

Настоящих актеров мало, но всегда достаточно

Творческое присутствие актера Сергея ДРЕЙДЕНА на протяжении последних сорока лет можно схематично обозначить пунктирной линией. Довольно случайный выбор профессии вдруг увенчался удачным дебютом на сцене знаменитого театра Акимова. Это было в 1964 году — а через два года последовал уход “в никуда”. Многочисленные попытки уйти из театра вообще сменялись показами у знаменитых режиссеров, возвращениями, контрактами с новыми театрами. Периодические исчезновения со сцены и, что называется, из виду чередовались с яркими появлениями на киноэкране (в основном под фамилией матери — Донцов), практически в качестве “свежего лица”. Именно таким было воспринято это лицо в начале 90-х в фильмах Юрия Мамина “Фонтан” и “Окно в Париж”, ставших в какой-то мере символом той эпохи. Самый конец прошлого века подарил театральным гурманам Санкт-Петербурга несколько блистательных “авторских” работ Сергея Дрейдена: его моноспектакль “Ревизор”, роли в спектаклях “Мрамор” (по Иосифу Бродскому) и “Отец” (по Стриндбергу) в постановке Дитятковского. Сейчас у актера только две театральные роли. Он “внезапно” снова востребован в кино (после фильмов Машкова и Сокурова он снимается в новой работе Андрея Зиняя). И все эти годы его шелестящий голос — с неповторимой мудрой и иронической интонацией — звучит в литературных передачах на радио.

Стиль жизни человека во многом характеризует его транспортное средство. У Сергея Симоновича Дрейдена — это велосипед. Именно на нем он перемещается до места службы, по Питеру вообще и даже ездит за город. Облегченная конструкция (дело рук знаменитого питерского изобретателя велосипедов) со специальным багажником для спаниеля, имя которой — Тиберия — значит — на равных среди проживающих в квартире актера, о чем свидетельствует табличка на двери. Интерьер мансарды, в которой проживают Сергей Симонович с супругой, обнаруживает склонность обитателей креативно относиться к предметам и их назначению. Портieraми и скатертью здесь служат индийские шали, купленные Дрейденом специально для этой цели, старое фортепиано трансформировано в витрину-секретьер, “Золотая Маска” венчает вход в туалет — отвлекает взгляд и “маскирует” тип помещения. Коридор увешан разнообразными велосипедами, а в проекте — пробить в стене коридора брешь для пристройки балкона (балкон в коридоре? Парадокс, но очень функционально...) Несколько графических работ — малая часть целой серии рисунков Дрейдена (смешанная техника: карандаш, перо, акварель — что нашлось под рукой), иллюстрирующих моменты пережитого, снабженные авторскими комментариями, общаются в далеком будущем стать книжкой. И несколько нехорошо выглядящих деревянных складней — но не иконы, а вырезанные театральные сцены — такой у Сергея Симоновича художественный промысел.

Тот же непредсказуемый подход у актера Сергея Дрейдена к выстраиванию собственной биографии. Мечтая поступить на операторский факультет ВГИКа, он идет в актеры, изначально и до самого окончания ЛИГИИКА не думая об этой профессии вообще. “В институте я ничего не делал, чем вызывал справедливое раздражение преподавателей”, — признается актер. А получив диплом актера и будущи пригласив в знаменитый театр Акимова, не проработал там и двух лет: “Театр Комедии дал мне, как для зрителя, был исключительно замечательным! Удивительный театр с удивительной коллекцией актеров. Особый театр, который не надо ни с чем сравнивать! А я сравнил чего-то там — это глупость. Потому что — я же Современником жил! Скажем, при моей жизни великие актеры были в Александринке. Может быть, я бы не увидел там ни одного хорошего спектакля, но я бы увидел игру Меркурьева (которого очень любил просто в жизни), я бы увидел гениального Симонова — при моей жизни он играл еще “Перед заходом солнца”. А я: “Зачем я буду это смотреть, когда есть Современник!”

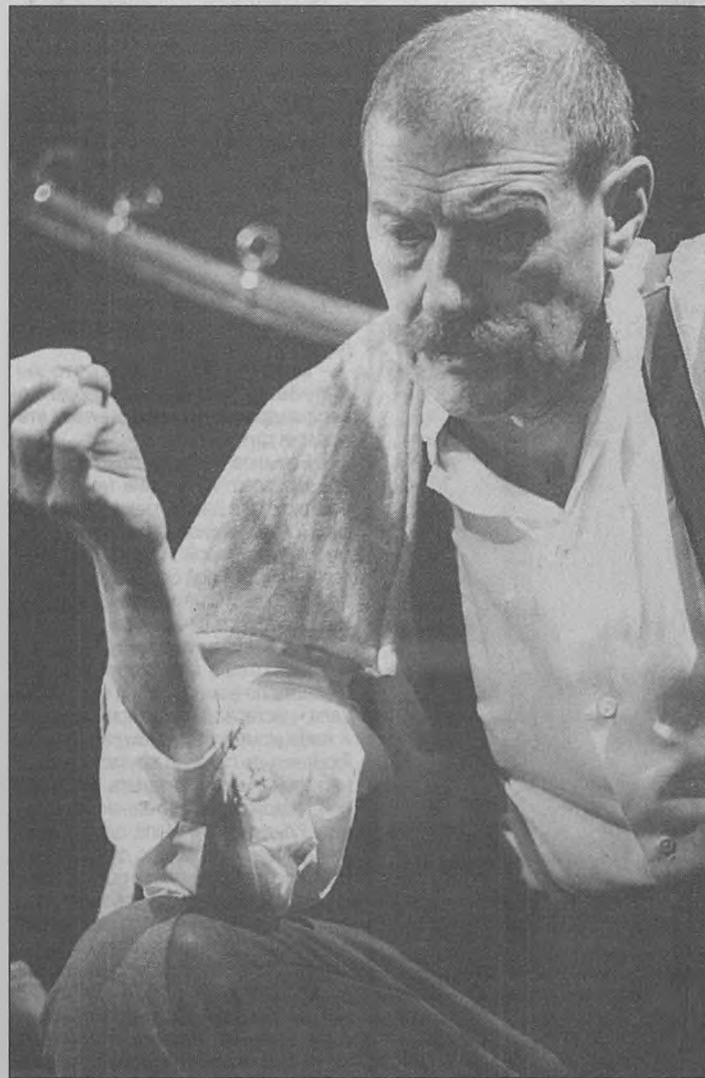
Воспитанный на спектаклях приезжавшего на гастроли Современника, который в те годы воспринимался им как эталон, “пропитанный игрой живых организмов”, максималист Дрейден и свой театр “изнутри”, и себя, как участника этого дела, “чистит

под Современником”: “На фоне имперской, широко обставленной игры, агитации, которая сваливалась на театральные подмостки в тональности комсомольских и партийных собраний, на сцене Современника люди просто разговаривали об очень простых вещах, но при этом несли очень сильный подтекст, “что-то не так” они играли физиологией! Тогда все было сознательные — и негодди, и положительные, и вдруг проскальзывало что-то бессознательно! Ведь в то же время в кино на Западе появился неореализм, где, по моим догадкам, играли непрофессионалы, и это, как художественный прием, было очень похоже на Современник”.

Вторым театральным явлением, существующим для Сергея Дрейдена в те годы, был, конечно, БДТ: “Там другая крупность: там — режиссура. У Георгия Александровича это был настоящий, волевой, абсолютно не играющий в демократию театр; в БДТ был диктат, но диктат мудрый: там была здоровая воля художника. Его театр был театральной целостностью... Удивительно: никогда ничего не падало, никаких фраз, все шло без накладок, при этом напряжение было художественное — никакого дисциплинарного напряжения не было. И движение настоящей театральной литературы, которое Товстоногов начал еще до БДТ, чуть на произведение, которые выигрывают от инсценировки”.

С самим Товстоноговым Дрейден познакомился, еще будучи восьмиклассником, в Доме творчества писателей: “Мы с ним катались на лыжах, и я ему рассказывал неспешные анекдоты; он хохотал, как безумный, потому что, кроме меня, их ему никто не мог рассказать. Общался с его сыновьями, бывал у него дома, но в том возрасте не оценивал ситуацию как “О! Сам Товстоногов!” — мне это было совсем не нужно. Он как раз поставил “Оптимистическую трагедию”, но тогда я не ходил в театр. В БДТ начал ходить, когда стал студентом. Может быть, начал небрежно, а потом уже — очень внимательно”.

Много позже их бытового знакомства Георгий Александрович увидел актерскую работу Дрейдена. Одна из студенток актерско-режиссерского курса Товстоногова пригласила Сергея сыграть в ее курсовой работе по рассказу Чехова “Жилец”. Перед предэкзамеменационным показом, в ожидании прибытия Товстоногова, он волновался, наверное, больше других, впервые находясь по эту сторону “кухни” великого режиссера: “Я помню волнение студентов: “Идет! Идет!” помню собственное волнение... Как по цепочке передали: “Идите! Идите!” — и Кадман, старший преподаватель, пошел встречать мастера. Объявляют отрывок — студент такой-то. А я чувствую колоссальное напряжение — выхожу, без речей, один. Это — пьяный человек — очень сложно избежать обихода мест. И вот это колоссальное волнение, как фокус, перешло в игру (то есть мой герой, я понял, вполне имеет право волноваться). И пошла игра, и пошел смех — волнами, взрывами, хохот Тов-



С.Дрейден в сцене из спектакля “Отец”

стоногова. Я только удерживал себя от того, чтобы не “нажимать” больше. Это Товстоногов мне обеспечил такую игру. Я витал, меня “носило”. Вот эта эманация чувствовалась в каждом его спектакле. Я когда приходил к нему в театр, уже до начала спектакля начинал волноваться, как зритель, в предчувствии”.

Товстоногов после показа похвал ему руку и сказал: “Сергея, замечательно! Спасибо большое!” А когда был показ на экзамене, у Дрейдена уже не было этого волнения. Гораздо позже актер понял: тогда, в первый раз, Товстоногов увидел успех, а во второй раз — что ничего этого нет: “А сегодня я узнал, что после того первого показа он сказал этой своей студентке на разборе: “А где вы? Он же километрами может играть, он же — как животное! (У Товстоногова была такая оценка, он про Лустекава говорил, что тот — кошка). Но я же вас не видел! С ним-то все понятно...” А на следующий раз не все было понятно. Меня не “понесло”. Позже кто-то мне рассказал, что когда зашла речь о кандидатуре на какую-то роль и Товстоногову сказали: “Ведь это же Сережа Дрейден!” Георгий Александрович ответил: “Но он же не умеет закреплять!” Дрейден знал о своем неумении закреплять. Еще Петр Наумович Фоменко пригласил поработать его ассистентом на спектакле “В этом миллом старом доме” (то есть закреплять с актерами найденный режиссером рисунок роли, считая что самому актеру это будет полезно): “Фоменко был прав. Но сейчас-то я другой. После того как сыграл Видоплясова, меня уже не так “несло”, я научился делать какие-то вещи, которые ценил в актерах как зритель. Я постепенно научился закреплять и вместе с тем развивая импровизацию. Не всегда удавалось, но я уже встал на этот путь. А тогда с любимым театром Товстоногова не состоялись. Когда я зашел к нему в кабинет договариваться о показе, он сказал: “Сережа, я не вижу логики в вашем движении. Давайте, мы посмотрим... Правда, у нас нет места”. Я себе сказал: “Ну, если он так неинтересован, я не буду показываться”.

Уйти из Театра Комедии Дрейдена заставила все-таки влюбленность в театр Ефремова: “Акимов убеждал меня остаться, а я — уходил, делал предложения — а я пренебрегал (мне казалось: ведь это — не Современ-

ник). Он ушел... сначала — учиться автомобильному делу, потом месяц возил хлеб по ночам, а днем репетировал со своим партнером Вячеславом Захаровым (сегодня — актером Театра на Литейном), который до сих пор считает Дрейдена своим учителем: “Мы — партнеры до сих пор в театре, на радио — везде, известная пара, как Ширвиндт с Державиным!” А в Современник Дрейден поступил позже, когда театру нужны были актеры для постановки трилогии. Но и оттуда ушел уже через несколько месяцев (“Я хотел, чтобы меня воспринимали по-крупному, а меня воспринимали мелко...”). Дрейден вернулся в Ленинград, испросил встречу с Акимовым, она произошла за два года до смерти режиссера: “Он: “Не получились?” Я: “Я хотел бы вернуться!” Он: “Но вы представляете, какая вас теперь ждет здесь жизнь?” Я поблагодарил за мудрый совет и ушел. Он был благодарный, а я — неблагодарный...” И Дрейден стал работать на радио, потом — дизайнером в Институте морского флота, а потом снялся в кинокартине “О любви” у Михаила Богина (участие в которой эмигрировавшей Викторией Федоровой “отложилось” фильмом на полку на двадцать лет).

“Выходи в народ” — вполне в жанре Дрейдена. Сам он объясняет это, в частности, тем, что все свое детство он провел в абсолютно домашних условиях, даже в первом классе не учился, а был водим няней в немецкую группу на дому (сохранившуюся от старых времен). А когда его перевели в школу (непростая была школа — школа Грибоедова, бывшая “Анненшупе”, в которой учился, например, Иосиф Бродский и другие знаменитые люди, об этом даже книжка есть), то через 10 минут после начала урока он встал, взял свой портфель, собрал туда тетради, объявил: “Мне домой надо! Мне пора” — и ушел. Но потом вместе со школой в жизнь “домашнего мальчика” вошли пионерские лагеря от крупных заводов, где он проводил по три смены за лето. (Потому что маме — актрисе, самые разнообразные представления, где она выступала, выдавали путевки; а она в это время ездила на гастроли, зарабатывала деньги — ей ведь надо было кормить сына, себя и собаку и отправлять посылки мужу в лагерь (театральный критик Симон Дрейден был арестован по

58-й статье). “А дальше мои “побеги”, собственно, строились на том, что жизнь — большая и я ее должен знать! Допустим, когда на телевидении играл роль врача, я пришел к своему товарищу-врачу в родильный дом на операцию — и тут же упал в обморок. Встал, очухался, снова стал смотреть дальше — уже не падал. То, что тебе может подбросить реальная жизнь — не придумавши! Недаром ведь Питер Брук вывез на семь месяцев в Африку своих актеров — и сделал спектакль. Или Додин — я знаю, что сегодня он готовится увезти труппу куда-то в Сургут, делать спектакль по Гроссману (как когда-то готовил “Братьев и сестер”). И такая поездка, конечно, стоит денег — но такое познание очень действительно, обеспечено”.

Только в конце семидесятых, много лет спустя после смерти Акимова, актер Дрейден вернулся в Театр Комедии, где и проработал последующие 10 лет (рекордный срок! Все как у людей — трудовая книжка, в которой отмечены благодарности, премии, заслуги...). “Я долгое время кокетничал с этой профессией — уходил в шоферы, дизайнеры, печатники... А в 1971 году умерла мама, и многие вопросы, которые находились в подвешенном состоянии, исчезли... Мама никогда мелочно не включалась в мою жизнь — очень целено включалась: крепким, правильным, прямым словом, постоянно видела мои проявления, поступки — пропускала, пропускала, пока дело не достигло до очень существенных вещей, касающихся меня, моей жизни. Это я теперь понимаю, а тогда отмахивался, убегал, лишь бы меня не трогали...”

Дрейден и потом менял — города, театры, и профессию. Сергей Симонович принадлежит к актерам, для которых профессия — их человеческая сущность, которые, выходя из театра, не становятся “просто прохожими” — а несут свое актерское содержание “в мир”. Мы переходим с ним дорогу, по которой несутся машины, в непопленном месте (спешим). Машины на нас не реагируют — не бавляют скорости. Я всем своим существом стремился миновать опасный участок как можно быстрее — гонит элементарный страх. Дрейден вдруг останавливается и начинает еле-еле ковылять, прихрамывая. Он забывал про страх — погружался в роль и свято верит в действительность такой стратегии — волшебную силу искусства — “Золотые Маски”) публика уходила целыми рядами, возмущенная медицинскими подробностями, обсуждаемыми на сцене, а из зала раздавались крики “Позор!” — Дрейден смело вступал в это состязание с жанрской атмосферой, меняя интонации, обращая авторские реплики в зал, ими общаясь с залом...

“Вот я воспринимаю себя как сто-процентного артиста — это такое говороение, существование, которое подхватывается с той стороны, то есть партнером, режиссером, публикой. Авторские актеры — отдельная категория людей; их очень мало — способные создать пьесу. Легко, просто одаренные актерски, не могут этого делать, им этого не надо: это “разделение” должно быть! Справедливости в том, что разница между нами есть! И эту разницу мы должны соблюдать — индивидуально. Знать свое место. Знать свои отличительные качества и блистать их. Я убежден в этом! Просто верю в это и не хочу подвергать это сомнению! В принципе идеал актера — Эдуардо Де Филиппо: мольеровский тип актера — автор. Есть театры, идущие по следам режиссера, есть актеры, “монтажирующие” роль, а есть — авторы роли. Даже одареннейшим режиссерам чаще нужны “исполнители”, “авторы” они не припадают... Актер — Марсель Марсо, я видел его когда-то в Ленинграде и совсем недавно в Гамбурге видел афиши — он до сих пор выступает!.. Кажется, концептуально Дрейден очень близок великому французскому миму: ему достаточно развернуть коврики на улице, и весь последний театр он обеспечит сам...”

Сам он считает, что истинных актеров — мало, при этом добавляет,

что всегда — достаточно. “Людей с кистью и палитрой — много, а художников — мало. Также много и людей, выходящих на деревянные подмостки, которых освещают прожекторы, или стоящих перед кинокамерой. Но мне достаточно одного Чарли Чаплина. Могу пересматривать его фильмы десять тысяч раз. Я не занимаюсь “коллективизацией”, мне это не нужно”.

В актерском мире, где принято с осторожностью высказываться друг о друге, обескураживающая прямота в оценках и высказываниях Сергея Симоновича не облегчает его отношений с коллегами. И здесь для него важно быть понятым предельно точно: “Подобно тому, как существует тема педагога и ученика, когда ученик защищается, а педагог между тем борется не с ним, а с его ошибкой, я тоже воюю не с тобой лично, а с явлением. И еще очень важна эта способность разделять вещи и честно, грамотно двигаться в своих ошибках”. Дрейден признается в своем максимализме: “Раньше я пелась на идеал, а сейчас говорю только про идеал. Прочту книгу — неделю живу литературным героем. А как иначе?”

И добавляет: “Раньше пелась, потому что идеал был общепринятым, коммунистическим. А я свое партийное движение закончил на пионерах. Меня исключили из пионеров — и этим все закончилось. Сняли галстук, сказали: ходи алаш. Мне это без разницы. Я и сейчас галстука не ношу”. Имея всегда идеальное представление о театре, назначении актера, об искусстве вообще, он неизбежно периодически сталкивался с несоответствием между реальностью и идеалом. “Театру отпущено не только менять, предлагать какой-то новый тон; театр предлагает определенную манеру не просто понимать, а проживать вещи, думать? Тот же подход к театру как коллективу единомышленников: “Я не верю в театральный коллектив. За исключением разбора роли или интересной репетиции. Актерский мир мне, как наблюдателю, не интересен. Актеры мне интересны только как партнеры. В остальном приходится разгадывать сплетение интриг”.

Для Дрейдена несоответствие идеалу в профессии трагично, это перекрывает все, что держит его в театре. И тогда он уходит.

Вот уже два года Дрейден играет Аева на сцене МХТ (говорят, Олег Пальч Табаков имел по этому поводу особое мнение, но Шапиро его отстоял). “Мне важно то, что я выиграл, а выиграл я одно — сыграл. Я бы грустил по этому тексту, по своим собственным выполненным задачам, отлучи меня от этого спектакля. Я что-то выполнял, интересное и близкое мне по духу, но редко бывает, что выполняешь задачу, которую поставил сам. Удивительный, счастливейший случай для меня. Страшно благодарен Шапиро”. Над этой своей ролью, как и над любой другой, Дрейден работает постоянно — и за стенами театра, и на репетициях, не перестает и на спектаклях, иногда находясь на заднем плане, когда, казалось бы, его участие в мизансцене вовсе не предусмотрено. Каждая деталь бесконечно доводится до совершенства: “Понял, что Аев самостоятельно не способен завязать шарф; на вчерашнем спектакле с недоумением снял его, разложил на скамеечке, аккуратно разгладил — безумно интересно!” Дрейден из тех, кто играет всем корпусом, физиологией, кажется, его тело неуправляемо и вся эта пантомима стихийна и существует независимо от него: “Иногда я чувствую себя кукольным, а нога — марионеткой...” Его часто упрекают за эту чрезмерность присутствия. Однажды, когда Дрейден играл Видоплясова — “отражение” Фомы Фомича (по словам Наума Барковского, реакция на партнера должна была быть подобна “подсолнечнику на солнце”), исполнитель роли Фомы Фомича развернулся на него и на несколько минут остановил спектакль, демонстрируя негодование на “свое отражение”, слишком завадешнее вниманием публики. Дрейден знает это за собой — и очень благодарен режиссерам, “дающим воздух для развития, для игры”.

“Когда надо — Адольф Яковлевич Шапиро тихо меня остановит, я знаю, что “глаз” за мной есть — успокоит и предупредит”.

Он не относит себя к какой-то определенной эпохе. А по поводу принадлежности к “школе” говорит: “Даже во время пауз в театральной биографии занимался сам, было много товарищей, которые “направляли”: так возникло увлечение пантомимой, поэзией... Моими учителями были Б.В. Зон и люди, которые работали с ним (Зон стажировался у Константина Сергеевича). Много читал о театре, книг было много в связи с профессией отца. Моя школа — некая смесь, но — вокруг системы Станиславского, в которой я никогда не испытывал никаких сомнений. Старался всегда брать из “чистого колодца”, так, работая над ролью Аева, изучил двухтомник — историю создания “Вишневого сада”. В семидесятые годы вдова Михаила Чехова прислала его книгу, изданную в 50-х годах в Америке, вдове Н.П.Акимова, Елене Владимировне Юнгер; я сделал копию и читал ее еще задолго до того, как она была издана у нас. Тогда же в рукописях прочел перевод “Пустого пространства” Питера Брука”.

ро тихо меня остановит, я знаю, что “глаз” за мной есть — успокоит и предупредит”.

— Сергей Симонович, каким количеством ролей вы можете жить одновременно?

— Для меня всегда существовала эта проблема. И это привело к тому, что я резко сократил поле деятельности. Отчасти поэтому я отказался от работы в БДТ. Там несколько слоев: первое — безусловная для меня роль, требовавшая колоссального напряжения — “Отец” Стриндберга в постановке Дитятковского, на которую я пришел в БДТ и которую играл с 1998-го по 2004 год. Второе — Несчастливцев в “Лесе” Шапиро; уходил с этой роли, договорился уже с Лавровым, что отправившись с роли, потому что — возраст, и на новый сезон уже собирались найти замену. Но тут — гастроли в Ярославль, на родину предков моей мамы (помню, я четко понимал, что уже не играю, а доигрываю), и там вдруг почему-то перестал чувствовать этот комплекс, и так и продолжал играть еще несколько лет с огромным удовольствием для себя. Третье — добавлял Орсино в “Двенадцатой ночи”. И тут что-то произошло: я не мог играть эту роль. Более того, я понял, что не могу это играть, потому что все остальное не могу играть. Я вам расскажу историю. Киев, 83-й год, я делал зарядку перед домом и наблюдал играющих в футбол мальчишек. Один из них, маленький, ужасно подвижный, азартный, активный, вдруг, без всякого перехода, резко остановился и отошел. Все к нему: “Ты что? Что случилось?” Он как неожиданно спокойно: “Нет игры...”

— Вы до сих пор помните этот случай...

— Я ведь учился в художественной школе, у меня навик — “держать объект” Или вот еще наблюдение: мальчик в тире стреляет из пневматического ружья, заряжает, вдруг оборачивается и пристально куда-то смотрит. Оказалось — смотрит на дерево. Его спрашивают: “Ты что?” Отвечает: “Надо смотреть на зеленое, чтобы улучшить прицельность”. Так вот и у меня игра стала портиться. Скажем, роль в “Отце” была для меня органичной, тем и держалась (изумительный перевод!), в “Леое” — тоже. А “Двенадцатая ночь” — клоачная. Внутренне — конечно, еще чуть-чуть — и я даже “Отца” уже не смог бы играть так, как раньше... И четвертое: что-то поменялось в моем ощущении здания БДТ, стены, потолки, полы стали другими. И ручки дверей... Но кроме этого, есть мои отдельные от БДТ планы, почему “я”, мои личные дела должны уйти на второй план? Как раз возник “Вишневый сад” в МХТ, кроме того, я играл в “Потерянных в звездах” на Литейном...

— Но вы все-таки нашли в театре то, что искали?

— Ищу! Не яростно, не захватнически. Наверное, мне вполне достаточно тех режиссеров, которых я нашел: знаю, что с пустыми предложениями они ко мне не придут.