

**Е**ДВА ЛИ не самые большие радости в искусстве доставляют мне театр и кино. Но театр больше. И огорчений тоже больше. На наших глазах одни театры возникают, крепнут, начинают сверкать, а другие тлеют и гаснут. Ныне болес, чем раньше, многое зависит от режиссера — того, кто творчески возглавляет театр. При одном режиссере театр чахнет, придет другой — и, глядишь, опять задышал полной грудью. У сильного режиссера и незаметные до того актеры расцветают. У слабого — самые, казалось бы, незыблемые актерские репутации тускнеют.

Я часто хожу в театр, а потому и радостей, и огорчений у меня много. О радостях — потом. А вот огорчения вызывают все чаще встречающиеся в актерской игре штампы. (В кино они попадаются реже.) На первый взгляд в ином театре внешне вроде бы все в порядке. И публика ходит, и все пышно, и «зелени» хватает. А приглядишься — штампы, как сорняк, глушат все. Причем, что удивительно, болезнь эта — работа на штампах — далеко не всегда возрастная. Те актеры старшего поколения, которые грешат ею, хоть могут похвастаться хорошей дикцией. А вот молодые, у кого еще и репутации настоящей нет, которые еще и на сцене не научились держаться свободно (уточним: развязность совсем не означает отсутствия скованности), а слова-то пробрашивают через губу, проглотив половину, и роль пащут поверху, — вот среди них, увы, часто можно наблюдать стремление сразу же опереться на избитые приемы. Конечно, самому докапываться до сути роли да искать свежие краски хлопотливо. Но без труда, как говорится...

Хрестоматийными стали ссылки на игру великой Ермоловой. Ведь не только в классике, а даже в ничтожных пьесах приходилось ей участвовать. Нет, я не к тому, чтобы узаконить подобное обстоятельство, — тут можно лишь посетовать. А чтобы сказать: не потому она была великой, что играла великие роли, а

потому, что роли становились великими, когда она их играла. А Остужев? Да тот, кто видел и слышал Остужева, не забудет его до конца своих дней.

Ну, а есть ли такие, кто и ныне идет путем Ермоловой и Остужева? Есть, есть, конечно, артисты, игра которых доставляет истинное наслаждение. Они щедры, и хотя образы, созданные ими, различны, но всегда окрашены обаянием их личности. Видно, что они обходятся не чужим, а своим, незаменимым пониманием жизни. Решают роли по линии наибольшего сопротивления, то есть не отмахиваются от сложного, непонятного, не стараются подменить его лежащим на поверхности, привычным. Пытаются постичь цену малейшего душевного движения. Эти актеры, собственно, и демонстрируют нам то, что мы теперь называем интеллектуальной манерой игры, то, что определяет современный театр, старющийся показать во всей сложности как логику, так и алогизм человеческого поведения сегодня.

Стоит сказать, что успех этих артистов — роль скоро мы включаемся в разговор, подытый «ЛГ», — составляет одно слагаемое аншлага, но именно то, которое вызывает самое непосредственное наслаждение у зрителя и благодарности драматурга.

**К**ТО НЕ ВИДЕЛ на сценах театров, как актрисы — взрослые женщины — играют мальчишек? Эти актрисы — трагически — исполняют свою роль в чудовищно взъерошенных париках, туго натянутых шортах, передвигаются, держа ноги циркулем и непрерывно размахивая руками, не говорят, а кричат. Кричат, кричат... Есть, конечно, артистки, которые делают это вполне достойно. Есть — не слишком оскорбляя вкус зрителя. Есть — менес уметь. В истории театра известны артистки, которые это делали попросту хорошо, то есть достоверно.

Алиса Фрейндлих играет Мальша в спектакле Театра имени Ленсовета «Мальш и Карлсон, который живет на крыше» тоже в лохматом традиционном

С. АЛЕШИН

и Лит. газетам 1984, 29 июля  
№ 26

# ...НЕ ТЕРПИТ СУЕТЫ

«мальчишеском» парике. И носит шорты. И шорты сидят на ней не как на мальчишке, а как на Алисе Фрейндлих. Так же машет руками. Правда, не непрерывно. И кричит. Время от времени. Нет-нет, да и поставит ноги циркулем. А также взбирается по лестнице на четвереньках, изображая собаку, и, достигнув верхней ступеньки, удовлетворенно повिलывает воображаемым хвостом.

Кроме того, она поет. Читает стихи. Разговаривает с Карлсоном нормальным голосом. Иногда тихо. Иногда ее голос сдавлен и прерывается от волнения — это голос Фрейндлих.

И при этом берет за душу зрителей — взрослых и детей безразлично. Потому что она играет не только мальчишку, а самое суть мальчишескую и открывает нам нас самих, таких, какими мы были когда-то, и прекрасно, если сохранили в себе хоть что-то сейчас.

Зрители смеются и поутно утирают залетевшие куда-то за ухо слезы. А Фрейндлих носится по сцене, уверяет нас, как хорошо иметь собаку, и влюбляет в себя всех сидящих в зрительном зале. И мы уже не замечаем ни тугих шорт, ни традиционного парика. Мы видим только себя — это мы сами двадцать, сорок, пятьдесят лет назад. А тем, кому повезло и кто сидит в зрительном зале с отцом и матерью, — это они сами, сейчас. Впрочем, это и мы сейчас. Во всяком случае — лучшее в нас.

Мне передавали, что Алиса Фрейндлих потому только один раз на гастролях в Москве сыграла Мальша, что считает себя уже не вправе играть такую роль. Ну что можно заметить по этому поводу? Если бы я это услышал непосредственно, я сказал бы актрисе так: «А разве вы можете перестать быть самой собой? И потом —

надо же подумать все-таки о зрителях. О тех, кто еще не видел вас в этой роли, и о тех, которые, естествовенно, захотят увидеть. Так что надевайте-ка ваш лохматый парик, натягивайте шорты и будьте любезны — дуйте на четвереньках вверх по лестнице!»

Впрочем, если уж говорить об А. Фрейндлих в одной фразе, то можно сказать, что ей по плечу все. Она способна сыграть и Мальша, и собаку, и роли трагедийные и комические. Может поразить эмоциональной открытостью и интеллектуальной глубиной. Короче, всё — это и есть всё.

Но перейдем к другой актрисе и другой роли: Дездемона — О. Яковлева.

Обычно исполнение этой роли не вызывало восторженных отзывов критики. У Яковлевой стало ясно, почему именно эта Дездемона оставила отца, пренебрегла всем и полюбила Отелло. Почему именно она (а не только Отелло) оказалась уязвимой и беззащитной перед кознями и клеветой Яго. Стала ясна мера ее любви к Отелло. И любовь к жизни. И страх, ужас перед смертью. Яковлева играет свою Дездемону с такой импровизационной естественностью и подробностью, что не верится, будто такое может повториться.

В чем же секрет таланта Яковлевой? Как и всегда, до конца его понять и даже угадать, думаю, не удастся. Но кое-что понять все же хочется. И вот это «кое-что» — именно переменчивость жизни Яковлевой во все время ее пребывания на сцене, которая совершается с полной отдачей и неповторимыми подробностями. Как и А. Фрейндлих, О. Яковлевой равно доступны и эмоциональная, и интеллектуальная манера игры. Это не значит, что Яковлева — актриса универсальная, совсем нет. Равно как под

интеллектуальной манерой я в данном случае не имею в виду сухую логичность исполнения. Как раз Яковлевой скорее свойственна внешняя алогичность поведения. Но ее игра заразительна и доказательна, хотя в доказательствах нет нужды — убедила.

В чем же прелесть такой игры, такого искусства и чем оно нам дорого?

Да, пожалуй, тем, что побуждает усилить мыслить, позволяет задуматься и, следовательно, соучаствовать умственно, а не только чувственно в происходящем. Эмоциональное восприятие, как известно, основное, когда речь идет об искусстве. Но когда чувственное восприятие сочетается с сильным умственным, оно делается и глубже, и прочнее.

Думать на сцене или заранее уметь немногие. То есть изображать более или менее достоверно «думанье» для профессионального артиста дело, разумеется, нехитрое. Зритель будет смотреть на актера и верить — да, вроде думает. Но это он, артист, думает. Не со мной. А вот думать так, чтобы и я, зритель, вместе с ним ломал голову, — дар редкий.

Тот, кто обладает им, как показывает практика, не должен отличаться какой-то особой, изысканной, утонченной или несущей следы тяжких раздумий внешностью. Никаких внешних показателей не требуется. Скажем, сократовского лба или запавших выразительных глаз, аскетического рта, впалых щек и тому подобных стандартных обозначений того, что, дескать, тут, мол,местилище мысли.

Вот, к примеру, Андрей Попов. Я надеюсь, он не обидится, если я скажу, что у него лоб как лоб. Глаза тоже обычного размера.

Тем не менее, на мой взгляд, именно А. Попов — это артист, который не раз

блистательно решал самые сложные задачи интеллектуального плана.

Ниже я расскажу об его двух работах в фильмах по моим пьесам. Не потому, что нахожу эти работы в его репертуаре наиболее значительными (не мне об этом судить), а так как считаю, что могу оценить исполнение этих ролей с наибольшим знанием.

Итак, вспомню А. Попова в роли священника, отца Серафима, и писателя Новикова («Все остается людям» и «Палата»).

Во «Все остается людям» у А. Попова был сильный противник — академик Дронова играл Н. Черкасов. Это дополнительно усложняло задачу А. Попова. На мой взгляд, он справился с нею вполне.

Прозрачные глаза, глядя в которые не поймешь, верит ли человек в то, что произносит, или нет. Спокойная, без малейшего нажима, мягкая манера говорить. Непокколебимая, если можно так выразиться, бездушность речи. Вас как бы приглашают ступить на зеленую симпатичную лужайку, под которой по каким-то неуловимым признакам ощущается опасность — не трясина ли там? Но по каким признакам? Казалось бы, ни к чему не предпринимать. И лишь один легкий, даже легчайший жест, который можно истолковать как ключ к образу, помогает нам. Когда Серафим приходит к умирающему Дронову, то в прихожей, на мгновение задержавшись перед зеркалом, он умело подщелкивает свою бородку, чтобы придать ей «вид». И все. И уже внешний лоск человека определен. И уже в ваше сознание заброшено зерно, из которого прорастает настроенность к аргументам этого человека. Вот пример интеллектуального раскрытия роли: в игре с полной уверенностью, что малейший, самый незаметный и вроде бы на-

меренно беглый жест будет оценен зрителем.

**КАК ПРАВИЛО**, писателей играют в кино и в театре плохо. Существуют штампы, по которым изображают писателей, и эти стереотипы изрядно-таки шабили оскомину.

Таких штампов в основном два. Первый — легкомысленное, глуповатое, восторженное существо, которое присутствует в пьесах и фильмах для того, чтобы всех распрашивать, всем восхищаться (или ужасаться), этаний недотепа (как говорят — «дурак с мороза»), которому все всё снисходительно разъясняют (а через него — о, изобретательность авторов! — и зрителю) и который время от времени попадает в нелепое положение, дабы истинные герои произведения могли... ну и так далее. Этаний доктор Уотсон при Шерлоке Холмсе. Ему не противопоставлена лысына и даже прическа «с заемом».

И второй — одержимый и лохматый. Такой тип находится в постоянном творческом транссе. Он судорожно склоняется над бумагой, едва услышит или увидит нечто питающее его вдохновение. Например, слово человека из народа. Такой писатель постоянно прохаживается, присаживается, чтобы тут же вскочить, и вообще ни минуты не ведет себя, как нормальный человек. Стоит ему завидеть клочок бумаги, как он набрасывается на него и начинает строчить с завидной скоростью.

В кинофильме «Палата» писатель Новиков пребывает не за письменным столом, а на больничной койке. Он заходит к врачу, встречается в саду при больнице с сыном и возлюбленной. Но не пишет. Так что, с точки зрения стандарта, изобразить писателя прямо-таки негде и не на чем. Попов и не изображает. Он слушает с вниманием собеседников, ему интересны окружающие его люди, и он не хлопочет о том, чтобы «произвести впечатление». Попов — Новиков обременен тем, что совершается вокруг, но обременен не против воли и не по чувству долга, а естественно, как

весом своего тела, как грузом, который ему предстоит носить всю жизнь именно в силу своего писательского призвания. Вот потому он и писатель. А не потому, что хватается за перо, ерошит шевелюру и сстрепенело разрывает в клочки исписанные листки.

Нет сомнения, что артисты, о которых я рассказывал своими успехами обязаны и режиссерам, и партнерам по сцене — нельзя сыграть действительно хорошо в одиночку, и еще многому другому: театр — дело коллективное. Но прежде всего — своему таланту, чуткости, стойкости, дисциплине. Своей щедрости. Вот цена их успеха. Истинного, неподдельного, когда даже не возникает кривотолков — каков он: кассовый, дешевый, дорогой, для гурманов или для самой широкой публики. Просто успех, который не нуждается в подпорках, в театрализованных финальных поклонах, с выходом «в образе», с церемониальным прохождением главного режиссера, царственно раздаривающего рукопожатия и избирательные поцелуи. С якобы вытолком на сцену любвеобильного автора и так далее, включая музыкальные эффекты, виртуозные манипуляции с занавесом (если есть таковой) и отчаянные броски цветочетелей.

При настоящем успехе после своей игры, после своей работы достаточно просто выйти на авансцену и принять заслуженную благодарность зрителей. А уж как она будет выражена — цветами, аплодисментами или тишиной, — в конце концов безразлично.

Успех! Все жаждут его. Но не все могут — да и хотят — понимать, что это не только когда аплодируют тебе, но и когда ты сам чувствуешь — добился чего-то нового. Увы, слишком часто приходится наблюдать, как артист начинает повторяться в своих выразительных средствах и, как стертая метафора, ничего не выражать. Долг критика — пробить тревогу. И это тоже, равно как и слово признательности за талантливую работу, необходимая часть столь своевременно начатого разговора об успехе — подлинном и мнимом.