

Б И Б Л И О Т Е К А

ISSN 0132-2095



**ОГОНЁК**

№ 49

1984



*Наум ЛЕЙКИН*

*ТЕАТРАЛЬНЫЕ  
ПОРТРЕТЫ*

М О С К В А  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«П Р А В Д А»



БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 49

---

Наум ЛЕЙКИН

# ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ

Москва. Издательство «ПРАВДА»  
1984

## Наум ЛЕЙКИН

*Вот уже более тридцати лет в центральной прессе появляется имя критика Наума Лейкина. Он пишет преимущественно по вопросам театрального искусства. Его перу принадлежит множество театральных статей, очерков, рецензий, опубликованных в различных газетах и журналах, в том числе в газетах «Литература и жизнь», «Литературная Россия», «Литературная газета», «Советская культура», «Московская правда», «Неделя», в журналах «Огонек», «Театр», «Театральная жизнь», «Советская эстрада и цирк» и других. Им написана (в соавторстве с Е. М. Мессерер) монография «Азарий Михайлович Азарин» (1972). Он также автор книжки статей и очерков «Актер, актер и еще раз актер...» (1975), глав в сборниках «Л. М. Леонидов» (1960), «Михаил Царев» (1983).*

*Родился Наум Борисович Лейкин в 1922 году. Сразу после окончания десятилетки был призван в ряды Советской Армии. Участник Великой Отечественной войны. Демобилизовавшись в 1946 году, поступил на театроведческий факультет Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Окончил его в 1951 году и с тех пор работает в периодической печати. Последние двадцать с лишним лет Н. Б. Лейкин — член редколлегии, ответственный секретарь редакции еженедельника «Литературная Россия». Он член Союза журналистов СССР и Всероссийского театрального общества.*

*За заслуги и многолетнюю плодотворную работу в советской печати Н. Б. Лейкин награжден орденом «Знак Почета», Почетной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР, ему присвоено почетное звание заслуженного работника культуры РСФСР.*

## «...ЧЕЛОВЕК НОВОГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА»

Есть художники, чья жизнь в искусстве необыкновенно ярко, рельефно выражает эпоху. Их творчество, как бы ни было оно тематически и жанрово разнопланово, в основных, магистральных направлениях становится своеобразным художественным символом своего времени. А их человеческий, гражданский облик естественно сливается с создаваемыми ими образами выдающихся современников, независимо от того, реальные это лица или герои вымышленные.

К числу таких больших художников нашей социалистической эпохи принадлежит и Николай Константинович Черкасов. Именно принадлежит, несмотря на то, что его уже нет с нами. И не только потому, что он много снимался в кино, что целый ряд фильмов с его участием стал классикой советского кинематографа, продолжает и еще долго будет продолжать свою экранную жизнь. Столь же стойко и выпукло сохраняются в памяти видевших его людей и лучшие сценические создания Черкасова. Конечно, число театральных зрителей Николая Черкасова не идет ни в какое сравнение с его кинематографической аудиторией. Но разве в этом дело! Главное то, что, как верно заметил один из критиков, Черкасов ушел из жизни, когда был уже не просто знаменитым артистом, но стал как бы спутником миллионов людей. Поэтому-то, уже отданный истории, Николай Черкасов живет в памяти и сознании различных поколений своих современников как неотъемлемая часть их эстетического багажа, их духовного мира.

И, наверное, у каждого был и есть свой Черкасов.

Для одних — это академик Дронов, мудрый гуманист, мужественный борец, забывающий о себе ради счастья людей.

Для других — известный ученый-садовод Мичурин, беззаветно влюбленный в свое дело.

Для третьих — благородный «рыцарь печального образа» Дон Кихот, чудаковатый в своей наивной беспомощности, великий в своей неравной борьбе за высокие идеалы.

Для кого-то Черкасов неотделим от славного патриота, отважного

и могучего защитника земли русской Александра Невского. А для кого-то — от нескладного, длинноногого, бесконечно добродушного географа и путешественника Паганеля.

Кому-то Черкасов запомнился пламенным поэтом-трибуном Маяковским, а кому-то — обаятельным, ироничным, тонким кинорежиссером Грозовым.

И, конечно же, для всех, кто хоть раз видел Черкасова в фильме «Депутат Балтики», он навсегда останется профессором Полежаевым, безраздельно и убежденно отдающим свой ум, свое сердце, свои труды и знания — всего себя — Революции.

Да разве перечислишь все заметные актерские воплощения народного артиста СССР Николая Константиновича Черкасова на сцене и на экране, вдохновенные воплощения, благодаря которым он на своем более чем сорокалетнем творческом пути стал близок и дорог зрителям разных возрастов и поколений, завоевал поистине всенародную любовь и популярность!

Черкасов — это даже не глава, а целый, уникальный и неповторимый, раздел в истории советского театра и советского кинематографа. Сам он никогда их не разделял, не разграничивал, утверждая, что для него «театр и кино — родные братья, и даже больше — близнецы», что «творческая работа в театре и в кино дополняет и взаимно обогащает советского актера», что при всем своем технологическом различии, «природа творчества в театре и в кино едина». А на часто задаваемый Черкасову вопрос: «Что вы больше любите — театр или кино?» он обычно отвечал: «И то и другое, но лишь в тех случаях, когда налицо содержательная драматургия, значительная идея произведения, интересно выписанный драматургом образ и талантливый, увлекательный замысел режиссера».

Да, все это так. И нет нужды скрупулезно подсчитывать, какому из этих видов искусства Черкасов отдал больше сил, больше сердечного жара, в каком из них добился больших успехов. Будем рассматривать его актерский путь в единстве. Тем более что сценические и экранные образы Черкасова взаимопроникали и дополняли друг друга, порой даже пересекались и накладывались один на другой. Так, например, был период, когда он вечерами играл в театре Петра в пьесе Алексея Толстого «Петр I», а по утрам снимался в одноименном фильме в роли царевича Алексея. Товарищи Николая Константиновича сложили даже по этому поводу шутовское двустишие:

С утра и до утра —  
То Алексея, то Петра...

Или, сыграв академика Дронова в спектакле «Все остается людям» С. Алешина, через несколько лет Черкасов исполнил эту же роль в одноименном фильме. Иваном Грозным, Дон Кихотом артист также был и на сцене и на экране.

Любопытно, однако, что самоограничение актеров, посвящающих себя исключительно кинематографу, Черкасов считал ошибкой, ибо видел в театре богатую лабораторию для творческого роста актера, где он накапливает мастерство, развивает свою эмоциональность, темперамент и культуру актерского мышления. К такому выводу Черкасов пришел, исходя из собственного опыта, постоянно и прочно связанного с театром, несмотря на свою интенсивную и плодотворную работу в кино.

Начало этому опыту было положено еще в 1918 году, когда сын скромного петроградского железнодорожного служащего Коля Черкасов вместе со своими товарищами по трудовой школе, в которую была преобразована их гимназия, посещал специальные бесплатные представления для учащихся в знаменитом Мариинском театре. Перед открытием занавеса к молодежи со вступительным словом обращался А. В. Луначарский, популярно объясняя идею и образное содержание предстоящего спектакля. Он увлеченно говорил и о тех грандиозных задачах, которые Советская власть ставит перед искусством, стремясь сделать его доступным самым широким слоям трудового народа. А в самих этих спектаклях часто выступал Ф. И. Шалапин. И все это — страстная пропагандистская мысль Луначарского, поражающая мощь и глубина шалапинского искусства — захватывало ум и сердце впечатлительного юноши, звало его в неведомые, манящие дали.

Черкасов стал завсегдатаем Мариинского театра. И когда весной 1919 года, после окончания трудовой школы, представилась возможность поступить туда статистом, он, не раздумывая, с радостью окунулся в этот влекущий все его существо театральный мир. Счастье находиться на одних подмостках рядом с Шалапиным, непосредственно наблюдать, впитывать чудо рождения сценических образов великого артиста и привело молодого Черкасова к твердому и бесповоротному решению — навсегда связать свою жизнь с театром.

Но — с каким? О драме он пока и не помышлял. Статист, затем мимист, Черкасов исполнял небольшие мимические роли в постановках Академического театра оперы и балета (бывший Мариинский) и параллельно начал даже выступать с характерными танцами в передвижной «Студии молодого балета». Однако уроки реалистического актерского мастерства Шалапина, его изумительного искусства перевоплощения Черкасов, пусть бессознательно, усваивал и запомнил на всю жизнь. О, как они сгодились ему впоследствии, эти уроки! Недаром уже много лет спустя Николай Константинович писал, что он «в своей собственной работе над образами Ивана Грозного и Дон Кихота не раз вспоминал отдельные подробности шалапинской игры в этих ролях». Точно так же стоял перед глазами Черкасова и шалапинский Варлаам из «Бориса Годунова», когда позже Николай Константинович готовил эту роль в драматическом театре.

Словом, именно в Академическом театре оперы и балета, куда шестнадцатилетнему юноше открыла доступ Октябрьская революция и где он провел свыше четырех лет, Черкасов, по его собственному признанию, «получил свое актерское крещение». Лишь после этого для Николая Черкасова началась систематическая и планомерная учеба актерскому ремеслу в Ленинградском институте сценических искусств, который он окончил в 1926 году.

Но и тогда молодой актер не стал сразу тем Черкасовым, которого мы знаем. Путь к вершинам реалистического актерского искусства, к образам высокой идейной концентрации, глубинного психологического наполнения был у него не прямым. На подступах к этому пути Николай Черкасов прошел через модное в те годы увлечение эксцентриадой, заостренной и броской формой внешних характеристик.

В известной мере репутация Черкасова как актера-эксцентрика сложилась еще в институте, где он вместе со своими товарищами Борисом Чирковым и Петром Березовым подготовил оригинальный пародийный танцевально-акробатический номер «Пат, Паташон и Чарли Чаплин». Это был шуточный эксцентрический, во многом импровизационный танец, изобилующий различными забавными движениями, смешными позами и трюками. Исполнители в соответствующих образах трех популярнейших кинокомиков (Пат — Черкасов, Паташон — Чирков, Чарли Чаплин — Березов) старались перещеголять друг друга в веселой выдумке всевозможных невероятных положений. Тощий, долговязый, в помятом котелке и кургузом пиджачке, с уныло свисающими усами, Пат — Черкасов, например, сгибался пополам, обвивал одну ногу другой, здоровался сам с собой, соединяя за спиной руки, с лихой небрежностью перешагивал через головы своих партнеров и т. п.

Буффонадное трио имело колоссальный успех сначала в студенческой самодеятельности, а вскоре и на профессиональной эстраде. Номер этот долго сопутствовал Черкасову. Уже работая в театре, он продолжал выступать с ним на эстраде, в том числе в Московском и Ленинградском мюзик-холлах, и даже снялся в нем в одном из первых своих кинофильмов («Мой сын»).

А первой ролью Николая Черкасова на драматической сцене стал Дон Кихот. В образе Рыцаря печального образа Черкасов дебютировал в Ленинградском Театре юных зрителей, куда он был принят после окончания института.

Примечательно, что с этим вечным образом благородного идадьго из Ламанчи Николай Константинович не расставался на протяжении почти всей своей творческой жизни.

Первый раз он встретился с Дон Кихотом еще в бывшем Мариинском театре, где ему как статисту было поручено в опере Массне «Дон Кихот» появляться на несколько секунд в глубине сцены



на белом коне, дублируя в этом эпизоде исполнителя главной роли — Ф. И. Шаляпина. Затем в «Студии молодого балета», в пантомимическом спектакле «Дон Кихот» Минкуса, Черкасов уже сам исполнял заглавную роль. После этого были черкасовские Дон Кихоты в драматических спектаклях Ленинградского ТЮЗа, Ленинградского театра драмы им. А. С. Пушкина. И, наконец, в 1957 году появился Дон Кихот — Черкасов в одноименном фильме Г. Козинцева.

Все это были, разумеется, разные Дон Кихоты, вылепленные разными актерскими средствами и способами. И, конечно, невозможно сравнивать эксцентрическую, смешную и трогательную одновременно, фигуру тюзовского Дон Кихота с его образом большого философского насыщения, созданным Черкасовым в кино. Но в каждом из своих Дон Кихотов артист оставил частицу души, ибо это был один из его любимых героев — непримиримый к злу, бесстрашный борец за добро и справедливость.

Тема такой борьбы, или, говоря словами одного из исследователей черкасовского творчества, «тема воинствующего добра», определяет собой, проходит красной нитью через все это прекрасное творчество. С воплощением этой гуманистической темы связаны наиболее значительные, крупномасштабные актерские свершения Черкасова, в которых он утвердил себя выдающимся мастером советского театра и кино и которые неотделимы от его имени в памяти благодарных зрителей.

Прежде всего это образы современников, людей революционного миропонимания, активного, созидательного действия, напряженной, ищущей мысли. Все это — личности крупные, выражающие передовые идеи времени, его жизнеутверждающий пафос. И в каждой из них какой-то гранью своего духовного богатства, своего таланта раскрывалась и личность самого Черкасова, к которому, как и к его героям-современникам, полностью применима формула А. М. Горького: «Он — человек нового человечества, большой, дерзкий, сильный...»

Галерею таких этапных ролей Николая Черкасова, ролей-вех, воссоздающих образы людей нового человечества, открывает профессор Полежаев из кинофильма «Депутат Валтики». В 1936 году, к моменту выхода картины, Черкасов был уже довольно популярен и как актер Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина (в котором оставался до конца жизни) и как киноактер. В его творческом активе был уже ряд интересных, заметных работ в советском и классическом репертуаре. Но именно роль революционного ученого Полежаева, убежденно и страстно вступающего со своим народом на путь строительства новой жизни, сразу сделала Черкасова известным миллионам. Трудно переоценить значение этой роли в человеческом, художническом, гражданском становлении артиста. Недаром он подчеркивал, что работа над этим образом стала для него «политической школой», давшей ему воз-

можность «углубиться в историю борьбы нашего народа за революционный путь своего развития, еще глубже понять и полюбить наше советское настоящее, научиться видеть в нем ростки нашего будущего». И еще Черкасов говорил: «...Мне кажется, что я всю жизнь несу в себе сердце Полежаева».

Это сердце вечно молодого, несмотря на годы, жизнелюба, сердце советского патриота, борца за идеи Коммунистической партии, за народное дело трепетно, горячо билось в таких черкасовских образах, как великий пролетарский писатель-гуманист Алексей Максимович Горький (спектакль «Ленин» и фильм «Ленин в 1918 году»), как вдохновенный, одержимый неутомимыми поисками преобразователь природы Иван Мичурин (спектакль «Жизнь в цвету»), как выдающийся поэт советской эпохи Владимир Маяковский (спектакль «Они знали Маяковского»).

Достигая поразительной достоверности в передаче неповторимых особенностей внутренней — социальной и нравственной — сущности и внешнего облика своих героев, становясь в их образах каждый раз другим, Черкасов вместе с тем всегда оставался самим собой. А ведь в этом-то и состоит диалектическая суть реалистического перевоплощения актера в образ. Кого бы ни играл Черкасов, он глубоко и восторженно, поистине виртуозно овладевал органической природой изображаемых им человеческих характеров. При этом важнейшим признаком его актерской индивидуальности являлось отчетливое, целенаправленное понимание идейных задач своего искусства. Отсюда такая социальная точность и психологическая убедительность в обрисовке и трактовке исторических портретов, составляющих весьма обширный пласт творчества Николая Черкасова.

Разве можно забыть его величественного эпического Александра Невского из одноименного фильма! Так и видишь перед собой светлую, сильную, суровую фигуру легендарного русского полководца. Так и слышишь могучий черкасовский голос: «...А кто с мечом к нам войдет — от меча и погибнет! На том стоит и стоять будет Русская земля!..»

Точно так же навсегда запомнился злобный, подозрительный, трусливый взгляд черкасовского царевича Алексея, представшего в фильме «Петр Первый» не только в своем человеческом ничтожестве, но и в своей бессильной, исторически обреченной реакционной активности.

Наконец — Иван Грозный, воссозданный Черкасовым в одноименном фильме и в спектакле «Великий государь» во всей острой, контрастной, противоречивой сложности человеческой природы этого незаурядного государственного деятеля. И на экране и на сцене артист, по его собственным словам, стремился раскрыть трагедию сильной личности. «И не просто сильной, но наделенной властью, когда каждый поступок становится историческим, когда судь-

ективные недостатки становятся общенародными бедами, когда судьбы других и многих зависят от судьбы одного человека».

Интересные, хотя и не столь значительные в силу неполноценности драматургического материала, исторические образы воплотил Черкасов в биографических фильмах «Александр Попов», «Мусоргский» и «Римский-Корсаков». В первом из них Николай Константинович играл заглавную роль, показывая гениального изобретателя радио и как прозорливого, необыкновенно упорного и целеустремленного ученого и как гражданина, честного и неподкупного русского патриота. В двух других фильмах Черкасов впечатляюще исполнял роль видного общественного деятеля Владимира Стасова, вождя «Могучей кучки», гордого, страстного, непоколебимого борца за национальную русскую культуру.

В своей книге «Записки советского актера» Черкасов, размышляя о природе взаимоотношений актера и драматурга, сослался на мысль В. Г. Белинского о том, что «актер дополняет своею игрою идею автора и в этом-то дополнении состоит его творчество». Жизнь Черкасова в искусстве великолепно отвечает этому определению. Роли современников и образы исторические, роли в драмах и комедиях, в репертуаре советском и классическом — все было доступно разностороннему таланту Черкасова. И именно силой своего таланта, своим мировоззрением советского художника, актера-гражданина, актера-коммуниста Черкасов в своих созданиях дополнял авторский замысел, развивая, углубляя, а порой и обогащая и даже исторически уточняя его. Так было, в частности, с образом белоградскойского генерала Хлудова в спектакле «Бег». Артист сыграл убежденного, неистового, лютого в своей жестокости врага революции, признающего в итоге свою полную и безоговорочную капитуляцию в борьбе с Советской властью. И, когда в финале спектакля Черкасов приводил своего Хлудова, исполненного покаянием за содеянные злодеяния, обратно на родную землю, он бескомпромиссно осуждал этого преклоняющего колени, смятенного и отдающего себя суду революционного народа врага. Вместе с тем артист со всей непреложностью давал понять и почувствовать, что только раскаяние Хлудова и ему подобных, пусть мучительное, но искреннее, только беспощадно самокритичное осознание ими своих роковых исторических заблуждений могут вернуть им родину.

Какой мерой и кому дано измерить весь тот титанический труд, все те силы ума и сердца, весь жар души, которые Николай Константинович Черкасов вкладывал в подготовку и исполнение множества своих театральных и кинематографических ролей? У него могли быть высочайшие духовные подвемы и творческие спады, большие или меньшие творческие удачи, не все роли были равноценны. Он знал и минуты сомнений, нередко бывал неудовлетворен сделанным. Но никогда и ничего Черкасов не делал вполсилы. И в искусстве и в своей

кипучей, многообразной общественной деятельности он отдавал людям всего себя без остатка. Символично, что одну из последних своих ролей — роль академика Дронова — Николай Константинович сыграл в спектакле и в фильме, которые так и называются: «Все остается людям».

Крупный ученый в области ракетной техники, академик Дронов безнадежно болен. Он знает, что скоро умрет. Но Дронов также знает, что он бессмертен в своих делах. И потому до последнего дыхания он хочет жить и живет полной жизнью творца, мыслителя, созидателя. Дронов — Черкасов бесконечно любил жизнь во всех ее проявлениях, жизнь в борьбе и свершениях. Живя сегодня, он одухотворенно думает и заботится о дне завтрашнем. И в этом его победа над смертью.

Артист создал образ огромной жизнеутверждающей силы, несущий в себе типические черты социального и нравственного оптимизма, характеризующие нашего современника, человека нового социалистического общества. А драматизм ситуации, в которую поставлен герой, помог Черкасову еще ярче выявить, укрупнить и обобщить эти прекрасные черты.

За исполнение роли Дронова в фильме Черкасов был удостоен Ленинской премии. «Я хотел в эту роль вложить многое,— размышлял он.— Самым дорогим для меня всегда было чувствовать себя современником великих событий сегодняшнего дня. Если в Дронове я сумел передать черты сегодняшнего человека и борца, значит, я задачу выполнил. Надо передать особую остроту мысли человека, который переживает трагедию, стоит накануне смерти, как безнадежно больной Дронов... Жизнь сошла до мгновения. А интеллект, мечты обнимают вечность. Как не испытать страха перед смертью? Вероятно, как можно больше оставив людям».

Николай Константинович Черкасов оставил людям свое замечательное, вдохновенное искусство. Оно живет в памяти современников, восхищавшихся им в театре, в образах, запечатленных на киноленте, в его умных, взволнованных книгах и статьях. Искусство, согретое добрым, беспокойным сердцем большого советского художника.

## АКТРИСА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

...Властная, могущественная, не терпящая возражений, хозяйничает Арина Петровна в своем Головлеве, уверенно и круто распоряжаясь судьбами всех своих чад и домочадцев. Она еще полна сил, и даже женская привлекательность, несмотря на зрелые годы, не оставила Арину Петровну. Кажется, никто и ничто не может поколебать ее уверенности в себе, ее твердую волю, ее привычку беспрекословно повелевать.

Такой предстает в исполнении Анастасии Георгиевской в начале нового спектакля Московского Художественного театра «Господа

Головлевы» мать Порфирия Владимировича Головлева. Как же не разглядела, не почувствовала эта вроде бы неглупая, энергичная женщина в своем вкрадчиво покорном сыне того, кто порушит, а потом и вовсе отнимет у нее безраздельное владычество, низведет ее до положения жалкой, бесправной приживалки и в конечном счете приведет к гибели?

Актриса с истинно мхатовской глубиной и силой психологического проникновения в образ проживает на протяжении спектакля вместе со своей Ариной Петровной весь этот постепенный и страшный ее путь вниз — с безмерностью страданий и все более усиливающейся ненавистью к Иудушке, с проблесками, увы, слишком позднего прозрения и бессилем отчаяния, которое оборвется каким-то нечеловеческим, душераздирающим криком...

Арина Петровна — самая последняя по времени роль народной артистки СССР Анастасии Павловны Георгиевской. Работа выдающаяся.

А впервые А. П. Георгиевская заговорила на прославленных подмостках Художественного театра почти полвека назад в пьесе Н. Вирты «Земля», выпущенной к 20-летию Великого Октября, в безымянной роли старой крестьянки. Она произносила всего четыре слова: «Он сына моего убил!» Но и одна эта фраза звучала так, столько душевной боли, ненависти к кулаку Сторожеву вкладывала в нее молодая актриса, что ее именитым старшим товарищам по театру, его руководителям было ясно: нет, не зря они отдали именно ей предпочтение на творческом конкурсе, в котором участвовало пятьсот претенденток на всего лишь одно место в труппе и где экзаменационную комиссию возглавлял сам Вл. И. Немирович-Данченко.

Вскоре А. П. Георгиевская еще больше подтвердила свое право не просто называться — быть артисткой Художественного театра, сыграв горьковскую Таисью в спектакле «Достигаев и другие». Вот две фотографии того времени. На одной Таисья — Георгиевская — робкая, испуганная послушница в черном клобуке, вся сжавшаяся, замершая в своем приниженном подчинении игуменье. На другой — она же в момент происходящего в ней перелома, бунта против игуменьи, когда Таисья, уже без клобука, с разметавшимися белокурыми волосами, со вздетой ввысь рукой, со сверкающими глазами, словно сбрасывает с себя сковывающие ее путы, нарождаясь для жизни новой, свободной.

Этот полноценный, необыкновенно яркий дебют молодой актрисы во МХАТе был сразу же благожелательно отмечен зрителями, критикой. Но, наверное, самыми дорогими, пронесенными через всю творческую жизнь, стали для нее благословляющие слова одобрения и поддержки, что она услышала и от готовившего с ней роль Таисьи постановщика спектакля Л. М. Леонидова, и от Вл. И. Немировича-

Данченко, и от К. С. Станиславского, которому она успела показать свою Таисью у него дома, когда он уже был болен и прикован к постели.

Конечно же, успех не приходит сам собой, не сваливается с неба. Анастасия Павловна убеждена, «что человек, одаренный от природы, будет иметь и успех, и счастливую судьбу, если приложит труд, взрастит в себе беспощадную требовательность к своей работе». За такой выработанной, проверенной годами жизненной, творческой позицией у Георгиевской стоит многое: беспризорное детство в Орле, где она родилась и осталась круглой сиротой; детский дом с его ранними навыками самостоятельности, трудолюбия, коллективизма; пионерия, комсомол, работа на заводе; самозабвенное участие в художественной самодеятельности, которой Настя Георгиевская отдавала все свободное время; ставшая для нее настольной книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Все это и привело разносторонне талантливую девушку в Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского, где она постигала актерское искусство под руководством мхатовских мастеров, в том числе В. И. Качалова, подписавшего ее диплом об окончании актерского факультета ГИТИСа. И вот, наконец, ее заветная мечта, цель, к которой она настойчиво стремилась и смело, упорно шла, — МХАТ.

После горьковской Таисьи Немирович-Данченко доверяет молодой актрисе чеховскую Наташу в «Трех сестрах». Играя эту себялюбивую, жадную, улыбочиво-злую мещаночку-завоевательницу, Георгиевская обнаружила в своем актерском даровании то зерно острохарактерной комедийности, которое впоследствии проросло и многогранно раскрылось в целом ряде ее ролей. (Все эти роли пришли к ней уже в послевоенное время. Войну она встретила коммунисткой и стала одной из активнейших и постоянных участниц концертных фронтовых бригад, неоднократно выступала на передовой.)

Сочная, колоритная комедийность, острая сатирическая характерность в образах, созданных Георгиевской, всегда были замешаны на выразительнейшей психологической достоверности и точной социальной принадлежности персонажей. В русской классике это — шумливая, повсюду сующая свой нос сплетница-фурия полковница Карпухина и пустая, расфуфыренная, что-то небообразимое строящая из себя уездная дама Обносина (в спектаклях по Достоевскому «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково и его обитатели»); столь же глупая и с еще более кокетливыми претензиями на «светскость» Ирина Лавровна из «Последней жертвы» Островского; наконец, сыгранная сравнительно недавно в превосходном спектакле «Чеховские страницы» жена губернского секретаря салопница Мерчуткина («Юбилей») с ее невозмутимо агрессивной настырностью, прямо-таки мертвой хваткой в получении «своих денег».

А из современных пьес в круг комедийно-сатирических ролей Георгиевской входят такие яркие, экспрессивные ее создания, как хамоватая злыдня Мачеха («Двенадцать месяцев» Маршака); бывшая игуменя женского монастыря Соломонида, хитрящая, язвительная, не лезущая в карман за словом бестия, понимающая толк в земных благах и не утратившая к ним интерес («Тяжкое обвинение» Шейнина); или, скажем, ловко орудующая, разбитная радетельница алчущих — «хозяйка» пивного ларька Клава («Сталевары» Бокарева)...

В творческой биографии Георгиевской есть и пласт совершенно иных образов — наших современниц, советских женщин, простых тружениц, вылепленных ею с любовью, глубоким пониманием и сердечным теплом. Они особенно дороги и близки актрисе своей жизненной — человеческой, нравственной, гражданской — сутью, и женщина с героическим прошлым, чуткая, достойная, скромная санитарка Христина Архиповна из «Платона Кречета» Корнейчука, и старая заводская работница Потапова из «Битвы в пути» Николаевой, и нелегко живущая, но не унывающая железнодорожная проводница, одна воспитавшая трех детей Мать Валентина из «Валентина и Валентины» Рощина, и немногословная, добрая, справедливая, истово почитающая дисциплину во всем крановщица Мотрошилова из «Заседания парткома» Гельмана...

Для Георгиевской никогда не имеет значения — много или мало в роли слов и какое место занимает она в пьесе — центральное или эпизодическое. Актрисе всегда важно конкретное, неповторимо индивидуальное человеческое содержание образа, позволяющее полнокровно, с предельной самоотдачей жить в нем пусть даже малую толику сценического времени. Именно так жила она на мхатовской сцене и во всех названных выше ролях, независимо от их размера; именно так рассказывала и о своей несчастной Анне («На дне» Горького), и о горьковской же Ксении, жене Егора Булычова, и о почти ничего не говорящей, но такой тем не менее красноречивой Сиделке, буквально видящей насквозь, презирающей всех этих лживых, лицемерных, ханжествующих буржуа, собравшихся у постели умирающего, в пьесе Э. Олби «Все кончено»...

Да разве назовешь все работы Георгиевской — и не только во МХАТе, но и в кино, на телевидении, на радио. Блистательное начало ее художнического пути получило столь же блистательное продолжение, пролегшее — через годы, роли, ярчайшие образы — в день нынешний. Анастасия Павловна Георгиевская встречает его уже в качестве одного из ведущих мастеров старшего поколения мхатовцев.

Новая ее работа, с которой мы начали эти заметки, — убедительное свидетельство ее нерастрченных, по-молодому свежих и вместе с тем мудрых актерских сил, ее неостуженного темперамента, желания и умения работать так, как завещали ее великие учителя.

## ОЗАРЕННОСТЬ

Лет десять назад в одной из центральных газет появилась очень интересная, актуальная статья, посвященная важности привлечения талантливых актеров театра в кинематограф. Автор ее назвал лучших, по его мнению, современных театральных актрис. В этом не вызывающем никаких сомнений и возражений списке всего десять имен, и его, конечно же, можно расширить. Сейчас мы вспомнили о нем по другому поводу: одной из первых в перечне значилась актриса московского театра «Современник» Лилия Толмачева.

Еще одна ретроспектива: тоже несколько лет назад в Центральном Доме актера с большим успехом прошел творческий вечер Лилии Толмачевой, в ходе которого она сыграла фрагменты любимых своих ролей из спектаклей «Современника». И в откликах периодической печати на этот вечер вновь о Толмачевой — с полным на то основанием — писали как об актрисе редкостного и сильного дарования, виртуозной техники, разнообразных эмоциональных и жанровых красок. Кто-то из критиков поэтично назвал ее «очарованной душой» театра. Словом, в заслуженно лестных определениях и эпитетах не было недостатка.

Но почему эту — с е г о д н я ш н ю — статью о народной артистке РСФСР Лилии Михайловне Толмачевой мы начинаем с обращений к прошлому? Почему и в некоторых других статьях о театре «Современник», в частности, тех, что появились к его 20-летию, имя Лилии Толмачевой произносилось в тоне чуть элегических воспоминаний о молодости этого коллектива, о его ярко вспыхнувшей и бурной, сопровождавшейся дискуссиями и спорами славе первых лет? Славе, к которой Лилия Толмачева имела самое прямое, самое непосредственное отношение и как одна из основательниц и как одна из ведущих актрис «Современника», принявшая на себя с первых шагов молодого театра-студии его основной репертуарный груз?

А разве ныне что-нибудь изменилось? Да вроде нет. Толмачева по-прежнему занимает в «Современнике» ведущее положение, по-прежнему популярна у зрителей и преданно ими любима. Правда, она реже, чем в былые годы, появляется на подмостках «Современника». Однако в ряде его спектаклей — и старых, сохраняющихся в текущем репертуаре, и новых — она опять-таки по-прежнему волнует зрителей, властно погружает их в переживания и судьбы своих героинь.

Так почему же все-таки возникли вопросы, которыми, наверное, проще всего было бы не задаваться? Взять бы и уйти от них, добавив к журналистским портретам актрисы Лилии Толмачевой еще один, более или менее развернутый, традиционно сгруппировав ее роли либо по хронологическому, либо по тематическому принципу. (Благо список этих ролей не столь уж и велик: около тридцати — в «Современнике»



и несколько предшествовавших им — в Саратовском ТЮЗе и в Театре имени Моссовета.) Да, так, конечно, было бы проще. И — спокойнее. Но спокойствие и безмятежная, устоявшаяся традиционность никак не вяжутся с художническим и просто человеческим обликом Лилии Толмачевой, противопоказаны ей. Ведь она вся — порыв, трепет, движение... Даже тогда, когда кипящие, бурлящие в душах ее героинь страсти, радость или боль скрыты за их внешней сдержанностью, обузданы их мудрым терпением, благородной самоотверженностью или же подчинены их холодной рассудочности и воле.

Стало быть, ответить на возникшие и поставленные вопросы необходимо. Тем более что ответ при всей его имманентной сложности в общем-то удивительно прост: Лилия Толмачева — актриса театра «Современник». Она плоть от плоти, кровь от крови его. Вернее, она сама его плоть и кровь. Лилия Михайловна в беседе с пишущим сии строки даже назвала себя, свои роли в «Современнике» строительным материалом театра. Скромность и гордость в этом ее определении. А еще — вера, надежда, любовь. Ведь «Современник» — в пути. Ему ведь еще нет и тридцати. И еще полны творческих сил и созидательной энергии те, кто его создавал, кто и сегодня несет ответственность за его настоящее и будущее. Лилия Толмачева — в их числе.

А это значит, — и вот тут мы подходим к сути нашего ответа, — что все те не простые, не гладкие, порой болезненные процессы развития, поступательного движения, которые переживал и переживает этот театральный организм, не просто отражались и отражаются на Лилии Толмачевой, на ее актерской планиде, но проходили и проходят через нее, через ее сердце, через ее творческую судьбу. Речь идет о естественных и неизбежных для любого театрального коллектива процессах постепенной смены актерских и режиссерских поколений, постоянных поисков нового, отвечающего движению и требованиям времени репертуара.

И дело не только и даже не столько в том, что в последнее время актерских премьер у Толмачевой не так уж много. А в том прежде всего дело, что значительно больше времени она не играла премьер, от которых, по ее собственному признанию, «перевернулась бы душа». Тем более что и премьеры такого рода не столь уж часто выпадали на ее актерскую долю. А желание сыграть такую именно премьеру не ослабевает, да и не может ослабеть у настоящего художника. И оно поддерживает Лилию Толмачеву в ее творческих поисках и преодолениях, светит ей, как путеводная звезда.

Эта же звезда, маяющая и верная, освещает нынешний путь и всего «Современника». И так же, как он, — развиваясь, с чем-то расставаясь, какие-то новые качества обретая, ищет себя, свое место в общем сегодняшнем театральном процессе, — так же и сама Лилия Толмачева ищет, нащупывает свое новое место, новые художнические перспективы, прокладывает себе новые творческие пути в родном театре, вместе с ним.

Не будем торопиться и утверждать, что это новое место Лилии Толмачевой — в режиссуре. Хотя после бесспорного успеха поставленных ею спектаклей «Фантазии Фярятьева», «Генрих IV» в «Современнике» и «Все кончено» во МХАТе такой вывод напрашивается сам собой, лежит на поверхности. Но правильнее, пожалуй, все же предположить, что режиссура — лишь одна из форм художественного развития и проявления актрисы Лилии Толмачевой, ее творческой инициативы и воли. Да она и сама так считает. Толмачева-актриса вовсе не собирается и не намерена «умереть» в Толмачевой-режиссере. Поэтому уместно сделать еще одно предположение: может быть, Толмачева-актриса — осознанно или не ставя перед собой такой конкретной цели — ждет от Толмачевой-режиссера той самой премьеры, заветной и желанной, от которой «перевернулась бы душа».

К Толмачевой-режиссеру мы еще вернемся. Пока же все-таки давайте еще раз всмотримся в то прекрасное явление нашей современной сцены, имя которому — актриса Лилия Толмачева. Что принесла она с собой в театр более тридцати лет назад? Что несла и по сей день одухотворенно несет в своих героинях, в образах тех женщин, чьи страдания и радости, чье счастье и горе, чье мужество и слабость она так пленительно и трепетно воплощала и воплощает?

Вот тут, отвечая на эти вопросы, никуда не уйдешь от того, чтобы, где-то ступая по уже проложенному другим следы, хотя бы бегло, фрагментарно обозреть актерский путь Толмачевой.

Его истоки прозрачны и ясны. Он начался без мук и неудач. В конце 40-х годов из Саратова в Москву приехала после окончания десятилетки с золотой медалью худенькая, стройная девочка с лучистыми голубыми глазами, которой никто не давал даже ее неполных семнадцати лет. Она твердо знала, чего хочет, к чему стремится, несмотря на то, что «мама была против», и подала заявления сразу в три высших театральных учебных заведения: ГИТИС, Школу-студию МХАТ, Щукинское театральное училище. Почти одновременно три конкурса — три победы.

Выбор первый — школа Художественного театра. Курс Виктора Яковлевича Станицына, наставника мудрого, терпеливого, обладавшего редкостным педагогическим даром — быть лично заинтересованным в каждом своем ученике, уметь поддержать его в неизбежные для истинного таланта трудные моменты растерянности, сомнения в себе, в своих силах. Толмачева и ныне благодарно вспоминает душевное тепло своего учителя, дорогую веру Виктора Яковлевича в ее актерское нутро, в ее призвание и способность к воплощению женских натур, сильных, страстных, незаурядных, к лирической передаче чувств сильных и драматичных. Сыгранная на выпускном спектакле Татьяна из лавреновского «Разлома» все это подтвердила. Толмачева получила приглашение в труппу МХАТа (кстати, еще до выпуска).

Выбор второй — отказ от предложения, по видимости — лестного, а по сути — рискованного для молодого, яркого таланта, стремившегося выплеснуться, заявить о себе. А просто пребывание во МХАТе, при всей своей внешней почетности, не сулило Толмачевой в ту пору ни реально-близких интересных ролей, ни обнадеживающих актерских перспектив. И она решила расстаться на время с Москвой. Уехала к себе в Саратов. Поступила в ТЮЗ, руководитель которого известный деятель советского театра для детей и юношества Юрий Петрович Киселев буквально через две недели дал ей шекспировскую Джульетту. Потом — Веру Павловну («Что делать?» по Чернышевскому)... В Саратовский ТЮЗ стали ходить «на Толмачеву». Но прошло два сезона, и прежде всего ей самой стало ясно, что задачи, которые она в тот период ставила перед собой, выполнены, что нужен новый взлет, новый прорыв.

И снова мужественный выбор — возвращение в Москву, неизвестно на что, неизвестно куда, с одними лишь надеждами... Они оправдались быстро, неожиданно, счастливо. После встречи и беседы с Юрием Александровичем Завадским Толмачева стала актрисой Театра им. Моссовета. И сразу ввод — да какой! — на Нину в «Маскараде». Рядом с великолепным, великодушным Мордвиновым. Николай Дмитриевич не только поверил в дарование предложенной ему Юрием Александровичем юной партнерши, но и помог ей преодолеть естественные волнение и робость и стать Ниной, достойной его Арбенина. Успех. Признание. Еще роль в текущем репертуаре. Начало репетиций в «Короле Лире» (Регана)...

Победа? Счастье? Да, конечно. И вместе с тем...

И вместе с тем именно в этот период начиналась эпопея, закладывались основы будущего «Современника». И Лилия Толмачева была в числе тех, кто, не щадя сил, участвовал в ныне уже легендарных, не раз описанных ночных репетициях «Студии молодых актеров». И когда эти неистовые, энтузиастические репетиции, споры, раздумья, беседы молодых художников-единомышленников завершились выпуском спектакля «Вечно живые», в котором Толмачева играла Ирину, и стало ясно, что родился новый театр, — вот тогда ей пришлось сделать свой, наверное, самый трудный и самый мужественный выбор. Лилия Толмачева сделала его. И на сей раз она выбрала свою судьбу.

И опять — все сразу, как во сне: взлет, успех, ведущее положение. И — роли, роли, роли... Одна за другой, почти в каждом новом спектакле «Современника», во всяком случае, в тех, которые способствовали созданию известности и необщего выраженья творческого лица молодого театра.

Вслед за Ириной — Нинучча («Никто»), Тамара («Пять вечеров»), Кэт («Четвертый»), Надя («Старшая сестра»), Гитель («Двое на качелях»)...

При всем человеческом различии первых современниковских героинь Толмачевой в них проступало, их объединяло нечто общее — та удивительная тонкость, искренность и одухотворенность, та недюжинная внутренняя сила, которые придают женщине, независимо от возраста и характера, либо любовь, страдание, либо и то и другое, вместе взятое. Наверное, в этом одно из определяющих свойств творческой индивидуальности актрисы, ее своеобразная внутренняя тема, которую она раскрывала, несла, удержала глубоко и страстно. Толмачева, порой дополняя драматургию роли, искала и находила лично близкий и дорогой ей нравственный идеал душевной чистоты, правдивости и обостренной чуткости как в высоких гражданских чувствах и самоотверженности суровой и стойкой Ирины («Вечно живые»), в красивом, скромном достоинстве и сдержанности словно изнутри светящейся добротой Тамары («Пять вечеров»), в жертвенной, фанатичной самозабвенности Нади Резаевой («Старшая сестра»), так и в темпераментных порывах, и безоглядной преданности любимому, наивной и взбалмошной Нинуччи («Никто»), и в сокровенных мечтах несчастной и жалкой Гитель («Двое на качелях») о счастье, о жизни порядочной и честной.

Но Толмачева умела и умеет быть на сцене не только возвышенной, хрупкой, ранимой, откликающейся всеми сердечными струнами на боль человеческую, не только страстно утверждать человеческую красоту и благородство. Актриса способна к беспощадному, бескомпромиссному отрицанию — опять-таки в самых различных человеческих ипостасях — всего того, что противоречит, противостоит нашему нравственному идеалу. Так было, когда она становилась хищно-ненасытной в своем приобретательстве, безжалостно-расчетливой в своей душевной холодности современной мещаночкой Леночкой («В поисках радости»); или вульгарно-крикливой, распутной, бездуховной Агнией («Без креста!»); или Агнией другой, из «Традиционного сбора», убогой по-иному — черствой, циничной, утратившей человечность в погоне за преуспеянием, трусливо променявшей подлинное счастье на мертвенный, тоскливый покой солидного жизненного положения и материального достатка.

Разумеется, было бы неверным полагать, что весь актерский путь Толмачевой в «Современнике» был сплошной «дорогой цветов», что все ее роли здесь — взлеты и откровения. Так не бывает, пожалуй, ни у кого. Но для нее не существовало и не существует и так называемых проходных ролей. Ибо кого бы, в каком бы спектакле ни играла Толмачева — это всегда радостная или тревожная, раздумчивая или темпераментная полная художническая самоотдача, это всегда серьезное, глубокое погружение в сложность и многогранность нравственного и социального человеческого бытия. И потому суть не в том, какое место — более или менее заметное — занимают в актерской биографии Лилии Толмачевой такие роли, как, скажем, Кэт

(«Четвертый»), Роксана («Сирано де Бержерак»), Елизавета Александровна («Обыкновенная история»), Трубецкая («Декабристы»), Вера Фигнер («Народовольцы»), Коллонтай («Большевики»), а в том главное применительно к этим и другим созданным ею образом, независимо от их удельного веса в спектаклях, что буквально каждая воплощенная актрисой женская судьба, каждый женский характер ярки и неповторимы своей толмачевской внутренней наполненностью, экспрессией и значительностью.

Может быть, именно поэтому после «Обыкновенной истории» с особым интересом ожидалась новая встреча Толмачевой с русской классикой. Встреча эта произошла в спектаклях «На дне» и «Чайка» — спектаклях, откровенно спорных по своим трактовкам горьковской и чеховской пьес и вызвавших суждения и оценки весьма разноречивые. Но каковы бы ни были эти спектакли в целом, сейчас хочется подчеркнуть, что в «Чайке» появилась неожиданная, совсем непохожая на своих театральные предшественниц Аркадина Толмачевой, в которой было что-то от Нины Заречной — по силе чувств, по решительности, по внутренним посылам, делающим женщину прекрасной и достойной понимания даже в ее слабостях и ошибках. А в «На дне» изверившаяся в людях, отчаявшаяся, потерявшая себя Настя — Толмачева — как непреложное обвинение миру уродливому, заскорузлomu, калечащему душу живу.

Можно только сожалеть, что актерский путь Толмачевой с тех пор больше не пересекался с классикой. Однако рядом с таким сожалением живут и надежда и уверенность, что Лилия Толмачева еще скажет в полный голос свое заветное художническое слово в классическом репертуаре, в частности русском. Ею еще так много не сыграно и в том же Горьком и в Чехове...

Да и в современном репертуаре Толмачеву хочется видеть чаще, больше. Одна из ее последних по времени ролей современниц — Ива в «Эшелоне». Сколько нерастрченного сердечного богатства, какую силу духа раскрывала актриса в этой своей героине, живущей в грозную военную пору, когда человек проверяется на излом и держит самое суровое испытание на право называться человеком! Поначалу одинокая, замкнувшаяся в себе, отрешенно витающая в высоких, но далеких от реальной действительности материях, Ива Толмачевой выдерживает это испытание, закономерно находя себя, смысл жизни в сострадании, в действенной помощи другому, еще более одинокому и, безусловно, более слабому духовно человеку. И вот прямо-таки на глазах распускается, расцветает эта светлая женская душа, начавшая уже было увядать, засыхать и выродившаяся благодаря тому, что Ива впервые в жизни спасительно ощутила себя нужной другому...

...Актриса Лилия Толмачева. Вот мы и пробежали мысленно ее роли (к ним нужно прибавить и сыгранную совсем недавно в «Кабале

святош» М. Булгакова Мадлену Бежар с ее иступленностью в отчаянных попытках вернуть любовь Мольера и с ее богомольческой отрешенностью как спасением от душевных мук), вспомнили ее живые, всегда так о многом говорящие глаза, ее интонации, ее то сдержанную, то взрывную экспрессию. И подумалось: какой же замечательной актрисой располагает сегодня наш театр, как много может она ему отдать и как важно вовремя и бережно принять щедрый дар ее таланта!

И еще подумалось: как же хорошо, что Лилия Толмачева со своей творческой щедростью и озаренностью, со своей темой пришла ныне в режиссуру. Право, Толмачеву можно представить и увидеть в любой роли поставленного ею спектакля «Фантазии Фарятьева». Именно любой, не только в женских. Может быть, даже прежде всего ее представляешь в образе самого Фарятьева, этого скромного, честного, деликатного мечтателя, чьи «фантазии» столь нравственны, столь благородны и благотворны. Верно, потому все образы этого спектакля так психологически глубоко проработаны и точны, что Толмачева-режиссер как бы проиграла их сама, стремясь вновь и вновь разобраться в диалектике взаимоотношений поэзии и прозы жизни и отдавая явное предпочтение поэтическому, возвышенному взгляду на мир и человека в нем. Верно, в этом и заключается сила и своеобразие режиссуры Толмачевой. Режиссуры, несмотря на свою дебютность, зрелой, глубокой, четкой, что подтвердили также постановки философской трагедии Л. Пиранделло «Генрих IV» и психологической сложной пьесы Э. Олби «Все кончено», в которой Толмачева работала с такими корифеями советской сцены, как М. Бабанова, А. Степанова, А. Георгиевская, М. Прудкин, М. Болдуман...

Да, мы по-прежнему будем ждать актерских выходов и откровений Лилии Толмачевой. Но теперь мы будем ждать и ее новых спектаклей.

Сомнений нет: в «Современнике» Лилия Толмачева обрела подлинное творческое счастье. Счастье художника. Но счастливы и театр, где есть такой художник, как Лилия Толмачева. Художник, ум, сердце, талант которого так чутко и звонко отзываются на радость и боль человеческую и который так страстно и целеустремленно желает человеку добра, любви, чистоты, духовной силы и красоты.

1 апреля 1957 года Николай Дмитриевич Мординов в своем дневнике, в записи, посвященной тому, как идет «Маскарад», отметил: «...Толмачева стала набирать глубину и темп, и к моей большой радости — я не ошибся в советах, это на пользу роли и спектаклю.

...Так что, несмотря на все, истинное дарование, как только будет предоставлена возможность, скажется».

За годы, пролетевшие с той поры, Лилия Толмачева уже с лихвой оправдала это прозорливое предвидение. А ведь впереди у нее — еще многое.

## В ЭТОМ ЕГО СЧАСТЬЕ...

Несколько десятков ролей, сыгранных в театре, в кино и на телевидении,— достаточный материал для подведения промежуточных итогов на творческом пути актера, для выявления каких-то тенденций и закономерностей в его творческой характеристике. И если обратиться к сценическим и экранным образам, созданным актером московского театра «Современник», народным артистом РСФСР Петром Ивановичем Щербаковым, обнаруживается одно любопытное обобщающее наблюдение.

Для кинозрителя художнический облик Петра Щербакова ассоциируется прежде всего и большей частью с целым рядом положительных героев, главным образом современных. Это партийные и комсомольские работники, летчики, военачальники и т. п. Тут и инструктор райкома комсомола из «Повести о первой любви», и студент-спортсмен Туманов из фильма «Они встретились в пути», и крестьянский парень Алексей, втягивающийся в подпольную большевистскую деятельность и становящийся сознательным революционным борцом-ленинцем из картины «Страницы былого». Тут и ответственные работники обкомов партии в фильмах «Битва в пути» и «Строится мост», и летчик-испытатель Сушков из фильма «Им покоряется небо». Тут и воины Великой Отечественной — капитан Нефедов («Первый день мира»), адмирал Азаров («Возвращение в август»), генералы Телегин («Освобождение») и Селезнев («Весна на Одере»)...

И, конечно же, одна из наиболее значительных и крупных щербаковских киноролей такого плана — Уфимцев из фильма «Добровольцы». Славный представитель героического поколения комсомольцев-добровольцев первой пятилетки. Поистине большую жизнь прожил в этом образе Петр Щербаков. Его Слава Уфимцев, улыбчивый, добродушный силач, строил Московский метрополитен, самоотверженно участвовал в спасении шахты от прорвавшихся подземных вод. Потом он стал летчиком, воевал против фашистов в небе Испании. В годы Великой Отечественной войны летчик-испытатель Уфимцев — уже генерал, Герой Советского Союза. И до наших дней сохранил, пронес он в своей груди жар беспокойных сердец комсомольского племени тридцатых годов, передавая эстафету мужества и отваги, пламенного советского патриотизма новому поколению комсомольцев.

В этом герое, в чей внутренний мир Щербаков проник глубоко и органично, сконцентрировались и предстали в своем типическом выражении те прекрасные человеческие — гражданские и нравственные — качества, что вбирает в себя ампула так называемого социального героя. (Кстати — новое, советское, актерское ампула.)

Ну, а для театралов, связывающих актерское лицо Петра Щербакова с его сценическими работами, амплуа этого актера вырисовывается иным, пожалуй, прямо противоположным. Потому что в театре ему выпадало играть преимущественно роли, имеющие, так сказать, отрицательный нравственный заряд. На сцене «Современника» Щербаков создал — разумеется, за рядом исключений — довольно обширную галерею образов остросатирического, разоблачительного плана, естественно, очень различных по своему историческому, социальному, человеческому содержанию и неоднозначных по своим сверхзадачам.

Так что художнический облик Петра Щербакова не так-то легко «вогнать» в рамки какого-то одного актерского амплуа, не так-то просто охарактеризовать его творчество какой-то одной ведущей и объединяющей темой. Да и не стоит, наверное, этого делать. Далеко не всегда такой путь соответствует истине. Нецелесообразно, видимо, и подыскивать более или менее пригодные, как объективные, так и субъективные, объяснения своеобразному тематическому «разделению труда» артиста в театре и кинематографе. Самое правильное, пожалуй, определить — и это, безусловно, будет справедливым и верным для общей характеристики Петра Щербакова, — что он актер достаточно широкого творческого диапазона. Не стоит поэтому «привязывать» Щербакова к какому-то одному конкретному амплуа даже в театральной жизни артиста, которая и послужит материалом для этих штрихов к его творческому портрету.

А началась она в 1945 году в драматической студии при Дворце культуры ЗИЛа. Именно там под руководством артиста Театра имени Моссовета Сергея Ивановича Днепрова сделал свои первые шаги в драматическом искусстве молодой рабочий автозавода Петр Щербаков.

На протяжении пяти лет Петр Щербаков отзывчиво впитывал уроки своего первого театрального наставника, прилежно репетировал, с радостью выходил на самодеятельные подмостки в маленьких и больших ролях, в числе которых был Швандя из «Любови Яровой». Тем временем он после окончания автомеханического техникума перешел работать в конструкторское бюро, начал заочно овладевать высшим техническим образованием. Но и с драматической студией не расставался, ибо уже понимал, что без театра жить не сможет. Он вдруг ощутил какую-то тревожную раздвоенность: было все труднее разрываться между работой на заводе, учебой в вузе и занятиями в студии, потому что и то и другое стало для него в равной мере серьезным и необходимым. Однако и тогда еще не возникало ясное осознание своего актерского призвания. Все произошло достаточно неожиданно и случайно.



Шло лето 1950 года. Щербаков был в отпуске. И вот однажды он проходил по Собиновскому переулку, остановился у здания ГИТИСа, долго изучал объявление о приеме в институт на большом фанерном щите. И хотя никогда не собирался сюда поступать, хотя прочел, что в том году на актерский факультет набора не было, — все-таки, повинувшись необъяснимому и властному внутреннему побуждению, Петр Щербаков вошел в ГИТИС, попросился на прием к директору и выложил ныне покойному Матвею Алексеевичу Горбунову все как есть. Рассказал, что родом он с Рогожской заставы, из семьи рабочих «Серпа и молота», что сам работает на автозаводе, честно поделился своим душевным смятением и в заключение, опять-таки совершенно неожиданно для самого себя, попросил, чтобы его прослушали специалисты и дали заключение о его актерских способностях: или — или...

Щербакова слушала приемная комиссия режиссерского факультета. Он привел с собой партнершу по студии и сыграл с ней сцену у фонтана из пушкинского «Бориса Годунова». Комиссия рекомендовала принять Щербакова на актерский факультет. Его сразу зачислили на 2-й курс, которым руководила Ольга Ивановна Пыжова. Входившие в том году в состав приемной комиссии крупнейшие мастера нашего театра безошибочно и зорко разглядели тогда в Щербакове не только природный талант, но и его способность и волю проникать через себя, а порой даже преодолевая себя, в человеческий характер, взятый в предлагаемых обстоятельствах. Подкрепленная соответствующими внешними данными, эта способность и позволила потом актеру, позволяет и по сей день быть равно убедительным, органичным, искренним и точно целенаправленным в ролях самого различного плана, самого разнообразного содержания.

И это свойство дарования Петра Щербакова, эту актерскую доминанту развили и укрепили (вновь подчеркнем это) мастера, учителя **мхатовской** школы — школы переживания, строжайшей внутренней дисциплины и собранности.

В ГИТИСе таким учителем был для Щербакова, начиная с 3-го курса, Василий Александрович Орлов. А в драматическом театре Группы Советских Войск в Германии, куда Щербакова распределили сразу после окончания института, — возглавлявший этот коллектив Сергей Иванович Калинин, тоже артист Художественного театра. Ну, а следующей театральной площадкой стал у Щербакова «Современник», молодое отпочкование от МХАТа, в школе которого была выпестована и обучена первая группа этого театра-студии. Как видим, пестрых скитаний в актерской биографии Щербакова не было. Можно говорить о своеобразной мхатовской эстафете актерского становления Щербакова, имея в виду его первых учителей и наставников.

Правда, между военным театром и «Современником» у Щербакова прошло два года (1956—1958). Но в этот период он, интенсивно

снимаясь в кино, с пристальным интересом следил за первыми шагами молодого театра-студии и все больше и больше тянулся к нему душой и помыслами. Петр Щербаков сознательно, прицельно хотел стать и стал артистом «Современника».

Сейчас, по прошествии двадцати пяти лет, минувших с того времени, как он бросил и прочно закрепил свой актерский якорь в этой театральной гавани, органическая принадлежность Щербакова к «Современнику» как к творческому коллективу определенных художественных позиций очевидна. И не только по количеству сыгранных там ролей, но главным образом по их художественному качеству, по их идейно-эстетической наполненности и нравственной направленности. Не случайно в статьях, посвященных «Современнику», в перечни молодых художников, основавших и создавших этот театр, обязательно включалось имя Петра Щербакова, хотя он позднее влился в его первую труппу. И это естественно, ибо сегодня без П. Щербакова так же невозможно представить основополагающий состав «Современника», как, скажем, без О. Ефремова и О. Табакова, Г. Волчек и Л. Толмачевой, Е. Евстигнеева и И. Кваши, В. Сергачева и М. Козакова...

Ныне, как известно, первоначальный костяк «Современника» поредел. Но у Щербакова, по сей день остающегося в этой труппе, сложившейся, обретшей свое творческое лицо на основе верности искусству психологической правды, сценического реализма, на основе студийной самоотверженности, когда каждый подчиняет себя общему делу, выполняет, независимо от своих желаний, задачи, нужные всем, — у Щербакова здесь свое, заслуженное и необходимое место. И он сам это понимает, ценит, говорит об этом с глубоким творческим удовлетворением. Когда я спросил, не угнетает ли Петра Ивановича некая тематическая одноплановость, односторонняя тональность многих его ролей, не ущемляет ли это его индивидуальных актерских стремлений, он ответил: «Нисколько. Так складывалась наша труппа, наш театр. Я был нужен ему именно в этих ролях. И сам я думал и видел — а кто, если не я, сыграет эту роль?..»

Отсюда вовсе не следует выводить, что Щербаков в «Современнике», как говорится, наступил на горло собственной песне, став некой нужной, но безликой составной частью его в целом яркой труппы, что она как-то сковала и нивелировала его незаурядное дарование. Нет! Когда мы говорим: Петр Щербаков, артист театра «Современник»... — мы имеем в виду прежде всего его заметную, самобытную и неповторимую художническую индивидуальность. Без нее этот сценический коллектив в чем-то важном и существенном не был бы таким, каков он есть и каким он был на своем непростом, негладком, не лишенном противоречий творческом пути.

Петр Щербаков, артист театра «Современник»... Это и очень похожий внешне и по характеру на Славу Уфимцева из «Добровольцев» его тезка Слава Мелешко в спектакле «Два цвета» — сильный,

жизнерадостный, веселый рабочий парень, чей образ и чей голос отчетливо звучал в страстном, суровом приговоре театра хулиганствующим подонкам. Это и честный, прямой, мужественный Второй пилот из симоновской драмы «Четвертый», рассуждающий без обиняков, не желающий сдерживать своего гнева, когда сталкивается с подлостью, не признающий никаких сделок и компромиссов с совестью. Это и благороднейший, человечный, душевно мягкий и вместе с тем непоколебимо твердый в понимании и выполнении своего гражданского, патриотического долга, в своих безупречных нравственных устоях доктор Бороздин из розовских «Вечно живых».

А вот совсем другой Петр Щербаков, артист театра «Современник»: безудержный, воинственно бесстыжий и напористый в своем льстивом угодничестве и подобострастии Первый министр в озорном «Голом короле» Е. Шварца; страшный в своей человеческой потерянности, то яростно скандальный, то унижающий и юродствующий запойный пьяница, безногий Киндя в трагическом «Без креста» В. Тендрякова; истово праведный и столь же истово скучный, по-своему добрый и логичный, но безнадежно ограниченный и духовно бескрылый дядя сестер Резаевых Ухов в «Старшей сестре» А. Володина; напыщенный, самовлюбленный, трусливый дурак Монфлери, с позором изгнанный Сирано со сцены Бургундского отеля в «Сирано де Бержераке», и бравый, грубоватый и бесхитростный капитан гасконских гвардейцев Карбон в той же героической комедии Э. Ростана...

В. А. Орлов внушал когда-то своим ученикам: актер должен все время вырабатывать, накапливать в себе самые различные грани самых разных характеров, и чем больше таких граней, тем богаче его эмоциональная палитра, тем свободнее и легче ею пользоваться. И Щербаков по сей день помнит этот завет. Потому столь жизненно достоверны и точны, выразительны и узнаваемы все эти и другие воплощенные им человеческие типы.

Петр Щербаков, артист театра «Современник»... Это еще и психологически неоднозначные и при всем своем внешнем преуспевании, самоуверенности не такие уж счастливые и благополучные внутренне Николай Салов и Илья Тараканов («В день свадьбы» и «Традиционный сбор» В. Розова). Это и не такой уж примитивный, каким кажется поначалу, словно излучающий физическое здоровье, мускульную крепость и вроде бы легко и бездумно пользующийся благами и радостями жизни молодой здоровяк инженер Саня из володинского «Назначения». Это и сатирически злое, почти гротескное осмеяние заскорузлого мещанства, тупой неповоротливости, морального ничтожества, духовной убогости затхлой среды буржуазных обывателей в роли шефа пожарной команды Тоота из трагикомедии венгерского драматурга И. Эркеня «Тоот, другие и Майор»...

В нашем беглом и далеко не полном обзоре сценических созданий Петра Щербакова — пока что его работы прошлых лет, в спектаклях (за исключением новой редакции «Вечно живых»), уже сошедших со сцены и ставших историей «Современника». Потому эти роли, как бы ни были они интересны, все же не более, чем пройденный этап, пусть памятные, приметные и вдали, но уже отошедшие, подернутые дымкой времени вехи на творческом пути Щербакова. Актерское же искусство всегда живо настоящим, сегодняшним, сиюминутным общением со зрителями. В этом его сила, его ни с чем не сравнимое счастье живого контакта с современниками, активного нравственного воздействия на них. И в этом плане Петр Щербаков — артист театра «Современник» в самой полной мере. Он выходит на сцену в среднем 20 раз в месяц, а то и больше. Это выше обычной актерской нормы. Это нелегко даже чисто физически, особенно учитывая его почти постоянную работу в кино, на телевидении, почти ежедневные репетиции театральные. Но в этом и состоит счастье и смысл жизни актера.

Сегодняшние роли Петра Щербакова — новый качественный этап его творчества. И не только в силу зрелости и расцвета его актерского мастерства, приобретенного и выверенного годами опыта. В спектаклях «Современника» последнего времени Щербаков играет роли все более значительные по своему масштабу, все более определяющие идейно-художественное значение этих спектаклей в современном театральном процессе. И в новых ролях еще резче обозначились, укрупнились свойственные его актерской индивидуальности стремление и способность к сатирической типизации, к образным обобщениям, где внешний рисунок персонажа неотрывен от его внутренней сути, где осанка, походка, жест, интонация, взгляд рождены глубоко познанным характером и прежде всего его социальным содержанием.

И, может быть, наиболее ярок тут у Щербакова, во всяком случае, наиболее монументален, кварталный надзиратель Иван Тимофеевич из пьесы С. Михалкова «Балалайки и К<sup>0</sup>» по сатирическому роману М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия». Это поистине монумент, олицетворяющий полицейскую суть царизма и тупо, жестоко господствующий над пресмыкающимися, мельтешащими вокруг него всевозможными социальными и нравственными уродами. Щербаков отнюдь не карикатурен в беспощадной, разящей, обличительной сатиричности своего Ивана Тимофеевича. Актер подает его в живой, человеческой, вернее, античеловеческой конкретности — то яростно-деловитым в своем охранительном рвении, то благодушствующим, снисходительно и в то же время злорадно играющим, как кот с полузадушенной мышью, со своими жертвами и подопечными, то безудержно упоенным собственной властью и безнаказанностью. Щербаков проникает в щедринский образ опять-таки из глубины своей актерской индивидуальности. И оттого так убедительно достоверен этот державный кварталный надзиратель и вместе с тем символичен

как обобщенное социально-историческое воплощение махровой реакции, антинародного строя и образа мыслей.

Критика после выхода «Балалайкина...» с редким единодушием посчитала Ивана Тимофеевича едва ли не лучшей ролью Петра Щербакова на сцене «Современника». Тогда, пожалуй, так оно и было. Но ведь после того он сыграл Калошина («Провинциальные анекдоты» А. Вампилова), Сусякова («Четыре капли» В. Розова), сэра Тоби Бэлча («Двенадцатая ночь» У. Шекспира), Федора Ипатовича («Не стреляйте в белых лебедях» Б. Васильева), Пилипенко («А поутру они проснулись...» В. Шукшина), Аслаксена («Доктор Стокман» Г. Ибсена). Почти все эти роли и сегодня в репертуаре артиста. Разумеется, у Щербакова к ним иной сатирический подход, с иных социальных и нравственных позиций. Но и в этих образах и в этих характерах человеческие и гражданские отрицания актера при всех градациях и различиях точны, метки, действенны.

Вот метаморфозы щербаковского Калошина, этого ретивого, заковшегося в своем самоуверенном, убежденном, если хотите, жизнерадостном хамстве администратора гостиницы. В переходах от панического страха перед неведомым ему и потому угрожающим его благополучию словом «метранпаж» сперва к отчаянной самозащитной инсценировке помешательства и «предсмертного» состояния, а потом, когда выясняется, что можно ничего и никого не опасаться, вновь к рьяному, азартному и безжалостному наступлению на постояльцев, — в этих почти на грани ведения, но нигде не переступающих эту грань превращения Калошина актер откровенно ироничен. Он не скрывает своего отношения к образу и лепит его с веселой, лихой злостью. Дело не в том, как бы говорит нам актер этим характером, что гостиница, где творит свои «художества» распоясавшийся хам и бесчувственный формалист, находится в провинции. Главное в том, что провинция — в душе, в мыслях, в поступках этого куда как энергичного, ловкого «деятеля». Ее-то и обличает Щербаков с высоты нашего нравственного идеала, не оставляя никаких сомнений в несовместимости таких калошиных с нашим образом жизни.

Другого рода моральную глухоту и безнравственность раскрывает Щербаков в лесничем Федоре Ипатовиче Бурьянове. Этот «справный хозяин», наверное, один из самых опасных и страшных антиподов «идеалиста» и «чудака» Егора Полушкина. При всей внешней обыденности и даже благообразности своего Федора Ипатовича актер безошибочно дает ощутить в нем цепкую, мертвую хватку иссушающего душу, отравляющего сознание стяжательства и накопительства. И, может быть, одна из наиболее сильных и разоблачительных актерских красок в обрисовке этого характера — пренебрежительно-насмешливое непонимание «чудака» и «слабостей» Егора, его «непрактичности», отсутствия в нем какого бы то ни было стремления к зажиточности, к личному обогащению. Федор Ипатович — Щербаков откровенно

презирает никчемные и бессмысленные, с его точки зрения, честность, бескорыстие, благородство и одухотворенность свояка. Именно здесь актер справедливо усматривает и четко выявляет внутреннюю суть непримиримого конфликта между ними.

А вот директора фабрики Сусякова, которого малолетняя дочь его подчиненного обвиняет в грубости, нечуткости, крикливости, Щербаков не только осуждает. Он старается найти в этом персонаже истинно человеческие черты. И чем агрессивнее ведет себя с ним заступница своего отца, тем внимательнее вникает щербаковский Сусяков в претензии этой девочки, тем больше хочет он разобраться и в ней и в самом себе. И в чем-то поначалу привычный и узнаваемый тип некоего недалекого начальника, берущего горлом, безапелляционно уверенного в своем праве круто администрировать, не то чтобы смягчается, но постепенно трансформируется актером в сторону каких-то серьезных раздумий и возможных положительных изменений.

Кстати, Щербаков никогда не упускает возможность, если, конечно, она заложена в роли, «когда играет злого,— искать, где он добрый» (Станиславский). Например, и в его Николае («В день свадьбы») и в его Тараканове («Традиционный сбор») неприглядная нравственная сущность контрастно оттенялась с пользой для жизненного полнокровия этих персонажей их искренней любовью к своим детям и трудными отцовскими попытками найти с ними взаимопонимание.

Однако Щербаков бескомпромиссно суров к тем своим «героям», которые ни в чем ни в малейшей степени снисхождения не заслуживают.

Таков его Аслаксен из ибсеновской драмы «Доктор Стокман». В этом зажиточном владельце типографии артист не просто раскрывает его буржуазную сущность, не просто рисует соглашателя и приспособленца, но очень отчетливо показывает генезис будущего фашиста, коварного и безжалостного по отношению к любому свободомыслию.

Таков и его Пилипенко в спектакле «А поутру они проснулись...», проникнутом шукшинской болью, страстным шукшинским гневом по отношению к тому великому злу, которое представляют собой водка, пьянство. Всего лишь в одном эпизоде появляется на сцене немолодой, обрюзгший, небритый человек в старомодном плаще и шляпе. В прошлом, видимо, занимавший какой-то руководящий пост, а теперь, надо полагать, не без причин оказавшийся не у дел, он приходит ночью в котельную, чтобы, напившись там вместе с Сантехником, амбициозно излить ему свою злость, свои обиды и свои пока еще лелеемые и угрожающие кому-то планы восстановления былого влияния. Но и в коротком, локальном эпизоде Щербакову

удается многое и очень выразительно рассказать об этом быстро хмелеющем и все откровеннее выворачивающем свою недобрую, недостойную и отнюдь не безопасную натуру человеке, предостеречь против него и против таких, как он.

Казалось бы, небольшая по размеру роль, а играть ее, по признанию самого актера, тяжело, ибо перед выходом на сцену надо прожить мысленно всю несправедливую жизнь этого Пилипенко, чтобы сконцентрировать, сфокусировать в его сбивчивой пьяной речи то, что у него на уме у трезвого, и в полной мере выявить его демагогию, ненависть, глупость.

Зато, играя сэра Тоби в поэтической шекспировой комедии, Щербаков, опять же по его собственному признанию, должен обязательно быть в хорошем настроении, в легком самочувствии. И он так же соответствующим образом готовит перед «Двенадцатой ночью» свое актерское — человеческое — нутро, чтобы его сэр Тоби представлял не просто тучным гулякой и дерзким насмешником, но чтобы вместе с ним на сцене воцарялся сам дух шекспировского веселого жизнелюбия. Сэр Тоби Щербакова мощно, размашисто, воодушевленно воплощает собой те земные, здоровые жизненные силы, которые торжествуют над напыщенной пустотой, тупым чванством, ханжеством и лицемерием.

Шекспировский образ, созданный Щербаковым, воочию показал, какие богатые и далеко еще не исчерпанные творческие возможности таятся в нем, и заставил подумать, что ему явно не хватает актерского общения с классикой. Писатель Ефим Дорош в одной из своих статей, посвященных «Современнику», где он, в частности, сказал доброе слово и о Петре Щербакове, очень верно заметил, что «актера все же формирует драматургия». В этом смысле у Щербакова многое впереди. И не только в будущих соприкосновениях с классикой, которые наверняка откроют его актерский потенциал с каких-то новых, значительных сторон, но и в работе над современной советской пьесой о нашей сегодняшней действительности.

Интересны в этом смысле образы современников, созданные Щербаковым в двух пьесах А. Гельмана — «Обратная связь» и «Наедине со всеми». В первом случае это образ крупного партийного работника, первого секретаря обкома партии Лоншакова, человека внешне сдержанного, даже сурового и вместе с тем пронзительного, чуткого к людям, умеющего и стремящегося понять правду, побудительные мотивы действий каждого человека. Щербаковский Лоншаков мыслит масштабно, заглядывая вперед, не допуская, чтобы сиюминутные частности заслонили главную цель, перспективу того или иного дела и тем самым оказали влияние на принимаемое им решение. Во втором же случае Щербаков играет личную драму инженера-строителя Андрея Голубева. Играет, пожалуй, с совсем

новой для его актерской палитры взрывчатой силой и распаханностью чувств. Передавая бурное смятение души, переживания Голубева в момент резкого разлада с женой, артист дает богатую пищу для зрительских раздумий и о противоречивом характере своего героя, и о его будущем жизненном пути, и о том сложном, связанном не только с его человеческой судьбой, но и с его производственной деятельностью комплексе причин, которые и вызвали острый драматизм его нынешнего состояния.

Есть все основания ожидать, что и в тех новых ролях, над которыми актер работает сейчас, которые уготованы ему на дальнейшем творческом пути и в которых мы увидим его в театре, на телевидении, в кино, — что в этих своих предстоящих сценических и экранных воплощениях Петр Щербаков, в чем-то оставаясь знакомым, привычным, вместе с тем раскроется и совсем по-новому, неожиданно и свежо. Причем можно не сомневаться, это всегда будет в русле того крепкого психологического реализма, той убедительности, внутренней прежде всего, тех четких и ясных идеологических позиций актера по отношению к своим героям, которые органически свойственны таланту и которыми сильно искусство Петра Щербакова, артиста театра «Современник».

## ОДИН СЕЗОН МАРИНЫ НЕЁЛОВОЙ

*Эти штрихи к творческому портрету одной из популярнейших современных актрис театра, кино, телевидения написаны несколько лет назад, после ее, по существу, первого сезона в театре «Современник». С тех пор зрители увидели Марину Неёлову в целом ряде новых ролей — и на театральных подмостках и на экранах кино и телевидения. Она стала заслуженной артисткой РСФСР, лауреатом премии Ленинского комсомола. Однако нам показалось целесообразным оставить статью эту в том виде, как она была написана, ничего в ней не меняя, ничем ее не дополняя. Право же, есть определенный интерес в том, чтобы сегодня взглянуть на один из первых этапов творческого пути известной, любимой зрителями актрисы именно так и в том виде, как он был запечатлен тогда, по его свежим следам. Ведь тот памятный сезон Марины Неёловой послужил своеобразным трамплином в последующем художническом становлении и восхождении молодой актрисы.*

Так и подмывает начать эту статью о молодой, недавно вступившей в труппу московского театра «Современник» актрисе «сакраментальной» фразой: «На театральном небосклоне столицы взошла новая актерская звезда». Можно еще добавить слово «стремительно», ибо



театральное восхождение Марины Неёловой поистине таким и было: всего лишь за один сезон она вошла в число ведущих актрис театра «Современник», сыграв почти во всех премьерях этого сезона центральные роли. Но, право же, с ее актерским обликом и существом как-то не вяжутся «звезды», «небосклоны» и прочая украшательская оснастка, которую иной раз не прочь пустить в ход наш брат критик.

Как же все-таки начать разговор о Марине Неёловой? И опять сами собой «стекают» с пера эпитеты — естественная, непосредственная, искренняя, органичная, трепетная и т. д., и т. п. Все верно применительно к образам, созданным Неёловой, к ее сценическому существованию в них. И вместе с тем все эти эпитеты слишком общи и потому недостаточно точны и выразительны для определения ее актерского своеобразия и актерской притягательности. Не обаяния, а именно притягательности: кого бы, в каком бы блистательном актерском окружении ни играла Неёлова, она всегда — магнит (или магнетик) зрительского внимания, зрительского погружения в творимую ею жизнь человеческого духа.

Отчего так происходит? Наверное, от редкой, драгоценной, природой данной способности актрисы к полнейшему слиянию с ролью, к стопроцентной саморастворимости во всех ипостасях образа. В этом смысле она везде — Неёлова. И в то же время каждый раз Неёлова — тот человек, жизнью которого она самозабвенно, без остатка живет сегодня, сейчас, здесь, на ваших глазах. Кто же они, эти люди? Чем дышат, к чему устремлены? Кого любят, кем восхищаются, кого презирают и ненавидят?..

Ну вот, собственно, статья незаметно и началась, и, чтобы ответить на поставленные вопросы, можно перейти непосредственно к конкретным ролям, сыгранным Неёловой в минувшем театральном сезоне. Но прежде небольшая оговорка.

Марина Неёлова работает в «Современнике» примерно уже полтора сезона. И не только выступила в новых спектаклях театра, но и была введена в его текущий репертуар, став и ранимой, ищущей себя, бурно переживающей ураганом нахлынувшую на нее любовь студенткой Валентиной («Валентин и Валентина»); и смешливой, открыто-простодушной, но отнюдь не простенькой, а знающей себе цену рабочей девочкой Викторией («Провинциальные анекдоты» — «Случай с метранпажем»). За этот же период широкий зритель познакомился с Мариной Неёловой на голубом экране. В телеспектаклях «Шагреневая кожа», «Домби и сын», «Ночь ошибок» мы увидели ее, соответственно, нежной, тонкой, жертвенной Полиной, которая, при всем своем желании, уже не в силах дать счастье Рафаэлю, спасти любимого; мягкой, тихой, безмерно терпеливой, но такой мужественной, такой стойкой в своем чувстве, в своей нравственной целостности Флоренс; и, наконец, лиричной и одновре-

менно темпераментной, озорной Кэт, изобретательно и смело идущей к поставленной цели, завоевывающей свое счастье. Все эти роли — и телевизионные и вводы театральные — Неёлова сыграла на с о е м уровне, они, безусловно, заметно входят в творческий актив молодой актрисы, имеющей к тому же в своей актерской биографии еще и несколько киноролей. Но здесь речь пойдет о четырех главных женских ролях новых спектаклей «Современника», которые Марина Неёлова параллельно со всей этой напряженной и разносторонней художнической работой создала одну за другой в течение всего лишь единого сезона. Примечательный сам по себе и далеко не часто встречающийся в практике нашей артистической молодежи, факт этот и побудил, дал основание попытаться набросать небольшой эскизный портрет молодой актрисы, столь счастливо, везуче успевшей и сумевшей уже в начале своего творческого пути снискать популярность и любовь как у зрителей, так и у критиков (пока что в подавляющем большинстве отзывы прессы о работах Неёловой высоки и положительны).

Итак: Лариса — «Четыре капли» Виктора Розова, Ника — «Из записок Лопатина» Константина Симонова, Вероника — «Вечно живые» Виктора Розова, Виола — «Двенадцатая ночь» Уильяма Шекспира.

## ЛАРИСА

Маленькая, тощенькая — в чем только душа держится — девочка в школьной форме, с потертым ученическим портфельчиком в руках стоит в кабинете директора швейной фабрики. Вроде бы робеет поначалу, переминается с ноги на ногу, теребит, оправляет форменный передничек, испытующе поглядывая на солидного дядечку за письменным столом. Но вот начинается диалог, и из первых вопросов и ответов выясняется, что Лариса — так зовут девочку — учится в одном классе с директорским сыном и что сюда она пришла вступить за своего отца, защитить его от директорской грубости и несправедливости, из-за которых, по ее разумению, отец пьет и опускается.

В этой ошарашивающей своей необычностью и непривычностью, почти анекдотической ситуации (драматург не случайно назвал ее шуткой и с блеском выписал все ее остроумные, неожиданные повороты) Лариса — Неёлова очень быстро гасит улыбки — и наши, зрительские, и директорскую. Нет, она пришла сюда не шутить, эта девочка. И не просить. Она пришла обвинять, судить, требовать и даже угрожать. Ее детское горячее сердечко горит, переполнено трогательной любовью к обиженному и униженному отцу и неприязнью, враждебностью к хаму-директору, который смеет кричать на ее папу, обзывать его всякими нехорошими словами. И мы сочувственно вслушиваемся в ее высокий, срывающийся голосок, разделяем ее

страстные обвинения директора в черствости, нечуткости, непозволительной грубости, бездушии, ее не по-детски серьезный, проникнутый острой болью душевной пафос защиты человеческого достоинства.

Лариса — Неёлова возбуждается, волнуется все больше и больше. Отброшен на стул портфельчик. Девочка мечется по кабинету, размахивая, потрясая худенькими ручками. Потеряв контроль над собой, она уже сама кричит на взрослого человека, топает ножкой, грозит: «Я не позволю... Я вам такое сделаю... Я вас в такое положение поставлю... Я туда пойду... Я... Я...»

И уже не хватает ни слов, ни дыхания, и Лариса, закатив глаза, падает на пол. Перепуганный, ошеломленный директор поднимает девочку, усаживает на стул, отпавляет водой, успокаивает, обещает исправиться. А Лариса, придя в себя, отдышавшись, понимает, что в чем-то преступила грань, переборщила, ей стыдно, она прячет глаза и, виновато взглянув исподлобья на директора, стесненным, оправдывающимся тоном поясняет, что она «как-то воздухом подавилась»...

В итоге Лариса, успокоенная, удовлетворенная достигнутым результатом, тихо и скромно, так же как и вошла, покинет кабинет. Директор по телефону распорядится отменить приказ с выговором ее отцу и, оставшись один, глубоко задумается. На этом шутка «Заступница», составляющая одну из «Четырех капель» розовской комедии, заканчивается. Но — только ли шутка? И прежде всего Неёлова своей Ларисой ставит этот вопрос и ответ на него дает красноречивый.

Да, ее Лариса — отважный и страстный маленький борец против несправедливости, нравственного невежества, открытый и убежденный защитник попранного человеческого достоинства. При всей вызывающей снисходительную улыбку ребяческой наивности и задиристой запальчивости — это рыцарь без страха... Но не без упрека. Чем дальше Лариса — Неёлова заходит в своих инвективах, тем больше смущает и даже отталкивает их безапелляционность, их какая-то предвзятая агрессивность по отношению к взрослому человеку и вообще к старшим. Невольно думаешь, что же вырастет из этой девочки при всем благородстве ее душевных, нравственных посылов, если она уже сейчас позволяет себе такое. Наверное, и об этом задумывается в финале директор, а не только о необходимости нравственно перемениться самому.

В одном из авторских лирических отступлений, которые сопровождают спектакль, драматург говорит, что, может быть, это не четыре капли, а четыре его слезы... Так не стала ли и неёловская Лариса одной из них? Слезой, пролитой не только над возмутительным, непростибельным, заслуживающим всяческого осуждения бездушием и хам-

ством директора, но и над опасной, настораживающей потенцией к душевной черствости, бесконтрольной, развязной агрессивности, глухой, неуважительной к другим самонадеянности самой этой девочки...

## ВЕРОНИКА

Нарушим хронологическую последовательность выхода спектаклей — и потому, что Вероника тоже из розовой пьесы, и потому, что и в этом образе Марина Неёлова — сознательно ли, стихийно, в силу мудрой актерской интуиции и таланта — проникла в самую суть образа, драматургического замысла, сняв с них то противоречие, за которое порой упрекали писателя.

В самом деле, как оправдать и в наших глазах и в сознании, в сердцах Бороздиных замужество Вероники, ее соединение с Марком? Ведь, что ни говори, это выглядит предательством по отношению к Борису, изменой его памяти, наконец, изменой Вероники самой себе, своей первой и единственной любви. Какая же после этого Вероника положительная героиня? Какое право имеет, при всей нравственной неприглядности и человеческой, гражданской уязвимости мужа, быть ему судьей и высоко держать голову, встречая возвратившихся с войны фронтовиков?

Марина Неёлова доказала право своей Вероники на все это, почувствовав и обнажив в самом ее характере, человеческом облике истоки ее трагической ошибки и тем самым дав ей возможность искупления вины.

Один из критиков, говоря в своей статье о возобновлении театром «Современник» «Вечно живых» с новым составом исполнителей, заметил, что Неёловой «еще предстоит найти точные психологические краски», считая ее Веронику, «пожалуй, слишком изломанной и истеричной в первом акте, будто заранее, до начальных реплик предчувствующей всю тяжесть беды, которая обрушится на ее полудетские плечи, и так и несущей в себе этот излом почти на одной нервной протяжной ноте». А мне кажется, что в этом изломе, в этой нервной протяжной ноте актрисой найдена самая точная, если хотите, единственно правильная психологическая правда образа.

Хрупким, действительно полудетским созданием предстает в спектакле нееловская Вероника. Впечатлительная, экзальтированная, легкоранимая, но отнюдь не истеричная, она словно не выдерживает силы, огромности своего чувства к Борису и потому проявляет слабость, чуть ли не в беспомощности заклинающая его остаться, не уходить. Однако очень быстро понимает неизбежность, суровую и непреложную необходимость разлуки и, внешне успокоившись, застыв, погружается в самые глубины своей боли, своего отчаяния. И, когда обрушится на

нее непоправимое горе, она окончательно забудет себя. И в таком вот крайнем состоянии изболевшейся, обезумевшей души своей, которое только и может объяснить случившееся и оправдать Веронику, вызвать к ней сочувствие, она, так и не помня себя, даже не сознавая, что делает, машинально уступит низменной настойчивости Марка и выйдет за него замуж.

А когда опомнилась Вероника — Неёлова, — ужаснулась. И казнит она себя беспощадно. И не живет, а мучается. Ушедший в себя, остановившийся, невидящий взгляд. Красноречивые руки — то беспокойно и нежно теребящие подаренную Борисом игрушку, то нервически сжатые. Однотонные, бесцветные, механические ответы на обращения окружающих. И все большая и большая сосредоточенность на своем горе, душевная сконцентрированность на своем отчаянии, на своей памяти о любимом. И неуклонно зреет, накапливается в этой Веронике, вместе с осознанием своей вины, своей ошибки, презрение и ненависть к мужу.

Но вот Марк и бесстыдно, безжалостно похищенная им игрушка обнаружены у другой женщины. Последняя капля, переполнившая чашу страданий Вероники и принесшая ей облегчающий, освобождающий ее взрыв. И, сбрасывая с себя душевное оцепенение — сначала в бурной, неудержимой ярости, а потом в безразличии холодного, неумолимого отчуждения, — Вероника Неёловой правомочно осудит Марка, больно отомстит ему и за себя и за Бориса. В этом найдет она то посильное искупление, то необходимое очищение, что возвратят ее к жизни. Катарсис позволит ей вновь найти себя, вернуться к себе в новом качестве, чтобы идти по жизни дальше достойной Бориса, его памяти, его любви.

В финале Вероника — Неёлова снова сосредоточенна, даже сурова. Но теперь это уже от обретенного душевного спокойствия и твердости, от четкого понимания своего человеческого, гражданского долга перед вечно живыми. Ее глаза ясны и внимательны. Ее печаль всегда с ней. Дающая силы, укрепляющая волю — светлая печаль.

## НИКА

В повести, которую военный корреспондент Лопатин пишет о людях, встреченных им во время своей короткой, в перерыве между фронтовыми заданиями, деловой поездки в Ташкент, костюмерша эвакуированного театра и просто портниха Нина Николаевна занимает не столь уж большое место. Но в сердце, в память Лопатина эта маленькая, тихая, хрупкая женщина вошла прочно и неотвратимо. И потому, что неожиданно одарила его прекрасной трепетностью и чистотой своего внезапно вспыхнувшего чувства. И потому, что явила собой, своим отношением к жизни и тяготам военного лихолетья

высокий образец мужества, самоотверженности, готовности делать для других все, что она только может.

Маленькая, хрупкая... Опять повторены эти слова применительно к очередной неёловской героине. Но ведь она сама такая, актриса Марина Неёлова. Однако, как правило, за внешней хрупкостью ее героинь — большая, незаурядная внутренняя сила и целеустремленность. И в этом, быть может, главный «секрет» неизъяснимой пленительности большинства созданных ею женских образов. Такова и ее Нина Николаевна — Ника в симоновской повести для театра «Из записок Лопатина».

— Здравствуйте... Я Нина Николаевна. Можно сокращенно — Ника...

С этих первых слов своего простодушно-доверчивого обращения к Лопатину неёловская Ника раскроется перед ним и перед зрителем с той свободной — красивой и достойной — прямоотой, мимо которой невозможно пройти, на которую нельзя не обратить внимание. И чем дальше раскрывается Ника — Неёлова в своей несчастливой и превратной женской судьбе, в своих пусть скромных, но таких нужных людям заботах и обязанностях, тем большим уважением и симпатией проникаешься к этой маленькой женщине, к ее непоказной стойкости и умению сносить жизненные трудности и невзгоды, к ее характерно симоновской мужественной простоте.

Последнее хочется подчеркнуть особо. Актриса удивительно тонко и точно чувствует в ролях авторскую стилистику, погружается в нее сама всем своим существом, погружает в нее и нас, зрителей.

Ровно, спокойно, без надрыва рассказывает Лопатину Ника — Неёлова об оставившем ее с сыном подонке-муже, о непосильном житейском грузе, который она безропотно и терпеливо несет на своих худеньких плечах. Нет, она вовсе не стремится вызвать к себе жалость. Просто испытывает потребность излить душу перед человеком, способным ее понять. Тем более что она потянулась к нему всем сердцем и по-женски безошибочно ощущает с радостью его взаимное тяготение. А раз так, то она не хочет, не считает нужным сдерживать, прятать свое чувство к Лопатину и с той же смелой естественностью и честной простотой делает первый шаг ему навстречу, оберегая, возможно, даже подсознательно, возникшую между ними драгоценную близость от унижительного, никак ей не свойственного жеманства и пошлой мещанской условности.

И, даже прощаясь с Лопатиным, — кто знает, быть может, навсегда, ведь идет война, — ни на что не надеясь, вернее, ни на что не рассчитывая и ничего не требуя, Ника Неёловой сохранит свою благородную, дорогую сдержанность. И только глаза да чуть дрогнувший голос передадут ее любовь и боль, ее тоску и надежду...

## ВИОЛА

...Юная леди, потерпевшая кораблекрушение и переодевшаяся пажем, очутилась в сказочной Иллирии. Она влюбляется в герцога Орсино, который, в свою очередь, безнадежно влюблен в графиню Оливию. Ну, а та, как известно, предпочитает ему очаровательного молоденького пажа...

Даже в этих условных страстях бессмертной шекспировской комедии — условных в силу заданности веселой игры — Марина Неёлова живет на сцене жизнью полной, одухотворенной, органичной. Именно ж и в е т, а не представляет. (И это тоже важно подчеркнуть в рассуждении о том, почему Марина Неёлова с такой легкостью и быстротой вписалась в труппу «Современника» — кровь от крови, плоть от плоти мхатовского искусства переживания. Здесь же уместно сказать, что учителем Неёловой в Ленинградском институте театра, музыки и кино был Василий Васильевич Меркурьев.)

Итак — Виола. Девушка и юноша одновременно. Вернее, девушка, обязанная в силу сложившихся обстоятельств до поры до времени казаться юношей. Отсюда — комедийность ситуаций, в которых Виола — Неёлова то трогательно беспомощна и стыдлива, то лукава и задириста. Прелестное, юное, романтическое существо, в котором нежность и беззащитность сопряжены с отвагой и весельем.

Стройная и ладная в вынужденном мужском платье, необыкновенно подвижная и легкая, актриса равно убедительна и экспрессивна как в тайных вздыханиях своей Виолы по герцогу, так и в ее осторожной, стеснительной увертливости от настойчивых домогательств графини. В сценах с Орсино и с Оливией, в блистательном эпизоде поединка с сэром Эндрю Виола — Неёлова восхитительна в своем притворстве, лицедействе, в своих испугах, в своих уморительных и безукоризненно изящных репликах, мимике, жестах апарт. Она, как живая вода, вся словно переливается своими мгновенно сменяющимися друг друга внутренними состояниями. Но ни хныкать, ни долго грустить она не способна, эта Виола. Ее натура жизнелюбива и лучезарна. Она создана для радости, для счастья. И актриса темпераментно, жизнерадостно, победно ведет и приводит свою Виолу от начальной растерянности — через все мимолетные недоразумения и страхи, преодолеваемые с помощью напускной мальчишеской бойкости и дерзости, — к финальному торжеству ослепительной, счастливой женственности.

\* \* \*

Четыре роли одного сезона. Такие отличающиеся одна от другой характерами, жизненным содержанием. Такие разные жанрово, стиливо...

Обычно принято в таких случаях искать и обозначать какую-то

общую для артиста нравственно-единую стержневую тему его творчества. Заманчиво и, наверно, можно найти такую общность и в ролях Марины Неёловой. Ну, скажем, определить эту общность темой обостренной совестливости, или чистоты и непосредственности сердечных порывов, или всепоглощающих желаний, стремлений к чему-либо, безраздельной самоотдачи в достижении цели и т. д. и т. п. Можно. Но стоит ли?

Пожалуй, еще рано. Впереди у Марины Неёловой еще много тем, много актерских открытий и постижений. Вероятно, и в драме, и в комедии, и в трагедии, и в водевиле. Она многое может. Ей многое доступно. Пусть только режиссура — и театральная, и кинематографическая, и телевизионная — не замыкает актрису в сковывающие и суживающие ее творческий диапазон рамки некой однообразной типажности, амплуа. Пусть у Неёловой будут не только героини, но и характерные, даже острохарактерные роли. Уверен, что в них она распознает, откроет новые грани своего дарования.

...А все-таки — взойшла на театральном небосклоне столицы новая актерская звезда.

## ...И ПРИХОДИТ ЗРЕЛОСТЬ

...Безбрежно море актерское. Закроешь глаза, представишь лица — одно, другое, третье... пятое... десятое... Голова кругом... Как же их много в этом человеческом, образном море, талантов! Разных, конечно, и по масштабу, и по характеру, и по возрасту... Но ведь каждый по-своему интересен и чем-то, а то и всем примечателен.

И все время вливаются в это море актерское новые и новые силы — юные, с жадно и счастливо горящими глазами, с распахнутыми, щедрыми сердцами, с неподдельной готовностью — по Белинскому — жить и умереть в Театре, отдать ему душу, судьбу...

Поначалу все они равны перед Театром, эти молодые люди. Театр ждет их. Театр их принимает. И они начинают в нем свой художнический, гражданский — человеческий — путь. Путь счастливый и тяжкий. Путь, в котором есть взлеты и падения, поражения и победы. И что, наверное, горше всего, — просто: даже не столько отсутствие новых ролей, сколько отсутствие ролей, в которых бы нашли выход истинные и нерастраченные творческие потенции актера. Да, Театр — это не одни лишь праздники, но и будни, когда надо делать не только то, что ты хочешь, что тебе приятно и радостно, но и то, что в данный момент нужно Театру, а тебе, может быть, неинтересно, даже тягостно. Не все выдерживают это испытание. Но те, кто выдерживает, — это настоящие Актеры, настоящие люди Театра. И рано ли, поздно — у кого как складывается — это замечают старшие товарищи, наставники, зрители, критика. И приходит п р и з н а н и е.



Вспоминается один праздник театрального выпуска — студии Театра имени Моссовета. Около двух десятков лет назад Юрий Александрович Завадский с присущей ему мудростью и смелостью включил в репертуар руководимого им театра дипломную работу студийцев — спектакль «Театр Гарсиа Лорки».

Звучали поздравления, похвалы. Появилась горячая, одобрительная пресса. Отмечали всех молодых актеров. Но, пожалуй, больше и чаще, чем других, и быть может, с большим профессиональным пристрастием, что ли, критика в связи с этим необычным, в значительной мере экспериментальным спектаклем говорила об Александре Ленькове.

Ну вот, наконец, мы и вышли на того актера, кому, собственно, и посвящен этот очерк. Правда, подход может показаться слишком долгим. А впрочем, почему «подход» и почему «долгий»? Ведь все те общие рассуждения о театральной молодежи, вливающейся в безбрежное море актерское, имеют к нашему герою самое прямое отношение.

В «Театре Гарсиа Лорки», спектакле, состоявшем из двух пьес, Александр Леньков играл две роли — Кристобаль в «Балаганчике дона Кристобала» и Арлекина в «Чудесной башмачнице». А правильное сказать — четыре роли, ибо и его Кристобаль и его Арлекин состояли как бы из двух Кристобалей и двух Арлекинов. Здесь мы позволим себе привести два больших, но зато очень точных отзыва об этих работах начинающего актера из статей, написанных по горячим следам того юного, задорного, романтического, веселого и грустного представления.

«...Особо надо сказать об А. Ленькове — Кристобале. Вернее, Кристобалах — их два: Кристобаль фарса и Кристобаль трагедии. Актер удивительно пластичен... А. Леньков умеет «говорить» жестом не только в буффонаде..., но и в трагедии. Как он, умирающий, идет к Росите! Всего несколько шагов, и он торопится пройти их, боится не успеть. И еще он боится, что Росита уйдет, отодвинется от него. Но она стоит, и он весь наполняется радостью, он, кажется, летит к ней. А ноги уже не слушаются, они никак не могут сделать последний шаг... И он наклоняется к Росите, касается ее щекой — и в это мгновение прямо-таки светится счастьем. Теперь он может спокойно умереть. И умирает. Спокойно, тихо, ложится поудобнее — и все.

...В «Чудесной башмачнице» А. Леньков играет одного из Арлекинов — нежных и озорных мальчишек, нахально требующих у зрителя аплодисментов за исполненный кульбит и с трогательной грустью поющих романсы. Его Арлекин по-детски рад, когда удается обмануть сидящих в зале, но сквозь эту наивную непосредственность сквозит умная ирония клоуна, договорившегося с залом вместе верить в задорный обман балаганной пантомимы, вместе играть в театр. Он тормозит зрителя до тех пор, пока тот не включается в игру, и добивается своего, потому что устоять перед его задорным обаянием

невозможно. А потом становится серьезным. Он берет гитару... и напевает стихи Лорки...» (журнал «Театр»).

«Взгляните на Александра Ленькова — Крестобаля или Арлекина... Как поразительно легко и свободно переходит он от фарса к патетике, от иронической пантомимы к лирическому монологу! Непринужденность и свобода каждого движения, безукоризненное чувство ритма... В «Башмачнице» есть сцена, когда Леньков — Арлекин изображает попеременно старого ревнивого мужа и юного любовника. Перевоплощение мгновенное и разительное. Видно, что, играя, Леньков и сам испытывает огромное удовольствие, что ему все это очень нравится. И состояние душевного подъема, радостной импровизации передается нам, зрителям, и мы наслаждаемся вместе с актером» (газета «Московский комсомолец»).

Не каждому молодому актеру удастся так начать и получить от критики такие авансы. Ну что ж, сегодня можно со всей определенностью констатировать: они не были случайны, Леньков заслужил их по праву таланта.

...А годы меж тем побежали. Роли сменялись одна за другой — большие и «без ниточки», заметные и проходные, остающиеся в репертуаре и исчезающие, как дым... И вот уже актер, кого по инерции еще называют молодым, как-то исподлобья становится одним из популярных, заметных актеров своего театра. За его плечами уже не один десяток ролей, чему, надо сказать, способствовали кинематограф и телевидение. И в один прекрасный день редакция театрального журнала обращается к тебе, критику, с предложением написать творческий портрет этого актера. И ты думаешь: «Боже мой! Как же мчится время!.. Портрет Александра Ленькова... Уже?!» И тут всплывает другое воспоминание.

Еще до того, как спектакль «Театр Гарсиа Лорки» вошел в репертуар Театра имени Моссовета, мы впервые увидели Ленькова на сцене Московского театра имени А. С. Пушкина в спектакле «Петровка, 38». Леньков был тогда еще студийцем, и Театр имени А. С. Пушкина пригласил его в этот спектакль (вроде бы «одолжил») вместо заболевшего актера А. Локтева на роль Леньки Самсонова, совсем еще зеленого и душевно чистого паренька, случайно связавшегося с бандитами. Неизвестно, чем бы кончил этот подросток, если бы в его судьбу не вмешались люди московской милиции. С покоряющим обаянием и непосредственностью собственной юности рассказывал Леньков о начале этой человеческой судьбы, удивительно искренне и свежо передавая и ее опасные повороты, и ее, к счастью, преодолеваемый драматизм. И хотя эта роль по сравнению с его ролями в «Театре Гарсиа Лорки» была более традиционна и однопланова, однако и в ней увиделось, запомнилось лица необщее выражение молодого актера.

И все прошедшие с того вечера годы своеобразные — ни с кем не спутаешь! — черты актерского облика Ленькова выявлялись в его

театральных, кинематографических, телевизионных образах и соответственно закреплялись в зрительском впечатлении все больше и больше. Стало быть, действительно приспела пора определить, каково же оно, это актерское лицо, и тем самым — нет, не подвести итог, — а всего лишь обозначить первый, промежуточный рубеж на творческом пути артиста Театра имени Моссовета Александра Сергеевича Ленькова.

...В годы войны родилось и бытовало выражение — «сын полка». Так называли мальчиков, которые по тем или иным причинам, связанным с суровым военным временем, обретали дом и семью в воинских частях. Там получали они начатки воспитания и образования. Там, в грозной фронтовой обстановке, подчас непосредственно в боях, проходило их человеческое, нравственное становление, их мужание.

Александра Ленькова с полным правом можно назвать, по аналогии, сыном театра. Но совсем не потому, что у него не было дома, семьи, нет! Все это у него было — и дом, и добрые, чуткие родители. Просто так получилось, что он с самого детства связал свою судьбу с Театром имени Моссовета, где, по сути, и прошло его всестороннее воспитание и становление.

А началось все с того, когда в одну из московских школ, расположенных неподалеку от Театра имени Моссовета, пришли представители этого театра подобрать мальчика на детскую роль в готовящемся спектакле. Выбор пал на худенького, шустрого мальчугана с вьющимися светлыми волосами и выразительными серо-голубыми глазами — ученика 4-го класса Сашу Ленькова. Это и был тот отправной пункт, тот толчок, который определил всю его дальнейшую жизнь. Дебют прошел благополучно. Саша быстро освоился со сценой, его еще привлекали на роли мальчиков, полюбили в коллективе, он стал здесь своим человеком. И настал день, когда Саша понял, что не сможет жить без сцены, без запаха декораций, без того таинственного, красочного мира, имя которому — Театр. Не дожидаясь окончания школы, Леньков параллельно с занятиями в выпускном классе стал учиться в студии Театра имени Моссовета. Ну, а о том, как он ее блистательно окончил и вместе с другими своими товарищами органично влился в труппу родного театра, мы уже знаем.

Не стоит, однако, торопиться с выводом о легкости актерской судьбы Александра Ленькова, о том, что она гладка и безоблачна. Хотя внешне все вроде выглядит именно так. Казалось бы, чего еще желать? Сын театра в прямом смысле, начиная со школьной парты. Никаких проблем с выбором жизненной дороги, с поступлением, распределением. Громкий успех в самом начале пути (работа в «Театре Гарсиа Лорки» отмечена Почетной грамотой Московской «Театральной весны»). Все время новые роли — и не только в театре, но и в кино, где Леньков начал сниматься еще студийцем. А внутри, в душе?

Внутри нередко первая радость новых ролей сменялась творческой неудовлетворенностью. Истинное художественное удовлетворение приходило не так уж часто. Чаше приходилось преодолевать, перебарывать то, что в кинематографе называется «типаж». Как говорит сам Ленъков, он на протяжении вот уже многих лет «замаливает» школьную репутацию «кудрявого паренька». (Кстати говоря, одна из самых ранних ролей Ленъкова в театре так и называлась — Кудрявый паренек, даже без имени.)

На экране Ленъков, начиная с его Феликса («Непридуманная история») и особенно с его удивительно симпатичного, милого, улыбчивого, ловкого и расторопного призывника Семена Лагоды («Ключи от неба»), оказался прочно привязанным к такому типуажу, большей частью комедийному (для примера также вспомним «Соло для слона с оркестром»). Известное исключение тут, правда, составили работы Ленъкова в телевизионном сериале «Наши соседи»; его Максим, верный соратник Гая, комсомолец, энтузиаст социалистической стройки первой пятилетки (для примера также вспомним «Соло для слона с оркестром»). Известное исключение тут, правда, составили работы Ленъкова в телевизионном сериале «Наши соседи»; его Максим, верный соратник Гая, комсомолец, энтузиаст социалистической стройки первой пятилетки (для примера также вспомним «Соло для слона с оркестром»). Известное исключение тут, правда, составили работы Ленъкова в телевизионном сериале «Наши соседи»; его Максим, верный соратник Гая, комсомолец, энтузиаст социалистической стройки первой пятилетки (для примера также вспомним «Соло для слона с оркестром»).

По отношению же к театру этого о нем объективно, конечно, не скажешь. Иначе не стоило бы писать этот очерк. Не говоря уже о том, что Ленъков прежде всего принадлежит театру, он истинно театральный актер, и на сцене по сравнению с экраном им сделано куда много больше, а главное — интереснее, разнообразнее, глубже.

Сценические образы Ленъкова можно отчетливо разделить по двум направлениям. И отнюдь не из театроведческой любви ко всяческому классификациям, а по самому содержанию, по самой тематической сути ролей молодого актера. А он, разумеется же, еще молод — и не только возрастом, но и прежде всего своими героями, людьми, как правило, молодыми, подчас стоящими на пороге жизни.

Одно направление — сказка, поэтическая фантазия, театральность, идущая от традиций итальянской комедии дель арте. Уже в «Театре Гарсиа Лорки» обнаружилось, как близко к ним, как отзывчиво и благодарно в них раскрывается дарование Александра Ленъкова. Свойственные ему импровизационное начало, легкость и свобода жанровых перевоплощений, виртуозная пластичность, с одной стороны, природная, а с другой, мастерски отточенная, — все это, столь ярко проявившееся в образах Кристобала и Арлекина, нашло свое продолжение и развитие в ролях Доброго духа Дореми из спектакля-сказки «Король Фанфарон» и слуги Иньяцио из спектакля «Сказка о Девочке-Неудаче».

Нет, они вовсе не однотипны, эти сказочные персонажи Ленъкова.

Его Дореми — радостный, веселый волшебник, весь озаренный светом доброты, человечности, дружелюбия. Он счастлив, что может помогать хорошим людям, особенно детям, бороться со злом, глупостью, подластью, жадностью, и не жалеет сил в своих добрых делах, отдаваясь им самозабвенно и увлеченно. Смешливый, всегда готовый к шутке, он вместе с тем умен, решителен, справедлив. Совсем иной леньковский Иньяцио, дурашливый, недотепистый слуга Винодела. Однако только поначалу он кажется просто незадачливым придурком, этот маленький, похожий на гномика человечек с все время заплетающимися, запутывающимися одна за другую ногами и руками. Присматриваясь к нему, все больше замечаешь, что за его нелепым обликом, смешными повадками скрывается плут, хитрец и, что важнее всего, добрая душа, готовая прийти на помощь каждому, кто в ней нуждается.

А объединяет этих героев Ленькова, к которым недавно прибавился еще трогательный и мудрый в своей любви, в своем великодушии король гномов Лок из спектакля-сказки «Пчелка», помимо сказочного происхождения и славного, отзывчивого сердца, та поистине вдохновенная импровизационная внутренняя и внешняя свобода, которой отмечено их сценическое бытие. Леньков не только виртуозно, изощренно-фантастически, как отметил один из критиков, пластичен. Он обладает редкостным даром выражать, раскрывать, передавать движения души физическим движением. Его пластика красноречива в самом прямом смысле этого слова. И для него, как и для его сказочных персонажей, нет в этом плане ничего невозможного, ничего недоступного. Поэтом его Дореми может запросто летать на сцене, совершать головокружительные пируэты на обыкновенном самокате. А если Иньяцио — Ленькову захочется вдруг от переполняющих его чувств взбежать... по стене, он совершает это немислимое восхождение то с одной, то с другой стороны портала сцены с такой же легкостью и непринужденностью, с какой в других ситуациях столь же неожиданно завязывается в узел или бежит сначала во весь рост, потом на четвереньках по узенькому барьеру, отделяющему оркестровую яму от зрительного зала...

В какой-то мере к этому сказочно-импровизационному, театрально-фантазийному — т у р а н д о т н о м у, по выражению самого Ленькова, направлению примыкает его работа в спектакле «Театра в фойе» «Эдит Пиаф». В этом представлении, являющемся скорее моноспектаклем (заглавная героиня в развернутом монологе-рассказе повествует о своей жизни и актерской судьбе), есть четыре персонажа, которые, хотя и имеют имена, выполняют, по существу, роль дзанни, слуг просцениума. В разных ипостасях сопровождают они Эдит Пиаф по ходу ее рассказа, то подыгрывая ей в каком-то эпизоде, то меняя декорационную обстановку на подмостках, то просто заполняя необходимую паузу какой-либо немудрящей интермедией. Один из

этих дзанни — Леньков. Как рыба в воде, чувствует он себя в этой несколько остраниженной стихии импровизационной театральности. Орнаментируя центральный монолог, он легко, с непринужденным изяществом откликается и подчеркивает всем своим существом — духовным и физическим — различные эмоциональные состояния героини, оттеняя ее горе и радость, счастье и печаль, грусть и бурные всплески и т. д. Причем главным образом средствами пантомимы, в которую уместно, естественно влетаются и мимика, и танец, и даже акробатические трюки.

А в одном из эпизодов этого спектакля Леньков столь же органично преобразуется в отца Эдит Пиаф. И сразу же в актере происходит неумолимая перемена — в выражении глаз, в самом строе, характере его пластики. И возникает впечатляющий, трогательный образ внешне грубоватого, бесшабашного, а в общем-то глубоко несчастного человека, который, несмотря ни на что, до боли в сердце любит свою дочь. Образ уже не столько театра представления, сколько театра переживания, насыщенный при всем своем лаконизме и условности и психологизмом и жизненной достоверностью.

Тут мы подошли к другому направлению в сценических образах Ленькова, к другому пластику его ролей. Это роли в драматургии жизни, образы героев реальных, большей частью наших молодых современников. Много их сыграл Леньков, начиная с того же Леньки Самсонова из «Петровки, 38» или Яши Иткина из «Двух вечеров в мае». И если мысленно собрать все эти образы вместе и наложить один на другой, то составится своеобразный обобщенный портрет современного молодого человека, естественно, очень похожий и внутренне и внешне на самого актера. Портрет очень славного, сердечного, доброго, в лучшем смысле слова простодушного человека, порой лукавого, ироничного, но всегда горячо искреннего и, несмотря на улыбку, предельно серьезного и самоотверженного в своем деле, чем бы этот человек ни занимался.

Вот такая своя внутренняя тема отчетливо вырисовывается в большинстве реалистических ролей Ленькова. Говоря «реалистических», мы вовсе не хотим отгородить их непроходимой стеной от его же ролей сказочных. Ничуть! Тема актерская, по сути, и там и там одна — тема чистой, открытой, приветливой молодости, душевного благородства, верности дружбе и любви, своему долгу и призванию. Речь идет лишь о разных способах, разных путях актерского воплощения этой темы, обусловленных стилем и характером драматургии.

Ну а теперь рассыпем обобщенный мысленно портрет молодого советского человека актерской кисти Александра Ленькова на составляющие его образы.

Четыре из них — люди Советской Армии, солдаты Великой Отечественной. Единые своей непреложной внутренней сутью советского воина, защищающего социалистическую Родину, ведущего

«смертный бой не ради славы, ради жизни на земле», какие же они все у Ленькова разные, эти молодые фронтовики.

...Вот Василий Теркин — отважный и неунывающий, мудрый и лукавый, закручинившийся и вновь поднимающий настроение товарищей веселой шуткой, яростный и задумчивый, ненавидящий и нежный... А в целом — «просто парень сам собой он обыкновенный», плоть от плоти, кровь от крови народной. И еще этот Теркин очень юн и потому, при всей своей бывалости, удивительно непосредствен. Земной, узнаваемый и одновременно возвышенно-поэтический, Леньков в образе Теркина — живое, зримое олицетворение преемственности и связи советских поколений патриотов и интернационалистов.

...Вот шолоховский пулеметчик Василий Хмыз из спектакля «Они сражались за Родину». Немногословный, внешне сдержанный, этаким тихий скромняга, а в глазах — озорные чертики. И как бы тяжело ни приходилось ему и его однополчанам, он всегда готов улыбнуться, пошутить сам и подхватить шутку. И вместе с тем он боец, надежный и стойкий.

...Вот Миша Капустин из героической комедии Я. Сегеля «Я всегда улыбаюсь». Милый, деликатный, застенчивый и вопреки этому очень влюбчивый московский паренек. Он себя таким именно и ощущает, несмотря на то, что носит звание гвардии младшего лейтенанта. Миша дожил, дошел фронтовыми дорогами до мая 1945-го, успел вкусить первую, самую жгучую, радость Победы, чуть захмелел от нее. Тем трагичнее его нелепая гибель в окруженном немецком штабе, куда Миша по собственной инициативе отправился парламентом, чтобы избежать ненужного кровопролития, скорее принести мир... Тем горше прощание с этим добрым, бесхитростным малым, с его ясной, открытой улыбкой.

...А вот еще один фронтовик — солдат Андрей из спектакля «Театра в фойе» «Прикосновение» Р. Ибрагимбекова. Сам раненный, с забинтованной ногой, он оставлен в отбитой у гитлеровцев деревушке охранять до подхода санитарной части тяжело раненного офицера. Он находит здесь награбленные и брошенные фашистами картины и развешивает их. За внешней прямолинейностью и поначалу даже раздражающей вульгарностью Леньков постепенно обнаруживал в этом чудаковатом, прихрамывающем солдатике, в прошлом маляре, душу глубокую и возвышенную. И все больше и больше симпатий, теплых, благодарных чувств вызывал к себе леньковский Андрей по мере того, как раскрывалась его душа от прикосновения к прекрасному, и он делился мечтами о своем будущем художника. И когда в финале он сознательно, не колеблясь, шел на гибель ради спасения найденных картин, «чудик» естественно, закономерно и так поэтически просто превращался, вырастал в истинного героя.

Есть среди молодых героев Александра Ленькова и прописанные непосредственно в дне нынешнем. Это рабочий Чернов («День

приезда — день отъезда» В. Черных), молодые ученые — Ятко («Несколько тревожных дней» Я. Волчека) и Иванцов («Успех» Е. Григорьева и О. Никича). Несмотря на драматургическую неравноценность этих ролей (Чернов, например, всего лишь эпизод, а Иванцов — одно из главных действующих лиц), на различие их человеческого содержания (правда, Ятко и Иванцов очень близки друг другу), актер дорожит в них одной общей чертой и делает ее нравственным стержнем каждого образа. И Чернов, и Ятко, и Иванцов правомерно ощущают себя у Ленькова полноправными хозяевами жизни. Их уверенность в себе, чувство собственного достоинства базируются не только на их социальном положении, но прежде всего на увлеченности своим делом, на сознании своей необходимости обществу. Отсюда обаятельная раскованность их поведения, общения с окружающими и та счастливая, жизнерадостная озаренность наполненной свершениями и планами юности, которые стали типичными для современных молодых людей.

Особенно выразителен в этом отношении младший научный сотрудник Иванцов, недавний выпускник вуза, незаурядно одаренный, обладающий капитальными знаниями, умением, а главное — желанием трудиться не щадя себя. Это не мешает Ленькову при всей деловой серьезности и целеустремленности своего героя показать его очень живым, в чем-то еще совсем озорным мальчишкой. Этому Иванцову ничего не стоит, например, вспрыгнуть на шкаф в солидном научном учреждении и сидеть там, чтобы привлечь внимание приглянувшейся девушки.

Вообще Леньков охотно использует каждую предоставляемую ему той или иной ролью возможность для проявления комедийных сторон своего дарования. Однако его комедийность не груба, не назойлива, ей присущ мягкий, ироничный лиризм. Если градуировать комедийность Ленькова по шкале старых актерских ампул, то больше всего ему, пожалуй, подойдет «комик-простак».

В том же лирико-комедийном ключе выстраивает он роль Жоржа из французской бытовой комедии М. Фермо «Двери хлопают». Милый, бесхитростный юноша, Жорж — Леньков по уши влюблен в одну из героинь спектакля. Но этот стеснительный молодой человек вызывает не только улыбку своей чудаковатостью, угловатой робостью, но и сочувствие к своему чистому, доброму сердцу.

А вот в пьесе английского драматурга Питера Устинова «На полпути к вершине» Леньков показал свою способность и к острому сатирическому рисунку. Он тоже играет здесь молодого человека, только непривычно для него, Ленькова, сухого, застегнутого, жесткого. Его Бэзил Эттервуд — этаким прагматик. И хотя он вроде бы исповедует, вернее, декларирует строгие взгляды на семью, мораль, актер тем не менее убедительно показывает, что Бэзил — одна из сторон ханжеского буржуазного общества, тщетно стремящегося



прикрыть внешней респектабельностью свои пороки и язвы. Этот Бэзил еще покажет себя. Да и сейчас ему пальца в рот не клади — отхватит руку по локоть...

Подчеркнуто сатирической комедийностью окрашивает Ленков молодого бонвивана Душко из комедии В. Нушича «ОБЭЖ» («Общество Белградских Эмансипированных Женщин»), язвительно разоблачая духовное убожество, полное человеческое ничтожество этого франтоватого и фатоватого дамского угодника.

И совсем другого плана — роль Бониперти в драме Л. Зорина «Царская охота». Роль, лишний раз наводящая на мысль, что пора, пора уже режиссуре смелее и чаще выводить Ленкова из рамок привычных для него амплуа, из внутренних и внешних параметров обычного его типажа. Бониперти, секретарь загадочной самозванки Елизаветы, у Ленкова — образ драматический и, несмотря на эпизодический характер роли, глубокий в своих переживаниях. За внешней сдержанностью почтительной преданности актер одними лишь горящими глазами и какой-то самозабвенной, фанатичной сосредоточенностью на поклонении, служении прекрасной авантюристке раскрывает бурю чувств, бушующих в груди этого человека — то ли просто верного слуги, а может, и любовника Елизаветы, готового, не раздумывая, принести себя в жертву своему кумиру.

Нет, мы еще не знаем всего Ленкова! Еще не все шлюзы открыты в его актерской плотине, в том числе и тот, один из самых главных, который дал бы возможность его дарованию соприкоснуться с классикой. Если не считать Робина в «Виндзорских насмешницах» Шекспира и Миколку в «Петербургских сновидениях» по «Преступлению и наказанию» Достоевского, Ленков пока еще вне классики. А это несомненный пробел на его творческой стезе, как, впрочем, и в любой актерской судьбе. Ибо классика, и прежде всего отечественная, не только ничем не заменяемая школа мастерства, но и поистине безграничная сфера приложения таланта, проявления всех его подчас даже еще не пробужденных граней.

Вообще Ленков ждет еще многого и на многое имеет и заслужил художническое право. И не только в классике. Ему хочется сыграть и героя-современника — более сложного и незаурядного по характеру, более активного, более значительного по внутренним задачам и побуждениям, чем те, с какими он встречался до сих пор. И для этого он тоже созрел — и как художник, и как человек, и как гражданин — теперь уже заслуженный артист РСФСР Александр Ленков, сын театра.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

«...Человек нового человечества» . . . . .	3
Актриса Художественного театра . . . . .	10
Озаренность . . . . .	14
В этом его счастье... . . . . .	21
Один сезон Марины Неёловой . . . . .	30
...И приходит зрелость . . . . .	38

### **Наум Борисович ЛЕЙКИН** **ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ**

Редактор М. М. Жигалова  
Технический редактор О. Н. Ласточкина

---

Сдано в набор 17.09.84. Подписано к печати 11.11.84. А 00451.  
Формат 70 × 108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага газетная. Гарнитура «Школьная».  
Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,10. Учетно-изд. л. 3,14.  
Усл. кр.-отт. 2,28. Тираж 90 000 экз. Изд. № 3007.  
Зак. № 3565. Цена 20 коп.

---

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография  
газеты «Правда» имени В. И. Ленина, 125865, ГСП, Москва,  
А-137, ул. «Правды», 24.



## **ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ!**

● Договоры смешанного страхования жизни могут заключить граждане в возрасте от 16 до 70 лет.

● Заключив договор, страхователь обеспечивает себе накопление и получение через 5, 10, 15 или 20 лет в зависимости от срока страхования определенной денежной суммы.

● Кроме того, страхователю выплачивается частично или полностью страховая сумма за утрату им общей трудоспособности, наступившую в результате несчастного случая, происшедшего на производстве или в быту.

● Ежемесячные страховые взносы можно уплатить путем безналичных расчетов через бухгалтерию по месту работы, перечислением со счета в сберегательной кассе, наличными деньгами страховому агенту, а также по специальной расчетной книжке в сберегательной кассе или почтовым переводом.

### **Уважаемые товарищи!**

● Для заключения договора обращайтесь, пожалуйста, к страховому агенту, который обслуживает Вас по месту работы или жительства, а также в инспекцию Госстраха.

**Госстрах РСФСР**