

Художественный руководитель овеянного легендами Малого театра — и режиссер, и преподаватель, и в кресле министра культуры посидел. Но прежде всего он, конечно, любимейший актер, выдвинутый в этом году вместе со своими коллегами на соискание Государственной премии России.

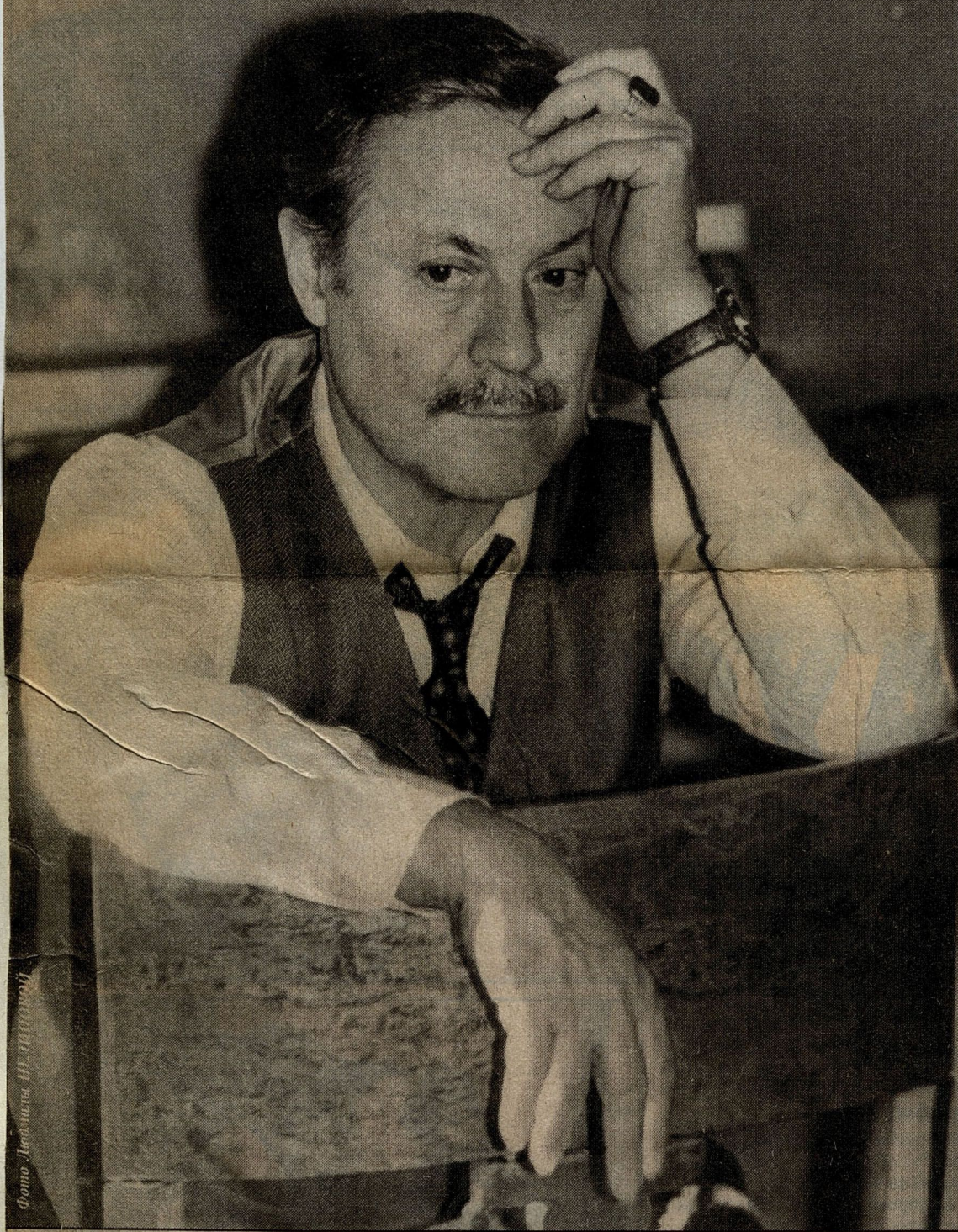


Фото: Людмила Игнатьева

— В одном интервью вы сказали, что мечтали поступить только в Щепкинское училище и нигде больше. Почему?

— Я жил с родителями в Чите, много выступал в самодеятельности. И никогда не хотел быть ни пожарным, ни летчиком, а только актером. Хотя моя мама была против этого выбора. А в конце сороковых страна широко отмечала 125-летний юбилей Малого театра. Я увидел фильм о его актерах и понял, что хочу именно в Малый. Сейчас мы праздновали его 175-летие — и РТР за неделю до юбилея отказалось от съемок, хотя договаривались за полгода. И я хорошо представляю себе ребят из Читы, Воронежа, Архангельска, Орла, которые не увидят, не полюбят, не приедут... Я учился у Веры Николаевны

Пашенной, она была ученицей Ленского. Сейчас сам преподаю в Щепкинском училище. Вот это и называется "школа". Когда артист играет здесь свою первую роль — его непременно смотрят старшие, дарят что-нибудь на память. После Хлестакова я храню книги с дарственными надписями старших артистов, записки, фотографии...

— "Ревизора" ставил Игорь Ильинский, сам до этого игравший Хлестакова. Вам не мешало его присутствие, его видение роли?

— Роль долго не шла. Так бывает. Вроде все продумано, но чего-то главного нет. Однажды я возвращался домой в троллейбусе. Ничего не ел целый день, очень устал. И вот, посмотрев в окно, вдруг увидел в своем отражении Хлестакова: голодного, побитого, испу-

ганного. На следующий день на репетиции Игорь Ильинский посмотрел на моего Хлестакова и расхохотался: мол, здорово придумал.

— Считается, что хороший актер может сыграть все...

— Хороший актер может сыграть все, что он может сыграть. Как холодный, рассудочный, мягкотелый человек может сыграть, к примеру, Отелло? Ну, не может барабан играть партию скрипки, а тенор спеть партию баса.

— В вашем завидном репертуарном списке Хлестаков, Царь Федор, Николай Второй, Воиницкий, Протасов, Сирано... И все-таки, кажется, не так много за сорок лет в театре.

— В театре большая труппа. Я пришел, когда здесь работали великие ак-

# Юрий СОЛОМИН: НА СИРАНО Я ТЕРЯЮ КИЛО ДВЕСТИ, А НА ЦАРЕ ФЕДОРЕ — КИЛО СЕМЬСОТ

теры и актрисы. И все они хотели и могли играть. Однажды Яблочкину ограбили: двое жуликов проникли к ней домой, связали ее и обчистили всю квартиру. Все в театре переживали: как она перенесет такое потрясение? А вечером у нее должен был спектакль. И ей предложили, чтобы сыграла дублерша, Елена Николаевна Гоголева. "Ну нет! — тут же откликнулась Яблочкина. — Зачем? Леночка молодая еще, наиграется!" Александре Александровне было 95 лет, Гоголевой около семидесяти...

А с другой стороны, я рано научился уходить от ролей, которые мне не нравились. Один из старших товарищей посоветовал способ. Встаешь на обсуждении пьесы и говоришь, почему она тебе не нравится. Стараешься говорить доказательно и как бы со стороны. Очень действует.

— А случалось самому выбирать роль, которую вы хотели сыграть?

— Один раз в жизни. Как-то Михаил Иванович Царев меня спросил: что ты хочешь сыграть? И я, не раздумывая, ответил: Сирано де Бержерак! Мы продолжили говорить о чем-то другом. Но через год я играл Сирано. Правда, такое предложение было единственным за двадцать пять лет работы. В любимцах я у него не числился.

— Станиславский писал, что самое сложное в актерском искусстве — играть роль на сотом, трехсотом, на пятисотом представлении. Вы играете свои роли десятки лет. Каким образом вам удается сохранять их живыми?

— Существует поверье, что знакомых, близких или особо дорогих людей нужно приглашать на десятый спектакль. Выверено поколениями. Еще одно наблюдение: второй спектакль — всегда хуже первого. Такой вот алгоритм: спад на втором, а на десятом взлет. Почему? Потому что обычно первый спектакль — это нервы, это яма, ты куда-то летишь, с тобой кто-то летит...

На втором спектакле приходит успокоенность. Ты думаешь: я же сыграл, аплодисменты были. Похвалы, крики "браво" могут легко убаюкать. И обязательно на втором спектакле все грохочется. А дальше идет стабилизация. На третьем, четвертом, пятом спектакле — проверка. К десятому спектаклю это все уже сбивается, скажем, в масло. Появляется свобода. Значит, сотый спектакль — что же это такое? Представляете, какая свобода!

Когда играешь пятисотый спектакль — это уже настолько твое... Особое значение приобретают любые нарушения: ввод нового артиста, смена режиссера. Мне в "Царе Федоре" уже несколько раз сапоги новые шили, меняют костюм. Материал сносился. А наши нервы — это тоже материал, и он

тоже снашивается. Уже состав актеров сильно изменился. Выходишь на сцену: а это кто? Не знаю, кого он играет! Так ведь и Федор не знает, кто перед ним. Рассказывают, что когда Михаил Чехов приехал в Ригу играть Хлестакова, ему предложили утром репетицию, вечером спектакль. А он отказался: «Мне не надо репетиций». «Ну, как вы? Вы же никого из наших актеров не знаете!» Он ответил: «Ведь Хлестаков тоже не знал никого».

Если часто играть роль, то она "заболтается". Если ты каждый день играешь, как, допустим, в западных театрах, то роль быстро снашивается. Так что если хочешь играть роль долго, играй ее редко... Допустим, я сейчас играю "Царя Федора" один раз в месяц. Через двадцать с лишним лет это нормально.

— Иннокентий Смоктуновский говорил о необыкновенной психофизической трудности роли царя Федора. А как она вам?

— Я как-то провел эксперимент. Начал взвешиваться до спектакля и после. И выяснилось, что на царя Федоре я теряю больше, чем на Сирано. На Сирано — 1.200. А на царя Федоре — 1.700. Хотя вроде бы в «Сирано...» и бегаю, и фехтую. Я вообще уверен, что актеров надо изучать медикам. Почему на сцене проходит давление, останавливаются носовые кровотечения, падает температура? За кулисами с трудом держишься на ногах, а на сцене летаешь.

— Есть ли у вас какие-то приемы настройки перед ролью, перед спектаклем?

— Я стараюсь в этот день до часу завершить все дела. Прийти домой. Прилечь. Закрываю глаза — и начинаю прокручивать спектакль перед глазами. Вот я выхожу, я вижу то-то и то-то. Мои первые фразы такие-то. Иду туда. Останавливаюсь. Как будто смотрю фильм. Иногда повторяю сцену, которая на предыдущем спектакле прошла неудачно. Начинаю дремать. Опять включаюсь. Стараюсь это настроение не разрушить. Мне повезло, что мои домашние — театральные люди. Все понимают, что происходит, никто не вмешивается, не расспрашивает.

— Сейчас иногда говорят о трудностях существования актера в режиссерском театре...

— А кто это придумал — "режиссерский театр"? Что был бы режиссер без актера? И сколько хороших режиссеров можно насчитать за этот век? Пальцев одной руки хватит. Ну а уж двух рук — с избытком. А актеров? Всех пальцев и ваших, и моих не хватит! А получается — приходится не талантливые, не очень умные, не очень образованные юноши и говорят: «Вы будете играть так-то и так-то. Я так вижу!» Есть свои интерпретации Чайковского, одна-

ко в музыке существуют ноты, знаки. И ни один дирижер не заставляет скрипача играть скрипкой на смычке. А нас заставляют. И я категорически против такой режиссуры. К зрителю же выходит не режиссер, а актеры. Режиссер изначально был помощником актеру. Именно так видел эту профессию Станиславский.

— Для постановки "Горя от ума" вы пригласили Сергея Женовача. Его уход из театра на Малой Бронной вызвал довольно бурную реакцию, но многие на словах поддерживали Сергея, но позвал его именно Малый театр. Почему?

— Это опять же в традициях Малого театра: приглашать художников в трудные для них периоды. Когда Леонид Варпаховский вернулся из сталинских лагерей, его позвали в наш театр. Когда было тяжелое положение у Леонида Хейфеца, — опять же он работал у нас. И Борис Львов-Анохин был приглашен в трудный период его жизни и поставил здесь свои лучшие спектакли. Что выйдет из нашего сотрудничества с Сергеем Женовачем, пока судить трудно. Но работа идет интересно, и потом, очень приятно общаться с молодым человеком, с которым ты во многом одинаково смотришь на какие-то вопросы. Мы очень много разговариваем, обсуждаем, разбираем текст Грибоедова буквально по фразе. Вот вчера на репетиции мы крутили реплику Чацкого: "Чуть свет уж на ногах, и я у ваших ног"... Все Чацкие, которых я видел, влетали и на порыве произносили эту фразу: вот я с утра на ногах и к вашим ногам. Но что Чацкий на ногах, и так очевидно: он с дороги, с саней. А вот что Софья в такую рань уже одета и вышла из спальни — это удивительно. Чацкий ошеломлен и счастлив, что ее встретил. Это он про нее, удивленно: "Чуть свет уж на ногах..." Счастье-то какое! И тогда — я у ваших ног. Казалось бы, и сцена не моя, и реплика. Но это не так. От темпа и ритма, в котором будут играть Софья и Чацкий, зависит и темп, и ритм Фамусова. Также рано вставшего, туго соображающего, что тут происходит. Молчалин не вовремя, дочь вышла, часы забили. Что происходит, он чувствует, но разобраться не хватает времени.

— О новом поколении актеров часто говорят, что они слабее предшественников. Как вы относитесь к поколению, которое сейчас вышло на главные роли?

— Сколько себя помню — это постоянная присказка: вот раньше были имена! "Вот был Степан Кузнецов! А сейчас что? Какой-то Игорь Ильинский..." А потом говорили: "Вот был Ильинский!" И про нынешних лет через 20-30 будут так же говорить.

Встречалась  
Ольга ЕГОШИНА

26.2.2000.

Соломин Юрий