

моск. новости, -1997. -

ЮБИЛЕЙ

-16-23 нояб. - с. 20

Государственный артист

Михаилу Ульянову – 70

Когда-то Николай Эфрос, размышляя над природой актерского дара Станиславского, подметил одно простое препятствие, которое помешало артисту играть трагических героев. У него были «смеющиеся глаза».

«Работа актера над собой» очень часто оказывается мукой преодоления того, что заложено природой. У одного – смеющихся глаз, у другого – слабого голоса, у третьего – печати социального происхождения.

Михаила Ульянова природа вылепила для того, чтобы играть советское дворянство. Волею театральной судьбы и «говорящей» фамилии ему была уготована не просто особая роль, но участь: государственного артиста. Как сказал бы Борис Пильняк (это он про первых большевиков сформулировал): «Из рыхлой корявой народности отбор». Как и кто производит этот «отбор» – не ясно, но мальчика из сибирской деревни Тара «отобрали». Он стал главным «социальным героем» послевоенной, точнее, послесталинской России. Он совершил свое «хождение во власть» и провел свою пожизненную роль с редким для этой роли достоинством. Были ГАБТ СССР и МХАТ СССР, был, если хотите, Михаил Ульянов СССР. С распадом аббревиатуры этот Ульянов не рухнул, не «разделился» и не был вынесен из актерского Пантеона. Напротив, стало ясно, что «личность» и «маска», к которой его приравнивали, не совпадают. Создать новую маску есть дело редчайшей актерской и режиссерской удаче (так во всяком случае понимал Мейерхольд, рассуждая о фильме «Чапаев» и работе Бориса Бабочкина). Не меньшая удача в том, чтобы, сотворив «маску», сохранить лицо. В этом и есть загадка Ульянова.

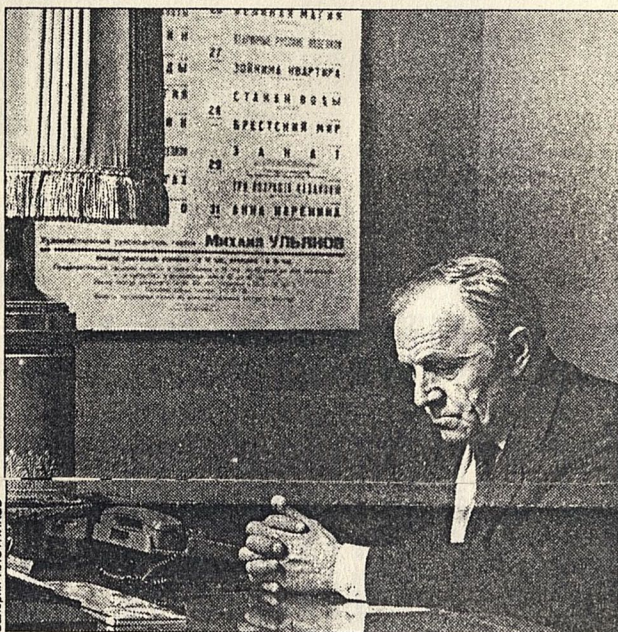
В Вахтанговском училище на выпуске он сыграл горьковского машиниста Нила. Кажется, там-то его и «отобрали». Он стал претендентом на вакантное место Бориса Щукина, который одним из первых примерил маску «социального героя». Ульянов в определенном смысле повторит щукинскую головокружительную параболу. Тот ведь начал с бесподобного Тартальи в «Принцессе Турандот», а закончил богоподобным Владимиром Ильичем. Щукина «прикрепили» к Ленину, Ульянова – к маршалу Жукову. Он играл его в течение двадцати семи лет, меняя фильмы и сценарии, но сохраняя единый актерский рисунок. Он понимал, конечно, условность всей этой конструкции. Несомненно, что это именно конструкция, при помощи которой идеология создавала и насаждала «народного героя». Кто-то должен был тащить за собой в светлое будущее упирающуюся обывательскую массу. Функция вожака и лидера была цементирующей. Народу нельзя было дать расслабиться, то есть задуматься. Страна жила окопным бытом, состояние войны или ожидания войны было постоянным и держало всех в узде. Хору нужны были протагонисты, что на советском критическом жаргоне именовалось «социальным героем». Ульянов, казалось, отвечал всем необходимым требованиям.

Эти требования менялись от эпохи к эпохе, так же как менялся облик «государственного артиста». Щукин был довоенным образцом, Борис Андреев – послевоенным. Искли нужную статью, размер, голос. Кремлевский горец был низкорослым, и потому, скажем, в «Падении Берлина» артисты, окружавшие генералиссимуса, должны были во время съемок приседать, чтобы не возвышаться над вождем (актерская легенда, которую я услышал как раз от Ульянова). Ульянову-Жукову уже не надо было приседать. Свою «корявую народность» он никогда не скрывал, напротив, именно на этой корявости, угловатости, глыбистости, чуждой какой-либо внешней полировки, он свою маску и сотворит. Будучи в жизни достаточно нерешительным, советующимся, внушаемым, Ульянов в искусстве создал маску бесстрашного, мощного, прущего напролом «танкоподобного» человека. Однако человек этот возник в послесталинские времена. Тему силы, лидерства и власти Ульянов сыграл не только как факт, но и как человеческую проблему, уходящую корнями в толщу нашей исторической жизни.

Он переиграл все варианты национально-го характера, имеющего отношение к этой теме. Он играл Жукова и генерала Горлова, Степана Разина и булгаковского генерала Чарюта, Ленина и Сталина, Бахирева и Егора Трубникова. Он сыграл несчетное количество партийных и сельских вожakov, которые одной своей массой должны были бы сплющить любую актерскую индивидуальность. Он понимал эту угрозу как никто другой. Своим сметливым

крестьянским умом он задолго начал окапываться, оберегая тайные живые источники, из которых питалась его душа. Его «хождение во власть» было не только реальным, но и игровым. Будучи по крови и воспитанию вахтанговцем, он усвоил главный принцип арбатского театрального «чучухе»: не «скачущийся» до конца, не сливаясь с персонажем, храни дистанцию. Проще говоря: играй! В том числе и с маской «государственного артиста». И он играл. Он не зря просиживал штаны во всех мыслимых и немыслимых президиумах, съездах и пленумах. Он и там оставался человеком играющим, то есть художником, способным впустить в себя любую жизненную материю, кристаллизировать ее в себе и выдать в каком-то завершенном актерском продукте. Эту свою вибрирующую, собирающую, перерабатывающую природу он бережет. Он даже фамилию свою возводит к «улю». Без этой пчелиной способности перерабатывать некое известное вещество в актерский мед он был просто не выжил.

Сколько ж этого известного вещества он переработал! Приглашенный на пир победителей, он вынес оттуда свои актерские наблюдения. Методом беспощадной селекции наверх отбирались такие особи, которых не сыщешь ни в ка-



Михаил Ульянов

ком инком социальном зоопарке. Он вспоминает о каких-то поворотных Пленумах ЦК или других собраниях как о битвах римских гладиаторов. Он присутствовал, когда снимали старика Кунаева, а тот просил прощения и обещал исправиться. Он видел всесильного краснодарского божка Медунова, который после реплики Андропова: «Покиньте зал заседания» – медленно уходил вон. Он тогда по-актерски понял, что это значит – «перевернутое лицо».

Оправленное вещество времени он переработал в свое искусство. Он научился играть своих государственных героев спиной, пальцами рук, задницей, глубокой вертикальной бороздой на щеке, кядком, побелешими от яростной злобы, широко расставленными глазами, высохшими тонкими губами. Он прочувствовал все их звериные повадки и человеческие слабости. Актер-деталист, он знает, как они говорят по «вертушке», как начинают разговор с какой-нибудь непристойной шутки-прибаутки, чтобы подступить к главной теме. Он видел, как публично унижают, ломают и уничтожают человека и как заставляют его совершить невозможное. Он знает силу внезапного перехода от томительного маневра к резкому удару. Он отработал свой фирменный актерский удар, которому невозможно сопротивляться. Матерный клич одноруккого председателя Егора Трубникова, вспугнувший и поднявший в небо стаю птиц, вошел в хрестоматию советского искусства.

Он воплощал лучше всех таинственную и влекущую человека силу власти, радость власти и утоение властью. Но с той же точностью он играл разрушительную силу человека причастности к губительной силе. Он портретировал Ричарда III как извращенное ничтожество, имея перед глазами родные примеры. В «последние дни» нашей империи он успел сыграть Цезаря в «Мартовских идах», каким-то своим ходом напроорочив многое из того, что свершилось потом.

В римского императора он впустил весь свой огромный опыт «государственного артиста». Он не играл конкретно Горбачева, Ленина или еще какого-нибудь иного самого главного начальника. Тут другой портрет создавался, другие краски нащупывались. Человек, достигший высшей власти, не знает, куда прислонить свою душу.

Ульянов с откровенной, если хотите, исповеднической остротой играл внутреннюю пустоту, выхолощенность политикой, которая вдруг достигала незаурядную личность. Его Цезарь заскучал, как толстовский Федя Протасов. Какая безумная трата энергии и какая страшная расплата! Как тоскливо, невыносимо тоскливо этому степному волку, который не знает, как распорядиться своей необъятной свободой. Когда услужливое ТВ стало настойчиво тиражировать сидящего в инвалидной коляске Собчака, которого таскают по больничным коридорам так, как таскают по вагонам московской подземки молодых инвалидов в пятнистой афганской униформе, я почему-то вспоминаю ульяновского заскучавшего Цезаря. Наглядное пособие на тему «хождения во власть».

В день своего шестидесятилетия, десять лет назад, он играл Ленина в «Брестском мире» Михаила Шатрова. В ложе сидел Михаил Горбачев. Финальная овация закончилась совершенно неожиданно: артист подошел к ложе, поздоровался с нашим последним генсеком, обнял его и расцеловал на глазах у почтенной публики. Часть почтенной публики была шокирована этим панибратством. Между тем это было ладно, классический трюк итальянской комедии масок, столь уместной на вахтанговской сцене.

Вахтанговское «чучухе» помогло ему выжить. В критические моменты своей актерской биографии, когда маска, казалось, совсем слиплась с лицом и ее не отодрать, он начинал озорничать. Озорство тоже было средством актерского спасения. Так он чудил в спектакле «День-деньской». Все тот же тип хозяйина жизни, да вот речь у него странная. Он придумал ему тошнотворный певучий фальцетик (он и потом этим голосом пользовался, даже в Ленине и в Цезаре). Он ломал стереотип, чтобы хоть как-то отойти от своего собственного штампа.

Остриая свою неподдельную русскость, он играл Тевье-молочника и айтматовского Едигея. Его корневое происхождение настолько очевидно, что он не был озабочен никаким национальным декором или вживанием в иную «корявую народность». В еврейской или казахской стихии он существует так же свободно, как в стихии Лескова или турандотовской сказки. По своей природе он тоже наделен «смеющимися глазами», которые, может быть, и придавали всем его героям человеческое измерение.

В «Частной жизни» Юлия Райзмана он впервые сыграл тему ухода. Хозяина выставили на пенсию, и вот он идет по вестибюлю министерства. Не идет, а впервые ошупывает землю, потерявшую равновесие. Только спина, только изменившаяся походка – и сыграна жизнь. Он сам теперь так ходит. Будто проверяет уходящую из-под ног почву. Я помню его в тот день, когда он отказался после десяти лет службы быть председателем Союза театральных деятелей. Его громко, по-актерски звинчивенно чествовали, подносили цветы и пели дифирамбы. А уходил он один. Надо было видеть лицо государственного артиста, уходящего в частную жизнь.

Мы встретились совсем недавно в его родном доме. Чтобы подняться в ульяновский кабинет, надо пройти по вахтанговскому подземелью, почти бункеру. Он шел впереди той самой ошупывающей, размышляющей походкой, которую когда-то придумал для своего героя. Лица его я не видел, но спина была такой говорящей! Он ведет свой театр так, как мужик ведет большое и убыточное хозяйство. Едоков – тьма, работников – мало. Надо перетерпеть, переждать, не развалить семью, не разворовать нажитое предками. Для спасения театра готов заложить душу даже Виктукю. Он сам себя причисляет к уходящей натуре. Колдования современности воспринимает спокойно, с пониманием и некоторой долей печального презрения. Он видел иных хищников, иную статью и другой калибр людей. Новых русских он играть уже не будет. Придут другие, не государственные артисты. Они создадут свои «улю» и будут по-своему перерабатывать известное вещество действительности. Появятся новые маски, но той, что сделал и сотворил он, уже не будет никогда. Как сказано в булгаковской пьесе о Мольере, значение слова «никогда» понимаешь ли?

Анатолий СМЕЛЯНСКИЙ