). Театр Народного дома.

#### Сентябрь

*«Смерть Пазухина»* М. Салтыкова-Щедрина (худ. М. Левин).

«Считаю эту постановку современной. <…> Пьеса ставится мною не в плане описательного быта, а как динамическое гротесковое представление, считаю, что это имел в виду и сам автор. <…> Декорации М. Левина {311} имеют задачей усилить эмоциональную выразительность игры актеров, а костюмы — помочь исполнителям в выявлении с внешней стороны гротесковых фигур» (Л. Вивьен. — Веч. Красная газ., 1924, 17 сент.).

#### Октябрь

*Кинесий* — «Лизистрата» («Праздник мира») Аристофана (реж. С. Радлов). Малый академический театр.

#### Ноябрь

*Говард Нокс* — «Волчьи души» Дж. Лондона (реж. Н. Петров).

*«Противогазы»* С. Третьякова. Учебный спектакль ИСИ.

#### Декабрь

*Освальд* — «Привидения» Г. Ибсена (реж. Е. Карпов). Спектакль поставлен для гастролей А. Моисси. «Александр Моисси для меня является настоящим актером, т. е. он отвечает всем требованиям, которые должны быть предъявлены актеру. Пленяет его необыкновенная искренность и самая манера игры, близкая по духу мне, как и вообще русскому актеру. В то время как мы привыкли видеть актеров Запада как представителей своих определенных школ: декламационной, пластической и других, Сандро Моисси играет приемами, свойственными русскому актеру, — переживания и искренность в форме. Моисси как личность обаятелен, и это обаяние передается и в его творчестве» (Л. Вивьен. — Жизнь искусства, 1924, № 14).

### 1925

#### Январь

*Драгоменецкий* — «Изгнание блудного беса» А. Н. Толстого (реж. Н. Петров).

*«Когда спящий проснется»* М. Загорского (при участии Н. Береснева, худ. Б. Эрбштейн).

#### Февраль

*«Пигмалион»* Б. Шоу (худ. П. Ламбин). Играет роль *Хиггинса*. Малый академический театр.

Принимает участие в диспуте «Роль автора и режиссера в театре».

#### Май

*«Иван Козырь и Татьяна Русских»* Д. Смолина (худ. С. Иванов, М. Бобышов). Театр-студия Акдрамы.

«Новостью… явится применение вращающейся сцены, позволяющей делать моментальные перемены декораций — четырех уголков корабля, в которых протекает действие» (Жизнь искусства, 1925, № 15).

*«То, чего не было»* Ю. Юрьина (совместно с А. Мовшенсоном, худ. А. Рыков). Учебный спектакль ИСИ.

#### Октябрь

*Мельхиор Полуда* — «Яд» А. Луначарского (реж. Н. Петров и К. Хохлов).

*О’Кэлли* — «Общество почетных звонарей» Е. Замятина (реж. С. Радлов). Малый академический театр.

### **{****312}** 1926

#### Январь

*«Иван Каляев»* И. Калугина и В. Беренштама (худ. В. Мешков). Играет роли *Каляева* и *Бориса Солнцева*.

«“Иван Каляев” будет простым спектаклем, без громоздких постановочных замыслов, разрешенным в плане реалистической мелодрамы. <…> Весь спектакль строится по преимуществу на актерской игре. Самая сложная и трудная роль — Иван Каляев, романтически настроенный революционер, действующий оторванно от масс и безотчетно жертвующий собой» (Л. Вивьен. — Ленингр. правда, 1926, 10 янв.).

«Каляев — Вивьен — хорош, но “не похож”. За виртуозной внешней техникой пропадает необходимая в этой роли простота и искренний пафос “поэта”.

Один какой-нибудь изысканный поворот кисти руки, уместный во французской классической пьесе, здесь кажется ненужно-манерным.

<…> Все же надо признать несомненный успех спектакля, который публика слушает с большим вниманием» (К. Тверской. — Рабочий и театр, 1926, № 3).

#### Февраль

*«Пугачевщина»* К. Тренева (совместно с Н. Петровым и К. Хохловым, худ. Н. Акимов).

«Весь спектакль является попыткой создания народной трагедии. Выявление коллективного начала организованной воли массы — таковы те основные задания, над осуществлением которых мы работали в данном спектакле. Отсюда совершенно естественно, что особенное внимание нами уделялось роли массы, которая является главным действующим лицом пьесы» (Н. Петров, К. Хохлов, Л. Вивьен. — Рабочий и театр, 1926, № 7).

«Самое ценное в спектакле — изумительная разработка масс. Большая внутренняя действенность и динамичность народных сцен были полностью использованы режиссерами и актерами для создания этого несомненно ценного спектакля» (В. Львов. — Ленингр. правда, 1926, 25 февр.).

#### Март

*Георгий Гапон* — «Георгий Гапон» Н. Шаповаленко (реж. А. Нелидов). Малый академический театр.

#### Апрель

*Альфред Дэвидсон* — «Ливень» («Сэди») Дж. Колтона и К. Рендольфа по рассказу С. Моэма «Дождь» (реж. В. Раппапорт).

*«Правда — хорошо, а счастье лучше»* А. Островского. Учебный спектакль Техникума сценических искусств (ТСИ).

«Какого же рода актеров подготовляет Ленинградский техникум? После последней работы мастерской {313} Л. С. Вивьена — “Нора” (реж. В. Соловьев. — *Ред*.), думается, мы уже имеем право ответить на этот вопрос уверенно: основной метод сценического творчества актерской молодежи Техникума — художественный реализм самой чистой воды. Не может быть двух мнений о том, какие спект. Техникума наиболее значительны по своей художественной ценности. Бесспорно, крупнейшим достижением пока является “Правда — хорошо, а счастье лучше” — спектакль реалистического бытового плана» (И. Еремин. — Жизнь искусства, 1926, № 16).

#### Июнь — август

Гастролирует в Минске, Полтаве, Харькове, Ростове, Киеве с группой актеров Акдрамы.

Новая роль: *Кесслер* — «Бой бабочек» Г. Зудермана.

*Октябрь «Виринея»* Л. Сейфуллиной и В. Правдухина (худ. Б. Кустодиев).

«“Виринея” выдержала испытание большой сценой, в целом — налицо содержательное представление, профессионально крепко сделанное, несомненно доходчивое» (К. Тверской. — Рабочий и театр, 1926, № 43).

«Режиссер Вивьен совершенно правильно взял крепкий темп, раза в два быстрейший против традиционных “крестьянских спектаклей”. Художник Кустодиев нашел прекрасные сочетания красок в костюмах и вызвал аплодисменты широко задуманной живописно-конструктивной декорацией “гулянки” у железнодорожного моста. Это вообще удачнейшая сцена в спектакле. Она счастливо вводит разговорную драму Сейфуллиной в круг приемов доходчивого музыкально-танцевального действия, с самой лучшей стороны показывает молодежь студии Акдрамы, темпераментно и с большим вкусом певшую и плясавшую» (А. Пиотровский. — Веч. Красная газ., 1926, 18 окт.).

#### Ноябрь

*«Город Хмельной»* Н. Жуковской (худ. Ю. Мосалев, А. Рыков). Учебный спектакль Техникума сценических искусств.

#### Декабрь

*«Моабит»* В. Вознесенского (совместно с Г. Бауэром). Учебный спектакль Техникума сценических искусств.

### 1927

#### Январь

*«Волки и овцы»* А. Островского (худ. Б. Кустодиев).

*«В трех соснах»*, оперетта Л. Любашевского на музыку Ю. Зандера (совместно с А. Дальским, худ. А. Рыков). Театр стажеров.

#### Апрель

*Яго* — «Отелло» У. Шекспира (реж. С. Радлов).

«Необходимо особо отметить блестящую игру Вивьена {314} в роли Яго. Его Яго — это своего рода Мефистофель, ловкий и быстрый, сыплющий шутками и полный язвительной иронии. Его диалог с Родриго, построенный на постоянном возвращении одной и той же фразы (“Насыпь побольше денег в кошелек”), является образцом сценической виртуозности» (А. Слонимский. — Жизнь искусства, 1927, № 18).

«Только мастерская, интересная передача Вивьеном подвижного и коварного интригана Яго, направо и налево обманывающего своих “друзей”, приковывает внимание на всем протяжении спектакля» (Т. Трифонова. — Смена, 1927, 18 сент.).

#### Май

Из очередного выпуска Техникума сценических искусств (мастерская Вивьена) создается Театр стажеров. Молодой коллектив отправляется на гастроли по городам Сибири. В репертуаре: «Город Хмельной», «Моабит», «В трех соснах», а также «Живой журнал».

#### Июнь — август

Гастролирует в Минске, Воронеже, Харькове, Одессе и Полтаве с группой актеров Акдрамы. Из новых ролей: *Сашка* — «Город Хмельной» Н. Жуковской.

#### Ноябрь

*Начдив Блюхер* — «Штурм Перекопа» А. Мокина и В. Трахтенберга (композиция спектакля В. Раппапорта). Академический театр оперы и балета.

*«Норд-ост»* Д. Щеглова (худ. Е. Еней). Театр «Комедия».

«Президиумом Леноблрабиса возбуждены ходатайства о присвоении звания заслуженных артистов: Тиме, Певцову, Малютину, Вивьену, Петрову» (Красная газ., утр. вып., 1927, 26 нояб.).

#### Декабрь

*«Амба»* З. Чалой. Театр стажеров.

### 1928

#### Январь

*Жадов* — «Доходное место» А. Островского (реж. К. Хохлов).

«Вивьен уклонился в “доисторическую” интерпретацию, совершенно неуместную на современной сцене, и всерьез взял Жадова. “Доходное место” в наше время можно подать только как сатиру. Все типы, и Жадов в том числе, омерзительны до отвращения, и благодушно объективного отношения к ним быть не может. А в театре Ак. Драмы — благодушия на 99 %» (А. Брянский. — Красная панорама, 1928, № 7).

«Роль Жадова (Вивьен) развернута очень широко как плач истеричного интеллигента, с типичным подчеркиванием надрыва, нытья, пьяных слез неудачника и вообще тонко чувствующего человека, несправедливо {315} обиженного грубой действительностью. Все это подчеркивается в истолковании образа Жадова явно за счет его пафоса либерального передового человека. Жадов — нытик с утонченной душой, но не Жадов — общественник, хотя бы и колеблющийся — таково основное впечатление от этого центрального образа постановки. Вивьен отлично исполняет такого Жадова, но было бы лучше, если бы он играл его иным, созвучным с бодрыми, а не упадочными настроениями, существующими вокруг нас» (А. Гвоздев. — Жизнь искусства, 1928, № 6).

«В январе состоится первый шахматный чемпионат артистов лен. театров. Изъявили согласие участвовать: Радлов, Вивьен, Мичурин» (Веч. Красная газ., 1928, 17 янв.).

#### Февраль

*«Ржавчина»* В. Киршона, А. Успенского (худ. Ю. Мосалев). Театр стажеров.

#### Март

*Строев* и *Потоцкий* — «Рельсы гудят» В. Киршона (реж. Н. Петров).

#### Апрель

*«Плоды просвещения»* Л. Толстого (худ. М. Зандин).

Юбилейный спектакль В. А. Мичуриной-Самойловой.

*«Анна Кристи»* Ю. О’Нила в обработке А. Толстого. Театр стажеров.

#### Май — август

Театр стажеров реорганизовывается в Театр актерского мастерства (ТАМ).

#### Июнь

Гастролирует в Смоленске. Новые роли: *Предчепа* — «Луна слева» В. Билль-Белоцерковского, *лорд Артур* — «Конец миссис Ченей» Ф. Лонсдэля.

#### Октябрь

*«Высшая мера» («Инженер Мерц»)* Л. Никулина (совместно с В. Гомелло, худ. Н. Вельский). ТАМ.

#### Декабрь

*Мебиус* — «Делец» А. Н. Толстого по пьесе В. Газенклевера «Ein besserer Herr» (реж. Н. Петров и В. Соловьев).

### 1929

#### Январь

*«Субмарина У‑12»* М. Тригера (худ. Н. Леонов). ТАМ.

«В зале температура около нуля. Зрители сидят в шубах и перчатках. На сцене герой оканчивает трагический монолог и, пользуясь наступившей темнотой, собственноручно передвигает декорации для следующей картины. В актерских уборных дуют ледяные сквозняки. В такой, в полном смысле слова героической, обстановке состоялся первый спектакль ТАМа в его новом помещении (бывшей Голландской церкви, Невский пр., 20. — *Ред*.). На крохотной сцене режиссер Л. Вивьен и художник {316} Н. Леонов умудряются уместить внутренность целой подводной лодки, дают яркую и живую картину быта, работы и борьбы подводников. <…> Актерская молодежь ТАМа весело и свежо проводит спектакль, показывая хорошую школу, позволяющую несколькими фразами создавать насыщенные и запоминающиеся образы, и обнаруживая ряд молодых талантливых исполнителей» (А. Дорохов. — Смена, 1929, 17 февр.).

#### Март

*«Высоты»* Ю. Либединского (совместно с Н. Петровым, худ. А. Рыков).

«Постановка пьесы Либединского является новым этапом в работе Театра госдрамы над разрешением проблемы современного психологического спектакля, и если удастся донести до зрителя четкую тематику через актерские образы современных живых людей, передать прекрасный язык и разрешить формально-законченную подачу психологических сцен, то свою задачу режиссура спектакля будет считать выполненной» (Л. Вивьен, Н. Петров. — Рабочий и театр, 1929, № 10).

«Постановщики и на этот раз оказались изобретательными. Этим отчасти объясняется то, что спектакль, несмотря на некоторую растянутость, смотрится с интересом» (Ленингр. правда, 1929, 12 марта).

«Выезды в рабочие районы полезны вдвойне как для режиссера, так и для актера. <…> Учет реакции рабочего зрителя и изучение его есть обязательство театра. Актер сейчас изображает нового человека, психологию нового класса, и ему необходимо смотреть и слушать рабочего зрителя. Из практики своих выездов скажу, что всегда мне приходилось видеть такое серьезное отношение и слышать такие глубокие, интересные указания, которые, несомненно, оставляли глубокий след в моей режиссерской и актерской работе» (Л. Вивьен. — Веч. Красная газ., 1929, 23 марта).

#### Апрель

Выступает с докладом в Дискуссионном клубе режиссеров по поводу статьи С. Мокульского о роли актера в старом и новом театре (Жизнь искусства, 1929, № 11). «Докладчик Вивьен протестует против смешения понятий, которыми оперирует писавший статью. Эмоциональность является одним из средств наравне с голосом, владением тела, которым актер пользуется для выявления того или иного задания. Психоанализ же есть метод. А поэтому противопоставлять эмоциональность психоанализу — значит сравнивать несравнимое. Можно играть эмоциональный спектакль психоаналитическим способом. Эмоциональной же школы никогда не существовало. <…> Психоаналитическая же школа была и существует доныне, хотя некоторые склонны считать, что {317} она умирает. Но делать выводы из возможной смерти психоаналитической школы, что умирает психологический театр, значит опять совершать логическую ошибку. <…> Докладчик Л. С. Вивьен, подводя итоги, еще раз подчеркивает необходимость заняться выработкой единой терминологии, ибо из-за ее отсутствия возникает целый ряд расхождений, которых могло бы и не быть» (О. Легран. — Жизнь искусства, 1929, № 17).

*Хомутов* — «Огненный мост» Б. Ромашова (реж. Н. Петров).

«Четко и выдержанно проводит Вивьен роль Хомутова, убедительно подавая довольно тусклые речи публицистического фельетона, влагаемые в его уста автором» (С. Мокульский. — Жизнь искусства, 1929, № 19).

«Исключительно тактично и с большим вкусом, обнаруживая еще раз присущую этому актеру сценическую культуру, играет Хомутова Вивьен» (Г. Авлов. — Рабочий и театр, 1929, № 19).

#### Июнь — август

Гастролирует в Минске, Витебске, Воронеже, Харькове, Полтаве, Одессе.

#### Октябрь

*«Причальная мачта»* О. Форш (худ. П. Соколов).

«Режиссер Вивьен дал выразительные мизансцены (поскольку позволяла конструктивная, загроможденная жестью площадка) и, видимо, внимательно поработал с актерами, которые заняли в спектакле безусловно первое место» (Н. Верховский. — Красная газ., 1929, 6 окт.).

«Постановка (режиссер Вивьен), местами остроумно задуманная, не лишенная красочных эффектов, не выходит все же за рамки простой безыскусственной иллюстрации к отдельным литературным отрывкам» (С. Ромм. — Смена, 1929, 6 окт.).

### 1930

#### Январь

*«Ярость»* Е. Яновского (при участии А. Мокина). Передвижной театр «Красноармеец».

#### Февраль

*«Мы должны хотеть»* В. Державина (совместно с Е. Головинской, худ. А. Рыков). ТАМ.

«Театр актерского мастерства. Назвались не без бахвальства. Однако это похоже на истину. ТАМ — один из очень немногих в Ленинграде коллективов, работающих в едином актерском плане, сохраняющих при этом внимание к живому и многообразному актерскому умению. В сп. “Мы должны хотеть” два актера выходят в первый актерский ряд Ленинграда (В. Меркурьев и Ю. Толубеев. — *Ред.*). <…> Актеры и тема — два “гвоздя” {318} этого прекрасно смотрящегося спектакля» (С. Ц. [С. Цимбал]. — Рабочий и театр, 1930, № 14).

#### Апрель

*«Водоворот жизни»* Г. Кайзера (худ. К. Михайловский). ТАМ.

*Игорь* — «Чудак» А. Афиногенова (реж. Н. Петров).

#### Май

*«Нефть»* Я. Горева, А. Штейна и бр. Тур (худ. П. Снопков).

*«Золотые берега»* Н. Задонского (при участии Е. Головинской). ТАМ.

#### Июнь

*Хилди Джонсон* — «Сенсация» Б. Хекта и Ч. Мак-Артура (реж. Н. Петров).

#### Октябрь

*«Накал»* В. Державина (при участии Е. Головинской). ТАМ.

#### Ноябрь

*«Диктатура»* И. Микитенко (при участии М. Вольского, худ. М. Левин).

«Микитенко на конкретном материале хлебозаготовительной кампании показал, как нужно понимать диктатуру рабочего класса, осуществляемую в условиях ожесточенной классовой борьбы на селе… Мы видим большую работу режиссера (Вивьен) и актерского ансамбля, в котором особенно сильны характерные роли (Жуковский, Малютин, Карякина, Осипенко) и сложные образы рабочего-котельщика (Симонов) и деревенской комсомолки (Рашевская)» (Г. Короткое. — Веч. Красная газ., 1930, 10 нояб.).

### 1931

#### Январь

*«Взрыв»* Б. Папаригопуло (при участии Н. Галина, худ. В. Шварц). ТАМ.

#### Февраль

*Колло д’Эрбуа* — «Робеспьер» Ф. Раскольникова (реж. Н. Петров и В. Соловьев).

#### Март

«Л. С. Вивьеном перерабатывается постановка комедии Островского “Правда — хорошо, а счастье лучше” в сторону гротескового, эксцентрического спектакля. Новое художественное оформление М. Полярного» (Рабочий и театр, 1931, № 8 – 9).

#### Апрель

*«Светите, звезды!..»* И. Микитенко (при участии И. Зонне, худ. А. Сегал). ТАМ.

#### Май

*Бобров* — «Страх» А. Афиногенова (реж. Н. Петров).

#### Декабрь

*«Радость»* Д. Щеглова (при участии В. Соловьева, худ. Н. Вельский).

*«Правда — хорошо, а счастье лучше»* А. Островского (худ. М. Полярный). ТАМ.

### **{****319}** 1932

#### Март

Открытие Театра-студии (филиала) Госдрамы в помещении театра «Пассаж».

«Филиал Госдрамы — в прошлом ТАМ — один из наиболее крепких ленинградских передвижных театров как в отношении идеологической направленности репертуара, так и в отношении актерском» (Веч. Красная газ., 1932, 2 марта).

*«Элеватор»* Е. Павлова (худ. М. Полярный). Филиал Госдрамы.

«Несомненно удались и автору, и театру массовые сцены. И классовое расслоение внутри артели сезонников, и сложный переход артельных бетонщиков в ударные бригады соревнующихся строителей — эти моменты оказываются ведущими в спектакле. Здесь у театра нашлись и настоящие краски, и большое разнообразие характеристик, и, наконец, подлинное искусство ансамбля. В этом отношении видна рука постановщика (Вивьен)» (С. Цимбал. — Веч. Красная газ., 1932, 9 марта).

#### Апрель

*«Коварство и любовь»* Ф. Шиллера (худ. К. Кустодиев).

#### Май — август

Принимает участие в большой гастрольной поездке по стране.

#### Август

Гастроли филиала Госдрамы в Москве.

#### Сентябрь

Отмечается 100‑летие Александринского театра — Театра госдрамы.

Присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

«Актерский коллектив Госдрамы, имеющий достаточное количество ценных имен, — вот одно из достижений театра, пришедшего к юбилейной дате. И вместе с именами ветеранов сцены — Корчагиной-Александровской, Мичуриной-Самойловой и Певцова, вместе с той плеядой, которая определилась в советский период, но возникла еще до Октября, вместе с именами Вивьена, Вольф-Израэль, Малютина и другими мы должны сказать свое слово и о той молодежи, которая именами Жуковского, Карякиной, Лаврова, Вальяно и ряда других вызывает уверенность в дальнейшем росте лен. театра Госдрамы» (М. Янковский. — Веч. Красная газ., 1932, 13 сент.).

«Мы имеем в театре и молодую режиссуру (Н. Петров и Л. Вивьен), которая многим содействует росту театра» (Веч. Красная газ., 1932, 14 сент.).

«Все они (актеры филиала Госдрамы. — *Ред*.) выросли в актерской студии при ИСИ, а затем в ТАМе, руководимом Л. С. Вивьеном. В их крови смешаны элементы мейерхольдовской фантастики и гиперболичности с бытовой жанровой изобретательностью учителей из Александринки. {320} Но именно они придут на смену старой гвардии этого столетнего театра» (М. Загорский. — Сов. искусство, 1932, 15 сент.).

#### Октябрь

*«Владимир III степени»* А. Прейса по Н. Гоголю (при участии Н. Галина, худ. А. Сегал). Филиал Госдрамы.

#### Ноябрь

*«Шлях»* И. Зельцера (при участии Н. Галина, худ. Н. Вельский). Филиал Госдрамы.

### 1933

#### Февраль

*«Шторм»* В. Билль-Белоцерковского (при участии А. Мокина). Филиал Госдрамы.

#### Май

*«Девушки нашей страны»* И. Микитенко (худ. М. Левин и И. Вускович).

#### Июнь — июль

Филиал Госдрамы гастролирует в Мурманске.

«Заполярный Мурманск в этом году посетил творческий коллектив филиала Госдрамы (руководитель з. а. Л. С. Вивьен). Театр продемонстрировал свое большое художественное умение мастерского воссоздания образов Островского в несколько раз сыгранной комедии “Правда — хорошо, а счастье лучше”» (Сов. искусство, 1933, 20 июля).

#### Сентябрь

*Яков Бардин* — «Враги» М. Горького (реж. Б. Сушкевич).

«Исполняя роль Якова Бардина, я представил себе галерею подобных ему интеллигентов периода первой революции и мало-помалу, отсеивая все ненужное для характерности Яковых Бардиных, оставил самое типичное и необходимое для создания образа. Яков — которому, по его словам, “все более противен смысл происходящего” — безволен и, как многие “совестливые” буржуазные интеллигенты эпохи, не находит мужества и сил перейти в лагерь пролетариата. Вместе с тем ему не хочется быть подлецом, и эта раздвоенность сказывается в нем каждым словом, каждым жестом, каждым поступком и в конце концов приводит его к самоубийству. Мне ясен был весь внешний облик Якова Бардина, его походка, жестикуляция и отдельные интонации именно потому, что образ Якова создавался мною не умозрительно, а по живым наблюдениям, прекрасно сочетавшимся и полностью совпадавшим с блестящим рисунком роли, данным М. Горьким. “Философствуют — обиженные”, — говорит Яков Бардин, и эту черту обиженности за свою “неустроенность” вместе с некоторой бравадой я пытаюсь дать фоном для всех высказываний Якова Бардина. Мне кажется, что это {321} внутренне оправдано психологией такого буржуазного интеллигента, у которого не хватает сил стать сильной личностью, и эта личная проблема тесно переплетается с мучающими его проблемами этическими и общественными» (Л. Вивьен. — Рабочий и театр, 1937, № 6). «Во всех обличительных образах схвачены черты классовой природы изобличаемых, но в то же время они не доведены до конца, до необходимой остроты подачи. Сказанное относится также и к сравнительно наиболее удачному актерскому достижению Вивьена (Яков Бардин), рисующего разлагающегося дворянина-пьяницу…» (А. Гвоздев. — Сов. искусство, 1933, 20 окт.). Филиал Госдрамы сливается с Театром Красной Армии (ТКА), работавшем в Выборгском Доме культуры.

#### Октябрь

Назначен художественным руководителем ТКА.

#### Ноябрь

*«Князь Мстислав Удалой»* И. Прута. Играет роль *Державина*. ТКА.

### 1934

#### Февраль

*«Бойцы»* Б. Ромашова (при участии Б. Петровых, худ. Е. Якунина). ТКА.

#### Март

*Консул Берник* — «Столпы общества» Г. Ибсена (реж. Б. Сушкевич).

#### Декабрь

*«Иностранный легион»* И. Прута, П. и Л. Тур (при участии Н. Береснева, худ. Е. Якунина). ТКА.

### 1935

#### Январь

*«Я вас люблю»* И. Прута (при участии Б. Петровых). ТКА.

*«Школа честных жуликов»* А. Вернейля (худ. Н. Вельский). Камерный театр (худ. рук. А. Мокин; ул. Халтурина, 2).

#### Март

*«Господа офицеры»* Б. Панаригопуло и В. Голичникова по произведениям А. Куприна (при участии Б. Петровых, худ. А. Минчиковский и Г. Пашков). ТКА.

#### Апрель

*«Последние»* М. Горького. Учебный спектакль Театрального училища.

«Мы увидели одновременно и учебную работу, и спектакль в полном смысле этого слова. Мы видели здесь театральную культуру. <…> Видели людей, в каждом сценическом поступке которых чувствовалась одна школа, рука одного педагога. <…> Всем этим студенты 3‑го курса обязаны почти целиком своему руководителю Леониду Сергеевичу Вивьену.

{322} У нас еще слишком мало говорят и пишут о Л. С. Вивьене как о педагоге. Ведь поистине роль Л. С. Вивьена в деле воспитания театральной молодежи колоссальна. Он взрастил целое поколение молодых актеров, успевших занять первые места на сцене ленинградских театров.

Симонов, Толубеев, Полицеймако, Меркурьев, Екатерининский, Казико — все это ученики Вивьена, всем он привил замечательное умение распоряжаться материалом, умное отношение к нему» (Е. Мин. — Рабочий и театр, 1935, № 12).

#### Май

Театр Красной Армии гастролирует в Москве.

«У спектакля (“Правда — хорошо…”. — *Ред*.) восьмилетняя история. Театр, в сущности, вырос на этом спектакле. Он знаменателен прежде всего полнейшим отказом от какой бы то ни было бытовщины и, во-вторых, заботливым и бережным обращением с текстом драматурга. Не мудрствуя, театр воспроизводит образы драматурга во всей их цельности и взаимной связанности» (Я. Варшавский. — Сов. искусство, 1935, 29 мая).

#### Сентябрь

Возобновлен «Страх».

«Как всегда, ровно и мягко, с большим мастерством ведет роль профессора Боброва Л. С. Вивьен. Очень жаль, что этот интересный актер так редко появляется в новых постановках» (Красная газ., 1935, 1 сент.).

#### Декабрь

Театр Красной Армии реорганизуется и получает название «Театр под руководством Л. С. Вивьена».

*«Чапаев»* М. Екатерининского и Б. Петровых по Д. Фурманову (худ. Л. Чупятов). Театр под рук. Л. С. Вивьена. «Мы не увлекаемся документальностью в передаче событий. Не хроникальное представление, а патетический, взволнованный рассказ о боях и передышках Чапаева и его соратников — вот моя задача как постановщика. <…> Концовка спектакля — не гибель Чапаева, а команда его ближайшего соратника Еланя: “По коням! На Гурьев”. Спектакль обильно насыщен музыкальными, песенными элементами» (Л. Вивьен. — Красная газ., 1935, 26 дек.).

### 1936

#### Март

*Василий Барыкин* — «Трус» А. Крона (реж. В. Дудин).

«Актер — основная сила театра. В Госдраме много отличных актеров. <…> Между тем силы в этом театре из спектакля в спектакль расставляются неправильно, поверхностно, нерасчетливо.

Ярчайший пример — судьба засл. арт. Вивьена, артиста опытного и интересного, но в течение ряда сезонов не {323} находящего применения в спектаклях Госдрамы. Театр одновременно готовит “Труса” и “Кукольный дом”. Вивьен не занят в “Кукольном доме”, где особенно успешно могли быть использованы артистические качества актера, получает центральную роль в “Трусе”, столь очевидно не соответствующую его актерской индивидуальности, что трудно обвинять Вивьена в срыве» (С. Дрейден. — Рабочий и театр, 1936, № 5).

*«Чайка»* А. Чехова. Учебный спектакль Театрального училища.

«Новое актерское пополнение выпустило Театральное училище. Снова ученики Л. С. Вивьена (по примеру прошлых лет), еще не переступив порога училища, вызывают пристальный интерес нашей театральной общественности.

Всякий выпуск студентов мастерской Л. С. Вивьена — явление незаурядное, событие значительное и радостное, далеко выходящее по своему значению за пределы узковедомственных интересов.

Есть о чем призадуматься другим мастерам театральной педагогики. Ведь не случайно каждое новое поколение “вивьеновцев” так заметно отличается от остальных выпускников училища. <…> Особенно отрадно видеть, что Л. С. Вивьен не превращает своего опыта в таинственный “секрет производства”, известный только мастеру. Он передает свои знания, свое умение молодым педагогам. Два выпускных спектакля — “Чайка” (работа Л. С. Вивьена) и “Далекое” А. Афиногенова (реж. А. В. Соколов) — это не пресловутые зачетные работы-однодневки, спектакли эти рассчитаны на взыскательного зрителя, не склонного делать скидки на молодость и незрелость исполнителей» (Е. Евгеньев. — Рабочий и театр, 1936, № 14).

#### Май

*«Слава»* В. Гусева (худ. А. Босулаев). Театр под рук. Л. С. Вивьена.

#### Июль

«Мы еще не слышали, чтобы на “Платоне Кречете” (премьера спектакля по пьесе А. Корнейчука состоялась в Госдраме в ноябре 1935 г. — *Ред*.) так смеялись. Героем этого смеха оказался исполнитель заглавной роли. Роль Платона Кречета как-никак драматическая. Но играл ее актер Вальяно. <…> Даже на генеральной художественный руководитель мог бы подойти к актеру и сказать: “Товарищ Вальяно, это все-таки не ваше дело, идите играть Швейка…”» (Ю. Юзовский. — Сов. искусство, 1936, 23 июля).

#### Август

*Кречет* — «Платон Кречет» А. Корнейчука (реж. Б. Сушкевич).

#### **{****324}** Октябрь

Коллектив Театра им. ЛОСПС объединяется с коллективом Театра под рук. Л. С. Вивьена и получает название Реалистический театр.

#### Ноябрь

Назначен главным режиссером Госдрамы (при художественном руководителе театра С. Э. Радлове).

### 1937

Работает над постановкой пьесы В. Сарду «Фландрия». «Спектакль можно определить: романтическая драма с социально-политическим лейтмотивом. <…> Этот спектакль должен быть реалистическим по существу и романтическим по форме» (Л. Вивьен. — В кн.: Фландрия. [Буклет]. Л., 1937).

#### Ноябрь

*«Дума о Британке»* Ю. Яновского (худ. Б. Эрбштейн). Реалистический театр.

«Работа над “Думой” является для нас первым опытом постановки советской романтической трагедии…» (Л. Вивьен. — Красная газ., 1937, 7 окт.).

«В этом спектакле чувствуется серьезная работа отличного режиссера-педагога, каким является Л. С. Вивьен. Именно эта работа позволила найти реалистические образы, придающие особую убедительность всей романтике и патетике спектакля» (И. Березарк. — Рабочий и театр, 1937, № 12).

#### Декабрь

Исполнил роль *Ростовцева* в кинофильме «Балтийцы» (реж. А. Файнциммер, «Ленфильм»).

«Старого капитана миноносца “Гавриил” играет Л. Вивьен. Он широко известен в Ленинграде, но московская публика с ним как бы впервые познакомилась. Великолепнейший дебют! Темпераментный, но умно-бережливый в мимике и жестах актер создал просто незабываемый образ. Как мало сделал он движений, но как запомнилось каждое из них! Маленькая деталь — его фуражка, которая все время низко надвинута на лоб, — дала нам возможность сразу понять и воспитание, и характер этого сурового, подтянутого и честного человека. Он спокоен и в гневе, и в радости, он погибает с той же низко надвинутой фуражкой, такой же сдержанный, молчаливый, подтянутый. Да, нам ясен его характер; никогда его не смешаешь с другим и долго не забудешь. Многим нашим актерам, воспитанным суетливыми режиссерами и чудовищно неумеренным в мимике и жестах, следовало бы внимательно изучить благородно скупую и умную игру Вивьена, достигающего большой силы воздействия именно благодаря своей скупости» (С. Гехт. — Лит. газ., 1938, 27 янв.).

### **{****325}** 1938

#### Январь

*«Доходное место»* А. Островского (худ. В. Щуко). Играет роль *Жадова*.

«Постановщик спектакля пошел по правильному пути. Следуя за Островским, он истолковал комедию как обличительную сатиру. Взятки, варварство, обман — вот основа бюрократического мира. На них построена карьера, личное благополучие и общественное положение. Недаром Жадов, восставая против этих “незыблемых основ”, кажется окружающим опасным вольнодумцем и сумасшедшим. А ведь Жадов вовсе не герой, у него не хватает силы и воли сопротивляться до конца Юсовым и Белогубовым. Таким его и показал Л. С. Вивьен» (Евг. Мин. — Красная газ., 1938, 5 янв.).

#### Февраль

Состоялось три общественных просмотра спектакля «Фландрия».

«Каждый раз зрительный зал горячо принимал этот спектакль. Цель, поставленная перед собою постановщиком Вивьеном, актерами, занятыми в спектакле, — вызвать непримиримую ненависть к призракам инквизиторских времен, появившимся снова над Европой, — была вполне достигнута. Но спектакль все же света не увидел» (Я. Воробьев. — Сов. искусство, 1938, 28 февр.).

#### Март

Назначен художественным руководителем Академического театра драмы им. А. С. Пушкина.

«Приказ № 146

Комитета по делам искусств при СНК СССР.

28 марта 1938 г.

1. Удовлетворить просьбу С. Э. Радлова об освобождении его от обязанностей художественного руководителя Ленинградского театра драмы им. А. С. Пушкина. <…>

3. Исполняющим обязанности художественного руководителя Театра им. А. С. Пушкина назначить главного режиссера театра тов. Вивьена Л. С.» (ЛГАЛИ, ф. 354, д. 147, л. 11).

*«Дружба»* В. Гусева (худ. Н. Вельский). Реалистический театр.

Награжден орденом «Знак Почета» за участие в фильме «Балтийцы».

«Горячо поздравляю и радуюсь за успехи в кино режиссера нашего театра, прекрасного актера и моего учителя Леонида Сергеевича Вивьена… Думаю, что высокая оценка правительством его исполнения роли командира Ростовцева послужит для Леонида Сергеевича стимулом для более активной актерской работы на сцене и в кино» (Е. Карякина. — Смена, 1938, 3 апр.).

#### **{****326}** Май

*«Родной дом»* Б. Ромашова (при участии А. Музиля, худ. Б. Эрбштейн). Играет роль *Шатова*.

«Следует все же упомянуть о странном отношении художественного руководства (Л. С. Вивьен) к актеру Л. С. Вивьену. За последние 3 года Л. С. Вивьен имел только одну премьеру — в “Родном доме” Ромашова. Он сыграл роль маскирующегося троцкиста Шатова. Вивьен как входил на сцену в маске истеричного злодея, так и уходил, не скрывая отвращения ни к самому персонажу, ни к тому унылому тексту, который ему приходилось произносить. Так бестолково, бесхозяйственно расходуются лучшие, передовые силы театра» (С. Дрейден. Театр, 1939, № 9).

#### Август

Выступает с группой артистов Пушкинского театра перед воинами Сибирского военного округа.

### 1939

#### Февраль

Избран в состав правления Ленинградского отделения ВТО.

Начал работать над трагедией У. Шекспира «*Макбет»*. «Основная трудность, которая встала перед Госдрамой в связи с постановкой шекспировской трагедии, заключалась в том, что за последние годы театр отошел от работы над классическими и романтическими произведениями. Пьеса “Макбет” на наших сценах шла реже всех остальных пьес Шекспира, а сейчас она вообще не идет ни в Москве, ни в Ленинграде. <…> Мы хотим и находим возможности сделать из этой пьесы политическую трагедию, положив в основу спектакля ту мысль, что беспочвенная идея “власти — ради власти” обречена на гибель» (Л. Вивьен. — Жизнь искусства, 1939, № 2).

#### Март

Награжден орденом Трудового Красного Знамени.

«Театр им. Пушкина может по праву гордиться победами своих мастеров в кинофильмах: Черкасова, Симонова, Вивьена, Жуковского. <…> Награды удостаиваются и учителя, и ученики, уже успевшие стать самостоятельными художниками. Орденами награждены руководитель театра, артист и педагог Вивьен и группа его учеников: Симонов, Казико, Толубеев, Полицеймако» (Жизнь искусства, 1939, № 4).

#### Ноябрь

*«Ленин»* А. Каплера и Т. Златогоровой (совместно с В. Кожичем, худ. С. Товбин).

### 1940

#### Январь

*«Фландрия»* В. Сарду (худ. В. Козлинский).

{327} «Сильнее и глубже пьесы — спектакль, здесь можно говорить о культурной работе театра над исторической пьесой. Это прежде всего заслуга режиссера Л. С. Вивьена, благородно, с хорошим знанием изображаемой эпохи и стиля поставившего ряд живописных и динамических картин. Особенно свежо сделаны массовые сцены. <…> Широко развернутые мизансцены дают исполнителям возможность выразительной и патетической игры. Не наводняя сцену лишними аксессуарами, постановщик создает впечатление большого исторического полотна» (П. Антокольский. — Правда, 1940, 15 мая).

#### Май

Декада «Показ театрального и музыкального искусства Ленинграда в Москве». Академический театр драмы им. А. С. Пушкина впервые в полном составе выезжает с творческим отчетом в столицу. В репертуаре: «Маскарад», «Лес», «Ленин», «Фландрия», «Свадьба» А. Чехова.

«Отбирая спектакли для декады, мы руководились только одним соображением: как бы возможно шире и полнее познакомить зрителей с нашим театром, с его художественным направлением, с его славными традициями, с его творческим коллективом, образующим содружество актеров трех поколений. <…> С большим трепетом и волнением показываем мы наш третий спектакль — “Ленин”.

Работая над этим спектаклем, мы сознавали всю ответственность и грандиозность задачи показа на сцене образа В. И. Ленина. Сейчас, вынося этот спектакль на суд московской общественности, мы ждем самой строгой и справедливой критики и в первую очередь — ответа на вопрос: насколько удалось театру и актеру воплотить на сцене великий образ?» (Л. Вивьен. — В кн.: Ленинградский государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина. [Буклет]. Л., 1940).

«Очень тепло принял московский зритель спектакль “Ленин”. <…> Скоробогатов создал свой образ, увидел в этом великом образе лишь одному ему, как художнику, открывшиеся черты, нашел свое отношение к ним. Некоторые сцены, в которых участвует Ленин, производят захватывающее впечатление» (Я. Эйдельман. — Учительская газ., 1940, 13 мая).

«Общественность столицы с огромным интересом встретила спектакль, поставленный з. а. РСФСР Л. С. Вивьеном и В. П. Кожичем. Режиссуре удалось раскрыть главную тему спектакля — теснейшую, неразрывную, кровную связь Ленина с народом. Именно в этом заключается основная заслуга всего театрального коллектива. Спектакль “Ленин” — это успех, во многом обязанный {328} большой режиссерской культуре» (Ленингр. правда, 1940, 14 мая).

«Гастроли завершились концертом в Большом театре, во 2‑м отделении которого была показана “Свадьба” А. Чехова (худ. С. Юнович), специально поставленная Вивьеном для этого концерта.

“Свадьба” А. Чехова разыграна актерами Александринки с тем высоким мастерством, какое присуще коллективу этого театра, по справедливости считающегося одним из лучших театров страны. Зритель тепло приветствовал Е. Корчагину-Александровскую в роли Настасьи Тимофеевны Жигаловой, Л. Вивьена — в роли жениха Апломбова, Н. Черкасова, создавшего яркий образ униженного чеховского человечка в роли телеграфиста Ятя. Особо следует отметить Е. Карякину, с большим юмором сыгравшую акушерку Змеюкину. Запомнился Ю. Юрьев в немой роли метрдотеля, своей игрой еще раз подтвердивший известную истину, что для большого актера нет маленьких ролей» (Н. Еремеев. — Правда, 1940, 27 мая).

#### Июнь

Присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

#### Сентябрь

*«Макбет»* У. Шекспира (при участии Б. Петровых, худ. В. Козлинский).

«Режиссеру Л. С. Вивьену удалось создать спектакль цельный и монументальный, пронизанный одной мыслью и страстью, достигающий в ряде моментов большого трагического звучания. Умело найденный постановщиком ритм спектакля в высшей степени соответствует духу трагедии, включающей в себя множество событий, больших и сложных исторических столкновений» (К. Белоусов. — Ленингр. правда, 1940, 10 сент.).

#### Декабрь

Утвержден в ученом звании профессора по кафедре «Мастерство актера» Ленингр. театрального института.

### 1941

#### Январь

*«Горе от ума»* А. Грибоедова (совместно с Н. Рашевской, худ. Е. Катонин и К. Рудаков). Играет роль *Репетилова*.

«Театр драмы им. Пушкина избрал совершенно правильный путь, когда, уделив любовной коллизии все должное внимание, сделал ее органическим компонентом коллизии гражданской, когда он миновал соблазн исключительно психологического истолкования действенных конфликтов и подчинил их конфликтам идейно-политическим, когда коллизию любви Чацкого и Софьи он сделал не только действенно-сюжетным, не только психологически-интимным, но и широким идейным {329} элементом своей концепции спектакля. <…> Л. С. Вивьен в роли Репетилова еще неровен, но в высшей степени интересен по замыслу; он нашел ряд любопытных деталей и интонаций, характерных для либерального фразерства своего героя» (К. Державин. — Искусство и жизнь, 1941, № 3).

«В новой постановке (Л. Вивьен и Н. Рашевская) ярко воплощены лучшие традиции старейшего ленинградского драматического театра. Здесь чувствуется его прошлое, может быть, здесь намечается и его будущее. <…> В игре основных актеров чувствуется порыв, взлет. “Горе от ума” в Театре им. Пушкина (несмотря на ампирные декорации) является спектаклем романтическим, исполненным бурных, клокочущих страстей. Весь спектакль проникнут ощущением любви, пронизан страстью» (И. Березарк. — Сов. культура, 1941, 2 февр.).

#### Апрель

*«В степях Украины»* А. Корнейчука (совместно с Б. Петровых, худ. Г. Руди).

Выпустил в Театральном институте группу молодых актеров для театра Южной Осетии.

«18 молодых способных актеров, выпущенных институтом, везут на родину четыре полноценных спектакля. Все спектакли, кроме “Последних”, идут на осетинском языке. В спектакле “Отелло” выступили молодые актеры Жажиев (Отелло), Газаев (Яго), Мягкоева (Дездемона), Таугязов (Кассио)» (В. Зубин. — Искусство и жизнь, 1941, № 3).

#### Июль

*«Ночь в Толедо»* Лопе де Веги (при участии В. Эренберга, худ. Н. Альтман). Играет роль *Бельтрана*.

#### Август

Эвакуируется с театром в Новосибирск.

#### Сентябрь

В помещении театра «Красный факел» спектаклем «Суворов» И. Бахтерева и А. Разумовского Театр драмы им. А. С. Пушкина начал работу в Новосибирске.

«Мы будем счастливы, если волнующий патриотический подъем встретит первый наш спектакль в Новосибирске, утверждающий по давней традиции театра образ народного героя — великого полководца Суворова» (Л. Вивьен. — Сов. Сибирь, 1941, 21 сент.).

#### Октябрь

«В клубе Металлостроя состоялась творческая встреча передовиков завода — стахановцев военного времени с коллективом Театра драмы им. Пушкина. С докладом о творческом пути театра выступил засл. деят. иск. Л. С. Вивьен» (Сов. Сибирь, 1941, 29 окт.).

#### Ноябрь

*Кречет* — «Платон Кречет» А. Корнейчука (возобновление).

«Л. С. Вивьен, один из лучших мастеров Театра {330} им. Пушкина, по-своему нарисовал нам индивидуальные черты смелого, горячего труженика и экспериментатора. Словно нарочито подчеркивая в начале какую-то замкнутость Кречета, Вивьен затем тонко и умело раскрывает перед нами этот обаятельный образ. Хирург-экспериментатор борется с рутиной, со склокой, которая готова его захлестнуть. Он требует права на риск, он добивается его и он побеждает…» (И. Экслер. — Сов. Сибирь, 1941, 20 нояб.).

### 1942

#### Январь

*«Князь Мстислав Удалой»* И. Прута (совместно с Б. Петровых, худ. Е. Павловский).

#### Февраль

*Иван Тимофеевич* — «Накануне» А. Афиногенова (реж. Н. Рашевская и В. Эренберг).

#### Март

*«Стакан воды»* Э. Скриба (худ. А. Самохвалов). Играет роль *Болингброка*.

#### Июль

Принимает участие в большой шефской поездке театра в Нарым на специально для этой цели предоставленном пароходе.

#### Декабрь

*«Русские люди»* К. Симонова (худ. А. Константиновский).

«Большим достоинством спектакля — и в этом в первую очередь заслуга постановщика Л. С. Вивьена — является то, что в нем не чувствуешь деления на “главные” и “не главные” роли. В стремлении к наиболее стройному сплочению ансамбля большая и любовная работа видна и в маленьких ролях. <…> Спектакль создан художниками-патриотами, для которых тема русских людей, любящих советскую родину живой, действенной любовью, — тема родная, близкая, своя» (А. Бруштейн. — Сов. Сибирь, 1942, 31 дек.).

### 1943

#### Июнь

*«Нашествие»* Л. Леонова (совместно с Б. Петровых, худ. С. Юнович). Играет роль *Таланова*.

«Театр во главе с постановщиком спектакля засл. деят. иск. Л. С. Вивьеном показал “Нашествие” так, что вы забыли о театре, о сцене, вы видели только гнев, горе и радость прекрасного русского человека. <…> Этот спектакль напоминает зрителю-новосибирцу о страданиях наших братьев, которые испытали всю тяжесть иноземного нашествия, будит гнев против иноземных захватчиков» (Э. Буранова. — Сов. Сибирь, 1943, 25 июня).

#### **{****331}** Ноябрь

*«Кремлевские куранты»* Н. Погодина (худ. М. Григорьев). Играет роль *Забелина*.

### 1944

#### Апрель

*Яго* — «Отелло» У. Шекспира (реж. Г. Козинцев).

#### 4 июня

Спектаклем «Отелло» закончилась деятельность Пушкинского театра в Новосибирске.

«Мы не можем не выразить чувства благодарности этому старейшему русскому театру, так часто радовавшему нас своей высокой культурой.

Пребывание крупнейших деятелей русской сцены, несомненно, оставит в Новосибирске глубокий след. Сибиряки-ученые будут долго вспоминать те часы радости, отдыха и наслаждения, которые неизменно они испытывали на спектаклях театра, восхищаясь игрой Корчагиной-Александровской, Юрьева, Вивьена, Симонова, Черкасова, Скоробогатова, Рашевской, Воронова, Жуковского…» (Городской комитет ученых. — Сов. Сибирь, 1944, 4 июня).

#### 3 сентября

Открытие сезона в Ленинграде.

«Мы поднимаем занавес снова в родном Ленинграде после трехлетнего перерыва. <…> Театр открывается спектаклем “Нашествие” Леонова, решенным как углубленно-психологическая драма о скромных, простых, замечательных русских людях. Далее мы покажем “Русские люди” К. Симонова. Спектакль задуман как лирико-драматическая поэма о героизме и беззаветной преданности родине советских людей» (Л. Вивьен. — Ленингр. правда, 1944, 3 сент.).

«“Нашествие” — большой и достойный большого имени театра спектакль. Он еще и еще раз подтверждает высокую репутацию этого театра и плодотворность его лучших актерских традиций» (К. Державин. — Ленингр. правда, 1944, 5 сент.).

#### Сентябрь

Начались занятия на первом режиссерском курсе Вивьена.

### 1945

Награжден медалями «За оборону Ленинграда» и «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941 – 1945 гг.».

#### Май

Принят в члены ВКП (б).

*«Великий государь»* В. Соловьева (худ. В. Дмитриев).

«В театральной жизни Ленинграда — это большое событие. Коллектив театра работал над спектаклем долго, вложил в него много любви и стараний, стремясь создать {332} не только исторически правдивую картину далеко ушедшей в прошлое эпохи Русского государства, но и дать зрелище драматически сильное, волнующее» (Проф. В. Десницкий. — Ленингр. правда, 1945, 20 июня).

#### Июнь

*«Пигмалион»* Б. Шоу (худ. С. Юнович). Играет роль *Хиггинса*.

### 1946

#### Февраль

*«Дядя Ваня»* А. Чехова (худ. Д. Попов).

«Я стремился показать, что “Дядя Ваня” — пьеса о больших человеческих чувствах и эмоциях, о людях, стремящихся найти свое счастье и бьющихся за обладание им, но погибающих в неравной борьбе против мещанского быта, который губит все талантливое, живое и мыслящее. <…> Мне хочется нашим спектаклем вызвать у современного зрителя, как в свое время вызвала эта пьеса у Горького, гнев, боль и слезы за русскую интеллигенцию конца XIX века, погибавшую в обстановке мещанского быта» (Л. Вивьен. — Веч. Ленинград, 1946, 16 февр.).

«Спектакль имеет полный и заслуженный успех. Между сценой и зрительным залом образуется подлинный лирический контакт.

Разгадка и смысл того глубокого впечатления, которое произвел чеховский спектакль в Театре имени Пушкина, заключается в том, что постановщик — засл. деят. иск. Л. С. Вивьен — и артисты сумели выделить и сплести эти две высокие и жизненные темы, имеющие общественно-историческое значение и заложенные в “Дяде Ване”: тему будущего человеческого счастья, будущего устройства жизни и связанную с этим тему интимных человеческих чувств, страстей и стремлений, тему домашних и семейных отношений» (Проф. Б. Эйхенбаум. — Ленингр. правда, 1946, 3 марта).

«Сила огромного сценического воздействия этого спектакля — в высокой идее чеховской драмы, правдиво и глубоко понятой и раскрытой театром. <…> Сила большого воздействия нового спектакля — в редкой слитности актерского исполнения, в том прекрасном чеховском настроении, которого сумел достичь умный и вдумчивый постановщик засл. деят. иск. Л. С. Вивьен, еще раз показавший себя после “Великого государя” крупным художником сцены» (С. Розенфельд. — Смена, 1946, 22 февр.).

«Серьезная и умная работа постановщика Л. С. Вивьена принесла свои радостные плоды. На подмостки крупнейшего нашего театра возвращен живой Чехов, волнующий {333} зрителей и владеющий их думами, знающий прямую и верную дорогу к сердцам своих далеких потомков. Театр имени Пушкина создал замечательный спектакль, которому суждена долгая жизнь» (С. Цимбал. — Веч. Ленинград, 1946, 16 февр.).

#### Август

Присвоено звание народного артиста РСФСР.

#### Сентябрь

Исполнилось 35 лет творческой деятельности.

#### Декабрь

*Репетилов* — «Горе от ума» А. Грибоедова (реж. Б. Зон).

«С огромной экспрессией, мастерски, с тонким юмором играет Л. С. Вивьен Репетилова. Особенно хорош рассказ Репетилова — Вивьена о кружке князя Григория. <…> Эта мастерская работа актера, к сожалению, сделана как бы вне плана всего спектакля, вне его замысла» (И. Березарк. — Смена, 1947, 13 янв.).

### 1947

#### Май

*«Русский вопрос»* К. Симонова (совместно с В. Эренбергом, худ. В. Ходасевич).

#### Ноябрь

*«Жизнь в цвету»* А. Довженко (худ. Д. Попов).

«О пьесе А. Довженко “Жизнь в цвету” писали и спорили в нашей печати еще задолго до ее постановки в театре. <…> “Талантливая, глубокая, трудная пьеса” — таково было общее мнение. Иногда к этому добавляли: “Ставить ее по старинке нельзя, для нее нужны режиссерские поиски новой формы спектакля”. <…> Работа театра оказалась плодотворной и интересной, — спектакль хорошо принят зрителями, в нем есть большие актерские удачи, — причем во многом театр поспорил с автором и распорядился его материалом по-своему» (Л. Рахманов. — Ленингр. правда, 1947, 13 нояб.).

### 1948

#### Январь

Избран депутатом Ленинградского городского Совета депутатов трудящихся и введен в состав постоянно действующей комиссии по культурно-просветительной работе.

«Комитет (по делам искусств. — *Ред*.) стал навязывать свои вкусы театрам, совершенно не считаясь с запросами театральных коллективов. Таким образом, театры превратились в слепых исполнителей директив Комитета. В Комитете всегда испытываешь неприятное ощущение провинившегося ученика, которого встречают длиннейшими нравоучениями и непреложными “установками”. Комитет… должен понять, что подлинное руководство {334} и мелочная опека — вещи абсолютно различные. Опека приводит к тому, что театры перестают проявлять собственную инициативу, начинают опасаться, “как бы чего не вышло”.

Надо, наконец, понять, что, дав театру больше прав, можно и спрашивать с него неизмеримо больше. Ответственность возрастает в прямой пропорции с правами, предоставленными театру. <…>

Руководителям театров нужно предоставить больше прав. Большее доверие им нужно оказывать в творческих вопросах. Мы призваны воспитывать зрителя, и нет у нас более высокой цели. И делать это надо, уважая народ, любя его и чутко прислушиваясь к его возросшим культурным запросам» (Л. Вивьен. — Сов. искусство, 1948, 6 марта).

#### Май

*«Суд чести»* А. Штейна (худ. В. Ходасевич). Театр им. Ленинского комсомола.

*«Фландрия» («Граф де-Ризоор»)* В. Сарду. Спектакль-концерт в сукнах.

#### Сентябрь

*«Профессия миссис Уоррен»* Б. Шоу (худ. Н. Акимов).

#### Ноябрь

*Шатров* — «Крылья» И. Бражнина (реж. С. Селектор).

### 1949

Исполнил роль *Тыртова* в кинофильме «Александр Попов», (реж. Г. Раппапорт и В. Эйсымонт, «Ленфильм»).

#### Февраль

*«Жизнь в цвету»* А. Довженко (2‑я редакция).

#### Июнь

*«Борис Годунов»* А. Пушкина (худ. Д. Попов).

«Спектакль привлекает простотой и благородством стиля, гармонирующего с основным пушкинским принципом: избегать сценических эффектов и заботиться о развернутом изображении эпохи и исторических лиц. На раскрытии образов, на “воскрешении минувшего века во всей его истине” сосредоточились усилия и постановщика, и артистов. Уже одно это показывает, насколько серьезна работа, проделанная театром» (В. Жданов. — Труд, 1949, 21 июня).

#### Июль — август

Гастроли Пушкинского театра в Москве. В репертуаре: «Великий государь», «Борис Годунов», «Жизнь в цвету», «Дядя Ваня».

«Очень помогали мне в создании образа Мичурина постановщик спектакля Вивьен и мои товарищи по работе. Рядом с ними мне легко было работать и находить нужные краски. <…> Много раз уже показывали мы этот спектакль, но всегда до глубины души меня волнует заключительная сцена» (Н. Черкасов. — Известия, 1949, 14 июля).

{335} «Московская общественность по достоинству оценила таланты и мастерство коллектива театра. Спектакли проходили при переполненных зрительных чалах. Особенно горячий прием встретил у москвичей спектакль “Великий государь” (постановщик н. а. РСФСР Л. С. Вивьен), единодушно расцененный как несомненная творческая удача театра. Создан яркий героико-романтический спектакль, в котором театр избегнул опасности натурализма и оперной условности в изображении исторического прошлого. <…>

С большим интересом познакомились москвичи и с пьесой А. Довженко “Жизнь в цвету”. Удача спектакля, поставленного Л. Вивьеном, обусловлена идейной глубиной и яркостью художественного воплощения пьесы.

Немаловажным событием в жизни театра, носящего имя великого русского поэта, является постановка пушкинского “Бориса Годунова”» (В. Пименов. — Веч. Ленинград, 1949, 22 авг.).

#### Декабрь

*«Незабываемый 1919‑й»* В. Вишневского (при участии В. Мехнецова, худ. С. Вишневецкая).

### 1950

#### Июнь

Выпускает свой последний актерский курс.

#### Декабрь

*«Честность»* К. Финна (при участии В. Эренберга, худ. А. Рыков).

### 1951

#### Март

Присуждена Государственная премия СССР за спектакль «Незабываемый 1919‑й».

#### Май

*«Двенадцатая ночь»* У. Шекспира (худ. А. Тышлер).

#### Сентябрь

*«Рассвет над Москвой»* А. Сурова (худ. Г. Мосеев). Театр комедии.

#### Ноябрь — декабрь

Гастроли Пушкинского театра в Польше. В репертуаре спектакли Вивьена — «Незабываемый 1919‑й», «Двенадцатая ночь».

### 1952

#### Февраль

*«Ревизор»* Н. Гоголя (при участии В. Эренберга, худ. Д. Попов).

#### Июль

*«На всякого мудреца довольно простоты»* А. Островского (при участии А. Даусона, худ. А. Босулаев).

#### Ноябрь

*«Северные зори»* Н. Никитина (худ. А. Босулаев).

### **{****336}** 1953

#### Март

*«Месяц в деревне»* И. Тургенева (худ. А. Рыков). Театр комедии.

#### Май

*«Измена нации»* В. Соловьева (при участии В. Эренберга, худ. Н. Альтман).

### 1954

#### Март

Присвоено звание народного артиста СССР.

#### Апрель

После многолетнего перерыва в актерской работе вновь появляется на сцене:

*генерал Стессель* — «Порт-Артур» И. Попова и А. Степанова (реж. Г. Иванов).

«Интересный, сложный образ царского служаки, бездарного и тупого, мелочного генерала Стесселя создает народный артист СССР Л. Вивьен. Сочетание тупости, зазнайства, карьеризма, трусости — вот основные качества характера Стесселя, ярко подчеркнутые Вивьеном» (В. Друзин. — Ленингр. правда, 1954, 28 апр.).

#### Сентябрь

*«Чайка»* А. Чехова (худ. Д. Попов).

### 1955

#### Март

*«Персональное дело»* А. Штейна (при участии Р. Агамирзяна, худ. Д. Попов). В связи с внезапной болезнью основного исполнителя несколько раз сыграл роль *Колокольникова*.

«Режиссер Л. Вивьен вместе с исполнителями идет по пути углубленного психологического раскрытия характеров. Образ спектакля складывается из многих жизненно правдивых черт и деталей.

Внешний рисунок спектакля прост, он идет в обычных “павильонах”, почти лишен музыки. Временами спектакль Театра имени А. С. Пушкина менее горяч, чем постановка Театра имени Вл. Маяковского, но в целом он завершеннее, продуманнее, особенно в актерских работах» (С. Морщихин, О. Персидская. — Ленингр. правда, 1955, 28 апр.).

### 1956

Введен в состав Художественного совета Министерства культуры СССР.

#### Апрель

Капитально возобновляет спектакль *«Кто виноват?»* по роману А. Герцена в Новгородском областном театре драмы.

«С большой проникновенностью и художественным тактом {337} Л. Вивьен, сохранив старый рисунок режиссера А. Кармилова, усилил эмоциональное звучание многих сцен, четче определил тему, мысль произведения. <…> Посещение небольшого областного театра одним из ведущих мастеров советской сцены принесло коллективу немалую пользу» (Н. Витарский. — Сов. культура, 1956, 20 апр.).

#### Июль

*«Игрок»* А. Даусона, Л. Вивьена и А. Босулаева по Ф. Достоевскому (при участии А. Даусона, худ. А. Босулаев).

«Стремление к большим обобщениям, а вместе с тем к пристальному изучению духовной жизни отдельного человека и определило образ спектакля “Игрок”. Режиссурой создан ансамбль, которому могут позавидовать многие и многие театры.

“Игрок”, рецензируемый по первому представлению, должен войти в число лучших новых произведений Театра драмы имени А. С. Пушкина» (Ю. Головашенко. — Ленингр. правда, 1956, 19 июля).

«“Игрок” в Академическом театре драмы имени Пушкина — спектакль умный, сильный. Спектакль мысли, больших раздумий, выразительный и значительный. Достоевский предстает как мудрый бытописатель, смело утверждавший свои гуманистические идеалы, пытавшийся противостоять мраку и отчаянию. Кольцо света вырывает из окружающей тьмы фигуру скромного учителя Алексея Ивановича — В. Честнокова, ведущего взволнованный рассказ. Повествовательные куски перемежаются непосредственным действием. Во всем — единство. Отчетливость инсценировки слилась с точностью постановочного замысла и декорационного решения. Все значительно, все ясно» (Т. Чеботаревская. — Сов. культура, 1958, 15 июня).

#### Декабрь

*«На дне»* М. Горького (при участии В. Эренберга, худ. Г. Мосеев).

«Постановкой, развивающей лучшие мхатовские традиции, явился спектакль “На дне” в Театре драмы имени А. С. Пушкина. Спектакль Пушкинского театра возвращает нас к подлинно реалистической драматургии ярких характеров, к отображению действительности, в котором конкретное и бытовое озарено светом большой социальной и философской мысли. <…> Цельность и нарастание пафоса спектакля — несомненная заслуга постановщиков (Л. Вивьен и В. Эренберг)» (Г. Бальдыш. — Смена, 1957, 17 янв.).

«Вечно живая горьковская идея — все — в человеке, все для человека — взволнованно звучит и в новом спектакле {338} Театра драмы имени А. С. Пушкина “На дне”. Во имя ее и поставлена эта ранняя пьеса великого человеколюбца Горького. Перед нами — подлинное произведение сценического искусства, одухотворенное горьковской идеей, талантливое как в режиссерском решении, так и в большинстве актерских работ. Спектакль захватывает, покоряет, волнует» (О. Персидская. — Ленингр. правда, 1957, 20 янв.).

«Смелые сочные краски, масштабность характеров — все это увлекает в искусстве актеров Ленинградского театра драмы. Мастерство режиссуры, во главе которой стоит опытный художник Л. Вивьен, заключается в умении объединить яркое многообразие актерских индивидуальностей, добиться того, чтобы все глубоко и мощно звучащие “инструменты” сценического “оркестра” сливались в некое симфоническое единство спектакля» (Б. Львов-Анохин. — Сов. культура, 1957, 23 нояб.).

### 1957

#### Март

*«Осенний сад»* Л. Хелман (при участии Ю. Дубравина, худ. Д. Попов).

#### 5 июня

Отмечается 70‑летие со дня рождения и 45‑летие сценической деятельности.

Награжден орденом Ленина.

«Вчера в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина театральная общественность города и зрители чествовали главного режиссера театра, народного артиста СССР, профессора Л. С. Вивьена.

Слово о юбиляре произнес народный артист СССР Н. Черкасов. Затем были показаны отрывки из спектаклей “Порт-Артур” и “Горе от ума” с участием юбиляра и акт из постановки “На дне”, режиссером которой он является.

На имя юбиляра поступило много приветственных телеграмм. Л. С. Вивьен сердечно поблагодарил Коммунистическую партию и Советское правительство за высокую оценку его труда, а всех присутствовавших на вечере — за внимание и добрые пожелания» (Веч. Ленинград, 1957, 6 июня).

«“Юбилей Леонида Сергеевича Вивьена — праздник всей советской театральной культуры, — сказал в своем вступительном слове народный артист СССР Н. К. Черкасов. <…>

Если бы не справка из отдела кадров, — говорит он шутливо, — я бы никогда не поверил, что Леониду Сергеевичу семьдесят лет. В неиссякаемой молодости его {339} души, постоянном творческом беспокойстве, юношеской неугомонности — секрет большого личного обаяния Вивьена”. В одной стихотворной телеграмме на имя Вивьена имеются следующие строки:

Когда таких успехов ряд  
На лицевом счету,  
 Не говорят — “Осенний сад”,  
 А скажут — “Жизнь в цвету”»  
 (Ленингр. правда, 1957, 6 июня).

### 1958

#### Март

Едет в Псков, знакомится со спектаклями Областного драматического театра, в частности принимает дипломную работу своего ученика Г. Кореневского — «Испанский священник» Д. Флетчера.

«Гость выступил перед псковскими актерами с аналитическим разбором просмотренных спектаклей, оказал практическую помощь режиссерам и актерам» (Псковская правда, 1958, 15 марта).

#### Июнь

*«Бег»* М. Булгакова (худ. А. Босулаев). Один раз сыграл роль *Чарноты*. Откликов в прессе на спектакль в то время не последовало.

### 1959

#### Февраль

*«Сын века»* И. Куприянова (худ. А. Тышлер).

Назначен ректором Университета культуры Дворца работников искусств им. К. С. Станиславского.

#### Июнь

Гастроли Театра драмы им. А. С. Пушкина в Польской Народной Республике («Оптимистическая трагедия» В. Вишневского, «Игрок») и Париже («Оптимистическая трагедия»).

#### Ноябрь

*«Все остается людям»* С. Алешина (при участии А. Даусона, худ. А. Босулаев).

«Меня, режиссера, поставившего спектакль, и актеров, в нем участвующих, заинтересовала идея пьесы С. Алешина — смысл жизни человека определяется тем, что он оставил людям после себя. Мы стремились создать спектакль философски-публицистического звучания. В спектакле все направлено на то, чтобы крупным планом показать человека, его мысли, переживания, взаимоотношения с окружающими. <…> Мы старались сделать спектакль искренним, взволнованным» (Л. Вивьен. — Моск. правда, 1961, 6 апр.).

«В спектакле нетрудно узнать, отличить “руку”, “почерк” маститого режиссера. И в этом спектакле внешне {340} режиссерские приемы Вивьена не отличаются особыми эффектами, броскими своей неожиданностью или экстравагантностью. Ненаметанному в театральном искусстве взгляду, вероятно, трудно, даже невозможно различить в спектакле то, что подсказано режиссурой, от того, что воплощено артистами. Зритель видит только жизнь, развертывающуюся на сцене, не замечая специфических приемов мастерства, которыми это двигается. Впрочем, выразительной простоте, к которой неизменно стремится Вивьен, не чужды и романтическое звучание, и приподнятая эмоциональность, и даже, в некоторых случаях, театральная условность» (Театр. Ленинград, 1961, № 4).

«Постановка “Все остается людям” покоряет реализмом, человечностью, а главное, оптимизмом. <…> От лица зрителя и, думаю, многих зрителей хочу сказать спасибо Н. Черкасову, Л. Вивьену и другим, создавшим этот спектакль» (В. Павлов, рабочий-строитель. — Ленингр. правда, 1961, 3 марта).

Выступает на X съезде Всероссийского театрального общества.

«Л. Вивьен (Ленинград) в своем выступлении выдвинул проблему характера. Обычно, сказал он, речь идет только о конфликте в пьесе и забывают о характерах. Между тем, если в произведении есть настоящие характеры, они обязательно придут в столкновение. Задача актера — создать на сцене живой, полнокровный образ с его индивидуальными, неповторимыми чертами. Однако часто актер и не ставит себе эту высокую цель, стремясь всегда играть “самого себя”. Но уход от перевоплощения, попытка актера предстать перед зрителем в своем “неизменном” виде обедняет наше искусство. Л. Вивьен уделил большое внимание вопросам актерской техники» (Сов. культура, 1959, 21 нояб.).

Консультирует съемки кинофильма «Театр зовет» (сцен. П. Бахмутского, реж. М. Клигман, Ленинградская студия научно-популярных фильмов).

### 1960

#### Январь

Выступает во Дворце работников искусств на общегородском вечере, посвященном 100‑летию со дня рождения А. П. Чехова. В программе вечера — фрагменты из спектакля «Чайка» в постановке Л. С. Вивьена.

#### Февраль

Выступает на заседании Ученого совета Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии с воспоминаниями о В. Ф. Комиссаржевской.

#### **{****341}** Май

Выступает с докладом на Теоретической конференции театральных работников Ленинграда в НИИ театра, музыки и кинематографии.

«“Что понимать под личной жизнью героя?” — так был озаглавлен доклад главного режиссера Академического театра драмы имени Пушкина, нар. арт. СССР Л. С. Вивьена. На убедительных примерах из лучших современных пьес и спектаклей докладчик показал, каким емким и многообразным стало понятие “личной жизни” применительно к современному советскому человеку» (Смена, 1960, 18 мая).

#### Июль

*«Суровое счастье»* В. Михайлова (при участии Р. Агамирзяна, худ. А. Босулаев).

«Строгость и лаконизм характеризуют стилистику спектакля. <…> В нем есть настоящая, суровая правда истории, озаренная оптимистической верой в народ, показанный в начале его нелегкого, но славного пути» (Н. Зайцев. — Ленингр. правда, 1960, 8 июля).

Гастроли Театра драмы им. А. С. Пушкина в Румынской Народной Республике («Все остается людям», «Живой труп», «Оптимистическая трагедия»).

### 1961

#### Январь

Принимает участие в работе 2‑го пленума Совета ВТО, посвященного вопросам идейно-творческого воспитания и профессионального образования актерской молодежи. «“Молодежь порой очень легко поддается грехам проклятого наследия прошлого. Все элементы, существовавшие когда-то в театре, — зависть и зазнайство — появляются даже не поймешь откуда. Люди пришли в советский театр, кончили советскую школу, откуда это берется у них? Кто виноват?” — спрашивает Л. Вивьен» (Сов. культура, 1961, 4 февр.).

#### Апрель

*«Взрыв»* И. Дворецкого (при участии А. Даусона, худ. Г. Мосеев).

«На первый взгляд есть все основания считать новый спектакль Театра драмы имени А. С. Пушкина “Взрыв” удачей творческого коллектива. Поставлена интересная и острая современная пьеса. По-современному лаконично ее сценическое решение, данное режиссерами Л. Вивьеном и А. Даусоном. Театр демонстрирует незаурядное актерское мастерство, высокую сценическую культуру.

Тем не менее спектакль не волнует, не захватывает по-настоящему. Недостает ему какой-то внутренней напряженности, цельности, жизненной глубины» (С. Владимиров. — Ленингр. правда, 1961, 12 апр.).

#### **{****342}** Сентябрь

Начинает совместное обучение творческим дисциплинам студентов режиссерского и актерского факультетов в Театральном институте им. А. Н. Островского.

#### Декабрь

*«Друзья и годы»* Л. Зорина (при участии В. Эренберга, худ. А. Босулаев).

«Сказано: режиссер должен умереть в актере. Что ж, если продолжить эту мысль, можно сказать: режиссер должен умереть в спектакле. И спектакль “Друзья и годы”, поставленный Театром им. А. С. Пушкина, настолько цельный по своей композиции и художественному решению, что этот парадоксальный комплимент мы вполне можем адресовать постановщикам нар. арт. СССР Л. Вивьену и засл. арт. РСФСР В. Эренбергу» (Г. Бальдыш. — Смена, 1962, 18 янв.).

«Спектакль “Друзья и годы” в Театре драмы имени А. С. Пушкина поставлен и оформлен исключительно просто, скромно. <…> Любителям спектаклей яркой театральности поначалу может не понравиться. Но очень скоро вы приходите к выводу, что эта непритязательная скромность постановки объясняется не бедностью художественной фантазии, а четким замыслом, последовательной режиссерской концепцией пьесы. Это историческая, психологическая драма о времени, о жизни, о людях. В спектакле нет наказанного порока и торжествующей добродетели. <…> Это серьезный, правдивый спектакль о людях и времени, который утверждает: здоровые, жизнеспособные силы нашего общества всегда умеют противостоять любым трудностям. Эпиграфом к спектаклю могли бы стать мудрые пушкинские слова: “Так тяжкий млат, дробя стекло, кует булат”» (М. Жежеленко. — Ленингр. правда. 1962, 19 янв.).

### 1962

#### Апрель

Отмечается 75‑летие со дня рождения и 50‑летие творческой деятельности.

«Дорогой Леонид Сергеевич!

Позвольте от имени Министерства культуры СССР и от себя лично горячо поздравить Вас с семидесятипятилетием со дня рождения и пятидесятилетием большой творческой деятельности.

Полвека Вашей работы в театре — это путь взыскательного художника, творчество которого неотделимо от становления и развития советского театрального искусства.

Ваша деятельность на посту руководителя Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина, работа в театральных {343} студиях, кино, в Ленинградском театральном институте имени А. Н. Островского снискали Вам большую любовь и уважение нашей театральной общественности и зрителей.

Воспитанные Вами актеры и режиссеры стали замечательными мастерами сцены и с честью продолжают дело строительства театра коммунистического общества. От всего сердца желаем Вам, дорогой Леонид Сергеевич, доброго здоровья, многих-многих лет жизни и новых творческих успехов на благо нашего родного советского театра.

Министр культуры СССР *Е. А. Фурцева*».

«Вивьен — художник жизнерадостный, уравновешенный, работает он весело и легко. И только мы, его ученики и соратники, знаем, каких огромных душевных сил стоит эта видимая легкость. И какая жадность к работе, к творчеству! Леониду Сергеевичу мало было играть ведущие роли, он играл их блестяще. Он настойчиво воспитывал учеников, и он создал из них целый молодежный театр, в котором складывались индивидуальности многих талантливых исполнителей, а сам Вивьен получил первый опыт руководства, подготовивший его к высокому положению главы старейшей русской труппы. В этой труппе Академического театра драмы имени А. С. Пушкина дружно работают сейчас ученики Вивьена различных поколений, и каждый из них, как и весь коллектив, повседневно испытывает на себе его благотворное влияние. Аплодируя глубоко решенному образу или интересной актерской находке, зрители зачастую не догадываются, что эти удачные штрихи подсказаны на репетициях Л. С. Вивьеном. Взять хотя бы только спектакли, созданные им в последнее десятилетие, большой творческой радостью было для артистов следовать за Вивьеном в постижении и воплощении немеркнущих образов русской классики.

Передавая нам высокие традиции русского сценического реализма, Вивьен учит актеров чутко слушать биение сердца современности, и если в спектаклях “Жизнь в цвету”, “Персональное дело”, “Сын века”, “Все остается людям” и других нам и нашим товарищам в какой-то мере удалось создать правдивые образы советского человека, то этим мы во многом обязаны режиссерскому и педагогическому таланту постановщика» (Ю. Толубеев, Н. Черкасов, В. Честноков. — Ленингр. правда, 1962, 29 апр.).

#### Октябрь

Присутствует на спектакле Болгарского национального театра им. И. Вазова «Иван Шишман» К. Зидарова, поставленном его бывшим учеником Н. Люцкановым. {344} Пишет рецензию на этот спектакль.

#### Ноябрь

Открытие Учебного театра Института театра, музыки и кинематографии.

«После небольшой торжественной части первый ректор института народный артист СССР, профессор Л. Вивьен разрезал алую ленточку — Учебный театр открыт!» (Смена, 1962, 3 нояб.).

#### Декабрь

*«Маленькие трагедии»* А. Пушкина (при участии А. Даусона, худ. А. Босулаев).

«В центре трагедии три человеческие страсти: скупость, любовь, зависть. Бережно следуя замыслу драматурга, мы стремились передать многогранность каждого образа, философичность произведений» (Л. Вивьен. — Смена, 1962, 10 февр.).

«Естественность пушкинской мысли во всей многообразности его стиха передается глубоко и просто. Передается так, что забываешь, что это стихи, и в то же время чувствуешь, что это стихи. Режиссер Л. Вивьен и художник А. Босулаев нашли сценическое решение, адекватное пушкинской мысли. Все свободно и ничего лишнего» (М. Дудин. — Ленингр. правда, 1962, 5 дек.). «Не без волнения шел я на этот спектакль: сколько в истории театрального исполнения было неверных трактовок, прямых искажений пушкинского замысла, подмены главной цели — раскрытия богатства содержания — внешней эффектностью постановок! К чести Театра имени Пушкина надо сказать: в его постановке “Маленьких трагедий”, хотя неровной и не во всем удавшейся, чувствуется стремление раскрыть сценическими средствами идеи поэта. <…>

В постановке “Моцарта и Сальери” удалось достигнуть эмоционального и ритмически цельного единства действия — удача немалая.

“Каменный гость” подкупает стремлением колоритно воплотить оптимистическое мироощущение Ренессанса с его утверждением свободы личности, воспеванием земных радостей вопреки теснящему душу, мертвенному аскетизму средневековья.

Наименее удалась театру постановка трагедии “Скупой рыцарь”. <…>

Итак, спектакль оказался неровным, победы и удачи соседствуют с просчетами, которые, конечно, могут быть исправлены в дальнейшей работе. Однако бесспорно, что постановка “Маленьких трагедий” необходима зрителю. Много размышлений вызывают эти произведения гения, вечно живые и волнующие, потому что воплощена в них “судьба человеческая, судьба народная”» (Проф. Б. Мейлах. — Веч. Ленинград, 1962, 14 дек.).

### **{****345}** 1963

#### Ноябрь

*«Семья Журбиных»* В. Кочетова и С. Кары (при участии А. Даусона, худ. И. Белицкий).

«В общем сценическом решении спектакля мы стремились к возможно большей выразительности и яркости воссоздания творческого духа рабочего класса…» (Л. Вивьен. — Театр. Ленинград, 1963, № 38). «Постановщики Л. Вивьен и А. Даусон правильно поступили, сосредоточив внимание не на “производственных процессах”, а на самих людях, на том, что волнует героев, на их спорах, раздумьях. Это придало спектаклю особую актуальность. И мы благодарны театру за то, что он помог нам встретиться с друзьями нашими — Журбиными» (Л. Карасев. — Лит. газ., 1963, 10 дек.).

### 1964

#### Март

Выступает на вечере, посвященном В. Э. Мейерхольду, в Институте театра, музыки и кинематографии.

#### Апрель

*«Ночь в Беловодске» («Доброта»)* Л. Обуховой (при участии В. Эренберга, худ. А. Босулаев).

«Спектакль зримо обнаружил просчеты произведения, скрытые за привлекательной писательской манерой Л. Обуховой» (Т. Чеботаревская. — Сов. культура, 1964, 11 июня).

#### Июнь

На фестивале искусств «Белые ночи» спектакль «Маленькие трагедии» получает диплом 1‑й степени.

#### Ноябрь

Готовится к осуществлению своей давней мечты: постановке *«Маскарада»* М. Лермонтова.

«Задача, которую мы перед собой поставили, необычайно трудна. Нам хочется создать свой оригинальный сценический вариант бессмертной лермонтовской драмы, по-новому, глазами сегодняшнего человека прочесть пьесу. Это не легко, ибо за многие годы сложились определенные традиции в решении “Маскарада”, в трактовке образов героев. Нам хочется уйти от традиций, хотя мы и постараемся взять все самое ценное от прежних постановок. В 1917 году блеснул своими декорациями к “Маскараду” А. Я. Головин. Нынче мы привлекаем к оформлению спектакля одного из интереснейших театральных художников — Н. П. Акимова. Думается, что Николай Павлович свежо и выразительно решит живописную сторону спектакля. Я, со своей стороны, уже около года продумываю будущую постановку, снова и снова обращаюсь к тексту драмы, ищу “ключ” к ее точному и достойному имени ее автора прочтению» (Л. Вивьен. — Театр. Ленинград, 1964, № 35).

### **{****346}** 1966

#### 1 августа

«После тяжелой и продолжительной болезни скончался старейший актер и режиссер русского театра, один из основателей советской театральной педагогики, коммунист, главный режиссер Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина, профессор, народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР Леонид Сергеевич Вивьен.

Пятьдесят пять лет работал Леонид Сергеевич на сцене старейшего русского театра страны. <…> Леонида Сергеевича можно по справедливости назвать патриархом нашего театра. Через него проходила живая нить связей советского театра с лучшими традициями мастеров русской сцены.

Трудно представить себе Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина, советскую режиссуру, Ленинградский театральный институт без Леонида Сергеевича Вивьена — большого художника, подлинного мастера сцены. Его дела навсегда вписали его славное имя в театральную историю нашей страны» (Веч. Ленинград, 1966, 2 авг.).

#### 3 августа

Траурный митинг в Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина. Похороны на Литераторских мостках Волкова кладбища.

### 1968

#### 16 июля

Открытие мемориальной доски на доме № 54 по Большой Пушкарской улице:

«В этом доме с 1958 по 1966 год жил народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, профессор Леонид Сергеевич Вивьен».

### 1975

#### 25 июля

Открытие памятника Л. С. Вивьену на Литераторских мостках Волкова кладбища (скульптор М. Литовченко, архитектор Ф. Гепнер).

# **{****347}** Примечания

## **{****348}** Л. С. Вивьен о театре и о себе

1. См.: Стенограмма приемки третьей редакции спектакля «Маскарад», 28 дек. 1938 года, — ЛГМТиМИ, ОРУ 12602 – 12617, с. 459. См. также: *Февральский А*. Записки ровесника века. М., 1976, с. 299 – 300. [↑](#footnote-ref-2)
2. Леонид Сергеевич Вивьен. — В кн.: Актеры и режиссеры. М., 1928, с. 275. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: наст. изд., [с. 166](#_page166). [↑](#footnote-ref-4)
4. Переделка С. Райским [К. Тарновским] комедии Э. Лабиша «Путешествие мсье Перришона». [↑](#footnote-ref-5)
5. *Б*. «Столичный воздух». — Олонецкое утро, 1915, 28 июля. [↑](#footnote-ref-6)
6. См.: В Летнем театре — «Гроза». — Олонецкое эхо, 1916, 12 июля. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Кугель А*. «Тот, кто получает пощечины». — День, 1915, 29 нояб. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Старк Э*. [«Тот, кто получает пощечины»]. — Петрогр. ведомости, 1915, 29 нояб. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Шайкевич А*. Смейся, паяц! (Л. Андреев: «Тот, кто получает пощечины»). — Голос, 1915, 29 нояб. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Золотницкий Д*. Академические театры на путях Октября. Л., 1982, с. 30. [↑](#footnote-ref-11)
11. См.: За кулисами Александринки. — Петрогр. листок, 1917, 27 сент. [↑](#footnote-ref-12)
12. См.: *Ходотов Н*. Письмо в общее собрание труппы Александринского театра. — Театр и искусство, 1917, № 42, с. 729. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Россовский Н*. Театральное междуцарствие. — Петрогр. листок, 1917, 7 окт. [↑](#footnote-ref-14)
14. Хроника. — Обозрение театров, 1917, 12 дек. [↑](#footnote-ref-15)
15. Уход Ю. М. Юрьева, Коваленской и других. [↑](#footnote-ref-16)
16. Наст. изд., [с. 111](#_page111). [↑](#footnote-ref-17)
17. См.: Рекорд работы. — Новая Петрогр. газета, 1918, 29 (16) мая. [↑](#footnote-ref-18)
18. См.: Хроника. — Бирюч петрогр. гос. театров, 1919, летний, июнь — август, с. 178. [↑](#footnote-ref-19)
19. См.: *Ленин В. И*. Полн. собр. соч., т. 51, с. 112. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Кузмин М*. Традиция и инерция. — Жизнь искусства, 1919, 10 окт. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Петров Н*. Мои педагогические этапы. — Рабочий и театр, 1933, № 3, с. 16. [↑](#footnote-ref-22)
22. Хроника. — Петрогр. листок, 1916, 6 апр. [↑](#footnote-ref-23)
23. Хроника. — Биржевые ведомости, утр. вып., 1916, 7 апр. [↑](#footnote-ref-24)
24. Хроника. — Биржевые ведомости, утр. вып., 1917, 8 сент. [↑](#footnote-ref-25)
25. Из воспоминаний Л. С. Вивьена об организации Школы актерского мастерства. Запись беседы Э. П. Смирновой, 27 апр. 1966 г., с. 1. — Акад. театр Драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-26)
26. Там же, с. 2. [↑](#footnote-ref-27)
27. Временник Театрального отдела, 1918, вып. 1, с. 2. [↑](#footnote-ref-28)
28. См.: там же, с. 24 – 27. [↑](#footnote-ref-29)
29. Хроника. — Бирюч петрогр. гос. театров, 1919, № 10, с. 63. [↑](#footnote-ref-30)
30. Наст. изд., [с. 172](#_page172). [↑](#footnote-ref-31)
31. Петроградский отдел профессионального образования. [↑](#footnote-ref-32)
32. Терентьев, приглашенный Юрьевым, строил спектакль в расчете на эксцентрику И. В. Ильинского, который репетировал роль Пугачева. [↑](#footnote-ref-33)
33. Хроника. — Театр, 1924, 12 февр. [↑](#footnote-ref-34)
34. См.: *Мокульский С*. Академическая драма («В царстве скуки», «Скандалисты»). — Ленингр. правда, 1924, 7 марта. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Николаев Н*. Новые постановки Акдрамы. — Жизнь искусства, 1924, № 37, с 24. [↑](#footnote-ref-36)
36. См. наст. изд., [с. 143](#_page143). [↑](#footnote-ref-37)
37. *Пиотровский Адр*. Акмоссельпром, или Мандат на левизну. — Жизнь искусства, 1925, № 23, с. 15. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Петров Н*. Три из ста. — Сов. искусство, 1932, 15 февр. [↑](#footnote-ref-39)
39. ТАМ. [Буклет]. Л., 1929, с. 3. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Антонович Л*. «Взрыв» в ТАМе. — Рабочий и театр, 1931, № 5, с. 5. [↑](#footnote-ref-41)
41. См.: *Гвоздев А*. Островский на сцене ленинградских театров. Л.; М., 1937. [↑](#footnote-ref-42)
42. Промфинплан Лен. Гос. театра «Филиал Госдрамы» на 1933 г. Итоги работы театра за 1932 г. и перспективы на 1933 г. Краткая историческая справка. — ЛГАЛИ, ф. 282, оп. 2, ед. хр. 3037, л. 4. [↑](#footnote-ref-43)
43. Ленинградский областной совет профессиональных союзов. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Микитенко И*. Выступление на обсуждении пьесы. — Протокол обсуждения пьесы «Девушки нашей страны», 21 нояб. 1932 г., с. 8. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Березарк И*. «Господа офицеры» в ТКА. — Ленингр. правда, 1935, 2 апр. [↑](#footnote-ref-46)
46. *Варшавский Я*. Удачные гастроли. — Сов. искусство, 1935, 29 мая. [↑](#footnote-ref-47)
47. См.: *Сушкевич Б*. Госдрама ставит пьесу «Враги». — Красная газ., 1933, 24 сент. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Вивьен Л*. Наша работа над горьковскими образами. — Рабочий и театр, 1937, № 6, с. 11. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Цимбал С*. За колоннами старой Александринки. — Сов. театр, 1936, № 9, с. 11. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Мин Е*. Мелодрама, названная трагедией. — Рабочий и театр, 1936, № 5, с. 13. [↑](#footnote-ref-51)
51. *Ю. Юзовский* [И. И. Юзовский]. Ленинградские письма. — Сов. искусство, 1936, 5 июля. [↑](#footnote-ref-52)
52. Творческие перспективы Госдрамы. Сокращенная и обработанная стенограмма выступления засл. арт. С. Э. Радлова на встрече с труппой Гос. театра драмы. — Рабочий и театр, 1936, № 19, с. 16. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Вивьен Л*. Почему мы ставим «Фландрию». — В кн.: Фландрия. [Буклет]. Л., 1937, с. 22 – 23. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Воробьев Я*. «Фландрия». — Сов. искусство, 1938, 28 февр. [↑](#footnote-ref-55)
55. См.: Стенограмма «Встречи театральной общественности с авторами», 10 июня 1938 г., с. 2. — Библиографический кабинет ЛО СТД. [↑](#footnote-ref-56)
56. Речь идет о пьесе А. Толстого «Путь к победе». [↑](#footnote-ref-57)
57. Стенограмма обсуждения спектакля «Маскарад», 28 дек. 1938 г. — ЛГМТиМИ, ОРУ 12602 – 12617, с. 458 – 459. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Вивьен Л*. За смелость в нашей работе. — Рабочий и театр, 1936, № 7, с. 8. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Дрейден С*. Традиции и рутина. — Театр, 1939, № 9, с. 70. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Бачелис И*. «Ленин» на сцене Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина. — Известия, 1940, 14 мая. [↑](#footnote-ref-61)
61. *С. Львович* [С. Л. Цимбал]. «Фландрия». — Сов. искусство, 1940, 18 янв. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Залесский В*. Возрождение романтики. — Лит. газета, 1940, 20 мая. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Цимбал С*. «Макбет». — Сов. искусство, 1940, 22 сент. [↑](#footnote-ref-64)
64. Стенографический отчет обсуждения прогонной репетиции «Макбета», 23 авг. 1940 г., с. 31. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Цимбал С*. Николай Симонов. Л., 1973, с. 149. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Малюгин Л*. «Горе от ума» в Ленинграде. — Известия, 1941, 17 янв. [↑](#footnote-ref-67)
67. Протокол заседания художественного совета театра, 24 янв. 1944 г., с. 5. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Жежеленко Л*. «Дядя Ваня». — Сов. искусство, 1946, 29 марта. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Бейлин А*. Правда жизни. — Веч. Ленинград, 1946, 17 июля. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Вивьен Л*. Стенограмма доклада на режиссерской конференции ВТО, 7 дек. 1945 г., с. 12. — Библиографический кабинет ЛО СТД. [↑](#footnote-ref-71)
71. Там же. [↑](#footnote-ref-72)
72. Протокол обсуждения спектакля «Дядя Ваня», 2 февр. 1946 г., с. 2. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-73)
73. Выдержки из режиссерской экспозиции Л. С. Вивьена опубликованы в журнале «Рабочий и театр», 1936, № 24, с. 12 – 13. [↑](#footnote-ref-74)
74. *Крути И*. Одушевленное творчество и архаическая театральность. — Театр, 1949, № 8, с. 38. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Чеботаревская Т*. Сегодня говорим о сегодняшнем. — Сов. культура, 1958, 15 июня. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Образцова А*. Режиссер. — В кн.: Новаторство советского театра. М., 1963, с. 360. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Золотницкий Д*. Горький на ленинградской сцене. — В кн.: Театр и жизнь. Л.; М., 1957, с. 42. [↑](#footnote-ref-78)
78. Стенограмма выступления Л. С. Вивьена на конференции зрителей, 10 февр. 1957 г., с. 66. — Библиографический кабинет ЛО СТД. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Смирнов-Несвицкий Ю*. Идеи и ансамбли. — В кн.: Верность революции. Л., 1971. с. 95. [↑](#footnote-ref-80)
80. Протокол заседания художественного совета, 18 июля 1964 г., с. 7. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-81)
81. Материалы к статье для «Лит. газеты». — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. (Опубликованы с изменениями: *Вивьен Л*. Поэзия жизни — поэзия искусства. — Лит. газета, 1965, 17 авг.). [↑](#footnote-ref-82)
82. Там же. [↑](#footnote-ref-83)
83. Известно, что был еще спектакль сталинградского театра, но он следа не оставил. [↑](#footnote-ref-84)
84. См.: *Литовский О*. Так и было. М., 1958, с. 234; *Равич Н*. Памятные встречи. — Звезда, 1958, № 7, с. 154. [↑](#footnote-ref-85)
85. Протокол обсуждения генеральной репетиции спектакля «Бег», 7 июня 1958 г., с. 5. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-86)
86. Протокол заседания художественного совета по просмотру генеральной репетиции спектакля «Маленькие трагедии», 10 нояб. 1962 г., с. 7. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-87)
87. На протяжении многих лет Л. С. Вивьен мечтал написать книгу воспоминаний. Первые попытки осуществить это относятся к 1934 году, когда театровед А. Г. Мовшенсон начал систематически записывать рассказы Вивьена о его творческой судьбе и о выдающихся деятелях Александринского театра. Записи должны были лечь в основу будущей книги, план которой был уже обдуман и составлен. Именно этим планом и руководствовался составитель при создании первого раздела настоящего сборника.

    ### Л. С. Вивьен Моя актерская, режиссерская и педагогическая работа

    1. Первые театральные впечатления. Театр В. Ф. Комиссаржевской (в «Пассаже» и на Офицерской улице) — «Чайка», «Дачники», «Нора», «Бесприданница» и другие спектакли. Александринский театр и общее впечатление от его репертуара и артистов в 1905 – 1910 гг.

    2. Драматические курсы при императорском Театральном училище. Система обучения. В. Н. Давыдов — педагог. Участие в спектаклях Александринского театра студентом-практикантом. Начало педагогической работы — ассистентство у В. Н. Давыдова. С чем выходили из Театрального училища ученики. Встречи с А. П. Петровским — педагогом.

    3. Александринский театр, увиденный глазами молодого артиста (1913 – 1917).

    Переход от управления режиссерской коллегией (Ю. Э. Озаровский, А. П. Петровский, М. Е. Дарский и др.) к единоличному управлению (А. Н. Лаврентьев).

    Отражение этого перехода в репертуаре. Постановка «Маскарада». Молодежные спектакли в Михайловском театре.

    4. Попытка совместно с Н. В. Петровым в начале 1914 года пересмотреть систему театрального образования и построить рациональный курс обучения драматическому искусству. Доклад в присутствии педагогического состава Драматических курсов и представителей дирекции. В результате расхождения с В. Н. Давыдовым уход из числа преподавателей Драматических курсов и организация актерского отделения на частных Музыкальных курсах Г. Д. Привано. Поиски метода преподавания.

    5. Общение с актерами старого Александринского театра: В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, М. Г. Савина, В. В. Стрельская, В. А. Мичурина, Н. С. Васильева, В. П. Далматов, Н. П. Шаповаленко. А. А. Усачев, К. Н. Яковлев и др.

    Актеры следующего поколения: И. М. Уралов, А. П. Петровский, Ю. М. Юрьев, Б. А. Горин-Горяинов, Н. Н. Ходотов, М. А. Потоцкая, И. В. Лерский, Е. П. Корчагина-Александровская, Ю. Э. Озаровский, А. А. Чижевская и др.

    Актеры младшего поколения: Е. И. Тиме, Н. В. Ростова, П. И. Лешков, Я. О. Малютин, Н. В. Смолич и др.

    «Молодая режиссура»: А. Л. Загаров, Ю. Э. Озаровский, Ю. Л. Ракитин, Н. В. Петров. Что они принесли в театр. Оформление спектаклей.

    6. Первые роли в Александринском театре. Первая большая роль в ансамбле «стариков» в «Истории одного брака». Участие в молодежных спектаклях в {349} Михайловском театре: Триссотен («Ученые женщины») и др. Хлестаков.

    Гастроли Московского Художественного театра в Петербурге. Первые сведения о системе Станиславского.

    7. Актерские работы периода 1914 – 1917 гг.: Борис («Гроза»), Жадов («Доходное место»), Альцест («Мизантроп») и другие роли. Гастрольные поездки с В. Н. Давыдовым и ансамблем александринцев. Чацкий, Незнамов, Карандышев. Александринский театр в канун революции.

    8. Октябрь в Александринском театре. Раскол в труппе. Временный комитет по управлению Александринским театром: И. М. Уралов, И. А. Мичурина, Д. Х. Пашковский, Л. С. Вивьен, С. В. Брагин и др. А. В. Луначарский в Александринском театре. Постановка пьес «Петр Хлебник» Л. Н. Толстого и «Светлый бог» Д. Я. Айзмана. Театр на распутье.

    Первые постановки пьес М. Горького в Александринском театре: «Мещане» (1918) и «На дне» (1919). Роль Арбенина.

    9. Огосударствление театрального образования и создание Школы актерского мастерства (1918). Попытки создания систематического курса преподавания драматического искусства. Объединение педагогов — Л. С. Вивьена, А. Н. Морозова, Н. В. Петрова, В. Н. Соловьева и др. — и изучение педагогической работы руководителей соседних мастерских.

    Начало работы по режиссуре (школьные спектакли в ШАМе и др.). Работа ученических трупп ШАМа во фронтовой полосе в годы гражданской войны — 4‑я и 5‑я передвижные труппы Петроградского военного округа.

    10. Александринский театр на новых путях. Ю. М. Юрьев как руководитель театра. Художественный совет театра.

    Мой актерский репертуар в 20‑х гг.: Эуген («Эуген Несчастный» Толлера), Хиггинс («Пигмалион» Шоу), Полуда («Яд» Луначарского), Яго («Отелло»), Освальд («Привидения»), Жадов и др.

    11. Первая режиссерская работа в театре — «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина. Постановка пьесы «Виринея» по повести Сейфуллиной. Советские пьесы в репертуаре Гос. академического театра драмы (бывший Александринский театр): «Бронепоезд», «Ярость» и др. Классики русского и мирового репертуара. Историко-революционные пьесы.

    12. Реорганизация Школы актерского мастерства в Институт сценических искусств. Работа в качестве ректора и педагога. Мечты о создании своего театра (группа 1923 года, позднее Театр актерского мастерства (ТАМ), потом филиал Госдрамы, Ленинградский театр Красной Армии и его дальнейшая судьба).

    Преобразование ИСИ в Техникум сценических искусств (1925).

    Первые выпуски руководимых мною мастерских: Г. М. Мичурин, Л. А. Кровицкий, А. М. Дауде, Н. К. Симонов, О. Г. Казико, А. О. Итин, Ж. Н. Лецкий, В. В. Меркурьев, Ю. В. Толубеев, М. К. Екатерининский, И. П. Гошева и др. Осмысление педагогической практики. Основные вопросы построения курса драматического искусства. Организация режиссерского факультета и поиски методики обучения профессии режиссера.

    *(Архив составителя)*

    ### Воспоминания и размышления

    [↑](#endnote-ref-2)
88. Литературная запись бесед с Л. С. Вивьеном осуществлена в 1964 г. Г. З. Мордисоном. Подготовлена для настоящего издания совместно с Э. А. Коган.

    Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-3)
89. Дуров Анатолий Леонидович (1865 – 1916) — артист цирка, клоун и дрессировщик. [↑](#endnote-ref-4)
90. Газета «Воронежский телеграф» 16 нояб. 1898 г. сообщала, что в этот день в Зимнем городском театре любители сыграют драму И. В. Шпажинского «В забытой усадьбе». Среди участников названы Е. Д. Вивьен и дядя Л. С. Вивьена — Б. А. Вивьен. В объявлении сказано: «Билеты заблаговременно можно получить у г‑жи Е. Д. Вивьен, Б. Дворянская ул., д. Земского, кв. 7». [↑](#endnote-ref-5)
91. {350} Никулин (Ольконицкий) Вениамин Иванович (1866 – 1953) — актер, театральный деятель. Отец писателя Л. В. Никулина.

    Воронежская газета свидетельствовала: «Деятельность г. Никулина часто отмечалась почти всей русской прессой как желанная. Им первым устроенные во Владикавказе народные спектакли и бесплатные спектакли из классического репертуара для учащихся вызвали… самое горячее сочувствие. Такое отношение к делу театра и ведение новейшего интереснейшего репертуара, предполагаемое и у нас Никулиным, наверное, встретит и среди воронежцев теплое к себе отношение» (Воронежский телеграф, 1897, 7 сент.). А в феврале 1898 г. газета констатировала: «Подводя итог закончившемуся театральному сезону, нельзя не сказать, что он был выдающимся». [↑](#endnote-ref-6)
92. Извещая об ученическом вечере в Воронежской мужской гимназии, посвященном поэту А. Н. Майкову и другим русским классикам, «Воронежский телеграф» 26 марта 1898 г. отмечал: «Декламация, судя по чтению стихотворений учениками, стоит в гимназии очень высоко». [↑](#endnote-ref-7)
93. Агарев (Цеханович) Анатолий Аполлинариевич (1864 – 1909) — актер, играл в различных провинциальных театрах. В 1903 – 1909 гг. работал в петербургском театре Литературно-художественного общества. [↑](#endnote-ref-8)
94. Давыдов Владимир Николаевич (наст. имя и фам. Иван Николаевич Горелов; 1849 – 1925) — актер, педагог, нар. арт. Республики. С 1880 по 1924 г. (за исключением 1886 – 1888 гг.) — актер Александринского театра — Акдрамы. [↑](#endnote-ref-9)
95. Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910) — актриса. С 1896 по 1902 г. в Александринском театре. С 16 по 23 марта во время одной из гастрольных поездок выступала в Воронеже. [↑](#endnote-ref-10)
96. Лешковская Елена Константиновна (1864 – 1925) — актриса, нар. арт. Республики. С 1888 по 1925 г. в московском Малом театре. [↑](#endnote-ref-11)
97. Орленев (Орлов) Павел Николаевич (1869 – 1932) — актер, нар. арт. Республики. Как гастролер выступал в различных городах страны. [↑](#endnote-ref-12)
98. Адельгейм Роберт Львович (1860 – 1934) и Адельгейм Рафаил Львович (1861 – 1938) — актеры, нар. арт. РСФСР. Гастролировали во многих городах страны, играли преимущественно в классическом репертуаре. [↑](#endnote-ref-13)
99. Заньковецкая (Адасовская) Мария Константиновна (1860 – 1934) — украинская актриса и театральный деятель, нар. арт. УССР. [↑](#endnote-ref-14)
100. Падарин Николай Михайлович (1867 – 1918) — актер, с 1892 г. в московском Малом театре. [↑](#endnote-ref-15)
101. Первый Передвижной драматический театр существовал с 1905 по 1928 г. Был создан на основе труппы Общедоступного театра при Лиговском народном доме в Петербурге. Его основателями, постоянными руководителями и ведущими актерами были Павел Павлович Гайдебуров (1877 – 1960) — актер, режиссер, нар. арт. РСФСР, и Надежда Федоровна Скарская (1869 – 1958) — актриса, педагог, засл. арт. Республики. [↑](#endnote-ref-16)
102. Касторский Владимир Иванович (1871 – 1948) — певец, засл. деят. искусств РСФСР. С 1898 г. солист Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-17)
103. Лабинский Андрей Маркович (1871 – 1941) — певец, педагог, засл. арт. Республики. С 1897 по 1911 г. солист Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-18)
104. Збруева Евгения Ивановна (1807/68 – 1936) — певица, педагог, засл. арт. Республики. С 1905 по 1917 г. солистка Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-19)
105. Сибиряков Лев Михайлович (1870 – 1938) — певец, солист Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-20)
106. Ермолова Мария Николаевна (1853 – 1928) — актриса, нар. арт. Республики. С 1871 по 1921 г. в московском Малом театре. [↑](#endnote-ref-21)
107. Остужев (Пожаров) Александр Алексеевич (1874 – 1953) — актер, нар. арт. СССР. С 1898 г. в московском Малом театре. [↑](#endnote-ref-22)
108. Лапицкий (Михайлов) Иосиф Михайлович (1876 – 1944) — режиссер оперы, засл. арт. РСФСР. В 1906 – 1928 гг. (за исключением 1912 – 1919 гг.) режиссер московского Большого театра. [↑](#endnote-ref-23)
109. {351} Дельмас (Андреева) Любовь Александровна (1884 – 1969) — певица, педагог. В 1913 – 1919 гг. солистка Театра музыкальной драмы. [↑](#endnote-ref-24)
110. Рождественский Николай Николаевич (1883 – 1932) — певец, в 1912 – 1915 гг. солист Театра музыкальной драмы. [↑](#endnote-ref-25)
111. Театр музыкальной драмы, созданный И. М. Лапицким, существовал в Петербурге — Петрограде с 1912 по 1919 г. Театр боролся против оперной рутины, стремился к гармоническому слиянию музыкального и драматического искусства в своих спектаклях. [↑](#endnote-ref-26)
112. В Мариинском театре последовательно была осуществлена постановка опер, составляющих тетралогию Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга»: «Золото Рейна» (1907), «Валькирия» (1908), «Зигфрид» (1909) и «Гибель богов» (1910). [↑](#endnote-ref-27)
113. Варлих Гуго Иванович (1856 – 1922) — дирижер. С 1888 г. возглавлял Придворный оркестр в Петербурге. [↑](#endnote-ref-28)
114. Кирпичев Виктор Львович (1845 – 1913) — ученый в области механики и сопротивления материалов. С 1903 г. профессор Политехнического института. [↑](#endnote-ref-29)
115. Скобельцын Владимир Владимирович (1863 – 1947) — физик, в 1901 – 1947 гг. профессор Политехнического института, основатель кафедры физики. [↑](#endnote-ref-30)
116. Скобельцын Дмитрий Владимирович (р. 1892) — советский физик, основатель советской школы физики атомного ядра и космических лучей, академик АН СССР, Герой Соц. Труда. [↑](#endnote-ref-31)
117. Шателен Михаил Андреевич (1866 – 1957) — ученый-электротехник, член-корреспондент АН СССР, Герой Соц. Труда. Участвовал в создании Политехнического института, был его профессором. [↑](#endnote-ref-32)
118. Гагарин Андрей Григорьевич (1855/56 – 1920) — ученый, инженер. В 1902 – 1907 гг. директор Политехнического института. [↑](#endnote-ref-33)
119. Бакеркина Надежда Алексеевна (1866 – 1940) — артистка балета. В Мариинском театре с 1896 по 1907 г. [↑](#endnote-ref-34)
120. Кшесинская Матильда (Мария) Феликсовна (1872 – 1971) — артистка балета, педагог. В Мариинском театре с 1890 по 1917 г. [↑](#endnote-ref-35)
121. Трефилова Вера Александровна (Ивановна; 1875 – 1943) — артистка балета. В Мариинском театре с 1894 по 1910 г. [↑](#endnote-ref-36)
122. Преображенская Ольга Иосифовна (Осиповна; 1871 – 1962) — артистка балета, педагог. В Мариинском театре с 1889 по 1917 г. [↑](#endnote-ref-37)
123. Павлова Анна Павловна (Матвеевна; 1881 – 1931) — артистка балета. В Мариинском театре с 1899 по 1910 г. [↑](#endnote-ref-38)
124. Карсавина Тамара Платоновна (1885 – 1978) — артистка балета. В Мариинском театре с 1902 по 1918 г. [↑](#endnote-ref-39)
125. Билль Эльза (Елизавета) Ивановна (1882 – 1941) — артистка балета, засл. арт. РСФСР. С 1900 по 1928 г. в Мариинском театре — Театре оперы и балета. [↑](#endnote-ref-40)
126. Люком Елена Михайловна (1891 – 1968) — артистка балета, педагог, засл. арт. Республики и засл. деят. искусств РСФСР. С 1909 по 1941 г. в Мариинском театре — Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. [↑](#endnote-ref-41)
127. Спесивцева Ольга Александровна — артистка балета. С 1913 по 1924 г. в Мариинском театре — Театре оперы и балета. [↑](#endnote-ref-42)
128. Фокин Михаил Михайлович (1880 – 1942) — артист балета, балетмейстер, педагог. В Мариинском театре с 1898 по 1918 г. [↑](#endnote-ref-43)
129. Лопухов Федор Васильевич (1886 – 1973) — артист балета, балетмейстер, педагог, нар. арт. РСФСР. С 1905 по 1909 г. и с 1911 по 1922 г. артист балета Мариинского театра — Театра оперы и балета. В 1922 – 1930, 1944 – 1945 и 1951 – 1956 гг. худ. рук. балетной труппы Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. [↑](#endnote-ref-44)
130. Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940) — режиссер, нар. арт. Республики. С 1908 по 1918 г. был режиссером Александринского и Мариинского театров. [↑](#endnote-ref-45)
131. Головин Александр Яковлевич (1863 – 1930) — театральный художник, {352} живописец, нар. арт. РСФСР. С 1901 г. декоратор петербургских императорских театров. [↑](#endnote-ref-46)
132. Премьера оперы Х. Глюка «Орфей и Эвридика» состоялась в Мариинском театре 11 дек. 1911 г. [↑](#endnote-ref-47)
133. Премьера первой редакции балета М. М. Фокина «Шопениана» на музыку Ф. Шопена состоялась в Мариинском театре 10 февр. 1907 г., второй редакции («Балет под музыку Ф. Шопена») — 8 марта 1908 г. [↑](#endnote-ref-48)
134. Волынский (Флексер) Аким Львович (1865 – 1926) — искусствовед, балетный критик. [↑](#endnote-ref-49)
135. Светлов (Ивченко) Валериан Яковлевич (1860 – 1934) — балетный критик, автор ряда книг о русском балете. [↑](#endnote-ref-50)
136. Липковская (Маршнер) Лидия Яковлевна (1882 – 1958) — певица. В 1906 – 1908 гг. и 1911 – 1913 гг. солистка Мариинского театра, в 1914 – 1915 гг. солистка Театра музыкальной драмы. [↑](#endnote-ref-51)
137. Кузнецова-Бенуа Мария Николаевна (1880 – 1966) — певица. В 1905 – 1913 гг. и 1916 – 1917 гг. солистка Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-52)
138. Черкасская Марианна Борисовна (1875 – 1934) — певица. С 1900 по 1918 г. солистка Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-53)
139. Ершов Иван Васильевич (1867 – 1943) — певец, нар. арт. СССР. С 1895 по 1929 г. солист Мариинского театра — Театра оперы и балета. [↑](#endnote-ref-54)
140. Тартаков Иоаким Викторович (1860 – 1923) — певец, оперный режиссер, засл. арт. Республики. В 1882 – 1884 гг. и 1894 – 1923 гг. солист, а в 1909 – 1923 гг. также и главный режиссер Мариинского театра — Театра оперы и балета. [↑](#endnote-ref-55)
141. Давыдов Александр Михайлович (1872 – 1944) — певец, засл. арт. РСФСР. С 1900 по 1914 г. солист Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-56)
142. Смирнов Александр Васильевич (1870 – 1942) — певец, педагог, засл. арт. РСФСР, солист Мариинского театра — Театра оперы и балета. [↑](#endnote-ref-57)
143. Шаляпин Федор Иванович (1873 – 1938) — певец, нар. арт. Республики. В 1895 – 1922 гг. (с небольшими перерывами) солист Большого театра и Мариинского театра — Театра оперы и балета. [↑](#endnote-ref-58)
144. Собинов Леонид Витальевич (1872 – 1934) — певец, нар. арт. Республики. С 1897 по 1933 г. солист Большого театра. [↑](#endnote-ref-59)
145. Дворищин Исай Григорьевич (1876 – 1942) — певец хора, режиссер, засл. арт. РСФСР. С 1904 г. был секретарем Ф. И. Шаляпина. [↑](#endnote-ref-60)
146. Направник Эдуард Францевич (1839 – 1916) — композитор и дирижер. В Мариинском театре с 1863 г., с 1869 г. был там главным капельмейстером. [↑](#endnote-ref-61)
147. Карякина Елена Петровна (1902 – 1979) — актриса, нар. арт. РСФСР. С 1922 по 1975 г. в Акдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-62)
148. Труханова Наталия Владимировна (1885 – 1956) — танцовщица. Выступала в эстрадных театрах России в конце 1900‑х – начале 1910‑х гг. [↑](#endnote-ref-63)
149. Игнатьев Алексей Алексеевич (1887 – 1954) — военный дипломат, генерал-лейтенант Советской Армии, автор мемуаров «Пятьдесят лет в строю» (В 2‑х т. М., 1959). [↑](#endnote-ref-64)
150. Вяльцева Анастасия Дмитриевна (1871 – 1913) — артистка эстрады и оперетты, исполнительница романсов. [↑](#endnote-ref-65)
151. Панина (Васильева) Варвара Васильевна (1872 – 1911) — певица, исполнительница романсов и русских песен. [↑](#endnote-ref-66)
152. Драматический театр, дирекцию которого возглавила В. Ф. Комиссаржевская, открылся в Петербурге в помещении «Пассажа» 15 сент. 1904 г. [↑](#endnote-ref-67)
153. Уралов (Коньков) Илья Матвеевич (1872 – 1920) — актер. В 1904 – 1907 гг. работал в Театре В. Ф. Комиссаржевской, с 1911 до 1919 г. в Александринском театре — Акдраме. [↑](#endnote-ref-68)
154. Блюменталь-Тамарин Александр Эдуардович (1859 – 1911) — актер, режиссер. В Театре В. Ф. Комиссаржевской работал в сезоне 1904/05 г. [↑](#endnote-ref-69)
155. {353} Премьера спектакля «Дачники» М. Горького состоялась в театре В. Ф. Комиссаржевской 10 нояб. 1904 г. [↑](#endnote-ref-70)
156. Негативы фотографий, запечатлевших В. Ф. Комиссаржевскую в роли Рози в спектакле «Бой бабочек» Г. Зудермана, хранятся в Ленинградском государственном музее театрального и музыкального искусства. В актерском фойе Театра драмы им. А. С. Пушкина экспонируются 50 фотографий Комиссаржевской — один портрет и сорок девять фотографий в роли Рози. [↑](#endnote-ref-71)
157. Открытие Театра В. Ф. Комиссаржевской в новом помещении на Офицерской улице (ныне ул. Декабристов) состоялось 10 нояб. 1906 г. [↑](#endnote-ref-72)
158. Премьера спектакля «Жизнь человека» Л. Андреева состоялась 22 февр. 1907 г. Режиссер — В. Э. Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-73)
159. Премьера спектакля «Нора» («Кукольный дом») Г. Ибсена состоялась 18 дек. 1906 г. Режиссером возобновления был В. Э. Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-74)
160. Премьера спектакля «Сестра Беатриса» М. Метерлинка состоялась 22 нояб. 1906 г. [↑](#endnote-ref-75)
161. После ухода В. Э. Мейерхольда из Театра В. Ф. Комиссаржевской там были поставлены, в частности, «Франческа да Римини» Г. Д’Аннунцио (Комиссаржевская играла роль Франчески), «Черные маски» Л. Андреева. [↑](#endnote-ref-76)
162. Студия, организованная В. Э. Мейерхольдом, существовала в Петербурге — Петрограде в 1913 – 1918 гг. Помещалась на Бородинской улице. [↑](#endnote-ref-77)
163. Премьера спектакля «У врат царства» («У царских врат») К. Гамсуна в Александринском театре состоялась 30 сент. 1908 г. [↑](#endnote-ref-78)
164. Аполлонский Роман Борисович (1865 – 1928) — актер. В Александринском театре — Госдраме с 1881 г. После 1917 г. был заведующим художественной частью, затем членом директории и управляющим. [↑](#endnote-ref-79)
165. Стравинская Инна Александровна (1876 – 1970) — актриса, режиссер. В Александринском театре — Акдраме с 1897 по 1923 г. [↑](#endnote-ref-80)
166. Яковлев Кондрат Николаевич (1864 – 1928) — актер, засл. арт. Республики. С 1906 г. в Александринском театре — Акдраме. [↑](#endnote-ref-81)
167. Ходотов Николай Николаевич (1878 – 1932) — актер. С 1898 по 1929 г. (за исключением 1917 – 1921 гг.) в Александринском театре — Госдраме. [↑](#endnote-ref-82)
168. Юрьев Юрий Михайлович (1872 – 1948) — актер, педагог, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премии СССР. С 1893 г. (за исключением 1919 – 1921 гг. и 1929 – 1933 гг.) в Александринском театре — Театре драмы им. А. С. Пушкина; в 1922 – 1928 гг. его художественный руководитель. [↑](#endnote-ref-83)
169. Смолич Николай Васильевич (1888 – 1968) — актер, режиссер, нар. арт. СССР. В Александринском театре — Акдраме с 1911 по 1920 г. и в 1925 г. В 1920 г. был заведующим художественной частью театра. [↑](#endnote-ref-84)
170. Лешков Павел Иванович (1884 – 1944) — актер. В Александринском театре — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1911 по 1923 г. и с 1926 по 1941 г. [↑](#endnote-ref-85)
171. Варламов Константин Александрович (1848 – 1915) — актер. В Александринском театре с 1875 г. [↑](#endnote-ref-86)
172. Савина Мария Гавриловна (1854 – 1915) — актриса. В Александринском театре с 1874 г. [↑](#endnote-ref-87)
173. Стрельская Варвара Васильевна (1838 – 1915) — актриса. В Александринском театре с 1857 г. [↑](#endnote-ref-88)
174. Далматов (Лучич) Василий Пантелеймонович (1852 – 1912) — актер. В Александринском театре с 1884 по 1894 г. и с 1901 г. [↑](#endnote-ref-89)
175. «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина впервые была поставлена на александринской сцене в 1856 г. и неоднократно возобновлялась, в том числе в 1902, 1910 и 1917 г. [↑](#endnote-ref-90)
176. Демиург (от греч. *dēmiurgós*) — в философии и теологии обозначает созидающее начало, бога — творца мира. Здесь употреблено в буквальном смысле — мастер, творец. [↑](#endnote-ref-91)
177. {354} См. примеч. к воспоминаниям Ю. В. Толубеева [В электронной версии — [337](#_Tosh0008888)]. [↑](#endnote-ref-92)
178. Локтев Николай Дмитриевич (1878 – 1924) — актер. В Александринском театре — Акдраме с 1902 г. [↑](#endnote-ref-93)
179. Васильева Надежда Сергеевна (1852 – 1920) — актриса, педагог. В Александринском театре с 1878 по 1897 г. и с 1902 г. [↑](#endnote-ref-94)
180. Шаповаленко (Болотников) Николай Петрович (1800 – 1923) — актер. В Александринском театре с 1880 г. [↑](#endnote-ref-95)
181. Мичурина (Мичурина-Самойлова) Вера Аркадьевна (1866 – 1948) — актриса, нар. арт. СССР. В Александринском театре — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1888 г. [↑](#endnote-ref-96)
182. Коваленская Нина Григорьевна (1888 – ?) актриса. В Александринском театре с 1909 по 1919 г. [↑](#endnote-ref-97)
183. Лерский (Герцак) Иван Владиславович (1873 – 1927) — актер, педагог. В Александринском театре — Акдраме с 1907 г. [↑](#endnote-ref-98)
184. Ведринская Мария Андреевна (1877 – 1947) — актриса. В Александринском театре — Акдраме с 1906 по 1924 г. [↑](#endnote-ref-99)
185. Циммерман Юлий Генрих — известный предприниматель, владелец фабрики музыкальных инструментов и музыкального магазина в Петербурге 1900‑х гг. Рекламные объявления Циммермана регулярно печатались во многих петербургских периодических изданиях. [↑](#endnote-ref-100)
186. Домашева Мария Петровна (1875 – 1952) — актриса, нар. арт. РСФСР. В Александринском театре — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1889 г. [↑](#endnote-ref-101)
187. Дальский (Неёлов) Мамонт Викторович (1865 – 1918) — актер. В Александринском театре с 1890 по 1900 г. [↑](#endnote-ref-102)
188. Карпов Евтихии Павлович (1857 – 1926) — режиссер, драматург. В Александринском театре — Госдраме с 1896 по 1900 г. и с 1916 г. [↑](#endnote-ref-103)
189. Долинов Анатолий Иванович (1869 – 1945) — актер, режиссер, педагог. В Александринском театре — Акдраме с 1897 по 1904 г. и с 1908 по 1920 г. [↑](#endnote-ref-104)
190. Малютин (Итян) Яков Осипович (1886 – 1964) — актер, нар. арт. РСФСР. В Александринском театре — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1911 г. как сотрудник, с 1915 — как актер. [↑](#endnote-ref-105)
191. Вертышев Константин Николаевич (1877 – 1947) — актер. В Александринском театре с 1903 по 1918 г. [↑](#endnote-ref-106)
192. Данилова Мария Иннокентьевна (1890 – ?) — актриса. В Александринском театре — Акдраме с 1916 по 1925 г. [↑](#endnote-ref-107)
193. Тиме Елизавета Ивановна (1884 – 1968) — актриса, нар. арт. РСФСР. В Александринском театре — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1908 по 1917 г. и с 1919 по 1959 г. [↑](#endnote-ref-108)
194. Вольф-Израэль Евгения Михайловна (1897 – 1975) — актриса, нар. арт. РСФСР. В Акдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1923 по 1965 г. [↑](#endnote-ref-109)
195. Карташова Лидия Павловна (1881 – 1972) — актриса, нар. арт. РСФСР. В Александринском театре — Госдраме с 1919 по 1936 г. [↑](#endnote-ref-110)
196. Киселев Валентин Георгиевич (1903 – 1950) — актер, засл. арт. РСФСР. В Акдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1924 по 1931 г. и с 1942 по 1944 г. [↑](#endnote-ref-111)
197. Романов Михаил Федорович (1896 – 1963) — актер, нар. арт. СССР. В Акдраме — Госдраме с 1924 по 1936 г. [↑](#endnote-ref-112)
198. Моисси Александр (Сандро; 1879 – 1935) — немецкий актер, по национальности албанец. Роль Эдипа в спектакле «Царь Эдип» (по пьесе «Эдип и Сфинкс», представлявшей обработку трагедии Софокла, выполненную Г. фон Гофмансталем) была одной из наиболее известных ролей Моисси. [↑](#endnote-ref-113)
199. Скофилд Пол (р. 1922) — английский актер, исполнитель многих шекспировских ролей. В 1964 г. Королевский шекспировский театр показал на гастролях в СССР трагедию У. Шекспира «Король Лир» в постановке П. Брука, где Скофилд играл заглавную роль. [↑](#endnote-ref-114)
200. {355} Симонов Николай Константинович (1901 – 1973) — актер, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премий СССР, Герой Соц. Труда. В Акдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1924 по 1931 г. и с 1934 г. до конца жизни. Роль Сальери играл в спектакле «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина с 1962 г. [↑](#endnote-ref-115)
201. Петровский Андрей Павлович (1869 – 1933) — актер, режиссер, педагог, засл. деят. искусств РСФСР. В Александринском театре с 1904 по 1915 г. [↑](#endnote-ref-116)
202. Партию Сальери в опере Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» Ф. И. Шаляпин впервые исполнил в 1898 г. в Московской частной русской опере. [↑](#endnote-ref-117)
203. Вероятно, имеются в виду слова К. С. Станиславского: «… глава о Чехове еще не кончена, ее еще не прочли как следует, не вникли в ее сущность и преждевременно закрыли книгу. Пусть ее раскроют вновь, изучат и дочтут до конца» (*Станиславский К. С*. Собр. соч. В 8‑ми т. М., 1954, т. 1, с. 227). [↑](#endnote-ref-118)
204. Бестужевские курсы — основанные в 1878 г. в Петербурге Высшие женские курсы, называвшиеся так по имени их официального руководителя, историка К. Н. Бестужева Рюмина. [↑](#endnote-ref-119)
205. Штыкан Лидия Петровна (1922 – 1982) — актриса, нар. арт. РСФСР. В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1948 г. [↑](#endnote-ref-120)
206. Тарасова Алла Константиновна (1898 – 1973) — актриса, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премии СССР. С 1916 г. в МХТ. Роль Елены Андреевны впервые сыграла в спектакле «Дядя Ваня» А. П. Чехова в 1947 г. [↑](#endnote-ref-121)
207. Горбачев Игорь Олегович (р. 1927) — актер, режиссер, педагог. Нар. арт. СССР, лауреат Гос. премии РСФСР, Герой Соц. Труда. В Театре драмы им, А. С. Пушкина с 1954 г. С 1975 г. — худ. рук., с 1984 г. — гл. режиссер театра. [↑](#endnote-ref-122)
208. Ургант Нина Николаевна — актриса, нар. арт. РСФСР, лауреат Гос. премии СССР. В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1962 г. [↑](#endnote-ref-123)
209. Балашова Роза Трофимовна — актриса, нар. арт. РСФСР. В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1962 г. [↑](#endnote-ref-124)
210. Спектакль «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, поставленный В. Э. Мейерхольдом в 1917 г., возобновлялся в 1919, 1933 и 1938 г. [↑](#endnote-ref-125)
211. Энгельгардт Василий Васильевич (1785 – 1837) — петербургский богач, в 1828 – 1829 гг. купил и перестроил дом на Невском проспекте (ныне Невский пр., 30). Его филармоническая зала славилась балами, концертами и маскарадами, которые посещали члены царской фамилии. [↑](#endnote-ref-126)
212. Честноков Владимир Иванович (1904 – 1968) — актер, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премии СССР. С 1925 по 1936 г. и с 1955 г. актер Акдрамы — Театра драмы им. А. С. Пушкина, в 1966 – 1968 гг. худ. рук. театра. [↑](#endnote-ref-127)
213. См. примеч. к воспоминаниям Н. В. Мамаевой [В электронной версии — [347](#_Tosh0008889)]. [↑](#endnote-ref-128)
214. См. примеч. к воспоминаниям Б. А. Фрейндлиха [В электронной версии — [343](#_Tosh0008890)]. [↑](#endnote-ref-129)
215. Медведев Вадим (Владимир) Александрович (1929 – 1988) — актер, нар. арт. РСФСР. В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1952 по 1966 г. [↑](#endnote-ref-130)
216. Мартон Николай Сергеевич (р. 1934) — актер, нар. арт. РСФСР. В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1962 г. [↑](#endnote-ref-131)
217. Фрейндлих Алиса Бруновна — актриса, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премии РСФСР. С 1957 г. актриса Театра им. В. Ф. Комиссаржевской, с 1961 г. — Театра им. Ленсовета, с 1983 г. — Большого драматического театра им. М. Горького. [↑](#endnote-ref-132)
218. Дмитриев Иван Петрович (р. 1915) — актер, нар. арт. СССР. С 1948 г. в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской, с 1973 г. в Театре драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-133)
219. Юрский Сергей Юрьевич (р. 1935) — актер, нар. арт. РСФСР. С 1957 г. в Большом драматическом театре им. М. Горького, с 1979 — в Театре им. Моссовета. [↑](#endnote-ref-134)
220. Родионов Юрий Сергеевич (р. 1934) — актер, нар. арт. РСФСР. В Театре им. А. С. Пушкина с 1957 г. [↑](#endnote-ref-135)
221. {356} Теляковский Владимир Аркадьевич (1861 – 1921) — театральный деятель. С 1901 по 1917 г. — директор императорских театров. [↑](#endnote-ref-136)
222. Крупенский Александр Дмитриевич (1875 – 1939) — чиновник дирекции императорских театров в 1903 – 1914 гг. [↑](#endnote-ref-137)
223. Кугель Александр Рафаилович (1864 – 1928) — критик, публицист, драматург, режиссер. С 1897 по 1918 г. редактировал журнал «Театр и искусство». [↑](#endnote-ref-138)
224. Синельников Николай Николаевич (1855 – 1939) — режиссер, актер, театральный деятель. Нар. арт. РСФСР. [↑](#endnote-ref-139)
225. Собольщиков-Самарин Николай Иванович (1868 – 1945) — театральный деятель, режиссер, актер, педагог. Нар. арт. РСФСР. [↑](#endnote-ref-140)
226. Незлобия (Алябьев) Константин Николаевич (1857 – 1930) — антрепренер, режиссер, актер. [↑](#endnote-ref-141)
227. Погожев Владимир Петрович (1851 – 1935?) — один из видных чиновников дирекции императорских театров с 1882 по 1917 г. Автор ряда работ по истории организации и экономики казенных театров, составитель «Проекта законоположений об императорских театрах» (В 3‑х т. Спб., 1900).

     **Глазами зрителя** [↑](#endnote-ref-142)
228. Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в архиве составителя. Литературная запись рассказа Л. С. Вивьена осуществлена в 1952 г. А. Г. Мовшенсоном. [↑](#endnote-ref-143)
229. Стрепетова Полина (Пелагея) Антипьевна (1850 – 1903) — актриса. В Александринском театре с 1881 по 1890 г. и с 1899 по 1900 г. [↑](#endnote-ref-144)
230. «Вечная сказка» — пьеса С. Пшибышевского, поставлена в Театре В. Ф. Комиссаржевской 4 дек, 1906 г., «Свадьба Зобеиды» — пьеса Г. фон Гофмансталя, поставлена там же 12 февр. 1907 г. [↑](#endnote-ref-145)
231. Бравич (Баранович) Казимир Викентьевич (1861 – 1912) — актер, в Театре В. Ф. Комиссаржевской с 1904 по 1908 г. [↑](#endnote-ref-146)
232. Корчагина-Александровская Екатерина Павловна (1874 – 1951) — актриса, нар. арт. СССР. С 1904 по 1907 г. в Театре В. Ф. Комиссаржевской, с 1915 г. в Александринском театре — Театре драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-147)
233. Аркадии (правильно — Аркадьев) Андрей Иванович (1867 – 1923) — актер. С 1904 г. в Театре В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-148)
234. Воспоминания Л. С. Вивьена заканчивались так: «… о трех ролях Комиссаржевской, которые могут дать представление о творческом диапазоне артистки, я хотел бы рассказать. Тем более что мне не только не доводилось видеть анализа этих ролей, но о них почти нет упоминаний. Эти роли: Варвара Михайловна в “Дачниках”, Лиза в “Детях солнца” Горького и центральная роль в “Дикарке” как образец комедийной роли в исполнении Комиссаржевской». Однако осуществить это Вивьену было не суждено.

     **В Александринском театре накануне революции** [↑](#endnote-ref-149)
235. Впервые опубликовано в журнале «Звезда», 1957, № 1, с. 180 – 194. Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-150)
236. Здание петербургского Александринского театра было построено архитектором К. Росси в 1832 г. Открытие театра состоялось 31 авг. 1832 г. До конца 1919 г. театр сохранял свое название, затем был переименован в Петроградский государственный академический театр драмы (сокращенно — Акдрама). С ноября 1928 г. он назывался Государственный театр драмы (сокращенно — Госдрама). В феврале 1937 г. ему было присвоено имя А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-151)
237. {357} См.: *Теляковский В. А*. Воспоминания. Л.; М., 1965, с. 98. [↑](#endnote-ref-152)
238. Дарский (Шавров) Михаил Егорович (1865 – 1930) — актер, режиссер, педагог. В Александринском театре — Акдраме с 1902 по 1924 г. [↑](#endnote-ref-153)
239. Лаврентьев Андрей Николаевич (1882 – 1935) — актер, режиссер, засл. деят. иск. РСФСР. В Александринском театре с 1910 по 1918 г. [↑](#endnote-ref-154)
240. Озаровский Юрий Эрастович (1869 – 1924) — актер, режиссер, педагог, автор книг «Наше драматическое образование» (Спб., 1900) и «Музыка живого слова» (Спб., 1914). В Александринском театре с 1892 по 1915 г. [↑](#endnote-ref-155)
241. Глазунов Александр Константинович (1865 – 1936) — композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель, автор музыки к спектаклю Александринского театра «Маскарад». [↑](#endnote-ref-156)
242. За время службы в императорских театрах (1908 – 1918) В. Э. Мейерхольд поставил на сцене Александринского театра 19 спектаклей. [↑](#endnote-ref-157)
243. Премьера спектакля «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера в Александринском театре состоялась 9 ноября 1910 г. Режиссер В. Э. Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-158)
244. Коровин Константин Алексеевич (1861 – 1939) — художник. С 1898 г. работал в императорских театрах Москвы и Петербурга. В Александринском театре оформлял спектакли «Вишневый сад» (1905), «Живой труп» (1911). [↑](#endnote-ref-159)
245. Рощина-Инсарова Екатерина Николаевна (1883 – 1970) — актриса. В Александринском театре с 1913 по 1918 г. В «Цене жизни» исполняла роль Анны Демуриной. [↑](#endnote-ref-160)
246. Усачев Александр Артемьевич (1863 – 1937) — актер, засл. арт. Республики. С 1891 по 1937 г. актер Александринского театра — Театра драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-161)
247. Тхоржевская Наталия Корнельевна (1889 – ?) — актриса. В Александринском театре с 1910 по 1917 г. [↑](#endnote-ref-162)
248. Чижевская Александра Антоновна (1873 – 1925) — актриса. В Александринском театре — Акдраме с 1897 г. [↑](#endnote-ref-163)
249. В 1896 – 1900 гг. Е. П. Карпов был главным режиссером Александринского театра, в 1916 – 1926 гг. — режиссером Александринского театра — Акдрамы; с 1910 по 1918 г. режиссером Александринского театра был А. Н. Лаврентьев. [↑](#endnote-ref-164)
250. Котляревский Нестор Александрович (1863 – 1925) — историк литературы, критик, театральный деятель. С 1909 по 1917 г. заведующий репертуаром Александринского театра, член петербургского отделения Театрально литературного комитета при дирекции императорских театров. [↑](#endnote-ref-165)
251. Имеется в виду эпизод из Нового завета: Иуда в Гефсиманском саду целует Иисуса Христа, тем самым указывая на него преследователям. «Поцелуй Иуды» — синоним предательства. [↑](#endnote-ref-166)
252. Премьера спектакля «Стойкий принц» П. Кальдерона в Александринском театре состоялась 23 апр. 1915 г. [↑](#endnote-ref-167)
253. Премьера спектакля Александринского театра «Живой труп» Л. Толстого состоялась 28 сент. 1911 г. Режиссеры В. Мейерхольд и А. Загаров. [↑](#endnote-ref-168)
254. «Женитьба Фигаро» П.‑О. Бомарше (1779) впервые была сыграна в сент. 1783 г. в замке Женевилье под Парижем, принадлежавшем графу де Водрей. Королева Мария-Антуанетта проявляла большой интерес к пьесе и спектаклю, однако сама в нем участия не принимала. 27 апр. 1784 г. состоялась премьера комедии в театре «Комеди Франсез». [↑](#endnote-ref-169)
255. Архангельский Александр Андреевич (1846 – 1924) — хоровой дирижер, засл. арт. Республики. Одним из первых ввел в русское церковное пение женские голоса. [↑](#endnote-ref-170)
256. Премьера спектакля «Профессор Сторицын» Л. Андреева в Александринском театре состоялась 14 дек. 1912 г. Режиссер А. Н. Лаврентьев. [↑](#endnote-ref-171)
257. Роль Фимки в одноименной пьесе В. Трахтенберга М. Г. Савина исполнила впервые 22 дек. 1905 г. [↑](#endnote-ref-172)
258. Роль Кузовкина в «Нахлебнике» И. С. Тургенева на сцене Александринского {358} театра В. Н. Давыдов впервые исполнил 10 февр. 1889 г. (шло только первое действие). Целиком «Нахлебник» был показан в 1916 г. [↑](#endnote-ref-173)
259. Роль Кауровой в «Завтраке у предводителя» И. С. Тургенева В. Стрельская впервые исполнила в 1905 г. [↑](#endnote-ref-174)
260. Садовская Ольга Осиповна (1849 – 1919) — актриса, с 1879 г. в московском Малом театре. [↑](#endnote-ref-175)
261. Блюменталь-Тамарина Мария Михайловна (1859 – 1938) — актриса, нар. арт. СССР. Работала в различных провинциальных и московских театрах; с 1933 по 1938 г. в Малом театре. Как и Садовская, прославилась главным образом в качестве выдающейся исполнительницы ролей старух.

     **Из воспоминаний о В. Э. Мейерхольде** [↑](#endnote-ref-176)
262. Стенограмма выступления на вечере, посвященном В. Э. Мейерхольду. ЛГИТМиК, март 1964 г.

     Впервые опубликовано в кн.: Сценическая педагогика. Л., 1973, с. 248 – 252. [↑](#endnote-ref-177)
263. Болконский (Боронихин) Борис Александрович (1893 – 1946) — актер. В Александринском театре — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1915 по 1941 г. [↑](#endnote-ref-178)
264. К. Н. Яковлев играл в спектакле «Гроза» роль Кулигина, Н. Н. Ходотов — роль Тихона. [↑](#endnote-ref-179)
265. Леонардо да Винчи (1452 – 1519) — итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер. «Тайная вечеря» — стенная роспись в трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане, созданная на евангельский сюжет в 1495 – 1497 гг. [↑](#endnote-ref-180)
266. В. Э. Мейерхольд, выехавший летом 1919 г. для лечения на юг, во время наступления белогвардейцев попал к ним в руки и был заключен в тюрьму. После освобождения Новороссийска Красной Армией заведовал местным подотделом искусств. [↑](#endnote-ref-181)
267. Грипич Алексей Львович (1891 – 1983) — режиссер, нар. арт. АзССР. Занимался в студии В. Э. Мейерхольда на Бородинской. [↑](#endnote-ref-182)
268. Соловьев Владимир Николаевич (1887 – 1941) — режиссер, театральный критик, педагог. Сотрудничал в журнале «Любовь к трем апельсинам», выступал со статьями о творчестве В. Э. Мейерхольда. С 1925 по 1926 г. и с 1929 по 1933 г. режиссер Акдрамы — Госдрамы. [↑](#endnote-ref-183)
269. «Любовь к трем апельсинам» — журнал, редактором-издателем которого (под псевдонимом Доктор Дапертутто) был В. Э. Мейерхольд в 1914 – 1916 гг., в период работы в студии на Бородинской. [↑](#endnote-ref-184)
270. В Ленинградском государственном музее театрального и музыкального искусства хранится письмо С. С. Подольского Л. С. Вивьену от 25 июня 1964 г., в котором говорится следующее:

     «Глубокоуважаемый Леонид Сергеевич! Хочу напомнить историю вопроса.

     1. 4‑го февраля с. г. я написал Вам о том, что в “тюремной тетради” Вс. Мейерхольда 1919 года было записано “завещательное указание” об издании книги о его “Студии” 1913 – 1917 годов. И о том, что он хотел, чтобы эту книгу подготовили к печати и издали Вы совместно с А. Л. Грипичем. Сообщив об этом, я высказал мысль, что было бы хорошо, если бы Вы согласились принять участие в этой работе, и предложил Вам план подготовки книги.

     2. 16 марта с. г. Вы ответили телеграммой: “Предложение принимаю, простите задержку ответа, днями высылаю письмо”.

     3. После этого Алексей Львович разработал подробный план книги. 28 марта я послал Вам этот план…

     Можно ли рассчитывать на Ваше участие в работе по подготовке книги и на то, что Вы напишете для нее статью “Школа актерского мастерства”?»

     (ЛГМТиМИ, ГИК 14732/39, ОРУ 13885‑6).

     В 1965 г. Ленинградскому отделению издательства «Искусство» была предложена заявка на сборник статей и материалов под названием «Студия Вс. Мейерхольда {359} в Петрограде (1913 – 1919)» под редакцией Л. С. Вивьена, А. Л. Грипича и С. С. Подольского. Составителем предлагался театровед С. С. Подольский. Авторской работой Л. С. Вивьена должна была стать статья «Школа актерского мастерства». Однако издание книги осуществлено не было (см.: ЛГМТиМИ, ГИК 14732/38, ОРУ 13884-6).

     **Друг актера** [↑](#endnote-ref-185)
271. Впервые опубликовано в кн.: Александр Яковлевич Головин Л.; М., 1960. с. 321 – 326. [↑](#endnote-ref-186)
272. Сапунов Николай Николаевич (1880 – 1912) — театральный художник, живописец. В Театре В. Ф. Комиссаржевской оформил спектакли «Гедда Габлер» и «Балаганчик» (оба — 1906). [↑](#endnote-ref-187)
273. Судейкин Сергей Юрьевич (1882 – 1946) — живописец, график, театральный художник. В Театре В. Ф. Комиссаржевской оформил спектакль «Сестра Беатриса» (1906). [↑](#endnote-ref-188)
274. Денисов Василий Иванович (1862 – 1922) — театральный художник. В Театре В. Ф. Комиссаржевской оформил спектакли «Вечная сказка» (1906) «Комедия любви», «Пробуждение весны», «Пелеас и Мелисанда» (1907). [↑](#endnote-ref-189)
275. Премьера спектакля «Красный кабачок» Ю. Д. Беляева в Александринском театре состоялась 23 марта 1911 г., спектакля «Заложники жизни» Ф. Сологуба — 6 нояб. 1912 г. Режиссер В. Э. Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-190)
276. Премьера спектакль «Петр Хлебник» Л. Н. Толстого состоялась в Александринском театре 8 апр. 1918 г. Режиссер В. Э. Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-191)
277. Премьера спектакля «Царь Эдип» Софокла в Театре акдрамы состоялась 21 апр. 1925 г. Режиссер К. П. Хохлов. [↑](#endnote-ref-192)
278. Возобновление спектакля «Дочь моря» Г. Ибсена в Александринском театре состоялось 29 нояб. 1917 г. Режиссер В. Э. Мейерхольд.

     **О Шаляпине** [↑](#endnote-ref-193)
279. Впервые опубликовано под заглавием «Шаляпин в “Певцах”» в журнале «Театр», 1973, № 3, с. 103 – 106. [↑](#endnote-ref-194)
280. Пиотровский Киприан Иванович (наст. имя и фам. Кипрас Йоно Нетраускас; 1885 – 1968) — певец, нар. арт. СССР. В Мариинском театре с 1911 по 1920 г. [↑](#endnote-ref-195)
281. Борисов Иван Иванович (? — 1939) — актер. В Александринском театре — Акдраме с 1891 по 1900 г. и с 1905 по 1924 г. [↑](#endnote-ref-196)
282. Потоцкая Мария Александровна (1861 – 1940) — актриса, засл. арт. Республики. В Александринском театре — Госдраме с 1892 по 1929 г. [↑](#endnote-ref-197)
283. Кони Анатолий Федорович (1844 – 1927) — юрист, писатель, общественный деятель. Академик. В день своего 75‑летия был избран почетным членом труппы Александринского театра.

     **Правдивый художник** [↑](#endnote-ref-198)
284. Впервые опубликовано в кн.: Е. П. Корчагина-Александровская. Страницы жизни, статьи и речи, воспоминания. М., 1955, с. 244 – 259. [↑](#endnote-ref-199)
285. В спектакле Театра В. Ф. Комиссаржевской «Нора» Е. П. Корчагина Александровская играла роль няни Анны-Марии. [↑](#endnote-ref-200)
286. Театр Литературно-художественного общества существовал в Петербурге — Петрограде с 1895 по 1917 г. Назывался также Малым, или Суворинским. Пьеса А. П. Чехова «Юбилей» была поставлена на его сцене 16 дек. 1912 г. Корчагина-Александровская до этого сыграла роль Мерчуткиной в спектакле Театра Н. Д. Красова (Петербург, премьера 20 сент. 1907 г.). [↑](#endnote-ref-201)
287. {360} Премьера спектакля «Холопы» П. П. Гнедича состоялась в Александринском театре 21 дек. 1907 г. Спектакль шел с перерывами до 1926 г. Корчагина-Александровская начала в нем играть при возобновлении в 1918 г., исполняла роль Евсеевны. [↑](#endnote-ref-202)
288. Роль Козлихи в спектакле «Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина актриса исполнила впервые в 1926 г. [↑](#endnote-ref-203)
289. Роль Клары в спектакле «Страх» А. Н. Афиногенова актриса исполнила впервые в 1931 г. [↑](#endnote-ref-204)
290. Роль старухи в спектакле «Пугачевщина» К. А. Тренева актриса исполнила впервые в 1926 г. [↑](#endnote-ref-205)
291. Роль матери Ивана Каляева в спектакле «Иван Каляев» И. Д. Калугина и В. В. Беренштама актриса исполнила впервые в 1926 г. [↑](#endnote-ref-206)
292. Роль Улиты в спектакле «Лес» актриса исполнила впервые в Театре Н. Д. Красова в 1907 г., в Александринском театре — в 1915 г.; роль Домны Пантелевны в спектакле «Таланты и поклонники» — в Театре В. Ф. Комиссаржевской в 1904 г., в Театре драмы им. А. С. Пушкина — в 1938 г. Роль Феклуши в спектакле «Гроза» — в Александринском театре в 1916 г., в 1934 г. она снялась в этой роли в фильме «Гроза», поставленном В. М. Петровым. [↑](#endnote-ref-207)
293. Левин Моисей Зелигович (1895 – 1946) — театральный художник, нар. арт. КазССР. Оформлял спектакли в театрах Москвы и Ленинграда, работал в кино. [↑](#endnote-ref-208)
294. Цит. по: *Зограф Н*. «Смерть Пазухина». — В кн.: Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Смерть Пазухина. М.; Л., 1939, с. 15. [↑](#endnote-ref-209)
295. Самойлов Павел Васильевич (1866 – 1931) — актер, засл. арт. Республики. В Александринском театре — Акдраме с 1900 по 1904 г. и с 1920 по 1924 г. [↑](#endnote-ref-210)
296. *Салтыков-Щедрин М. Е*. Собр. соч. В 20‑ти т. М., 1966. Т. 5, с. 196. [↑](#endnote-ref-211)
297. Москвин Иван Михайлович (1874 – 1946) — актер, нар. арт. СССР. С 1898 г. в Московском Художественном театре. Роль Прокофия Пазухина в спектакле «Смерть Пазухина» впервые исполнил в 1914 г. [↑](#endnote-ref-212)
298. Тарханов (Москвин) Михаил Михайлович (1877 – 1948) — актер, педагог, режиссер, нар. арт. СССР. В Московском Художественном театре с 1923 г. Роль Фурначева в спектакле «Смерть Пазухина» впервые исполнил в 1939 г. [↑](#endnote-ref-213)
299. Роль Кукушкиной в спектакле «Доходное место» Корчагина-Александровская впервые исполнила в Театре Литературно-художественного общества в 1913 г., в 1928 г. — в Акдраме. [↑](#endnote-ref-214)
300. Роль Галчихи в спектакле «Без вины виноватые» актриса впервые исполнила в Театре Литературно-художественного общества в 1908 г., в Театре драмы им. А. С. Пушкина — в 1942 г. [↑](#endnote-ref-215)
301. Роль Демидьевны в спектакле «Нашествие» Л. М. Леонова актриса впервые исполнила в 1943 г.

     Собирался Л. С. Вивьен создать и книгу о театральной педагогике. Об этом свидетельствует сохранившийся в архиве составителя один из планов будущей книги, относящийся, по-видимому, к середине 1930‑х гг. Позже Вивьен в своих статьях и выступлениях неоднократно возвращался ко многим изложенным здесь тезисам.

     ***Театральная педагогика***

     **Мастерство актера**

     Книга адресована в первую очередь учащимся театральной школы и театральным педагогам профессиональной театральной школы и самодеятельного театра. Она имеет целью помочь им разобраться в театрально-педагогическом процессе и понять, что основным для актера является умение осознать самого себя и подчинить весь свой психофизический аппарат своей воле.

     {361} **Разделы книги I.**

     **Вводная часть**

     Начало теапедагогики в России (влияние французского классического театра). Изменение ее под влиянием запросов нового зрителя (школа Щепкина, программа Островского, Ленский, Давыдов).

     Борьба за систематическое театральное обучение актера, за систему преподавания класса драмы, против эмпирических навыков, интуитивизма, нутра. В ученике надо воспитывать умение работать над образом и создавать роль как часть спектакля.

     Место и значение в театральной педагогике Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова.

     Терминологическая путаница и необходимость борьбы с ней.

     Место театра в советском строительстве и ответственность актера в советском театре. Актер и действительность. Чтобы воздействовать на действительность и изменять ее, актер должен ее знать, понимать смысл всех явлений жизни и целеустремленность исторического процесса.

     Создание государственной сети театрального образования в первый же год после Октябрьской революции.

     **II. Работа с учащимися**

     а) Основные элементы актерской игры и ее сущность.

     б) Принципы отбора. Проверка профессиональных данных.

     Отсутствие дефектов, наличие элементов изобразительности (эмоциональная возбудимость, фантазия, логика поведения).

     в) Поднятие общей культуры, постоянный мировоззренческий и профессиональный рост актера. Развитие способности анализировать материал на базе марксистско-ленинского мировоззрения. Развитие внимания, наблюдательности, фантазии и эмоциональной возбудимости.

     г) Этапы педагогического процесса (задачи каждого этапа, упражнения, методика работы).

     **III. Воспитание актера**

     Работа над образом. Действительность — автор (пьеса), режиссер, актер. «Действительность и мой образ». «Пьеса и мой образ». Характер и характерность.

     Процесс построения образа от общего к деталям (анализ) и от деталей к новому общему (синтез).

     Зритель и изменение образа под его влиянием.

     **В. Н. Давыдов и его школа** [↑](#endnote-ref-216)
302. Впервые опубликовано в кн.: Записки о театре. Л.; М., 1958, с. 32 – 48. Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-217)
303. Павлов (Хорват) Николай Леонтьевич (1880 – ?) — актер, педагог. В Александринском театре с 1909 по 1912 г. и в 1919 г. В 1918 – 1920 гг. преподавал сценическое искусство в Школе русской драмы. [↑](#endnote-ref-218)
304. Антуан Андре (1858 – 1943) — французский режиссер, актер, теоретик театра. Организатор Свободного театра (1887) и Театра Антуана (1897) в Париже. [↑](#endnote-ref-219)
305. «Не в слове — дело, а — почему слово говорится» — слова Луки из 3‑го действия пьесы М. Горького «На дне». [↑](#endnote-ref-220)
306. Сальвини Томмазо (1829 – 1915) — итальянский актер. Роль Отелло, одну из лучших в своем репертуаре, впервые исполнил в 1856 г. В России гастролировал в 1867, 1882, 1887, 1900 и 1901 гг. [↑](#endnote-ref-221)
307. Муне-Сюлли Жан (1841 – 1916) — французский актер. [↑](#endnote-ref-222)
308. {362} Самарин Иван Васильевич (1817 – 1885) — актер, педагог. С 1837 г. в московском Малом театре. В. Н. Давыдов не раз упоминает о нем в своих мемуарах (см.: *Давыдов В. Н*. Рассказ о прошлом. Л.; М., 1962). [↑](#endnote-ref-223)
309. Шумский (Чесноков) Сергей Васильевич (1820 – 1872) — актер Малого театра с 1841 по 1847 г. и с 1850 г. [↑](#endnote-ref-224)
310. Делакруа Фердинанд Виктор Эжен (1798 – 1863) — французский живописец, график.

     **О педагогике** [↑](#endnote-ref-225)
311. Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в архиве составителя. Литературная запись осуществлена А. Г. Мовшенсоном. [↑](#endnote-ref-226)
312. Лесгафт Петр Францевич (1837 – 1909) — педагог, анатом и врач, основоположник научной системы физического воспитания. В 1905 г. организовал Вольную женскую школу, при которой были открыты вечерние курсы для рабочих, ставшие одним из центров рабочего просвещения в Петербурге. [↑](#endnote-ref-227)
313. Щепкин Михаил Семенович (1788 – 1863) — актер, с 1823 г. в московском Малом театре. Л. С. Вивьен, вероятно, имеет в виду письмо Щепкина Шумскому, где Щепкин советовал ему: «Влазь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хорошенько его общественный быт, его образование, его особенные идеи, если они есть, и даже не упускай из виду общество его прошедшей жизни» (Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество. В 2‑х т. М., 1984. Т. 1, с. 197). [↑](#endnote-ref-228)
314. Медведева Надежда Михайловна (1832 – 1899) — актриса Малого театра с 1848 г. [↑](#endnote-ref-229)
315. *Щепкина-Куперник Т. Л*. Из воспоминаний. М., 1959, с. 88 – 90. [↑](#endnote-ref-230)
316. Петров Николай Васильевич (1890 – 1964) — режиссер, педагог, нар. арт. РСФСР. В 1907 – 1910 гг. учился в режиссерских классах МХТ у В. И. Немировича-Данченко. В Александринском театре — Госдраме с 1910 по 1932 г. и в 1936 г. [↑](#endnote-ref-231)
317. Мичурин Геннадий Михайлович (1897 – 1970) — актер, засл. арт. РСФСР. С 1918 по 1931 г. и с 1939 по 1945 г. в Большом драматическом театре, с 1945 г. — в Театре драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-232)
318. Театр трагедии был создан в Петрограде по инициативе Ю. М. Юрьева и открылся 21 мая 1918 г. спектаклем «Царь Эдип» Софокла в помещении цирка Чинизелли. Однако официально первым спектаклем театра принято считать «Макбет» У. Шекспира — премьера 23 авг. 1918 г. Деятельность театра прекратилась в связи с обострением положения на фронтах гражданской войны. [↑](#endnote-ref-233)
319. Андреева Мария Федоровна (1868 – 1953) — актриса, общественный деятель. В 1898 – 1905 гг. актриса МХТ, с 1919 по 1926 г. в Большом драматическом театре. В 1919 – 1921 гг. была заместителем народного комиссара просвещения по художественным делам в Петрограде. [↑](#endnote-ref-234)
320. Монахов Николай Федорович (1875 – 1936) — актер, нар. арт. РСФСР. В Большом драматическом театре с 1919 г. [↑](#endnote-ref-235)
321. Максимов (Самусь) Владимир Васильевич (1880 – 1937) — актер, педагог, засл. арт. Республики. В Большом драматическом театре с 1919 по 1924 г. [↑](#endnote-ref-236)
322. Ленинградский Большой драматический театр открылся 15 февр. 1919 г. спектаклем «Дон Карлос» Ф. Шиллера. [↑](#endnote-ref-237)
323. Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич (1882 – 1962) — историк театра, профессор, доктор искусствоведения, автор трудов по истории театра и театрального образования. [↑](#endnote-ref-238)
324. Морозов Павел Осипович (1854 – 1920) — историк литературы, театровед. [↑](#endnote-ref-239)
325. Наркомпрос последовательно проводил в жизнь идею высшего театрального образования. В 1918 г. А. В. Луначарский выступил со статьей «Чем должен быть высший институт искусств» (Вестник нар. просвещения Союза коммун Северной обл., 1918, № 1, с. 23 – 29).

     {363} Осенью 1921 г. все театральные учебные заведения были переданы в ведение Главного управления профессионального образования (Главпрофобр, в Петрограде — Петропрофобр). Началась подготовка к организации высшей театральной школы. Реформа театрального образования осуществлялась в условиях перехода страны к нэпу. Новая экономическая политика заставляла провести жесткий отбор учреждений, существовавших на госбюджете, что привело к ликвидации множества мелких школ, студий и мастерских.

     23 февр. 1922 г. Экономический отдел Сорабиса (Союза работников искусств) слушал вопрос: «О слиянии школ: Сорабиса, Школы актерского мастерства и Мастерской Вивьена в Институт сценических искусств».

     Организация ИСИ сопровождалась длительной дискуссией, так как основателями высшей театральной школы хотели быть Н. В. Кораблев, Е. П. Студенцов и Ю. М. Юрьев — руководители школы Сорабиса, но длительное время не могли представить в Петропрофобр общий план управления, смету и программу будущего института. Петропрофобр в порядке санкции даже прекращал на один месяц работу всех театральных школ, сняв их с госснабжения.

     С конкретным планом объединения и программой школы выступил Л. С. Вивьен (см. протоколы заседаний Экономотдола Сорабиса. — ЛГАЛИ, ф. 283, оп. 2, д. 533, л. 20, 21). [↑](#endnote-ref-240)
326. Казико Ольга Георгиевна (1900 – 1963) — актриса, нар. арт. РСФСР. С 1927 г. в Большом драматическом театре. [↑](#endnote-ref-241)
327. Петров А. И., врач по профессии, преподавал анатомию и биомеханику. [↑](#endnote-ref-242)
328. Романова Нина Валентиновна (1894/95 – 1970) — в ИСИ с 1922 г. Зав. кафедрой сценического движения, с 1957 г. — профессор. [↑](#endnote-ref-243)
329. Кристерсон Христиан Христианович (1879 – 1970) — в ИСИ преподавал в 1922 – 1954 гг. [↑](#endnote-ref-244)
330. В 1925 г. Институт сценических искусств был переименован в Ленинградский театральный техникум, с 1936 г. — Центральное театральное училище, с 1939 г. — Ленинградский гос. театральный институт. В 1948 г. ему было присвоено имя А. Н. Островского. В 1961 г. объединен с Ленинградским гос. научно-исследовательским институтом театра, музыки и кинематографии и получил название последнего. С 1983 г. носит имя Н. К. Черкасова.

     «Проект положения о Школе актерского мастерства» впервые опубликован в журнале «Временник Театрального отдела Наркомпроса», 1918, № 1, с. 24 – 27.

     **Воспитание личности** [↑](#endnote-ref-245)
331. Впервые опубликовано в журнале «Театр», 1961, № 5, с. 108 – 111.

     **Что такое лицо театра** [↑](#endnote-ref-246)
332. Впервые опубликовано в журнале «Театр», 1956, № 1, с. 49 – 58. Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-247)
333. Режан Габриель (наст. имя и фам. Габриель Шарлотта Режю; 1856 – 1920) — французская актриса. С 1906 г. руководила собственным театром, который назывался Театр Режан. [↑](#endnote-ref-248)
334. Бернар Сара (1844 – 1923) — французская актриса. В России гастролировала в 1881, 1892 и 1908 гг. В 1893 г. приобрела театр «Ренессанс», а в 1898 г. — театр на площади Шатле в Париже, который стал называться Театром Сары Бернар. [↑](#endnote-ref-249)
335. Яворская Лидия Борисовна (1869 – 1921) — актриса. В 1901 г. открыла в Петербурге так называемый Новый театр, в 1906 г. перешедший к О. В. Некрасовой-Колчинской. [↑](#endnote-ref-250)
336. Евреинов Николай Николаевич (1879 – 1953) — драматург, режиссер, теоретик и историк театра. В 1907 – 1908 гг. и 1911 – 1912 гг. руководил созданным по его инициативе совместно с Н. В. Дризеном Старинным театром. [↑](#endnote-ref-251)
337. {364} *Немирович-Данченко В. И*. Театральное наследие. В 2‑х т. М., 1954. Т. 2, с. 219. [↑](#endnote-ref-252)
338. Васильев Павел Васильевич (1832 – 1879) — актер. С 1860 по 1874 г. в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-253)
339. Мартынов Александр Евстафьевич (1816 – 1860) — актер. В Александринском театре с 1836 г. [↑](#endnote-ref-254)
340. Певцов Илларион Николаевич (1879 – 1934) — актер, нар. арт. РСФСР. С 1925 г. в Акдраме — Госдраме. [↑](#endnote-ref-255)
341. Московский театр им. В. Маяковского был создан в 1923 г., до 1943 г. назывался Театром Революции, с 1943 по 1954 г. — Московским театром драмы. В разное время театром руководили В. Э. Мейерхольд, А. Л. Грипич, А. Д. Попов и др. В 1943 г. театр возглавил Н. П. Охлопков. В дальнейшем Л. С. Вивьен упоминает поставленные им спектакли: «Молодая гвардия» по А. Фадееву (1947), «Гроза» (1953), «Гамлет» (1954), а также спектакли «Таня» А. Арбузова (1939, 2‑я редакция — 1947, режиссер А. М. Лобанов), «Леди и джентльмены» Л. Хелман (1949, режиссер Е. И. Зотова), «Домик на окраине» А. Арбузова (1964, режиссер Б. Н. Толмазов), «Директор» С. Алешина (1950, режиссер Н. П. Акимов). [↑](#endnote-ref-256)
342. Охлопков Николай Павлович (1900 – 1967) — режиссер, актер, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премий СССР. С 1943 г. по 1966 г. главный режиссер Театра им. В. Маяковского. [↑](#endnote-ref-257)
343. Попов Алексей Дмитриевич (1892 – 1961) — режиссер, педагог, теоретик театра. Нар. арт. СССР, лауреат Гос. премий СССР. [↑](#endnote-ref-258)
344. Лобанов Андрей Михайлович (1900 – 1959) — режиссер, педагог, нар. арт. РСФСР.

     ***Соратники, ученики, друзья о Л. С. Вивьене***

     **Г. А. Товстоногов** [↑](#endnote-ref-259)
345. Георгий Александрович Товстоногов (р. 1913) — режиссер, нар. арт. СССР, лауреат Ленинской и Гос. премий СССР и РСФСР, Герой Соц. Труда.

     Публикуется по рукописи, подготовленной для настоящего издания. [↑](#endnote-ref-260)
346. Премьера спектакля «Где то в Сибири» И. Ирошниковой в театре им. Ленинского комсомола в постановке Г. А. Товстоногова состоялась 24 июля 1949 г. [↑](#endnote-ref-261)
347. Черкасов Николай Константинович (1903 – 1966) — актер, нар. арт. СССР, лауреат Ленинской и Гос. премий СССР. С 1933 по 1965 г. в Госдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-262)
348. Борисов Александр Федорович (1905 – 1982) — актер, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премий СССР, Герой Соц. Труда. В Акдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1928 г. [↑](#endnote-ref-263)
349. См. примеч. к воспоминаниям В. В. Меркурьева [В электронной версии — [333](#_Tosh0008891)]. [↑](#endnote-ref-264)
350. Кожич Владимир Платонович (1896 – 1955) — режиссер, засл. деят. иск. РСФСР. В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1941 г. [↑](#endnote-ref-265)
351. Премьера спектакля «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского в Театре драмы им. А. С. Пушкина в постановке Г. А. Товстоногова состоялась 25 нояб. 1955 г. [↑](#endnote-ref-266)
352. Акимов Николай Павлович (1901 – 1968) — режиссер, художник, нар. арт. СССР. В 1935 – 1949 гг. и с 1955 г. главный режиссер Ленинградского театра комедии. В 1951 – 1955 гг. главный режиссер Нового театра — Театра им. Ленсовета. [↑](#endnote-ref-267)
353. Сушкевич Борис Михайлович (1887 – 1946) — актер, режиссер, педагог, нар. арт. РСФСР. В 1933 – 1936 гг. — худ. рук. Госдрамы. В 1933 – 1941 гг. профессор, с 1936 по 1941 г. директор Ленингр. театр. института. [↑](#endnote-ref-268)
354. Зон Борис Вольфович (1898 – 1966) — режиссер, педагог, засл. арт. РСФСР. С 1940 г. профессор Ленингр. театр. института. [↑](#endnote-ref-269)
355. {365} Кацман Аркадий Иосифович (р. 1921) — режиссер, педагог, засл. деят. иск. РСФСР. С 1946 г. преподает в Ленингр. театр. институте — Институте театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, с 1984 г. — профессор.

     **Б. П. Петровых** [↑](#endnote-ref-270)
356. Борис Павлович Петровых (1894 – 1972) — актер, режиссер, педагог.

     В 1922 г. — сотрудник Акдрамы, ученик студии Ю. М. Юрьева. Тогда же начал педагогическую деятельность в ШАМе — Ленингр. театр. институте им. А. Н. Островского. С 1941 г. доцент кафедры мастерства актера.

     На сцене Театра драмы им. А. С. Пушкина поставил спектакли «Осенняя скука» Н. Некрасова (1946), «Глубокая разведка» А. Крона (1948). Принимал участие в работе над спектаклями «Макбет», «В степях Украины», «Князь Мстислав Удалой», «Нашествие», поставленными Л. С. Вивьеном.

     Публикуется по рукописи: *Петровых Б. П*. Воспоминания о Л. С. Вивьене, — ЛГИТМиК, ф. 106, оп. 1, № 6. Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-271)
357. Горин-Горяинов (Горяинов) Борис Анатольевич (1883 – 1944) — актер, нар. арт. РСФСР. С 1911 г. актер Александринского театра — Театра драмы им. А. С. Пушкина. Его дебют в роли Хлестакова состоялся в 1911 г. [↑](#endnote-ref-272)
358. Гастроли Московского Художественного театра в Петербурге проходили обычно великим постом, в апреле — мае. В 1904 – 1911 г. МХТ показывал на гастролях все свои чеховские постановки, а также спектакли «Юлий Цезарь» У. Шекспира, «Горе от ума», «Драма жизни» К. Гамсуна, «Доктор Штокман» и «Росмерсхольм» Г. Ибсена, «Жизнь человека» Л. Андреева, «Синяя птица» М. Метерлинка, «Месяц в деревне» И. Тургенева, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского и др. [↑](#endnote-ref-273)
359. «Новое время» — газета, издававшаяся в Петербурге с 1869 г. В 1876 г. она перешла к Алексею Сергеевичу Суворину (1834 – 1912), журналисту, одному из основателей театра Литературно-художественного общества. [↑](#endnote-ref-274)
360. Карузо Энрико (1873 – 1921) — итальянский певец. В 1898 и 1900 гг. гастролировал в Петербурге и Москве. [↑](#endnote-ref-275)
361. Баттистини Маттиа (1856 – 1928) — итальянский певец, неоднократно, начиная с 1893 г., гастролировал в России. [↑](#endnote-ref-276)
362. Миклашевский Константин Михайлович (1866 – 1944) — актер, режиссер, театровед, автор книги «La comrnedia dell’arte, или Театр итальянских комедиантов в XVI, XVII и XVIII столетии» (Пг., 1914). [↑](#endnote-ref-277)
363. Морозов Александр Николаевич — преподаватель актерского мастерства в Школе русской драмы, рук. одной из вольных мастерских ШАМа. Выходец из МХТ. [↑](#endnote-ref-278)
364. Радлов Сергей Эрнестович (1892 – 1958) — режиссер, засл. деят. иск. РСФСР. С 1922 по 1935 г. вел педагогическую работу в ИСИ — Центр. театр. училище. [↑](#endnote-ref-279)
365. Головинская Елизавета Дмитриевна (1890 – 1959) — актриса, режиссер, педагог. С 1922 по 1951 г. преподаватель ИСИ — Ленингр. театр. института им. А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-280)
366. Макарьев Леонид Федорович (1892 – 1975) — актер, режиссер, педагог и драматург, нар. арт. РСФСР. С 1937 г. заведующий кафедрой актерского мастерства, с 1939 г. — профессор Ленингр. театр. института — Института театра, музыки и кинематографии. [↑](#endnote-ref-281)
367. Екатерининский Михаил Клавдиевич (1904 – 1974) — актер, нар. арт. РСФСР. В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1943 г. [↑](#endnote-ref-282)
368. Серебряков Николай Евгеньевич (1898 – 1977) — в 1932 – 1962 гг. педагог кафедры актерского мастерства, с 1941 по 1943 г. и. о., затем директор Ленингр. театр. института. С 1948 г. — доцент. [↑](#endnote-ref-283)
369. Музиль Александр Александрович (р. 1908) — режиссер, засл. деят. иск. РСФСР. В Госдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1930 по 1973 г. С 1930 по 1941 г. и с 1950 г. преподаватель Ленингр. театр. института — ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. С 1969 г. — профессор. [↑](#endnote-ref-284)
370. {366} Фрид Ян Борисович (р. 1908) — кинорежиссер, засл. деят. иск. РСФСР и Бурятской АССР. В Ленингр. театр. институте — с 1932 по 1962 г. [↑](#endnote-ref-285)
371. Микеладзе Нина Михайловна (1905 – 1977) — актриса, режиссер, педагог, лауреат Гос. премии СССР. В Ленингр. театр. институте — Институте театра, музыки и кинематографии с 1950 по 1969 г.

     **Р. С. Агамирзян** [↑](#endnote-ref-286)
372. Рубен Сергеевич Агамирзян (р. 1922) — режиссер, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премии СССР, с 1966 г. главный режиссер Ленинградского драматического театра им. В. Ф. Комиссаржевской, до 1986 г. — профессор ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова.

     В 1953 году окончил режиссерский класс Л. С. Вивьена. С 1953 по 1961 г. режиссер Театра драмы им. А. С. Пушкина. Постановщик спектаклей «Поздняя любовь» А. Н. Островского (1955), «Второе дыхание» А. Крона (1956), «Титаник-вальс» Т. Мушатеску (1956). Вместе с Вивьеном работал над спектаклями «Чайка» А. Чехова, «Персональное дело» А. Штейна, «Суровое счастье» В. Михайлова. С 1953 г. преподавал в Ленингр. театр. институте им. А. Н. Островского.

     Фрагменты из книги: *Агамирзян Р*. Время. Театр. Режиссер. Л., 1987. [↑](#endnote-ref-287)
373. «Ниобея, защищающая своих детей» — вероятно, имеется в виду античная скульптурная группа IV в. до н. э. «Ниоба с младшей дочерью», деталь рельефа трона Зевса в храме в Олимпии. Сейчас находится во Флоренции, в галерее Уффици. [↑](#endnote-ref-288)
374. Римский-Корсаков Николай Петрович (1793 – 1848) — военно-морской деятель и педагог, вице-адмирал. Принимал участие в Отечественной войне 1812 года. [↑](#endnote-ref-289)
375. Андрушкевич Владислав Станиславович (р. 1912) — режиссер, педагог, засл. деят. иск. РСФСР. В 1936 – 1984 гг. преподаватель Ленингр. театр. института им. А. Н. Островского — Института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. С 1974 г. — профессор. [↑](#endnote-ref-290)
376. Имеется в виду книга Н. Н. Евреинова «Театр для себя» (Пг., 1915). [↑](#endnote-ref-291)
377. Скоробогатов Константин Васильевич (1887 – 1969) — актер, нар. арт. СССР. В Госдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1936 по 1961 г., в 1951 – 1958 гг. был его директором. [↑](#endnote-ref-292)
378. См. примеч. к воспоминаниям Д. Ф. Попова [В электронной версии — [352](#_Tosh0008892)]. [↑](#endnote-ref-293)
379. 7 марта 1920 г. в Петроградский президиум профсоюза работников искусств поступило заявление: «Труппа молодых артистов, бывших учеников Л. С. Вивьена просит президиум союза разрешить в один из ближайших понедельников устроить платный спектакль в помещении театра “Пассаж”. Весь чистый сбор со спектакля поступит в пользу артиста гос. театров Л. С. Вивьена, в настоящее время находящегося в Самаре, заболевшего сыпным тифом и оставшегося без всяких средств. Семья, находящаяся здесь, также в бедственном положении и принуждена приступить к продаже гардероба Л. С. Вивьена. Предполагается постановка пьесы “Катастрофа”. Ввиду всего вышеизложенного общее собрание труппы просит Президиум союза не отказать в разрешении спектакля.

     Председатель общего собрания

     *(подпись неразборчива)*»

     (ЛГАЛИ, ф. 6047, оп. 3, д. 45, л. 9).

     Благополучное возвращение Л. С. Вивьена в Петроград отмечено просьбой в Президиум Сорабиса от 10 июля 1920 г. разрешить «отчетный художественный вечер артистов Гос. академического театра драмы Евгения Павловича Студенцова и Нины Михайловны Железновой при благосклонном участии заслуженного артиста Владимира Николаевича Давыдова в среду 21 июля. <…> В программе вечера — 3, 4 и 9‑я картины “Маскарада” с Вивьеном в роли Арбенина» (ЛГАЛИ, ф. 6047, оп. 3, д. 45, л. 57). [↑](#endnote-ref-294)
380. {367} Премьера спектакля «Такая любовь» П. Когоута в БДТ им. М. Горького состоялась 23 мая 1958 г. [↑](#endnote-ref-295)
381. Премьера спектакля «Господин Пунтила и его слуга Матти» Б. Брехта в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской состоялась 17 мая 1966 г.

     **Р. А. Горяев** [↑](#endnote-ref-296)
382. Ростислав Аркадьевич Горяев (р. 1934) — режиссер театра и кино.

     В 1959 г. окончил режиссерский класс Л. С. Вивьена. В Театре драмы им. А. С. Пушкина поставил спектакли «Болдинская осень» Ю. Свирина (1969), «Вишневый сад» А. Чехова (1972, вторая редакция — 1974), «Капитанская дочка» по А. Пушкину (1984).

     Публикуется по рукописи, подготовленной для настоящего издания. [↑](#endnote-ref-297)
383. Козинцев Григорий Михайлович (1905 – 1973) — режиссер, сценарист, педагог. Нар. арт. СССР, лауреат Ленинской и Гос. премий СССР. В Театре драмы им. А. С. Пушкина поставил спектакли «Отелло» (1944) и «Гамлет» (1954) У. Шекспира. [↑](#endnote-ref-298)
384. Здесь ошибка памяти — Эфрос Николай Ефимович (1867 – 1923), театральный критик, историк театра, не мог видеть гастрольного спектакля с участием Ю. В. Толубеева, так как гастроли филиала Госдрамы в Москве состоялись в 1932 г. Вероятно, имеется в виду статья: *Бескин Э*. Испытание на Островском («Правда — хорошо, а счастье лучше»). — Веч. Москва, 1932, 5 сент. Там, в частности, говорилось: «Несколько излишне вольно трактован ненужными добавлениями к тексту и фортелями купец Барабошев (Ю. Толубеев). Это уже снимает и разжижает образ до водевиля». [↑](#endnote-ref-299)
385. Янцат Валентин Иванович (1905 – 1967) — актер, нар. арт. РСФСР. В Госдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина в 1934 – 1935 гг. и с 1938 г. [↑](#endnote-ref-300)
386. Ларина Татьяна Дмитриевна — актриса. В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1970 г. [↑](#endnote-ref-301)
387. Запись Э. Делакруа в дневнике от 16 марта 1857 г. См.: *Делакруа Э*. Дневник. В 2‑х т. М., 1961. Т. 2, с. 261. [↑](#endnote-ref-302)
388. Даусон Антонин Николаевич (р. 1908) — режиссер. В Госдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1933 г.

     **А. С. Григорян** [↑](#endnote-ref-303)
389. Александр Самсонович Григорян (р. 1936) — режиссер, нар. арт. АрмССР, лауреат Гос. премии АрмССР. профессор.

     В 1962 г. окончил режиссерский класс Л. С. Вивьена. Главный режиссер Русского драматического театра им. К. С. Станиславского в Ереване.

     Публикуется по рукописи, подготовленной для настоящего издания. [↑](#endnote-ref-304)
390. Кох Иван Эдмундович (1901 – 1979) — преподаватель сценического движения, засл. деят. иск. РСФСР. В Ленингр. театр. институте с 1945 г. С 1969 г. — профессор, зав. кафедрой сценического движения. [↑](#endnote-ref-305)
391. Премьера спектакля «Физики» Ф. Дюрренматта в Ленинградском театре комедии в постановке Н. И. Лившица состоялась 21 дек. 1962 г. [↑](#endnote-ref-306)
392. Премьера спектакля «Горе от ума» А. Грибоедова в БДТ им. М. Горького в постановке Г. А. Товстоногова состоялась 20 окт. 1962 г. [↑](#endnote-ref-307)
393. Босулаев Анатолий Федорович (1904 – 1964) — театральный художник, засл. деят. иск. РСФСР. В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1946 г. С 1956 г. — главный художник театра.

     **Н. Люцканов** [↑](#endnote-ref-308)
394. Николай Люцканов (Н. Колев; р. 1925) — нар. арт. НРБ, профессор.

     В 1953 г. окончил режиссерский класс Л. С. Вивьена. Режиссер Национального театра им, Ивана Вазова в Софии.

     {368} Публикуется по рукописи, подготовленной для настоящего издания. Перевод с болгарского И. П. Садовской. [↑](#endnote-ref-309)
395. Успенский Всеволод Васильевич (1901 – 1960) — преподаватель литературы и теории драмы. В Ленингр. театр. институте с 1946 г. [↑](#endnote-ref-310)
396. Левбарг Лидия Аркадьевна — театровед, преподаватель Ленингр. театр. института — Института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова с 1939 г. [↑](#endnote-ref-311)
397. Новер Жан Жорж (1727 – 1810) — французский балетмейстер, реформатор и теоретик хореографического искусства. Здесь, по-видимому, речь идет о фразе: «Все искусства протягивают друг другу руку и являют подобие многочисленной семьи…» (*Новер Ж.‑Ж*. Письма о танце. Л., 1927, с. 112). [↑](#endnote-ref-312)
398. Мравинский Евгений Александрович (1903 – 1988) — дирижер, нар. арт. СССР, лауреат Ленинской и Гос. премий СССР, Герой Соц. Труда. С 1938 г. главный дирижер симфонического оркестра Ленинградской филармонии им. Д. Д. Шостаковича.

     **А. П. Штейн** [↑](#endnote-ref-313)
399. Александр Петрович Штейн (р. 1906) — драматург, театральный критик, в 1935 – 1940 гг. редактор ленинградского журнала «Искусство и жизнь».

     В Театре драмы им. А. С. Пушкина были поставлены его пьесы: «Нефть» (совместно с Я. Горевым и бр. Тур, 1930), «Карта Кудеяри» (совместно с Я. Горевым; 1932), «Персональное дело» (1955), «Весенние скрипки» (1960), «Между ливнями» (1965).

     Публикуется по рукописи, подготовленной для настоящего издания. [↑](#endnote-ref-314)
400. Театр на Фонтанке — Большой драматический театр. [↑](#endnote-ref-315)
401. Полицеймако Виталий Павлович (1906 – 1967) — актер, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премии СССР. В Большом драматическом театре им. М. Горького с 1930 г. [↑](#endnote-ref-316)
402. Грановская Елена Маврикиевна (1877 – 1968) — актриса, нар. арт. РСФСР, лауреат Гос. премии СССР. В Большом драматическом театре им. М. Горького с 1939 по 1959 г. [↑](#endnote-ref-317)
403. Рашевская Наталья Сергеевна (1893 – 1962) — актриса, режиссер, нар. арт. РСФСР. В Александринском театре — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1914 по 1917 г. и с 1921 г. [↑](#endnote-ref-318)
404. Шапорин Юрий (Георгий) Александрович (1887 – 1966) — композитор, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премий СССР. Автор музыки к спектаклю Акдрамы «Бронепоезд 14-69» (1927). [↑](#endnote-ref-319)
405. Исаков Иван Степанович (1894 – 1967) — адмирал флота СССР. Герой Сов. Союза, член-корреспондент АН СССР. [↑](#endnote-ref-320)
406. Кинофильмы «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» были поставлены по сценариям А. П. Штейна режиссером М. И. Роммом в 1953 г. [↑](#endnote-ref-321)
407. Свердлин Лев Наумович (1901 – 1969) — актер, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премий СССР. С 1943 г. актер московского Театра им. В. Маяковского. [↑](#endnote-ref-322)
408. Адашевский Константин Игнатьевич (1897 – 1987) — актер, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премий СССР и РСФСР. В Акдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1925 г. [↑](#endnote-ref-323)
409. Белоусова Анна Григорьевна — актриса. В Госдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1930 г. [↑](#endnote-ref-324)
410. Алешина Тамара Ивановна — актриса, засл. арт. РСФСР. В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1940 г. [↑](#endnote-ref-325)
411. Парамонова Александра Николаевна (1897 – 1982) — актриса, засл. арт. РСФСР. В Госдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1934 по 1960 г. [↑](#endnote-ref-326)
412. Бабанова Мария Ивановна (1900 – 1983) — актриса, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премии СССР. С 1920 г. в Театре им. В. Мейерхольда, с 1927 г. — в Театре Революции — Театре им. В. Маяковского. [↑](#endnote-ref-327)
413. {369} Ханов Александр Александрович (1904 – 1983) — актер, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премий СССР. В Театре Революции — Театре им. В. Маяковского с 1934 г. [↑](#endnote-ref-328)
414. Самойлов Евгений Валерьянович (р. 1912) — актер, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премий СССР. С 1934 г. в Театре им. В. Мейерхольда, с 1940‑го — в Театре Революции — Театре им. В. Маяковского. Ныне — в Малом театре Союза ССР. [↑](#endnote-ref-329)
415. Орлова Вера Марковна — актриса, нар. арт. РСФСР. С 1942 г. в Московском театре драмы — Театре им. В. Маяковского.

     **Л. Г. Зорин** [↑](#endnote-ref-330)
416. Леонид Генрихович Зорин (р. 1924) — драматург.

     В Театре драмы им. А. С. Пушкина были поставлены его пьесы «По московскому времени» (1961) и «Друзья и годы» (1961).

     Публикуется по рукописи, подготовленной для настоящего издания. [↑](#endnote-ref-331)
417. Суслович Рафаил Рафаилович (1907 – 1975) — режиссер, педагог, засл. арт. РСФСР. В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1959 г. Поставил спектакль «По московскому времени» Л. Зорина. [↑](#endnote-ref-332)
418. Эренберг Владимир Владимирович (р. 1906) — актер, режиссер, засл. арт. РСФСР. В Акдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1926 г.

     **В. В. Меркурьев** [↑](#endnote-ref-333)
419. Василий Васильевич Меркурьев (1904 – 1978) — нар. арт. СССР, лауреат Гос. премий СССР и РСФСР.

     В 1926 г. окончил мастерскую Л. С. Вивьена. В 1927 – 1937 гг. актер Театра стажеров — Театра им. ЛОСПС. С 1937 г. — в Театре драмы им. А. С. Пушкина.

     В 1934 – 1978 гг. педагог ТСИ — ЦТУ, доцент Театр. института им. А. Н. Островского, профессор Института театра, музыки и кинематографии.

     Публикуется по рукописи из домашнего архива Меркурьевых. Предоставлена для публикации сыном Василия Васильевича, Петром Васильевичем Меркурьевым. [↑](#endnote-ref-334)
420. Роль Грознова в спектакле «Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Островского Меркурьев впервые сыграл в 1926 г. по окончании Ленинградского техникума сценических искусств в Театре стажеров. [↑](#endnote-ref-335)
421. Коонен Алиса Георгиевна (1889 – 1974) — актриса, нар. арт. РСФСР. С 1914 по 1949 г. ведущая актриса московского Камерного театра. [↑](#endnote-ref-336)
422. Мейерхольд Ирина Всеволодовна (1905 – 1981) — режиссер, педагог, засл. арт. Чечено-Ингушской АССР. Дочь В. Э. Мейерхольда, жена В. В. Меркурьева. В 1931 – 1941 гг. и в 1960 – 1979 гг. преподаватель ТСИ — Театр. института им. А. Н. Островского — Института театра, музыки и кинематографии.

     **Ю. В. Толубеев** [↑](#endnote-ref-337)
423. Юрий Владимирович Толубеев (1906 – 1979) — нар. арт. СССР, лауреат Ленинской и Гос. премий СССР и РСФСР, Герой Соц. Труда.

     В 1926 г. поступил в класс Л. С. Вивьена. С 1927 по 1936 г. — актер Театра стажеров — Театра под рук. Л. С. Вивьена. С 1942 по 1977 г. в Театре драмы им. А. С. Пушкина.

     Публикуется по стенограмме совместного заседания Ученого совета и Совета содействия Ленинградского театрального музея и творческого коллектива Театра драмы им. А. С. Пушкина от 11 мая 1972 г. (Архив ЛГМТиМИ). [↑](#endnote-ref-338)
424. Имеется в виду Экспериментальный театр, открытый 15 нояб. 1923 г. в помещении бывшей Городской думы (Невский проспект, 33). Основателем и руководителем его был В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Театр открылся спектаклем {370} «Обряд русской народной свадьбы» по этнографическим материалам северных губерний. Позднее, с 1930 по 1932 г., он существовал, преобразованный в Этнографический театр при Русском музее. [↑](#endnote-ref-339)
425. Мокульский Стефан Стефанович (1896 – 1960) — литературовед, театровед. В 1923 – 1942 гг. читал курс лекций по зарубежной литературе и театру в Институте сценических искусств — Ленингр. театр. институте. [↑](#endnote-ref-340)
426. Смирнов Александр Александрович (1883 – 1962) — литературовед, театровед, исследователь творчества У. Шекспира. [↑](#endnote-ref-341)
427. См. примеч. 3‑е к воспоминаниям Р. А. Горяева [В электронной версии — [298](#_Tosh0008893)]. [↑](#endnote-ref-342)
428. Довженко Александр Петрович (1894 – 1956) — кинорежиссер, сценарист, писатель, драматург, нар. арт. РСФСР, лауреат Ленинской и Гос. премий СССР. В 1947 г. он написал пьесу «Жизнь в цвету», по которой в 1949 г. поставил свой кинофильм «Мичурин», где главную роль сыграл Г. А. Белов.

     **Б. А. Фрейндлих** [↑](#endnote-ref-343)
429. Бруно Артурович Фрейндлих (р. 1909) — нар. арт. СССР, лауреат Гос. премии СССР.

     В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1948 г.

     Публикуется по рукописи, подготовленной для настоящего издания. [↑](#endnote-ref-344)
430. Колхозный ТРАМ — созданный на базе псковского ТРАМа передвижной театр. С 1931 г. назывался Театр обкома ВЛКСМ, с 1933‑го — передвижной Совхозно-колхозный театр им. Обкома ВЛКСМ. Существовал до 1941 г. [↑](#endnote-ref-345)
431. Жихарева Елизавета Тимофеевна (1875 – 1959) — актриса, засл. арт. РСФСР. В Госдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1936 по 1955 г. [↑](#endnote-ref-346)
432. Премьера спектакля «Русский вопрос» К. Симонова на сцене Большого драматического театра им. М. Горького в постановке З. М. Аграненко состоялась 22 марта 1947 г.

     **Н. В. Мамаева** [↑](#endnote-ref-347)
433. Нина Васильевна Мамаева — нар. арт. СССР. В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1954 г.

     В спектаклях, поставленных Л. С. Вивьеном, играла Нину Заречную («Чайка»), Полину («Игрок»), Софи («Осенний сад»), Настю («На дне»), Дону Анну («Маленькие трагедии»).

     Публикуется по рукописи, подготовленной для настоящего издания. [↑](#endnote-ref-348)
434. Брянцев Александр Александрович (1883 – 1961) — режиссер, нар. арт. СССР. Один из организаторов и с 1921 по 1960 г. руководитель ленинградского Театра юных зрителей. [↑](#endnote-ref-349)
435. Командующий войсками Сибирского военного округа в письме Отделу театров Комитета по делам искусств при СНК СССР от 31 авг. 1938 г. из Новосибирска сообщал: «Командование… выносит искреннюю благодарность всему драмколлективу и его худ. руководителю, засл. арт. республики, орденоносцу Вивьену за поставленные спектакли в войсковых лагерях Сибирского военного округа и Доме Красной Армии… Спектакли, показанные бойцам и командирам, навсегда запоминающиеся образы… останутся в памяти» (ЛГАЛИ, ф. 354, д. 147, л. 3 – 4). [↑](#endnote-ref-350)
436. Кинофильм «Белинский» был поставлен Г. М. Козинцевым в 1953 г. [↑](#endnote-ref-351)
437. Лебзак Ольга Яковлевна (1914 – 1983) — актриса, нар. арт. РСФСР. С 1942 г. в Театре драмы им. А. С. Пушкина.

     **Д. Ф. Попов** [↑](#endnote-ref-352)
438. Дмитрий Федорович Попов (р. 1911) — театральный художник, засл. деят. иск. РСФСР.

     В Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1946 по 1982 г.

     {371} Публикуется по рукописи, подготовленной для настоящего издания. [↑](#endnote-ref-353)
439. Премьера спектакля «Ворон» К. Гоцци в ленинградском Тюзе в постановке П. К. Вейсбрема и оформлении Д. Ф. Попова состоялась 1 июня 1946 г. Спектакль возобновлялся в 1958 и 1961 гг. [↑](#endnote-ref-354)
440. Имеется в виду спектакль «Созвездие гончих псов» К. Паустовского, поставленный в 1939 г. В. В. Эренбергом и оформленный Д. Ф. Поповым в Театре драмы и комедии под рук. Н. С. Рашевской (находился на Съездовской линии Васильевского острова). [↑](#endnote-ref-355)
441. В те годы художник спектакля был обязан представить, кроме эскизов костюмов, также и эскизы гримов сценических персонажей, в которых учитывались особенности и возможности исполнителей. [↑](#endnote-ref-356)
442. «Дядя Ваня». [Буклет к спектаклю.] Л., 1946, с. 3.

     **В. Ф. Пименов** [↑](#endnote-ref-357)
443. Владимир Федорович Пименов (р. 1905) — театральный деятель, критик, литератор.

     Публикуется по кн.: *Пименов В*. Народные артисты. М., 1986, с. 35 – 44. [↑](#endnote-ref-358)
444. Дудин Владимир Федорович (1909 – ?) — режиссер, нар. арт. РСФСР. В Госдраме — Театре драмы им. А. С. Пушкина с 1933 по 1937 г. [↑](#endnote-ref-359)
445. Здесь ошибка памяти. Премьера спектакля «Женитьба Фигаро» в Театре драмы им. А. С. Пушкина в постановке В. Ф. Дудина состоялась 16 дек. 1935 г. [↑](#endnote-ref-360)
446. Яценко Иван Васильевич (1905 – 1970) — с 1951 по 1970 г. зам. директора Театра им. А. С. Пушкина, в 1958 – 1961 гг. его директор-распорядитель. [↑](#endnote-ref-361)
447. Когда сборник уже верстался, появилась статья В. Ф. Пименова «Немногое о многом» (Современная драматургия, 1988, № 3, с. 245 – 248). Там, в частности, говорится: «… однажды мне позвонил из Ленинграда художественный руководитель Театра имени Пушкина Леонид Вивьен и сказал, что они вне плана репетируют булгаковский “Бег”. К этому времени театр в Сталинграде уже поставил на свой страх и риск “Бег”, слухи об этом дошли до отдела культуры ЦК, и мне, в то время главному редактору журнала “Театр”, был сделан официальный запрос: почему журнал прошел мимо столь серьезного идеологического и репертуарного нарушения? Более того, заведующий отделом культуры ЦК Д. А. Поликарпов специально вызвал меня и грозно расспрашивал, в какой именно своей статье я поддерживал эту булгаковскую пьесу.

     Что греха таить — у меня не хватило смелости признаться, что я действительно сделал это. “Пьесу не поддерживал, ничего об этом не знаю”, — твердо ответил я Поликарпову.

     Не поверив мне, Поликарпов затребовал к себе инструктора отдела и приказал немедленно разыскать мою статью. При мне инструктор, как школьник, листал подшивки газет, выискивая криминальные строки. Я следил за ним с замиранием сердца. “Нет, статьи такой не нашлось”, — сказал наконец он. Но она была — передовая статья в “Литературной газете” без моей подписи, но написанная мной, именно там я и писал добрые слова о булгаковском “Беге”.

     Время шло, ленинградцы уже приготовили “Бег” для показа. Все тот же Поликарпов пригласил меня для поездки в Ленинград, чтобы посмотреть спектакль и решить его судьбу. Придя в театр, Поликарпов не разделся, как это было принято, в кабинете у директора, но оставил свое пальто на общей вешалке. Незначительная, казалось бы, деталь, но грозная по тогдашним временам. Это означало, что работник ЦК мог не высказать никакого мнения и уйти незамеченным. Так и произошло. Поликарпов ушел после спектакля молча, и я все хотел угадать: взволнован ли он тем, что только что происходило перед нашими глазами. Я, как и все остальные зрители того замечательного вечера, был взволнован необыкновенно. Перед глазами, не уходя, так и стояла длинная, нескладная фигура Хлудова — Черкасова. И когда бывший царский генерал Хлудов в какой-то вылинявшей голубой косоворотке, с маленьким узелком подошел к русской земле, решив вернуться на родину, чем {372} бы ни встретила она его, вчерашнего вешателя и палача революции, когда опустился он на колени и поклонился России, в зале плакали. Это были первые часы Покаяния. На наших глазах совершалась торжественная духовная работа — русские возвращались в Россию.

     Молча шли мы с Поликарповым до гостиницы. И только поднявшись на ступени, он вдруг как бы ни с того ни с сего сказал: “Пусть играют”. Не помня себя от радости, я добежал до первого телефона и позвонил своим старым друзьям — александринцам, чтобы сказать им о последовавшем разрешении. И я слушал, как подошедший к телефону Вивьен тут же, не отходя от трубки, передавал кому-то мои слова: “Разрешили, разрешили! Пусть играют!”» (с. 247 – 248).

     **М. Л. Вивьен** [↑](#endnote-ref-362)
448. Марина Леонидовна Вивьен — дочь Л. С. Вивьена.

     В 1950 г. окончила класс Л. С. Вивьена. С 1941 по 1973 г. — актриса Театра драмы им. А. С. Пушкина, с 1973 по 1986 г. зав. литературной частью театра, с 1986 г. — зав. музеем Хореографического училища им. А. Я. Вагановой.

     Публикуется по рукописи, подготовленной для настоящего издания. [↑](#endnote-ref-363)
449. «Вспышка у домашнего очага» — водевиль в I д. П.‑А.‑О. Ламбера-Тибу и Т. Баррьера, переделанный с французского М. П. Федоровым. [↑](#endnote-ref-364)
450. В послужном списке «младшего учителя рисования в Московском дворцовом архитектурном училище титулярного советника Иосифа Вивьена» (1797 – 1852) значится:

     «В службу вступил ведомства бывшей экспедиции Кремлевского строения (что ныне Московская дворцовая контора) в архитектурную школу (что ныне Дворцовое архитектурное училище) учителем рисования с чином канцеляриста 1818 года, сентября 30‑го дня».

     «За болезнью по прошению уволен в отставку 7 ноября 1850 года».

     «Женат на Вильгельмине Михайловне, имеет детей: 9 человек — 5 сыновей и 4 дочерей» (ЦГАЛИ, ф. 1343, оп. 25, л. 22 – 23). [↑](#endnote-ref-365)
451. См.: *Тургенев И. С*. Полн. собр. соч. и писем. В 28‑ми т. Письма. М.; Л., 1961. Т. 1, с. 151 – 154, 157. [↑](#endnote-ref-366)
452. Дмоховский Борис Михайлович (1899 – 1967) — режиссер, засл. деят. иск. РСФСР. С 1949 г. режиссер Театра драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-367)
453. Иванов Георгий Владимирович (р. 1921) — режиссер, педагог. С 1976 г. преподаватель Института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. [↑](#endnote-ref-368)
454. Григорович Юрий Николаевич (р. 1927) — артист балета, балетмейстер, нар. арт. СССР, лауреат Ленинской и Гос. премий СССР, Герой Соц. Труда. С 1946 по 1964 г. в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова, с 1964 г. гл. балетмейстер Большого театра Союза ССР. [↑](#endnote-ref-369)
455. Сергеев Константин Михайлович (р. 1910) — артист балета, балетмейстер, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премий СССР. С 1930 г. в Театре оперы и балета, с 1973 г. худ. рук. Ленингр. хореографического училища им. А. Я. Вагановой. [↑](#endnote-ref-370)
456. Дудинская Наталия Михайловна — артистка балета, педагог, нар. арт. СССР, лауреат Гос. премий СССР. С 1931 по 1962 г. в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. [↑](#endnote-ref-371)
457. Уланова Галина Сергеевна — артистка балета, педагог, нар. арт. СССР, лауреат Ленинской и Гос. премий СССР, дважды Герой Соц. Труда. С 1928 г. в Театре оперы и балета, с 1944 г. в Большом театре Союза ССР. [↑](#endnote-ref-372)
458. Тимофеева Нина Владимировна — артистка балета, нар. арт. СССР. С 1953 по 1955 г. в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова, затем в Большом театре Союза ССР. [↑](#endnote-ref-373)
459. Сизова Алла Ивановна — артистка балета, нар. арт. СССР. С 1958 г. в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. [↑](#endnote-ref-374)
460. Соллертинский Иван Иванович (1902 – 1944) — музыковед, историк театра, {373} литературовед, педагог. С 1929 г. лектор и консультант, позднее худ. рук. Ленингр. филармонии. [↑](#endnote-ref-375)
461. Зандерлинг Курт (р. 1912) — немецкий дирижер. В 1941 – 1960 гг. дирижер Ленингр. филармонии. [↑](#endnote-ref-376)
462. Рахлин Натан Григорьевич (1906 – 1979) — дирижер, нар. арт. СССР. [↑](#endnote-ref-377)
463. Ферреро Вилли (1906 – 1954) — итальянский дирижер. В России гастролировал впервые в 1913 г. В СССР был на гастролях в 1935 – 1936, 1951, 1952 гг. [↑](#endnote-ref-378)
464. Попов Олег Константинович (р. 1930) — артист цирка, клоун, нар. арт. СССР. [↑](#endnote-ref-379)
465. Таким образом, стаж работы Л. С. Вивьена в Александринском театре — Театре акдрамы — Театре госдрамы — Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина исчисляется с 1 сентября 1911 г. [↑](#footnote-ref-88)
466. Роли, сыгранные Л. С. Вивьеном на сцене Александринского — Пушкинского театра, и спектакли, им там поставленные, в дальнейшем приводятся без указания театра. [↑](#footnote-ref-89)