

Н. ВЕЛЕХОВА. Сегодня много спорят о том, «кто главный» в театре — актер или режиссер. Но споры эти, на мой взгляд, ни к чему не приведут, если не сказать, как изменился сегодня актер. А как представляется вам, Михаил Александрович, изменился актер или нет?

М. УЛЬЯНОВ. Прежде определим, Нина Александровна, что такое, современный актер. В моем понимании — это прежде всего гражданин. И всегда, во все эпохи, каждый крупный художник был гражданином своего времени. Потому он и оказывался крупным, как я полагаю...

Н. В. И еще потому, верно, что хорошо играл...

М. У. Это само собой. В прошлом году я был на гастролях в Ереване и узнал, что в Армении существует такое понятие — *варпет* (мастер). Это не официальное звание — редакция художникам его дает народ. В последние десятилетия варпетами называли художника Мартироса Сарьяна и актера Рачия Нерсисяна, умершего лет двадцать назад, а еще раньше — поэта Аветика Исаакяна. Я полагаю, что признание варпетом отмечает не только выдающееся мастерство, но и духовное значение личности. А можем ли мы назвать какого-то современного актера варпетом?..

С одной стороны, когда слушаешь по радио старые записи, явственно ощущаешь, как вырос профессиональный уровень,

хотя, наверно, и сегодня с Михаилом Чеховым никто сравниться не сможет. Или с Хмелевым. С другой — сейчас, действительно, воздействие актера на зрительный зал теряет ту пронзительность, коей всегда отличался русский театр, да и не только русский.

Получается парадокс: казалось бы, средний уровень нынче высок, хотя бы из-за большой тренировки на телевидении, радио и т. д.; однако при всем том актер не постигает многообразия жизни; то ли не успевает осмыслить, то ли не в силах. А в результате не может «раскачать» зал. Чем же можно тронуть зрительское сердце? Вероятно, разговором о том, чем люди живы сегодня.

Н. В. Очень важно еще, как говорить. Мне кажется, из театра незаметно ушел один критерий — *недостижимость*. Играть на среднем уровне стало привычным. Все кажется доступным при известной грамотности исполнителя. Приходит прозаичность, хотя кое-где прорывается и сильный поэтический театр, умение обычное сделать необычным.

Конечно, театр, как всякое искусство, учит. Он нравственно воспитывает или, лучше сказать, просвещает. К тому же

название законов нашего ремесла. А ремесло требует, чтобы мы были лицедеями — лица бы делали. Сочиняли новые характеры. Опять же — рассказы-заветы легенды о Михаиле Чехове; иногда он выходил на сцену, и его даже актеры не узнавали. То же говорят о перевоплощениях Степана Кузнецова. У нас в театре таким большим мастером был Николай Гриценко.

Так вот, думается, мы теряем навыки ремесла, прямо надо сказать...

Н. В. Конечно! Ведь ремесло происходит от слова «руко-месло» — ручной труд, дело рук человеческих. Худо-

мым режиссура оправдала свое единообразие. При этом одной из главных ее задач было создание сложнейших актерских партитур и повышение значения личности актера. Так было у всех — Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда, Таирова, Р. Симонова, Охлопкова... Конечно, говоря так, я имею в виду не бытовую, а творческую личность артиста.

В такой универсальной режиссуре актер участвовал во всей лавине сценического действия, и она его не подавляла, потому что от режиссера артист получал бесконечные возможности для выражения своих душевных модуляций. С

пектакля, значит, нет и настоящей художественной мысли, ее заменяет плоская тенденция. По моему, эпизод — это миника спектакля. В одной пьесе говорится о правильном, но плоском человеке так: «Его мысль не ветвилась придаточными предложениями. Она была пряма, как палка». Эпизод есть развитие мысли. А сегодня в большинстве случаев эпизод перестал быть клеткой спектакля — вот что. Со сцены ушла многоклеточность.

М. У. Тут есть еще беда: сейчас замечается и оценивается только большая роль. Я ни разу не видел, кроме статей в профессиональных журналах, чтобы критик по-настоящему разоблачал эпизод. А ведь как часто бывает, что кто-то в маленькой роли играет лучше исполнителя главной! Вот о нем и надо писать. Только никто не станет. Мы ведь дошли до того, что многие молодые актеры теперь считают: эпизод играть неприлично.

Н. В. Я думаю, есть и другая причина: техника настолько ослабла, что пальцы не держат эпизод. Уже не берут они эту точку...

М. У. По той простой причине, что мы смотрим вообще — на частности времени не хвата-

Н. В. Не угадали: я думаю о том, как, в общем, скуден репертуар театров. Актеры ждут роли, а роли ждут актеров. Режиссеры сидят на закрытых в землю складах классической и советской литературы, из года в год ставят много раз игранные, всем известные пьесы. А Леонид Леонов, создавший театр поразительной глубины и мощи, он по не-объяснимой инертности, что ли, театральных деятелей не имеет своих режиссеров и актеров. Может быть, как у Пушкина сказано: «Мы ленивы и не любопытны...»? Конечно, надо ставить на актере, хотя и не на всякого.

М. У. А не надо «на всякого», надо на пятах, скажем. Думаете, будут сложности с выбором артистов? Да нет же! Вот я сейчас попрошу: назовите мне пять или шесть лучших актеров театра Товстоногова — назовете? Назовете. В нашем театре назовете? В «Современнике»? Ну и что тут городить? Скажем, артист заявляет: «Я хочу сыграть Гамлета». Художественный совет обсуждает заявку и решает: «Он может сыграть, но через четыре года». И через четыре года ставит. А Астангов играл Гамлета в 65 лет! Когда уже не мог. Он ждал всю жизнь, и для него не нашлось времени.

Н. В. А Мария Ивановна Бабанова? Десятилетиями сидела дома...

М. У. Десятилетиями сидела великая актриса! А великая актриса Раневская в кино сыграла несколько ролей, а еще — муру собачью играла, потому что никто не написал для нее хорошей роли! Вокруг Брижит Бардо крутилось пол-Франции. Писали специально для нее. Снималась она непрерывно. Одну-две роли сыграла хорошо, остальные — плохо. А у нас равенство: ни на кого ролей не пишут. Ну, почему? С высокой трибуны сказано: талант — национальное достояние. А мы выпестиваем актера и используем его иногда, как трактор, — на двух сотках огорода. Разве это по-хозяйски? Режиссер в театре имеет право заявиться на спектакль, а актер заявиться на роль не может — отвечает: «Что за наглость? Есть план театра, есть производственная дисциплина!» И будьте добры...» Да, конечно: раз я должен играть в спектакле, то должен играть. Но почему считается недопустимым сказать, что именно актер хочет?

Шекспира надо играть от 30 до 50. До 30 — еще рано, после 50 — трудно. Росси сказал — помните? — беда заключается в том, что, как играть Ромео, понимаешь в 70, а играть надо в 17... А когда у нас начинают играть Шекспира? «Эвона: не падайте — говорят. — Гляди: на ногах еще стоишь! Ну, разудил-вил...»

Н. В. Тут я с вами не согласна: сейчас мы видим, как играют старики, — мастерство не стареет.

М. У. То исключения...

Н. В. А ведь в «звездах» нужно еще угадать источник их блеска и обаяния, культивировать их индивидуальные художественные особенности. Мне кажется, сам актер должен быть немного над частной исполнительской задачей, как автор образа, целого ряда образов, которые его тему выражают. Талант всегда выражает свое время, современную ему культуру, народный склад ее, даже какой-то тип человеческой психики. К сожалению, режиссеры не всегда это учитывают.

М. У. Тут также еще одно: я, например, отказался от многих ролей, подобных Председателю и Бахиреву, — не хотелось снижать уровень. Но в одиночку думать об уровне трудно.

Возьмем хотя бы Вячеслава Тихонова. Вы знаете, какая у него популярность. Ее создал определенный уровень ролей, который Тихонову надо поддерживать. Но он-то один, без режиссера, этого никогда не сделает, ибо артист — человек зависимый. Почему актеры сейчас так рвутся в режиссуру? Потому что хотят выразить себя шире — и, в частности, обеспечить тот уровень, о котором идет речь. Но интересно, что как только артист пробует проявить инициативу в этом направлении, так начинается жуткая тревога, некоторые товарищи объявляют чуть ли не аврал: «Ой-ей-ей, Дуров полез в режиссеры! Ай-яй-яй, Ульянов — туда же!» Вот катастрофа-то! А между тем знаменитые режиссеры...

Н. В. Почти все из актеров... **М. У.** ...все из актеров пришли. Станиславский, Мейерхольд, Таиров, Завидский. Да и у нас, в театре Вахтангова, было время, когда работали Охлопков, Дикий, Рубен Симонов, Захав, Рапопорт — вон какие киты! — и ставили хорошие спектакли. А между прочим, все из актеров. Но почему-то в театрах актеров-режиссеров жутко боятся. Вы думаете, боятся конкуренции? Ничего подобного: самостоятельность — вот чего.

Н. В. И все же не всякий хороший актер может стать хорошим режиссером; ксарю ксареву. Режиссура — это вещь в себе. И одного теоретического обучения режиссеру мало: он должен родиться в действии, на поле брани — как военачальник.

М. У. Правильно: «в действии», то есть надо давать ставить спектакли. И все. А если не дают — как тут можно выразить «в действии»? Ну скажите, как?

Н. В. Вы же говорили: надо пробовать — вырезать розу...

Диалог записал
Григорий ЦИТРИНЯК

КОГДА ИГРАТЬ ШЕКСПИРА?

Нина ВЕЛЕХОВА —



Михаил УЛЬЯНОВ

театр воздействует еще и эстетически — красотой.

Значит, когда речь заходит об актерской проблеме, есть основание говорить о том, без чего нет театра, — о таинстве творчества, которое так привлекает зрителя, о пронзительности, как вы удачно сказали. Мы же больше приучены к средней температуре, к прямолинейности. Что значит воспитывать искусством? На зал может воздействовать самым лучшим образом — через катарсис — и сугубо отрицательный персонаж, причем гораздо сильнее, нежели прямолинейно поданный положительный. Скажем, Раскольников в «Преступлении и наказании». Я помню Хмелева в «Дядюшкином сне»: как раз в самый момент, когда он был очень отравителен, актер, сидевший рядом со мной в зале, засмеялся от удовольствия и сказал: «Какая красота!» Понимаете? В тот момент заговорила именно сфера эстетическая.

Мне кажется, подлинное мастерство — когда актер выступает не только, так сказать, делателем вещи, но может через нее передать магию своей личности. Секрет такого мастерства сейчас как бы размывается, уходит в песок.

М. У. А отчего? Мы хотим, чтобы театр приносил «доходы» сразу — чтобы после каждого спектакля зритель становился умнее и чище. Стремление поучать зрителя и породило размытость мастерства. Ведь если понимать резонанство, как главную задачу театра, то все складывается элементарно: для этого достаточно быть средним актером, который выходит на сцену и в привычных позурах произносит правильные слова. Выполняет он «учительскую» задачу? Выполняет. Но для этого не надо быть варпетом.

Существует и другая причина: сейчас все кошки серы, и не только ночью, а и днем. Все артисты — хорошие, все театры — тоже. Николай Сергеевич Плотников однажды вернулся с конкурса, где был членом жюри, и сказал: «Все в порядке — всем что-то досталось». Я ответил: «Плохо...» — «Почему? Никто не обижен». Понимаете? Дали всем сестрам по серьгам. А должен быть назван лучший спектакль, актер, актриса, режиссер.

Н. В. Правильно: должна быть конкуренция. Состязание талантов...

М. У. А его нет. А без него — «уравниловка», которая приводит к утере мастерства. В общем, среднячку сейчас легче пройти — индивидуальности, как всегда, сложно. Между тем искусство движут как раз исключения. Слава богу, что существует Святослав Рихтер, и сколько б я пальцы ни растопыривал, все равно не буду похож на великого артиста. В искусстве должны быть кустары-одинокы. Ансамбль необходим — другое дело, но в ансамбле должны быть личности, иначе — как в хоре. Иначе — все как стертые пятаки будем.

И еще: сейчас много говорят о том, что наша профессия — исповедническая. Но насчет исповеднической чуток надо быть поаккуратней, и не выдавать за него некие общие места, только сказанные темпераментно. Ведь за всем тем часто можно просто-напросто скрыть

ник свои творения вырашивает самодично, в себе. То же надо сказать и о режиссере — без ссылки на него говорить об актере нерезонно. Но замечаете ли вы, что сейчас режиссура часто довольствуется общим набором приемов? Спектакль строится из готовых конструкций — как блочный дом. На фундамент ставят готовые этажи с сантехникой и другим оборудованием. Кирпич и рука перестали быть основой строительства. Это хорошо для градоустройства, но в искусстве не приемлемо. В одном итальянском фильме рабочий говорит: «Нужно научиться этому ремеслу», — а другой ему отвечает: «Ремесло — это искусство»...

М. У. Если ремесло высокое. Знаете, я недавно по своим делам поехал в мебельную мастерскую и узнал там, что сейчас исчезает мастер — резчик по дереву, художник. Что — руки перевелись? Нет, оказывается, гонят план: а для ширпотреба золотые руки, которые могут вырезать розу, не нужны. Они и исчезают. Ну, розы «штучного производства» ширпотребу вроде бы и не нужны. Но ведь без этого жизни нет!

В прошлом году Евгений Лебедев на одном из театральных вечеров по телевидению спел без сопровождения бурлацкую песню — на мой взгляд, замечательно. Я знаю людей, которые его выступление начисто не приняли, но это — мастерство. Не всякий себе такое может позволить — и не каждый сделает. Пробуем в микрофон какую-то песенку может любой. Или стишок прочесть. А как Евгений Лебедев, никто не сможет.

Н. В. А кто сможет, как Вы соцкий? «Бурчание в микрофон» — вот что теперь возродится в категорию новой выразительности искусства. Есть голос, нет — микрофон вывезет!

М. У. А я знаю абсолютно безголосых, сделавших себе имя: надо шевелиться — и все. Ведь у нас сейчас стала цениться не роль, а количество ролей. Я тут не снимался года два-три, так мне однажды сожалеетельно сказали: «Что-то тебя не видать...» «Не видать» — значит, вроде отстал.

Н. В. Неужели это могло произвестись на вас какое-то впечатление?

М. У. Особенного — нет. Но все же... Я вот вижу, что разные актеры живут одинаково: бегут по разным, так сказать, этажам, но все бегают. Ничего не поделаешь — актеры не могут не играть. Не могут. Я же не философ — я не могу размышлять, запершись в кабинете, я должен выходить на сцену. Вопрос заключается в другом: от такого ритма остается ощущение бега, а не постижения жизни.

Н. В. Но все-таки в чем главная причина потерь? Мне кажется, в том, что не учитывается место актера в спектакле.

У нас, как известно, театр режиссерский. Исторически приход режиссера был прогрессивен, потому что он стал ведущей силой, и это дало возможность спектаклю превратиться в сложное, монументальное и вместе с тем законченное произведение. Тем са-

мым багажом актеру было не опасно выходить, так сказать, в сферу режиссерского величия, потому что возникало человеческое величие актера в спектакле — самое высокое. Это и сейчас есть в работах лучших режиссеров. Но мы ведь имеем в виду не лучших...

Что же сегодня делают эти «не лучшие»? Находят самый короткий, самый прямолинейный путь к выявлению своих тенденций, а артиста упускают. Актеру с его бесконечно сложными психофизическими реакциями в такой упрощенной структуре спектакля нечего делать. Ему приходится весь груз своих чувств оставлять где-то за кулисами и появляться на сцене неким докладчиком роли.

Вот здесь-то я вижу причину того, почему исчезает мастерство, которое можно было бы сравнить с вытачиванием розы. Один за другим выходят вперед режиссеры, которые совершенно не знают сложной лаборатории введения актера в новую формацию спектакля. Поэтому артист теряет творческую самостоятельность, его внутренний мир сужается, он становится рационален. Ни он, ни режиссер не ждут, когда родится и засияет образ, — просто актер «выдает» его по заранее заданным схемам. И уже, конечно, нет великой тайны рождения творчества на наших глазах. А зал продолжает ждать от актера магии...

Кстати, куда ушло искусство дать информацию о внутренней жизни...

М. У. Через маленькую роль...

Н. В. ...даже жест? Как в «Трех сестрах», входя в дом с мороза, Хмелев снимал иней с ресниц! Вот куда ушло это? А куда ушли эпизоды или маленькие роли? Есть целый ряд пьес, обладающих большим количеством хорошо написанных маленьких ролей. Мастера их не играют. Почему? Вот почему. Михаил Александрович, мастера не играют маленьких ролей и эпизодов?

М. У. А зачем это им, если говорить серьезно? Доказать, что дисциплинированные, что ли? Ну, если говорить серьезно, для чего?

Н. В. Варпет, он во всем варпет...

М. У. Совершенно точно...

Н. В. ...и останется им в эпизоде.

М. У. Обязательно. Но если оглянуться на историю театра и не ханжиться, то придется вспомнить, что, скажем, великие старики МХАТа играли эпизоды в начале своей жизни на сцене. Напомните мне, какие эпизоды в последние 25 лет играл Качалов? А какие — Москвин или Хмелев?

Н. В. Петкер играет часовщика в «Кремлевских курантах»...

М. У. Петкер — совершенно точно. Но давайте опять оглянемся на историю: когда выступали в эпизодах такие мастера русского театра, как Варламов, Давыдов, Стрельская? В чужих бенефисах. Дабы помочь товарищу своим именем. Соглашались на эпизод, чтобы не играть рядом и не давать бенефицианта. Блестяще играли. Но то была товарищеская взаимопомощь. Смею вас уверить: я готов идти хоть в массовую сцену...

Н. В. А были такие случаи...

М. У. ...если нужно помочь товарищу.

Н. В. ...за последние десять лет? Выходили?

М. У. Что — в эпизодах? Ну, выходил. На гастролях за границей все мы выходили. Только не в буквальном смысле меня понимайте. Доказываю, что я и в маленькой роли что-то могу, мне интересно. Другое дело — помочь товарищу.

Н. В. Это прекрасная причина, но я хочу сказать и о другой. Искусство эпизода — не прихоть: оно доказывает сложную мысль режиссера. Если же нет необходимости выразить мысль в каждой клеточке

тает. Опять же, нет времени полюбоваться лепестком — мы сразу весь букет норовим под нос сунуть. А чем в искусстве заменишь актера? Ничем. Только ведь пытаются заменить — количеством ролей.

Н. В. А лучше ли, если их мало? Вспомните судьбы Андреевской, Астангова, Мареевой. Яншина: десятилетия проходили от одной роли до другой. Это была трагедия актера.

М. У. Я помню Астангова: он много лет не играл у нас в театре — на него не ставили спектакли. Иметь такого мастера и не ставить на него — это очень нехозяйственно.

Н. В. Не верю, что, получая много ролей, актер не может каждую довести до блеска.

М. У. Беда в другом: среднему артисту так легко прожить.

Н. В. Как же противостоять этой сериозности?

М. У. Только собственной работой. Надо делать свое дело: пробовать вырезать розу. Это трудно. Часто нерентабельно, даже всегда. Но других путей нет. И еще: по мере сил и возможностей каждый из нас — если действительно любит свою профессию, если хочет, чтоб об артисте говорили с уважением, как о хлеборобе, ставеваре, — должен думать о достоинстве профессии. Все мы «завязаны» в бесконечные съемках, в теле- и радиопередачах. Я не могу назвать кого-то, кто бы в последние годы не вляпался в какую-то неудачную работу, — все мы грешны, во всех можно бросить камень.

Но среди этого жизненного греха все-таки есть люди, которые постоянно напоминают нам о достоинстве актерской профессии. Например, могу назвать Юлию Борисову: она может нравиться, не нравиться...

Н. В. Да. Она не делает прилизанных вещей.

М. У. ...но Борисова с огромным достоинством несет звание актрисы. Она не работает, а служит. Ведь раньше спрашивали: «Где служишь? В каком театре?» Служишь! А сейчас: «Где работаешь?» И это соответствует действительности...

Вот я говорю: варпет меня потряс. Понимаете, когда я слушаю Елену Образцову, у меня огромная радость на душе, потому что она у нас единственная. А когда тут же рядом кто-то безголосый живет припеваючи, мне горько, потому что каждый должен занимать свое место.

Н. В. Значит, нужно как-то бороться за зрителя?

М. У. Бороться сложно: зритель так много, что одной Образцовой на всех не хватит. А его место пусто не бывает — его сразу занимают другие, похуже. Когда нужны двести танцоров, естественно, каждый из них не может быть Васильевым или Лиловой. Что тут сделаешь? Только одно: надо говорить, что есть что. Что есть зерно, что — шелуха. Надо воспитывать зрителя, объяснять великую разницу между мастером и ремесленником.

Часто говорят: «Не надо нам «звезд» западного типа!» Хорошо, западного не надо. Но «звезды» «нашего типа» у нас есть! Почему же для них не пишут роли? За все свое житье в театре я знаю единственную роль, которую посвятили актрисе: Вальку в «Иркутской истории» Алексей Николаевич Арбузов посвятил Юлии Борисовой. А больше не знаю примеров! Если же актер, насидевшись без дела, пробивает спектакль «на себя», это считается чуть ли не нарушением профессиональной этики. Почему? Ну чем плохо, что актер выбрал себе роль? Кому от этого вред? Естественно, если он не взял какой-нибудь ерунды. Но я не знаю ни одного актера, который выбрал бы для себя идиотскую пьесу.

Я понимаю: если в театре есть пяток первоклассных актеров, то в течение года для каждого поставить спектакль невозможно. Но почему нельзя соблазнить какую-то остротой? Вот видите, вы задумались: а хорошо ли будет? Ведь тогда с этими актерами концов не разведешь...