

актеры советского кино

ВЫПУСК
ОДИННАДЦАТЫЙ



1 p. 55 к.

Москва
«Искусство»
1975



778С
А 43

Выпуск
одиннадцатый

Составители:
Л. Польская,
М. Хаджимурадова

А $\frac{80106=146}{025\{01\}=75}$ 117 = 74

© Издательство «Искусство», 1975 г.

актеры

советского кино

Шакен
Айманов

Вахтанг
Кикабидзе

Марк
Бернес

Ирина
Купченко

Наталья
Бондарчук

Спартак
Мишулин

Юозас
Будрайтис

Юрий
Соломин

Екатерина
Васильева

Анатолий
Солоницын

Владимир
Высоцкий

Светлана
Тома

Арчил
Гомиашвили

Суйменкул
Чокморов

Шакен Айманов



Сейчас о нем пишут книги, снимают фильмы. Его именем названа улица, на которой выстроено великолепное новое здание киностудии «Казахфильм». Улица поднимается в гору, гора сливается с нависшими облаками. Впечатление такое, что облака и гора составляют единое целое. Да и улица, тихая, окраинная улочка Алма-Аты, тоже как бы стремится вырваться из впадины, в которой четкими симметричными линиями вычерчены проспекты и улицы казахской столицы. Только корпуса студии словно ограничивают, останавливают ее разбег.

Когда вступала в строй новая студия, Шакена Айманова уже не было в живых. И мне до сих пор кажется, что студия, а не улочка должна носить его имя. Студия наследует все лучшее, что оставил Айманов зрителям, своим товарищам по работе, по жизни.

Сейчас о нем пишут книги, снимают фильмы. И до самого последнего дня жизни, морозного декабрьского дня года 70-го, когда так нелепо оборвалась она, Айманов был признан; уважение и почет, слава и награды не обходили его.

Но было и другое: споры вокруг каждого его фильма, статьи — резкие, острые, иногда справедливо критикующие, чаще не очень объективные. Приходилось ему выслушивать и резкие суждения о своей работе. Не забывал Шакен-ага, как уважительно называли его в группе,

и о выступлении классика казахской литературы Мухтара Ауэзова на одном из заседаний художественного совета студии. Обсуждались текущие дела студии, какой-то слабый, прочно забытый теперь фильм, который «дотягивал» художественный руководитель «Казахфильма» Айманов. Мухтар Ауэзов раскритиковал картину, а потом обратился к Шакену. Смысл его выступления был примерно такой: дорогой Шакен, ты замечательный актер, ты много сделал и в театре и в кино, но режиссуру ты еще не знаешь. Так делай свое дело. Не берись уж сразу за все.

Каюсь, когда я читал стенограмму этого выступления, то был уверен, что прав был Ауэзов, что актер Айманов намного выше, опытнее, интереснее Айманова-режиссера. И сказал об этом Айманову. Удивительнее всего, что он не стал спорить, не обиделся даже. «Ты прав», — ответил он тихо. Потом так же тихо добавил: «Но что делать? Кому ставить фильмы?» И действительно, в те годы на «Казахфильме» не хватало режиссеров-профессионалов. И хороших сценариев тоже не хватало. Тогда Айманов на время становился сценаристом. «Дописывал», «дотягивал» слабые, сырые сценарии. Но от этого они становились не намного лучше. И опять упреки: не за свое дело беретесь, товарищ! Два арбуза в одной руке не удержать!



Отелло
в спектакле «Отелло»

Как только его хватало на все! Теперь, задним числом, этому можно удивляться. Художественное руководство студией. Режиссура в кино. Режиссура в театре. Большая работа в Союзе кинематографистов. Депутатские обязанности.

И если он находил время сниматься или сыграть в театре, отдать себя любимому делу жизни, то счастлив был безмерно. И счастье дарил зрителям. Помню, незадолго до смерти он согласился в одном спектакле «Укрощение строптивой» сыграть свою коронную роль — Петруччо. Как только узнали об этом зрители — за несколько кварталов от театра выстроились оптимисты, надеясь на «лишний билетик».

Лучшие свои роли Шакен Айманов сыграл в театре. Театр дал талантливому артисту такой материал,

какого кинематограф предложить не мог. Событиями в театральной жизни стали шекспировские роли Шакена — Петруччо и Отелло, Тихон в «Грозе», Сатин в «На дне», Шадрин в «Человеке с ружьем», Хлестаков в «Ревизоре». А за постановку «Абая» по М. Ауэзову в Казахском академическом театре драмы Айманову в 1952 году была присуждена Государственная премия.

К сожалению, здесь нет места для рассказа об аймановской работе в театре — работе, не прекращавшейся до последних лет жизни. Театр был его страстью, его первой любовью.

Хотя сниматься Айманов начал еще до войны, в кино он сыграл немного ролей: шесть больших и несколько эпизодических.

В кино он буквально ворвался на лихом скакуне. В 1937 году ленинградский режиссер и художник Моисей Левин снимал под Алма-Атой, в ауле Кастек, первый казахский фильм — «Амангельды». В выходной Шакен поехал посмотреть, что за диковина такая — кино-съемки. Приехал с утра да так до конца дня и не уехал. И так каждый свободный день. Левин заметил любопытного молодого человека и взял его в массовку воином-сарбазом. И вот в первом казахском фильме мелькает на коне на экране молоденький Айманов, приклеенный к модным усикам. Правда, сознаюсь, сколько раз ни смотрел кар-



Тихон
в спектакле «Гроза»

тину, не заметил Шакена ни на одном плане.

Зато старательность и прилежание ловкого и энергичного юноши казаха заметил режиссер Левин: «В следующем фильме обязательно дам тебе роль». И обещание выполнил.

Следующей картиной была «Райхан» (1940). Роль Сарсена — байского прислужника и колхозного вредителя (без которых не обошелся тогда почти ни один фильм о современности) — сыграна Аймановым старательно. У Сарсена болит горло, и эта деталь обыгрывается молодым актером в каждом эпизоде с его участием. Представитель райземотдела Сарсен улыбается, улыбается, улыбается в каждом эпизоде. А цель его — испортить породу коней, которых выращивают для Красной Армии. И улыбается-то

он как-то нерешительно и ходит, будто боится ступить по земле. Когда я сказал Шакену, что он хорошо обыграл трусость этого подленького человека, врага колхозного строя, он в ответ засмеялся: «Да не играл я трусость, это я, актер Айманов, робел перед съемочной камерой».

В следующем фильме — «Белая роза», вышедшем в годы войны, красивый молодой Шакен сыграл, а скорее, типажно представлял офицера-фронтовика. Проходной была и роль Жакана Досанова в фильме режиссера Е. Арона «Золотой рог» (1948), где он играл вместе с популярнейшим в те годы Петром Алейниковым. Но проблема, которую решали их герои, — выведение новой породы овец путем скрещивания домашней овцы с диким, выносливым архаром, — скорее должна была стать предметом исследования в научно-популярном кино, нежели в игровом. Правда, такие «гибридные» фильмы появлялись и на центральных студиях (вспомним «Жуковского», поставленного Всеволодом Пудовкиным).

«Песни Абая», «Джамбул», «В одном районе», «Безбородый обманщик». В этих четырех фильмах создал Айманов самые интересные роли в кино.

Шарип в «Песнях Абая». Роман классика казахской литературы Мухтара Ауэзова «Путь Абая» Шакен Айманов мечтал поставить в кино,



инсценировал и поставил по «Абаю» спектакль. Роман этот называют энциклопедией народной жизни дореволюционного Казахстана. Положив в основу романа жизнь великого казахского поэта и просветителя Абая Кунанбаева, Мухтар Ауэзов (в детские годы лично знавший Абая) с большой силой достоверности показал страдания и надежды простого народа, изнывавшего под двойным ярмом: «своих» угнетателей — баев и царских чиновников.

В «Песнях Абая», поставленных на Алма-Атинской студии в 1945 году режиссерами Г. Рошалем и Е. Ароном, взята только одна сюжетная линия романа — история любви и гибели любимого ученика Абая — Айдары.

Айдар, нарушив законы предков, выкрал молодую вдову, красавицу Ажар, и женился на ней. Против

Айдары выступает глава рода — жестокий и властный Эрден. На суде баев Абай предстает в качестве ответчика. Рискуя жизнью, он спасает Айдару.

Абай, Айдар, его возлюбленная Ажар, русский политический ссыльный Долгополов и их противники — Эрден и царский чиновник Оспанов — в общем-то просты и понятны. Характеры их заявлены точно и определенно и проявляются в сложных ситуациях соответственно их классовым функциям в фильме.

Другое дело Шарип — самая сложная фигура в картине. Шарип тоже поэт, тоже талантлив, тоже один из учеников Абая.

И не зависть, не сальеризм движет его поступками. Он по-своему любит Абая, готов за него на все. Но он любит Абая такого, какого сам придумал: ревнителя родовых

«Золотой рог»

«Белая роза»



обычаев, фанатичного последователя ислама, каким был сам.

Главный конфликт фильма — борьба за душу Абая. Ведь баи и их прислужники отлично понимали, какое влияние имел Абай на степных жителей, какую любовь завоевал он среди своих сородичей. Ради этого им нужен был Шарип. А Шарип готов и на убийство, на предательство, лишь бы Абай пошел с ним.

Трагедия Шарипа, каким его играет Айманов, — не только в слепом фанатизме, трагедия в том, что любовь его к Абаю, своему великому учителю, если можно так сказать, формальна. Он чит в Абае поэта, мудреца, философа, но не видит, что мудрость Абая, его талант пронизаны болью за народ, любовью к нему, что без этого не было бы Абая — того Абая, кото-

рому он поклоняется, за которого он борется.

Лесть баев, их обещания сделать его, Шарипа, «звездой панисламизма», поставить его «во главе каравана», наверно, подогревают его тщеславие. Но он никогда, как ему кажется, не предаст самого Абая.

Айманов играет злодея — Шарип не притворяется ни добрым, ни гуманным. Он человек идеи. Но идеи ложной. И в этом — суть противоречивости образа. В западном кинематографе в 30-е годы было амплуа актера с «отрицательным обаянием», актера, игравшего злодеев, подлецов, убийц, но вызывающего у зрителей чувство сопереживания, даже сочувствия. Таким актером был Бэзил Рэтбоун, таким актером был во многих своих работах Чарлз Лаутон. Они, эти актеры, смогли «очеловечить» своих антигероев, при-



дать им черты, присущие их антиподам — героям идеальным.

В образе Шарипа есть многое от такого героя. Шарип может подсыпать яд в пиалу своего соперника Айдара. Но Айдар соперник его не в любви и не в поэзии даже. В Айдаре Шарип видит идейного врага, вредно влияющего на «свечеч народа» Абая.

Вот Оспанов уговаривает Шарипа убрать Абая, но тот тверд в своей преданности Абаю: «Волос не должен упасть с головы Абая», — и уже спокойнее, но с такой же убеж-

денностью добавляет: «Я очищу его, он будет гореть моим огнем».

Айманов был внимателен к каждой детали, к каждому штриху образа Шарипа. Начиная с внешнего облика Шарипа — его халата, на котором расплзлись, как змеи, черные полосы, с черной рубашки, козлиной бородки и выразительных глаз, прячущихся за стеклами модных очков. И движения его, столь же пластичные, и речь, спокойная и убежденная, — все, казалось бы, должно было вызвать в зрителе сочувствие к этому фанатику. Но Ай-

манов, в отличие от названных выше западных актеров, добавлял к этому образу что-то такое, что вызывало не жалость, а презрение, не сочувствие, а ненависть. Это «что-то» трудно объяснить, как трудно передать словами вкус сахара или шелест ветра. Это «что-то» — от актерской интуиции, от жеста, от выражения глаз, от внутренних токов, пронизывающих образ, от того, что называется коротким, но емким словом «талант».

Кульминацией образа Шарипа был последний эпизод фильма. Умирает отравленный Шарипом Айдар. Горе Абая безмерно. Старик смотрит, долго, внимательно, напряженно смотрит на Шарипа. И тот неожиданно теряется, не выдерживает его взгляда. Абай поднимает руки ладонями на Шарипа. Жест проклятия. Абай догадался, кто убийца.

«Абай-ага, Абай-ага, Абай-ага, — мягким голосом, почти шепотом говорит Шарип. — Уйдем, уйдем из этого проклятого логова. Я возьму повод твоего коня, я тебе замену Айдара». И снова: «Абай-ага...» «Посмотри мне в глаза!» — приказал Абай. И, увидев испуганное лицо Шарипа, кричит: «Уйди! Будь ты проклят из рода в род, если ты это сделал!» Уходит — будто растворяется Шарип в безбрежной степи. Нет, он не переменится, не прозреет. Он безнадежно болен болезнью фанатизма.

Страшный образ создал Айманов — образ изувера-фанатика в халате ученого-хаджи. Шарипы еще не перевелись на этом свете. И когда читаешь в газетах о жертвах религиозной нетерпимости, будь то в Ольстере или в Пакистане, палачи этих жертв видятся мне и в интеллигентском обличье шакеновского Шарипа.

Роль Шарипа была первой большой удачей Айманова в кино. Правда, в этой удаче таилась и опасность повторов. Вспомните: первая большая роль — вредитель в «Райхан», теперь Шарип. И видимо, не случайно режиссер Ефим Дзиган предложил ему в своем фильме «Джамбул» сыграть Шаймухамеда — бездарного акына, прославлявшего баев. Инерция успеха в роли «злодея» сработала и в этом приглашении.

Хотя роль Шаймухамеда мало привлекала актера, но отказаться от нее он не мог — «Джамбул» был единственным фильмом, снимавшимся в те годы «малокартинья» на казахском материале. Но мечта была, и было страстное желание — сыграть самого Джамбула, человека, с которым Шакен был дружен и который любил веселого молодого артиста. Когда во время знаменитой Декады казахского искусства 1936 года в Москве Джамбулу предложили переводчика и секретаря, старик отказался от их услуг и попросил только поселить с ним в номере Шакена, который и был у него



и за переводчика и за секретаря. Вот что писал Айманов в своих воспоминаниях.

«И тогда, на пробах, в условном гриме этого самого Шаймухамеда я обратился к режиссеру:

— Ефим Львович! Разрешите мне прочитать другие стихи — не те, что в сценарии.

Дзиган разрешил. Началась съемка. Я взял домбру и начал читать стихи. Читал из Абая, из Джамбула, Сабита. А надо сказать, что память у меня была хорошая (да и сейчас, слава богу, не жалуюсь), мне достаточно два-три раза прочитать текст — и все запомнил. Кстати, тоже немаловажное качество для актера. Так вот читаю я стихи, даже не читаю, а играю акына, их исполняющего, хулиганю, резвлюсь почем зря. И будто насвой у меня за губой. Подмаргиваю в самых язвительных

местах. Бровями играю. Словом, веду себя так, будто и не на пробах я, а развлекаю гостей. Вдруг слышу: «Стоп!» — и Дзиган обращается ко мне: «Это же не в образе Шаймухамеда. Он же придворный акын, подхалим, а вы... Ну ладно... Хотели бы вы сниматься в роли самого Джамбула?»

— Конечно! — решительно заявил я. Но тут же начал дискуссию с режиссером, заявив, что не буду искать внешнего правдоподобия, а сыграю Джамбула таким, каким знал его».

Как сыграть человека, которого знали и помнят сейчас сотни людей, которого слышали десятки, сотни тысяч? Как убедить их в том, что герой, которого ты изображаешь, — это не просто человек, похожий на вашего любимого акына, а он сам, его мысли, его чувства, его плоть,



его жизнь. Внешней похожестью здесь не обойтись. Трудность заключалась еще и в том, что сценарий Н. Погодина и А. Тажибаева не был цельным произведением, а, скорее, состоял из эпизодов, иллюстрирующих тот или иной период из долгой, вековой жизни акына. Сравнительно молодому актеру грозила опасность сыграть не один образ, а нескольких Джамбулов — влюбленного юноши, зрелого человека, мудрого, много прожившего и испытывавшего старика. Айманов, сыграв и того, и другого, и третьего, создал единый образ. Физическое перевоплощение настолько талантливо, настолько поражает, что, помоему, эта сторона работы актера заслуживает специальной статьи. Но основное — перевоплощение внутреннее, чего нельзя достичь одной лишь актерской техникой.

Айманов своей игрой, естественно, не смог преодолеть иллюстративности, механического сочетания эпизодов, но, как справедливо заметил польский критик Збигнев Питера, образ Джамбула оказался «элементом, на который выпала почти вся тяжесть объединения эпизодов фильма в одно целое... Актер показал Джамбула способом простым и при этом привлекательным и убедительным. В его экономной манере игры тем пластичней выступают различные мелкие детали мимики и жеста, подчеркивающие юмор, иронию, сердечность, а также гнев героя в разнородных ситуациях».

Жизнь Джамбула, преследовавшегося царскими чиновниками за вольнолюбивые, высмеивающие сильных мира сего произведения, перенесшего в своей жизни и лише-

ния и потери близких и только на закате лет получившего всенародное признание, могла лечь в основу ситуации трагедийной.

Жизнь Джамбула, яркого обличителя царских сатрапов и их прислужников — баев, веселого, остроумного человека, любимца народа, до преклонных лет сохранившего страсть к розыгрышам, любовь к шутке, к живому в жизни, экстравагантного, чудаковатого мудреца могла быть положена в основу сюжета комедийного.

Авторы фильма пытались в синтезе двух жанров найти «среднее», ни в одном эпизоде (за исключением, может быть, эпизода, где Джамбул узнает о гибели сына на фронте Отечественной войны) не позволив фильму вырваться из этой «усредненности» на простор открытых чувств — ярких, эмоциональных. Столкнув острокомедийные и трагедийные мотивы, какой интересный фильм могли бы сделать его авторы. Этого не произошло. И только Айманов чувствовал необходимость взломать сюжетное спокойствие сильными эмоциональными взрывами. Хотя оценки и прессы и друзей-коллег были восторженными (и это справедливо!), Шакен мечтал еще раз сыграть Джамбула, создать образ «мудрого и веселого человека со счастливой и трудной судьбой». Но это был бы другой фильм. А в том, что вышел на экраны в далеком теперь 53-м, Айманов

сделал все, что ему позволил робкий сценарий и послушный сценарию режиссер.

Еще одна роль — Сабыр Баянов в фильме «В одном районе», который поставил Айманов по сценарию, написанному им вместе с И. Саввиным. Роль сложная, драматичная. Драматизм ее, если можно так сказать, двойствен: драматизм самой роли в контексте фильма и драматизм ее восприятия тогда, когда вышла картина (1960 год), и сейчас, в наши дни, когда пишется эта статья (год 1974-й).

Поясню свою мысль. Тогда фильм снимали на злободневную тему, тогда он, казалось, не просто ставил вопросы, но и отвечал на них. И все всем было ясно. Сабыр Баянов — плотный, грузный мужчина лет шестидесяти, секретарь райкома. Руководитель района, как он себя называет. Много сил, энергии, всю душу вложил он в район, где главная ценность, главное дело всех жителей — овцеводство. Баянов пользуется авторитетом, уважением в районе. Но время его обогнало, считают авторы. Время требует перестройки. В космос корабли летят — а у Баянова аульчане вынуждены овец пасти, да еще и кочевать с ними, да еще жить в этих допотопных юртах, в которых прадеды жили. Да и дороги плохие в районе, и груб Баянов. А молодой зоотехник Бектасов считает, что дальше жить так нельзя. Нельзя людей за-



ставлять заниматься овцеводством, пусть разводят уток — это экономичнее или даже свиней — это намного прибыльнее.

А Баянов-консерватор стоит на своем: нет опыта у местного населения в новых формах животноводства, ни навыков нет, ни традиций. И кукурузу выращивать в обязательном порядке где попало они не смогут. В общем, ломать старое, отжившее нужно, но не спешить в этом деле и не обгонять время.

Но Баянов не прав, считают авторы картины. И убеждают нас, зрителей,

столь основательно и достоверно, что диву даешься, как мог этот умный, рассудительный человек так долго сопротивляться новому, передовому, которое само пробивает себе дорогу, даже вопреки руководителю района. И достигают они этой цели, отправляя Баянова в поездку по Алгабасскому району, которым он руководит (как будто секретарь райкома может руководить районом только из кабинета, окружив себя подхалимами и неумейками). И конечно же, Баянов убеждается в своей неправоте: дороги



в районе никуда не годны, ямы да колдобины, животноводы трудятся по старинке, молодежь рвется к культуре, в город, а наиболее дальновидные колхозники начинают разводить уток.

Вернувшись из поездки, Баянов пишет в ЦК заявление, признает свои ошибки, просит освободить его от занимаемой должности и направить на любую «менее руководящую работу».

Было бы несправедливо обвинять сейчас авторов фильма и постановщика Айманова в неудаче. Тем более, что их первоначальный замысел имел прямо противоположный смысл и основывался на реальной истории: честный, мужественный коммунист, участник войны не мог примириться с волюнтаристской политикой в области животноводства и выступил один против течения.

Потому что был уверен в своей правоте и смог ее отстоять в труднейших испытаниях. Но постепенно замысел трансформировался и до-трансформировался до прямолинейности агитплаката. Ложный посыл убийственным образом отразился на судьбе картины. Можно было бы не столь подробно писать об этой неудаче большого художника, если бы она не имела принципиального значения. Шакен, которому не надо было «изучать» жизнь, который знал и близко к сердцу принимал все, что делалось в его родной республике (недаром его не раз избирали депутатом Верховного Совета Казахстана), пошел на компромисс, приделал слащавый «хэппи энд» к картине — показал кающегося Баянова — и поплатился за это.

И что еще неожиданно — сам он сыграл Баянова вопреки замыслу.

Нет, в уста героя были вложены те самые слова, которые он должен произнести по тексту, и поступки и проступки Баянов совершает точно по сюжету. Но есть нечто, что заставляет зрителя сопереживать якобы неправому герою. Когда Баянов говорит, что терпеть не может пустой болтовни, мы верим, что это так и есть. Когда он спорит с молодым зоотехником Бектасовым, мы вольно или невольно верим, что говорит свои «неправые» слова Баянов не потому, что он против нового, а потому, что твердо знает: утки не заменяют овец, да и глупо так ставить вопрос.

Когда Бектасов (которого сейчас иначе не воспринимаешь как демагога и карьериста) говорит: «Казах на реактивном лайнере — вот это романтика, вот это в наше время настоящий человек и настоящий казах! А не тот, который коучет на верблюдах», — не удивляешься гневу Баянова, хотя при этом произносит он и не совсем правильные слова.

Так время сыграло злую шутку с фильмом, и противопоставление атомных ледоколов «допотопной» юрте сейчас выглядит наивно.

Рисунок роли Баянова, несмотря на фальшивый характер конфликта, очень интересен. Шакен Айманов играет человека думающего, не понимающего, как можно так хозяйствовать, попирая народные традиции, законы природы, он ведь не

о себе печется, его Баянов, а о земле своей, о людях. И если авторы заставляют его произносить несколько тирад, отдающих душком провинциализма, то мы не очень верим, что именно этот герой — интернационалист, защищавший Советскую власть в годы гражданской войны и в войну Отечественную, — так легкомыслен в своих суждениях. Редкий случай, когда роль сделана как был вопреки литературному сценарию.

А герой фильма — ложного, надуманного — стоит перед глазами, и не можешь забыть его недоуменного взгляда, страдающего лица с немой вопросом: за что, братцы? Ведь прав я, а вы меня таким дураком выставили.

Это была последняя попытка Айманова сыграть в кино современника. Интересная попытка. Ведь авторы нащупали ростки новых конфликтов, но тут же закопали их так глубоко, что к ним не проникла живительная влага жизненной правды, и они не проросли.

«Алдар-косе» в переводе означает «Безбородый обманщик» (под таким названием фильм вышел в прокат). Алдар-косе хитер и ловок, он перехитрил даже самого черта. Сказки об Алдаре-косе послужили основой не для одного произведения искусства.

Шакен Айманов много лет работал над этой темой вместе с крупным знатоком казахской литера-





туры Львом Варшавским. История любви Алдара к бедной девушке по имени Карлыгаш (что значит Ласточка) — в основе фильма Айманова. Несложен сюжет картины: Алдару нужно достать денег, чтобы выкупить у бая девушку и ее отца. Он находит эти деньги, теряет их, опять достает их, снова теряет... Суровые испытания обрушиваются на героя, но он полон оптимизма, готов бороться с несправедливостью, готов раздать себя людям. Алдар-косе — Айманов — неунывающий человек, но не весельчак, он умен, но не изворотлив, он мудр, честен и справедлив.

В этой комедии смех какой-то грустный. Веселый герой ее все время попадает в такие передеряги, что его находчивость и остроумие проявляются в отнюдь не комедийных ситуациях. Новаторство поставленной Аймановым картины именно в образе главного героя.

Умение Айманова-актера чувствовать себя в кадре хозяином в этом фильме поразительно. Вот Алдар-косе рассказывает историю о бездарном акыне, который вызвал своим пением слезы у одного из слушающих его. «Тебя, наверно, растрогала моя песня?» — «Нет, — отвечает плачущий, — твой голос очень похож на крик моего любимого ослика, которого разорвали волки». В течение всего этого рассказа Айманов статичен, ни один мускул не дрогнет на его лице, но

тем сильнее эффект: зрительный зал невольно присоединяется к хохоту экранных героев, внимающих каждому слову мудреца. Айманов сыграл серьезного веселого героя. И улыбка на его широкоскулом, изрезанном глубокими морщинами, как шрамами, лице была на редкость обаятельна, на редкость естественна и органична. Говоря словами Шатобриана: «Чем серьезней лицо, тем прекрасней улыбка».

Сказать, что Шакен хорошо, отлично играет его, — будет не совсем точно; любимый герой казахского фольклора Алдар-косе во многом сродни Ходже Насреддину — герою восточных анекдотов и легенд. Но есть и отличие — он не всегда побеждает. Народная мудрость не только победы отмечала в своих произведениях (вспомним хотя бы князя Игоря). Драматичен финал «Безбородого обманщика». Карлыгаш, которую Алдар любит, за свободу которой идет на риск, на хитрости, на обман, любит другого. И гибнет в конце картины. Играя героя трагикомедии, Айманов «купаются» в роли. Переходы от веселья к грусти, возможность показать различные грани живого человеческого характера — долгие годы эта роль была мечтой актера. случилось так, что сама жизнь народная подарила Айманову такую интересную роль — лучшую его роль в кино. Правда, справедливости ради надо сказать, что Айманов-актер в

этой картине гораздо сильнее Айманова-режиссера. Есть в ней и стилистический разноречивый, переигрывают актеры второго плана. Но в Алдаре-косе зритель, и в первую очередь казахский, узнал любимого героя своей литературы.

Я уже говорил, что Айманов снимался мало. И причиной тому, конечно, была занятость режиссурой (а поставил он больше десятка фильмов, и среди них такие, как «Земля отцов» и «Конец атамана»). Но в том, что он часто отказывался от роли, главной причиной была строжайшая требовательность к тому, что он играл.

Мне даже кажется, что до самых последних дней он ощущал себя, считал себя в первую очередь актером, а уже потом режиссером. Да и в режиссуре главной, определяющей для него была работа с актером. Своим учителем в кино по праву могут называть его такие популярные, серьезные актеры, как Асанали Ашимов, Фарид Шарипова, Замзагуль Шарипова, Юрий Померанцев, москвичи А. Бахарь, Л. Чубаров и многие другие.

Он брался за роль, если материал роли был ему хорошо известен, если ощущал ее не только разумом, но и сердцем. Интеллигентность героев в самом высоком смысле слова — вот что привлекало Айманова-актера. И даже Шарип — человек ложной идеи, готовый на самые подлые поступки ради этой идеи, —

тоже представитель казахской интеллигенции, правда, самой худшей ее части, так сказать, со знаком «минус».

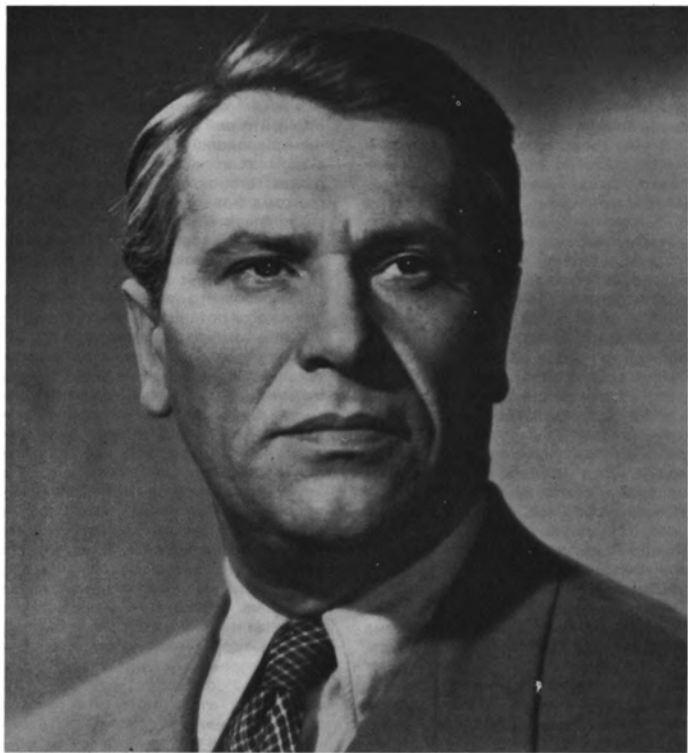
Великий акын Джамбул, человек, чья жизнь стала легендой, и фольклорный герой Алдар-косе, из легенды пришедший в жизнь, мятущийся в поисках истины и находящий ее в людях, его окружающих, секретарь райкома Баянов и отвергающий истину мрачный религиозный фанатик Шарип — таковы лучшие кинороли Айманова. Таков диапазон киноролей Айманова.

Диапазон его творческого и человеческого потенциала был намного шире — он «разбрасывался», его за это упрекали, не раз «прохаживалась» по нему критическая дубинка. Но он не мог иначе, Айманов не мыслил себя вне искусства, и в искусстве ему до всего было дело, до всего нового, интересного, молодого. Тем и был он счастлив.

«Венков потомки мимам не плетут», — сказал поэт. Может быть, потому что они, эти венки, им и не нужны. Шакен Айманов остался в памяти зрителей-современников. Благодаря кинематографу его будут знать и любить и новые поколения зрителей. А это лучше быстро истекающих венков.

М. Сулькин

Марк Бернес



Время от времени то одному, то другому известному киноактеру, чье имя в титрах стало появляться не так часто, как хотелось бы, зрители задают требовательный вопрос: «Почему вы редко снимаетесь в кино?» — заждались, дескать.

Именно с этим вопросом обратился однажды корреспондент газеты к Марку Бернесу. Тот ответил с грустной иронией: «О своих планах актер обычно узнает по телефону», — сам, мол, вынужден дожидаться, когда пригласят. Но поскольку о себе в этом случае говорить весьма неприятно, а вопрос задавал многие актерские судьбы, Бернес сослался на положение, в котором находились его товарищи по профессии. Причем такие товарищи, талант которых заслуживал постоянного внимания и самого бережного отношения.

Он назвал Бориса Чиркова, которого занимали тогда лишь в небольших эпизодах. Алексея Грибова, сыгравшего в кино несколько случайных ролей. Упомянул, что в долгих простоях бывали любимые зрителями Эраст Гарин и Николай Крючков. А что касается ролей под стать таланту, так ведь даже на Николая Черкасова, сказал он, не писали сценариев.

Не ограничиваясь кратким интервью, Бернес выступил со статьей, в которой повторил упреки кинематографу... Впрочем, статей на эту тему было множество, появляются

они и теперь. В них называют другие имена, успевшие за последние годы озарить надеждами зрителей и до срока погаснуть. Появилось в статьях и выступлениях не требующее пояснений определение: «актерская проблема», — ее важность не нуждается в доказательствах. А из предлагаемых решений проблемы наиболее очевидным и радикальным считается одно: «пишете сценарии в расчете на определенного актера», если, разумеется, актер того стоит.

В самом деле, хороший актер, встреч с которым ждут миллионы зрителей, не должен находиться в простое, не должен пробавляться незначительными поделками на съемочной площадке, томительно ожидая, когда дадут ему заветную роль. Ту роль, которая представит актера в блеске мастерства, в глубине мыслей и чувств, выведет артиста на содержательный и важный разговор со зрителями. Только тогда приходят к актеру и счастье подлинного творчества и крупный, прочный зрительский успех, свидетельствующий, что дар артиста оказался нужен людям.

Эта статья — о Марке Бернесе. Может быть, поучительной окажется судьба артиста, изведавшего — да не единожды — огромный успех. Казалось бы, ему грешно жаловаться: многие роли Бернеса по сей день живы в памяти зрителей. Но он сталкивался с «актерской про-

блемой», и в преломлении к его творческой биографии решение «проблемы» не выглядит столь однозначно, как в многочисленных пожеланиях «писать на актера». Иной раз представится верным прямо противоположное решение...

Славу принесла ему одна из его первых работ в кино — роль Кости Жигулева в фильме «Человек с ружьем» (1938). Успех был полным. Паренька с Нарвской заставы полюбили зрители, повсюду распевали его песню, навсегда зачислили нового героя в отряд бойцов революции, мобилизованных нашим киноискусством.

Роль Кости так точно пришлась по плечу Марку Бернесу, будто специально на него сочинялась, в полном соотнесении с его возможностями и способностями. Между тем — подчеркиваю! — в сценарии Н. Погодина и в помине не было этой роли, да и режиссер С. Юткевич сначала не рассчитывал на активное участие Бернеса в фильме. Костя Жигулев — творение актера. Ему, Бернесу, принадлежала авторская инициатива в открытии ставшего знаменитым образа. И если уж в связи с этим примечательным случаем поразмышлять об «актерской проблеме», то прежде всего — об условиях и стимулах плодотворного творчества, авторства киноактера.

Есть в фильме «Человек с ружьем» знаменательный диалог

между Костей и командиром отряда красногвардейцев Николаем Чибисовым: «Коля! — настаивал Жигулев. — Дай мне какую-нибудь военную функцию...» — «Обожди!..» — «Ну ладно, товарищ Чибисов, я сам найду себе военную функцию...» Напористый герой действовал подобно актеру. Именно так Марк Бернес добивался своей «функции» у Юткевича и Погодина.

История рождения Кости Жигулева известна поклонникам артиста — по его воспоминаниям о былом, по авторитетному свидетельству режиссера. Скажу о том коротко. Было так: драматург Погодин читал свой новый сценарий «Ноябрь» («Человек с ружьем») Юткевичу и его товарищам по работе. Среди присутствовавших находился молодой Марк Бернес, едва начавший свой путь в кинематографе, но — равноправный член творческого коллектива. Бернес заметил, что в круг действующих лиц нового сценария ему ступить не с чем, огорчился, конечно. И — принялся строить свою судьбу.

Он предложил себя на роль персонажа, которого сам для себя и придумал. С документальной точностью и подробностью нарисовал облик своего героя. Сочинил ему биографию, исходя из обстоятельств, очерченных сценарием. Нашел герою «военную функцию» в отряде рабочих бойцов. Получил одобрение режиссера и выговорил



у него эпизод, а у драматурга — подходящие к намечающейся роли реплики. Вовлек в долю второго режиссера П. Арманда, сложившего для Бернеса песню «Тучи над городом встали». На съемках роль разрослась, о том уж позаботился увлеченный замыслом актера режиссер-постановщик фильма Сергей Юткевич.

К концу съемок новорожденного героя нарекли Костей Жигилевым. Позднее зрители переименовали героя, изменив в его фамилии букву и ударение. Жигулев — народный отзвук. Раздольно, дерзко, песенно: «Жигули вы, Жигули...» Костю признали зрители, он стал народным героем.

По ходу действия фильма можно проследить всю историю создания этого образа. С самого начала: вот он, Костя, подкатил на броневице,

бойко заговорил с недоверчиво оглядывающим его солдатом Шадриным, отрекомендовался — показал себя. Любо-дорого посмотреть: из-под сдвинутой на затылок меховой шапки заодно вьется чуб, юношескую грудь, молодцевато обтянутую тужуркой, перекрестили пулеметные ленты, веселая улыбка, лукавый взгляд... Таким увидел своего героя Бернес на фотографии в музее: на групповом снимке, выделяясь лихим и независимым видом среди рабочих-красногвардейцев, дождался наблюдательного, ищущего артиста безмолвный озорной парнишка с городской окраины.

В другом эпизоде — яркой краской к образу — будет завершена характеристика персонажа. В завкоме на Путиловском мы услышим песенку Кости, а уж она доскажет биографию, дорисует облик Кости. Песенка та — непритязательный городской романс, вся она в духе фабричного уличного фольклора: лирическая и бедовая, о поцелуе в уста и о народном счастье, о грозном текущем моменте и об историческом переломе, с любовью до могилы и с безбрежной мечтой о будущем — емкая песенка. Слились в ней судьба героя и судьба артиста: «Далека ты, путь-дорога...»

Вскорости, однако, песенка оказалась не только характеристикой героя и его эпохи, но и «путем-дорогой» к созданию принципиально нового художественного образа, од-



ним из важнейших средств формирования образного строя всей картины. Мимо Смольного, направляясь на передовые позиции, с песней идут красногвардейцы-путиловцы, впереди — запевалой — Костя Жигулев. Песня звучит как боевой марш. На фронте умирающий от раны боец Евтушенко просит Костю спеть ему полюбившуюся песню — вновь звучит она, а в ней — скорбь и вера... Наконец, песня Арманда и Бернеса была включена в музыкальную партитуру фильма композитором Шостаковичем как тема революционной борьбы рабочего класса.

Образный строй фильма, во многом обязанный своим колоритом новому действующему лицу, которое неожиданно и по-хозяйски перестроило первоначальный художественный замысел, и песенке «Тучи

над городом встали», — это заслуга кинорежиссера. Впервые запевший в кино Марк Бернес и предположить не мог, как далеко поведет его песня. Понял, однако, скоро и в полной мере: «Тучи» навсегда вошли в его эстрадный репертуар, на экране его герои (наиболее интересные из них) редко разлучались с песней. А участие в работе над картиной «Человек с ружьем» он запомнил на всю жизнь, как урок тесного сотворчества режиссера и актера.

Рождение Кости Жигулева — уникальное событие в нашем кинематографе. Впрочем, каждое явление искусства по-своему неповторимо. И в исключительном может отразиться предопределенность, закономерность. Для творческого коллектива, возглавляемого Сергеем Юткевичем, эта незаурядная исто-



рия случайной не была. Более того: в ней непосредственно проявились нормы тогдашней кинематографической жизни. Ведь не в том суть, что Погодин и Юткович поступились своими авторскими правами. И даже не в том, что Бернес так талантливо открылся и выказал себя артистом инициативным, творчески состоятельным и смелоду самостоятельным, как Костя Жигулев. Суть — в сплоченном содружестве кинематографистов-единомышленников. В братском рабочем единении, которое в искусстве принято называть студийностью.

В 30-е годы был еще жив и витал над многими кинематографическими коллективами дух студийности, давал себя знать в деловых и в сугубо творческих взаимоотношениях сценаристов, режиссеров, актеров. Конечно, и тогда нередко бывало,

что участием актера в кино становилось только исполнение роли, сценаристом задуманной и режиссером предложенной (что, к слову сказать, совсем не мало, если роль хороша). Но существовал и такой кинематограф, в котором замысел мог принадлежать актеру или, во всяком случае, актер не был отгорожен от изначального художественного замысла «разделением труда», кругом обязанностей.

Совсем недалекой была эпоха «фэксов» и «натурщиков». И крепко помнилось: актерам С. Герасимову, А. Костричкину, Е. Кузьминой и их собратьям по профессии не приходилось помогать ролей у Козинцева и Трауберга. Не ведали об «актерской проблеме» работавшие с Кулешовым А. Хохлова, В. Пудовкин, Б. Барнет, С. Комаров, В. Фогель, Л. Оболенский...



Дух студийности царил и в ленинфильмовском коллективе Юткевича. В иных условиях не родился бы на свет Костя Жигулев. А его «отец родной», артист Марк Бернес, мелькнул бы неприметно в массовке бессловесных участников съемки, что и предполагалось сначала. И неизвестно, как сложилась бы его дальнейшая актерская биография.

Бесспорно, что Бернеса-киноактера, каким мы его знали и любили, не было бы. На экране предстал бы какой-то другой артист. Не было бы того Бернеса и на эстраде, откуда он нередко говорил своим зрителям и слушателям, что роли, сыгранные им в кино, и песни, составившие его репертуар, только тогда ему по-настоящему близки, когда он может без натяжек отнести их к одному источнику. К «семейству Жигулевых», по его выражению. Так

понимал он свою позицию в искусстве.

А художественная позиция вырабатывается в процессе самостоятельного творчества. И значит, благотворная сила студийности не столько в том, что ею обеспечена занятость актера-сотрудника в коллективной работе, сколько в том, что самим существом своим, как и формой взаимоотношений, эта сила воспитывает и обогащает художника.

Понятно, что похвалы могучему духу студийности ни в малой степени не являются призывом вернуться из эпохи современного кинопроизводства во времена «мануфактур». Да и нужды в том нет. Студийность — не младенческий период, а вечная молодость искусства, и надо бы подумать о том, как возродить, укрепить, развить кинематографические содружества близких по творческим устремлениям художников.

Однако, обратившись к опыту артиста, оставившего заметный след в киноискусстве и в благодарной памяти зрителей, мы можем на конкретном, но характерном примере убедиться, что у пресловутой проблемы множество граней и типовых решений она не имеет.

Через год после фильма «Человек с ружьем» Бернес сыграл в «Истребителях» (1939) летчика Сергея Кожухарова. Фильм и его главный герой скоро стали необычно-



венно популярны. Картина волновала и радовала зрителей. Молодежь находила в лейтенанте Кожухарове образец поведения, и не один выпускник средней школы последовал за полюбившимся героем в летное училище. Песня «В далекий край товарищ улетает», покинув экран, воплотилась в реальных героических судьбах.

Но и тогда, когда картина вышла на экран, а еще более сейчас, по прошествии многих лет, многих событий и многих фильмов, стало очевидным и бесспорным: в успехе «Истребителей» наибольшая заслуга Марка Бернеса. Формально в работе над фильмом актер был не соавтором — исполнителем. Но если присмотреться к роли лейтенанта Кожухарова, не ограничивая разбор драматургическим материалом, а принимая во внимание все то, что

нес Бернес зрителям, — мы должны будем назвать актера даже не соавтором — автором роли, творцом образа.

Сюжет «Истребителей» открывенно и тривиально мелодраматичен. Оно бы не беда, если б автор сценария Ф. Кнорре, обостряя сюжетные коллизии, опирался на факты действительности или хотя бы близко знакомил зрителей с жизнью летчиков, не игнорировал повседневную героинку их профессии. Наш кинематограф уже знал, как это делается. Но в сценарии банальная фабульная схема всего лишь налагалась на внешние приметы реальности. Персонажи были только обозначены: вот эти два молодых человека, что любят одну и ту же девушку, — летчики. Один из них, спасая мальчишку, едва не ставшего жертвой праздничного фейерверка,





«Третий удар»

слепнет. А девушка его любит. А он не хочет, чтоб его жалели. Приводят профессора. Хирургическое вмешательство излечивает героя от слепоты, а тем самым и девушку от любовных страданий...

Режиссер Э. Пенцлин понадеялся на антураж. Обоснованные надежды: зритель тех лет (помню по себе и по своим сверстникам) восторгался, глядя на экран — на взмывающих в воздух «ястребков». Техника решает все! В зрительном зале мы доверчиво и любовно глядели на каждого, кто усаживался за штурвал самолета. Люди, овладевшие техникой, решают все! Но в «Истребителях» воодушевляющие чудеса техники и умелых рук не были, по совести говоря, чудесами кинорежиссуры, наивной и нетворческой.

Чудом был актер. Конечно, и тут магически действовал общепризнанный престиж героической профессии, распространенное и твердое представление о которой в то время вобрало в себя все лучшие душевные и духовные качества молодого современника: нехорошего человека к самолету не подпустят, а если подпустят — он не взлетит. Но в том-то и чудо, что Сергей Кожухаров — такой, каким сыграл его Бернес, — на престиж как будто не полагался, хотя был человеком во всем и безусловно хорошим.

Талант заразной искренности всегда отличал Бернеса. Подкупаю-



ще искренним был он и в «Истребителях». Используя малейшую сюжетную возможность, он убеждал зрителей в том, что его герой — доподлинный пилот и верно любит летное дело. Да и сам Бернес верил и знал (познакомился с военными летчиками на съемках), что прототипы его героя — прекрасные, скромные и решительные люди. Он чисто рисовал чувства своего героя, так что надуманность ситуаций фильма не коробила; актер заставил зрителей поверить в то, что любое положение, в которое попадает Сергей Кожухаров, — истинная правда. А главное, что не из любовных треволнений и не из бед-напастей, хоть ими почти исчерпывается основное содержание картины, состоит жизнь лейтенанта Кожухарова. У него «первым делом — самолеты», как пелось в одном из бо-

лее поздних фильмов; у Кожухарова есть цель жизни, есть дело всей жизни, которому он по-юношески, клятвою предан.

А песня! Впервые сошлись в работе Бернес и Богословский (песня написана на стихи Долматовского) и создали произведение негромкое и скромное, но на долгие годы. Задушевный — будто весенний — напев, предельно искренние интонации вновь открывали просторы удивительного жанра «песни из кинофильма»: впечатляла старая тема любви, волновала вечная тема долга, вызывало гордость юное мужество героя, слышалось предчувствие военного лихолетья.

Песня тут равнялась сыгранной роли. Покинув экран, растворившись в народе, эта песня хранила и неслла все то, что отдал Марк Бернес Сергею Кожухарову. Школьни-

«Море студеное»

«Ночной патруль»



ки-выпускники, курсанты военных училищ, молоденькие лейтенанты-летчики уходили с той песней на фронт.

Помню, ровно через два года после выхода на экран «Истребителей» в притихшем зале демонстрировали военную кинохронику. Потрясенная горем мать показывала фотографию погибшего сына. Это был летчик Талалихин, прославившийся тараном в небе над Москвой и вскоре погибший. Прекрасным было лицо на фотографии — честное, мужественное. В зале плакали. Кто-то, вздохнув, сказал: «Как Бернес». Сравнение не посчитали кощунственным. Внешнего сходства не было, внутреннее казалось несомненным. Недаром знаменитые герои-летчики дарили Марка Бернеса своей дружбой: они считали его своим человеком...

Я говорил выше, как важно для воспитания художника дружеское общение с единомышленниками в искусстве. Теперь можно добавить, что решающее влияние на весь склад артистической души оказывает сама действительность, формирующая мировоззрение, художнические интересы, эстетические пристрастия актера. Это простая истина, никто, кажется, и никогда ее не забывает, но на описываемой работе Марка Бернеса так очевиден, ясен и так важен отпечаток времени и общественного сознания, что не сказать об этом просто нельзя. Здесь корни все той же «актерской проблемы».

Кстати, тут же можно бы заметить и другую, узкую грань «проблемы» — источник актерских тревог. Когда Бернес сыграл лейтенанта Кожухарова, ему было 28 лет.



Он выглядел моложе. И, как бы тут объяснить, — он был весь на виду и с виду был так хорош, что увлекал за собой молодежную аудиторию. Облик в кино не менее красноречив и психологически не менее убедителен, чем в реалистической портретной живописи. В «Истребителях» многое сыграно без слов — буквально показано. И читается — в лице, в глазах, в улыбке. Сама молодость светилась на экране, с лучшими ее порывами и побуждениями. Бернес показывал «лучшие дни нашей жизни», и обаяние чистоты, мечты, веры, целеустремленности было неотразимым.

Через год-два роль Кожухарова ему не досталась бы: пленка выдавала бы возраст. В современной науке управления, области не столь уж далекой от предмета нашего разговора, есть такое понятие: для опти-

мального управления нужно сочетание трех велений — «хочу, могу, успеваю». Кожухаров удался Бернесу, потому что актер очень хотел, уже мог и еще успевал воплотить своего героя на экране. Возраст — тоже проблема. Счастлив актер, если вовремя встретится со своим героем...

Как ни привлекателен Бернес в «Истребителях», его работа в «Человеке с ружьем» была содержательнее и отмечена высоким искусством, более совершенна в художественном отношении. Летчик Кожухаров на экране прикрывал собой недостатки драматургии и режиссуры, однако одолеть их был, конечно, не в силах. Зато у «Истребителей» ощутичее преимущество актуальной темы, выраженной образом главного героя. Но так или иначе, названные роли наиболее при-

мечательны в довоенном послужном списке Марка Бернеса. И сближает их масштабность актерской творческой задачи: Жигулев и Кожухаров — это и запоминающиеся характеры и отображенные в них крупные социальные явления.

Бернес становится популярным киноактером. И — о чем еще мечтать! — появляются сценарии, написанные с расчетом на его участие в фильме. Так, в 1942 году выходит на экраны фильм «Дорога к звездам», поставленный Э. Пенцилиным (режиссером «Истребителей») по сценарию В. Крепса. В картине Бернес вновь играет Сергея Кожухарова, но ныне уже генерала авиации, заслуженного летчика, Героя Советского Союза. Фильм успеха не имел, зрители его забыли.

Собственно, актера винить не за что. У него в этой картине необязательное эпизодическое существование. Авторы, видимо, хотели укрепить надуманную историю, рассказываемую с экрана, и вызвать к картине дополнительный зрительский интерес. Это не творческая затея, это спекуляция на сколоченном капитале. Да и сама «генеральская» роль была из рук вон плоха: Кожухарова наградили чином и званием, но обделили сюжетными обязанностями — в действии он участия почти не принимает. Расчет был, так сказать, на «портретную живопись», а зритель, естественно, ждал от героя поступков. Обидный пара-

докс неудачи: меркантильный расчет на актера не раскрывал актерских возможностей... «А самолеты сами не летают», — пел позднее Бернес.

Впоследствии подобное повторялось. Режиссеры несколько раз «поднимали в воздух» Марка Бернеса, и он того хотел, ибо любил летчиков, людей героической профессии. Он сыграл летчика-испытателя Ануфриева («Цель его жизни»), командира ТУ-104 («Удивительное воскресенье») и даже побывал пассажиром на борту серебряного лайнера («Чертова дюжина»). Ни одна из этих ролей событием в его биографии не стала. Прямая эксплуатация проявленных ранее качеств, мобилизация обаяния и мужественности, даже ореол, созданный его другими, яркими работами в кино, — все это само по себе не вело к успеху. А вот его следующее и самое значительное творческое достижение после Кости Жигулева и лейтенанта Кожухарова — Аркадий Дзюбин из «Двух бойцов» (1943) — далось вовсе не по расчету.

О Дзюбине и соответственно о высоте, на которую поднялся Бернес, надо бы говорить особо и подробно. В этой статье нет места для основательного анализа. Но нас пока интересует одна-единственная проблема, и с этой точки зрения надо заметить, что роль Аркадия Дзюбина ни в малой степени не



была ориентирована на Бернеса-исполнителя. У актера, теперь достаточно известного в кинематографическом мире, как будто не было очевидных данных, позволяющих априорно полагать, что роль Дзюбина ему подойдет.

«Два бойца» — экранизация повести Льва Славина «Мои земляки»; писатель, понятно, не думал об актерах. Автор сценария Евгений Габрилович, по его признанию, не только не знал ничего о будущих исполнителях, но и не мог себе представить, что Дзюбина сыграет Бернес. Режиссеру Леониду Лукову, взявшемуся за постановку фильма, было ясно, что роль Саши Свинцова бесспорно и единственно должна быть отдана Борису Андрееву, а на роль Дзюбина достойного кандидата в поле зрения режиссера долгое время не попадало.

Аркадий Дзюбин — это прежде всего так называемая характерная, острохарактерная, а уж вместе с тем и героическая роль. Необычное сочетание требуемых качеств исключало подбор актера по амплуа. Не зная, на ком остановить свой выбор, режиссер устроил конкурс претендентов, коих насчитывалось около двадцати. Марка Бернеса среди них не должно было быть.

Режиссер знал этого актера. Бернес играл у Лукова в «Большой жизни» — сначала пробовался на роль Вани Курского, ничего путного из этого не вышло, получил скромную по предоставляемым возможностям роль инженера Петухова и сделал, что мог, — сыграл убедительно, в сильном актерском ансамбле не потерялся, но и сам сознавал, что особенно примечательным не был. Ни в этой работе, ни

в других своих ролях Бернес близко не подходил к образцам, хоть чуточку напоминавшим колоритного, колючего и веселого Аркадия.

И все же актер получил пробу, как сам он рассказывал — вымолил ее у режиссера. А затем, к удивлению работников киностудии, был утвержден на роль. Вряд ли обнадеживали режиссера результаты проб, скорее, убеждала в правильности выбора творческая страсть Бернеса. Но страсть — полдела, и все, что с нею связано, лишь свидетельствует о доверии Лукова к Бернесу. Споры нет, актеру следует доверять (это прямо относится к нашей «проблеме»), но доверие нужно оправдать, а в искусстве оно не всегда оправдывается.

Роль у Бернеса долго «не шла». Работа оказалась обескураживающей и мучительной. Месяца через полтора после начала съемок на студии стали поговаривать: картину надо спасать, надо заменить актера. Укорять в близорукости некого, коллегам были видны несоответствия актерских данных тому характеру и образу, который представлялся при чтении повести и сценария. Но видел это и режиссер, он не просчитался в доверии к актеру, не надеялся на дар перевоплощения, нет, он стремился извлечь творческий эффект, частью преодолевая, частью сохраняя очевидные несоответствия. Конечно, без кардинальных перестроек образа при этом не

обошлось. В итоге усилий актера и режиссера Аркадий Дзюбин на экране, если сравнить его с повестью, утратил одни черты, обзавелся другими...

Бернес нашел себя, свою тему в материале этой роли. Вновь увидели мы на экране жизнелюбие и мужество, непреклонную силу, веселый нрав. Одесский колорит и темперамент южанина не заслоняли главного в герое, не искажали масштаб роли: Аркадий Дзюбин — народный характер.

Вновь услышали мы пение Бернеса. Песни умножали воздействие создаваемого образа, пела душа солдата, душа народа — живая, бессмертная душа. Боец на экране тосковал, но твердо надеялся на встречу с любимой, верил в завтрашний день — его чувства были всеобщими. Одолевая тяготы войны, он шутилой песенкой — мирным пустячком, резким контрастом к суровым испытаниям — гнал грусть, тормозил нас и ободрял.

Успех «Двух бойцов» был огромным. Остроты Аркадия повторяли все. И все пели «Темную ночь». Герой экрана был нужен на фронте и в тылу, как нужна вера в себя, в товарищей, в победу. Сыграть такую воодушевляющую роль — великое счастье и великая честь.

Но для киноактера это — редкое счастье. Марк Бернес в течение многих лет благодарно поминал Славина и Габриловича: впервые,





создавая экранный образ Аркадия Дзюбина, артист мог полагаться на сценарий, впервые встретился он с цельной и по-своему совершенной кинодраматургией. Еще более был благодарен актер режиссеру Лукову: ведь никто, кроме режиссера, не «видел» Бернеса в сценарии, да и не было его там. Дзюбин — Бернес возник как плод режиссерского воображения, а уж затем как итог совместных усилий режиссера и актера.

Бернесу везло на режиссеров, он работал с такими мастерами, как Юткевич, Луков, Эрмлер, Савченко. Но в искусстве имя мастера — это не знак качества. И постоянная связь актера со «своим» режиссером не гарантирует удач, не является условием решения «актерской проблемы».

Когда Луков через несколько лет после «Двух бойцов» взялся за вторую серию «Большой жизни», он вернулся к прежнему актерскому ансамблю, опять пригласил Бернеса на роль инженера Петухова. Эту работу актера к удачным отнести нельзя.

В сценарии персонаж был обрисован функционально: инженер Петухов справно руководил восстановлением затопленной фашистами донецкой шахты. Бернес в фильме не сфальшивил, изображая труд и энтузиазм своего героя, но чтоб создать характер — не хватило драматургического материала, подруч-

ных средств. Эмоциональная и интеллектуальная бедность героя, беспечального оптимиста, опустошала работу актера и зрителю не давала ничего, кроме известных деклараций.

Режиссер постарался для картины и для актера — дал Петухову песню. Бернес прекрасно исполнил «Три года ты мне снилась» — песня полюбилась. Но фильму и герою не помогла. Инженеру Петухову не с чего было петь о радостях любви — немотивированный вставной номер аттестовал талант исполнителя, но ничего не добавил персонажу картины.

Если прицел на актера оборачивается на деле откровенной демонстрацией его возможностей, высокий творческий результат не может быть этим обеспечен. Верным направлением в сотрудничестве режиссера и актера служит только художественный образ. И ориентация на актера плодотворна лишь тогда, когда соотнесена с ответственной задачей создания нового образа.

Режиссер Фридрих Эрмлер в фильме «Великий перелом» поручил Бернесу небольшую эпизодическую роль шофера Минутки. Это был точный художественный расчет. Песен в фильме не было. Но роль Минутки в исполнении Марка Бернеса оказалась просторной, содержательной и законченной, как песня. На это и был расчет режиссера.



«Женя, Женечка
и «Катюша»

Роль Марка Бернеса в «Великом переломе» — это новый характер, достоверный, типичный и, конечно же, очень привлекательный. Но шофер Минутка — это еще одно воплощение, продолжение жизни знакомого, полюбившегося зрителям образа. Новый характер пугает артиста от штампа, а радость открытия многократно усиливается в зрительском восприятии радостью узнавания. Тут есть своя закономерность: фильм не напоминает зрителям случайный том из разрозненного собрания сочинений, кинематограф воспринимается целостно, вернее — такова тяга восприятия.

Замечательно, что при этом нет никакой нужды угодливо потакать зрительским потребностям, эксплуатировать найденное, повторяться, пытаться растянуть былой успех. Этим подчас грешат актеры. Едва не согрешил и Марк Бернес, когда Игорь Савченко пригласил его сняться в роли старшины Чмыги в фильме «Третий удар». Актер не сразу понял новизну своей задачи, пытался приблизить Чмыгу к ранее сыгранным персонажам. Роль моряка-черноморца была патетической,

а Бернеса манили солдатские байки, хотелось привычно побалагурить, он не считал себя способным на открытый пафос.

Савченко, режиссер-педагог, распознал в артисте такие качества, о которых тот сам не догадывался. Флаг, поднятый Чмыгой над Сапун-горой, знаменовал победу актера над самим собой, одержанную благодаря режиссеру. На экране появился совсем новый герой, новый характер. Но, конечно, в Чмыге не были и не могли быть истреблены неотъемлемые от манеры этого артиста, органичные черты, которыми он наделил своих прежних, дерзких и удачных воинов. И зрители охотно приняли Чмыгу в отряд рабочих бойцов.

Фильмов, в которых Бернес снялся после роли Чмыги, насчитывается около двадцати — неплохо, казалось бы. Его актерское дарование не тускло, его появление на экране по-прежнему радовало зрителей, но того, что метило его лучшие работы, уже не было, и не он в том виноват.

Большинство картин с его участием составляют посредственные ленты. Бернеса приглашали сниматься ради вящей авантюристичности, как генерала на убогую свадьбу. Он брался за работу только тогда, когда роль чем-то его увлекала. Иногда разочаровывался. Иногда испытывал чувство творческого удовлетворения. Он нашел в себе способность к но-

вым перевоплощениям, загорался от прикосновения к необычному для него драматургическому материалу и, появляясь на экране, уровнем исполнительского мастерства завоевывал аудиторию, вызывая единодушное одобрение критиков.

Его хвалили за темпераментного Умару Магомета («Далеко от Москвы»), но ведь талант свой Бернес употребил на то, чтоб придать иллюзию жизнеподобия схематичному персонажу. Он тонкой игрой создал облик по-чеховски чистого и чуткого корабельного врача российского флота («Максимка»), но его работа противостояла пусть доброму, но плоскому замыслу картины. Галерея его персонажей пополнилась героями-большевиками времен революции и гражданской войны — Чубуком и Родионовым («Школа мужества» и «Они были первыми»), то были разные характеры, Бернес воплотил их отлично, но в перечнях видных героев, образами которых гордится наше искусство, мы не встретим этих имен: фильмы не поднялись над стандартом. Он нравился зрителям в ролях работников милиции и в роли вора-рецидивиста («Дело № 306», «Это случилось в милиции», «Ночной патруль»), но эти роли узки для таланта, и их мог сыграть любой актер. Даже купца Окладникова («Море студеное») он сыграл с блеском — показал, что может, но не доказал, что должен: не для «купеческих» ролей был он

воспитан в кинематографе. Ему бы играть наших современников. Но вернуться к себе, к образу, который он вырастил в течение всей своей артистической жизни, он более не смог: не было точки опоры, роли, достойной его таланта, его индивидуальности.

Впрочем, одна из его признанных удач была значительной. Снова у Савченко — в фильме «Тарас Шевченко», где Бернес ярко и неожиданно сыграл роль капитана Косарева. Он любил эту свою работу за то, что отличало ее от прежних и в более широком диапазоне, чем полагали зрители и он сам, раскрывало его талант.

Он любил своего Косарева и за то, что в глубинной сути этого образа можно было обнаружить его близость к главной теме, к творческой и гражданской позиции, которая была заявлена лучшими ролями актера. Но роль в «Тарасе Шевченко» стоит особняком в его творчестве. Главный и сквозной образ, неповторимый, определивший место Марка Бернеса и оставленный им в киноискусстве, оборвался.

Бернес постепенно отодвигался за кадр. Дублировал других исполнителей в фильмах республиканского и зарубежного производства. Читал текст «от автора». В фильме «Мелодии Дунаевского» почти символически спел перед кинозрителями «Я по свету немало хаживал». В картине «Щит и меч», уже незримый

для аудитории, исполнил песню «С чего начинается родина». И — опубликовал статью, дал интервью об «актерской проблеме».

Нет, он не жаловался на судьбу, хоть высказал немало досадного и горького. Он по-хозяйски рассматривал положение дел в кинематографе, объяснял, советовал. А в тех редких случаях, когда его приглашали на съемочную площадку, Бернес, как это бывало и прежде, изматывал режиссеров и драматургов неотступными требованиями что-то поправить, углубить в характеристике его персонажа. Ведь, в конце концов, ему, актеру, являться на суд зрителей. И он работал ответственно и надежно.

По-прежнему считал он, что труд в кино — смысл и цель его жизни. Но работы было мало, зависеть от случайностей он не хотел. И не смиряясь, как в молодости, заново строил Марк Бернес свою судьбу. Уже не в кинематографе — на эстраде. Всей своей деятельностью эстрадного певца он блистательно доказал жизнеспособность образа, выросшего из его лучших ролей в кино. На сцене пел Бернес-Жигулев, Бернес-Кожухаров, Бернес-Дзюбин, пели новые герои из той же большой семьи.

С «Журавлями» отлетела мужественная солдатская душа. Он простился с нами прекрасной песней, печальной и светлой. И если вслушаться в нее — возникает, будто на

экране, знакомый и дорогой нам образ. Тот самый образ, что сложился из лучших кинематографических работ Марка Бернеса, но кинематографом не был исчерпан, не был завершен.

Осталось сказать, что судьба киноактера не есть модель всей «актерской проблемы» с наметками на общее решение. Но в частных фактах творческой биографии артиста можно рассмотреть, сколь сложна и неоднозначна «проблема». Суть ее ясна: кино и зритель несут потерю, если пересекается до времени нить, связующая актера и публику. И деловым, но трудно реализуемым советом «писать сценарии на актеров» ограничиться нельзя.

У персонажа, сыгранного другим исполнителем, Марк Бернес, вопреки строгим правилам, им для себя установленным, отобрал однажды песню и часто пел ее: «Там, на шахте угольной, паренька приметили, руку дружбы подали, повели в забой...» — пел о себе. О том, как попал в кино. О своих любимых героях — для них и песню взял. Пел, по-моему, и об «актерской проблеме»: о дорогом его сердцу художественном образе, его утверждению артист посвятил жизнь. И решение серьезной проблемы, вокруг которой бродил автор этой статьи, — здесь.

Л. Рыбак

Наталья
Бондарчук



В фильме «Исполнение желаний» Наталья Бондарчук сыграла тихую, безответную Машу Бауэр. Отец ее, классик русской филологии, боролся за чистоту звания ученого и, умирая, торжественно завещал все свои замечательные рукописи подрастающему большевистскому студенчеству (дело разворачивалось в бурные 20-е годы). Брат Маши, усталый, философствующий циник, такой неожиданно значительный в исполнении И. Смоктуновского, разворовывал коллекцию отца и тайком готовил побег на Запад. Трубачевский, молодой комсомолец, сначала самоотверженно расшифровывал десятую главу «Евгения Онегина», потом ненадолго оступался, падал в сладкие объятия отцветающей женщины поверженного класса, но снова обретал принципиальность, бросался вдогонку за расхитителем общенационального добра и, потупившись под взглядом Маши, искал, чем бы утешить ее, чем смягчить горечь потерь... Все, как видим, действовали, боролись, отстаивали свои задушевные чаяния. Одна только Маша кротко и безропотно, без малейшей попытки защититься сносила удары судьбы.

Фильм стал режиссерским дебютом Светланы Дружининой, одаренной натуры, уверенно заявившей себя сначала в балете, потом в актерском творчестве. Картина получилась неровной и, как бы это лучше выразиться, слишком верня-

ковой в своей задумке. Сценарий В. Каверина с обычным для этого писателя запахом эпохи и с обычной литературной слаженностью сюжетных ходов, операторская работа А. Мукасея, не столько стремящегося к точности, зоркости взгляда, сколько к самоцельной выразительности импрессионистических «мазков» и «нюансов», короткие ретроспекции в декабристские, пушкинские времена — под завывание традиционной метели, под ангельские звуки женского хора, наконец, актерский состав, собравший И. Смоктуновского и Е. Лебедева, Л. Лужину и Н. Еременко, — во всем этом чувствуешь не столько тонкое режиссерское ощущение стиля, сколько хватку продюсера, двухсотпроцентный запас прочности. Такой подход, как часто это бывает, скрадывал истинное своеобразие происходящего, придавал ему налет почти сказочного обобщения: «плохой человек» — «хороший человек», «очень плохой» — «отъявленный мерзавец». По сюжету речь шла о культуре, которая перестала быть уделом избранных, и вот — не пропьют ли ее «чумазые», оценят ли, проникнутся ли? Между тем на экране действовал ловкий супермен — он и пушкинский шифр быстро и уверенно разгадывал, и умудрялся распутать козни Митеньки, и мимоходом издавал книжку, над которой неизвестно уж когда он успел покорпеть...



Нам здесь в особенности интересно, что в условиях подобной поэтики Наташа Бондарчук сыграла пушинку, захваченную бурей. Бравый комсомолец Трубачевский улыбнулся ей с другой трамвайной площадки, и она расцвела ответно, похорошела прямо на глазах. Потом он станет секретарем ее отца, и сколько будет тихой ласковости в привычном вопросе: «Так и не желаете выпить с нами чашечку чая?» Маша вся — свет, обещание радости и ясности. Программа ее чрезвычайно проста. В отличие от брата, ерника и скомороха, способного джентльменски раскланяться со своим счастливым соперником и тут же, после секундной задумчивости, предложить любимой женщине руку и сердце, героиня Бондарчук признает только самые простые истины. Любовь для нее — любовь, а измена — измена. Ее легко провести, но трудно поколебать ее основы. Ей не надо вдумываться в хитросплетения интриги, она по голосу любимого, по ошарашенному его лицу видит, что он чист от обвинений. И лукавый Митя может сколько угодно мутить воду спаси-

тельными софизмами — она даже не дослушает. Воровство для нее всегда воровство, и она способна индивидуалиста-брата тут же сдать первому встречному милиционеру, только бы не уплыло в Париж достояние молодой Советской власти — бесценные письма Дидро и Наполеона, автограф Пушкина, дряхлое Евангелие XIV века.

Она не мыслитель-страдалец. Не все понимая в событиях, разворачивающихся вокруг, она неизбежно проигрывает, потому что не думает о себе. Каждый поворот фабулы для нее — список потерь. Отец, конечно, умрет, брат свяжется с нехорошей женщиной, а потом пойдет с пистолетом добывать зарубежную валюту, возлюбленный отпавится все за той же женщиной, и в самом конце, в финальную, многозначительно тихую минуту, неизвестно, кого из двоих женщин он оплакивает скупой мужской слезой. Была семья, любовь, юношеская радость доверчивость — нет ничего. Строгим, густым, унылым голосом Маша позволит Трубчевскому зайти завтра, послезавтра или когда-нибудь. Он уверен: рана ее зарубцется. Мы знаем: никогда. Она, пожалуй, способна простить, но это значит, что что-то в ней самой уже сломалось, стерлось грозным временем, и простые истины, не становясь сложнее, перестают быть наущно обязательными. Слом — слову рознь. За иной приходится за-



платить жизнью, другой преобразует тебя, делает другим человеком, не похожим на тебя прежнего.

Есть в этой роли Бондарчук кадр, который трудно смотреть, — с криком «Па-па!!!», под громохание симфонического оркестра Маша рванулась от мертвого тела куда-то в сторону, в коридор, в закуток, и заметалась в крошечном пространстве сама не своя, плачущая, стонущая, истеричная. Поражает здесь не игра, не перебор ее или, скажем, приблизительность. Поражает всамделишное ощущение потерявшего себя человека. Так выглядят, должно быть, кликуши, «одержимые». Полное ощущение, что перед тобой чужая, тайная, неведомая тебе сила зло, бесчеловечно, с потусторонней энергией коверкает и ломает еще недавно совсем здорового, ясного, простодушного человека...

Я, должно быть, еще не успел договорить, а вы уже вспомнили другую подобную сцену, из «Соляриса». Когда бледная, безжизненная Хари распласталась в коридоре космической лаборатории, а дымящаяся банка из-под жидкого кислорода не оставляла сомнений, что перед нами самоубийство. Но Крис Кельвин недаром терпеливо и спокойно ждал. И вот зарубцевались раны, унялась кровь, конвульсивная дрожь пробежала по телу, — остекленевшая, оледеневшая Хари, как манекен, билась о металлический пол перекрытия. Все та же злая, потусторонняя сила, вливаясь в каждую ее жилку, не давала ей быть самой собой, насильно возвращала ее к постылой, трудной жизни, чтобы через минуту, отхлынув, вновь создать у нас ощущение, что Хари обычный человек, свободный в

своих хотениях и привязанностях, и главное ее пристрастие — с высоты своих замечательно ясных глаз судить сложного, мятущегося Криса Кельвина, объясняя ему, что все так просто, так изумительно просто — надо только любить...

Наталья Бондарчук еще только начинала свою деятельность в качестве исполнительницы эпизодических ролей, а многочисленные рецензенты, в том числе и автор этих строк, уже гадали на кофейной гуще: что такое, злой рок или случай преследует ее героинь? Пуля врага сразила большевичку Люсика Лисинову («Сердце России»). Алена, романтический персонаж из фильма «Страницы», падает под ножом бандита. Наша простодушная современница, девочка-подросток из фильма «Ты и я», от сердечных своих невзгод не нашла ничего лучшего, как сунуть голову в петлю, и долго, истошно отбивается от своих непрошенных спасителей. В этом маленьком, жутковатом эпизоде видишь как бы пробу пера, черновой набросок к сценам, о которых речь шла выше. С остановившимся взглядом, встрепанная, испуганная, окровавленная, она явно сама не своя, и к ней долго, медленно подбираются, прежде чем хватают со всех сторон. Петля подвела, сломался гвоздь, на который она была прилажена, теперь горестрадалица полоснула себя по венам и торопится, горячится, тщится

умереть, чтобы только ускользнуть от чужой помощи. Сколько надо иметь в душе ненависти к жизни! Да полно, так ли? Скорее, наоборот: сколько любви к ней, истощающего стремления жить «по-настоящему», исходя все из тех же простейших правил, а не получится, так лучше уж совсем не жить! Пациентка санитарной машины, она долго будет рассказывать нам с экрана историю своей неразделенной любви к местному донжуану, историю, страшную именно банальностью своей, мизерностью причин, от которых потянуло к тому свету. Она то смеется, то плачет. Стыд, сладость признания, страх, возвращающаяся решимость, омерзение от нее, насмешка над собой и острая, тоскливая, всепроникающая жалость к своей незадачливости — все это сыграно разом в монологе, редком для нашего репертуара по насыщенности противоположными, трагическими и комедийными подробностями. Но как же назвать тогда беса, толкнувшего ее к бездне и сейчас еще сотрясающего в конвульсиях ее худенькое, щупленькое тело?

Болгарский журнал «Фильмовы новины» попросил меня взять интервью у молодой артистки. И вот я сижу в большой и светлой примерной «Мосфильма». Съемки «Солариса» в самом разгаре. Ю. Ярвет и Д. Банионис в костюмах своих героев-космонавтов гримируются в



«Сердце России»

«Нам некогда ждать»

«Ты и я»



других креслах, у других зеркал. Наташа Бондарчук отвечает на мои вопросы. Вопросы неизбежно кратки, ответы поневоле отрывочны. Но даже самый придирчивый педант не нашел бы здесь малейшего оттенка игры, условности, расчета, желания предугадать, чего ждет от тебя товарищ из журнала. Скорее, наоборот: то, что звучит неожиданно красочно, толкает на привычную романтическую фразу, актриса тут же спешит приглушить, уточнить, отметить, что же было на самом деле. Роман Станислава Лема она прочла еще в первой его, журнальной публикации в десять с небольшим лет. Роман ей очень, необыкновенно понравился. «Стало быть, вы еще тогда мечтали сыграть Хари?» — предполагаю я, прикидывая эффектный поворот разговора. «Нет-нет, — отвечает она. — Вы, пожалуйста, не напишите так. Потому что это будет неправда. Ни о чем я не мечтала. Прочла книгу, она мне очень понравилась — вот и все». Ладно, отмечая я про себя, мы напишем что-нибудь вроде: могла ли она даже мечтать о том, чтобы... и так далее «Вообще нужно ли писать про это? — все тем же тихим голосом спрашивает она. — Тем более что потом...» Она имеет в виду события, часто случающиеся в кинематографе, — что режиссер не сразу разглядел будущую исполнительницу главной роли в своем фильме. Слишком не вязался, должно быть,



весь ее облик с тем, как рисовалась Хари читателям романа, слишком много было в Бондарчук земного, нефантастического спокойствия, уюта, душевной гармоничности. То самое, что потом составит основу победы, на первых порах озадачивало, смущало... «А можно будет поглядеть, что вы напишете»? — спрашивает Бондарчук. В негромком голосе ее серьезность и сосредоточенность. Кажется, ее ранит малейшая фальшь, малейшая риторика или обманчивая красивость. Хрупкость — и основательность, прямота — и незащитимость... Может быть, в этом и кроется разгадка? В контексте драматургии фильма, в атмосфере нравственных ошибок даже этот самый поверхностный слой, еще не актерского, человеческого самочувствия легко прочитывается как знак чистого, свежего, не ведающего себе цены существа, безнадежно обреченного перед трудностями бурнотекущего века. И тогда уже не столь важно, что перед тобой — психологическая ли драма о сегодняшнем дне, историко-революционное ли повествование, или даже философская притча, разворачивающаяся в отдаленном будущем. Независимо от жанра молодой актрисе неизменно доверяются роли открытой трагической окраски, когда верность идеалу или силу своего чувства приходится отстаивать даже ценой собственного физического существования.



Отпрыск исконнокинематографической семьи, она, конечно, пришла на студию не по случаю. Ее родители, Инна Владимировна Макарова и Сергей Федорович Бондарчук, не нуждаются в специальных рекомендациях. Питомцы мастерской Сергея Аполлинарьевича Герасимова, они вместе со всем своим курсом блестяще дебютировали «Молодой гвардией». У «дважды герасимовки» Натальи Бондарчук за спиной — четыре курса актерского факультета ВГИКа, то есть в общей сложности около ста ролей, больших и совсем крошечных, драматических и смешных, разных авторов, эпох и стилистических манер, от украинских водевйлей до Шекспира, от Толстого и Чехова до Брехта и Сартра. Она еще не окончила курса, а С. Герасимов, верный обыкновению выводить на орбиту талантливых учеников, уже предложил ей эпизодическую роль в фильме «У озера». В проходной сценке «Вагон-ресторан», в двух-трех стремительно промелькнувших кадрах, ей выпало изобразить чистый знак, иероглиф прямоты и неискушенности. Рядом, за соседним столиком, рыжий дети-





«Солярис»

на-уголовник блатным говорком излагал историю своей жизни: подруга много обещала, да не стала ждать, а значит, «все вы такие!!!». Девушки-соседки не могли сдерживать возмущения. Одна, высокая и самоуверенная, отвечала презрительным взглядом на все адресованные в ее сторону слова. Она нивелировала посланца незнакомой ей реальности, сводила к нулю и желала не замечать, как не замечают дурного запаха. Другая — ее играла Бондарчук — поглядывала на верзилу в растерянности и смятении. Она не торопилась осуждать. Собственная ее чистота была не столько пропуском в далекие, подзвездные выси, подальше от грязи повседневной обыденщины, сколько толчком к состраданию, к странному ощущению какой-то виноватости своей, даже стыда за свою чистоту. Непобедимая, казалось бы, в своем юношеском неведении, она была полна сочувствия и, стало быть, уже обречена.

Это было в 1970 году. А в 1972-м актер Николай Губенко решил попробовать свои силы на режиссерском поприще. В фильме «Шел солдат с фронта» он вел речь о русском полуразрушенном селе в первые дни послевоенного лихолетья. Скорбный силуэт Натальи Бондарчук был изобретательно вписан оператором фильма в галерею сиротливых русских лиц — детишек, вдов, матерей и старух выжженной дотла

деревушки. Тут тоже был иероглиф, условный знак, как бы мельчайший акт всенационального страдания.

Да и в фильме «Сердце России», поставленном за год до этого, актрисе выпало извлекать не столько индивидуальную фигуру, сколько символ, пусть даже с реальной фамилией и фактической судьбой. В калейдоскопе пестрых событий суматошного московского октября 1917 года Люсик Лисинова появлялась всего в нескольких эпизодах весьма и весьма обобщенной фигурой кроткого страдальца, что всегда проигрывают в столкновении со сложившимся порядком, из тех, кто всегда идет впереди и первым падает, но успевает даже предсмертным шепотом своим сплотить соратников для последнего штурма.

Нет, недаром в рассказе Натальи Бондарчук о своей еще такой небольшой творческой жизни часто всплывает имя Ларисы Шепитько. Режиссер фильма «Ты и я» Л. Шепитько предложила молодой актрисе роль, не сводимую к символу, хотя и тут символическое начало присутствовало несомненно. Речь по сюжету шла о некоем чрезвычайно одаренном нейрохирурге, который потерял свой талант. Потерял он его в заморской Швеции, соблазнившись — в поисках легкой жизни — хлебным местом врача при посольстве. Другой лечил бы насморки, делал бы положенные прививки, а в свободное время нашел

бы себе занятие поувлекательнее, ну хотя бы по части той же нейрохирургии — разве мало издается медицинских журналов, над которыми можно корпеть, делать выписки, строить увлекательные гипотезы и планы? Наш герой только скучает, тоскует, а затем, прямо с хоккейного матча, не сказав ни слова своему посольскому начальству, бросается на самолет, чтобы умчаться туда, на родину, и не только в родную Москву, но и дальше, в самую что ни на есть глубинку, на строительство немыслимой ГЭС. Сибирским ядерным лекарством он будет лечить западный сплин. Ан нет, как и следовало ожидать, география не помогает, когда твое несчастье сидит в тебе самом. И вот, выбежав за околицу поохотиться с собакой, он вспоминает в самые неподходящие моменты о другой собаке, на операционном столе, которую когда-то он так блистательно и так многообещающе оперировал, — и плачет, стонет, катается в снегу, не в силах жить своею неудавшейся жизнью...

Девочка, которой он перевязывал вены в санитарной машине, была его последним шансом заявить судьбе, что хоть в чем-то он жил ненапрасно. Он так и объявлял во всеуслышание с экрана. Геометрия, однако, растворялась в живой ткани образа. Девочка не знала, что она символ, да, кажется, и не очень вслушивалась в слова своего неже-

ланного спасителя. Какое-то время спустя они встречались снова: она — разодетая и веселая, флиртующая сразу с тремя молодыми людьми (стало быть, излечилась от роковой страсти к местному ловеласу), он — унылый, по-прежнему страдающий, глядящий на всех глазами побитой лошади (стало быть, не до конца еще избивавший себя за то, что променял когда-то божий дар на зарубежное барахло). Тут что-то проскальзывало в глазах героини Бондарчук. Вовсе не кроткая и совсем уж не беззащитная она была, но в друг, мгновенно, безо всяких полутонов принимала близко к сердцу его неудачи и злключения.

Лучшей ролью актрисы стала и до сих пор остается Хари из «Соляриса» Андрея Тарковского. Отметим, что у Лема это странное существо — «нейтринный муляж», «человекоподобная кукла», посланница коварного и беспрдельно могучего мыслящего Океана — выглядело жуткой, грозной, неотвратимой силой, не ведающей, что она творит, и совершенно не принадлежащей самой себе. Создатель «Андрея Рублева» и «Иванова детства» заведомо ослабил этот мотив, как ослабил он и остроту полубульварной интриги. Его больше всего занимает другое: спор трех землян о смысле жизни — на далекой, затерянной в космосе лаборатории привычный, нескончаемый, горячий диспут обо всем живом во Вселенной под при-

стальным, тревожным ощущением постоянного соприсутствия Океана. Лем был пессимистом в вопросах контакта с инопланетным разумом, да еще таким, многократно превосходящим человеческий и просто-напросто не умеющим вжиться в наши карликовые представления о добре и зле, о желаемом и нежелаемом. Тарковский, напротив, антропofil: человеческие понятия хорошего и плохого в его понимании — самая ценная валюта, свободно конвертируемая в любом захолустье Вселенной. Надо только постараться пожалеть Океан, надо очень хотеть контакта с ним — и, глядишь, он сам протянет нам руку помощи и для твоего облегчения услужливо изобразит отчий дом, старика отца, дождь, шуршащий по садовым листьям, — все, что так далеко от тебя сейчас и чего так жаждет твоя неискоренимо-земная душа.

Фильм получал, таким образом, совсем иную идею, противоположную идее книжки. Написанный в конце 50-х годов, роман спорил с упрощенными представлениями о нашем месте во Вселенной, с наивным убеждением, что мы — пуп ее. Тарковский поет гимн человеку и человеческому. Все живое в природе достойно любви — вот постоянный мотив этого совсем не тревожного и даже вовсе не напряженного повествования. Времена меняются, меняется архитектура и костюмы,

но в самых сверхурбанистических выкладках надо оставить место для маленького садика с прудом, в котором купаются лошади, надо пригласить лошадь, пожалеть собаку, полюбоваться все на те же «клеящие листочки», тревожащие память героев Достоевского. И уж тем более достойна любви эта новая, пусть даже нейтринная Хари, совсем даже не страшная, а беспомощная и жалкая в невозможности хоть на секунду отвести взгляд от Кельвина, впадающая в отчаяние оттого, что сама не может понять, что такое с ней творится. Для Лема она была всего только «тройным конем», запряженным — в довершение ужаса — в оболочку жены Кельвина, покончившей с собой десяток лет тому назад. Для Тарковского важна главным образом и прежде всего оболочка. «Нейтринная кукла»? Ну и что? Этим нас не запугаешь. Зато больная совесть Кельвина находит отдохновение в возможности снова, теперь уже набело, переиграть свои отношения с женой в надежде, что на этот раз трагедии не случится...

Такая философская и нравственная подоплека вынесла образ Хари на передний план. Как ни странно, здесь, в этом участке фильма, явно прозвучала тема, не так давно перед этим затронутая Глебом Панфиловым в фильме «Начало», только, так сказать, в зеркальном повороте. Паша Строганова, ткачиха и самостоятельная актриса,

чудесным, почти невероятным случаем была приглашена сниматься в фильме — в роли Жанны д'Арк. Повествование строится так, что мы видим перед собой две Паши: одну — обыденную, мирно-домашнюю, тоскующую в каждодневной водевильной суете, и вторую — воительницу народных масс, нашедшую выход своей личностной потенции, прорвавшейся к жизни, которая вся — горение, вплоть до прямой, физической гибели на кресте, охваченном огнем. Инна Чурикова играет человека, закованного до поры в чужой, не ей принадлежащей личине, чтобы с тем большей яростью выйти из нее в мир боев и схваток, страстей и народных движений. Траектория героини Бондарчук как раз обратная: часть своего прародителя — Океана, немножко привидение, немножко материализованная греза, она проникает из дикого, непереносимого для человека пространства открытого космоса, чтобы вписаться в уютный, интеллигентный интерьер, с умными книжками по полкам, с картинками на деревянных панелях. Рядом со своими героями, настоящими, а не нейтринными людьми, она неожиданно выглядит самой живой, самой естественной. Мужчины, в том числе и любимый муж, спорят, листают книги, снова спорят, думают, стучат кулаком по столу, — им надо «идею разрешить», как все тем же героям Достоевского, а она — просто лю-

бит. Меньше всего она похожа теперь на сомнамбулу,двигающуюся в транс. Наталья Бондарчук здесь впервые играет сложную, мятущуюся, разрываемую противоречиями душу. Она — и Хари и всего лишь копия ее, она и клеймит Крису за преступную черствость к той, далекой сопернице и больно ревнует — к ней или к самой себе? Актриса отыскивает неожиданные обертоны, вторые, десятые оттенки, так что образ этот по праву становится эмоциональным центром картины и, пожалуй, наиболее удавшимся воплощением основной идеи фильма. Ролан Быков, опытный, чрезвычайно квалифицированный актер, с восторгом сказал после просмотра «Соляриса»: «Наташа здесь делает такие вещи, о которых я, честно говоря, не знаю, как, какими средствами она это делает».

Крайности, полярные краски, как водится, очень привлекают в молодости. На одном курсовом экзамене тогдашняя студентка актерского факультета появилась сначала в образе девочки-подростка, а час спустя снова вышла на сцену — уже в гриме дряхлой, восьмидесятилетней старухи. Матрена из толстовской «Власти тьмы» и мадам де Реналь в «Красном и черном» — таковы ее дипломные роли. С. Герасимов, постановщик «Красного и черного», сначала на студенческой площадке, а затем на сцене Театра киноактера, рассказывал об этой

работе: «Имея в виду помочь сближению образных представлений у исполнительницы роли госпожи де Реналь, я рассказал Наташе Бондарчук, как однажды в Париже, в соборе Нотр-Дам, видел молодую женщину, крестом распластавшуюся на каменном полу. В эту минуту она принадлежала богу, а чуть погодя я увидел, как она деловито уселась за руль своего «пежо», где сидел лохматый парень и валялись ракетки. Теперь она принадлежала жизни. Все это естественно укладывалось в привычный жизненный баланс католички. Наташа взяла эту историю на вооружение и с этого начала сцену покаяния».

Тоже, как видим, совмещение полярностей, красок, которые вроде бы исключают друг друга. Как жаль, что кинематограф даже после безусловного успеха «Соляриса» не торопится дать молодой актрисе роль, отвечающую этой жажде совмещения противоречий.

И не оно ли, неутоленное стремление к сложности, к гармонии дисгармонических начал, — не оно ли в результате толкнуло молодую исполнительницу снова в стены ВГИКа, теперь уже на режиссерский факультет?

В. Демин

Юозас Будрайтис



За десять лет работы в кино им сыграно более двадцати экранных ролей. Пожалуй, творческую биографию молодого литовского актера Юозаса Будрайтиса (не сглазить бы!) можно назвать счастливой. Тем не менее подступиться к ней, взять ее критическую «пункцию» достаточно трудно...

Он вошел в кинематограф стремительно и сразу же стал знаменитым: вспомним, какой важности, общественной огласки событием стала в свое время лента Витаутаса Жалакявичюса «Никто не хотел умирать», в которой тогда еще студент третьего курса юридического факультета Вильнюсского университета Будрайтис дебютировал в роли младшего из братьев Локисов — Ионаса.

Как быстро летит время! Как скоро привыкаем мы к открытиям! Сегодня эта лента середины шестидесятых кажется чуть ли не «прописной» по законности своих исторических, социальных, психологических начертаний, чуть ли не классической в фонде лучших, правдивейших лент советского кино. А тогда, в год премьеры, она прозвучала неожиданно, как выстрел, и сильно как торжественное песнопение, — именно так мощно и торжественно вводили свой финальный хорал мужские закадровые голоса... Все в картине было до боли, до потрясения внове. И оглушенная усталость от боев и смертей старшего из

братьев — Бронюса (Б. Оя), и трагическая раздвоенность Вайткуса (Д. Банионис), и отчаянная, обреченная ненависть «Святого» — Юозаса (Л. Норейка), и яростная жажда немедленного мщения, испепеляющая сердце Донатаса (Р. Адомайтис), и мальчишеская напористость Ионаса (Ю. Будрайтис)...

В смертельной — ты или я — исторически, классово неизбежной, но человечески, биологически противостественной схватке соседа с соседом, литовца с литовцем, схватке, в которой ни один не хотел умирать, роль импульсивного, стихийно исповедующего закон справедливости, но еще не подготовленного к сражению за него, до смешного равнивого, но, в сущности, еще совершенно неопределившегося в своих чувствах, долговязого «жеребенка» Ионаса более чем скромна. Он вмешивается во все и вся, но от его искреннего соучастия добродушно отмахиваются. Его щадят люди, его бережет история — он младшенький в семье, ему жить, ему продолжать род...

Таким он и запомнился в первой своей роли: истовым и не очень умелым, искренним и справедливым, на глазах мужающим юношей, крестьянским сыном — рослым, рукоболовым прибалом и — для не литовского зрителя — чуточку загадочным «варягом», «чужестранцем», которого всегда хочется разгадать до конца...



Не мудрено, что сразу же после выхода «Никто не хотел умирать» Юозаса Будрайтиса (как, впрочем, и большинство остальных участников фильма) ринулись «разгадывать» — стали снимать повсюду и буквально нарасхват.

Конечно, творческие судьбы «крестников» Жалакявичюса сложились по-разному, но в целом литовские актеры с тех пор по-настоящему прославились, создав целый ряд интереснейших ролей на самых разных студиях страны.

Актерские удачи Бронюса Бабкаускаса и Донатаса Баниониса, Регимантаса Адомайтиса и Лаймонаса Норейки (называть лучшие роли, сыгранные этими актерами, сейчас нет смысла, они у всех на памяти) заставили говорить о своеобразной школе литовского актерского исполнительства. И здесь нельзя не ска-

зать несколько слов о возникновении этой школы.

...Они снимались в кино и раньше. Более того, успели, как говорится, составить — каждый себе — имя у литовских кинозрителей.

Если уж быть точным, то впервые на экране имена большинства из них появились в 1959 году, в титрах фильма «Адомас хочет быть человеком», в котором была занята значительная группа знаменитых ныне паневежисских актеров Паневежисского драматического театра.

Именно в этой первой полнометражной ленте В. Жалакявичюса (до этого он поставил комедийную двухчастевку «Утопленник») дебютировали в кино тогда уже зрелые мастера сцены: Д. Банионис, С. Петронайтис, Б. Бабкаускас, К. Виткус, В. Бледис, А. Масюлис. Одну из главных ролей — неудачливого меч-



тателя Капитана, приютившего одинокого паренька Адомаса на своей старой барже, — исполнил руководитель, главный режиссер театра, замечательный актер Юозас Мильтинис...

Так началось это сыгравшее столь важную и плодотворную роль в становлении литовского, да и в жизни всего советского кино содружество «сцены» и «павильона», «камеры» и «рампы»...

Это не было случайностью.

Ученик и друг знаменитого Жана Вилара, Мильтинис, долгие годы живший и игравший во Франции, воспитал своих учеников в лучших традициях театрального реализма, научил их актерскому мастерству, чуждому, с одной стороны, яркой сценичности, а с другой стороны — академической строгости, но зато близкому глубинному, живому постижению человеческих характеров... Благодаря школе Мильтиниса паневежане оказались актерами, как бы рожденными специально для экрана. И кинематограф принял их как своих.

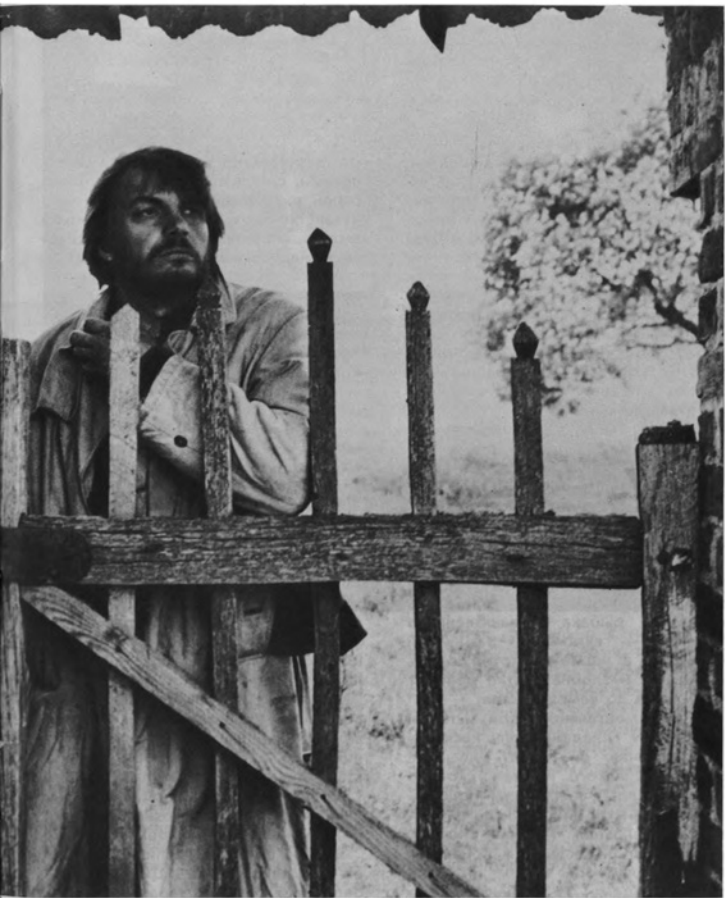
Дату появления фильма «Адомас хочет быть человеком» обычно называют «днем рождения» литовского кино. Действительно, с «Адомаса», а также с вышедших годом позже «Живых героев» начинается расцвет республиканской кинематографии, которая уже через пять-семь лет прославится своими поистине выдающимися лентами и своей «ак-

терской гвардией», которая за это время творчески возмужала, определилась.

Так, за промежуток времени, отделяющий «Адомаса» от «Никто не хотел умирать», один только Бронюс Бабкаускас сыграл, наверное, с десятком киноролей, причем среди сыгранных им персонажей такие сложные характеры, как герой фильма «Чужие» Вилькишюс, вернувшийся из ссылки на родину, но так и не нашедший контакта ни с родной дочерью, ни с родной землей; как настоящий коммунист, строгий судья, друг своих друзей и враг своих врагов — седовласый Римша из «Хроники одного дня».

Продолжали сниматься в литовских фильмах и А. Масюлис, Г. Карка, С. Петронайтис, Д. Банионис... И все-таки лишь с выходом саги про Локисов, лишь с появлением





новых актерских имен (Норейка, Адомайтис, Томкус, Будрайтис, Шурна...), лишь с естественным «слиянием» этого пополнения (и все они были из разных театров, а Будрайтис, как мы знаем, и вовсе непрофессионалом) с дружной кинематографической братией паневежан стало возможным говорить об актерской кинематографической плеяде, об органически воспринятых и творчески примененных на экране принципах национальной театральной школы.

Но вернемся к самому началу творческого пути Будрайтиса.

Одна из первых — после фильма Жалаквичюса — ролей была сыграна им на соседней эстонской киностудии в фильме Вельо Кяспера «Девушка в черном».

Фильм как фильм, и роль как роль, — честно говоря, достаточно проходные. Будрайтис сыграл здесь молодого рыбака, влюбленного героини — скромной, замкнутой «девушки в черном», которую религиозная и злобная тетка доводит чуть ли не до самоубийства.

В сентиментальной этой истории Будрайтису отведена роль несколько пассивная: он играет здесь не столько «пылкого Ромео», сколько «благородного спасителя», положительного и чуть «иконописного» молодого человека. Авторы фильма, умело воспользовавшись привлекательной фактурой актера, придали происходящему на экране некую

романтическую окраску: мужественный, сдержанный и благородный герой и хрупкая, беззащитная, чуть «таинственная», печальная героиня вместе составили вполне классическую пару «гонимых» влюбленных...

Может быть, и не стоило бы так подробно вспоминать сейчас эту давнюю и далеко не самую значительную из ролей, сыгранных Будрайтисом, но, думается, в известном смысле именно «Девушка в черном» стала неким отправным моментом в творчестве актера.

Начиная с этого фильма произошло своеобразное искусственное «расщепление» живого, из плоти и крови, такого понятного в своих человеческих устремлениях, в своей силе и слабости («мила мне в сильных слабость, в слабых — сила», — сказал один хороший поэт) героя Будрайтиса, заявленного в его первой экранной работе, на два «метафизических» типа характера: на положительного, сильного, доброго, цельного и т. д. («Девушка в черном» — яркий тому пример) и на...

Да-да, отрицательные роли не ставили Будрайтиса долго себя ждать. Заведомые злодеи (а иже с ними все производные от злодейства характеры: подлецы, трусы и т. п.) заняли в последующей биографии актера пусть незначительное, но вполне определенное место.

Вот, к примеру, капитан Дитрих из фильма В. Басова «Щит и меч» — белокурая бестия, «характер норди-



ческий, выдержанный». Жестокий, хитрый, фанатически преданный делу фюрера фашист, службистый и проникательный (ведь именно капитан Дитрих распознал под маской Иоганна Вайса советского разведчика Белова). Это типичный образец заклятого врага, сыгранного без малейшей скидки на человеческие слабости, на шкурнический, но все же понятный, живой «личный интерес» (вспомним, каким житейски понятным и психологически неоднозначным сыграл Мюллера Броневой в «Семнадцати мгновениях весны»).

...Итак, буквально с первых же появлений на экране в творчестве Будрайтиса произошел некий «водораздел» ролей, шахматное деление их на «белые» и «черные», хотя, конечно же, в пределах одного «цвета» герои его разнились не только внешним обликом, званиями, но и актерскими «ходами» и часто разыгрывали сложные драматургические «партии» в рамках отпущенного им экранного времени. Вот несколько подобных ролей актера.

В ряду «белых», светлых фигур, сыгранных Будрайтисом, оказался,



между прочим, и самый настоящий король — Король французский в «Лире» и, напротив, яростный враг королей и королевств, скромный, рядовой солдат революции, один из организаторов и вождей первой коммуны — Рудобельской республики, созданной на заре Советской власти в Белоруссии.

И пусть Король был облачен в тяжелую средневековую мантию, отороченную соболем, а коммунары носил потертую, выдававшую виды знаменитую кожанку, оба они при всей их даже чисто внешней непохожести (у одного аккуратные усики и холеная бородка — у другого небритая щетина по щекам), при всей видимой полярности этих ролей (кроме всего прочего, одна из них — небольшой эпизод, другая — главная в фильме) все-таки имели много общего. Это были все те же

«благородные рыцари», борцы за справедливость. Ведь это муж Корделии, Король французский приходит на землю Лира, чтобы навсегда покончить там с властью порока и установить в государстве разумный порядок...

Шекспировская драматургия с ее глобальностью страстей потребовала от актера и получила от него нужный эффект масштабности, «выкрупненности», величия героя... В «Рудобельской республике», напротив, некоторая «монументальность», статичность образа противоречила хроникальной основе сценария, реалистически насыщенному материалу фильма.

Но дело в данном случае не в разности драматургических потенциалов и даже не в качестве и значимости самих фильмов (они и вышли-то в разное время и постав-

«Эта проклятая
покорность»

«Колония Ланфиер»

лены не только на разных студиях, но и совершенно ни в чем не схожими режиссерами). Дело в другом.

Почему одни режиссеры видели в Будрайтисе лишь положительное актерское начало, а другие — лишь отрицательное? Почему сам Будрайтис так четок в классификации некоторых своих ролей?

Конечно, можно ответить и так: актер во всех своих ролях ищет новое, неожиданное («Он удивительно естествен, работая на контрастах» — это строка из статьи, посвященной творчеству актера). И в конце концов, не законное ли право любого артиста и не первое ли пожелание ему: не «засиживаться» в одном амплуа, а пробовать себя в разных жанрах, перевоплощаться, коротко — «работать на контрастах»?

Но в том-то и загадка Будрайтиса, что, играя роли-антиподы, он ничуть не прибегает ни к гриму, ни к каким бы то ни было приемам внутренней актерской механики, позволяющим иногда почти до неузнаваемости меняться от роли к роли. Нет, он как будто и не перевоплощается и не меняется вовсе... Все та же хорошей выправки мужественная стать, все то же сдержанное, несуетное лицо...

Привлекательное, впечатляющее лицо у Будрайтиса. По-своему, не по-картинному красивое. И есть в этом лице какой-то неуловимый диссонанс между спокойными, чуть



печальными глазами, между открытым и прямым взглядом и неуловимо-сложным, иногда, кажется, чуть усмехающимся, «кривящимся» выражением рта...

Об этом противоречивом лице интересно думать. Глядя на него, хочется угадать реальный — наверняка не простой — характер этого, казалось бы, столь близко на экране рассмотренного, но, в сущности, совершенно незнакомого человека. (Не в этом ли желании постигнуть личность дорогого по экрану художника и заключен живой и неиссякаемый интерес к личной жизни актеров, стремление прорвать невидимый барьер «одностороннего» общения с помощью писем киноартистам, иногда трогательных, но чаще — увы! — банальных? Не в этом ли состоит одно из «таинств» великой силы кино, его способности



«Человек в штатском»

«Четвертый»

властвовать над человеческими умами и сердцами?)

Да, своеобразное лицо у Будрайтиса. Может быть, в этом загадочном лице кроется ответ на некоторые вопросы данного «полемиического» портрета актера? Может быть, именно эта странная двойственность актерского лица и послужила причиной такой двоякой трактовки таланта Будрайтиса, когда одни воспринимают его как героя со знаком плюс, а другие — как персонаж со знаком минус? Может быть, не случайно так часто для всего лишь одной актерской биографии приходилось играть ему то одного («Чувства»), а то и сразу двоих («Мужское лето») братьев-близнецов?

Единогое и «неделимое» Будрайтиса все время хотели как бы поделить надвое, «развести» по разным ролям, причем с одинаковым доверием и основанием поручали ему играть и ту и другую половинку человеческой натуры.

И если в «Чувствах», повествующих о сложных внутренних драмах героев, тесно переплетенных с драмами историческими (действие

фильма происходит в конце войны и в первое послевоенное время), Будрайтис играет рыбака Андриуса, старающегося любыми путями уйти от борьбы, остаться в стороне от битв эпохи и тем самым терпящего жизненный крах, «отрезающего» себя от родной земли и от родного брата (Р. Адомайтис), то в «Мужском лете», где нет столь сложных драматургических, психологических переплетений, а все гораздо проще, детективнее, доступнее, Будрайтис играет одновременно и бандита-националиста и советского контрразведчика.

...Были у Будрайтиса, однако, и роли, как бы соединившие в себе оба — и позитивное и негативное — начала. Я имею в виду роли-перевертыши, роли «с двойным дном». Так, например, в фильме «Черный капитан» Будрайтис играет врага молодого советского государства дельца и коммерсанта Брассара, который на поверку оказывается французским коммунистом. А в «Человеке в штатском» актер исполняет роль советского разведчика, который работает в гитлеровской Германии под именем обед-



невшего венгерского графа... К сожалению, в обоих случаях драматургия и режиссура фильмов настолько убоги, что ни о каком серьезном постижении в принципе весьма любопытных характеров не могло быть и речи (здесь стоит, кстати, обратиться к актеру с просьбой — не терять своего творческого достоинства и не соглашаться на участие в создании заведомого художественного брака), тем не менее самый факт исполнения актером подобных «двузначных» ролей еще раз убеждает в удивительной, мо-

жет быть, даже уникальной способности Будрайтиса к резким — на все сто восемьдесят градусов — экранным оборотам, к необычным в данном случае, правда, достаточно механическим метаморфозам.

А вот уже превращения иного свойства, если можно так выразиться, — «диалектические». В фильме «Блокада» Будрайтис играет бывшего адъютанта Гитлера майора Давица — очередной «характер нордический...». Очередной, но не совсем стереотипный. Изначальная актерская значительность, с которой

была сыграна Будрайтисом эта роль, привлекла внимание писателя Александра Чаковского, решившего во второй серии фильма показать духовное перерождение майора Данвица...

Но в данном случае перерождение предполагается опять-таки позитивное. В одном из лучших фильмов с участием Юозаса Будрайтиса, в советско-чехословацкой картине «Колония Ланфиер», путь героя сложнее, мучительнее и печальнее...

Этот фильм, поставленный по рассказу Александра Грина, стал, пожалуй, самой «гриновской» из всех виденных нами экранизаций замечательного писателя.

История беглеца, изгоя, эмигранта из общества, где правят толстокумы, где даже любовь прекрасной женщины легче купить, задарить, чем завоевать, вызвать личными достоинствами, легла в основу фильма.

Да, он ненавидит тех, продающих и продажных, оставшихся на далеком материке. Он не может простить им своей попорченной мужественности, ни в грош не оцененного ими его человеческого достоинства... Здесь, на далеком, заброшенном острове, в забытой богом Колонии Ланфиер, он впервые чувствует себя свободным. Более того, он демонстрирует свою полную независимость по отношению к местному, давно притершемуся друг к

другу разноплеменному человеческому сообществу. Он — словно демон, «дух изгнания» среди них, таких понятных в своих немудреных человеческих страстишках. Он живет в горах, совсем отдельно от колонии, у него всего два друга — гордая, энергичная, независимая и очень красивая девушка Эстер, которая, кажется, чуточку влюблена в бывшего капитана Горна, да милый, чистый душой, великовозрастный ребенок, местный дурачок Бекеко...

Но вот он находит золото.

Кончается его возвышенное уединение, исчезает доброта к меньшому и беззащитному брату, уходит чувство восхищения и признательности ко всепрощающей женщине-спасительнице. Свободный человек становится рабом.

Умное, печальное, мужественное лицо Горна искажается гримасой подозрительности, ненависти и презрения — у него теперь одна забота и одна страсть: сохранить свое золото и свою жизнь... Так, нищее и независимое благородство продается власти, даруемой деньгами, — древний и вечно актуальный конфликт духа и материи... Так романтическая «робинзонада» оборачивается историей одичания человеческой души, трагическим парадоксом предательства...

Так, может быть, впервые именно здесь, в «Колонии Ланфиер» так близко подступил Будрайтис к главной теме своего творчества — теме



личности, «воленс-ноленс» сдающейся обстоятельствам, — за большие ли блага, за бесценнок ли... И поскольку человека этого мы знали когда-то другим — цельным, гармоничным, мужественным, красивым и сильным, — нам становится невыносимо тяжело созерцать этот трагический, самоубийственный шаг. Пожалуй, герой Будрайтиса — это Фауст, так и не обретший прекрасного мгновения...

...Предательство. Страшный Рубикон, за которым уже нет ни человека, ни жизни — ничего, кроме позорного прислужничества.

Фелицио из фильма Жалакявичюса «Это сладкое слово — свобода» — также одна из лучших, наиболее «будрайтисовских» ролей актера.

Кто он, этот жалкий неврастеник и наркоман с нездоровым, землистым цветом лица, с кривой, то

заискивающей, то как будто намекающей на что-то улыбкой? Мелкий жандармский чин (возможно, из разжалованных офицеров), шантажист, почти на добровольных началах ведущий свой дозор за подпольщиками-революционерами. Кажется, он с самого начала знает, кто такие эта красивая супружеская пара, Мария и ее муж, и чем занимаются их друзья. Он завидует, он жметя к ним, он заигрывает с ними. Когда-то сильный, красивый человек, задолго до картины перешедший, однако, роковую черту предательства: «падавший ангел» с обугленными и давно уже пустыми глазами: капитан Горн, промотавший свое золотишко, пробавляющийся подачками, уставший или забывший оплакивать свою жизнь...

...А все «эта проклятая покорность»! Это она помешала сельско-



му скрипачу и поэту Миколюкасу, герою литовского фильма «Эта проклятая покорность» (режиссер А. Дауса), действие которого происходит во времена крепостного права, парню немного «не от мира сего» (таким он может показаться из-за непомерной своей любви ко всему живому) жениться на красавице Северии.

Управляющий имением отбирает у него любимую девушку. Более того, угадывая за покорностью Миколюкаса скрытую, непонятную и неподвластную ему силу, он ста-

рается как можно больнее унижить, сломить этого молодого, сильного и талантливого человека. Управляющий приказывает ему зарезать ягненка. И тот, содрогаясь от ужаса и словно прощаясь с собственной жизнью, выполняет приказ...

Что помешало ему этим самым ножом разрезать свои крепостные путы, уйти в лес, стать разбойником? Скованная, обреченная воля...

Спустя много лет, уже глубоким стариком умирает Миколюкас прямо в поле, на полосе, за работой: упал и успел прошептать в послед-

нее мгновение жизни лишь несколько слов благодарности за дарованную ему большую любовь, верность которой он сохранил на всю жизнь.

«А все-таки она вертится...».

...Верность любви. Чистой и прекрасной нотой пронизана роль Федора Базырина в недавнем фильме Р.Нахапетова «С тобой и без тебя» — несомненно одно из лучших актерских созданий Будрайтиса.

Верность долгу. Страстной, мужественной решительностью была отмечена одна из ранних работ Будрайтиса — роль революционера Пабло в телефильме «Вся правда о Колумбе» (режиссер В.Жалакявичюс).

Герои Юозаса Будрайтиса знают, что такое единая цель жизни. Им дано прекрасное начало. Пусть помнят они древнюю мудрость: «Дорогу осилит идущий».

Л. Закржевская

Екатерина
Васильева



Это имя становилось известным не сразу. Фильмы с участием Васильевой были скромны, роли невелики. Впрочем, имя актрисы было известно даже меньше, чем она сама, потому что раз увидевшие ее в самой незначительной роли испытывали острое чувство удивления, недоумения или восхищения — чувство, сохраняемое надолго.

В самом лице Васильевой заключена неожиданность: спокойная красота лба, эмалевая чистота словно бы нарисованных глаз вступают в странное противоречие с удлинённой и тяжеловатой линией подбородка. Точно природа не удержалась и отметила это прекрасное лицо штрихом легкой самопародии. Банальная гармония, которой отмечено большинство заурадных, не привлекающих внимания лиц, была разрушена. Облик Васильевой уже сам по себе двойствен, и двойственность эта откровенна.

Так лицо выдает тайну личности незаурядной, характера недюжинного, противоречия которого только цементируют эту своеобразную индивидуальность. Наружность Васильевой чудесна своей переменчивостью: она может быть красавицей и может быть и совсем другой, не прибегая к помощи гримеров, не пользуясь наклеенными носами, вставными зубами, ухищрениями операторской камеры. Но природа не до конца откровенна, она и открывает и скрывает: в превраще-

ниях лица, в трансформации облика не полная, а даже несколько обманчивая правда об актрисе. Лицо говорит: смотрите, я — характерная, не делайте из меня гадкого утенка, все равно я не стану счастливым белым лебедем. Лицо говорит: не увлекайтесь моей характерностью, ведь я — прекрасна.

Лицо отрекает от простого, нивелирующего его прочтения, толкования. Однако в кино именно лицо подчас входной билет, пригластительное удостоверение. Васильева получила свое приглашение на характерные роли. Васильева — клоунесса, лицедейка, щутиха! — утверждает экран. Характерность ее комична, пародийна. Актриса смешит и развлекает. Однако вторая часть правды о Кате Васильевой заключена в том, что характерное в ее случае не только прилагательное, но и существительное, ибо она — характер редкий, уникальный, даже феноменальный. Этот характер требует познания.

Творчество Васильевой — извилистый и противоречивый путь, своеобразный ребус для исследователя. Это прыжки «из огня в полымья», причудливые зигзаги и нечаянные прорывы. Это не столько поиски себя, сколько поиски своего в чужом, даже инородном, но поиски, радующие смелостью и решительностью. В решениях нет половинчатости, они отчаянные и основательные в одно и то же время. Направлен-



ность актерских интересов можно, разумеется, заведомо схематизируя, обнаружить в трех вполне самостоятельных сюжетах, которые сыграла актриса в нескольких известных картинах. Эти сюжеты — ставка на разные режиссерские установки, на разные формы воплощения, на раскрытие тех артистических богатств, которыми владеет актриса.

Сюжет первый.

Это самая простая история. Комическое дарование Васильевой замечено сразу. Умение пародировать и подражать, копировать и дразнить само по себе достаточно редко. За этот дар и была принята она во Всесоюзный институт кинематографии. Территория, плацдарм Васильевой, конечно, комедия — утверждают сторонники этого сюжета. Актриса

потешна, ее влекут карикатура, шарж. Васильева от рождения актриса, профессионализм — ее сильная сторона. Она способна вдохнуть жизнь в малюсенький эпизод и тщательно, эффектно разработать главную роль. Актриса легко адаптируется в атмосфере любой ленты, постигает стиль целого, его климат и ритм.

«Адам и Хева» для Васильевой вариант такого рода.

...В горном селении случилась диковинная история. Муж обжегся горячим бульоном и оскорбил жену. С того момента, как произнес он бессмысленные, но чреватые столь грозными последствиями слова, брак их по давнему местному закону считается расторгнутым. Союз может быть восстановлен лишь после того, как покинутая женщина вновь выйдет замуж и новый супруг



откажется от нее, произнеся то же заклинание. Так, по воле случая, Хева становится женой скромного парикмахера Адама, становится навсегда, потому что новый муж не желает отречься от нее даже во имя спасения своей жизни.

Васильева без труда трансформируется в горянку. Мягкая, бесшумная, плавная походка, экономная точность жестов, строгий абрис фигуры, очаровательная музыкальность пластики. Лицо статично и прекрасно.

Первые крупные планы актрисы, услужливо и старательно приготавливающей мужу и гостю еду, заставляют усомниться в том, что в момент первого появления она могла так вульгарно и крикливо реагировать на разговор двух мужчин. Нет, она именно такая — тихая, покорная, любящая, безропотная.

Но вот — новый эксцесс: Хеву отдают замуж за Адама. Актриса сохраняет маску покорности и смирения, на секунды сдерживая ее, — резко поворачивается голова, звучит скороговорка слов, движения эксцентричны и неожиданны. Джин мгновенно вырывается из бутылки и столь же мгновенно закупоривается в ней: опять исполненное тихого достоинства, мирной красоты лицо.

Однако эти «взрывные» действия — не самое впечатляющее в поведении актрисы. Сама ее тихость мнима. Замершее, неподвижное лицо утаивает энергию куда более мощную, нежели это проявление в действии. Драматическое разряжается в комедийное. Главным средством здесь оказывается голос. Он дезориентирует, сбивает, ошарашивает. Высота тембра, бытовая



русская скороговорка решительно не соответствуют общей манере поведения и самой фигуре — крупной и внушительной. Нечто патетическое, что воплощено в рисунке образа, снижается.

Создателей фильма устраивает такое фарсовое толкование образа. Они отклоняют любую возможность психологического усложнения: их не интересуют характеры, им важны только анекдотические положения, которые реализуют актеры. Васильеву увлекает игра, она ищет способы разнообразить

поведение Хевы, но первый эпизод оказывается все-таки во многом исчерпывающим. Внешняя яркость и броскость ограничивают актрису, ее возможности заперты в клетку формальных условий.

Итак, первый сюжет Кати Васильевой, сюжет полемический и компромиссный. Она вовлекается в историю либо просто бытовую, достоверную, либо придуманно бытовую, анекдотическую и затевает с ней поединок. Варианты поединка: борьба с фильмом за право на самостоятельное прочтение образа

или борьба с самой собой за подчинение своей индивидуальности общей стилистике произведения. Горянка из «Адама и Хевы» пример первого случая, Даша из одноименного телевизионного спектакля — второго.

Даша в телевизионном спектакле — эксперимент. Такое определение работы актрисы может показаться парадоксальным. Экспериментальная роль всегда бывает отмечена чертами неожиданными, в ней можно увидеть творческое своеволие, желание «выскочить» из привычных, заковыгующих индивидуальность в амплуа или тип возможностей. Даша для Васильевой именно такой эпизод, именно такая авантюра. Актриса начинает испытывать страх перед тем, что видят в ней кинематографисты. Смешная клоунесса, смешная только в эпизоде, актриса этюда — незавидное будущее. Васильева предлагает себе испытание, она отважно и безоговорочно отрывается от себя, подстраивается, приспосабливается к иному миру — миру простых, обыкновенных людей, будничных отношений, повседневных забот и переживаний. И Даша Васильевой старательно моет посуду и пол, добросовестно обижается за трудно и одиноко прожитую юность, тихо и незаметно присутствует при неожиданных и все-таки обычных событиях.

Актриса потратила все силы своей особенной и оригинальной натуры,

свою артистичность и профессионализм на этот опыт усреднения себя. Причем Васильева, как думается, даже несколько преувеличила степень насилия над собой и из-за этого пришла к самому неутешительному итогу: роль эту можно приписать множеству актрис, которые могли бы сыграть ее с теми же немудреными достоинствами и с теми же возможными недостатками. Эксперимент оказался неудачным, путь — опасным.

Мир бытовой комедии, как и мир жизнеподобного повествования — иномиры для Васильевой. Ее дар ищет другие материки.

Сюжет второй.

На сегодня он наиболее явно раскрывает индивидуальность актрисы. В нем объединяются фильмы, кажущаяся контрастность которых преодолевается общим пониманием феноменальности Васильевой. Назовем два фильма — «Предложение» из альманаха «Семейное счастье» и «Солдат и царица».

Чеховская шутка «Предложение» открыла имя Васильевой всем тем, кто чутко и внимательно следит за жизнью современного экрана. Дебют вряд ли можно назвать скромным, он был ошарашивающим, эффектным и дерзким. Заботливая память стремилась подсказать факты такого рода, называя по ассоциации лирико-эксцентрическую Алексан-

«Семейное счастье»

«Бумбараш»



дру Хохлову или гротескную Фаину Раневскую. Возникающие связи только осложняли дело. Васильева показала явлением достаточно самобытным, не пресекающим возможность связей, но не удовлетворяющимся простыми аналогиями.

Режиссер С. Соловьев разгадал ее своеобразие сразу, еще во ВГИКе. Он увидел — актриса чудна и чудесна одновременно, она сказочна и современна, условна и реальна. Он видел не только ее лицо, совмещающее как бы две разные физиономии, но саму природу ее лично-

сти, вмещающей в себе две человеческие ипостаси. Узнал он и то, что пока знают немногие — совмещение не дробит, оно объединяет: при всех заметных разрывах основа этой личности — цельность. Реализовать эту парадоксальную цельность режиссер пытался еще в институте, на сценической площадке, когда предложил актрисе роль Сарры в «Иванове» Чехова.

Знал режиссер и артистичность Васильевой, ее самозабвенность в игре, любовь к забаве и лицедейству. Вот эта сторона дарования



актрисы и стала аккумулятором их первой совместной экранной работы.

В «Предложении» был создан мир под стать облику актрисы. Создавая роль, Васильева исходила из природных несообразностей своей личности, подчеркнула и усугубила те противоречия, которые открывает ее облик. Все подлинно прекрасное в нем уступило натиску самопародии.

Героиня Васильевой чудовищно женственна и волнующе ужасна. Сложная прическа, нарядный ко-

стюм, способные приукрасить облик, до странности подчеркивают рост, не соответствуют размашистому жесту и гренадерской поступи. Актриса с самого начала объяснения с нелепым и неизвестно зачем явившимся соседом берет несколько повышенный тон. Она «вздергивает» интонацию разговора еще до того мгновения, когда поймет притязания соседа на Воловьи Лужки и на ее руку и сердце тоже.

В статике бездумья, скуки и лени, в первых вялых, флегматичных движениях уже проглядывает существо

упрямое и экстатическое. Недоразумение не позволяет ей понять — да и вообще возможности понимания у героини не велики, — с какой целью явился к ним в усадьбу таким франтом сосед. А он, глуповато и сбивчиво путаясь в словах, пробирается к главному. В объяснениях своих он наталкивается на пресловутые Воловьи Лужки — спорную землю, из-за которой и вспыхнет жестокий скандал. Поначалу двое спорящих действуют в пределах логики, пытаясь доказать свою правоту. Постепенно героиню охватывает иступление. Героиня теряет контроль над собой, но отнюдь не актриса. Васильева точно устанавливает эмоциональный предел первого акта спора, точно предвидя драматургическую высоту следующих кульминаций. Впадая в бешенство, она испытывает жгучее наслаждение от происходящего. Нежданное представление словно реализует ее до времени притушенные страсти, дает им желанный выход. Фанатичная собственница, безумная самодурка разыгрывает спектакль и для себя самой. И, как бы разрядившись, израсходовав припасенный до времени запас сил, героиня неожиданно замирает. Сидя в качалке, она погружается в бездны своей обиды. Здесь она недосыгаема — в панцире своей убежденности и неоспоримой правоты.

Но вот приоткрывается истинный смысл приезда соседа. Он — жених!

Счастье героини столь же аффектировано, сколь и гнев. Торжество застит глаза, сметает все оскорбительные, ядовитые и не лишённые основания выпады героини в адрес претендента на руку и сердце. Что значат все недостатки соседа по сравнению с одним всепобеждающим достоинством: он — жених. Над телом поверженного бывшего врага в ликующем безумии героиня развертывает спасательные действия. Резкая, «деревянная» пластика сменяется бурной подвижностью: он хватает только того, чтобы он помер, так и не успев сделать предложение.

Вальсируют герои. Успокоенность, меланхоличность героини немедленно корректируются актрисой: меланхолия равна самодовольству. И новый спор — спор нескончаемый, на всю жизнь. Анекдот поглотил и истребил двух персонажей фарса. А так как актриса убедила уже в неиссякаемости своих сил, в безудержной любви к представлениям, в способности вновь и вновь наращивать напряжение и вдруг драматически окаменевать — следующие акты действия столь очевидны, что финал, венчающий шутку, представляется спасением, избавлением от нешуточного кошмара.

Образ, воплощенный актрисой, условен и значителен, шутка начинает тяготеть к гротеску, анекдот проявляет чудовищность жизни и

ликов персонажей. Преувеличение, жутковатая точность портрета абсолютно органичны в этой киноновелле, где единственный человеческий взгляд принадлежит лошади.

Именно толкование образа Васильевой потребовало деформации реальности, приспособления ее форм и средств выразительности к фону, среде действия. И режиссер как бы продлевает фантастичность образа, созданного Васильевой, на предметный мир, подчеркивая его нелепую абсурдность. Единство условностей — в декорациях, костюмах, местоположении персонажей, актерском ансамбле — сообщает замыслу причудливую цельность. В этом условном мире актриса действует свободно и непринужденно, раскрывая всю недюжинность, мощь и избыточность своей личности. Эта роль открывала и то, что актриса готова к следующему шагу — переступить порог шутки, вступить в область трагикомического.

Другой вариант этого же сюжета зиждется на том же принципе: тождестве ряда возможностей актрисы образу и стилю фильма. «Солдат и царица» — народная, сказочная, лубочная картина. Наивная история про полное сходство злой царицы и доброй жены сапожника, которых солдат однажды поменял местами. Царица проснулась в постели ненавистного сапожника, а законная его жена — в царских покоях. Сапожник порет свою вдруг озлобив-

шуюся сожительницу, не подозревая о том, что имеет дело с царицей, по приказу которой его самого порют уже не первый год. Жена сапожника, боясь перепутать сон с явью, требует, чтобы ее хватили по голове.

Еще одна кинематографическая шутка. Васильева в ней сказочно красива. Однако при всем сходстве двух героинь в лице царицы и лице жены сапожника проглядывает их внутренняя несхожая сущность. Не грим, не костюм, а неуловимая особинка выражения открывает это различие.

Васильева оказывается в мире пантомимы, где условное — единственный закон. Пластика ее точна и целесообразна. Вот повела глазами, развела руки — а ведь от этих движений в сказке бог весть что может случиться! Отсюда значительность, простота мимики, краткая выразительность жеста. Актриса дробит выражения, раскладывает их по фазам, демонстрирует их. Царица — сказочная царица — способна в каждую секунду выразить только одно чувство. Оно-то и проступает на лице откровенно, с кукольной ясностью, а затем сменяется другим, столь же локальным. Жена сапожника непосредственнее, стремительнее реагирует на мир, но это тоже живость раскрашенной матрешки.

Актриса интуитивно и профессионально раскрывает жизнь персона-





жа притчи. Одна из немногих в современном кино, она способна возродить сказочную традицию, вернуть ей черты подлинно фольклорные, площадные, бурлескные. Но, продолжая традиции, пользуясь стилизованной орнаментикой, Васильева остается и первооткрывательницей сказочных фигур.

Таков второй сюжет, сюжет закономерный, дающий плодотворные результаты и, может быть, поэтому несколько опасный. Как может адаптироваться Васильева в бытовую комедию, не раскрыв и части своих возможностей, так и в сотворенных для нее сказочных шуточных мирах, она предлагает только одну версию — себя, утаивая невольно сущность своего дарования.

Сюжет третий (в действительности еще только намечающийся).

В фильме «Бумбараш» Васильева получила роль Софьи Николаевны, роль небольшую по объему и тяготеющую к образам предыдущего сюжета. Софья Николаевна, этуаль, сударыня — образ фарсовый, комический, странный. По дорогам гражданской войны тащится ее обоз, нагруженный причудливым и экстравагантным скарбом. Время вырвало ее из привычной жизни, о которой она вспоминает с романтической грустью, бросило в водоворот событий, и она, ненавидя и презирая все и вся, устраивает свой

пир, последний спектакль перед неминуемым концом. Она творит свой рай на земле, упивается властью, скучает и развлекается, то приказывая закопать в землю живым красного, то придумывая отравить все село. Как символ возвышается над ее образом огромная труба граммофона, с которым не расстается Софья Николаевна ни на минуту. Шикарные туалеты, мушки, парики, ванна в лесу, кресла, «ландо» — мараж, маскарад, абсурд.

Казалось бы, еще один причудливый персонаж, еще одна маска, которые уже начинает коллекционировать Васильева. Однако эта роль, как думается, новая ступень в раскрытии актрисы.

За этой роскошной Софьей Николаевной идут отпетые бандиты и головорезы. Ее женские чары потрясают и оgoroшивают, как и та чудесная декорация, которой она окружает себя: кресла, качалка, граммофон, поклонник Мишель, читающий французские стихи, ванна. Поклонение основано на недоумении: с бывшей этуалью пытается выжить миф былой счастливой жизни — богатые поклонники, будуары, Малый, Большой театры... Она вынуждена играть, она даже, быть может, еще вчера получала удовольствие от собственной роли. Но сегодня она правит последний бал. Внутри, в глубине притаился страх. Происходящее уже не может удивить ее. Услышав сказанные на уxo



оскорбления пленного красного солдата, Софья Николаевна скорее изобразит удивление, нежели действительно оскорбится: ты — хам, голубчик. Интонация ленива и мадерна, как и тон приказа: расстрелять.

Устало покачивается дама в гамаке. Все наскучило, приелось. Нет цели, нет смысла ни в чем: прошлое не вернуть, настоящее надоело, будущее нежелательно. Последним усилием воли призывает к себе бывшая этуаль солдата своего воинства, жителя соседней деревни. Лениво,

небрежно, безразлично срезает усы: для твоего же блага, о тебе забочусь, чтобы не узнали. И как в заигранной мелодраме, с безнадежной усталостью произносит: «Отрави!» И здесь же с отвращением прячет голову: как все осточертело.

Но вот — последний бой. Это новая роль, совсем новая, еще не сыгранная. Сурово и строго звучат ее наставления. Остановились глаза, только изломанно движется рот, произносящий последние приказы. В парике, в мушках, в белом парадном костюме твердым, решитель-

ным шагом, собрав всю волю, всю решимость, всю энергию, идет она в свою последнюю атаку. Каменное лицо уже готово к смерти. Это уже маска. Идет враг, подобранный, театральный, жестокий. Ей нужен еще один штрих, еще одна красивая подробность: поставь пластинку! Залп. Падает маленькая белая фигура, соскальзывает парик. И лицо — просто женщины, боль, а затем покой, покой смерти. Умерла нелепая театральная дива, повержено зло, вынесен социальный приговор. Но лицо последнего кадра запоминается и конкурирует со всеми лицами героини. Слово актриса приоткрыла завесу, приоткрыла маленькую, даже жалкую, но простую человеческую сторону этой фиглярки. Человеческое зернышко не мешает ни обличению, ни точности социального приговора. Однако ирония как бы не разъедает образ до основания, оставляет некое человеческое, лирическое звено, не позволяет персонажу стать просто шаржем. Софью Николаевну и не нужно ни обелять. В контексте фильма она и нужна такая — не слишком простая, совсем необычная...

В этом сюжете могут объединиться «излишки» других: то, что усекает возможность Васильевой приговором жанра или общего замысла фильма. Излишки эти контрастны, разнонаправленны. Это выход из шутки в гротеск, и это выход в область драматического, даже

трагедийного. Характерность Васильевой — в характере актрисы. И это проявилось в одной из последних ролей с полной силой.

То, что проглянуло в роли Софьи Николаевны, как блик, как итоговое, достойное размышлений, открытие, развернулось в работе актрисы над образом Шуры в экранизации «Егора Булычова».

Шурка Васильевой выдерживает проверку Егора именно на человека. Крупная, сильная, естественная, она несет в себе его силу и особую душевную цельность. Странность Шурки в фильме не от эксцентричности. Напротив, вся купеческая среда пришла в движение, все рядятся в новые одежды, читают стихи, говорят о политике. Шурка странна своей некоторой даже консервативностью, своей неподвластностью веяниям и велениям наносного, преходящего. Она плоть от плоти того сильного племени, которое создало, строило, трудилось. Правда, она уже знает, какой ценой создавалось богатство отца. Потому и всматривается столь пристально в жизнь, прежде чем решится начать расходовать свою булычовскую природу. Ею правит здоровый и умный природный инстинкт доброты. И если кокетничает она с Тятиным, то не от любви к игре, а от острого девического любопытства, от естественного желания жить полно, любить и быть любимой. Но не допустит Шурка ни лжи, ни подделок.

Шура Васильевой — подлинная дочь Булычова. Она родилась в другое время, ей известно многое, что дано только предчувствовать отцу. Но актрисе особенно важна ее глубокая внутренняя устойчивость, неразмеренность привязанностей, чувство истины. Она ясно и остро чувствует прозрение отца, его боль, его бунтарство. Любит его, жалеет и понимает.

Резко усечена роль Шурки в фильме. Но на малом материале актрисе удается сказать о героине многое. И в финале, обнимая и поддерживая умирающего отца, Шурка с болью и отчаянием пытается спрятать его от алчной, страшной, бессердечной толпы, словно хочет защитить последнее прозрение Егора, закрыть собой человека от глаз, рук, желаний фигляров и мучителей.

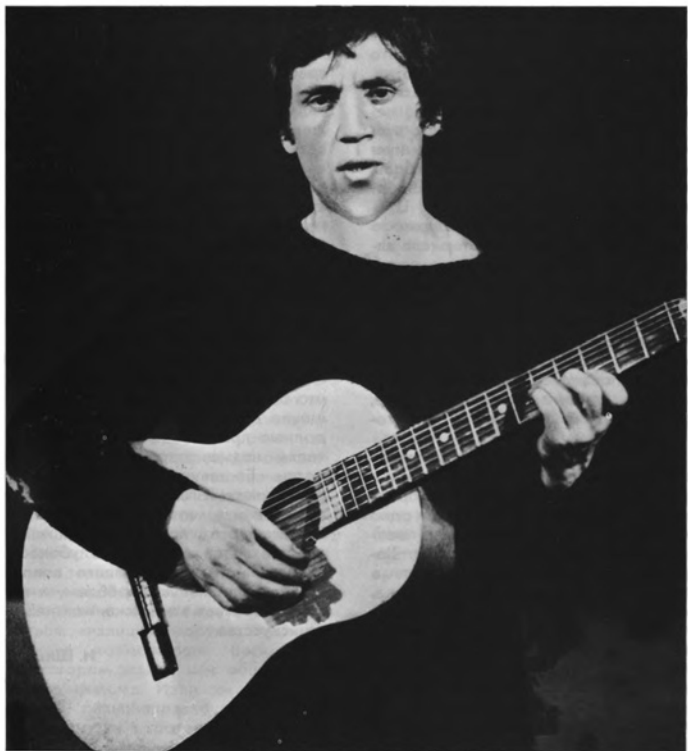
Эта роль — последняя значительная киноработа Васильевой. При малом материале в решении образа нет конспективности. Это еще одно открытие актрисы, еще одна возможность, еще одна потенция. Характерное здесь и воплотилось в характере, проявилось не в орнаменте, но в существе раскрываемого образа. Так разнообразие работ актрисы разбивает, разрушает легенду о Васильевой только как о шутихе, клоунессе, открывает богатую, яркую индивидуальность с прочным человеческим фундаментом ценностей, с природной ода-

ренностью, знанием доброты и красоты.

Недолгая пауза в творческой биографии актрисы миновала. Под Новым, 1974 год она явилась телезрителям в представлении, где изображала некую инопланетную диву, посетившую нашу землю. Быть может, в этом странном явлении Васильевой заключен особый смысл — актриса вернулась из чужих миров, чужая, загадочная, незнакомая, и узнала, что здесь ей совсем не так уж плохо, что, удивленно, испытующе глядя на землян, она способна понять и полюбить их, стать такой же, как они, одной из них, не утратив своей уникальности и волшебности. Теперь, когда можно уже спокойно и без суеты оценить то, что было сделано актрисой, возвращение Васильевой в искусство должно принести и ей самой и зрителям новые открытия, новые радости. Ее звучный, своеобразный артистический голос должен звучать в драме и в мюзикле, в комедии и в трагифарсах, потому что наше искусство ищет яркого и глубокого, праздничного и серьезного воплощения современных проблем, и актриса отвечает этим исканиям нашего искусства.

И. Шилова

Владимир Высоцкий



Если расположить по порядку кинороли Владимира Высоцкого, станет очевидным, что в основном он играл схожее, однако каждый раз что-то добавлял, от чего-то отказывался, каждый раз усложнял свою задачу, пока недавно, в 1973 году, не выступил смело и глубоко в экранизации чеховской «Дуэли».

Работы в кино способствовали его известности, но, взятые сами по себе, они не дают полного представления о Высоцком-актере.

Настоящий Высоцкий — на сцене. Там он дает жизнь образам мировой классики, там играет замечательных, крупных людей истории, там со свойственной ему одержимостью ищет чистоты и ясности отношения к тому, что играет.

Еще Высоцкий сочиняет и поет песни. Театральный репертуар велит ему играть людей не из нынешней жизни, а природа дала острый глаз, вкус к характерности, иронии. Ему хочется высказать увиденное сегодня и вокруг, потому что к этому «сегодня» и к этому «вокруг» он чувствует кровную причастность. А поскольку не всегда представляется возможность напрямую реализовать это в театре, он снимается в кино и поет свои песни. Он многое успел.

Репертуар Театра на Таганке, где работает Высоцкий, наполовину состоит из спектаклей, в которых у него главные роли. Некоторые из них «на него» поставлены, без него могли не состояться.

Фильмов с его участием — больше десятка, и тоже почти во всех он — главное лицо.

Песен Высоцкий сочинил без числа: и к фильмам, и к спектаклям, и просто так, без заказчика. Уже вышли четыре пластинки, на которых он поет некоторые из них, скоро выйдет пятая, «гигант».

«Свод» сделанного не просто информационная справка. Хотя и правда, что в искусстве цифрам не следует придавать серьезного значения и что мало, да хорошо здесь ценится выше, чем много, да так себе, тем не менее показатели актерской «выработки» тоже могут кое о чем сказать. В случае Высоцкого они говорят об огромной потребности творить, о жажде игры, о безудержной страсти самовыражения.

Здесь и объяснение тому, что, несмотря на возраст (тридцать с лишним по нашим классификациям — это молодой актер), он много сделал и много делает, не обладая при этом ни геркулесовым здоровьем, ни расположением к подвижничеству. Он работает на запасах творческого «сырья», которыми природа не поспешила одарить его щедро.

На сцене Театра на Таганке под руководством Ю. П. Любимова артистические ресурсы Владимира Высоцкого обогащаются интересным содержанием и смелыми решениями. Кино довольствуется са-



мой потребностью творчества, сжигающей артиста, и тем, что он нарабатывал вне экрана. Интересно, что кинороли Высоцкого (правда, опять за исключением фильма по «Дуэли» — «Плохого хорошего человека») больше связаны с его песнями, чем со сценическими созданиями. Они связаны и с театром, но не напрямую, а опосредованно — через песни.

Хороши ли, нет песни Высоцкого — дело вкуса. Одним они нравятся, других раздражают не своим качеством, а тем, что ни на какие другие не похожи. В отличие от «нормальной» лирической — все равно: профессиональной или самодельной — песенки поются не от первого лица. Между автором и слушателем стоит еще персонаж, глазами которого увидено то, о чем песня, а исполнитель не только

поет, но и играет этого посредника. Таким образом обнаруживается театральное происхождение песен Высоцкого: собранные вместе, они могут составить своего рода трехгрошовую монооперу.

Среди песен Высоцкого, особенно в пору, когда он только начинал их сочинять, есть несколько туристических. Скорее всего, именно благодаря им он был приглашен играть в фильме Одесской киностудии «Вертикаль».

Но тут — маленькое отступление. «Вертикаль» принесла актеру известность, но его контакты с кино начались не с нее.

В 1959 году Юлий Карасик снимал на Свердловской студии свой первый фильм — «Ждите писем». Постановочная группа в основном состояла из москвичей. Главные роли были распределены между Анато-



лием Кузнецовым, Александрой Завьяловой и новичком Всеволодом Абдуловым, сыном прекраснейшего актера Осипа Абдулова. Абдулов-младший учился тогда в Школе-студии МХАТ на одном курсе с Владимиром Высоцким. Как оказался на съемочной площадке «Ждите писем» Высоцкий, не так уж и важно. Да и сама-то крошечная ролька в фильме Ю. Карасика не заслуживала бы упоминания, если бы не одно обстоятельство.

Высоцкому не дано того, что называют абсолютным обаянием. В его артистическом облике вызов и сознательное стремление жить в роли наперекор принятому представлению о привлекательности. Это и вообще характерная черта для актеров Театра на Таганке — А. Демидовой, В. Золотухина, З. Славинной. В Высоцком она усилена индиви-

дуальным природным «вопрекизмом». А впервые на экране он появился как обычный типажный исполнитель.

В картине «Ждите писем» речь шла о добровольцах — строителях линии высоковольтной передачи. За несколько лет до нее по экранам прошел «Первый эшелон», тоже о добровольцах, только первоцелинниках. Между обоими фильмами было различие, которое состояло в том, что «Первый эшелон» рассказывал о жизни на целине комсомольцев-энтузиастов, приехавших сюда по зову сердца и по гражданскому долгу, а в фильме «Ждите писем» подробно исследовалась еще связь уехавших с их прежней жизнью: почему они поехали в тайгу? Что оставили дома? Какое место в их новом существовании занимает прошлое?





Высоцкий играл в «Ждите писем», а роль у него была как бы из «Первого эшелона». На экране он ехал в поезде, пел с другими бодренькие песни и улыбался во весь крупный план.

Вот из-за этой-то улыбки и вспомнилось его участие в старой картине Ю. Карасика. Никогда позже ни в одной своей роли на сцене и в кино Высоцкий ни разу не улыбнулся. Его лицо бывает серьезным, наспуленным, каменным, непроницаемым, свирепым, усталым, утраченным, но никогда — смеющимся. Даже если по ходу действия требуется сыграть радость, Высоцкий ищет другие способы для ее воплощения — не смех и не улыбку.

Это одна из особенностей его «почерка»: в ролях, сыгранных в самостоятельные актерские годы, Высоцкий исключает раскованное поведение перед камерой. Не потому, разумеется, что испытывает перед нею страх, а потому, что случайности поведения «как в жизни» отвлекают его, кажутся разжижением сути того, о чем он пришел рассказать с экрана.

На сцене в ролях Галилея, Хлопуши, Гамлета, Летчика в брехтовском «Добром человеке из Сезуана» он двигается нервно, свободно, пластично. На экране его главный выразительный материал — мимика: почти все, им сыгранное, снято крупными планами-портретами. Кроме мимики, есть еще голос.

Говорят: Высоцкий кричит.

И правда, крик — визитная карточка, бросающаяся не в глаза — в уши, примета его исполнительской манеры. Над его криком подшучивают. В комедии Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» сам Грозный-царь шарахается в ужасе, услышав вырвавшиеся из случайно включенного магнитофона «Две гитары» в его исполнении. Это, конечно, не только пародия «на Высоцкого», но и автопародия тоже. Его крику подражают. Дублеры в спектаклях, эпигоны в пении и — о диво! — Даниэль Ольбрыхский в польской постановке «Гамлета».

Пусть не покажется это парадоксальным: крик Высоцкого и в самом деле существенный, если не сказать — серьезный штрих портрета этого актера. Конечно, это элемент формы, но в лучших выступлениях актера элемент глубоко содержательный.

Крик Высоцкого не только пугает или утрашает. Актер кричит очень громко, громко, тихо и даже шопотом. Кричит хрипло, хрипом почти разрушая смысловую нагрузку слова, кричит чисто, кричит словно бы без голоса — бывает и такое. В самом деле, что как не крик без голоса, эта характерная ломкая интонация, когда посредине фразы, даже слова актер как бы включает тормоз, убирая крик, а слово или остаток слова, изначально им заряженный, вырывается обезглавленным,



наполненным не звуком, а, кажется, будто самой энергией чувства.

В этом все дело: в самых удачных своих работах актер кричит не голосом. Голос только оформляет внутреннее напряжение, ту высокой концентрации эмоциональную жизнь, которой актер наделяет своих героев.

Тут, однако, надо сказать прямо: хотя в возможностях актера насытить смыслом и чувством острую форму, в которой он любит работать, но, бывает, он ограничивает себя одной лишь формой. И тогда

зритель вместо лица видит маску, а вместо крика души слышит крик — результат усиленной деятельности голосовых связок.

Что касается успеха в «Вертикали», его следует приписать, скорее всего, тому, что Высоцкий точно почувствовал природу своей роли здесь: схожесть фильма с самодеятельной туристской балладой. (Точности ради надо сказать, что «фольклорность» «Вертикали» подправлена сценарными клише в виде нехитрых нравоучений.) В фильме (и в роли Высоцкого) показаны дружба



«Хозяин тайги»

«Четвертый»

и коллективизм альпинистов, сплавляющая их исключительная любовь к горам, испытание взаимовыручки стихийным бедствием, а также облагораживающее чувство скалолаза к скалолазочке.

Формула роли, ее содержание и эмоциональный градус почти исчерпывающе определяются словами одной из пяти песен, написанных Высоцким для этого фильма:

«Лучше гор могут быть только горы,
На которых еще не бывал».

В «Вертикали» актер играл любовь к горам, страсть к горам, неистовую одержимость горами. Больше чем человека, он играл идею абсолютного альпиниста, разумеется, в духе туристического фольклора. И это тоже характерное у Высоцкого: наращивать, сгущать, раскалять одно чувство, одно настроение, одну мысль, доводить их до абсолюта, до обобщения, поглощающего детали, штрихи, подробности, не говоря уже о случайностях поведения. Любопытно, что такую манеру избрал для себя выпускник Школы при МХАТ — школы, где учат прежде всего искусству

психологических подробностей, бесшумности, плавности, прихотливости сценического поведения, тайнам недосказанности, музыке подтекстов.

Впрочем, в «Вертикали» у Высоцкого был один «мхатовский» ход. В финале герой, возвратившись из похода, поднимался в густой московской толпе эскалатором метро (что подчеркивало его неодолимую тягу к восхождениям). За кадром звучала грустная песенка-прощание, камера приближалась к актеру, и внезапно по непроницаемому лицу этого «сильного человека» проскальзывала тень то ли беспокойства, то ли растерянности. В коротком штрихе, возможно, что и брошенном-то мимоходом, сквозь фольклорно-песенную условность проглядывала живая правда характера.

Финал «Вертикали» можно было понять таким образом: человеку увлеченному, человеку, которым владеет какая-нибудь страсть, нелегко быть понятым непосвященными, а непонимание тяготит и мучит его. Кстати, не столько в роли, сколько в песнях к фильму присутствует снисходительная жалость по отношению к неальпинистской части человечества.

...В то время как прокатные конторы вовсю «для плана» крутили «Вертикаль», а магазины грамзаписей бойко торговали мягкими пластинками с песнями из фильма, в Москве, в Театре на Таганской пло-



щади, пять или шесть раз в месяц Владимир Высоцкий восходил на вершины озарения и свергался в бездны страха, открывал истину и отрекался от нее, был богом и рабом одновременно. В «Жизни Галилея» Бертольта Брехта он играл свирепую диалектику силы и слабости, цену, которую платят первые, за то, чтобы первыми быть. Он играл Галилео Галилея.

Еще долго после «Вертикали» кино довольствовалось способностью актера к обобщенной форме, броскостью его исполнительской

манеры и, чего греха таить, просто его популярностью. Для кино важно, что он пишет и поет песни, и не важно, что играет Галилея, Пугачева и Маяковского. Экранные персонажи Высоцкого отчетливо «моделированы» на героев анонимных песенок разного жанра и качества. Во всяком случае, они так воспринимаются независимо от того, как были выписаны в сценариях.

В «Вертикали», а потом в «Коротких встречах» Высоцкий — романтический бродяга, сильный парень из туристического репертуара. В «Хо-



зяине тайги» он опять сильный парень, но теперь с наклонностями не в романтику, а в уголовщину: здесь его персонаж — вор-рецидивист — сыгран на основе тюремно-блатного «мелоса». В печально известных «Опасных гастролях» он распевал одесские «шансонетки» (или подделки под них) и сам в канотье а-ля Морис Шевалье воспринимался иллюстрацией к этой «художественной продукции» предреволюционной Дерибасовской. А в фильме «Служили два товарища» он словно бы пришел из «жестокого» белоэми-

грантского ромansa, где гусарское буйство приправлено цыганским надрывом. Впрочем, в последнем случае Высоцкий стилизовал игру не по своей инициативе. Сценаристы картины Ю. Дунский и В. Фрид намеренно обработали две главные линии повествования в песенном ключе. Образы основных действующих лиц — двух друзей-красноармейцев — навеяны наивной и душевной солдатской песенкой, о чем прямо и свидетельствует взятое из нее название фильма. А кавалерийский капитан, сыгранный Высоцким,

и его подруга, медсестра Мария (артистка Ия Саввина), никогда не появляющиеся на экране в тихие, ровные, промежуточные моменты своей истории, а только лишь в бурные, напряженные, абсолютно решающие, они, конечно, романсовые в том духе, о котором уже была речь.

Высоцкий отлично знает исходный материал своих ролей и свободно, тонко стилизует исполнение. Почти все его персонажи, по существу, не реальные и не реалистические лица, а мифологизированные, как бы созданные коллективным творчеством, для которого характерно невнимание к отдельному и конкретному и сосредоточенность на каком-то одном качестве героев. Именно в такой поэтике исполнены почти все роли Высоцкого в кино. Но поэтика схожая, а результат неодинаковый. Актер интересен там, где кроме самой романсовой или балладной фигуры он играет еще собственное отношение к ней.

Там, где этого отношения не видно, на экране равнодушная техника и самоповторение. В «Хозяине тайги», в «Опасных гастрольях» — жесты, приемы, интонации и никаких душевных или артистических затрат. Он и в самом деле здесь на гастрольях, и надо же такому случиться, чтобы заглавие одного из фильмов в его актерской судьбе прозвучало почти предупреждением — опасные гастрольи.



О фильме под этим названием писали много и осуждающе. В аннотации к картине утверждалось, что «Опасные гастрольи» — историко-революционный фильм. Действительно, сюжет рассказывал о том, как артисты одесского кафешантана: куплетист (его как раз и играл В. Высоцкий) и танцовщица-примадонна (в ее роли — Лионелла Пырьева) — принимали участие в акциях революционного подполья. Для конспирации они развлекали буржуев, а душой и телом служили народу. Идея показать путь в революцию людей самых неожиданных профессий эксцентрична, но не нова. И фильм плох не потому, что его герои в свободное от революции время распевают «шансоны» и выделывают возбуждающие па. Он плох по другим причинам.

Революция, ее цели, пафос, цена представлены в «Опасных гастрольях» в беззаботно игровом духе заведения, в котором трудятся главные персонажи. Авторы «Гастрольей» постеснялись честно и по-простому рассказать о жизни шикарного кабака «с представлениями» в царской России, но почему-то нима-

ло не постеснялись изобразить революцию в стилистике этих «представлений». Что же касается Высоцкого, он не сделал ничего, чтобы актерским решением как-то остранил ситуацию или хотя бы «отбить» два воплощения своего персонажа. И в сценах, где он «знаменитый артист», и в тех, где он изображает отважного подпольщика, он только фатовато таинствен и холодно взвинчен.

Тут еще то оказалось плохо, что, имитируя старый одесский юмор, авторы картины ориентировались не на фольклор демократических предместий, как это делали в свое время Куприн и Бабель, но на сальные «шютки» «приличной Одессы».

Возможно, именно неудача с «Опасными гастрольями» научила нашего актера ценному качеству активно вмешиваться в материал роли.

Эстетическая «родословная» белогвардейского офицера, которого он играл в фильме режиссера Евгения Карелова «Служили два товарища», также незавидного свойства. Но, оттолкнувшись, как уже сказано, от белоэмигрантского романа, актер усилил и буйство и надрыв своего героя, придав им социальные мотивировки. Одержимость офицера он показал как свирепую жестокость, а страсть — как истерику обреченности. Этот белогвардеец сыгран Высоцким так, как если бы то был набросок — рисунок углем — портрета с той же модели, с какой на-

писан генерал Хлудов в «Беге» Михаила Булгакова.

На съёмочную площадку «Плохого хорошего человека» Владимир Высоцкий пришел, сыграв на сцене Гамлета.

Спектакль Театра на Таганке от первой сцены до последней пронизан волевым стремлением максимально сократить расстояние между Шекспировым творением и сегодняшним зрителем. Впрочем, первая сцена представления сочинена не Шекспиром. Театр дал трагедии эпиграф. Из темной глубины сцены к зрителям идет юноша в черных свитере и джинсах с гитарой в руках. Когда он выходит на авансцену, видна мертвенная бледность и неподвижность его лица. Вышел, постоял, отрешенно перебрал струны, а потом вдруг выкрикнул в зал непосильное:

«Я один. Все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти».

Песню по стихотворению Бориса Пастернака Владимир Высоцкий поет так, как если бы она исполнялась в заключение спектакля, когда, истерзанный сомнениями, его Гамлет выполнил свой долг сына и человека, пал в смертном поединке и, умирая, прошептал последние слова:

«Остальное — молчание».

Из-за того, что сказано это умолимое «молчание», Пастернака в Театре на Таганке поют вначале.

Залу сразу, от порога, сообщают итог трагедии, а потом разворачивают путь к нему.

Таким образом в начале спектакля Высоцкому предоставлена возможность прожить несколько сценических минут в обобщенной «песенной» стилистике, чтобы потом, отчеркнув вступление грустным, но безмятежным эпизодом с Горацио и стражниками Эльсинора, с завидной свободой перевоплотиться в Принца Датского. В коронной роли мирового репертуара Высоцкий предстал как актер психологический. Ролью Гамлета он обнаружил умение играть добро, точнее сказать, силу, которая нужна добру, чтобы не стать злом.

Оценив наконец разнообразие актерских возможностей Высоцкого, кино, однако, все еще воздерживается предлагать ему роли положительных героев. Для экрана он по-прежнему «злодей».

Недавно он совсем было подготовился выступить в роли Кашея Бессмертного в фильме «Иван да Марья», занятость помешала осуществить проект. По заготовкам к этой роли — песням и кинопробам — видно было, что актер готовился от души посмеяться над своими злодеями. Он готовился распрощаться в фольклорными обобщениями, чтобы углубиться в исследование подлинной сложности характеров.

Роль фон Корена в «Плохом хорошем человеке», поставленном ре-

жиссером Иосифом Хейфицем по повести А. П. Чехова «Дуэль», — это первый случай, когда на съемочной площадке Высоцкий решал задачу, с которой ему еще не приходилось сталкиваться в театральной практике. Он играл Чехова.

В центре «Дуэли» — эпизод, где два главных героя повести стоят друг против друга с револьверами в руках и только случайно один из них не убивает другого. Но названа повесть «Дуэлью» не только из-за этой сцены. Оба дуэлянта, Лаевский и фон Корен, «дуэлируют» постоянно. Во внешности, манерах, образе жизни, убеждениях Лаевский и фон Корен противостоят друг другу. Иосиф Хейфиц отказался от чеховского заголовка, заменив его строкой из статьи Томаса Манна, и допустил неточность. У Чехова речь идет не об одном Лаевском, а о Лаевском в отношениях с фон Кореном. Высоцкий точно понял это и образцово сыграл именно дуэтную (дуэльную) партию. Он словно бы отчертил барьер, отделяющий его фон Корена от Лаевского в исполнении Олега Даля.

Лаевский Далья — высокий, с смягшей спиной, с руками-плетьюми, с лицом бледным, вялым, на котором большие светлые глаза как бы взывают о помощи.

Фон Корен у Высоцкого — коренаст, крепок, энергичен четок в движениях, подтянут. До сих пор актер не гримировался перед камерой, не



уходил от своей внешности. В роли фон Корена он надел очки. В чеховском тексте очков нет. Высоцкому они служат двойную службу. Во-первых, говорят о том, что этот человек много работает глазами — смотрит в микроскоп, читает, пишет, то есть вообще работает в отличие от «нераскаянного бездельника», как назвал Лаевского один из тончайших истолкователей Чехова профессор Н. Я. Берковский. Во-вторых, за очками можно спрятать глаза, а это очень нужно Высоцкому, чтобы сыграть развязку фильма, опрокидывающую представление о том фон Корене, что вел ожесточенную войну с Лаевским.

Фон Корен ненавидел Лаевского за то, что тот не делал дела, а только пил водку да играл в карты. Ненавидел за то, что тот не способен был на постоянное чувство и пре-

ступал общепринятую мораль. Он презирал его убеждения, будто личность не вольна, да и бессильна что-либо изменить в общественном процессе; будто жизнь становится дурной под действием слепых общественных механизмов, за которые она не может отвечать; будто в этих условиях на Руси всякий человек порядочен лишь потому, что мнит себя наследником Рудина или родственником Базарова. Тут нужна ясность: кинематографический Лаевский на этих убеждениях не настаивает и вообще, во всем, кроме безволия, обрисован поверхностно. Высоцкий в роли фон Корена ведет сражение с Лаевским из повести.

Он противопоставляет противнику дело, культ дела, силу, культ силы, здоровье, культ здоровья и убеждение, что жизнь организуют не отвлеченные понятия («абстракты»),

как сказано в тексте), к каковым относятся цивилизация, духовный климат, литературные образцы и т. д., а вклад каждого конкретного человека. Главным вкладом в прогресс фон Корен считает борьбу со слабостью и слабыми. Этот энтузиаст изучения фауны неисследованных районов полагает, что естественный отбор оздоровит человечество. Слабых — уничтожать!

Зловещую идейность своего героя Высоцкий играет сухо, без густоты тонов и без психологических рессор. Его фон Корен ненавидит Лаевского, презирует его, почти тяготится его присутствием на земле. Во время дуэли, когда все выглядело нелепо и не знали, как поступать, один фон Корен гнул свое: он приехал убить Лаевского, и он его убьет. Вытянутая рука, прищуренный правый глаз, на мгновение этот глаз открывается — видимо, рука чуть дрогнула, а потом крик перепуганного дьякона «под руку» и промах.

В соответствии с чеховской «безнажимной» манерой Высоцкий не акцентирует в кадре этот промах. Но в контексте роли он приобретает важное значение. Промах на дуэли для фон Корена — промах в жизни, убеждениях, свидетельство крупных изъянов в его спенсерианско-мальтузианской философии.

В следующем эпизоде он увидит обращенного Лаевского за перепи-ской бумаг, узнает, что и морально

тот выправился — обвенчался с сожительницей, но уже не порадует-ся, а, напротив, загрустит того больше. В конце фильма герои как бы обменялись местами: фон Корен понял, что его деятельность пуста или даже вредна на нездоровой общественной основе. Лаевский знал это раньше, но от безысходности погряз в рутине.

Высоцкий резко очертил поражение своего героя. В сущности, он обозначил здесь свою тему слабости сильных, но обозначил ее на этот раз не волевым порывом, а замечательной суммой правды и про-никновения в суть чеховского замысла.

Последняя роль Высоцкого в кино свидетельствует о широте творческих возможностей артиста. Экран только приступил к их разработке. В этом — залог и обещание на будущее.

И. Рубанова

Арчил Гомиашвили



В литературном репертуаре того поколения, которое в 30-е годы достигло юношеского возраста, было несколько книг, задававших тон, любимых всеми, оказавших самое сильное и самое глубокое влияние на молодые умы и сердца. Об этих книгах горячо и взволнованно спорили, их читали и перечитывали, с ними начинали жизнь. Все это были новинки молодой еще тогда советской литературы: «Как закалялась сталь» Николая Островского, «Педагогическая поэма» Антона Макаренко, «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильи Ильфа и Евгения Петрова. Две книги Ильфа и Петрова в этом небольшом литературном репертуаре занимали совершенно особое место. Если произведения Николая Островского и Антона Макаренко и тематически и эмоционально подхватывали и продолжали традицию, уже обозначенную «Железным потоком» А. Серафимовича и «Чапаевым» Дм. Фурманова (в 30-е годы экранизированным братьями Васильевыми), «Неделей» Ю. Либединского и «Разгромом» А. Фадеева, то романы Ильфа и Петрова открывали читателям новый, дотоле неизвестный мир и новый, прежде советской литературе вовсе неведомый жанр плутовского романа. «Железный поток», «Неделю» и «Чапаева» знали все: эти книги, как тогда выражались, «проходили» в школах. Ни Лесажа, ни Филдинга, ни Смоллетта школьные про-

граммы не замечали — не замечают, впрочем, и сейчас, авторы эти в 30-е годы у нас почти не издавались, так что далекие предшественники Остапа Бендера были читателям совершенно неизвестны. Тем ошеломительнее было знакомство с «великим комбинатором». Этот авантюрист и пройдоха всех очаровал и всех пленил. Его любимые словечки и присказки вошли в повседневный массовый обиход, и бывшие юноши 30-х годов, ныне уже убежденные седины, все еще повторяют: «Командовать парадом буду я!..», «Лед тронулся, господа присяжные заседатели!». Или: «Знойная женщина, мечта поэта» — и так далее...

Причины, обусловившие столь шумный успех «Двенадцати стульев» и «Золотого тельника» и столь широкую популярность этих книг, указать сравнительно легко. К моменту, когда романы Ильфа и Петрова вышли в свет, наша литература в принципе и в основном движении своем была очень серьезна. В ней доминировала героическая тема, в ней властвовал пафос преодоления трудностей. Героинка виделась и в недавнем прошлом, в недалеких, но уже легендарных временах гражданской войны, и в актуальнейшей современности, в невероятном размахе строительства первых пятилеток. Кратковременная пора нэпа, в изобилии породившая литературу сатирическую и юмористическую,



«Двенадцать
стульев»

уже миновала, время комедии прошло, об этом свидетельствовал внезапный и стремительный закат славы Михаила Зощенко, которого в 20-е годы читали все, а в 30-е годы читали мало. Об этом красноречиво говорили сценические неудачи, постигшие обе комедии Маяковского — и «Клопа» и «Баню»: поставленные в 1929 и в 1930 годах, эти вещи особого резонанса не имели, их значение выяснилось только четверть века спустя. Борис Ромашов, который в 20-е годы прославился как современный злой комедиограф, в 30-е годы стал писать героические драмы из времен гражданской войны. Кинематограф, упивавшийся комедией в 20-е годы, тоже стал более серьезным в 30-е: одни только «Веселые ребята», появившиеся в 1934 году, воспринимались как исключение, подтверждавшее общее правило.

Такое же исключительное место заняли в литературе тех лет «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Уже по одной этой причине — потому что других веселых книг почти не было — они оказались обреченными на успех. Обе книги были

написаны талантливо, смело, с некоторой бравадой, с характерной для того времени склонностью весело огрублять или же с легкомысленным презрением отвергать иные сложные проблемы. В этих веселых сатирических романах торжествует подчас стихия храбрых и, если вдуматься, не столь уж привлекательных упрощений. Но тогда, когда они появились, вдумываться было некогда и не хотелось. Все толстовство шаловливо низводилось до проблемы вегетарианских морковных котлеток, вся сложнейшая ситуация русской интеллигенции, стремившейся понять и осмыслить новую жизнь, опускалась на уровень глупого недотепы Васисуалия Лоханкина...

Что же касается самого Остапа Бендера, то в его лице был герой не только предприимчивый, изобретательный, остроумный, но и — это обеспечивало ему всеобщие симпатии — неунывающий. В самых, казалось бы, отчаянных положениях, из которых никакого выхода не видно, он не терял ни присутствия духа, ни юмора — и с новым приливом энергии и азарта бросался в погоню за своим недосягаемым счастьем. Эта черта Остапа — его неунывающий оптимизм — роднила славного «турецко-подданного» с многими героями прозы и сцены начала 30-х годов. Такими же всегда бодрыми, всегда готовыми снова и снова, шутя и



играя, заново начинать свою борьбу были и герои романа В. Катаева «Время, вперед!» и герои ранних пьес Н. Погодина — «Темпа», «Поэмы о тополе», «Моего друга». Только вот цели у них и у Остапа были совершенно различными. Они хотели построить новый мир, он хотел урвать жирный кусок собственного благополучия. Они создавали в борьбе и в энтузиазме стройки новую, социалистическую мораль, Остап же был живым воплощением аморальности и веселого цинизма. Так что, на первый взгляд, Остап никак не мог претендовать на симпатии читателей и должен был вызывать их гнев, их неприязнь.

Однако, как уже замечено выше, Остап всем нравился, читатели в него влюблялись. Читатели испытывали — с некоторым даже изумлением — чувство солидарности по отношению к славному командору с «медальным» лицом. Откуда она происходила, эта симпатия? Чем питалась? Прежде всего в Остапе подкупало то, что он все время знал, сколь ненадежна и сколь бесперспективна его игра. Никто так едко и так остроумно не комменти-

ровал поражения Остапа, как сам Остап. Никто так зло не высмеивал своих сообщников, как сам великий комбинатор. Никто так трезво и так толково не говорил о сокрушительной и неодолимой силе новой жизни, как этот человек, который не пожелал участвовать в общем движении. Эта вот «самокритичность» Остапа сближала его с читателями. Его трудно было осуждать, ибо он всякий раз сам успевал себя осудить прежде, чем читатели догадались о нем дурно подумать. Далее, его совсем не просто было осудить еще и потому, что трудно было определить его главный порок. Совсем недавно, уже в 1971 году, один из критиков писал про Остапа: «... за ним утвердилось слава нарицательного героя. Но что он нарицал собой, никто не мог сказать определенно, — путались в догадках. Стяжательство? Мещанство? Тунеядство? Авантюризм? Мошенничество? Бендер был грешен тем, и другим, и третьим, и четвертым, но ни один из этих пороков не стал его всепоглощающей страстью». Верно. Ибо всепоглощающей страстью Остапа Бендера была игра.



«Двенадцать
стульев»

Он — прежде всего игрок, и вот тут-то и находится объяснение «удивительной и трудно объяснимой для отрицательного героя артистической широты натуры», которая несколько озадачила критика. Молодой артист Арчил Гомиашвили, который сыграл Остапа Бендера в фильме Л. Гайдая в 1971 году, это понял, и тут — первая причина удачи Гомиашвили.

Но есть и другие причины, о которых обязательно надо сказать. С момента, когда написаны были «Двенадцать стульев» (роман появился в печати в 1928 году), до момента, когда ставился фильм Гайдая, много воды утекло. Прошло четыре десятилетия, и это ушедшее время внесло свои коррективы и в восприятие романа и в восприятие его героя. В начале 30-х годов Остап Бендер всем нравился безусловно, а романы Ильфа и Петрова вызывали одно только восхищение. Сейчас их популярность заметно ослабла. Эти книги все еще читаются, но количество молодых людей, знающих наизусть все сентенции Остапа Бендера и способных пересказать все его приключения, резко

уменьшилось. Еще в 40-е и 50-е годы почти никто не сомневался в том, что произведения Ильфа и Петрова навек останутся классикой советской литературы. Сейчас эти книги выходят роскошными подарочными изданиями, они издаются как книги классические, но уверенности в том, что это действительно классика, пожалуй что и нет. Острота их соприкосновения с реальностью несколько утратилась, и обаяние Остапа Бендера тоже, как ни обидно в этом признаваться, померкло. Если раньше нас восхищал его сеанс одновременной игры в шахматы и мы восторгались вдохновенной лекцией великого комбинатора, смело обещавшего превратить Васюки в Нью-Москву, то сейчас мы вдруг замечаем: он ведь охмуряет очень симпатичных провинциалов, и нам не так уж нравится Остап, который «зачерпнул в горсть несколько фигур и швырнул их в голову одноглазого противника». Как-то жаль одноглазого... Жаль даже Кису Воробьянинова! Да и вообще многие люди, которые раньше, в 30-е годы, воспринимались только как простые пешки в игре Остапа, вдруг заявляют о себе, как о живых людях, — и тогда игра Остапа уже не кажется столь привлекательной...

Все эти обстоятельства изменившегося времени должны были учить и сценаристы В. Бахнов и Л. Гайдай, и постановщик Л. Гайдай,



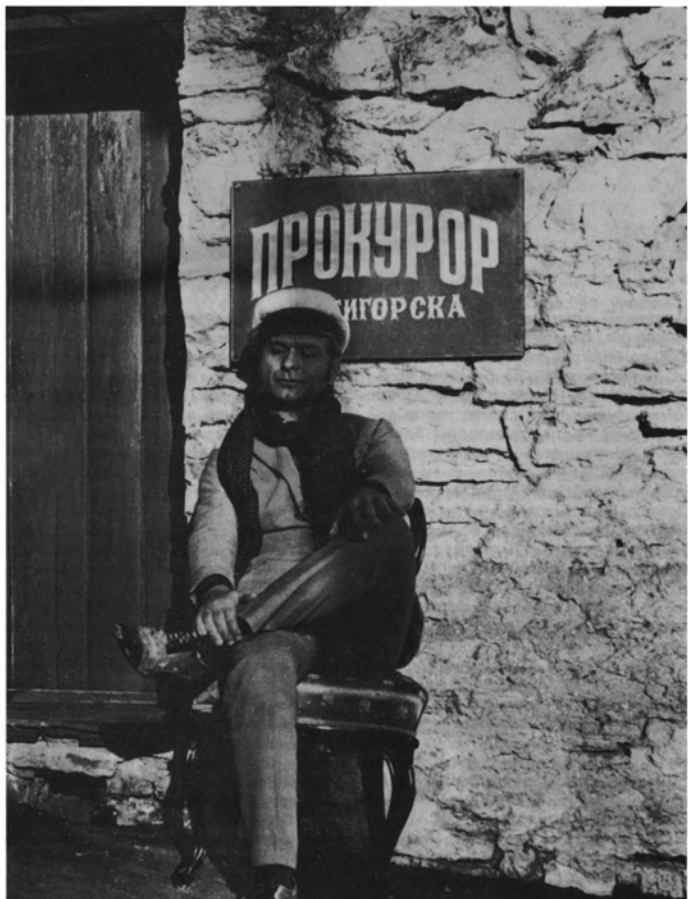
«Двенадцать
стульев»

и прежде всего артист Арчил Гомиашвили. Остап, которого он сыграл, во многом отличается от Остапа, знакомого нам по романам Ильфа и Петрова. Прежде всего Арчил Гомиашвили лишил своего героя оттенка жесткости, твердости, властной и сокрушительной энергии. Актер мягко, но настоятельно на протяжении всей роли придает своему Остапу легкомыслие почти хлестаковское. Его Остап не обладает ни чеканным «медальным профилем», ни хваткой испытанного афериста, ни железной волей. Роль ведется мягко, легко, и эта мягкость и эта легкость как раз и продиктованы артисту сегодняшним, не вчерашним, не 30-х или 40-х годов, а именно сегодняшним предошущением эмоций зрительного зала. Арчил Гомиашвили как бы заранее сговаривается с публикой: я не намереваюсь очень уж всерьез восторгаться своим героем, а вы зато отнеситесь снисходительно к его проделкам и слабостям.

Сергей Юрский в фильме М. Швейцера «Золотой теленок», появившемся прежде картины Л. Гайдая, такого снисхождения не

добивался, напротив, он сдвинул роль в другую сторону, он сыграл не смелого игрока и не дерзкого авантюриста, а человека настоящего большого ума, незаурядной энергии, железной воли, дельца с крепкой хваткой и прекрасной интуицией, не сумевшего, однако, все эти свои достоинства реализовать. Социальная комедия превращалась чуть ли не в социальную трагедию; во всяком случае, перед нами был безусловно богато одаренный человек, чьи дарования оказались, увы, неприложимы к жизни. Его аферы, его «комбинации» воспринимались как своего рода «отходы», излишества даровитой натуры, волей судеб оказавшейся не у дел...

Леонид Гайдай и Арчил Гомиашвили начинали свою картину после того, как «Золотой теленок» М. Швейцера уже прошел по экранам, и должны были учитывать восприятие этой картины широкой аудиторией. Что ни говори о фильме Швейцера, одно неоспоримо — комедии не вышло, публика не смеялась. Критик А. Свободин писал: «Золотой теленок» — не веселая картина, но, может быть, по-



смейся в другой раз». Постановщик «Двенадцати стульев» хотел, чтобы зрители обязательно смеялись, чтобы картина была веселой, даже развеселой. Л. Гайдай решил совсем по-иному взглянуть на прозу Ильфа и Петрова и на ее героя. Он не стремился слишком уж глубоко вникать в характеры и в душевные переливы персонажей романа. Ему важно было другое — показать вздорность, балаганную неважправдашность всех этих «бывших людей», льнущих к Бендеру, как к единственной реальной силе, рассматривающих афериста — самого заурядного (исключительный человек, очень уж одаренный человек тут был вовсе и ни к чему) — как возможного спасителя их ушедшей и проигранной жизни, едва ли не как вождя!..

Чем менее значителен в этой ситуации оказывался Остап как личность, тем комичнее выглядела ситуация. Арчила Гомиашвили окружают в фильме фигуры карикатурные. Такого Кислярского, какого сыграл Г. Ронинсон, такую Грицацеву, какую изобразила Н. Крачковская, или дворника — Ю. Никулина, или Брунса — В. Этуша могли бы нарисовать Кукрыниксы. Фильм вообще гораздо ближе к их популярным, резко шаржированным иллюстрациям, чем к самому роману.

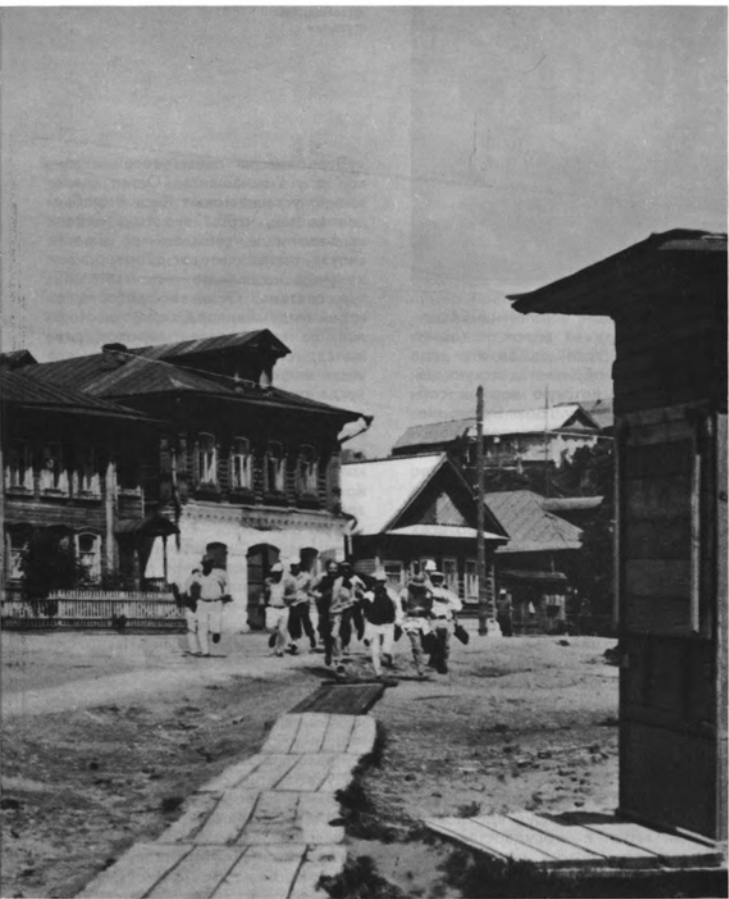
Арчил Гомиашвили последовал за Кукрыниксами очень послушно. Лу-



кавое озорное лицо гамена, проказника, настроение все время веселое, импровизационное, — его Остап сам, кажется, не знает, что он сделает через минуту, какая еще гениальная идея его осенит. Однако, едва его воображение вспыхнуло, едва он что-то придумал, Остап — Гомиашвили мчится к намеченной цели с увлеченностью и порывистостью азартного игрока... Проигрыши его не особенно разочаровывают. Выпотрошив очередной стул, великий комбинатор в этом фильме не унывает. Для него, пожалуй, дюжины стульев мало, он предпочел бы, чтобы их было не двенадцать, а сто, двести, тогда можно было бы еще долго выдумывать разные трюки и фокусы, устраивать новые и новые розыгрыши.

Нет, он вовсе не тот бравый и предприимчивый оптимист, который изображен в романе и которого препятствия и неудачи заставляют снова и снова собирать в кулак всю свою волю, всю свою энергию. Остап Бендер в романах Ильфа и Петрова — игрок и борец с судьбой, Остап Бендер в пластически







«Двадцать
стульев»

точном и легком исполнении Арчила Гомиашвили — игрок и только игрок. Более того, самая эта игра его в фильме обретает детскую шаловливость и детскую веру в собственную выдумку. Вот Остап жестом вождя и вдохновителя положил твердую руку на плечо перепуганного Полесова... Вот он, опять-таки жестом государственного деятеля, заложил руку за отворот своего кургузого пиджачка. Во всех этих случаях у него вдохновенное лицо, серьезный повелительный взгляд — он не только перед ними, он и перед собой играет и весь поглощен и захвачен собственной игрой! В романе Остап весьма прельщен — хоть и ненадолго — пышными прелестями мадам Грицацуевой. В фильме Остап прелестей этих просто не замечает, зато в тот момент, когда он для Грицацуевой поет под гитару жестокий романс о маленькой птичке на ветке его души, он играет «в певца» — причем совершенно так же вдохновенно, как играл в «государственного деятеля», как потом, на пароходе, будет старательно играть «в художника».

Это один из самых веселых эпизодов у Гомиашвили: Остап старательно устанавливает Кису Воробьянинова так, чтобы его тень падала на полотно и чтобы он мог обвести силуэт предводителя дворянства и получить на плакате «искомый» контур сеятеля. Остап в восторге от своей выдумки, горд собою и счастливым, да вот беда — пароход движется, тень ползет по полотну, его кисть не успевает за тенью угнаться. Тогда он, не раздумывая долго, валит Воробьянинова прямо на палубу, чуть ли не распинает его на холсте и все еще тщится воспроизвести контур худого тела предводителя, который смотрит на командора глазами мученика.

Дуэт Остапа — Гомиашвили и Кисы — С. Филиппова в фильме наиболее интересен и содержателен именно потому, что там, где для Остапа — игра и забава, там для Воробьянинова — страдание, борьба, цель всей жизни. Насколько беспечен и легкомыслен Остап — Гомиашвили, настолько же серьезен, мрачен, мучительно целеустремлен и буквально одержим идеей обогащения герой Филиппова. В этом контрасте, все усиливающемся по ходу развития событий, едва ли не главная причина успеха фильма Л. Гайдая и едва ли не главный источник его комизма. После каждого распоротого и выпотрошенного стула лицо Кисы Воробьянинова становится все трагичнее, все заметнее

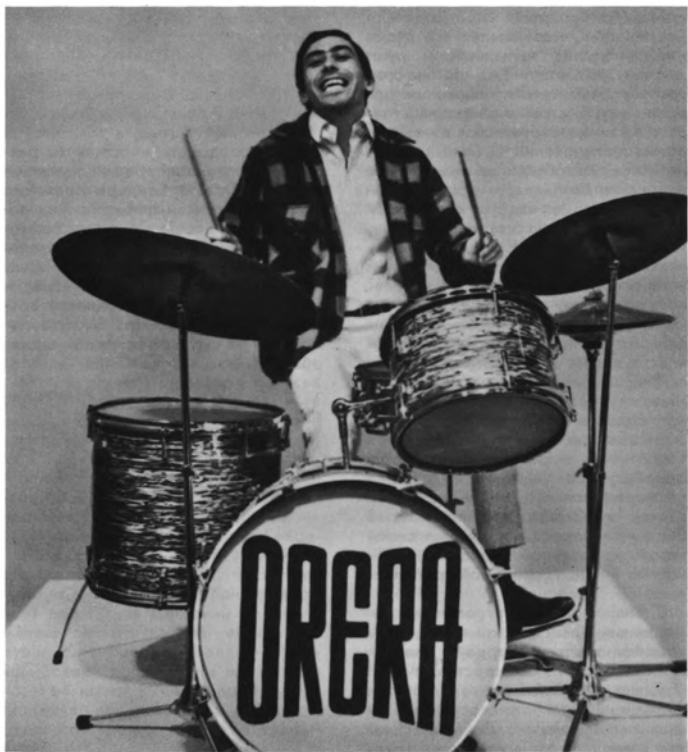
становится возраст «предводителя дворянства», все тяжелее его дыхание. И взгляд загнанный, и руки дрожат. А Остап? Его улыбка все так же безмятежна, движения по-прежнему быстры и уверенны, глаза все так же озорничают в поисках новых приключений... Если в романе Киса Воробьянинов имеет все основания бояться великого комбинатора, потому что тот и вправду жесток и вправду скор на расправу, то в фильме страх Кисы Воробьянинова — результат его собственной усталости, его распаленного и больного воображения. Что же касается Остапа, каким его играет Гомиашвили, то ни жестокости, ни суровой власти в нем нет. Серьезному, поставившему всю жизнь на карту Ипполиту Матвеевичу по-настоящему страшна лишь безмерная, не знающая никаких границ детская беспечность великого комбинатора. Воробьянинов — борется, бьется насмерть, вся его жизнь издерживается в погоне за капиталом, а Бендер — играет и любит свою игру с наивной непосредственностью и непостижимой ребячливостью...

С. Филиппов — многоопытный комедийный артист, и он сыграл Воробьянинова с твердой уверенностью зрелого мастера. Арчил Гомиашвили дебютировал в этом фильме с этим превосходным и сильным партнером. Дебютант оказался вполне на высоте столь труд-

ного и столь сложного задания, он провел всю свою большую и богатую разнообразными событиями роль на редкость цельно, свободно, непринужденно. Однако самая главная удача Арчила Гомиашвили состоит, на мой взгляд, в том, что он сумел преодолеть и обмануть разрушительную силу времени, уже лишившую Остапа Бендера прежнего ореола всеобщей любви, сумел заново вернуть великому комбинатору симпатии публики. Мы заново встретились с героем, чье обаяние успело несколько полинять, и вдруг забыли о его почтенном возрасте, увидели его как бы помолодевшим, обновленным, по-новому обаятельным.

К. Рудницкий

Вахтанг Кикабидзе



Мне всегда очень трудно писать об актерах.

Нужно отделить образ, созданный драматургом, от его воплощения. Нужно сравнить глубину литературного характера с его пластической демонстрацией. Нужно определить, в чем индивидуальность актера, исходя не из идентичности исполнения им разных ролей, не из повторяемости актерских приемов, а из того, как разные эти роли преломляются в характере одного человека, воплощающего людей непохожих и друг на друга и на него самого.

Мы знаем актеров до полной неузнаваемости преобразующихся от роли к роли. Но мы знаем и таких, которые, независимо от роли, утверждают свою индивидуальность, несут только им присущие характерные черты. И это не значит, что такие актеры хуже или однообразнее других.

Но как бы то ни было, актерской характеристике должен предшествовать анализ репертуара, исследование удач и неудач, определение присущих только этому актеру черт исполнения.

Все это, повторяю, трудно. Но еще труднее написать о Вахтанге Кикабидзе — актере еще совсем молодым, сыгравшем пока еще совсем немного ролей.

Впервые на экране Вахтанг Кикабидзе появился в фильме «Встреча в горах» грузинского режиссера Николая Санишвили. Роль была про-

ходная, картина — неинтересной. Короче говоря, дебют не состоялся. Тем не менее Кикабидзе стал получать приглашения на другие картины. Но дальше проб дело не шло. И неизвестно, как бы сложилась дальнейшая судьба молодого актера, не окажись на его пути режиссер Георгий Данелия.

Вот как это произошло: «Я был очень удивлен, когда мне сказали, что режиссер Георгий Данелия собирается ставить в Грузии фильм, в котором будет пробовать меня на главную роль. Однако вскоре меня вызвали на студию «Грузия-фильм» и сделали пробные фотографии. Но прошло много времени, а я не получил никакого ответа.

И вот наконец Данелия приехал в Тбилиси. Я страшно волновался перед встречей. Мы не были знакомы, а идея поручить мне роль доктора Бенжамена пришла ему в голову совершенно случайно, когда он смотрел по телевидению концерт ансамбля «Орэра». Когда мы встретились, я сразу понял, что не понравился ему. Вероятно, я даже на сотую долю процента не отвечал его представлению об образе главного героя.

Но так или иначе начались пробы. Помню первую репетицию в номере гостиницы. Это была сцена с турком-контрабандистом. Мы уселись на пол. Он говорит мне: «Можешь крикнуть?» Я не смог... Мне хотелось сказать ему, что даже свою



любимую песню я могу спеть по-настоящему только тогда, когда стою на эстраде и вижу перед собой зрителей. Мне обязательно нужны зрители, и потому любая репетиция, даже самая ответственная, для меня только формальный акт. Но я промолчал. Быть может, он понял это. Во всяком случае, он не вынес мне окончательного приговора, и я продолжал надеяться. Позднее я узнал, что Дanelия не любит принимать скоропалительных решений и очень долго подбирает актеров, но с доктором Бенжаменом все обстояло гораздо сложнее и неожиданнее.

Четыре месяца работы над фильмом «Не горюй!» дали мне больше, чем могли дать четыре года обучения в театральном институте. И потому я говорю: в кино может сыграть любой человек, конечно, при

условии, что им руководит такой режиссер, как Георгий Дanelия».

Это рассказ Вахтанга Кикабидзе. А вот та же история с точки зрения самого режиссера:

«С героями было и проще и сложнее. Проще потому, что многие роли писались в расчете на определенных актеров: мы видели в Софико — С. Чиаурели, в Леване — С. Закариадзе, в солдате — Е. Леонова... Сложнее же потому, что, сочиняя сценарий, мы еще не знали, кто у нас будет играть главного героя, Бенжамена. Из грузинских актеров на эту роль никто не подходил — не находилось необходимого сочетания легкости и значительности.

Вахтанга Кикабидзе я впервые увидел по телевидению в концерте «Орзра». Попросил прислать его актерские фотографии. Получив, ра-

зочаровался: в них он никак не напоминал свой сценический, эстрадный образ. Познакомились мы в Тбилиси, на пробах, и первое впечатление от него было очень неопределенным, двойственным. Как будто это был совсем другой человек, не похожий на увиденного на экране телевизора. И уж, во всяком случае, не Бенжамен Глonti. Но в то же время я заметил в нем неожиданные, контрастные, яркие черточки, почувствовал остроту мышления, заметил умный, резкий взгляд... И все-таки мне казалось, что Бенжамен должен быть более благодушным, менее резким. А в Бубе (его все так зовут) была нервная чуткость, отзывчивость.

Решили попробовать. Первая сцена — с турком, в тюрьме. Я ему пояснил свое видение этой сцены, драматургическую задачу. Вижу, он начинает жить образом, и все интересно... но у Бубы иное отношение к турку: и сложнее и ярче. Вот тогда я утвердился в мысли, что Бенжамен у нас есть. И не ошибся. Но поскольку Вахтанг Кикабидзе в роли Бенжамена Глonti был совершенно не похож на того доктора Глonti, который представлялся автором сценария, пришлось многие сцены переписать, решить совсем в ином ключе.

Первый месяц мы с ним каждый вечер подолгу говорили о Бенжамене. То, что многие поступки Бенжамена смешны, — это лежало на

поверхности образа. Так, может быть, есть смысл перестроить роль в эксцентрическом плане, прикидывали мы. Но это упрощение неизбежно повлечет за собой и другие, вплоть до упрощения мысли и духа картины. И мы отказались от облегченного решения, мы искали глубины во всем, начиная от внешнего вида героя: теперь нам виделся уже не молодой человек свободной профессии в блузе и с бантом, а молодой врач, одетый строго и привлекательно, — ему необходимо походить на преуспевающего врача, чтобы привлечь пациентов. Но в его респектабельности есть и натянутость — она от бедности.

Очень мне нравилось, что Буба никогда не совмещал себя с Бенжаменом, даже когда полностью был в роли. Он постоянно контролировал себя: а мог ли Бенжамен так поступить? Как актер он целиком отдавался работе, жил жизнью группы и помогал чем мог. Хороший товарищ!»

Вот в таких счастливых, можно сказать, условиях и состоялся настоящий дебют молодого актера. Но к сказанному выше надо добавить еще одну подробность: Вахтанг Кикабидзе — новичок на экране — вовсе не был новичком в искусстве. К тому моменту, как началась его работа над ролью Бенжамена, он, по сути дела, уже обладал большим и разносторонним актерским опытом. Но опыт этот был



специфичен. Кикабидзе пришел на экран из ансамбля «Орэра», все исполнители которого одновременно и играют, и поют, и танцуют. Кажется бы, нет лучшей школы для выявления всех достоинств актера. Но в том-то и дело, что Кикабидзе участник ансамбля, то есть не выделен из других его участников и связан жестокой дисциплиной коллектива. Он делает то же, что делают другие, вместе с товарищами ведет трудную игру на эстраде, сохраняет вместе с другими непринужденность, ритм, танцевальность. Ансамбль создает единый образ людей танцующих, поющих, играющих не только для нас, зрителей, но как бы и для собственного удовольствия. Участники ансамбля не распределяют между собой роли, как это делают в театре и даже в цирке, где нередко акробат притворяется

неловким «рыжим» для того, чтобы комическим отыгрышем подчеркнуть виртуозность исполнения трюков. В ансамбле «Орэра» никто не выделен, разве только певица — ей, женщине, естественно, предоставлено первое место. Остальные же культивируют слитность музыкального исполнения, слитность характеров.

И вот актеру, озабоченному не только созданием своего образа, но главным образом тем, чтобы не разрушить ансамблевое единство, приходится впервые выступить в принципиально противоположной роли. Ему впервые, может быть, нужно перевоплотиться, создать чужой индивидуальный характер. Ансамблевость тут возникает не в слитности, а в соревновании с другими исполнителями. А соперничать Вахтангу Кикабидзе впервые прии-

лось с такими яркими, щедрыми, исполненными жизни актерами, как С. Чиаурели, Е. Леонов и, наконец, незабываемый С. Закариадзе. Речь идет об исполнении роли Бенжамена в фильме Георгия Данелия «Не горюй!».

Как же выдерживает Вахтанг Кикабидзе это соревнование индивидуальностей, как выносит от начала до конца фильма труднейшую роль, требующую от него не только проникновения в чужой характер, но и тончайшего умения этот сложный характер выразить и оправдать. Доставшаяся ему роль доктора Бенжамена трудна и противоречива, как противоречив всякий яркий человек.

Есть роли разной достоверности, разной степени трудности. Иногда актер вправе ограничиться тем, что обычно называют «правдивостью». Ситуации, в которые попадает его персонаж, понятны, логичны, оправданны. Характер в соответствии с ситуациями прост, реакции естественны. В таких ролях актеру нужно разве только «не соврать», позаботиться только об естественности поведения и интонаций произносимого текста. Но есть роли, требующие от актера проникновения в какую-то «высшую», что ли, сферу познания, роли «загадочные», к воплощению которых нужно идти путем анализа чрезвычайно сложной и противоречивой психики изображаемого характера.



Обычно актеры очень ценят бытовую наблюдательность, зорко всматриваются в поведение людей, подмечают в них необычные детали. Иногда такие подсмотренные жесты или подслушанные интонации помогают решить изображаемый образ, создать его неожиданную правдивость.

Но как быть актеру, когда предложенная ему роль представляет собой эссенцию человеческих качеств, в быту не встречающихся, когда нужно перейти грани правдоподобия?

Доктор Бенжамен, играть которого выпало на долю Вахтанга Кикабидзе, именно такая роль. При ее исполнении нельзя удовлетвориться правдоподобным воплощением человеческих реакций. Нужно найти такую актерскую детализацию, чтобы зритель поверил в возможность существования персонажа, воспринял эксцентрику его поведения как естественную реальность, хотя ситуации нелогичны, а поведение персонажа как бы «вывернуто».

Чаще всего такие роли встречаются в комедиях. Но горе тому актеру, который поддастся на об-







«Я, следовательно»

«Совсем пропавший»

манчивую легкость «комикования», на подчеркивание только смешных элементов роли. Глядя такое актерское исполнение, зритель, конечно, будет смеяться, но тотчас забудет о нем, как только выйдет из зала кинематографа или из зрительного зала театра, забудет так, как забывает анекдот, рассказанный случайным знакомым. Если он и запомнит, что ему рассказали нечто потешное, то забудет о человеке, который ему об этом потешном случае рассказывал.

Все знают, что и в драматическом и в комическом искусстве, все равно, самое главное — характер. Впрочем, это не так, вернее, не всегда так. Но даже в тех жанрах, для которых характер воплощает основное содержание произведения, актеры иногда забывают, что им нужно воплотить не только индивидуальную характерность, но и мысль, которая скрывается за ней.

Вот пример: почти одновременно с великим Чаплином, американская кинематография вывела на экран множество превосходных комических актеров. Трюки их были такие же смешные, как трюки Чаплина, и выполняли они их не с меньшим,

чем он, совершенством. Они обладали не только внешними комическими приметами, как косоглазый Честер Конклин или неправдоподобный толстяк Роско Арбэкль-Фатти. Такие актеры, как Монти Бэнкс, Гарольд Ллойд или Гарри Лэнгдон, играли смешной характер. Но о них вспоминают разве только историки кинематографии. А искусство Чаплина живо и остается всегда современным. Его преимущество перед всеми другими, наверное, в том, что он нес в созданном им образе-характере большое гуманистическое содержание, мысль.

Я сознательно не хочу разбирать актерскую технику Вахтанга Кикабидзе, то, как он играет ситуации, предложенные ему драматургом и режиссером. Скажу только, что самая конструкция фильма трудна для актера. Дело в том, что фильм как бы распадается на ряд законченных скетчей, обладающих своими самостоятельными сюжетами, и каждый — своим комическим центром.

Можно было бы рассказать, как доктор Бенжамен — Кикабидзе смешон и застенчив, когда его вовлекают в свою компанию пьяницы, как он комично смущается, когда настойчивая сестра требует, чтобы он выбрал себе невесту, как он правдив и достоверен в той поистине гиперболически смешной и гиперболически драматической ситуации, когда друг Бенжамена, старый доктор, требует, чтобы при нем



справили его собственные поминки, как он беспомощно-трогателен, оставшись с чужим ребенком на руках.

Можно также подробно описать врожденное изящество актерского поведения Кикабидзе, чувство правды в каждом его эксцентрическом жесте, наблюдательность, умение аккомпанировать партнеру. Но не в этом, вернее, не только в этом сила его исполнения.

Повторяю, композиция фильма трудна, и актеру легче всего смешно выполнить каждую ситуацию, зафиксировать каждую смешную деталь поведения. Но тогда роль упадет на ряд пусть и превосходно выполненных комических трюков. Не будет единства характера, а следовательно, не будет единства мысли.

Поэтому актеру, а это чрезвычайно трудно, нужно играть не только

комический «текст», но и проникновенный подтекст. Тогда всякая эксцентрика, всякое чудачество будут понятны, будут оправданы. Вахтанг Кикабидзе не ограничивается тем, что играет чудаковатого, доброго и безвольно-мягкого человека. Это только внешность роли, ее «текст». За всеми этими качествами его персонажа скрываются еще мудрая человеческая тактичность и достоинство. Вот почему доктор Бенжамен остается немного грустным, в какие бы смешные переделки он ни попадал. И это не краска характера, а, как потом выясняется, его содержание. Доктор Банжамен хочет помочь каждому человеку, он понимает человеческие слабости и несовершенства потому, что и сам им не чужд. Поэтому он мягок и отзывчив. Но все это его поведение вдруг оборачивается совсем по-дру-



гому, когда оскорбляют его человеческое достоинство. Когда его унижают, он вдруг, неожиданно, но внутренне логично преобразуется из комического характера в характер драматический.

Таков Бенжамен — Кикабидзе в нелепых и потешных сценах столкновения с оскорбившим его князем-самодуром. Здесь в подчеркнуто-эксцентрической ситуации проявляется не только драматический, но и героический, я не боюсь этого высокого слова в применении к комедии, характер. Драматизм по-новому окрашивает поступки героя, он оказывается содержанием образа.

Именно в этом Вахтанг Кикабидзе, конечно, не без помощи драматурга и режиссера нашел ключ к своей роли. Но найти ключ еще мало. Этим ключом нужно открыть запертую дверь, за которой находится живой человеческий характер, несущий мысль о героизме человеческой доброты. Кикабидзе эту запертую дверь распахнул.

Может показаться, что я хочу сравнить актерскую манеру Вахтанга Кикабидзе с характером дарования Чаплина. Нет, тут несоизмеримы масштабы.

Но без сравнения мне не обойтись. Глядя, как играет Вахтанг Кикабидзе, я невольно вспомнил об удивительном актере нашего времени — Эрасте Павловиче Гарине.

Вслед за Гариным Вахтанг Кикабидзе вновь и вновь раскрывает

чаплиновские секреты: умение сохранить безукоризненные серьезность и достоинство в любой комической ситуации, умение оправдать характером правду неправдоподобия эксцентрического поведения и обратить все эти актерские качества на раскрытие напряженной мысли.

Думаю, что не разойдусь со зрителем, если скажу, что хочу увидеть еще много фильмов с участием Вахтанга Кикабидзе. Были бы только достойные его дарования роли.

М. Блейман

Ирина
Купченко



Сам выбор актрисы среди множества представителей молодого актерского поколения есть не только признак удачного выступления в кинематографе, но и намек на то, что этот выбор не напрасен. Несет он в себе и оптимистический прогноз и доброе напутствие. Перед нами три фильма Ирины Купченко, три крупные роли молодой актрисы, которые доказали ее профессиональную состоятельность: Лиза в «Дворянском гнезде», Соня в «Дяде Ване» и Люда в «Романсе о влюбленных». Все три фильма снял А. Михалков-Кончаловский. Это облегчает в какой-то мере наш разговор об актрисе, так как работа с одним режиссером волей-неволей определяет схожесть стиля во всех трех ролях, создает творческую единоподчиненность режиссера и актрисы.

В 1968 году, когда А. Михалков-Кончаловский начал работу над «Дворянским гнездом», Ирина Купченко была студенткой третьего курса Училища им. Б. Щукина при Театре им. Евг. Вахтангова. Для того чтобы поступить в театральное училище, она бросила учебу в Киевском государственном университете, где занималась на факультете романо-германских языков. В наше время нельзя не оценить решимости человека, который прерывает однажды начатый путь, сулящий немало благ, и начинает все с нуля на поприще капризном и нелегком, но

близком духу и соответствующем истинным и глубинным желаниям.

Ирине Купченко дважды пришлось решать труднейшую задачу кинематографического толкования классических женских образов. Нелегко сломать в воображении читателя и зрителя стереотип, который складывался в течение нескольких десятилетий. Может быть, такая «ломка» и не была специальной задачей А. Михалкова-Кончаловского, но обе его экранизации русских классиков так или иначе показали, что возможности нового истолкования образов Тургенева и Чехова еще далеко не исчерпаны и существует масса интересных ходов для их нового прочтения.

Полускрытая сентиментальность, душевная изощренность тургеневских героинь в исполнении на сцене или на экране легче всего трансформируются в привычную и изрядно надоевшую «акварельность» и «прозрачность». Но оказалось, что амплитуда возможного толкования «тургеневских барышень» до чрезвычайности широка. Например, в одной из недавних экранизаций — в «Первой любви» Максимилиана Шелла — все привычное стало с ног на голову и тургеневская Людмила приобрела ярко выраженные черты истеричности и экзальтации. Таков диапазон, в котором можно играть Тургенева: от смирения, скромности и всепокорности — до исступления и болезненного надры-

ва. Но, как известно, все классические простые тексты предлагают режиссуре и исполнителям самые разнообразные, иногда противоположные версии, хотя и оказываются в то же время самыми коварными.

Трактовка А. Михалкова-Кончаловского пролегла где-то между традиционной акварельностью и истерической экзальтацией, свойственной некоторым новейшим интерпретациям Тургенева. Смятенный, опустошенный Лаврецкий, не нашедший ни места на земле, ни смысла своего существования, видит в Лизе Калитиной прежде всего нравственную силу, целостность натуры, резко выделяющуюся на фоне лицемерного, двуличного мира, который его и сокрушил. Таким представлялся Лаврецкий режиссеру, и поэтому Михалков-Кончаловский искал на роль Лизы актрису, которая сумела бы сыграть не просто объект любви героя и любящую, но характер незаурядный, сильный, гармоничный. Такой актрисой оказалась Ирина Купченко.

В последние годы мы видели немало киноактрис, научившихся вполне достоверно лить на экране слезы, натурально двигаться и произносить словесные тирады. Во имя этой ненаигранной свободы и естественности поведения перед камерой им прощались многое и — самое главное — отсутствие мысли.

Купченко, еще далеко не совершенная как актриса, выгодно отли-

чается как раз обдуманностью каждого шага и каждого слова. В «Дворянском гнезде» она стала камертоном, по которому проверялась правильность звучания остальных образов.

Купченко удивила ненавязчивостью — она не акцентирует «генеральную» линию роли, не затушевывает побочные мотивы.

Вот Лиза выходит на террасу, где Лаврецкий разговаривает со стариком Лемом. Сразу видно, что она старше и строже той, которую мы предполагали увидеть в образе Калитиной. И с начала до конца фильма взгляд строгий, никакого в нем сияния и молодого восторга, которые лишь где-то к концу должны смениться гримасой отчаяния и мужественной готовности покинуть мир и суету. Аскет. Монашка. Сдержанна, медлительна в движениях, строга... Рядом с ней солиднее и основательнее показался Лаврецкий (арт. Л. Кулагин).

Более привычным был бы для нас в «Дворянском гнезде» переход от невинности к страданию, принесенному любовью и невозможностью любви. Невесте откуда взявшаяся сила души — одна из черт героинь Тургенева, таких, какими мы привыкли их видеть или представлять.

Купченко же преподносит нам совершенно другое: в ней пружина неразвернувшейся страсти, нереализованной силы, способность к отречению от мира прочитываются с



первых же эпизодов. Мужество рождается в ней не только в преддверии испытаний, но заложено от природы. Здесь и сплелись замысел режиссера и возможности актрисы, которая попросту не сумела бы сыграть легковесно наивной Лизы, внезапно преобразившейся в великомученицу. Калитина как будто уже в момент знакомства все знает наперед: и историю любви, и ее конец, и монастырь. На протяжении всего фильма Купченко подчеркивает замкнутость Лизы, которая происходит не от смятенности, а от сдерживания в себе порывов души. Этот «тормоз», вечное недозволение «выйти за рамки», можно назвать лейтмотивом образа. И тогда становится естественной и скованностью движений и почти постоянное напряжение и тела и лица (частично, конечно, в этом сказалось еще

и «ученичество» Купченко в кинематографе). Только в двух эпизодах фильма мы видим иную Лизу: в сцене игры в пятнашки с Шурочкой и в эпизоде пикника — сияющую, радостную, совсем юную влюбленную девочку. Церемонный менюэт, стрельба, качели в цветах... А потом душа вновь «захлопывается»: снова — страдание, страдание, зов бога на помощь.

У Тургенева Лиза Калитина — не экстраординарная личность, попросту человек, не знающий корысти. Она не предвидела разлома в своей душе, все в этом мире было ясно, чисто, понятно. Воистину «русская душой»: исповедуется, но и другого выслушает и пожалеет. И в монастырь уходит замаливать скорее грехи чужие, чем свои, несвершенные. Так у Тургенева. У Кончаловского же такого и не могло быть



только потому, что он взял на роль Лизы Ирину Купченко. Калитина стала замкнутой, строгой, «черной»: фактура Купченко отрицает иное решение роли.

В ее серьезном, спокойном разговоре та же самая тургеневская искренность обретает характер исповеди, но такой, на которую человек может решиться лишь однажды в жизни. Бог для Лизы был всем и всех заменял. Любовь к Лаврецкому — это, скорее всего, попытка найти опору не только в потустороннем, но и в земном. И когда Лиза поняла, что Лаврецкий не сможет стать для нее духовной и нравственной опорой в этой жизни, то круг замкнулся: Лиза вернулась к идее Бога. Но, внутренне готовая к этому, уходит в монастырь не преждевременно погибшей, несвершенной личностью, а человеком, ясно

осознающим, что оставаться в обществе Паншина, где «казаться» главнее, чем «быть», ей не под силу, а соединение с Лаврецким невозможно. Варвара Павловна, его блистательная жена, не умерла в Париже. Она жива, она вернулась в Россию и просит у Лаврецкого простить ее. Лиза уходит. Купченко играет не разочарование, не отчаяние, а мучительный путь мысли, приведший к выбору монастыря. Один из лучших эпизодов в фильме — разговор Лизы с тетушкой: «Отзывает меня что-то... Грехи... грехи... свои, чужие... Отмолить все это надо, отмолить». Вот здесь и прорывается крик, и мы видим беззащитную Лизу, плачущую о своей судьбе. Но сразу же к ней возвращается самообладание, и она сообщает об уходе в монастырь Лаврецкому.



В фильме вроде бы и не делается попытки откровенного осовременивания Лизы Калитиной. Но Купченко, выдвинув на первый план сложность неутомимого духовного поиска, приблизила «тургеневскую барышню» к нашему времени.

Во втором фильме Купченко достался материал, в чем-то сходный с тем, который ей пришлось сыграть в «Дворянском гнезде». Снова А. Михалков-Кончаловский: «Дядя Ваня», экранизация Чехова. Снова роль, игранная сотнями актрис, — Соня Серебрякова. В этой работе

мы увидели именно те черты ее, купченковской манеры игры, которые заставили обратить на себя внимание уже в первом фильме, — там, где легче всего сыграть мелодраму, она использует другие средства, поворачивающие образ в русло трагедийности. Даже в «Дворянском гнезде», которому не чужда сентиментальность, Купченко напрочь отказалась от педалирования чувствительных моментов. Поэтому и в «Дяде Ване», сообразно своим наклонностям, она выдвигает на первый план аскетизм, жертвен-





ность, и играет это сухо, без «заламывания рук». Да, к сожалению — или к счастью для нас, — не приходится описывать «ярких красок», которыми пользуется И. Купченко, творя свои образы, ни ее бурный темперамент, то есть те слагаемые, которые обычно обеспечивают успех актера, тем более дебютанта. Краски у Купченко неброские, темперамент весь внутри: лишнего слова не скажет, лишний взгляд не кинет. За это многим она не понравилась: холодновата, однообразна, мол, актриса на амплу страдающих героинь...

Купченко, может быть, действительно, «холодновата» — упрек критиков, писавших о первой работе актрисы, не беспочвен. Но зато ее рационализм претворяется в ясность стержневой задачи. Она действует на экране всегда продуманно, если хотите, расчетливо. Но

именно этим приятно отличается от десятков молодых актрис, которые играют каждый эпизод как будто «отдельно» от фильма и от всех других эпизодов.

Соня — амортизатор всех столкновений в доме. Она предотвращает их с трудом, но настойчиво, оттого что в ней самой столкновение Серебрякова с Войницким, с Еленой Сергеевной и собственная ссора с ней отзываются болью гораздо сильнее, чем во всех других. Она менее всех защищена и более других ранима. Оттого она и одарена (и одновременноотягощена) преждевременной мудростью. В финале она «укрошает» дядю Ваню — примером собственной жертвы.

В Лизе Калитиной и Соне Серебряковой, я подчеркиваю, та-





кими, как их сыграла Купченко, очень много общего. Купченко в «Дяде Ване» медлительна, но не без грациозности — так же, как и в «Дворянском гнезде». Она неохотно разговаривает, а тембр ее голоса и манера очень медленно выговаривать слова также придают значительность любой фразе, произнесенной ею. Для этого повторения есть основания, и упрекать актрису в однообразии не стоит. Ведь если «вынести за скобки» конкретные драматургические ситуации, то можно увидеть общность героинь Тургенева и Чехова, состоящую в том, что, пройдя сквозь страдания, они оказывались перед лицом выбора: бунт или смирение. Но всепримиряющее начало все-таки приводит Сою Серебрякову к абсолютной покорности и смирению с судьбой (в отличие от Лизы Калитиной, предпочитающей порвать с мирским).

«Дядя Ваня» — актерски наиболее совершенный из фильмов А. Михалкова-Кончаловского. Ясность его построения, его целостность (которая, в общем, не удалась в «Дворянском гнезде»), прекрасная работа Г. Рерберга увеличили фильм от любых сравнений с театральной постановкой и тем самым исключили малейшую возможность театральности в актерском исполнении.

Как и всякому актеру, пришедшему из театра, Купченко надо было соразмерить свои силы, сохранить в

себе свежесть восприятия образа от начала до конца съемок. И одновременно не забывать о том, что кинематограф, в отличие от театра, дает возможность положить все силы на самую маленькую сцену, отдать себя полностью в проходном эпизоде. Купченко нельзя упрекнуть в пренебрежении к этим законам экрана, в ее игре нет провалов.

Весь фильм она ведет ровно. Но ее игру никак нельзя назвать исполнением на одном дыхании, наоборот, везде чувствуется осознанный расчет.

Актеру всегда очень трудно удерживать ритм в большом эпизоде, соразмерить его с ритмом партнеров. Тем, кто снимался в «Дяде Ване», было особенно трудно еще и оттого, что фильм этот отличает постоянное движение внутри кадра, сложные мизансцены, сочетающиеся с изощренным и почти непрерывным движением камеры. Все это устраняет привкус театральной статичности, уничтожает давление стен и ограниченного пространства. Как ни сложна эта задача даже для опытного актера, Ирине Купченко она удалась превосходно.

Если в «Дворянском гнезде» рассказана история, то это история о Лизе Калитиной, а не о Лаврецком, не о Варваре Павловне. И произошло это не только потому, что Лиза волей-неволей стала центральным образом и сценария и фильма, так

«Принцесса Турандот»



«Антоний и Клеопатра»



«Маленькие трагедии»



«Молодость театра»





как Купченко в большей степени, нежели другим актерам, игравшим в этом фильме, присуще чувство лейтмотива образа. В «Дяде Ване» ей пришлось труднее, поскольку партнерами ее были такие крупные актеры, как Иннокентий Смоктуновский и Сергей Бондарчук. Именно выбор Ирины Купченко на роль Сони Серебряковой (так же, как и в «Дворянском гнезде») во многом повлиял на успех фильма. Это действительно так, потому что рядом с блестящим, поистине виртуозным исполнением ролей дяди Вани и Астрова провал роли Сони означал бы провал всего фильма. Нельзя сказать, что Соня стала центром фильма, как это было в «Дворянском гнезде», но в «Дяде Ване» Ириной Купченко была понята мера лицедейства: всего, что «необходимо» или «нельзя» рядом с больши-

ми артистами, чтобы не казаться ученицей, но быть актрисой.

Сейчас многие пытаются отказаться от определения «современный стиль исполнения». Действительно, в актерской технике, в любых системах много «вечных приемов». Но все же каждая эпоха диктует свои условия игры. Мочалов играл своего «Гамлета» во времена, когда мужчины плакали не менее и чуть ли не легче, чем женщины, когда правил красноречивый жест, а страсть изображалась далеко не подтекстом. Наверное, современный нам стиль актерского исполнения — общее его направление — создал кинематограф, сконцентрировавший в одном взгляде, в паузе, в «проходе» значительность и слез, и жестов, и страстей. Купченко, воспитанная на традициях театра, сразу впитала в себя ценность и воз-



возможность «монолог без слов», которую дарит кинематограф, и поэтому, не боясь перехвалить актрису, можно сказать, что она обладает тонким даром чувствовать стиль фильма и находить для него соответствующую манеру игры.

Мы стали свидетелями довольно редкого в наши дни явления, когда данные актрисы, ее исполнение подчинили себе режиссера и стали точкой отсчета в его толковании образов Лизы Калитиной и Сони Серебряковой. Это, естественно, повлекло за собой коррекции в трактовке всех остальных персонажей.

Две роли Ирины Купченко, сыгранные ею в кино, не раскрыли всех ее возможностей, хотя, как казалось, А. Михалков-Кончаловский, точно поняв особенности актерской натуры Купченко, выявил ее максимально. Может быть, этим и стоит

объяснять солидный перерыв в съемках, который продолжался три года, пока А. Михалков-Кончаловский готовился к постановке «Романса о влюбленных».

Казалось бы, что здесь, после двух труднейших ролей, все будет просто и не придется играть вечную крестonosительницу. Сложность роли заключалась в том, что в «Романсе о влюбленных» Купченко пришлось сыграть как бы два персонажа, двух женщин, разительно непохожих друг на друга. Живет спокойно девушка, работает в столовой. Встречает молодого человека, выходит за него замуж, рождает ребенка... Вроде бы нет никаких экстраординарных ситуаций, ни сложных поисков духа... Но, как оказалось, они есть, только поначалу скрыты в этой девушке, бездумно и беззаботно живущей. Не

веря пылкому и скоропалительному признанию Сергея, она выходит замуж только потому, что предложение сделано, да и парень, как кажется, вовсе не плохой, и лишь постепенно к ней приходит любовь, очищая, смывая все фальшивое, чужое, ненужное. И перед нами оказывается женщина, поражающая искренностью и той простотой, которая компенсирует любую изощренность.

Итак, сыграны три роли, и все три — в фильмах только одного режиссера. Случай прямо-таки, скажем, неожиданный, тем более озадачивающий, что с легкой руки Михалкова-Кончаловского практически все молодые актеры, удачно выступившие однажды в его фильмах, обычно сразу же шли в дело и буквально нарасхват приглашались в фильмы других режиссеров. Так было, скажем, и с Наташей Аринбасаровой и с Болотом Бейшеналиевым, открытыми Михалковым-Кончаловским еще в «Первом учителе». С Ириной Купченко этого не произошло. Почему? Заколдованный круг?

Но вот заколдованный круг прорван. В начале года пришло известие: Купченко наконец снимается у нового режиссера — у Владимира Мотыля в фильме «Звезда пленительного счастья».

Это фильм о декабристских женах, которые добровольно — по одному лишь велению души — по-

следовали за своими мужьями в сибирскую ссылку. Ирина Купченко играет в нем роль Каташи Трубецкой.

Владимир Мотыль как-то заявил, что работа над фильмом или над каким-то отдельным образом его совершенно не увлекает, если этот образ не содержит в себе какого-то острого внутреннего парадокса. С этой точки зрения образ Каташи Трубецкой парадоксален до предела. Вспомним историю: Екатерина Трубецкая — молодая княгиня, избалованная женщина, жизнь которой текла так счастливо и безмятежно: счастливый брак, богатство, балы, приемы. И вдруг Трубецкая разом отрекается от всего этого рая и вопреки воле царя, вопреки воле родителей отправляется в ссылку вслед за мужем. Зачем она едет за ним? Что влечет ее? Ведь она знает, какие муки ждут ее. В этом парадоксе — загадка образа, которая и привлекла режиссера.

Итак, кинематограф вновь обрекает Купченко на роль страдальницы, носительницы непосильного духовного бремени. Снова XIX век, тяжелые, сковывающие движения наряды... Не станут ли великомученицы ее кинематографическим амплуа? Или у нового режиссера все будет по-другому?

После окончания училища Купченко была принята в труппу театра им. Евг. Вахтангова. И то, что она обрела как театральная актриса, вы-

ступая с лучшими из вахтанговцев в «Принцессе Турандот», в пьесе Р. Ибрагимбекова «Женщина за зеленой дверью», наверное, даст свои результаты и отразится на новых работах в кино. Но уже сейчас ясно, что в Ирине Купченко сильнее выражено актерское свойство «подтягивания» роли к себе, нежели противоположный дар преображения в каждой роли. А исчерпаны ли внутренние возможности — это нам покажут будущие фильмы...

Л. Польская

Спартак Мишулин



Я сидела в маленьком театральном фойе. На диване курили пожарники. В глубине коридора две женщины гладили костюмы — оборки и жабо, кринолины и маск-халаты, кафтаны и камзолы. По телевизору передавали про Португалию. Стояла особая, всегда чуть празднично приподнятая закулисная тишина перед антрактом.

И вдруг появился пан Регулировщик. Потом — пан Зюзя и пан Спортсмен. И, наконец, возник сам пан Директор. Налицо был почти весь состав знаменитого «Кабачка 13 стульев». Налицо — здесь, в фойе Театра сатиры. Но и на экране телевизора тоже, где в этот вечер шла очередная передача «Кабачка». Актеры во время антракта смотрели самих себя. Было немного странно наблюдать этот дубль — одних и тех же людей в маске и в их привычном, житейском облике.

Зритель в этом случае обычно говорит:

— А вы знаете, они в жизни совсем такие же.

И действительно. Актеры в «Кабачке» выступают без грима. И все-таки что-то неуловимо меняется в них, — и вот живой, общительный Спартак Мишулин превращается в странно неподвижного, монументального в своей величественной глупости пана Директора. Этот человек словно заключен в стеклянную клетку, где наедине с самим собой, не замечая и не слыша ни-

кого из окружающих, вершит таинственное дело Руководства. Любопытно, что мы ведь не знаем, чем же, собственно, руководит пан Директор, да это и не важно. Он руководит вообще. В широком смысле этого слова. Не размениваясь на мелочи, конкретности. Глубоко внутри него, в сосредоточенной, стерильной тишине творится одному ему ведомый процесс. Послушайте только, как он говорит свое традиционное «да, да...», словно бы отрывают его от чего-то очень важного, поистине государственного, словно он нисходит со своих высот, делая вам величайшее одолжение...

Совсем недавно мы почти и не слышали ничего об актере Спартаке Мишулине. Сегодня нет человека, который не знал бы его пана Директора.

— И вот странная вещь, — говорит Мишулин. — Как будто отрицательный персонаж. Должен вызывать антипатию... А недавно в Одессе на вокзале мне пришлось ждать администратора съемочной группы, который запаздывал. И ко мне подходили люди, узнавали пана Директора, заговаривали со мной о том о сем, приглашали к себе. Так, в конце концов, эту ночь я и провел в гостеприимном доме совершенно незнакомых мне людей, с которыми, впрочем, очень подружился.

Мы говорим о «Кабачке 13 стульев».



— Он родился случайно. Актер Александр Белявский, приехав из Польши, привез оттуда много всяких баек, юморесок, анекдотов. Так получилась телевизионная передача «Добрый вечер». Хорошее начинание не заглохло, начались поиски, вылившиеся наконец в ныне всем хорошо известный «Кабачок». Передача популярная, любимая зрителями, твердо занявшая свое место на телеэкране. За это время многие пытались повторить успех «Кабачка», я имею в виду и «Терем-теремок» и «Наши соседи», но, пожалуй, это не удалось. Однако же, если раньше все мы, актеры, и все скетчи «работали» на однажды найденную форму, укрепляя и оттачивая ее, то теперь уже форма и, я бы сказал, популярность работают на нас. И это беспокоит. Ведь признание зрителя трудно завоевать, но и сохра-

нить тоже нелегко. Надо что-то искать, но что — это нам пока еще не совсем ясно. Безусловно только, что нельзя до бесконечности эксплуатировать единожды удачно найденное...

Так началось мое знакомство с актером Театра сатиры Спартаком Мишулиным. В тот вечер он играл сразу две роли: на телеэкране, как я уже говорила, пана Директора, а на сцене театра — одного из героев пьесы Александра Штейна «Последний парад», по имени Понедельник. Понедельник — начальник некоего морского управления, человек, сидящий у пульта. В Понедельнике есть что-то от пана Директора — он тоже своего рода руководящий механизм, часть своего сверкающего лампочками пульта. Роль в достаточной степени условная, что вообще свойственно природе дарования



Мишулина. В этом — его своеобразие, но здесь же есть и определенная сложность для актера. Найденную однажды маску (скажем, пана Директора) неизбежно хочется повторить и в других ролях: в театральной маске всегда есть некая основательная и прочная традиционность. А кроме того, условность ныне не очень-то поощряется, драматурги не пишут подобных ролей, режиссеры побаиваются подобных актеров, их трудно «вертеть» из стороны в сторону, из них трудно лепить.

Быть может, поэтому Мишулина, уже известного театрального актера, совсем недавно начали снимать в кино.

Впрочем, об этом позднее.

Сначала — небольшой биографический экскурс.

Откуда произошел актер?

Оказывается, из самодеятельности. Уже в четырнадцать лет он руководил театральным коллективом в районном Доме культуры. Факт сам по себе достаточно уникальный. Он ставил драмы и оперетты, а также ездил с агитбригадами по колхозам Калининской области. Здесь его заметили и повысили — теперь он уже организовывал рабочий колхозный театр. И однажды приехав в город Калинин по своим «руководящим» делам, узнал, что Калининский областной драмтеатр организует студию. Впрочем, поначалу это показалось ему совсем неподходящим — ведь он руководил театром, он худрук. Было слишком много апломба и слишком мало специальной театральной подготовки. Он уехал после второго тура. И приехал только на следующий год, поняв, очевидно, что его лавры «ру-



ководителя» ничто по сравнению даже со вспомогательным составом профессионального театра.

Так он стал актером. Он играл в «Парне из нашего города», в спектаклях «На той стороне» и в «Забавном случае» Гольдони. Был одним из лучших исполнителей роли Андрея Птицына в «Свадебном путешествии» Дыховичного и Слободского, где его впервые и заметил Валентин Плучек. Однако же путь его в Театр сатиры пролегал уже через Омск, куда он уехал вслед за своим наставником и учителем Г. Георгиевским. Здесь, в Омске, он играл Тузенбаха и Сергея в «Иркутской истории» — сейчас нам, знающим нынешнего Мишулина, несколько странно это себе представить. Но, очевидно, не сразу и не вдруг рождаются на свет актеры такого своеобразного амплуа, каким обла-

дает он. Надо испытать в искусстве самое разное, прежде чем обрести свое.

Из Омска по конкурсу Мишулин попал наконец в Театр сатиры. Его дебют — в пьесе С. Нариньяни «Фунт лиха» — оказался неудачен. Это могло бы обескуражить кого угодно, но Мишулин был настойчив, и, кроме того, к нему очень хорошо отнеслись в коллективе. Успех пришел с ролью ассистента режиссера в «Гурии Львовиче Синичкине», и после этого Е. Весник предложил ему в очередь играть Остапа Бендера.

Как же он попал в кино?

— Признаться, я боялся студии, — вспоминает актер. — Камера, павильон, график, сроки, техника — все это пугало меня, рождало своего рода комплекс неполноценности. Помню, однажды на съемке я так

быстро проговорил свой текст, что режиссер спросил: куда это ты годишь? А я просто боялся перерасходовать пленку. Вот до такой степени боялся.

Быть может, мне бы так и не повезло в кино, если бы не Владимир Мотыль, с которым мы были знакомы еще по Омску. Он-то и пригласил меня на роль Саида в «Белом солнце пустыни».

Да, сейчас актеру уже легко говорить об этом — фильм снят, имел большой успех. А впрочем, спросите непосвященного, разве признает он в каменно молчаливом Саиде так всем хорошо знакомого пана Директора из «Кабачка 13 стульев»? Не заглянув предварительно в титры, узнать невозможно, немислимо. Актерский диапазон Мишулина выявился здесь особенно наглядно. Условная маска и персонаж вестерна, своего рода театр абсурда и героическая комедия. Фонтан велеречивой глупости и полное безмолвие при самых энергичных действиях. Саиду в картине дана, по существу, только одна фраза. «Стреляли?» — односложно спрашивает он, появляясь как будто из-под земли каждый раз, когда нужна его помощь, и молча исчезая в знойном мареве пустыни — единственной живой точкой, стремительно тающей за горизонтом.

— Саид не сразу стал так молчалив, — говорит актер. — Не сразу образ этот вылился в те закончен-

ные формы, какие он принял на экране. Ведь нужны поиски и еще раз поиски, чтобы «отжать» в герое некую его суть. Саид — добрый призрак пустыни. Зачем ему слова? Он человек действия. Вот так в конце концов из всего текста и осталась Саиду всего одна фраза.

Вообще работа над фильмом оказалась очень сложной — даже чисто технически. В нем почти нет интерьеров, все съемки шли на натуре, в пустыне в пятидесятиградусную жару. А мне по роли приходилось еще закапываться в горячий песок. Кроме того, мой персонаж требовал отличной физической подготовки. Хотелось все делать самому, тем более что подобной роли у меня еще не было — и будет ли еще? В том эпизоде, когда я на всем скаку стрелял из-под лошади, по правде сказать, чуть не погиб...

В туркменском фильме «Нет дыма без огня» Мишулин сыграл пожарника Гуммата. Он — из породы тех самых «странных людей», о которых любил писать Шукшин. С одной стороны — чужак, то, что называется «не от мира сего». С другой стороны — человек, в кажущейся наивности и естественности своей живущий по законам высокой порядочности и справедливости. Мишулинский Гуммат — своего рода Дон Кихот с брандспойтом. Его же роскошная и сверкающая пожарная машина, которую ему никак не удастся заполучить, — своего рода





Росинант, каска пожарника — шлем Мамбрина. Есть здесь и свой Санчо Панса и многочисленные деревенские здравомыслящие жители, глубоко убежденные в наличии ветряных мельниц.

Стоит, пожалуй, обособить и выделить игру Мишулина в картине, потому что тогда четче и яснее становится линия, тема характера, сразу сближающая Гуммата с другими ролями актера. Казалось бы, что общего у несколько пришибленного и замороженного пожарной машиной сельского чудака с молниеносным Саидом? На первый поверхностный взгляд ничто не объединяет, а только разделяет их. Между тем это не так. Они — ближайшие родственники и по внутренней теме и по стилю исполнения. Прежде всего, оба характера в исполнении Мишулина предельно условны. Только Саид существует в романтически-лубочной атмосфере одиссеи полка имени Августа Бебеля, Гуммат же — в реальной обстановке сегодняшнего туркменского села. Саид — знак «SOS», сигнал о помощи, Гуммат — символ наивного бескорыстия и доброты. Но если в первом случае актер с его предельно контурной манерой игры отлично вписывается в рамку фильма, и оба они — фильм и актер — активно взаимодействуют и работают друг на друга, то во втором случае Мишулин существует сам по себе, картина — сама по себе.

К сожалению, это черта не одного, а многих фильмов с участием Мишулина. Он снимается как будто много, мелькает часто. В «Достоинии республики» в роли таинственного Тараканова ему повезло больше, в оперетте «Только ты» — меньше. Однажды под Новый год он появился на экране телевизора сразу в двух фильмах: «Алло, Варшава!» и «Карнавал». Но было такое ощущение, что уже готовую маску привычного Мишулина сначала примерили на одного персонажа, потом на другого.

А когда кончилась та урожайная и не очень плодотворная для актера новогодняя ночь, тихим днем первого января, когда мы задумываемся о прожитом и отсчитываем часы нового времени, случилось чудо. Мы познакомились с Карлсоном, придуманным когда-то Астрид Линдгрэн, ожившим на сцене Театра сатиры и перекочевавшим теперь на телеэкран.

Роль Карлсона — конечно, весьма условная роль, и в этом смысле она вполне в духе дарования Мишулина. Фантастический человечек «средней упитанности» с моторчиком на спине, живущий на острове-вершине готической крыши, прилетает по зову детской фантазии вершить свои скромные добрые дела. А скорее всего просто разделять одиночество маленького человека в жестком и рациональном мире взрослых. Персонаж из сказки.



Пожалуй, мы снова увидели нового Мишулина. На этот раз неожиданного своим лиризмом, тонкой эмоциональностью, казалось бы, несвойственными его героям, и четкой, графической, жестковатой манерой его игры. Неуклюжий и суматошный Карлсон вносит столько неразберихи в чистенький и прибранный мир Малыша, что мир этот трещит и рушится. Карлсон с его стихией добра несовместим с холодной геометрией воспитания, недаром он исчезает каждый раз, как появляются живые носители этой геометрии. Он не нужен им, а они не нужны ему. Им нельзя существовать вместе. Малыш, наверно, потому и придумал Карлсона, что слегка «переел» воспитания по системе и всего этого домашнего уюта. Карлсон — из другого мира, негеометрического и нерациональ-

ного. И потому Карлсон живет на крыше...

А недавно на сцене своего театра Мишулин блистательно сыграл эпизод — впрочем, благодаря актеру он становится центральным — в спектакле «Маленькие комедии большого дома». Он играет вора, который попадает в нелепо забитую мебелью квартиру, где среди полировки и финских «стенок» мается ее замученный хозяин. Нет, вор Мишулина не булгаковский Жорж Милославский с его изящным и уверенным парением над всецело подвластным ему миром глуповатых, доверчивых людишек. Вор Мишулина — немолодой, обремененный болезнями и житейской суетой человек. Он бесконечно устал от жизни и рад бы не воровать, да просто не в состоянии придумать ничего другого. А тут еще эта фан-

тастическая квартира, по которой он вместе с хозяином движется, как по горному ущелью, между Сциллой и Харибдой, среди неприступных и гордо-молчаливых комбинированных изделий мебельной индустрии.

Мишулин работает почти на уровне сальто-мортале в прямом и переносном смысле этого слова. Вот такое бы ему в кино! Но в кино пока что ничего подобного ему не предлагают...

Сегодня после пана Директора, Саида, Карлсона, после многих удачных ролей в театре, когда популярность Спартака Мишулина кажется вполне заслуженной, невольно задумываешься о своеобразии его дарования и о том, что успех отнюдь не свалился на него с неба. Его дебют в кино был весьма поздним, он не принадлежит к числу тех «счастливчиков», которые сумели завоевать признание одним взмахом ресниц. Помните его «я боялся камеры»? Нет, здесь не только страх техники, здесь еще и неуверенность в том, что такие актеры, как он, нужны кинематографу.

И в самом деле, посмотрите на стремительно меняющийся калейдоскоп лиц на витринах газетных киосков, где продаются фото актеров. Что вершит судьбами актеров? Что определяет закономерности восхождения на Олимп? Кому мы можем и кому не можем предсказать успех? Все это, увы, покрыто мраком неизвестности.

Но дело не только в этом, в конце концов искусство — всегда в какой-то степени лотерея. Дело в том, что актеры такого плана, как Мишулин, действительно не очень-то нужны кинематографу — мастера своего дела, мастера перевоплощения. Кинематограф сегодня живет таким образом, что на одного актера, могущего сыграть десяток разных людей, всегда неберется десяток актеров, могущих сыграть только самих себя. Вот, собственно, слово и найдено — сыграть самих себя. Тенденция, которая становится прямо-таки угрожающей. Могли бы вы по тем ролям, которые сыграны Мишулиным, определить, что он за человек? Вряд ли. Попробуйте уловить его сущность как человека в пане Директоре, Саиде и Карлсоне. Это окажется просто невозможно. Перед нами лицедей в хорошем смысле этого слова, человек, мастерски владеющий секретами своего ремесла, стремящийся создать образ, то есть найти зримую форму выражения авторского замысла. К тому же он актер острого, гротескного, в высшей степени условного рисунка. Работа его кажется тяжелой, черной рядом с незамысловатыми созданиями молодых актеров, имя которым легион и которые живут в искусстве легко и необременительно, собирая мед с цветка собственной так называемой творческой индивидуальности, которой нет как таковой. Они переходят из кар-

тины в картину в облике самих себя, играя сегодня Петю, а завтра Мишу, а послезавтра Гришу, пока, наконец, всем не становится очевидно отсутствие актера. Но на свободное место приходит другое, не менее обаятельное существо, и иллюзия повторяется.

Мастер, мастерство. Профессия и профессионализм. Сегодня, когда так модно и широко распространено говорить об интеллекте, о мышлении в образе, об уже навязшем в зубах «интеллектуальном актере», остро ощущается нужда просто в хорошем актере. И в ремесле. Том самом, которого так недостает нашему современному молодому актеру.

Критики много лет подряд внушали молодым актерам приоритет их собственной личности, ее немыслимой, непознаваемой ценности. Личность-то она личностью, но ведь прежде чем выражать, ее еще сформировать надо. И вот мы видим, как «личность» теряется и опадает, когда модному современному актеру предлагают сыграть не еще одну вариацию самого себя, а что-то другое, ну, скажем, классику, то есть проявить мастерство перевоплощения.

Вот такими соображениями и можно, пожалуй, объяснить поздний успех в кино Спартака Мишулина. Этот актер не принадлежит к сонму обаятельных актеров самовыражения. Уже в первой его кар-

тине, в «Белом солнце пустыни», ему была предложена роль, по сути говоря, на отрицание всего того, что он до этого сделал. Так было и впоследствии; сравните хотя бы молчаливого призрак пустыни Саида и хлопотливого человечка «средней упитанности» Карлсона, который живет на крыше. Диапазон велик, но иначе трудно себе и представить актера — человек с тысячью лиц.

...Однажды, когда я позвонила Мишулину, я услышала в трубке отдаленные и приглушенные, знакомые, чуть заикающиеся интонации. По телевизору передавали «Карлсона». Мишулин что-то отвечал мне, но я почувствовала, что ему очень не хочется отрываться от экрана. Нет, это не было самолюбование — отнюдь! Просто он сейчас был там, со своим героем, среди игрушечных, пряничных крыш, среди веселых дымов, поднимавшихся к хмурому скандинавскому небу, в этом немного грустном и добром мире.

Я не стала отрывать его и положила трубку.

Вал. Иванов

Юрий
СОЛОМИН



Начнем с конца.

Сейчас, когда пишутся эти строки, Юрий Соломин снимается в роли Телегина в многосерийном телефильме по известному роману А. Толстого «Хождение по мукам». Можно предположить почти безошибочно, что Соломин снова на пороге крупного успеха. Когда эти заметки попадут к читателю, намерение их автора поразмыслить о творческой судьбе актера скорее всего утонет, растворится в громе рукоплесканий...

Легко представить, каким обаятельным и интеллигентным будет Иван Телегин в исполнении Юрия Соломина. Как ловко и привычно будет сидеть на нем комиссарская кожанка. А может быть, не кожанка, а гимнастерка с петлицами, какие носили в гражданскую красные командиры. Но этот актер словно родился в гимнастерке. Военная форма не унифицирует его. Напротив. Она словно уравнивает мягкий лиризм Соломина, берет его в рамку мужественности, отваги, самопожертвования.

Итак, еще никто не видел ни кадра из нового сериала, разве только фото в иллюстрированных журналах, а уж воображение рисует чуть ли не в деталях, каким будет Телегин у Соломина. Миллионы зрителей ждут его именно таким — интеллигентным, мягким, то застенчивым и даже робким, то непреклонным, решительным, способным на

подвиг без громких слов и эффекта. Пусть чуть-чуть, но все-таки похожим на капитана Кольцова, на героя, с которого началась слава Юрия Соломина.

Слава застала его врасплох в те пять апрельских вечеров 1970 года, когда по Центральному телевидению состоялась премьера многосерийного телефильма «Адъютант его превосходительства» в постановке Е. Ташкова. Исполнитель главной роли капитана Кольцова артист Академического Малого театра Юрий Соломин имел к тому времени хорошую театральную репутацию и несколько малозаметных работ в кино. По истечении этой весенней пятидневки он становится популярным.

Репортеры считают делом профессиональной чести получить интервью у Соломина. Каждая деталь биографии актера становится важной, интересной, многозначительной. Телезрители хотят знать, где родился и где учился Юрий Соломин, чем увлекался в детстве, когда и при каких обстоятельствах решил стать актером, каково его семейное положение и за какую футбольную команду он болеет. И совсем уже смешная, но тем не менее закономерная подробность: брат Юрия, Виталий, оригинальный характерный актер, сыгравший в кино несколько интересных ролей, становится для зрителей и читателей прежде всего братом «того Соломина» — у него

тоже берут интервью, как у родственника знаменитости.

Сотни газет — от «Комсомольца Забайкалья» (Хабаровск) до «Молодого коммуниста» (Воронеж), не говоря уж о центральных, республиканских, — публиковали материалы о Соломине: интервью, статьи, информации.

Интервьюеры сообщали, что Юрий Соломин родом из Читы, что вырос он в семье профессиональных музыкантов и родители прочли ему свое поприще. Но Юрий семейную традицию нарушил — со школьных лет увлекался драматическим театром, занимался в театральной студии Дома пионеров и, окончив десятилетку, поступил в Щепкинское училище при Академическом Малом театре.

Сообщали также, что в сезоне 1957 года он был принят в труппу Малого. Что он играл? Роли самого разного плана — современные и классические, характерные и героические. Крупная работа была только одна — Хлестаков в «Ревизоре», поставленном И. Ильинским.

Интервьюеры не ограничивались автобиографией. Они шли дальше. Выспрашивали артиста о его творческой мечте и даже о том, какие мысли у него возникают, когда он видит себя на экране. В номер шло все. Сам факт, что на полосе стоит материал о Юрии Соломине, был важен не только для читателя, но и для престижа газеты.

Он получал в среднем по тридцать писем в день. Им восхищались, как и его персонажем — капитаном Кольцовым, который достойно нес службу у его превосходительства белогвардейского полковника, и так же достойно, без промаха, выполнял задания ВЧК, поскольку был чекистом, попросту говоря, нашим разведчиком в тылу врага.

Словом, с Соломиным произошло то, что обычно происходит с человеком, когда он становится сенсацией. Не меньше. Но и не больше.

В этом вихре славы и популярности, которая обрушилась на Соломина, было, естественно, не до того, чтобы «остановиться, оглянуться». Тут бы в самый раз порассуждать о механизме сенсации, что вовлекает свою жертву в немыслимую круговорот поточных линий, нимало не заботясь о том, что же произойдет в финале, когда волна схлынет и движение застопорится так же внезапно, как началось.

Но бог с ним, с этим механизмом. Тем более что сенсационный успех не принес особого урона Юрию Соломину. У него за спиной был такой мощный тыл, как театр.

Театр всегда защищает актера, когда кинематограф пускает его «на поток». Театр, как и хорошая семья, дает ощущение стабильности, прочности существования.

Юрий Соломин продолжал играть Хлестакова, получил главную роль в пьесе Г. Мдивани «Украли консу-

ла»... Жизнь шла своим чередом — репетиции, спектакли, съемки на телевидении, в кино.

А капитан Кольцов жил своей жизнью в сознании зрителей, превратившись в двойника Юрия Соломина. Черты героя прямым образом проецировались на актера — казус в кинематографе известный и давно объясненный. Существует специальный термин — мифологизация образа актера.

Доказывать, что адъютант — совсем не лучшая работа Ю. Соломина, значило бы оскорбить зрителя в лучших чувствах.

Но попытаемся понять причины такого успеха и тем самым уясним место этой актерской работы и в творчестве Соломина и в общественном сознании.

У кинематографа особые отношения с временем. Отношения, еще далеко не осознанные во всем их сложном комплексе ни мастерами кино, ни его исследователями.

Когда в 1956 году мы по пять раз смотрели «Сорок первый», нас влекла не только свойственная возрасту жажда романтических чувств, но и накопившийся к тому времени дефицит романтизма, как сказали бы социологи, «ценности недостатка». Среди нормативных героев, вступающих в нормативные отношения, мы тосковали по страстям сильным и открытым. (На этих дрожжах,



вероятно, и вырос огромный и очень стойкий зрительский успех Олега Стриженова.)

Совсем по другим причинам мы полюбили калатозовских «Журавлей». Трагизм этого фильма ударял не только по чувствам — он врезался в гражданское самосознание, связывая духовный опыт поколений с его исторической судьбой. На этом перекрестке и возникла Татьяна Самойлова — актриса, личность, типаж, самое появление которой в этой картине один критик мудро назвал «неосознанной гениаль-



ностью». Актерский опыт, талант и прочие «данные» Самойловой — все было не в счет по сравнению с ее раскосыми глазами, в которых затаился трагизм грядущих испытаний.

Кинематограф — это лицо актера, в котором время схвачено, зафиксировано двойной экспозицией. Если воспользоваться известной поэтической строчкой, это лицо, «в котором отразился век и современный человек».

Ни в коей мере не претендуя на универсальность этой несколько па-

радоксальной формулы, я все-таки вижу в ней ключ к разгадке многих феноменов бурной кинематографической популярности.

Настает миг, и камера вдруг открывает в актере черты, в которых преломилось время. Ни у кого не хватило пронизательности, чтобы предсказать будущее Аллы Демидовой по ее дебюту в картине «Что такое теория относительности», хотя в этой остроумной научно-популярной ленте она играла «свою» роль — молодую ученую даму, эдакую современную интеллектуал-

«Бессонная ночь»

«Погоня»



ку с мужским складом ума. Да и Смоктуновский начался с «Девяти дней одного года», а ведь еще за четыре года до этой картины он великолепно сыграл Фарбера в «Солдатах».

Впрочем, есть и обратные примеры, когда актер не опережает время, а как бы консервирует его в своем актерском облике.

Превосходный артист Валерий Золотухин по своим типажным данным тяготеет к ушедшему времени: к концу 20-х — началу 30-х годов. В его облике есть та «чудинка», то скоморошество, без которых не было на Руси ни поэта, ни героя. Вот почему, на мой взгляд, Золотухин великолепен в «Бумбараше» и не может быть равновеликим самому себе в ролях современных социальных героев. Драматургия, которую предлагает Золотухину кине-

матограф, как правило, не вскрывает глубинных свойств его таланта.

Или Татьяна Доронина. Сегодня одна из самых популярных актрис кино, если не самая популярная, она долго демонстрировала свою «незавербованность» кинематографом. Но настал и ее час. Сделав ставку на чувства и чувствительность, Доронина оказалась в кино необычайно ко двору: мелодрама всегда популярна у массового зрителя. Именно этот свой лик актриса и тиражирует на экране.

Итак, мы приходим к выводу, несколько парадоксальному в первом приближении: чтобы достичь популярности, известности, артисту кино совсем не обязательно выступать на экране во всеоружии своего таланта и профессионализма. Слава Юрия Соломина никак не пострадала оттого, что миллионы телезрите-



лей никогда не видели его на театральной сцене в роли Хлестакова или в роли Кисельникова в «Пучине» Островского. Аналогичная ситуация и у Дорониной — ее «киномиф» не имеет точек соприкосновения с ее сценической деятельностью.

Но если дело не в таланте, то в чем же дело? Ссылкой на всемогущее актерское обаяние тут не отделаешься. Да и само это понятие не так уж метафизично, как принято думать. Эталоны обаяния столь же зависимы от времени, как и эталоны красоты.

В 30—40-е годы, скажем, огромной популярностью пользовались такие актеры, как Николай Крючков, Сергей Столяров, Евгений Самойлов.

Их герои чрезвычайно импонировали зрителю как раз тем, что почти

не отличались от него. Каждый мог запросто представить себя на месте «человека на экране» — настолько типичны, настолько собирательны были экранные образы: тот же Сергей Луконин — «Парень из нашего города», тот же Степан Потанин — «Парень из тайги», тот же лейтенант Кудряшов из фильма «В шесть часов вечера после войны». По точному замечанию критики, то было слияние актера с героем на базе идеального представления о новом человеке.

Очевидно, существует целый набор стереотипов зрительских ожиданий. Какие-то из них явны, открыты первому взгляду, легко подтверждаемы. Другие скрыты, их труднее обнаружить, но тем не менее они существуют. Почему, например, в 1968 году участники ежегодной анкеты «Советского экрана»

«Музыканты
одного полка»

«Сердце матери»



называли лучшим актером года Олега Стриженова, снявшегося в фильме «Неподсуден» — в заурядной мелодраме и далеко не в лучшей своей роли? Этот факт легко объясняется той легендой, которой окружено имя Олега Стриженова, — легендой о благородном романтическом герое, рыцаре без страха и упрека. Появление Стриженова на экране после долгого отсутствия в этическом смысле было событием куда более впечатляющим, чем сыгранная им роль.

Почему же так пришлось по душе зрителю Юрий Соломин в роли Кольцова? До «Адъютанта» он снялся по меньшей мере в восьми картинах, и среди них были такие заметные фильмы, как «Весна на Оudere», «Сильные духом», «Красная палатка», «Разлом», «Море в огне». Правда, во всех этих картинах

Соломин снимался в ролях второго плана или эпизодических. Можно смело предполагать, что большинство зрителей «Адъютанта» восприняли исполнителя главной роли как новичка в кино, как дебютанта. Груз его прежних ролей не давил на зрительское восприятие, не отягощал его ассоциациями. Напротив, Юрий Соломин в роли Кольцова поломал устоявшуюся модель образа разведчика. В нем все неожиданно, все «от противного»: мягкие черты лица — антипод представлениям о мужественности; мягкий, какой-то незащищенный взгляд, куда как далекий от пронизывающего взгляда аса разведки, которому положено видеть все насквозь; лиризм, открытость, подчеркнутая интеллигентность во всем облике вместо привычно ожидаемых непроницаемости, жестокости или по крайней мере





решительности в жестах и походке. В этом плане примечательно такое свидетельство. Один из сценаристов фильма, Г. Северский, сделал следующее признание в интервью после премьеры: «Мой авторский стереотип рисовал главного героя былинным витязем или блестящим лейб-гусаром».

Итак, пойдя наперекор типологии зрительских ожиданий, выбрав на роль разведчика актера, типажно для нее совершенно неподходящего, авторы сделали свой выбор художественно значимым. Тот факт, что зритель принял такого героя, говорит о прозорливости режиссера, сумевшего не только сломать штамп, но и точно почувствовать необходимость сменить примелькавшуюся «маску» разведчика, дать зрителю тем самым новую духовную пищу.

Павел Кольцов, адъютант белогвардейского полковника Ковалевского и сотрудник ВЧК, в отличие от своих кинематографических коллег человек со слабостями. Он не только позволяет себе влюбиться в дочь белого офицера (и к тому же шефа контрразведки!), но и открывается ей. Конечно, признание только осложняет его деятельность разведчика. Таня тоже любит Кольцова, а генерал Ковалевский искренне хочет помочь влюбленным. Он друг Таниного отца и, что называется, душеприказчик девушки. Ковалевский — он трезвый политик. Он понимает обреченность белого движения и, как человек добрый, умный и прозорливый, старается сделать все возможное, чтобы спасти от бессмысленной гибели двух симпатичных ему молодых людей — Таню и Кольцова.



Ковалевский предлагает Кольцову уехать за границу вместе с Таней, обещая ему всяческую поддержку и даже денежное содержание. Для сюжета этот поворот имеет несколько значений, и одно из них — чисто детективное: в самый разгар событий наш герой рискует упустить плацдарм действий! Кольцову приходится трудно: ему надо уверить полковника в искренности своих патриотических чувств, которые не позволяют оставить отечество в опасности, и сделать это так, чтобы не поставить под сомнение свою любовь к Тане, не оскорбить ее чувств, а убедить любимую в правильности своего решения.

При всем мелодраматизме ситуации (придирчивый вкус предпочел бы исключить любовную линию вовсе) зритель с душевным трепетом следит за всеми перипетиями.

То, что герой открыт обычным человеческим эмоциям — влюбленности, сомнениям, жалости и даже (какая вольность!) сочувствию к идейному врагу своему, генералу Ковалевскому, — все эти странности, эти явные нарушения канона только приближают капитана Кольцова к зрителю. Его маска разведчика, его «легенда» складывается, в конце концов, из того, что он практически ею... пренебрегает. Точнее, он не прячет своего человеческого нутра от врагов своих, в нем нет ничего загадочного, ничего таинственного, нет даже ощущения раздвоенности, свойственной жизни всякого разведчика. Парадоксально? Да. Но не этот ли парадокс заставил критику усомниться: полно, а детектив ли это? В картине сколько угодно опасных поворотов (ну, хотя бы свидание Кольцова с дамой, вы-

дающей себя за его мать), и невероятные стечения обстоятельств, всякий раз могущие оказаться роковыми для него (сюжет с Юрой Львовым), и — под занавес — крупная акция (взрыв эшелона), завершающая ежедневный, многотрудный, кропотливый подвиг разведчика.

Вопреки остроте сюжета картина воспринимается как произведение едва ли не лирическое. Этот тон задает, конечно же, Юрий Соломин, обладающий талантом интимного общения со зрителем. Дар этот теоретики считают специфической чертой, необходимой актеру телевидения. Мне представляется, что в данном случае успех Соломина определила не его «телегеничность», счастливо предвосхищенная режиссером. Решающей, на мой взгляд, оказалась этическая программа личности, которая утверждается в фильме всей его образной системой. Эта программа обозначена не только в образе героя — она зашифрована в актерском облике Юрия Соломина в силу его природных данных, интегрированных экраном.

В образе Кольцова персонифицированы такие всегда дефицитные свойства, как благородство, чистота, целомудрие.

Я не говорю о других важных качествах нашего героя — о его верности идеалам партии, о рыцарской преданности революции, о смелости, решительности и т. д. Но дело

в том, что этот типический характер в данном случае воспринимается как необычный, потому что авторы не побоялись наделить «железного» борца революции чувствительностью Армана Дювала.

Но если в «Адъютанте» отчуждение внешности артиста дало значительный художественный результат вследствие того, что он был запрограммирован, рассчитан заранее, то в последующих киноролях Соломина этот результат был, по сути дела, сведен на нет. Пущенный на поток, он обесценился, превратившись в клише.

После крупного успеха Ю. Соломин проходит путь, очень типичный для актеров кино. Ему тут же предлагают роль, во многих чертах повторяющую роль капитана Кольцова. Майор Головкин в фильме С. Цибульник «Инспектор уголовного розыска» обаятелен, мягок, интеллигентен. Картина откровенно эксплуатировала актерскую славу Соломина, компенсируя за его счет драматургические и режиссерские издержки. Это как раз тот случай, когда, по определению Ю. Лотмана, мифологизированная личность актера оказалась в фильме большей реальностью, чем сыгранная им роль.

Соломин становится чем-то вроде беспроигрышного билета в лотерею. Его приглашают в расчете на имя, а может быть, и в расчете на ту лирическую мелодию, которую артист







вплетает в общее звучание фильма простым фактом своего присутствия на экране. В этом плане характерен пример «Даурии» (режиссер В. Трегубович).

В двухсерийном фильме по одноименному роману К. Седых (где в главной роли Романа Улыбина снимался Соломин-младший) Юрий Соломин играет роль большевика Семена Нагорного. Его герой — станичный кузнец из ссыльных, ведущий среди казаков большевистскую пропаганду. Местный урядник обнаруживает и «накрывает» его, не дав Нагорному хоть сколько-нибудь значительно внедриться в действие, оставить хоть какую-то отметину в зрительской памяти. После сцены ареста, когда при обыске в доме кузнеца было обнаружено оружие и аккуратно сложенная униформа инженера-путейца, мы встречаем

Нагорного уже в комиссарской кожанке среди руководителей революционного движения в Сибири. Буквально в следующем эпизоде он погибает, пойдя на таран вражеского бронепоезда. Запоминается кожанка и интеллигентное, жертвенное лицо с беззащитными глазами...

Анализ следующих ролей Юрия Соломина — корнет Шамаков в фильме «Кочующий фронт» или тренер в фильме «Право на прыжок» — не имеет смысла, поскольку ни драматургия, ни режиссура этих фильмов не открыла перед Соломиным никаких новых возможностей.

Их открыл театр. Открыл задолго до «Адьютанта» и продолжал это делать и после.

Позволим себе такой парадокс: капитан Кольцов вышел из Хлеста-

кова. Потому что лиризм Юрия Соломина, как основная создающая черта его таланта, проявился именно в этой его актерской работе, очевидно, по контрасту с сущностью гоголевского образа. Впервые на сцене появился Хлестаков вовсе «не без царя в голове» — Хлестаков, которому мы сострадали, которого даже в чем-то понимали.

В спектакле по пьесе А. Островского «Пучина» (постановка П. Васильева) Юрий Соломин сыграл сложную психологическую роль, прожив за два часа сценического времени жизнь человеческую — от самонадеянной молодости, сулящей впереди нескончаемый вихрь удовольствий, до преждевременной дряхлости и безумия, в пучину которого мелкий чиновник Кисельников ввергнут нищетой, унижениями и рабским страхом сломленной и безвольной души, потерявшей себя в мире жестокости, насилия, коррупции. Боже ты мой, в какие бездны отчаяния падает этот маленький человек, бессильный и беззлобный, больше всего на свете боящийся «преступить» и «преступающий»! Какие внутренние бури сотрясают это существо — и жалкое, и слабое, и вызывающее сострадание! Психологический рисунок роли так глубок, что, внимая персонажу Островского, вспоминаешь Достоевского...

И еще одна ассоциация возникла у меня на этом спектакле. Не хоч

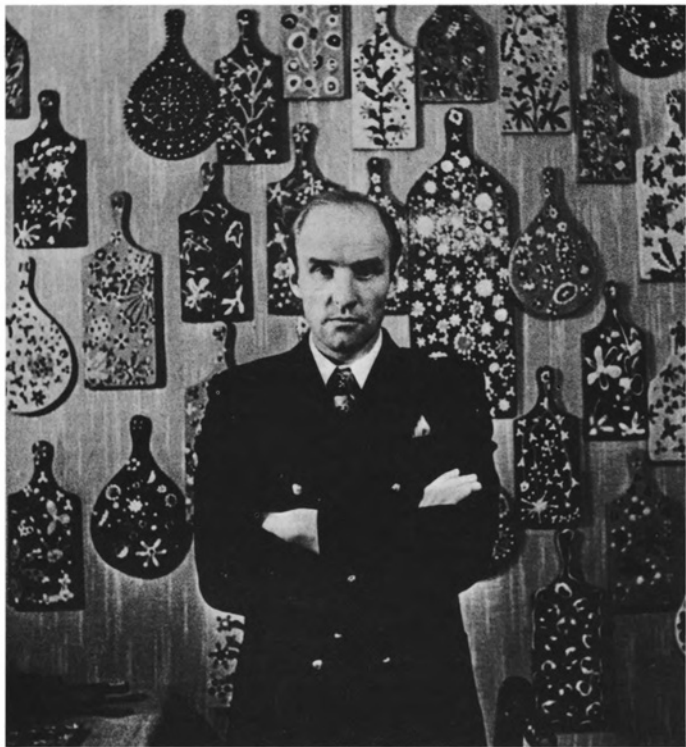
обижать актера сравнениями, но он напомнил мне Жана-Луи Трентиньяна. Пишу об этом, чтобы прояснить характер дарования Соломина, его актерскую загадку. Честно говоря, есть и другая цель: столкнуть в восприятии читателей эти две актерские судьбы.

И начинаешь бога гневить: конечно, кинематограф как самостоятельный и самоценный вид искусства, имеющий свои собственные эстетические законы, использует актера наиболее выгодным для себя образом. Для себя, но не всегда для актера.

Потом себя успокаиваешь. Не так много на свете актеров, способных утолять вечную потребность человечества в возвышенных чувствах. Да и с законами кинематографа повторимость вполне согласуется. И если уж Соломину выпал редкий жребий быть идеальным героем, то пусть он им и будет, тем более зритель не хочет от него ничего другого.

Итак, мы пришли к тому, что Юрий Соломин фатально обречен пожизненно играть в кино разные вариации капитана Кольцова. Но зададимся вопросом: а что произошло бы, найдись режиссер, который бы снял Соломина, ну, скажем, в роли Клима Самгина? Тогда бы умер миф, но заново родился актер.

Анатолий Солоницын



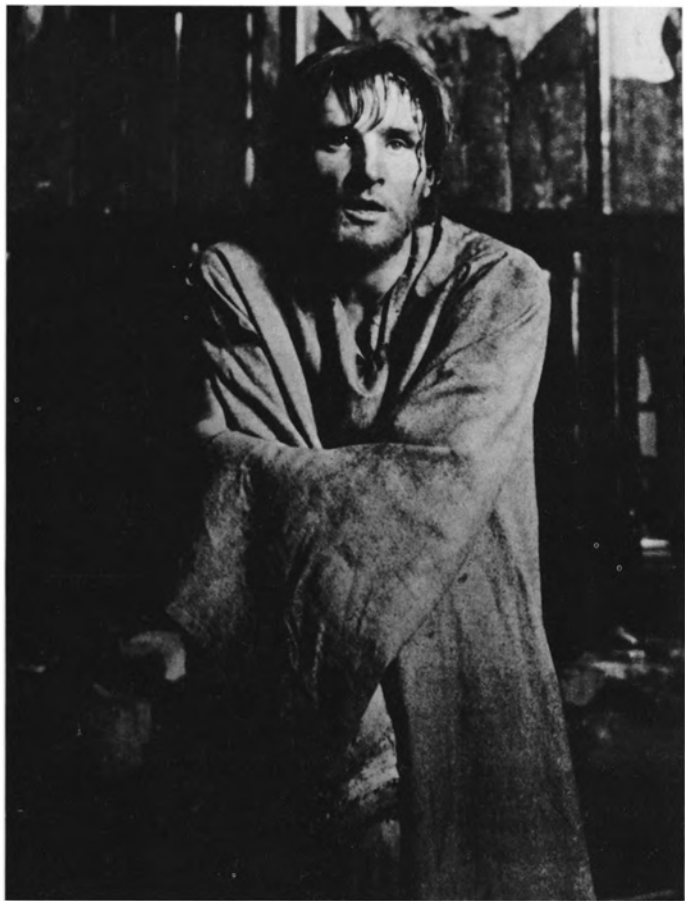
Анатолий Солоницын пришел в кино уже зрелым человеком и достаточно опытным актером. Выпускник студии при Свердловском драматическом театре, он сыграл немало ролей классического и современного репертуара. Особенно запомнился Солоницыну его дебют в спектакле «Униженные и оскорбленные» в роли Ивана Петровича. То, что в самом начале профессионального пути молодому актеру довелось встретиться с творчеством Ф. М. Достоевского, кажется нам фактом знаменательным, связанным с общими устремлениями и интересами Солоницына.

Впоследствии, после первых своих успехов в кино, А. Солоницын не оставил театральную сцену, которая так много ему дала. С особенной благодарностью он вспоминает о работе под руководством режиссера Арсения Сагальчика сначала в новосибирском театре «Красный факел», а затем в Таллинском русском драматическом театре. В дальнейшем он также хотел бы совмещать работу в театре и в кино.

Дебют Анатолия Солоницына на экране состоялся в 1964 году. Правда, это был маленький, телевизионный экран, да и фильм был невелик — всего на полчаса. Назывался он «Дело Курта Клаузевица» и запомнился актеру потому, что это была его первая совместная работа с Г. Панфиловым, тогда еще начинающим режиссером.

А год спустя, прочитав сценарий «Андрей Рублев», Анатолий Солоницын загорелся идеей сыграть Рублева. Никто его не приглашал, не вызывал на пробы, — он отправился в Москву сам, на собственный страх и риск. С такой же вот одержимостью он когда-то четыре раза подряд предпринимал попытки поступить на актерский факультет ГИТИСа и четыре раза проваливался. На этот раз упорство и убежденность актера принесли свои плоды: вопреки скептицизму, который вызвали в съемочной группе первые пробы Солоницына, он был в конце концов утвержден на роль Рублева. Но этим не кончились, а только еще начались его мучения: в ходе многомесячной работы ему предстояло не только овладеть труднейшей ролью, но и освоить специфику игры перед кинокамерой. Сначала роль не давалась. Многие сцены впоследствии пришлось переснимать. Но актер работал самозабвенно, порой подвергая себя настоящим испытаниям. Так, снимаясь в эпизоде «Молчание», он действительно молчал целый месяц, молчал и дома и на студии, не произнося ни единого слова. Одержимость идеей, сыгранная актером в фильме, была сначала пережита им как личный, биографический факт.

Андрей Рублев ищет смысл и живое начало творчества, ищет сначала с надеждой и верой, потом в сомнении и горе, по ту сторону от-



чаяния. Ощущение исторической дистанции дается в фильме без нарочитой архаизации. Нет ее и в игре Солоницына. Он играет гениального художника, жившего более пяти веков назад, так, что мы чувствуем в нем нашего современника. В этом нет никакой натяжки или нарочитости. Далекое, ставшее близким, — такова режиссерская концепция фильма, подчиняющая себе драматургию, пластику кадра, фактуру предметов, актерскую игру. Подчиняется ей и исполнитель главной роли.

Не следует забывать, что «Андрей Рублев» — фильм, где все определяется волей режиссера. Эта воля всеобъемлюща и деспотична, что сообщает всем компонентам произведения определенную жестокость, несмотря на эпизодность его построения. Образ Андрея создается отнюдь не только актерскими средствами: на него работает весь «аппарат» фильма, все его эпизоды, даже те, в которых сам герой не принимает участия. От исполнителя режиссер потребовал и получил то, что ему, режиссеру, было нужно. Для нас сейчас важно, что А. Солоницын сумел подняться до этих требований.

Он появляется во втором эпизоде фильма («Скоморох»), молодой, босоногий, в светлой рясе под веселым весенним дождем. И лицо у него мягкое, с едва пробившейся бородкой, с доверчивым взглядом

широко открытых глаз. Но нет, эти глаза не просто доверчивы. Очень скоро мы убеждаемся, что они пристальные, испытующие, что они вбирают, втягивают в себя окружающий мир. Пройдут один за другим на экране эпизоды жизни художника, и мы увидим, как все более пронзительным и всеведущим будет становиться его взгляд, и почти физически будем ощущать, как хлещет и бьет по этим глазам жизнь своими страшными, жестокими картинами. Но ни разу мы не увидим, чтобы Рублев отвел или опустил глаза. В бесстрашии их прямого взгляда — честность и воля художника, желающего видеть жизнь как она есть.

Но помимо взгляда есть еще суждение и совесть — суждение совести. В фильме, по воле сценаристов, Рублеву приходится много рассуждать. Важно, как произносит Солоницын эти зачастую весьма пространственные тирады. Слова, вкладываемые ему в уста, нередко имеют характер слишком отработанных, слишком завершенных литературных текстов. Поэтому так существенна здесь интонация актера — мягкая, ненавязчивая, но не вялая, а настойчивая, словно ищет человек ощупью сокровенный смысл в произносимых им словах и в страшном, затягивающем хороводе жизни и будет искать всегда, хоть оба глаза ему выколи, хоть обе руки отруби...



Одухотворенность верой в высокое назначение человека и искусства, энергия нравственных поисков, никогда не переходящих в иступление и фанатизм, — вот что характеризует Рублева в исполнении Солоницына. И еще — чувство своей сопричастности всему, что происходит вокруг с другими людьми. Отсюда и та глубокая, совершенно естественная скромность, которую выражает своей игрой актер. Не судья и не созерцатель, а человек среди других людей, разделяющий судьбу своего времени и своего народа не в силу одной только необходимости, но в силу нравственного чувства, — таков Андрей Рублев по режиссерской концепции фильма, таков он в исполнении Анатолия Солоницына. Потому-то и дана ему радость творческого озарения, потому-то и звучат в его устах столь простодушно

и весело слова старинной мудрости: «Если имею дар пророчества и знаю все тайны, и имею всякие познания и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, то я ничто, и если отдам я все умение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, то нет мне в том никакой пользы!» И лучатся радостью глаза Солоницына — Рублева, сияет его лицо, залитое светом и забрызганное молоком, которым плескает в него расшалившаяся княжна.

Но наступает в жизни художника страшное время, когда отлетает от него дух радости и надежды. В разграбленном татарами соборе, среди необрушенных трупов, на фоне обгорелых столбов сожженного иконостаса Солоницын — Рублев, кажется, весь сведен судорогой, словно холод разрушенного храма прони-

кает к нему в душу, сковывает все внутри. Воображаемый разговор Рублева с Феофаном Греком Солоницын проводит на пронзительной и вместе с тем сдержанной интонации страдания, переходящего в горькую отрешенность.

Так, в состоянии отрешенной замкнутости, он и будет появляться в последующих эпизодах фильма. Даже глаза его кажутся обращенными зрачками внутрь, — они смотрят, не видя. И только после встречи с неистовым Николкой, решившим во что бы то ни стало, любой ценой отлить колокол, в глазах художника снова зажигается живой огонь. Великий искус пройден, преодолено искушение мнимым покоем отрицания и отречения.

Жаль, что Солоницыну не дано было сыграть в фильме возрождение Рублева. Но режиссер предпочел иное решение — и, разумеется, имел на это право. Воплотить победу художника он предоставил торжествующему цвету рублевских икон.

Тем самым образ Рублева в фильме оказался завершенным, но уже без участия Солоницына.

Образ комиссара Евстрюкова, созданный Солоницыным в фильме Г.Панфилова «В огне брода нет» (1968), не так далек от Рублева, как это может показаться на первый взгляд. Конечно, здесь другое время (1918 год, гражданская война), другие конфликты, другая среда,



другая, наконец, творческая индивидуальность режиссера. Но Солоницыну здесь предоставлено развивать ту же тему — тему совести, тему человека, ищущего правду, которая не только разрешила бы его личную драму, но одновременно была бы всеобщей правдой — для всех людей.

В плане личной актерской биографии новая роль оказалась для Солоницына шагом вперед, и не потому, чтобы сама по себе она была более значительна или масштабна, а потому, что исполнителю дано здесь больше простора. «В огне брода нет» — фильм актерский, где получили широкие возможности для самораскрытия исполнители всех, даже эпизодических ролей. У каждого действующего лица есть своя жизненная логика, своя правда, и чем полнее, чем свободнее развер-



нется она в фильме, тем лучше для авторского замысла.

В облике Солоницына — Евстрюкова, при всем его внешнем самообладании, есть что-то лихорадочное, словно гложет его затаенный недуг. Непосредственно это состояние героя мотивируется тем, что он болен, не оправился после ранения. Но комиссара мучит еще и другая, душевная рана. В ожесточении боя, в огне гражданской войны он обязательно хочет дознаться, «где страх, а где правда». Убежденный революционер, большевик, он по-человечески открыт навстречу другим людям, готов выслушать их, понять... Его внутреннюю доброту интуитивно ощущает Таня Теткина. Именно к нему, к «Игнатичу», она идет со своими вопросами, его она жалеет в глубине души, ибо чувствует, что есть вопросы, которые ему не решить, а не решивши, не жить: «Вот ты, Игнатиш, никогда не будешь счастливым!.. Глаза у тебя не те». На что Солоницын — Евстрюков отвечает с раздражением, выдающим его затаенную муку: «Учишь, учишь тут вас материализму. А ты все свое... Глаза не те!»

А взгляд у Евстрюкова действительно необычайный, — мы уже видели его у Андрея Рублева, когда он исповедовался Феофану Греку в том, что убил человека... Игнатичу необходимо знать, почему это так получается, что в борьбе против зла умножаются людские страдания. И хотя ответ в фильме дан заранее в самом его названии, актер и режиссер не подгоняют судьбу героя под уже готовое решение.

Образ комиссара раскрывается во многом по контрасту с образом коменданта санитарного поезда, одноногого Фокича. И актерский «дуэт» Анатолия Солоницына и Михаила Глузского достигает порой исключительного напряжения и драматизма. Ибо у Евстрюкова и Фокича одни враги и одна цель, но понимают они ее по-разному. У Фокича нет никаких сомнений, и программа у него простая: «Затолкать бы их всех в одну яму: генералов, банкиров, шлюх, царей, спекулянтов! Перемешать их и пулеметом их, пулеметом! Чтобы очистить народ. Как из бани!»

Евстрюков вроде бы согласен с ним, но как бы вскользь замечает:

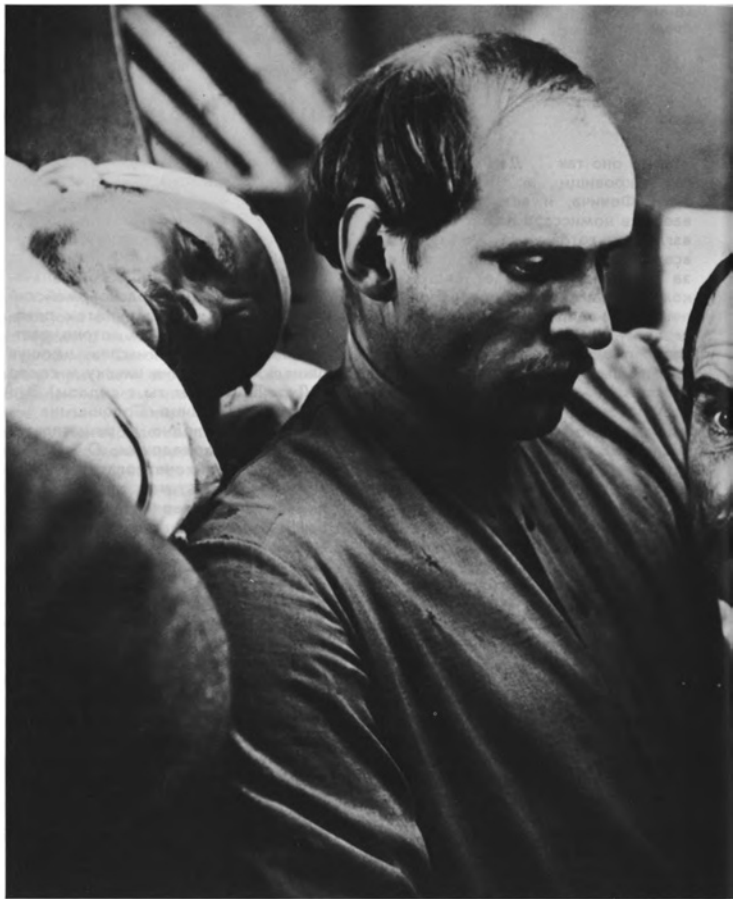
«Так-то оно так... Да больно много будет кровищи...» Эти слова взрывают Фокича, и вот он уже вливается в комиссара подозрительным взглядом, готовый обвинить его во всех смертных грехах. И тогда, глаза в глаза, спрашивает Евстрюков коменданта: «А ты когда-нибудь человека убивал?» И каким-то севшим, словно не своим голосом рассказывает, что он-то, Евстрюков, убивал и хоть знает, что врагов убивал, «а все равно — страшно...». Трудно забыть лицо и интонацию Солоницына в момент, когда он произносит эти слова. Ибо это как раз тот случай, когда мгновение актерской игры концентрирует в себе огромное содержание и достигает необычайной психологической емкости. Перед нами раскрывается «внутренняя» рана Евстрюкова, от которой ему уже не излечиться. И, словно угадав это, теряет свой запал Фокич и уже не со злобой, а с ворчливым сочувствием говорит комиссару: «Засиделся ты здесь, Игнатич. В бой тебе надо, в огонь, под пули».

И Фокич прав, хоть и не очень-то разбирается в политграмоте. Фокич — это логика истории, а Евстрюков — несостоявшаяся поправка к ней. Потому-то в конце фильма так спокойно принимает свою личную гибель Фокич. Потому-то и мается Евстрюков и рвется в огонь, под пули. Ведь в огне — брода нет. И он бросается в революцию, как в

огненную реку, — чтоб с головой, чтоб не сомневаться, не думать, не мучиться...

Уход Евстрюкова из санпоезда совпадает с драматической кульминацией фильма. Сцена преобращает обобщенно-метафорическое значение: проходящий красноармейский отряд превращается в поток революции, и в нем, в этом потоке, растворяется Игнатич, наспех накинув шинель и прихватив шашку и седло («Дурень, куда ж ты с седлом? Это ж пехота!»). Лицо Солоницына — Евстрюкова бледно и решительно, движения лихорадочны. Он бежит, торопится, не хочет оглянуться, не хочет услышать, как зовут его из поезда, как потерянно кричит ему вслед Таня Теткина: «Игнатич! Как же мы без тебя?» Но Евстрюков уже занял место в строю, уже подчинился ритму походного марша, и просветлело, стало спокойным его лицо. И вот уже вдали, среди красноармейских шлемов, мелькает его непокрытая голова (шапку второпях забыл)...

Читатель, пожалуй, вправе упрекнуть нас в том, что, разбирая игру актера, мы слишком много говорим о фильмах в целом, о режиссерских замыслах и решениях. Но ведь специфика актерской работы в кино состоит, между прочим, и в том, что актер со своей личной манерой и индивидуальными особенностями входит как составная часть в общую образную систему фильма.





«В огне
брёда нет»

Бывает, конечно, и так, что фильм строится вокруг актера, играющего в нем центральную роль. Однако при этом актер далеко не всегда оказывается в выигрыше. Это подтверждает, применительно к Солоницыну, фильм «Один шанс из тысячи» (1970). Отважный десантник капитан Мигулько, который под видом эсэсовского офицера проникает в самое логово врага и добывает ценнейшие разведывательные сведения, — таков на этот раз герой Солоницына. Казалось бы, перед актером возникают возможности раскрыть новые грани своего таланта. Однако действие фильма, наполненное невероятными перипетиями, не дает актеру сосредоточиться на своем герое, раскрыть его изнутри. Из игры Солоницына исчезает свойственная ему психологическая глубина и точность. Капитан Мигулько характеризуется чисто внешне: он решителен, хладнокровен, находчив, мужествен. Добавим, что Анатолий Солоницын в этой роли красив, даже эффектен, порой им можно залюбоваться. Но ему трудно сопереживать, ибо перед нами не человек со своим характером и судьбой, а персонаж, которого драматурги и режиссер ставят в различные выигрышные ситуации. И насколько меньше интересует нас этот удачливый, не знающий сомнений красавец, чем тот же Евстрюков или даже начальник подразделения, эпизодически появляющийся



«Любить человека»

в фильме «Анютина дорога» (1968, режиссер Л. Голуб).

«Любить человека» — так называется фильм С. Герасимова, где А. Солоницын сыграл главную роль. В названии фильма — его программа, его идейный и нравственный пафос.

Герой А. Солоницына, архитектор Дмитрий Калмыков, одержим идеей создания такой архитектурной, жизненной среды, которая способствовала бы наиболее полному, всестороннему развитию индивидуальных и социальных потенций человека. Оппонент героя, старый, многоопытный профессор Палладин, возражает ему словами Дмитрия Карамазова: «Ох, широк человек — я бы сузил...» На что Солоницын — Калмыков отвечает застенчиво, но с огромным внутренним убеждением: «Нельзя суживать — грех!»

Особенно запоминается одно, быть может, ключевое место из этой роли Солоницына: сцена, где Калмыков страстно убеждает секретаря горкома и председателя горисполкома в необходимости строить в Заполярье громадные дома-комплексы, создающие для

жителей замкнутую благоприятную среду. По сути дела, актер вынужден здесь читать лекцию. Но он делает это с таким увлечением и самоотдачей, что убеждает даже наиболее скептических слушателей и на экране и в зрительном зале.

Однако мечтателю, максималисту Калмыкову возражают не только отдельные люди, ему возражают жизненные обстоятельства. Разве не правы те новоселы, которые предпочитают немедленно въехать в плохо спроектированные, неважно построенные дома, чем многие годы дожидаться осуществления архитектурных утопий? Но, с другой стороны, уступить, позволить, чтобы тебя засосала «текучка», значит пожертвовать более далекими и общими интересами людей. Как найти выход, если каждая сторона по-своему права? И вот максималист Калмыков ищет приемлемые компромиссы, попадая под огонь критики и со стороны противников и со стороны своих же единомышленников. Что и говорить, нелегкая судьба у человека!

В разгар самого ожесточенного спора в интонациях, в выражении лица Солоницына — Калмыкова нет-нет да и промелькнет что-то застенчивое, как бы извиняющееся: мол, не за себя бьюсь, не собственную амбицию защищаю, а идею, нужную и важную для всех. Только когда он встречает оппонентов недобросовестных, когда сталкивается

(или думает, что столкнулся) с заведомой ложью, лицо героя каменеет, взгляд становится тяжелым, беспощадным.

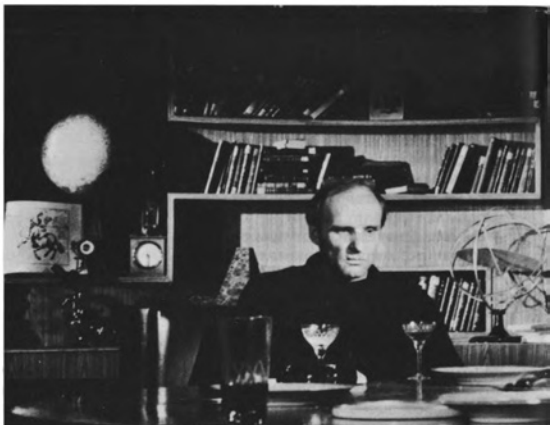
Не все ситуации, возникающие в фильме по ходу действия, Солоницыну удается актерски «оправдать» с равной степенью убедительности. Так, актер заставляет нас поверить в мгновенный порыв Калмыкова, бесповоротно решившего жениться на Маше (Л. Виролайнен) два часа спустя после их первого знакомства. А вот сцену ревности (во второй половине фильма) он проводит на внешних актерских приемах, без подлинной убежденности в том, что так и только так должен чувствовать и поступать его герой.

Свою большую и сложную роль Солоницын ведет как бы пунктиром. Некоторые сцены он играет с подъемом, с истинным воодушевлением, в других же ощущается какая-то пассивность, инертность исполнителя. В лирических эпизодах порой проскальзывают сентиментальные нотки. Вообще нам представляется, что производственную, общественную линию в поведении своего героя актер прочертил более резко и выразительно, чем линию любовных и семейных взаимоотношений с Машей. Может быть, отчасти и этим объясняется наше желание чаще видеть Калмыкова «в деле», более пристально следить за перипетиями его борьбы. Когда в заключительных эпизодах фильма действие

окончательно переключается из общественной сферы в область чисто личных переживаний и драм, испытываешь определенное разочарование.

Роль А. Солоницына в «Солярисе» (1973) невелика, но существенна для развития основных идей и образных мотивов произведения. Сделанный по фантастическому роману Станислава Лема, фильм А. Тарковского сосредоточен не на фантастике как таковой, а на земных проблемах, на проблемах человека. Удалившись вслед за своим героем Крисом Кельвином на космическую станцию, подвешенную где-то над поверхностью таинственной планеты Солярис, авторы фильма как бы бросают из глубин мирового пространства взгляд на родную Землю, заново осмысливают место человека во вселенной. С затаенной и всепроникающей нежностью воссоздан в фильме образ далекой Земли; она вся — как старый отчий дом на берегу задумчивого пруда, как обжитое гнездо, из которого герой вылетел в холодные, грозные просторы открытого космоса навстречу невероятным загадкам и опасностям.

Пользуясь домашними, земными мерками, невозможно вступить в контакт с явлениями космического масштаба. Контакт — центральное слово-понятие произведения: над установлением контакта с мыслящим Океаном Соляриса бьются уче-



ные, герои фильма; но речь идет также (а может быть, в первую очередь) о контакте, о взаимопонимании между людьми и о их нерасторжимой связи с матерью-Землей. Преодолевая, физически или мысленно, безграничные пространства космоса, сталкиваясь с такими явлениями, для постижения которых необходимо отрешиться от земных мерок и представлений, человек рискует утратить меру человеческого и в отношении к себе самому и себе подобным.

Выйти мыслью за пределы человеческого, лицом к лицу столкнуться с неведомым и сохранить при этом человеческую меру добра и зла, не утратить нравственных критериев, не потерять себя и не оскудеть духовно — вот ситуация, чрезвычайная по напряженности и драматизму, в которой оказываются герои

фильма, ситуация, только внешне, для заострения, обставленная атрибутами фантастичности.

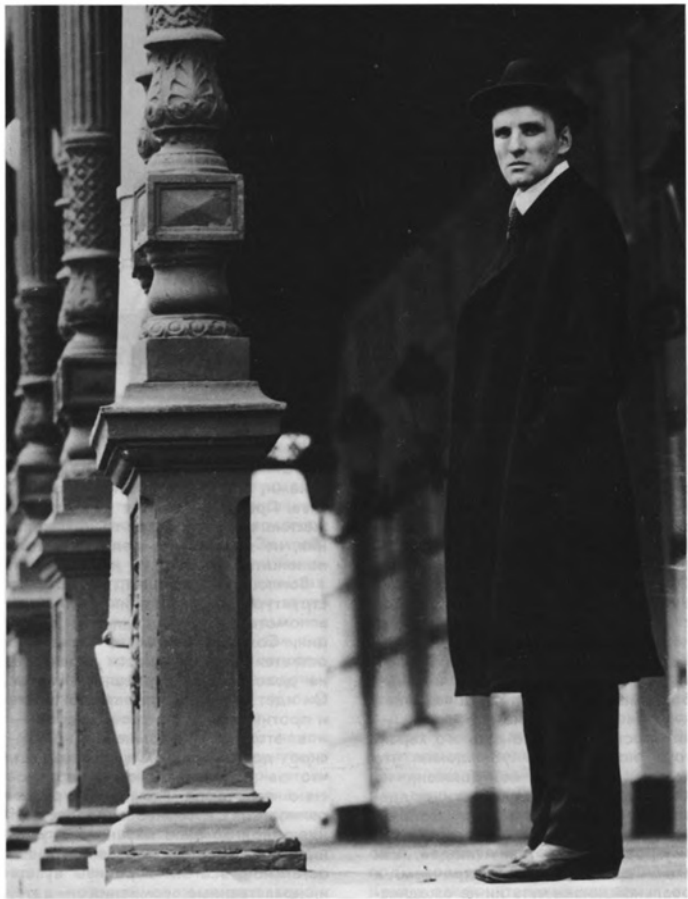
Не выдержав нравственных перегрузок, кончает с собой астрофизик Геборян, сказав перед смертью: «Нет, это не безумие. Здесь вопрос совести...» Пройдя через глубокое душевное потрясение, вновь обретает утраченную было человечность главный герой фильма Крис Кельвин (Д. Банионис). Ю. Ярвет с большой силой и тонкостью раскрывает в душе доктора Снаута, борьбу активных сил ума и совести против мертвящего недоверия, разочарования, скептицизма. В образе отца Кельвина актер Гринько воплощает безмолвное страдание ненужной, отринутной человечности; к коленям отца, как блудный сын, вернувшийся под родную кровлю, припадает Крис в заключительных кадрах.



Среди действующих лиц «Соляриса», среди блестящего созвездия актеров Солоницыну выпало сыграть героя, в котором с особой отчетливостью дает о себе знать опасность «расчеловечения». Это — Сарториус, третий среди оставшихся в живых обитателей космической станции. Резкий, неприятный в манерах и интонациях, Солоницын — Сарториус, кажется, с удовольствием язвит Криса Кельвина в самые больные места. Актер показывает, что такое поведение его героя — не просто следствие дурного характера, но результат убеждения, что человек, ученый не должен, не имеет права иметь слабости, поддаваться чувствам. В игре А. Солоницына нет нажима, нет стремления к гиперболизации. Таких людей, как его Сарториус, мы встречаем в реальной жизни чуть ли не ежеднев-

но. Они считаются хорошими работниками, полезными членами коллектива. Правда, входить с ними в дружеские отношения как-то нет желания, но в работе, в деле на такого положиться можно — не подведет.

Воплощая персонаж, который в структуре произведения выполняет вспомогательные, локальные функции, Солоницын тем не менее не остается на поверхности характера, не довольствуется внешним слоем. Он идет вглубь, вскрывая сложность и противоречивость своего героя, — и в этом его несомненное актерское достижение. Он показывает, что за агрессивной самоуверенностью его героя скрывается растерянность. Сарториус проповедует идею долга, идею научного служения во имя чистого познания, а все остальное, все эти переливы чувств и нравственные сомнения — это,



«Свой среди чужих,
чужой среди своих»

мол, блажь, ерунда. Но голос его напряжен, вот-вот сорвется, интонации резки, руки блуждают, хватая то один предмет, то другой, он все время теребит свои очки, то снимает их, то надевает, то протирает, так что в какой-то момент его дрожащие пальцы выдавливают стекло из оправы. Нет, уверенный в себе человек так себя не ведет.

Отношение Криса к Хари (Н. Бондарчук) вызывает в Сарториусе особое раздражение, ибо Хари для него — это всего лишь нейтринная система, матрица, подделка под человека. То, что сам он состоит не из нейтрино, а из атомов, дает ему жутковатое чувство собственного превосходства. О Сарториусе говорят как о необычайно талантливом физике, и, видимо, так оно и есть. Но актер показывает, как туп может быть человек, живущий одним умом, когда он сталкивается с жизненными проблемами, требующими мудрости сердца. Ведь вопрос о человеческом критерии не может быть решен путем лабораторного анализа крови; человеком является тот, кто обладает мерой добра и зла, нравственным чувством, способностью к любви и самопожертвованию. Именно поэтому Хари — человек. Пусть она построена из нейтрино — но она любит. Пусть она наделена бессмертием — она все равно ищет и находит способ умереть ради любимого.

А человек ли Сарториус? Своим актерским исполнением Солоницын отвечает: да, человек. Пусть заблудившийся, ошибающийся, пусть на ущербе, но человек. Увидев Криса, коленопреклоненного перед Хари, он восклицает сначала резко и повелительно: «Встаньте, сейчас же встаньте!» — а потом с затаенной нежностью и страданием: «Милый вы мой, да ведь это же легче всего!» Значит, и он способен мучиться болью другого и своей неспособностью помочь другому в беде. Вот эту ноту скрытого сострадания А. Солоницын осторожно, ненавязчиво вплетает в свое исполнение роли Сарториуса и тем спасает своего героя. Спасает человеческое в человеке.

Будущее покажет, как и в каком направлении будет расширять актер круг своих тем, жизненных наблюдений и профессиональных устремлений. Но пока для наиболее удачных его работ характерна сосредоточенность на внутренней жизни героев, стремление к максимальной достоверности в передаче их душевных состояний. Своими первыми ролями в кино А. Солоницын заявил о себе как об актере, способном выражать тему напряженных нравственных исканий, тему встревоженной совести.

В. Божович

Светлана
Тома



Собираясь писать об актрисе, к тому же еще совсем молодой, не сыгравшей какой-то особенной «эпохальной» роли — ну, скажем, Наташи Ростовской, — начинаешь раздумывать: чем же, в сущности, примечательна ее актерская биография, какую школу она прошла и что сыграла? Начинаешь прикидывать, не напоминает ли эта биография другие, столь же удачно начавшиеся, но пока в общем-то не ставшие заметным явлением? Оказывается, напоминает. И успех и неудачи Светланы Тома очень показательны: сколько актеров мы знаем, начинавших приметно и ярко, а затем словно бы отступивших на второй план, заслоненных новыми лицами, новыми дебютами. В последние годы актрисе, что называется, не везет — используются ее внешние данные, эксплуатируется выразительность ее облика — и только. Можно сказать, что тот откровенный интерес, который вызвала она у зрителя своим дебютом, уступил место некоей осторожной приглядке. Почему же мы пишем именно о ней, Светлане Тома? Да именно потому, что ее творческая биография так много говорит нам о превратностях актерской судьбы. В одаренности актрисы сомневаться не приходится — одаренность эта заявила о себе весьма решительно, и если она не проявилась столь же ярко в последних экранных работах Светланы Тома, то это говорит о том, что так

называемая актерская проблема далеко не исчерпала себя.

Итак, десяток лет назад молодой режиссер Эмиль Лотяну пригласил вчерашнюю школьницу Светлану Тома играть главную роль в фильме «Красные поляны», который он ставил на Кишиневской студии. Спрашивается, почему именно ее? Красива? Но в Молдавии словно бы и нет некрасивых женщин: природа от щедрот своих отпустила им поровну. Пластична, выразительна? И это здесь не в диковинку. Впечатлительна? Спасобна принять чужую боль, чужую радость как свою собственную? Ну, это, наверное, свойство всякой молодой души, еще не испытавшей обид и разочарований. Что же привлекло к ней внимание режиссера-профессионала?

— Знаете, как мы познакомились? — вспоминает Э. Лотяну. — Мой ассистент «пристал» к ней в автобусе «Бельцы — Кишинев». Притащил ко мне на киностудию. Деревенская девочка в городе проездом. А тут — киностудия, какие-то странные люди, непривычное внимание... Но держалась она храбро. Спрашиваю у нее: «Куда же ты направлялась?» Отвечает: «Поступать в юридический институт». — «Почему же именно в юридический?» Молчит. Потом, когда мы познакомились с ней поближе, она призналась, что больше всего на свете ей хочется карать всяческую несправедливость. Вы скаже-



те: детский лепет, ребяческая романтика? А по-моему, это характер, да еще какой! Искусству просто необходимы люди чистые, рыцарственные, непримиримые к злу. И я поверил в эту девочку, поверил, что она сыграет Иоанну... Нет, не Орлеанскую деву — другую пастушку, другую воительницу из современной молдавской деревни.

Режиссерский выбор в данном случае определила сама индивидуальность Эмиля Лотяну, художника, влюбленного в гармонию бытия, гармонию человеческого существования, которую не так уж часто приходится наблюдать в реальности. Лотяну — художник, обладающий поэтическим видением, которое позволяет ему узреть и пережить не только то, что бросается в глаза, но и то, что сокрыто в людях, в природе, в мироздании.

Так возникли в представлении Лотяну Красные поляны, давшие название его фильму, — обетованная земля, щедрая к людям и вызывающая их на ответную щедрость. Так возник и образ Иоанны, словно бы окруженный ореолом прелести и чистоты. Обаяние, врожденная пластическая выразительность, душевная чуткость девушки, приглашенной на эту роль, стали для Лотяну благодатным материалом, который помог ему свободно развернуться в своих художественных исканиях.

Трудно предположить, что семнадцатилетняя девушка была досконально посвящена в замысел режиссера, но поэтику Лотяну она полностью приняла и подчинилась ей. Говорят, победа непрофессионального актера — это победа режиссера. Но разве сбросишь со сче-

тов пусть даже интуитивное, но прочувствованное понимание вроде бы простых, но отнюдь не однозначных задач, поставленных режиссером?

Достаточно посмотреть, как Светлана Тома — Иоанна носит свое алое платье, вроде бы совершенно неуместное в условиях кочевой жизни, но необычайно гармонирующее с этим красным-красным лугом, словно бы связующее и девушку и луг в одно целое. Достаточно увидеть, как идет она за стадом, вроде бы куда легче, чем позволяют тяжелые дорожные сапоги, но необычайно точно попадая в ритм стремительной раскованной камеры.

С помощью Эмиля Лотяну Светлана Тома сумела подняться как бы до символического выражения некой прекрасной, но весьма трудно поддающейся материализации мысли — мысли о красоте и праздничности свободного человеческого труда. Это — как бы одна из граней образа. Другая грань — точно так же доведенная до символического выражения мысль о красоте и праздничности человеческого чувства.

Иоанне и молодому журналисту Андрею, приставшему к пастухам отчасти из профессионального любопытства, но главным образом из неосознанного влечения к природе, к простой, гармонически ясной жизни, дано пережить магическое чувство взаимного влечения. Это даже

не любовь — это ощущение своей причастности к таинствам бытия. А впрочем, назовите это чувство хотя бы и любовью — ведь у этого слова тысячи оттенков и значений.

И множество из этих оттенков воплощает в своей игре Светлана Тома. Тут и вполне земное лукавство, с которым она покровительственно дает Андрею некоторые практические советы. Тут и высокий напевный лад, в котором она движется, говорит, живет, постоянно чувствуя присутствие любимого. Тут и нечто от мистической отрешенности, с которой она совершает некий колдовской обряд — зубами срывает с земли кукушкин цвет, «чтобы исполнилось желание».

Все эти оттенки, сменяя друг друга, являются нам в кульминационной, пожалуй, самой выразительной сцене. Андрей уязвлен своим соперником — грубияном и силачом Саввой, которому ничего не стоит как пушинку подхватить и подбросить Иоанну: так деревенские парни заявляют здесь свои права на невесту. Раззадоренный похвальбой Саввы, смехом пастухов, необъяснимой покорностью Иоанны, Андрей тоже подхватывает девушку на руки. Впрочем, подхватывает — не то слово. Он берет ее неловко и бережно, как бесценную скульптуру и, пошатываясь под этой священной для него ношей, бредет через луг. Бредет, почти теряя сознание, растворяясь в красном мареве, словно



«Красные поляны»

бы изнемогая под бременем собственной страсти. Все умение режиссера, оператора, актеров необычайно гармонически соединено в этих кадрах. Бытовая, почти жанровая сценка перерастает в символический эпизод огромной выразительной силы. И Светлана Тома, которой в этом эпизоде отведена вроде бы совершенно пассивная роль, с удивительной естественностью переходит от одной манеры к другой, от сочной, колоритной характерности — вспомним ее беспечный смешок, ее мнимое возмущение затейной игрой — к строгой, обобщающей символике — вспомним ее руку, свободно и спокойно обнимающую Андрея за напрягшуюся шею, ее задумчивый, светлый и далеко устремленный взгляд.

Парадоксальная роль. По материалу — вроде бы статичная, созерцательная. А по сути своей — очень действенная, активная. Это ощущение идет от внутренней активности исполнительницы. Лотяну не случайно назвал эту тихую Иоанну воительницей. Всей своей жизнью — трудолюбием, правдивостью, доброжелательностью к

людям — она как бы укрепляет нас в понимании добра, в понимании человеческого достоинства.

Светлана Тома оказалась актрисой, открывающей поэтическое в прозе. Она не привносит поэзию искусственно, но открывает ее в самой действительности, в том обыденном материале, на котором и выстраивается вся ее роль. Качество это особенно ценно именно для актрисы молдавского кино. Молдавское кино имеет свои приметные особенности, свои складывающиеся традиции. Традиции эти восходят к традициям народного искусства с его поэтическим видением мира. Все общезначимое — личностное и социальное — в молдавском кино выражается своеобразно: в изображении реальной действительности молдавские кинематографисты опираются на законы поэзии. Вспомните наиболее приметные молдавские фильмы, вышедшие примерно в одно время с «Красными полянами»: «Горькие зерна» В. Гажиу и Ю. Лысенко, «Последний месяц осени» В. Дербенева, «Когда улетают аисты» В. Гажиу. Различные по своей проблематике, по охвату событий, все они в художественной структуре своей, в отношении целого и частного, духовного и материального, выстроены как поэтические произведения. Подобно тому как в поэзии внутреннее состояние героя да и сама сущность коллизии нередко объяс-



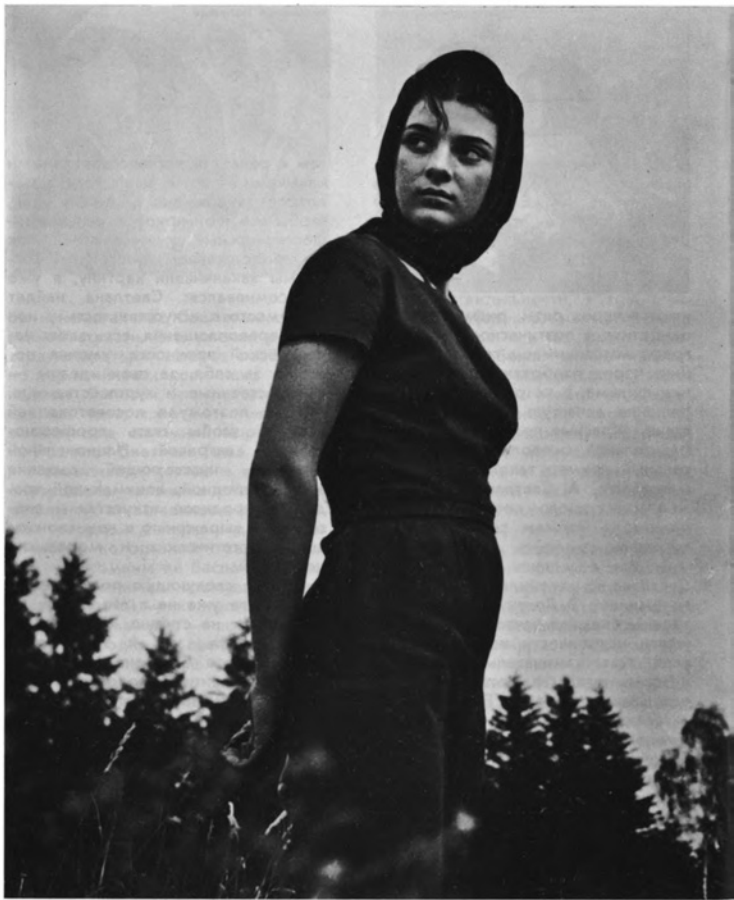
няются через ритм, рифму, интонацию стиха, в поэтическом кинематографе мы понимаем героя и ситуацию через изобразительное решение фильма, в котором само изображение зачастую подменяет действие. «Красные поляны» с их изобразительной символикой — убедительный пример такого рода кинематографа. А Светлана Тома пример счастливого соответствия исполнителя нормам такого кинематографа.

— Мы опасались того, как бы Светлана не изменила самой себе, — вспоминает Э. Лотяну. — Не утратила на съемках нечто от своей свежести, искренности, колоритности — всех этих замечательных качеств, которые представляются мне столь важными в актере. Повседневный актерский труд порой может обезличить человека даже наделенного яркой индивидуальностью, хотя без такого повседневного труда немислимо становление творческой личности. Нет ничего легче, чем оказаться в плену подражания, заимствования или даже рабского повиновения. Сохранить верность себе, своей сущности, но вместе с

тем и овладеть профессиональными навыками — вот главная задача молодого художника. Сделать так, чтобы все твои приобретенные профессиональные умения стали как бы продолжением твоего «я»! Когда мы заканчивали картину, я уже не сомневался: Светлана найдет свое место в искусстве; есть у нее дар перевоплощения, есть запас человеческой прочности, умение постоять за себя, за свои идеалы — и нравственные и художественные. Именно поэтому я посоветовал ей учиться, чтобы стать профессиональной актрисой. Национальной актрисой, чувствующей дыхание жизни народной, понимающей традиции народного искусства и способной к выражению в нем сложившихся эстетических и моральных ценностей.

Однако следующую роль Светлана сыграла уже не в Молдавии: ее пригласили на студию «Ленфильм». Надо сказать, что к этой новой своей работе Светлана приступила будучи студенткой Молдавского института искусств, приступила с той ответственностью, с которой приступают к дипломному спектаклю. Роль была из тех классических «дипломных», какие часто выносятся «на защиту». Цыганка Маша в «Живом труп» Толстого.

Говоря об этой работе молодой актрисы, нельзя не сказать о концепции всего фильма в целом. Режиссер В. Венгеров внимательно и







заинтересованно прочитал пьесу Толстого, одну из лучших в русской драматургии и по сей день не потерявшую своей остроты, своего общественного звучания. Но, работая над экранизацией, режиссер неточно истолковал центральный образ — сложный и глубокий образ Феде Протасова. Он изобразил его как бы руководствуясь характеристикой одного из персонажей пьесы — милейшего, воспитаннейшего, но не слишком глубоко мыслящего князя Абрезкова: «умный, добрый... слабый, совершенно падший человек». Именно таким и играл Протасова Алексей Баталов. А между тем с образом Феде Протасова Толстой связал свои обвинения уродливому общественному строю, калечащему человеческую личность.

В фильме же В. Венгерова образ этот строится на совершенно иных началах. Однобокое освещение фигуры Протасова положило тень и на фигуру Маши. Любовь к «доброму, слабому, жалкому» Феде, выведенному в фильме, уже не может быть тем обновляющим чувством, которое испытывает толстовская Маша. Светлане Тома пришлось играть тра-

диционную стихийную страсть, роковую «цыганскую любовь», заранее обреченную на жертву.

Мотив жертвенности мог бы придать мелодраматическую окраску всему поведению Маши, всем ее отношениям с Протасовым, если бы не одна характерная особенность творческой индивидуальности молодой актрисы. Речь идет об ее исконной лиричности, снимающей привкус мелодраматизма. В пьесе Толстого Федя Протасов говорит, что на его отношениях с Машей лежит оттенок поэтичности. Светлана Тома, по счастью, оказалась актрисой, несущей эту поэтичность в самой природе своего актерского дарования. Поэзия всегда подразумевает поиски обобщений. В первых же эпизодах фильма эти обобщения позволили актрисе, озабоченной к тому же еще и решением нелегких внешне-выразительных задач (Светлане вменялось в обязанность с непринужденностью носить цыганский костюм, танцевать, петь и соло и с хором), найти верную интонацию, верную линию всего поведения. Когда Маша торопливо берет у Феде деньги, привычно прячет их на груди, а потом, покончив с расчетами, самозабвенно, как дождю, как ветру, подставляет лицо поцелую, она предстает перед нами как олицетворение поруганной красоты, жаждущей обновления и очищения. Игра актрисы здесь полностью отвечает замыслу писателя.

Работая над ролью Маши, Светлана Тома как бы продемонстрировала, чему она научилась в институте: тут и высокая артистическая культура, и хороший вкус, и определенная широта мышления, позволяющая соотносить настоящее и прошедшее, и большое уважение к классике. Перед нами, как говорится, «готовая актриса». Свой профессиональный экзамен она выдержала, но, однако же, не поразила, не тронула нас Машей, как поразила и тронула Иоанной.

Быть может, ей не хватало родной почвы? Забегая вперед, скажем, что за последнее время мы увидели Светлану в новых молдавских фильмах, построенных на национальном материале. Она сыграла Софию в фильме Я. Бургиу «Дом для Серафима», Иляну в телефильме В. Демина «Родной дом». Но участие в этих фильмах не принесло актрисе творческого удовлетворения, а зрителю — радости художественного открытия. Все эти, по определению самой актрисы, «голубые девочки» действуют по сконструированной умозрительной схеме: им полагается влюбляться, молчаливо страдать и надеяться, не теряя при этом оптимизма, «присущего нашей молодежи». Нет, возвращение на Кишиневскую студию не стало для Светланы возвращением к себе, к поискам национального характера.

Пожалуй, наиболее показательна в этом смысле ее неудача в филь-

ме Э. Лотяну «Это мгновение». Фильм посвящен гражданской войне в Испании. Сама по себе эта режиссерская работа весьма примечательна стремлением к предельной достоверности, почти документальности в изложении самых трагичных страниц недавней истории. Достаточно сказать, что весь фильм сыгран на испанском языке, что в нем снимались подлинные участники испанских событий. Однако в поисках живой, реальной фактуры, в попытках воссоздать доподлинную атмосферу действия, передать диалектику событий Лотяну забыл о диалектике характеров.

Светлана Тома играет молодую француженку, связанную с испанскими республиканцами. Впрочем, может быть, она и не француженка, эта красивая строгая девушка — герой замечает, что по-французски она говорит с акцентом. Но о национальной принадлежности этой девушки зрителю не приходится задумываться, равно как и о ее думах, чувствах, стремлениях.

Лотяну-драматург пока значительно уступает Лотяну-режиссеру: его герои подчас условны, от начала до конца придуманы. Безымянная девушка, которая ненадолго появляется в фильме, фигура в достаточной мере неопределенная. Мы понимаем, что она пришла передать герою какие-то директивы; мы понимаем, что герой поразила ее сообщением о гибели близкого челове-



«Живой труп»

ка. Но понимать этого мало: нужно еще и сострадать, сопереживать, соучаствовать. Подтекст, который по замыслу драматурга должен был наполнять этот образ, оказался невыписанным, непродуманным. Режиссер стремился опереться на умение актрисы сочетать в своем исполнении большую сдержанность с большой силой чувства — умение, продемонстрированное и в «Красных полях» и в «Живом трупе». Но, не находя поддержки в драматургии, актриса продемонстрировала на сей раз сдержанность и одну только сдержанность.

— С большой благодарностью вспоминаю я эту нашу совместную работу, — говорит Э. Лотяну. — Актриса помогла мне почувствовать, как много из того, что я хотел сказать с экрана, осталось за пределами фильма. Я понял, что иногда мы бываем прямо-таки жестоки к нашим любимым актерам. Мы их втискиваем в какие-то жесткие рамки, подчиняем каким-то умозрительным решениям. Актрису нужна глубокая интересная драматургия — это с особенной силой понимаешь, когда работаешь с такими чуткими, ис-

кренными и очень требовательными к себе исполнителями, как Светлана Тома.

Я помню, как мы «делали» с ней Иоанну. Надо вам сказать, что, несмотря на свой самостоятельный характер, наша Светлана оказалась довольно-таки изнеженной. Мы думали: деревенская девочка — значит, не привыкать к крестьянской работе. А ее, оказывается, баловали, берегли от нелегкого крестьянского труда. По роли ей предстояло ходить за стадом. И вот, чтобы ни у кого не возникло и тени сомнения в ее «чабанских способностях», она начала прямо-таки изводить себя «тренировками». Тренировалась, обвязавшись железной цепью, чтобы потом, на съемке, освобожденная от этих добровольных оков, могла пройти за стадом свободно и раскованно, давая нам почувствовать, что вся она плоть от плоти этих взгорий, этих лугов и небес.

Я рассказываю об этом, чтобы подчеркнуть: Светлана из тех актеров, которые работают с огромной самоотдачей, вкладывая даже в самое скромное задание весь свой темперамент, всю свою душу. Если попытаться одним словом определить их актерскую сущность, то, наверное, надо произнести слово «цельность». Такие актеры самоощущаются лишь в решении каких-то крупных, значительных задач. И прямой долг режиссера — ставить перед ними эти задачи.

Каким же представляется нам будущее Светланы Тома, этой самобытной, выразительной актрисы? Ее приняли в труппу Кишиневского русского драматического театра. Она играет Аню в «Вишневом саде», Зою в леоновской «Метели». Играет неожиданно и остро. Особенности споры вызывает ее трактовка образа Ани. Аня у нее — меньше всего восторженная девочка, подвижница, идеалистка. Скорее, это будущая Раневская, только уже Раневская XX века, столь же необузданная и жадная до жизни, но умеющая, что называется, властвовать собой и отнюдь не сентиментальная. Актриса ищет в образе черты парадоксальные — ей бы попробовать себя в острохарактерных, может быть, даже эксцентрических ролях! Куда больше, чем Аню, ей хотелось играть Шарлотту в том же «Вишневом саде». Но благодаря кинематографу — тем последним фильмам, о которых шла речь выше, — она пришла в театр с репутацией «голубой» героини.

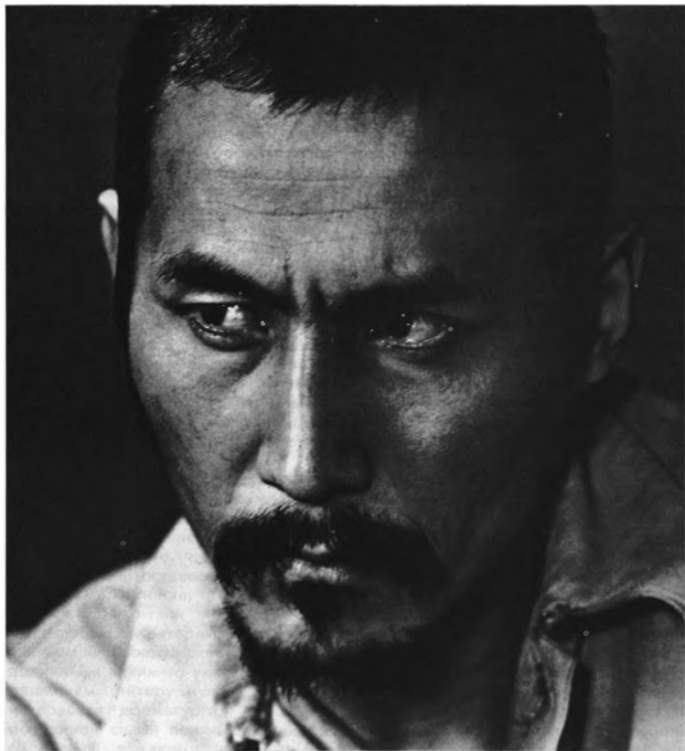
Думается, нельзя рассматривать актерскую судьбу Светланы Тома изолированно, вне судеб молдавского кинематографа, переживающего сейчас определенный кризис. Все реже и реже появляются фильмы, вносящие нечто новое, пусть даже не бесспорное, но интересное в творческий опыт нашего многонационального киноискусства. О фильмах же, по-настоящему обогащаю-

щих художественный арсенал современного кинематографа, давно уже не приходится говорить.

А между тем работают на студии талантливые режиссеры, на деле показавшие, какой обширный круг нравственных вопросов и художественных проблем по силам охватить молдавской кинематографии. Поиски значительных тем, отражающих коренные черты нашего времени, поиски выразительного киноязыка, близкого к эстетическому идеалу, сложившемуся в молдавском народном творчестве, — вот условия, необходимые для подъема киноискусства республики. Эти же условия непереманны для становления и развития талантливых молдавских актеров. В том числе — и Светланы Тома.

Л. Ягункова

Суйменкул
Чокморов



Передай: у киргизов есть
Заповедное слово — месть.

«Курманбек»

Одиноким человек у одинокой, придавленной камнем могилы. Лицо скорбно и гневно. Глухо звучит голос: «Сальмен — мой кровник. И не быть мне джигитом, если я не подниму до неба золу его очага. Слово Бахтыгула».

С этой высокой драматической ноты начинается фильм Б. Шамшиева «Выстрел на перевале Караш».

Бедняк осмеливается поднять руку на бая, посягнуть на его добро. Зверски избитый байскими слугами, ограбленный ими, отчаявшийся и все равно не сломленный, он отправляется в путь за правдой. Кажется, наконец он нашел ее у волостного старшины Жарасбая — мужественного и щедрого человека. Жарасбай не выдал Бахтыгула людям Сальмена, взял его к себе, дал ему кров, его сыну — мог ли бедняк мечтать об этом — возможность учиться грамоте у муллы.

Теперь Бахтыгул — верный слуга Жарасбая. Для него он делает отчаянную, полную смертельного риска работу — угоняет коней из табунов Сальмена, соперника хозяина на волостных выборах. Бахтыгула не страшат жестокие стычки с табунщиками Сальмена, бешеные скачки в ночи по горной крутизне. Он в своей стихии, он джигит, слуга своего мирзы.

Прозрение наступает позже, когда, преданный в трудную минуту своим великодушным господином, Бахтыгул оказывается перед судом биев. Его судят как преступника, вора и головореза, позорящего доброе имя мирзы Жарасбая. Приговор — три года тюрьмы.

Потом бегство, погоня, крутые горные тропы, ледяной поток, уносящий коня, слезы отчаяния, встреча на перевале с предавшим его Жарасбаем и один-единственный раскатившийся эхом выстрел...

Ролью Бахтыгула дебютировал в кино непрофессиональный актер, художник Суйменкул Чокморов. Дебютировал отлично: сразу же после премьеры заговорили о появлении нового интересного киноактера, экранного характера личности.

Вот земля киргизских людей!
Благодатная эта страна,
Оказалась прекрасной она...

«Саметей»

Лето 1970 года. Киргизия. Ущелье Заука.

На берегу бурлящей горной реки — жилые вагончики, столовая под навесом, стоянка автомашин — лагерь киноэкспедиции «Проклятие» (позднее фильм вышел в прокат под названием «Алые маки Иссык-Куля»). А вокруг горы — покой, вечность. Быть может, здесь вел когда-то своих воинов Манас, а вон

там, под затянутыми облаками шапками гор, карабкался по кручам легендарный охотник Коджоджаш, — камни хранят о них память.

Суйменкул Чокморов (после «Выстрела на перевале Караш» он уже успел сняться в «Джамиле» и «Чрезвычайном комиссаре») в надвинутом на глаза обгорелом казахском далбае держит повод коня. Пограничник Карабалта, которого играет сейчас актер, для него как бы продолжение Бахтыгула. Только теперь герой Чокморова — человек зрелый, закаленный испытаниями. За его плечами царская каторга, годы скитаний по чужим краям. Время наложило печать на его характер, ожесточило, сделало замкнутым. Да и обстоятельства не настраивают на душевную открытость: враги-контрабандисты его ненавидят, свои, пограничники, ему не верят.

Скоро начнется съемка: на вороном коне Карабалта помчится вдоль берега грохочущей реки... А пока есть время, и Суйменкул рассказывает о себе, о том, как пришел в кино, об актерской работе и о главной своей профессии — живописи.

Учился он в Ленинграде, в Академии художеств имени Репина, у народного художника СССР Моисеенко. Потом вернулся к себе в Киргизию. Работал заместителем директора Фрунзенского художественного училища, занимался живописью, давал уроки. Начал работать над портретом «киргизского Гомера» —

Саякбая Каралаева, манасчи, сказителя древнего эпоса. Тогда же о Каралаеве снимал документальную картину молодой режиссер Болот Шамшиев. Он уже в то время задумывал постановку «Выстрела на перевале Караш», искал исполнителя главной роли. Встреча с Шамшиевым решила судьбу Суйменкула Чокморова. Он стал актером.

Случайность? Конечно, не обошлось и без этого. Но дело все же не в счастливом случае.

Внешние данные Чокморова (а они у него действительно благодарные: высокий рост, гибкая, упругая фигура, красивое волевое лицо, выразительные глаза — все как будто само просится на экран) кинематографисты заметили много раньше, задолго до его дебюта в «Выстреле на перевале Караш». Чокморов об этом рассказывает так.

Во дворе Академии художеств шло обычное учебное занятие — студенты рисовали с натуры коня. Потом наступил перерыв, и Суйменкул, легко вскочив верхом на «модель», поскакал по кругу... В этот момент его окликнул какой-то незнакомый человек, внимательно наблюдавший из-за ограды. Это был ассистент режиссера фильма «Джугра» — готовивший тогда к совместной постановке «Ленфильма» и киргизской студии. Требовался исполнитель главной роли, и случайно увиденный рослый, пластичный, от-



лично державшийся на коне молодой художник как нельзя более соответствовал облику охотника Джуры. Начались кинопробы, они оказались удачными, вот-вот должны были начаться съемки, но кинодебют Чокморова все же не состоялся. Режиссер не решился доверить большую и трудную роль непрофессионалу.

Встреча Шамшиева и Чокморова оказалась знаменательной: открытием не внешних, а внутренних данных актера. Встретились два художника, посвятившие себя различным искусствам, но, каждый в своем, шедшие к единой цели. Не случайно свела их работа над образом старого манасчи: оба они осознавали себя как современных художников через постижение национальных истоков, великого наследия культуры своего народа — древне-

го эпоса, выразившего душу Киргизии, мудрость ее людей, их мечту о счастье...

Суйменкул рассказывает о себе, а вокруг горы, накрытые голубой юртой неба. И нельзя не почувствовать, что здесь он не захвативший на съемку актер. Он вырос здесь — это его земля, его небо, его жизнь.

Чокморов родился в горном селе Чонташ, километрах в двадцати от Фрунзе. Его отец, кузнец и плотник, был мастером «золотые руки». Все умел делать — колеса, телеги, точильные станки, посуду из дерева. Был он и искусным чеканщиком, создавал из серебристых гвоздей удивительные по красоте узоры на седлах. Слыл он и первым в округе джигитом. Когда в дни праздников лучшие наездники со всей Чуйской долины срезжались померяться силами в козлодранье — азартной



спортивной игре, колхоз всегда давал ему самого быстрого коня. Знали: Чокмор Ормокоев не подведет. Был он и прекрасным охотником, знатоком соколиной охоты. Сам отлавливал соколов, из пойманных покловам и когтям распознавал самых способных, потом дрессировал их. Еще любил он музыку, прекрасно пел, играл на комузе, сам делал из урюкового дерева комузы, да такие звучные, что в Чонташе играют на них и по сей день. Читать он едва умел, но детям своим привил страсть к знаниям — почти у всех у них высшее образование. Семь сыновей Чокмора Ормокоева унаследовали его таланты. Профессии у них разные — кузнец, чабан, военный, музыкант, геолог, спортсмен, художник (восьмой брат, сельский учитель Чолпон-бай, не вернулся с войны), но в каждой из них нетрудно распознать что-то воспринятое от отца.

Суйменкул — кровь от крови частица своего рода. Он с детства сидел в седле, пас овец, участвовал в народных спортивных играх. Став живописцем, он запечатлел на полотнах красоту земли своего народа, его характер, его жизнь. Став актером, он рассказал о том же самом с экрана, рассказал еще более ярко и зрело. Он принес в кинематограф память своего детства, свою любовь к выросавшей его земле, свой человеческий характер — опыт всей своей жизни, по-

множенный на культуру, воспитанную в нем профессией художника.

И еще: не было бы Чокморова-актера, если бы ему еще с детства не удалось воспитать в себе волю. А детство ему выпало нелегкое, оно потребовало от него такой проверки на прочность, какую не всякий взрослый способен выдержать.

— Болезнь началась, — рассказывает Суйменкул, — когда я учился в третьем классе. А в четвертом меня уже так прихватило, что, думал, все, конец. Стал буквально калекой. Руки-ноги стянуло в суставах, от каждого движения становилось больно. Школу пришлось бросить. Скверно было так, что жить не хотелось. На черта она нужна, думал, такая жизнь.

Лежал в больнице. Лечила меня врач по фамилии Гуревич. Это она меня на ноги поставила. Велела, как станет чуть полегче, заняться спортом. Заставила в себя поверить. И я решил: бороться же надо, черт возьми. Стал заниматься спортом.

Около нашего дома была котловина. Я туда уходил, чтобы меня не видели: бегал, делал зарядку, гимнастические упражнения. И вообще занимался спортом — всюду, где только мог, всегда, когда была хоть малейшая возможность. Так постепенно стал одолевать болезнь и одолел, хоть отняла она у меня полтора года. Четвертый класс я не кончил, пятый не кончил, а в шестой уже смог вернуться.

В то время, когда я не мог ходить в школу, и прорезалась у меня страсть к живописи. Тогда я жил у брата Намырбека. На стене у него были кнопками приколоты репродукции — «Полдень» Клодта, «Витязь в тигровой шкуре» Тоидзе и «Охота на львов» Делакруа. «Охота на львов» меня особенно сильно поразила.

Я в то время не понимал, что это копия, отпечаток, а не оригинал. Брат показал мне цифру в углу листа: «Ты думаешь, такая картина одна? Их сто тысяч». И я подумал: каким надо быть замечательным художником, чтобы твои картины расходились по свету в сотнях тысяч оттисков, чтобы их смотрели миллионы людей...

У меня пробудилось желание рисовать. Я с радостью шел пасти овец, чтобы подняться повыше в горы, увидеть ту красоту, которая оттуда открывается.

А места у нас неповторимые. Прямо из села — вид на Чуйскую долину, и горизонт далекий-далекий. И я рисовал, рисовал... Так родилась моя мечта стать художником, поехать во Фрунзе учиться. А потом, когда я уже был студентом в Ленинградской Академии художеств, копировал в Эрмитаже «Охоту на львов»...

В творчестве актера и художника Суйменкула Чокморова очень многое уходит своими корнями в детство.

Но души их — из стального литья...

«Эр-Табылды»

При всей несхожести сыгранных Чокморовым ролей в них очень много общего. Прежде всего — сама индивидуальность актера, неизменная, какие бы обстоятельства ни предлагал сюжет. Нигде нет разделения на роль и на актера, играющего роль. Всегда слитность с героем, полное соучастие его судьбе, приятие его нравственной позиции (исключение — Ахангул в «Лютот», но об этом характере впереди отдельный разговор). Всегда предельная естественность, органичность во всем, в любом движении чувств: и самых потаенных и до конца обнаженных, идущих на открытом, взрывчатом темпераменте, — Чокморов любит эти жестокие, полные интенсивного, захлестывающего чувства куски своих ролей.

Герои Чокморова не просто достоверны (достоверность у него нечто само собой подразумевающееся, изначально заданное), не просто убедительны как человеческие характеры, они убедительны именно как характеры обобщающие, несущие большую человеческую правду.

Быт, жизненная конкретность, правдивость человеческого поведения — все это внешний слой его ролей. За ним лежит другой, гораздо более существенный пласт — эпический.



Его герои словно пришли в современность или в недавнюю историю со страниц эпоса. И, как характеры эпические, они вырублены из единого куска. Добрые или злые, они всегда верны своей правде. Их можно победить в бою, но они никогда не надломятся, не покривят душой, не изменят себе.

Таков Бахтыгул — человек прямой и бесхитростный, не знающий оправдания двоедушию. Его чувства лишены сложных оттенков. Он или любит, или ненавидит — ненавидит с той же безоглядностью, с какой прежде любил.

Таков и Карабалта в «Алых маках Иссык-Куля» — человек одержимый одной целью: найти главу контрабандистов, пресечь его торговлю опиум, дурманом, калечащим людские души. В этой борьбе Карабалта не знает жалости к врагам — взя-

того в плен контрабандиста он бросает голого на лед, полосует камной, выбивает из него правду об опийном складе контрабандистов; к самому себе — он готов сгореть живо, но не отречься от своей правоты, не унизить себя страхом перед врагами.

Таков и командир Максумов, герой «Седьмой пули» Али Хамраева. Его отряд ушел к басмачам. Бойцов обманули, сбили с пути. Нужно открыть им правду. И значит, он должен пойти в логово врага — сдать в плен басмачам, только так он сможет вновь увидеть своих бойцов, напомнить им о преданном долге, сделать отчаянную попытку вернуть на свою сторону отряд. Смертельный риск? Да, конечно. Но есть в этом герое такая негибкая внутренняя сила, что избитый, окровавленный, брошенный за решетку, он



«Алые маки»
Иссык-Куль»

оказывается победителем, а главарь банды Хайрулла, повелевавший штыками и саблями сотен джигитов, понимает обреченность своего дела.

Герои Чокморова, подобно героям народных сказаний, неподвластны смерти. Бахтыгул выходит живым из ледяной стремнины (для самого актера это «избавление от смерти» оказалось далеко не столь благополучным — он тяжело заболел воспалением легких); Карабалта чудом спасается от, казалось бы, неминуемой смерти в огне; Максумов не раз на протяжении фильма уходит от наступающей его смерти — от ножа, от пули, от палача, уже переступившего порог его камеры. Ходжаев, герой «Чрезвычайного комиссара», в самом прямом смысле «воскресает из мертвых». В первом же кадре фильма телеграфный аппарат отбивает сообщение о расстреле Ходжаева контрреволюционерами, поднявшими в Ташкенте мятеж. Затем показано, как красногвардейцы вытаскивают его из-под груды смерзшихся тел, окровавленного, но живого. Что это? Поэтическая метафора на манер знаменитого довшенковского Тимоша? Ни-

чуть. Это факт. Доподлинный факт истории. Реальное событие из жизни реально существовавшего человека.

Судьба Низаметдина Ходжаева в узбекском фильме «Чрезвычайный комиссар» (режиссер Али Хамраев) основана на строго документальном материале. И тем не менее он предстает на экране фигурой эпической. В этом нет противоречия: герой эпический, воплощающий в себе существеннейшие, характернейшие, часто гиперболизированно преувеличенные черты своего народа, оказался органически влитым в полное драматизма время революции, потребовавшее и выдвинувшее именно таких людей, доверившее говорить им от своего имени.

Ходжаев поглощен повседневной деятельностью революционера: заседания, выступления на митингах, организационная работа, борьба с затаившимися, но не сложившими оружия контрреволюционерами. Но любое из этих насущно необходимых дел повернется, как в эпосе, самой высокой мерой — мерой жизни и смерти. Полурешений, полуправд и полумер не дано.

Выступление на митинге может стоить Ходжаеву жизни — заранее известно, что в него будут стрелять, но не выступать нельзя: собрались сотни людей, и они ждут от него слова правды. И тем более кажется самоубийственной поездка к главарю мятежников Мадаминбеку, но



«Алые маки»
Иссык-Куля»

не ехать тоже нельзя: слишком кровопролитна братоубийственная война, слишком многих жизней может стоить ее продолжение. И даже в спорах со своими ближайшими соратниками Ходжаев апеллирует все к той же наивысшей мере. «Можете меня расстрелять, — заявляет Ходжаев чрезвычайному комиссару Кобозеву в напряженный момент эвакуации, — но раненые и дети поедут первыми». Это слова человека, только что прошедшего через расстрел, и сказаны они не просто так.

Постоянная внутренняя готовность к смерти — доказательство чистоты всей прожитой Ходжаевым жизни, каждого ее мгновения.

Эпичен финал фильма. Еще одну миссию должен выполнить Ходжаев — вернуть бежавших в горы дехкан к земле, в разоренные войной кишлаки. Но у стариков, измученных страхом, болезнями, голодом, нет сил идти. И тогда Ходжаев сажает себе на спину самого старого аксакала и бережно несет его вниз. А следом узкой цепочкой идут люди, народ, поверивший его словам и делам.

Ходжаев во многом непохож на прежних героев Чокморова. Он сдержаннее, мудрее, одухотвореннее. Но он также человек единой страсти. Страсть, одухотворяющая его дела, — революция.

Чокморов представлял на экране и в ролях иного плана. В экранизации поэтической повести Чингиза Айтматова «Джамия» («Мосфильм», режиссер Ирина Поплавская) он сыграл Данияра, демобилизованного хромого солдата, «чужака», мечтателя и поэта. Здесь все непохоже на Бахтыгула или Карабалту с их обнаженным, клокочущим темпераментом. Вместо эпоса — лирика, вместо открытого горения — запрятанный в глубине свет. Данияр мягок, задумчив, замкнут. Режиссер Ирина Поплавская искала актера, умеющего «выразительно мыслить в кадре», и, остановив выбор на Чокморове, не ошиблась в нем. Сам актер вспоминает об этой роли без особой любви — над ней ему работалось трудно: слишком непохож его собственный темперамент на тот, что он воплотил в фильме. Но и здесь актер не отступал от себя. В Данияре есть многое, что и в других героях Чокморова: цельность, внутренняя сила, мужество. Если он взвалил на плечи непомерно тяжелый мешок, он донесет его до конца, как бы ни шатался под ногами узкий трап, ни жгло солнце и ни давила духота. Если он полюбил, никогда не отре-



чется от своей любви, с какой бы стеной предрассудков и вражды она ни столкнулась.

Сродни Данияру и другой айтма-товский герой — обходчик Байтемир из фильма Ирины Поплавской «Я — Тянь-Шань» по повести «Тополек мой в красной косынке». Это человек много испытавший, скупой на слова, на изъявления чувств. Он прошел через войну. Он пережил гибель жены и сына — их погребла под собой лавина. Но такова уж внутренняя цельность этого человека, что и после самой тяжелой утраты у него достает сил, мужества, прочности души, чтобы не покинуть места, где все напоминает ему о его горе. Он работает до-рожным обходчиком, взрывает лавины, воюет с злой силой, отняв-шей у него прошлое. А потом вне-запно для себя открывает, что для него не потеряно и будущее, что он может любить, быть счастливым. И в сдержанном, ушедшем в себя че-ловеке обнаруживается затаенная нежность, чуткость, сердечная теп-лота.

Роль кузнеца Утура в фильме То-ломуша Океева «Поклонись огню»

(«Уркуя») — еще одна грань актер-ской индивидуальности Чокморова. Здесь впервые он не протагонист темы, а герой второго плана, част-ный человек, погруженный в быт, обросший бородой и житейскими заботами о детях, о доме. Он хотел бы остаться в стороне от происхо-дящего, от жестокой схватки за коллективизацию деревни. Но уйти от нее нельзя: то его вместе со всей семьей чуть было не отпра-вляют в ссылку как кулака, то кула-ки зверски избивают его, жгут ему лицо горячим пламенем горна. Эти моменты роли, где в добродушном, немного нескладном человеке про-буждаются боль, гнев, ненависть, где есть место накаленным стра-стям, выплеску взятых на пределе чувств, здесь лучшие. В других ме-стах Чокморову помогают точное знание быта, память об отцовской профессии, теплый юмор, неожиданно раскрывшийся в актере. Но все это не спасает образ от налета иллюстративности. Роль словно тесна для Чокморова, ему нужен простор действия, нужно не пассив-ное восприятие истории, но актив-ное вмешательство в нее — эпос.

Здесь все братья — враги ему,
Кривда смотрит у них из глаз...

«Манас»

Когда работа над фильмом «Лю-ты» еще только начиналась, режис-сер Толомуш Океев сердито бурк-



нул о Чокморове, которому предстояло играть Ахангула: «Заголубел он совсем, пора ему себя по-новому показать».

Действительно, Ахангул — роль для Чокморова необычная. Самая трудная его роль. Впервые не слияние с персонажем, а перевоплощение. Впервые сложный (хоть и скупой и строгий) возрастной грим. Впервые краски, которых прежде в его палитре не было — униженность, жалкость, забитость, завистливость. Он задавлен жизнью, которая не посылала ему ничего, кроме голода, побоев, несправедливости. Он завидует баю, у которого пять жен и пять тысяч овец в отаре, в то время как у самого Ахангула — ни жены, ни детей, пустой казан в пустой юрте. Он может унижаться перед сильными мира сего — перед царским урядником, перед байскими джигитами — что делать, если на их стороне и сила, и власть, и право.

Но, играя такого героя, Чокморов не идет против своей актерской природы. Он лишь раскрывает ее в гораздо более сложном и глубоком контексте. Ахангул не просто живет

по законам этого мира, не просто приемлет его порядки и приспосабливается к ним. Он — это не будет преувеличением — герой-идеолог, человек, имеющий свою веру, словом и делом утверждающий ее правоту. Он верит в зло. В непреодолимость силы зла. В то, что все люди враги. Что мир стоит на ненависти. И в этой своей вере Ахангул так же непреклонен и негибелен, как и героические герои Суйменкула Чокморова.

Пробным камнем для испытания веры становится судьба его племянника, мальчика Курмаша, который взял на воспитание волчонка.

Может ли волчонок стать другом? Может ли человеческая доброта, любовь пробудить в звере, созданном природой для кровавой борьбы за жизнь, ответную доброту, привязанность, дружбу? Нет, нет, нет — убежден Ахангул. Никогда волк не станет собакой. Больше того — сам человек должен жить по волчьим законам. Только так можно выжить. Этому Ахангул учит своего племянника. Учит его ненависти, учит бить всегда первым — потом разберемся, кто прав, учит



«Поклонись огню»

«Лютый»

презирать любое проявление слабости, жалости к себе и к другим.

Нет, Ахангул вовсе не злодей, не демоническая натура, Чокморов играет его, скорее, человеком от природы добрым. У него нет ненависти к волчонку, которого он бьет, топит в реке, скручивает веревками, чтобы спустить с него шкуру. Просто так заведено от века — человек и волк не могут не быть врагами. У него нет личной ненависти и к баю, даже тогда, когда тот переломал ему кости в драке, — дрались-то они честно, один на один, ну, а кто сильнее, тому и положено победить. Избитый, окровавленный, Ахангул даже доволен. Бай не только оставил ему овец, которых Ахангул у него украл, он оставил ему еще одно подтверждение его жизненной философии: в мире есть только одна правда — правда сильнейшего.

И мальчика Ахангул учит ненависти именно потому, что желает ему добра. Он смеется над Курмашем, когда тот заголяет спину, чтобы принять порку, которую заслужил разодравший лисью шкуру — единственное богатство в доме — вол-

чонок. Благородство — вздор. Плохо придется мальчишке, если он от него не отучится. Нужно, чтобы мальчишка с детства знал правду о жизни — нечего ему верить добреньким сказкам, которые рассказывает охотник Хасен.

— В каждом человеке есть зерно доброты, — убеждает Хасен.

— Мое попало меж жерновов, — отвечает Ахангул, — как же ему прорасти?

И Чокморову веришь. Его доброту перемолола жизнь. Но она была. И даже сейчас не стерлись ее следы. Актер вместе с режиссером Океевым (в трактовке роли они союзники и единомышленники) не предreshают заранее поражения Ахангула: слишком сложный узел правд, жизненных истин завязан в их картине. Ахангул остается верен своей правоте до конца. И до конца идет за своим героем актер. Он ведет зрителя к осознанию краха героя через утверждение его истины.

Ахангул никогда не поверит, что это он виновен в гибели мальчика, которого загрыз бывший питомец, матерый волк Коксерек. Виновен Хасен, вбивавший в голову Курмашу всякие небылицы, — это из-за него мальчишка сам пошел навстречу верной гибели.

Услышав крик мальчика, Ахангул не побежал ему на помощь. Он схватил ружье, догнал зверя, добил его. Он отомстил. Он расквитался. Только что толку в его мести? За



это время мальчик потерял слишком много крови. Именно сейчас капля доброты оказалась бы дороже, нужнее всего этого яростного выплеска ненависти, пусть даже вполне справедливой ненависти.

Когда в финале фильма урядник и байский джигит увозят арестованного Хасена (он оказался беглым каторжником), единственного человека, который еще мог бы помочь смертельно раненному мальчишке, Ахангул в отчаянии кричит им вслед: «Эй, вы люди или звери?» Нет, его вера в зло не поколебалась. Она опять получила новое подтверждение. Но как бы ему хотелось сейчас в эту минуту оказаться неправым, удостовериться, что есть в людях и доброта, и человечность, и сочувствие к чужой беде. А ответа нет. Падает снег, растворяются в белой дымке Хасен и его конвоиры, и

покинутый всеми Ахангул держит на руках умирающего племянника...

В этой роли Чокморов впервые в таких сложных взаимоотношениях со зрителем. Он требует от него сейчас не эмоционального соучастия герою, а интеллектуального осмысления философии образа. Он приводит своего героя на зрительский суд и сам на этом суде беспощаде: и честен до конца.

Всех трудов на пути не счесть...

«Манас»

...Сыграно восемь ролей. А дальше? Дальше новые роли. Скоро Чокморову предстоит встреча с японским режиссером Акирой Куросавой, который снимает сейчас на «Мосфильме» картину «Дерсу Узала» по повестям путешественника и





писателя В. Арсеньева. Работать с Куросавой, художником, по праву числящимся в ряду великих мастеров мирового кинематографа, — давняя мечта Суйменкула. Ведь на его актерскую манеру более всего повлиял Тосиро Мифунэ, любимый актер Куросавы, неперенный участник почти всех его фильмов. У двух этих актеров достаточно общего и в темпераменте, и в характерах их героев, и в самом человеческом типе. Чокморову хотелось сыграть Дерсу (роль, которую в силу обстоятельств не смог принять Мифунэ), — ему близок склад души этого простодушного и мудрого человека, живущего единой жизнью с природой, читающего ее как открытую книгу.

Куросава, еще прежде пересмотревший главные экранные работы Чокморова, дал им самую высокую оценку. Чокморов, по мнению Куросавы, один из интереснейших актеров сегодняшнего мирового кино (не только советского, не только азиатского, но именно мирового), но Дерсу должен быть иным, для этой роли у Чокморова слишком много «минусов» — слишком высок, слишком молод, слишком красив. Из-за всего этого Чокморову в фильме досталась другая роль — друга Дерсу — Чжан Бао, предводителя отряда, ведущего жестокую борьбу с лесными бандитами.

Другой фильм, в котором выступает сейчас Чокморов, — «Красное

яблоко» Толомуша Океева по мотивам одного из ранних рассказов Чингиза Айтматова. Первая роль Чокморова, точно датированная сегодняшним днем. Первая «чистая» роль, где после дня съемок не нужно смывать с лица и одежды грим, пыль, грязь, где нет жестоких драк, нередко оставляющих следы, напоминающие о себе много недель спустя, схваток, поединков. Единственный поединок, который ведет герой, — с самим собой, со своим прошлым, с памятью о давней, забывающейся юношеской любви, которую он когда-то не нашел в себе сил завоевать, отстоять.

А во всем прочем герой почти благополучный человек, есть дом, семья — жена и дочь, своя машина, любимая профессия. Но нет счастья, любви, внутренней гармонии, мира с самим собой...

Итак, сложная психологическая роль, с тонкими нюансами чувств, с интеллектуальным подтекстом. Интересная роль. Но что здесь от Чокморова? Для Чокморова?

Пока что сказанное о роли в этом плане никак не обнадеживает. Однако повременим с выводами. Обратим внимание на некоторые, быть может, внешние не очень приметные мотивы и акценты, возникшие уже на этапе режиссерского сценария и в расчете именно на индивидуальность Чокморова.

В рассказе герой — инженер, в сценарии он — художник. Впервые

Чокморов может показать на экране свои полотна, сам процесс творчества. Нет, не это делает роль своей для Чокморова. Напротив, такая якобы выигрышная перемена профессии могла бы привнести в образ несвойственный актеру налет позировки, саморекламы: вот-де актер, а еще и рисовать умеет, да как здорово — прямо в кадре. К счастью для авторов, экранная профессия героя не аттракцион, не зрелищная фактура, но лишь первая ступенька по дороге к пластам более глубоким.

Что пишет художник Темир? Он пишет пейзажи Киргизии: бесконечные пространства гор, долин, синеву неба. Он пишет портрет старого манасчи Саякбая Каралаева: на экране предстанет тот самый портрет, который когда-то привел Чокморова в кино. Итак, снова прикосновение к эпосу, возвращение к эпосу — возвращение не случайное.

Вот один из эпизодов картины: Темир видит в уличной толпе девушку. Кажется, это она, та самая, кого он так робко и безответно любил в юности. Он хочет догнать ее, продирается следом за ней сквозь толпу, но девушка внезапно скрывается в каком-то подъезде. Он входит следом. Огромный зал. Музей. Стоят девушки в расшитых орнаментом национальных одеждах. Стоят в боевых доспехах могучие воины-чоро, герои народного эпоса. Люди? Нет, муляжи. Приглашенно

звучит музыка — напевы из «Манаса». Расправил крылья беркут. Живой? Нет, чучело. А где девушка? Ее нет. Она исчезла. Сон? Мираж?

Конечно же, не случайно появилась эта сцена в рассказе о человеке, мучительно ищущем путь к обретению внутренней цельности. Авторы намеренно, хотя и ненавязчиво, соотносят его с героями, пришедшими из эпоса. То, что было сутью героя эпического — слитность стремлений и поступков, чувств и дел, — для Темира где-то вне его реальной повседневной жизни. Эпическое для него — музейная витрина, полусказочное далеко, дымка былых времен.

Но вот что существенно: усложняя от фильма к фильму характер своего экранного персонажа, переходя на этот раз от героев активных, действенных к герою противоречивому, рефлексизирующему, Чокморов сохраняет как единицу масштаба, как эталон точку отсчета — эпос. Чокморов пробует себя в новом облике, в новой духовной, интеллектуальной сфере, он не довольствуется сделанным, он исследует, расширяет свои возможности. Но в главном — в сути творчества, в его истоках и направлении движения — он остается все тем же. Он верен себе.

А. Липков

Фильмографическая справка

АЙМАНОВ
Шакан
Кежентаевич

Народный артист СССР (1959).
Учился в Казахском институте просвещения.
Умер в 1970 году.
Снимался в фильмах:
«Амангельды» (1938) — эпизод. «Райхан» (1940) — Сарсен. «Белая роза» (1942) — фронтвик. «Песни Абая» (1945) — Шарип. «Золотой рог» (1948) — Жакан Досанов. «Джамбул» (1952) — Джамбул. «Мы здесь живем» (1956) — Бексов. «Наш милый доктор» (1957) — эпизод. «В одном районе» (1960) — Баянов. «Безбородый обманщик» (1964) — Алдар-Косе. «У подножия Незайтаса» (1969) — Бейсембай.

БЕРНЕС
Марк
Наумович

Народный артист РСФСР (1965).
Окончил Театральные курсы в Харькове (1929).
Умер в 1969 году.
Снимался в фильмах:
«Заключенные» (1936) — эпизод. «Шахтеры» (1937) — Красовский. «Человек с ружьем» (1938) — Костя Жигулев. «Большая жизнь», первая серия (1939) — Петухов. «Истребители» (1939) — Кожухаров. «Последняя очередь» (1941) — Феденко. «Стебельков в небесах» (1941) — Стебельков. «Боевой киноальбом № 9» (1942) — рабочий в новелле «Квартал № 14». «Дорога к звездам» (1942) — Кожухаров. «Два бойца» (1943) — Аркадий Дзюбин. «Большая земля» (1944) — Козырев. «Великий перелом» (1945) — Минутка. «Большая жизнь», вторая серия (1946) — Петухов. «Третий удар» (1948) — Чмыга. «В степи» (1950) — Емельянов. «Дело от Москвы» (1950) — Умар Магомет. «Тарас Шевченко» (1951) — Косарев. «Максимка» (1952) — корабельный врач. «Огни на реке» (1953) — старпом. «Зеленая игрица» (1954) — Коломагин. «Море студеное» (1954) — Окладников. «Школа мужества» (1954) — Афанасий Чубук. «Дело № 306» (1956) — Градов. «Они были первыми» (1956) — Родной. «Ночная патруль» (1957) — Огонек. «Удивительное восхождение» (1957) — командир экипажа. «Цель его жизни» (1957) — Ануфриев. «Светлая дождина» (1961) — Исак Лизович. «Алассионата» (1963) — Гиль. «Это случилось в милиции» (1963) — полковник. «Мелодия Дунаевского» (1964) — исполнение песни «Моя Москва». «Жаня, Жанечка и «катуша» (1967) — генерал Каравеев.

БОНДАРЧУК
Наталья
Сергеевна

Окончила ВГИК (1971).
Снималась в фильмах:
«У озера» (1970) — пассажирка. «Сердце России» (1970) — Люси Лисинова. «Ты и я» (1971) — Надя. «Пришел солдат с фронта» (1971) — Шура. «Нам некогда ждать» (1971) — Олена. «Возвращение катера» (1971) — Люба. «Петрушкина фамилия» (1971) — Шура. «Соларис» (1972) — Хари. «Исполнение желаний» (1973) — Маша. «Егерь» (1973) — Пелагея. «Звезда пленительного счастья» (1974) — Мария Волконская.

БУДРАЙТИС
Юозас
Стасис

Окончил юридический факультет Литовского университета.
Снимался в фильмах:
«Когда сливаются реки» (1961) — эпизод. «Никто не хотел умирать» (1965) — Ионис. «На глухом хуторе» (1966) — Краузе. «Девушка в черном» (1966) — Танель. «Щит и меч» (1967—1968) — Дитрих. «Чувства» (1968) — Андриус. «Служил два товарища» (1968) — эпизод. «Колония Ланфьер» (1969) — Горм. «Да будет жизнь» (1969) — Альбинас. «Король Лир» (1970) — Король Французский. «Мужское лето» (1970) — Зигмас Альсис и Альгис Альсис. «Маленькая исповедь» (1971) — спаситель. «Рудольфская республика» (1971) — Соловей. «Четвертый» (1972) — Бен Кроули. «Это сладкое слово — свобода» (1972) — Фалисис. «Человек в штатском» (1973) — Сергей. «С тобой и без тебя» (1973) — Федор Базырин. «Черный капитан» (1973) — Брассер. «Блокада» (1973) — Данец.

ВАСИЛЬЕВА
Екатерина
Сергеевна

Заслуженная артистка Дагестанской АССР (1970).
Окончила ВГИК (1967).
Снималась в фильмах:
«На завтрашней улице» (1965) — эпизод. «Поиски» (1967) — Нора. «Война под крышами» (1967) — эпизод. «Журналист» (1967) — сотрудница отдела писем.

	<p>«Спасите утопающего» (1967) — эпизод. «Любить» (1968) — эпизод. «Солдат и царица» (1968) — жена сапожника и царица. «Адам и Хева» (1969) — Хева. «Семейное счастье» (1969) — Наталья Степановна в новелле «Предложение». «Сюжет для небольшого рассказа» (1969) — Овчинникова. «Возвращение «Святого Луки» (1970) — Полина. «Бумбараш» (тв, 1972) — Софья Николаевна. «Егор Булычев» (1972) — Шурка. «О тех, кого помню и люблю» (1973) — Валя.</p>
<p>ВЫСОЦКИЙ Владимир Семенович</p>	<p>Окончил Школу-студию им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. М. Горького (1960). Снимался в фильмах: «Карьера Димы Горина» (1961) — Софрон. «Грешница» (1962) — эпизод. «713-й просит посадку» (1962) — летчик. «Увольнение на берег» (1962) — матрос. «Штрефный удар» (1963) — эпизод. «Наш дом» (1965) — эпизод. «На завтрашней улице» (1965) — Маркин. «Стрелуха» (1965) — эпизод. «Вертикаль» (1966) — Володя. «Я родом из детства» (1966) — Владимир. «Короткие встречи» (1967) — Максим. «Служили два товарища» (1968) — Брусицов. «Хозяин тайги» (1968) — Иван Рябой. «Опасные гастроли» (1969) — Николай Коваленко, он же — Жорж Бенгальский. «Белый взрыв» (1969) — эпизод. «Четвертый» (1972) — Он. «Плохой хороший человек» (1973) — фон Корен.</p>
<p>ГОМИАШВИЛИ Ариэл Михайлович</p>	<p>Народный артист Грузинской ССР. Снимался в фильмах: «Двенадцать стульев» (1971) — Остап Бендер.</p>
<p>КИКАБИДЗЕ Вахтанг (Буба) Константинович</p>	<p>Заслуженный артист Грузинской ССР (1970). Снимался в фильмах: «Встреча в горах» (1967) — Гия. «Не горюй!» (1969) — Бенжамен Глonti. «Я, следователь» (1971) — Георгий Микеладзе. «Хатабала» (1971) — Кинто. «Сосем пропавший» (1973) — Герцог. «Мелодии Верийского квартала» (1973) — Павел.</p>
<p>КУПЧЕНКО Ирина Петровна</p>	<p>Окончила Театральное училище им. Б. В. Шуккина. Снималась в фильмах: «Дворянское гнездо» (1969) — Лиза Калитина. «Дядя Ваня» (1972) — Соня. «Романс о влюбленных» (1974) — Таня. «Звезда пленительного счастья» (1974) — Трубецкая.</p>
<p>МИШУЛИН Спартак Васильевич</p>	<p>Заслуженный артист РСФСР. Снимался в фильмах: «Белое солнце пустыни» (1969) — Сеид. «В тридцатом царстве» (1970) — генерал. «Достояние республики» (1971) — Тараканов. «Нет дыма без огня» (1973) — Гумат. «Только ты» (1973) — Яша Наконечников.</p>
<p>СОЛОМИН Юрий Мефодьевич</p>	<p>Народный артист РСФСР. Окончил Театральное училище им. М. С. Щепкина (1957). Снимался в фильмах: «Бессонная ночь» (1960) — Павел Кауров. «Музыканты одного полка» (1965) — Илютинский. «Погоня» (1965) — майор. «Сердце матери» (1965) — Дмитрий Ильич Ульянов. «Верность матери» (1966) — Дмитрий Ильич Ульянов. «Сильные духом» (1967) — Геттель. «Весна на Одер» (1967) — Мещерский. «Красная палатка» (1969) — Трояни. «Адъютант его превосходительства» (тв, 1970) — Кольцов. «Море в огне» (1970) — капитан Петров. «И был вечер, и было утро» (1971) — Штаубе. «Инспектор уголовного розыска» (1971) — майор Головако. «Кочующий фронт» (1971) — корнет Шмаков. «Даурия» (1972) — Семен Нагорный. «Право на прыжок» (1972) — тренер. «Четвертый» (1972) — эпизод. «Моя жизнь» (тв, 1972) — доктор Благово. «Блокада» (1974) — Звягинцев.</p>

СОЛОНИЦЫН
Анатолий
Александрович

Окончил Школу-студию при Свердловском драматическом театре.
Снимался в фильмах:
«Дело Курта Клаузевица» (та, 1963) — Курт Клаузевиц. «Андрей Рублев» (1966) — Андрей Рублев. «В огне брода нет» (1967) — комиссар Евстриков. «Анюткина дорога» (1967) — начальник продотряда. «Один шанс из тысячи» (1968) — Мигунько. «Гроссмейстер» (1972) — Хлебников, отец. «Любить человека» (1972) — Калмыков. «Солярис» (1972) — Сарторнус. «Зерубки на память» (1972) — Ромул Чербуну. «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974) — Василий Сарычев. «Зеркало» (1974) — прохожий. «Последний день зимы» (1974) — Соловцов. «Под каменным небом» (1974) — Хофмайер.

ТОМА
Светлана

Снималась в фильмах:
«Красные поляны» (1965) — Иовенна. «Это мгновение» (1969) — французанка. «Живой труп» (1969) — Маша. «Дом для Серафима» (1973) — Софийка. «Родной дом» (1973) — Ильяна.

ЧОКМОРОВ
Суйменкул

Заслуженный артист Киргизской ССР.
Окончил Академию художеств в Ленинграде.
Снимался в фильмах:
«Выстрел на перевале Караш» (1968) — Бахтыгул. «Джамилля» (1968) — Данияр. «Чрезвычайный комиссар» (1970) — Ходжаев. «Алые маки Иссык-Куля» (1971) — Карабалта. «Поклонись огню» (1972) — кузнец Утур. «Я — Тянь-Шань» (1972) — Байтемир. «Седьмая пуля» (1972) — Максумов. «Лютый» (1973) — Ахангул. «Красное яблоко» (1975) — Темир.

Содержание

Шакен Айманов	М. Сулькин	4
Марк Бернес	Л. Рыбак	22
Наталья Бондарчук	В. Дёмин	44
Юозас Будрайтис	Л. Закржевская	58
Екатерина Васильева	И. Шилова	74
Владимир Высоцкий	И. Рубанова	90
Арчил Гомнашвили	К. Рудницкий	106
Вахтанг Кикабидзе	М. Блейман	118
Ирина Купченко	Л. Польская	130
Спартак Мишулин	В. Иванова	146
Юрий Соломин	Л. Стишова	158
Анатолий Солоницын	В. Божович	174
Светлана Тома	Л. Ягункова	190
Суйменкул Чокморов	А. Липков	202

А 43 Актеры советского кино. Вып. 11. Сост. Л. Польская и М. Хаджимурадова. М., «Искусство», 1975.

223 с. с ил.,

Очередной выпуск сборника включает творческие портреты актеров Ш. Айменова, М. Бернеса, Н. Бондарчук, Е. Васильевой, В. Высоцкого, В. Кикабидзе, С. Мишулина, Ю. Соломина, А. Солоницына, С. Чокморова и других. Рассказывая о наиболее значительных ролях этих актеров, авторы стремятся выявить характерные особенности их творческих индивидуальностей. Книга иллюстрирована портретами актеров и кадрами из фильмов. Рассчитана на широкий круг любителей кино.

А 80106=146
025[01]=75 117=74

778С

**Актеры
советского
кино**

Вып. 11

Сборник

**Составители:
Лидия Ивановна
Польская**

**Майя Шихлиевна
Хаджимурадова**

Редактор В. И. Фомин. Художник В. Е. Валериус. Макет художника С. С. Верховского. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор А. Л. Резник. Корректоры Н. Я. Корнеева и Б. М. Северна. Сдано в набор 16/X 1974 г. Подписано в печать 23/VIII 1975 г. А 03956. Формат издания 70×90/16. Бумага тифдручная. Усл.-печ. л. 16,38. Уч.-изд. л. 17,443. Тираж 150 000. Изд. № 15088. Цена 1 р. 55 к. Издательство «Искусство». 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Типография Кустаннусосакеюхтиэ Юхтейстюэ.

