



ИНОКЕНТИЙ
СМОКТАНОВИЧ

Annotation

Настоящий очерк посвящен Иннокентию Смоктуновскому и рассказывает о биографии и творчестве знаменитого актера театра и кино. Издание включает также обзор наиболее значимых ролей актера, проиллюстрированный кадрами из кинофильмов.

- [Александр Свободин](#)
 - [«Творческий портрет». Феномен Смоктуновского](#)
 - [Козинцев о Смоктуновском](#)
 - [Иннокентий Смоктуновский. Актеры советского кино. 1964 г.](#)
 - [1977 г. — Смоктуновский говорит:](#)
 - [Народный артист СССР. Иннокентий Смоктуновский](#)
-

**Александр Свободин
Иннокентий Смоктуновский. Творческий
портрет**

«Творческий портрет». Феномен Смоктуновского

Время меняет лица. Так получается, что кто-то лучше других выражает представление миллионов о любимом герое. Проходят годы, по-иному окрашивается жизнь, происходят необратимые перемены в психологии зрителей и те, кто еще в прошлом голу привлекал наше внимание, уходят в тень. Быть выразителем эталона человека той или иной эпохи почетно. Немногие из актеров удостаивались этой чести. Но как же редко актеры, которые остаются в фокусе интересов многих поколений зрителей!

Их положение меняется, но присутствие в искусстве ощутимо. Что бы и где бы не играли — в кино, в театре ли — режиссеры и исполнители держат в «уме» облик такого актера, то новое, что принес он. Это выдающиеся мастера со своей уникальной темой, выражающие социальные, нравственные, эстетические устремления общества.

Следовало бы назвать их великими, но мы стыдливо оставляем этот эпитет потомкам. Вряд ли это справедливо.

Живописец, композитор, писатель, архитектор передают свое творчество будущему в том виде, в каком получали его современники. Актер, особенно театральный, уносит его с собой. Сценический образ не существует вне зрительного зала, вне настроения тех, кто сегодня пришел в театр.

К таким выдающимся мастерам принадлежит Иннокентий Смоктуновский. Его путь необычен, а достижения столь обширны, что право же надо говорить о «феномене Смоктуновского».

Он появился более четверти века назад и сразу вызвал пристальный интерес. Внезапные превращения в искусстве, особенно исполнительском, случаются. Недаром же стала нарицательной фраза из чьей-то давней рецензии: «наутро он проснулся знаменитым!» Но крайне редко, «проснувшись» в новом качестве остаются не короткой сенсацией, а явлением, школой, направлением.

Когда «бодрствование» становится пожизненным, а создания оказываются непреходящими художественными ценностями.

Так случилось со Смоктуновским.

Читатель, взявший его книгу «время добрых надежд» и открывший те

ее страницы, где автор описывает детство, юность, испытания войной, последующие годы скитаний будет поражен и литературным слогом, каким все это написано, но прежде мытарствами героя. Юный демобилизованный солдат, уже прошедший школу войны, но еще и не знающий начальных классов мирной жизни — такова участь его поколения — юноша, мечтающий о театре, однако имеющий за плечами лишь медицинский техникум. Жизнь бросала его из театра в театр, из Норильска в Волгоград и далее и далее...

Есть «подсобные рабочие», а в театре есть «вспомогательный состав». Там подвизаются честолюбивые мечтатели или, напротив, люди тихо влюбленные в театр и желающие только быть в нем, только участвовать в ежевечернем сотворении мира.

Смоктуновский не был ни тем, ни другим. Он интуитивно ощущал, что здесь он должен, наконец, родиться как личность. Внутри его рвалось, кричало иное существо. Как случается почти младенца бросает к роялю и к изумлению взрослых мир наполняется мудростью и легкостью его звуков, так, очевидно и заколдованного театром влечет на сцену неведомая сила.

Его сравнительно долго «не видели» и «не слышали» главные и неглавные режиссеры многочисленных театров, легко отпускаявших его от себя. Даже в прямом значении слова — не слышали выразительных модуляций его голоса, бархатистого тембра, своеобразного звучания природного инструмента.

Конечно, в молодости он владел им не так как теперь, но ведь он играл и большие роли! Мне кажется все дело в том, что во всем, что он делал на сцене на заре своей актерской жизни странным образом сочеталось его ни на что и ни на кого непохожая индивидуальность и отсутствие «школы», без которой нет профессии.

Подумаешь, сколько же ему пришлось преодолеть, и диву даешься! Если нужен пример героической борьбы за свое призвание, за место в искусстве, борьбы с неверием, но прежде всего — с собой, то это Смоктуновский! Может быть поэтому рассказ о своем творчестве он начинает — вы это сейчас услышите — с рассказа о себе. Что есть я в этом мире? Что такое человек? Какова связь его с другими людьми? Мудрые вопросы, вечные вопросы...

То, что он рассказывает — литература. Она может даже раздражать — так не по канонам это написано, так непохоже. Но это он, это его... Ночная прогулка по лесу с дочерью. Ночное небо. Ночные яркие звезды. Маленькая девочка силится достать их палкой. В его голосе удивление миру.

Что это? Откуда это?

Звезды, ребенок, дочь...

У него дар впервые открывать открытое. Если же о теме, его **теме**, то это УДИВЛЕНИЕ МИРУ. И еще ЛЮБОВЬ.

Рассказывая о себе он строит композицию так, чтобы сразу же о главном — ради чего живет. И непременно сказать не буднично, а наивысшими словами. Поэтому звучит двадцать пятый сонет Шекспира:

Кто под звездой счастливою рожден, —
Гордится славой, титулом и властью,
А я судьбой скромнее награжден,
И для меня любовь — источник счастья.

И тогда естественно о том, как впервые увидел ту, что стала его счастьем, подарила ему детей. Возникает образ, возникает сцена, произносится таинственно древнее имя Суламифь, поэзия «Песни песней», но слова другие: «Что вы все играете... устроили театр из жизни». А он из театра сделал жизнь.

Смоктуновский рассказывает здесь не о своем искусстве, а о своей душе, об отношении к миру, к человеку. Мазки точно на картинах импрессионистов складываются в некий чувственный образ.

А появился он для широкой публики, в фильме «Солдаты» в 1956 году. Скромный человек в надтреснутых очках, поэтическая натура, математик, тихий интеллигент и бесстрашный офицер. Его заметили.

Если называть фильмы конца пятидесятых и шестидесятых годов, образы явившие новое слово, отразившие дух времени, то вполне возможно окажется что нынешние молодые зрители, те кому под тридцать, их и не видели. Фильмы смерчем проносятся по экранам. Даже самые значительные повторяются редко. Фильмы стареют, но образ выразивший новое, то чего ждали, остается. Оседают в душах. Живет, в образах созданных другими в последующие времена. **Тип человеческий** впервые представший в творчестве актера-первооткрывателя остается в нашей, если можно так сказать, генетической памяти.

Физик Илья Кулаков в знаменитом фильме М. Ромма «Девять дней одного года», геолог Сабинин в фильме С. Урусевского «Неотправленное письмо», Моцарт в фильме-опере «Моцарт и Сальери». В 1966-м в фильме Э. Рязанова «Берегись автомобиля» — похититель автомобилей Деточкин. Можно и дальше называть вплоть до сегодняшнего дня.

Он профессиональный киноактер, не считающий нужным ждать вдохновения или непременно запрограммированного «великого фильма». Жизнь показывает — запрограммировать великое в искусстве нельзя. И Смоктуновский снимается.

Тут важно определять концепцию человека, возникающую из **всего**, что он сделал и делает на экране и на сцене. Для этого назовем две его роли — одну в театре, другую в кино времени его «бури и натиска», две роли, определившие его жизнь. Князь Мышкин в спектакле Большого Драматического театра в Ленинграде, поставленном выдающимся советским режиссером Товстоноговым в 1958 году, и Гамлет в одноименной ленте Г. Козинцева в 1964-м.

Для его нервной артистической природы, для свойственной его манере тончайшей нюансировки психологических деталей поведения персонажа, для присущего ему удивленного взгляда на человека и веры в доброту как в высшее мерило человеческого начала образ созданный Достоевским оказался как бы его «вторым „Я“».

«В этой работе, — писал Смоктуновский, — я впервые обрел направление движения к самому себе. Он (образ Мышкина. — А. Свободин) оставил неизгладимый след на всем моем дальнейшем творчестве. Другие роли как бы хороши или дурны они не были, всегда находились под влиянием этого удивительного образа!»

Вы услышите фрагмент из спектакля, ставшего театральной легендой. Сцену первого прихода князя Мышкина к генералу Епанчину. Прозвучит сердечный, сразу проникающий вам в душу, голос мягкого, доброго, наивного человека, его пророчески страшное предсказание судьбы Настасьи Филипповны, первое его впечатление от ее трагической красоты.

...И Гамлет. Он сам рассказывает о нем, даже вспоминает мою давнюю рецензию. Она назывались «Добрый Гамлет». В этом была суть принципа. Время окрашивало вечный образ жаждой доброты, возвращало человека как меру всех вещей. И Смоктуновский выразил это томление духа.

Обратите внимание как читает он «Быть или не быть». Как выстраивает драматургию монолога, очевидно представляющего для него концентрацию смысла всей пьесы. Принц постепенно устает от тяжести мысли в этом первом монологе мирового театра.

Он играет современные роли и в театре и в кино, с годами все больше обращается к классике. Как у всякого художника у него случаются и неудачи, но его работа в искусстве, само его присутствие по-прежнему многое определяет и на сцене и на экране.

Когда я думаю, чем же объясняется это удивительное долголетие в творчестве в наш «скоростной» век, прихожу к мысли: в злободневном он ищет теперь **вечное** больше нежели в вечном **злободневное**. Он внутренне нетороплив, сегодняшний Смоктуновский и вы это непременно почувствуете, слушая его на этой пластинке.

И обратите внимание на голос, на его мелодическое наполнение, на изобразительные его возможности. Недаром же артист сыграл несколько поразительных «закадровых» ролей. Например, в фильме А. Тарковского «Зеркало». Главный герой, от имени которого ведется повествование, невидим. Именно Смоктуновскому доверено было дублировать на русский язык фильмы великого Чаплина «Король в Нью-Йорке» и «Огни рампы». Он много читает по радио и на телеэкране. Он исполнил всего «Евгения Онегина», дав глубокую и оригинальную трактовку бессмертному роману в стихах...

Композиция, предлагаемая вам изящна и закончена, в ней эхо его артистической судьбы и его раздумья об искусстве, о жизни, о будущем. От того как естествен в финале тринадцатый сонет Шекспира:

Тебе природой красота дана
На очень краткий срок, и потому
Пускай по праву перейдет она
К наследнику прямому твоему...

Пластинка фирмы «Мелодия»

Козинцев о Смоктуновском

Несколько этих строк пишутся в перерыве между репетициями. Уже много месяцев, вместе с Иннокентием Михайловичем Смоктуновским мы трудимся над образом датского принца.

Утверждению актера на роль в кино предшествуют пробы. Снимаются фотографии: подходит ли внешность исполнителя? Потом — кинопробы: способен ли актер овладеть ролью?..

Есть ли образ сложнее Гамлета?.. Однако на эту роль не было актерских проб — ни фотографий, ни кадров. Исполнитель был утвержден задолго до начала постановки; еще кончалась работа над сценарием, а мы уже пригласили Иннокентия Смоктуновского. Я верил, и верю, что именно этот актер способен прожить на экране трагическую и прекрасную жизнь человека, защищающего человечность. На экране не «звезда», а человек.

Много хороших слов можно написать об искусстве Смоктуновского: в нем и своеобразие, и естественность, и тонкость. Но одно из свойств его духовно природы представляется мне главным: внутренний свет человеческого благородства. Иннокентий Михайлович может играть лучше или хуже, проще или сложнее, но он начисто лишен всего фальшивого, пошлого.

Разумеется, балалайка — отличный инструмент. Бывают дорогие, отлично изготовленные балалайки. Смоктуновский скрипка, — инструмент поразительной тонкости и чистоты звука.

Григорий Козинцев

Иннокентий Смоктуновский. Актеры советского кино. 1964 г.

И сам он и окружающие долго не знали — талантлив ли он? Внешне он мало похож на артиста, и даже теперь, когда его достижения в искусстве общеизвестны, его не сразу узнают.

Неужели этот с виду не очень складный человек, с усталой, не очень ритмичной походкой, негромким голосом, любящий пошутить, увлекающийся всякими попутными впечатлениями, вроде бы совсем не целеустремленный, и есть тот самый Иннокентий Смоктуновский, который сыграл физика Илью Куликова с его утонченной интеллектуальной жизнью, тот самый Смоктуновский, что сыграл Моцарта, душа которого — само искусство, тот самый Смоктуновский, чей Гамлет с его глубокой человечностью прост, сдержан и изящен в каждом своем движении?

Да, тот самый.

У него непростая судьба. Фронт, куда ушел совсем мальчишкой, бои, плен, бегство из плена. Отсутствие театрального образования и жажда искусства, потребность стать артистом. Участие в самодеятельности, первые попытки играть на профессиональной сцене и скитания по различным труппам.

В театре заметили его талант, однако долго не замечали, что талант его необычен. Впоследствии постановщик «Гамлета» Г. Козинцев говорил: «У Смоктуновского отсутствует работа над ролью в обычном понимании, с ним нельзя работать, как с другими актерами».

Прошло немало времени, пока это поняли. Надо было ждать, надеяться на счастливую встречу артиста с родственным ему талантом режиссера.

А до этого он играл в театрах, в том числе в одном из московских, иногда лучше, иногда хуже. Никто не сомневался, что он одарен, но никто и не ожидал от него чего-либо необычного. Он снимался в различных кинофильмах, кадры из которых мы здесь помещаем, но большая биография его все не начиналась. Потом он говорил: «Как актера я стал ощущать себя лишь в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького... До этого я почти пятнадцать лет работал, а „прорваться“ к самому себе не мог. Раньше в работе над ролью у меня быстро наступал такой момент: ну вот, дошел до стенки, герой исчерпан. А

теперь я знаю: в стенке есть дверь, за ней — другая комната, а там — еще третья, четвертая... Не обязательно все двери открывать — должно быть чувство меры, художественной целесообразности, но важно, чтоб актер и через него зритель чувствовал: человек неисчерпаем, человек бесконечен...»

В 1958 году Смоктуновский встретился в работе над ролью князя Мышкина из инсценировки романа Достоевского «Идиот» с известным мастером советского театра, лауреатом Ленинской премии Г. Товстоноговым и режиссером Р. Сиротой.

Пришла наконец встреча, так много значившая для него. Она не была случайной. Ей предшествовал фильм «Солдаты», где Смоктуновский сыграл роль советского офицера Фарбера. Товстоногов рассказывал как-то, что, посмотрев фильм, он заметил в Смоктуновском такие черты и особенности его художественной природы, которые позволяли актеру приняться за один из сложнейших характеров гениального русского писателя.

Князь Мышкин стал первым выдающимся сценическим образом Смоктуновского, может быть, наиболее целостным и крупным из всех, созданных им.

Но первой значительной удачей его был все-таки Фарбер в фильме «Солдаты». Здесь впервые обнаружилась та человеческая тема, которую артист развивает и обогащает от роли к роли. Надо помнить, что не просто обилие хорошо сыгранных ролей в различных фильмах отличает крупный талант. Его отличает свое отношение к человеку и его связям с другими людьми.

Итак — «Солдаты».

Фарбер — интеллигент, математик, представитель хрупкой городской профессии. У него маленькие простые очки, высокий лоб, слегка приподнятые «удивленные» брови и детские губы, знаете, такая трогательная и наивная припухлость. Он говорит тонким, поразительным для окопной обстановки «штатским» голосом. И все время кажется, что он вот-вот потеряет очки или с него свалится пилотка. Негнущиеся кирзовые сапоги ему, конечно, велики, и его тонкие ноги ещё сами по себе «ходят» в сапогах. Однако же очков он не теряет, пилотка с него не сваливается, а в своих сапогах он неутомим и подвижен. И вообще вскоре после его появления на экране понимаешь, что это человек предельной выносливости и верности своему долгу. Только выносливость его не от заскорузлости или привычки к суровым условиям жизни, а верность не от привычки повиноваться.

Его стойкость от иного — от высоты его духа, от его, если хотите, утонченной душевной жизни, И еще от любви к людям, от доброты к ним, от величайшего уважения к человеческой личности и к человеческому достоинству.

Он стыдливо признается своему собеседнику в редкий час фронтового затишья, что он никогда не ударил человека («не дал никому по морде»), что он тоскует по консерватории и по симфонической музыке. Когда он бежит с пистолетом по окопу, то пистолет в его руке выглядит каким-то странным инородным предметом и кажется, что если он выстрелит, то того и гляди невзначай убьет самого себя, И однако же он умело обращается с оружием и стреляет куда надо и светится весь, как стекло под солнцем, своей человеческой высотой. Оттого солдаты уважают его, и командир он отличный.

Когда на полевом суде он обвиняет тупицу офицера, пославшего на верную смерть своих подчиненных только потому, что пресловутое «не рассуждать» — его «кредо», то устами Фарбера, его тонким, срывающимся в фальцет штатским голосом кричит сама справедливость, И не только от имени человечности он обвиняет бесчеловечность, но от имени ума — глупость, которая, может быть, хуже врага, от имени рассуждающих — нерассуждающих.

Теперь, по прошествии многих лет, вспоминая этого героя Смоктуновского, видишь некоторые черты его особенно ясно. Вот Фарбер поднял в атаку солдат. Он бежит по окопу с пистолетом в руке, потом выбирается на бруствер и машет своим. Он слегка пригнулся и бежит не оборачиваясь, призывно, но как-то по детски загребая обеими руками воздух, как бы приглашая: скорей, скорей, все ко мне! Очень похоже на людей, которые кинулись в воду, но не умеют плавать. Трогательные «штатские» домашние движения! Но он бесстрашно бежит на врага, и солдаты бегут за ним.

Неожиданный контраст физического облика Фарбера с обстановкой напряженных боев рельефно выделял его образ в фильме. И здесь обнаружилась любовь артиста к таким качествам его героя, как тонкий ум, доброта, мягкость характера, честность, стремление к правде и справедливости. И еще обнаружилось его пристрастие к внешне неэффективным приемам игры, когда все сосредоточивается в лице, в глазах, казалось бы, в едва уловимых движениях.

В фильме «Солдаты» Смоктуновский еще не воплощал с такой полнотой и заразительностью то едва уловимое дыхание жизни, как он это делал потом, но способность к такому роду воссоздания бытия человека

уже угадывалась в нем.

А потом был Мышкин.

Сейчас эта роль Смоктуновского, исполненная им в спектакле «Идиот», поставленном Г. Товстоноговым, — театральная легенда. Спектакль больше не идет. (Впрочем, недавно стало известно, что Товстоногов и Смоктуновский собираются возобновить его для телевизионного фильма. Таким образом, эта удивительная роль сделается достоянием многочисленного зрителя.)

Тогда, в сезон 1958 года, любители театра совершали паломничество в Ленинград. Слухи о необыкновенном спектакле подтверждались. Смоктуновский создавал ту редкую атмосферу, когда каждый зритель удесятерил свою чуткость, существовал в непрерывном нервном напряжении болезненного и сочувственного героя Достоевского.

Вспоминая об этом спектакле, предоставим слово одному из авторитетнейших наших критиков — профессору Н. Берковскому. Его статья о спектакле, напечатанная в журнале «Театре», явилась событием в критике.

Н. Берковский писал: «Молодой актер И. Смоктуновский, играющий князя Мышкина, стал в несколько недель знаменит. В переполненном зале господствует ощущение, что не всякий день увидишь творимое в этот раз на сцене. Среди зрителей много таких, кто смотрит этот спектакль трижды и четырежды, они хотят снова и снова быть свидетелями любившихся им сцен и эпизодов или же досмотреть какие-то упущенные подробности. Игра И. Смоктуновского так щедро и богата, состоит из такого множества первоклассных тонкостей, что не истощается желание снова очутиться лицом к лицу с главным в этой игре и делать для себя все новые и новые открытия».

В этой же статье Н. Берковский определил особенности таланта Смоктуновского, и это его определение, думается, весьма интересно для тех зрителей, которые хотят глубже понять искусство артиста.

Он писал: «И. Смоктуновский — актер обдуманного внутреннего вдохновения, все у него идет легко, свободно. В то же время каждый жест рельефен... У этого актера — дар: внешнее делать внутренним и внутреннее осторожно и деликатно выражать во вне... Смоктуновский — актер интеллектуального стиля, умеющий объединить внутреннюю действенность, „игру души“, с самой тонкой осмысленностью.

Запомним это — „игру души“ с самой тонкой осмысленностью. Это было на съемках фильма „Високосный год“, в котором он исполнял роль шофера Геннадия. Нам даже показалось тогда, что, разговаривая в

перерыве между съемками на посторонние темы, он не расставался с характером своего героя. Потом его позвали на съемку, и без видимых усилий, оставаясь вроде бы тем же самым Иннокентием Смоктуновским, который только что разговаривал с нами, он несколько раз сыграл перед аппаратом одну из драматических сцен фильма. Она заключалась в том, что Геннадий — человек слабый и безвольный, со своими понятиями о том, „что можно и что нельзя“, — продает проходимцу выигравшие облигации своей жены и гордо отдает все деньги ее сыну. Геннадий считает, что поступил не только честно (как же — отдал все деньги!), но и благородно. И он поражен и раздосадован тем, что мальчик не только не рад этому, но и считает его поступок бесчестным. В этом эпизоде Смоктуновский сыграл нравственную драму, которая лежит в основе характера Геннадия.

Он совестлив и честен в собственных глазах. Он не замазывает рук. И однако же он бессовестен и бесчестен в глазах других. Не понимая, отчего это, он думает, что все хотят навязать ему какой-то иной строй мыслей и лишить его независимости поступков и суждений. А он боится общих, хотя и правильных слов, страдает от нравоучений. У него появилась гордость слабого человека, знаете, этакое — „ах, оставьте меня в покое“. Да, я делаю все не так, я гадкий, я гублю свою жизнь, но, ради бога, не приставайте ко мне, ваши заботы для меня еще тягостнее. Уж как-нибудь я сам. Уж как-нибудь...»

Он играл вялую, но упрямую волю безвольного человека. Независимость целиком зависимого от обстоятельств. Он показывал этакую любовь ко всем того, кто любит только себя.

В противоположность роману Пановой, по которому писательницей был сделан сценарий, образ Геннадия и его судьба стали центром фильма. Фильм был про Геннадия. Образ его, обогащенный артистом, являл самый сложный характер, заставлял о многом задуматься, и в этом состоял замысел режиссера А. Эфроса. Что такое история Геннадия с внешней, так сказать, сюжетной стороны? Банальная тема «блудного Сына» в наших современных условиях. Парень попал в компанию жуликов, не разобрался, невольно погряз в их аферах, а когда понял — было уже поздно: чуть не погиб. Подонки мстят за отступничество. Ведь это же все было — скажут многие. Действительно, было в многочисленных повестях, романах, пьесах и кинофильмах. Однако такого парня, как Геннадий, до Смоктуновского не было. Это было открытием характера, который существовал в жизни, но еще не был достоянием искусства. Смоктуновский был далек, разумеется, от иллюстрации правильного положения о влиянии преступной среды на неустойчивую психологию юноши. Его Геннадий был и разный и сложный.

Он задавал нам множество загадок.

Почему ему неинтересно то, чем живут его сестра, мать и отец? Почему у него нет желания расти, учиться? Почему он такой «несчастный»? Почему все его даже благородные побуждения гаснут, не получив развития? И еще много «почему».

Он хочет приласкать мать, тянется к ней, в глазах его вспыхивает любовь, потребность в сочувствии, ласке. Но не успел он прижаться к матери, а глаза его уже погасли, руки бессильно опустились. Не хватает духа на усилие. «Зачем, еще сочувствовать начнет», — так и читается в его глазах.

Или вот еще сцена. После пирушки с дельцами из «торга», которые втягивают его в свои воровские махинации, он идет из ресторана в «теплой» компании. Потом остается один и шествует по тротуару, надвинув на глаза козырек кепки. Он слегка пьян, он в блаженстве бездумья и отключения. Идет, лениво поворачивая голову, разглядывая встречных. Идет куда-то, все равно куда. В его походке истома, довольство. «Ах, если б навеки так было!» Наверно, если б Геннадий знал эти слова рубинштейновской «Персидской песни», он обязательно промурлыкал бы их себе под нос. Он движется по тротуару — человек, достигший зыбкого идеала. Ах, как он движется! О походке его (вообще о том, как ходят герои Смоктуновского) можно написать исследование. И вдруг — стоп. Заминка. Он обнаруживает в боковом кармане пиджака деньги, много денег. Их подсунули жулики, чтоб крепче связать его с собой. Он бурно возмущается, он порывается бежать вслед за ушедшими партнерами, он даже делает шаг в их сторону, вернее, ему кажется, что он делает этот шаг. На лице его недоумение, потом раздумье (отдам, пожалуй, завтра), потом усталость и, наконец, — безразличие. В крошечное мгновение времени все эти переживания Геннадия прошли перед нами, и вот уже равнодушное «плевать» срывается с его языка.

В этом фильме артист с уникальной тонкостью передал несостоявшиеся движения души своего героя, заглохшие где-то глубоко-глубоко, невидимые не только окружающим, но неясные и ему. Он оставлял Геннадия на распутье, в момент драмы, на краю гибели. Он оставлял его **в час раздумья** над своей жизнью, который приходит к каждому человеку. Мы могли надеяться, что тупик, в котором он оказался, и живущие в нем доброта и совесть и молчаливая любовь к нему матери приведут его к людям, к труду, к обществу.

Час раздумья человека. Путь его к этому часу — самая любимая тема Смоктуновского, как она определилась по его лучшим ролям. Обаяние ума,

интеллигентность — самые привлекательные качества человека, которые он любит в своих героях. Нет общего между незадачливым шофером Геннадием и блестящим ученым Ильей Куликовым из фильма Михаила Ромма «Девять дней одного года». Почти не пользуясь гримом, Смоктуновский перевоплощается совершенно. И все-таки есть общее — Илья на пути к своему часу. Он, этакий аристократ мысли, любит эстетику науки, наслаждается процессом мышления.

Смоктуновский играет самое трудное — блестящий ум.

Играть страсть, скажем, страсть Отелло или Ромео, трудно. Трудно играть стремительное действие, внезапные превратности судьбы. Но еще труднее играть ум. Ведь это же статично, внешне бездейственно.

Он просто смотрит. Он думает. Он говорит медленно, растягивая слова. Он не спеша перебирает тысячи фотографий научного эксперимента, почти не глядя, лениво, а на самом деле молниеносно, замечая все, что ему нужно, — такова культура его работы. Он обыденно произносит: «Я посчитал — это не термояд», — произносит так, как будто он не произвел величайшей сложности расчеты ядерных реакций, а просто умножил два на три.

Можно бесконечно анализировать игру Смоктуновского в этом фильме, и все-таки, как говорят кинематографисты, «за кадром» останется еще что-то.

Может быть, это «еще что-то» — ум артиста...

Илья Куликов, звезда теоретической физики, — скептик, даже иногда кажется циником. Он тоже, как и Геннадий, плывет по течению. Правда не оттого, что не способен глубоко задуматься, а как раз от обратного, оттого, что он все обдумал и решил для себя, что мир движется и без его энтузиазма. Он тоже не любит громких слов и лобовых призывов и хочет быть более независимым от общества, чем окружающие. Он, как и Геннадий, ревниво оберегает свою индивидуальность и так же как и он, честен и чуток до стеснительности.

Любопытна одна сцена. Эксперимент удался. В огромном физическом институте возникает шумное торжество. Молодые ученые (а физика — это наука молодых) бурно веселятся: кто танцует, кто поет, все бегут куда-то, по рельсам на тележке катят шумную компанию. И когда коридор опустел, последним идет Илья. Он ведь скептик, ему не пристало быть экспансивным, а в сущности, он по-детски застенчив. И, полагая, что его никто не видит, он идет танцующей походкой шаловливого мальчишки. Он радуется со всеми, только он не любит выставлять напоказ свою радость. Он не хочет сливаться с шумящей толпой, хочет сам по себе, отдельно. Он

не любит «детского крика на лужайке», но, в сущности, любит людей...

Характер сложный, очень современный. Смоктуновский нашел множество новых и разнообразных средств для его воплощения. Мастерство актера стало увереннее.

Между фильмами «Високосный год» и «Девять дней одного года», которые снимались почти одновременно, и «Гамлетом», был скромный по своим размерам, но важный в жизни артиста фильм — «Моцарт и Сальери» по опере Римского-Корсакова.

Великий композитор положил на музыку весь до последней буквы текст гениальной «Маленькой трагедии» Пушкина. В этом фильме, где была использована старая фонограмма, то есть уже имевшаяся запись на пленку голосов двух известных наших певцов — Лемешева и Пирогова, Смоктуновский исполнил роль Моцарта.

Трудно драматическому актеру играть не разговаривая, а попадая в артикуляцию певца, чьим голосом будет озвучена его игра. Проще сказать — очень трудно открывать рот и делать вид, что поешь, и при этом еще создавать образ, играть в полную силу. Здесь происходит соединение двух искусств. Должно получиться нечто третье, и еще неизвестно, окажется ли оно искусством. «Моцарт и Сальери» — замечательный фильм, получившееся прекрасное третье. Это благодаря Смоктуновскому. Он миновал техническую трудность совмещения своей игры с вокальным озвучанием легко, шутя, словно ее и не существовало. Он сосредоточился на образе Моцарта.

Его Моцарт — человек удивительного внутреннего изящества, он в самом деле — само искусство, но он человек, прежде всего человек чуткий, добрый, отзывчивый. Оттого сцена со слепым скрипачом в фильме приобрела такое значение, какого в сценических воплощениях трагедии не имела.

Моцарту чужда жестокость Сальери, его демонстративное причисление себя к избранным. Моцарт — гений и именно поэтому прост и демократичен. Сальери, обидевший скрипача, обидел человека, это для Моцарта неприемлемо. Моцарт — Смоктуновский видит зло, но его гнетет предчувствие смерти. Печать возвышенной обреченности лежит на его челе, светится в его невыразимо грустных глазах. Он понимает все — и людей, и искусство, но его талант не защищен от злодейства. И не защищается. Защищаться и нападать будет Смоктуновский — Гамлет... Все созданные Иннокентием Смоктуновским образы, начиная с Фарбера, естественно и логично вели его к первой роли мирового театра. Это было так очевидно, что если у Г. Козинцева, взявшегося за экранизацию самой

глубокой трагедии Шекспира, по поводу других исполнителей были различные соображения, то в отношении Гамлета никаких колебаний не было: Смоктуновский!

Каждый большой актер несет в своей душе Гамлета. Всякое время рождает свой взгляд на бессмертную трагедию, она же — неисчерпаема.

Когда Смоктуновский подошел к микрофону в московском кинотеатре «Россия» в вечер премьеры «Гамлета», он сказал:

— «Наш Гамлет начинает сегодня свой путь в жизнь, к вам. Те, кого вы, увидите сейчас на экране, уже не мы. Возможно, если бы мы начали сейчас снимать этот фильм снова, мы многое сделали бы иначе...»

Гамлет 1964 года, Гамлет, продолжающий свой путь в нашей стране, Гамлет Смоктуновского — что несет он? Чем отличен? Об этом будут писать исследования — здесь же место несколькими словами.

Гамлет, лишенный мистики, нормальный, здоровый, естественный человек, оказавшийся в ненормальной, нездоровой, неестественной атмосфере, У него светлый ум. Он кажется принцем не оттого, что он принц по рождению, а оттого, что просветленность, ясность и доброта возвышают его над остальными. Это самый добрый Гамлет, его сердце доверчиво и радостно открывается в ответ на малейшее проявление человечности. Оружие претит ему, он берется за него, вынужденный отстаивать достоинство человека. Его колебания — это размышления того, кому осточертела кровь, война, междоусобица. Читатели и зрители «Гамлета» часто задают один и тот же вопрос: почему Гамлет, уверенный в злодеяниях короля, так медлит? Гамлет Смоктуновского предупреждает этот вопрос. Такой человек не поднимет руку на другого до последней возможности. Человек — это самое сложное и самое тонкое, что есть на свете, человек достоин уважения, с ним надо обращаться по-человечески! Злодейство, политиканство, военный грабеж, разврат, унижение личности — против этого восстает Гамлет.

Всему мрачному в фильме — неотесанному замку, неотесанному королю, непрерывному скрежету железных мундиров, наушничеству, подслушиванию, предательству, уживающемся с лестью в адрес того, кого предают, — всему этому в фильме придан характер нормы.

А что не норма? Улыбка Гамлета. Его удивительная душевная открытость, его ясность. Оттого так рельефны в фильме сцены, где возникают естественные и радостные человеческие связи. Гамлет встречает актеров. Молниеносно исчезает настороженная серьезность в глазах принца. «Рад вам всем. Здравствуйтесь, мои хорошие!»

Человек ликует оттого, что ощущает всем сердцем солидарность

других, человек счастлив, он купается в радости. Он в одно мгновение, словно прожиты века, достигает идеала равенства, он наслаждается им. Так начинается эту сцену, одну из лучших в фильме, Гамлет — Смоктуновский. И точно нет борьбы, которую ведет принц с королем, точно нет враждебного окружения и постоянной угрозы, точно нет муки душевной за мать. Одна секунда человеческой связи — и все забыто! Он занят искусством, отдается ему, дает указания актерам как человек искусства, опытейший режиссер.

Но увы, эта секунда проходит, его мозг обволакивают химеры, среди которых он вынужден жить, сосущая тоска по распавшейся в этом мире связи вновь захлестывает его. Поразительно, потрясающе проживает все это молчаливый Гамлет — Смоктуновский, обхвативши руками стенки бедного фургона кочующей труппы. А за кадром звучит его голос, его бьющаяся в поисках выхода мысль. И доведенный этим самоистязанием до предела, он вдруг кричит: «Завтра у нас представление!» Это почти истерика.

Или сцена с могильщиком.

И здесь, сквозь горестные и спокойные размышления о жизни и смерти все время прорывается радостное любованье принца самим могильщиком, его природным юмором, меткостью суждений философа простонародья.

Или сцена встречи с Горацио.

В рубище, с новым светом знания во взгляде принц идет набережной канала. — «Горацио, ты лучший из людей!» — И опять мгновенье полного счастья, мгновенье жизни раскованного человеческого «Я» Гамлета.

И потому что этот Гамлет превыше всего ставит естественные связи между людьми, связи, на каждом шагу порываемые столь бездарным, сколь и жестоким государственным порядком, Смоктуновский со скорбью и гневом, с огромным внутренним темпераментом проводит сцены, где его принц обманывается в своих ожиданиях душевного контакта. Это сцена прощания с Офелией, когда руки Гамлета, не прикасаясь к ней, гладят, как бы запоминают лицо девушки. Молчаливый, исполненный с тонким изяществом реквием любви. И гневная сцена с флейтой, когда принц (о, здесь он истинный принц, сын истинного короля!) дает урок человековедения предавшим его друзьям. Эта сцена, поднимающая Смоктуновского на уровень первых актеров нашего времени, — драматическая вершина фильма. Вспоминаются слова Маяковского: «А самое страшное видели вы лицо мое, когда я абсолютно спокоен!»

С абсолютным спокойствием доведенного до предела терпения, с бешенством, которое скрыто за благородной сдержанностью, с глубиной и

уверенностью человека, знающего, где истина, Гамлет говорит о высоком предназначении человека, о его неисчерпаемой сложности, о том, что человек — не предмет для различных упражнений преследующих свои цели королевских холуев и играть на нем нельзя. Можно десять раз посмотреть фильм только затем, чтобы послушать, как произносит Смоктуновский это свое «нельзя»...

Так сыграл Иннокентий Смоктуновский Гамлета 1964 года.

Он в расцвете сил и радости планов. Он хочет сыграть в кино Чацкого и Мышкина, он мечтает об образе Пушкина, он готовится воплотить на экране роман выдающегося американского писателя Джона Стейнбека «Зима тревоги нашей», он мечтает создать образ большого советского ученого...

Иннокентий Михайлович часто встречается со зрителями, с рабочими, студентами, учеными. Эти встречи, во время которых артист никогда не говорит по заранее написанному тексту, превращаются в увлекательные беседы о киноискусстве и о жизни. Ему задают вопросы, пишут письма. Как это бывает, письма разные: есть умные, но, увы, артисты кино не застрахованы и от глупых писем. Но вот письмо, словами которого хочется закончить наш очерк о Смоктуновском. Письмо это не подписано, автору просто захотелось сказать что-то очень важное для себя. «Я к Вам испытываю какое-то другое чувство, не просто благодарность. Когда мне тяжело, я вспоминаю Вас, Вашу жизнь и изумительный Ваш талант... Когда я вспоминаю Вас, в душе открывается какой-то очень чистый и светлый уголок. Я тогда начинаю верить в свою судьбу, в свое будущее...»

Так и должно действовать на человека настоящее искусство.

*Бюро пропаганды советского киноискусства.
М.1964.*

1977 г. — Смоктуновский говорит:

Работать сейчас стало намного сложнее. Растет ответственность перед зрителями, которые ждут и подтверждения того, что сделано раньше, и новых открытий. Растет ответственность и перед собой.

Требования увеличиваются, а силы, физические силы, которых столько нужно актеру, уменьшаются (возраст все-таки!). Никогда не ставлю перед собой задачи — обязательно остаться на уровне прежних работ. Нет, надо просто самозабвенно работать, надо жать с надеждой на завтра...

...Мою актерскую судьбу определил князь Мышкин, сыгранный в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького и Товстоногова. В этой работе над удивительным образом, созданным великим Достоевским (хотя до этого были другие роли и в кино, и в театре), я впервые обрел направление движения к самому себе.

Он оставил неизгладимый след на всем моем дальнейшем творчестве.

Другие роли, как бы хороши или дурны они ни были, всегда находились под влиянием этого удивительного образа.

Пушкин для меня — загадка-тайна, именуемая простым и, к сожалению, довольно часто эксплуатируемым теперь словом талант. Люблю поэзию его, прозу, исторические изыскания, статьи критические, но много больше восхищен им самим — человеком, личностью, характером его.

Должно быть, только спецификой моей работы: искать в каждом проявлении жизни, творчества, горения — первородность, основу, реактор всех этих непростых начал — человека можно несколько оправдать мой столь парадоксальный, безусловно спорный подход к самому Пушкину и его вдохновенному труду. Никогда не перестану восхищаться простым и мудрым драматургическим ходом сопоставления таланта Сальери, таланта мощного, осознанного всеми, и более всех владельцем, но лишь поверенного высчетом и нормой, с

минутой вдохновенною Моцарта, несущей вечность в легкости своей. Первый, мучаясь тщетно, ищет в себе гармонию созвучий, не спит всю ночь, поэтому сомнениями и завистью томим, как болью. Второй, борясь с бессонницей своею и лишь бы как-то скоротать ночное время, — родит шедевр.

...Я всегда безропотно иду на поводу у драматургии образа. Стараюсь погрузиться, целиком уйти в нее. Позволяю ей себя гнуть, мять, терзать. А это очень непросто — ломать себя, начинать каждый раз с нуля...Когда уже прочно сижу в материале, мною движет не только разум, а и интуиция, которая подсказывает мне ту или иную походку, выражение, жест. Одно могу сказать наверное — во многих своих героях, даже в умудренных жизнью, убеленных сединами людях, мне хочется открыть зрителю какие-то наивные, деточкинские, что ли, черты...

...Помните, как у Шекспира: кем бы ни были его герои, где бы они ни действовали — в Падуе, в Вероне ли, иль в Пизе, — они унаследовали дух, плоть, манеру раскатывать мысль и сам язык у англичан.

В какие бы костюмы ни рядились его персонажи, они — англичане. И это нисколько не обедняет их, напротив, ими приобретается еще какое-то измерение — пласт, в котором это смещение позволяет национальному гордо и дерзко пребывать в общечеловеческом — в мире.

В каком-то маленьком кинотеатре в Чили, вмещавшем 500–600 человек, не более, показывали Гамлета... Кругом было пусто, вернее, пустынно и совсем почему-то безлюдно.

Не верилось, что где-то могут люди сидеть и смотреть фильм, что вообще может собраться какое-то количество желающих смотреть этот фильм, а затем и разговаривать о нем, о Советском Союзе, о Шекспире, Чехове и о нас, советских людях. В этом мнении я укрепился после того, как представитель кинокругов Вальпараисо с гордостью указал на афишку, написанную от руки, правда, печатными буквами, что после просмотра фильма состоится встреча и беседа с исполнителем роли Гамлета — советским актером Иннокентием

Смоктуновским.

Было совсем темно. Гамлета выносили из стен Эльсинора.

Мощно и торжественно звучала музыка Шостаковича. Мы адаптировались в темноте и с удивлением обнаружили переполненный людьми зал. Многие стояли у стен, так же, как и мы.

Такого форума ну просто никак не ожидали.

Затем была прекрасная трехчасовая беседа. Было просто и здорово.

Зал после небольшого моего вступления принял форму общения, живого диалога. Тут было серьезно и смешно, задумчиво и просто весело и во всем человечески. Три часа жизни были подарены им, они подарили их нам.

Эти три часа пролетели, как вздох.

Достоевский и Шекспир помогли мне найти в себе доброту, еще какие-то иные качества, о которых раньше я, может быть, и не подозревал.

...В Москву вчера звонил...

Филипп болен, обычная простуда, и уже поправляется.

С Машкой, слава богу, все хорошо...

Соломка, хоть и была не совсем здорова, но бодро пеклась о детях и о доме, и голос по телефону звучал вроде бы радостно. Даже поблагодарила за звонок...

Моя жена, художник по профессии, совершенно неистовый колорист по восприятию всего, окружающего ее в жизни. Может быть, и на мне-то остановилась она, как на одной из красок, которой не хватало в ее цветовой палитре жизни.

Иной раз мне сдается, что когда я совершаю что-нибудь не совсем, скажем, достойное в работе или сомнительного достоинства — так, очевидно, вернее будет, — то, переживая вместе со мной мою неудачу, провал и глядя на меня, она видит не меня, а сплошную краску стыда, принявшую мои форму и контур, так же как цвет праздника и победы являю ей собой, должно быть, при удачном выступлении или серьезно сделанной работе — роли (что в последнее время реже, к сожалению, чем обратное).

Народный артист СССР. Иннокентий Смоктуновский

Он появился в кинематографе неожиданно, но закономерно. Сложилось впечатление, что его поджидали. Так случается с актерами, воплотившими не только образ человека, но и черты времени. Кинематограф запечатлевает на пленке его облик, превращает в наглядность характеристические мотивы, стремления, надежды. Вы никогда не задумывались, почему в фокус зрительского внимания, в духовный обиход миллионов людей входит тот или иной актер? Почему, например, Николай Крючков, Борис Андреев, Владимир Дружников, Алексей Баталов в разное время становились как бы лидерами? Почему, например, Любовь Орлова волновала зрительские сердца более, нежели другие современные ей актрисы?

В этот ряд встал и Смоктуновский. Такого актера нельзя разобрать, как разбирают в школе фразу, «по членам предложения», — внешность, творческий почерк, манера, персонажи. Нужно попытаться понять его связи со временем. Это сложнее биографии.

Какое же оно, время, сделавшее его одним из лидеров экрана, какой тип актера являет он собой?

Вторая половина пятидесятых годов, могучий общественный подъем, важнейшие, определившие целую эпоху государственные свершения, прошедшие под знаком обращения к ленинским нормам жизни партии и страны. Научно-техническая революция, делающая знаменем дня интеллектуальный потенциал в любой сфере деятельности.

В искусстве это время отличает пристальное вглядывание в человека, в его неповторимость, утверждение ценности каждого. Возрастает интерес к глубоким нравственным коллизиям. Он проявляется в прозе, поэзии, драме.

Кинематограф не остается в стороне. Как всегда, он отмечает перемены выдвиганием актера, приближающегося к собирательному образу человека, в которой зрители видят черты идеала.

Время потребовало актера-интеллекта в истинном значении этого слова, актера повышенной чуткости, умеющего и любящего воплощать течение и сложность мысли современного человека. Артистический облик Смоктуновского соответствовал представлениям о таком актере, отвечал даже нередко неосознанным желаниям зрителей. Вот почему, сыграв, в

сущности, две-три роли, он оказался в эпицентре скрещивающихся интересов различных зрительских слоев, стал одним из популярнейших актеров.

Выдающийся деятель советского театра Алексей Попов писал в те годы: «Изменяется тип актера, самый современный тип — это актер интеллектуального обаяния».

Таким обаянием обладает Смоктуновский.

Но он не сидел сложа руки, дожидаясь своего времени. Путь его в актеры был мучительным. Любитель кино, особенно молодой человек, берущий сегодня в руки наше богато иллюстрированное издание, должен об этом знать. Известно, легкого пути в искусство нет. Но даже с учетом этой прописной истины, надо признать его артистическую молодость тяжелой. Вот некоторые штрихи.

Родился в 1925-м году. (Следовательно, в 1975-м ему исполнилось пятьдесят. Юбилей? Нет, для него — год решений, перепутья, перелома. Но об этом позже.)

Его родина — деревня на севере Томской области. Впоследствии семья переезжала в Красноярск. Его отец, также родившийся в Сибири, был грузчиком в речном порту на Енисее. Смоктуновские происходят от тех поляков, что в тридцатые и шестидесятые годы прошлого века ссылались царем в Сибирь за восстания в «Царстве Польском». И от тех сибиряков, которые в тот жестокий век приняли их, как своих. Вместе с поколениями русских революционеров они дали Сибири первопроходцев, исследователей, врачей и учителей, немало способствовав тем освоению этого края будущего. Так что он — потомственный сибиряк.

С началом войны отец ушел на фронт и вскоре погиб. Сын вынужден был бросить школу и поступить в Фельдшерско-акушерское училище, которое затем сменил на Школу киномехаников. Начались его университеты...

Военное училище, фронт. Сержант Смоктуновский на Курской дуге, где в 1943 году произошло самое крупное сражение второй мировой войны. Он воевал и на знаменитом днепровском плацдарме, был в окружении, бежал из колонны пленных, попал к партизанам, вновь оказался в регулярных частях. Закончил войну в Германии, дошел до Берлина.

В двадцать лет, демобилизовавшись, он опять в Красноярске с немалым жизненным опытом и без всякой профессии. Собрался поступить в один из местных институтов, несколько неожиданно оказался на вступительных экзаменах в Студии драматического театра. Всегда хотел быть актером — и решил попробовать. Из студии, не окончив ее, уехал в

Норильск — тамошнему театру срочно потребовались молодые актеры. Решил учиться на сцене.

В наследство от отца получил характер скитальца, парадоксальным образом сказавшийся потом в его артистической жизни.

Начались хождения по театрам. Он играл в Норильске, Грозном, Махачкале, Волгограде. В середине сезона 1953—54 годов появился в столице. Старые московские театралы помнят его на сцене Театра имени Ленинского Комсомола. Это не удивительно. Удивительно другое — не могут припомнить они, что же он играл на этой сцене?

Разумеется, был он молод, неопытен, неумен. А все-таки дело в ином. Время его не пришло! Не было еще общественной потребности в таком именно типе актера.

В 1955 году летом начались съемки фильма Солдаты. В 1956, когда фильм вышел на экраны, уже можно было понять, что роль лейтенанта Красной армии Фарбера сыграна свежо, сильно, что исполнитель — актер своеобразнейший. Но ведь незадолго до этого, зимой, шесть московских театров отказались от его услуг, и только седьмой разрешил ему попробовать свои силы, не беря при этом на себя никаких обязательств.

Чтобы быть точным, следует сказать, что он уже появлялся на экране. Очаровательно сыграл юного поэта в телевизионном фильме «Как он лгал ее мужу» по Бернарду Шоу — был как пушинка, как дамская перчатка в аристократическом антураже. Иронический стиль язвительного ирландца был им усвоен и броско продемонстрирован зрителю. Однако фильм мало кто заметил.

Лейтенант Фарбер — гимн интеллигенту на войне, исследование природы стойкости, рожденной осознанием ценностей, которые защищал народ. Осознанием Родины с ее богатейшей историей, осознанием культуры не только выраженной вещественно, но и выраженной невещественно — в преемственности творческого духа многих поколений писателей, ученых, прославивших Россию.

Математик, представитель хрупкой городской профессии, с абсолютным слухом на красоту, на музыку природы, он говорил тонким, неподходящим для окопной обстановки штатским голосом. Все время казалось, что он вот-вот потеряет железные очки с разбитым, в трещинках стеклом, что пилотка свалится с его крупной головы, что ноги его как бы плавают в больших кирзовых сапогах. Он стыдливо признался своему собеседнику в редкий час фронтового затишья, что до войны, в «гражданке» он ни разу не ударил человека («не дал никому по морде»). И при этой невоенной «фактуре» его герой представал стойким и умным, как

подобает бойцу и офицеру.

Вспоминаю, некоторые черты его лейтенанта. Вот он бежит с пистолетом в руке по окопу. Пистолет выглядит у него каким-то инородным телом. Но когда приходит время стрелять, он стреляет хладнокровно и точно. Вот он поднял в атаку солдат. Выбирается на бруствер и машет своим, не оборачиваясь и не пригибаясь. Машет, как машут сугубо штатские, загребая руками воздух. Очень похоже на человека, бросившегося в воду не умея плавать. Трогательные домашние движения! Но он бежит на врага, и солдаты бегут за ним.

Артист в этой роли показал, что он владеет непрерывностью жизни в образе, когда все до мельчайших жестов, до мимолетных взглядов принадлежит только этому человеку, этому и никакому другому.

Когда на полевом суде лейтенант Фарбер обвинял тупицу офицера, пославшего своих подчиненных на верную смерть только потому, что «Не рассуждать» было его единственным «убеждением», то устами этого хрупкого городского человека, его тонким, срывающимся в фальцет штатским голосом, кричала сама справедливость.

Неожиданный контраст физического облика Фарбера с обстановкой боев рельефно выделил его образ в фильме. Обнаружилась любовь артиста к таким качествам своего героя, как тонкий ум, доброта, мягкость, честность, стремление к правде...

Но и Фарбер был замечен немногими. Лишь в отраженном свете его последующего успеха эту работу оценили по достоинству.

Однако как актеру ему еще многого не хватало. Его «университеты» дали ему опыт, но не явились школой мастерства. Ему, не получившему профессионального образования, уготована была тяжкая доля — самому пробиваться не только к тайнам профессии, но и к ее азбучным навыкам. Между тем его сильный талант, его актерский инстинкт требовали выхода. Он должен был совершить необходимый скачок на иной, высший профессиональный уровень. И он совершил его!

Ему помог случай, но, как гласит древняя восточная пословица, случай всегда приходит на помощь тому, кто борется до конца.

В 1957 году выдающийся театральный режиссер Георгий Товстоногов готовился к постановке спектакля «Идиот» по Ф. Достоевскому. Он искал актера на роль Мышкина. В блестящей мужской труппе руководимого им Большого драматического театра в Ленинграде — напомним лишь имена Е. Лебедева, Вл. Стржельчика, Е. Копеляна, К. Лаврова, П. Луспекаева, С. Юрского, О. Басилашвили, О. Борисова — не было актера, который в полной мере отвечал бы его замыслу. В те дни Товстоногов и увидел фильм

«Солдаты».

Так Смоктуновский попал в знаменитый театр, по праву завоевавший репутацию одного из лучших театров страны и мира.

Его партнершей в спектакле, Настасьей Филипповной, стала Татьяна Доронина. Обладая восприимчивым артистическим слухом, он впитывал опыт своих коллег, технологию работы, систему подготовки спектакля.

После премьеры он сделался знаменитым.

Мышкин Смоктуновского — одна из самых романтических театральных легенд последнего двадцатилетия. Я хорошо помню атмосферу этого успеха — что тогда делалось! Сотни театралов совершали паломничество в Ленинград. Второе открытие гениального русского писателя совпало с появлением невиданного актера. «...В переполненном зале господствует ощущение, что не всякий день увидишь творимое в этот раз на сцене. Среди зрителей много таких, кто смотрит этот спектакль трижды и четырежды, они хотят снова и снова быть свидетелями полюбившихся им сцен и эпизодов или же досмотреть какие-то упущенные подробности. Игра Смоктуновского так щедра и богата, состоит из такого множества первоклассных тонкостей, что не истощается желание снова очутиться лицом к лицу с главным в этой игре и делать для себя все новые и новые открытия».

Так писал в те дни замечательный советский литературовед профессор Н. Берковский. «Делать все новые и новые открытия» — в этих словах передано впечатление от манеры его игры, от его проникающей способности. В самом деле, создавалось впечатление — и это впечатление подтвердили его ближайшие крупные роли, что игра Смоктуновского неисчерпаема, что в нее можно входить и углубляться бесконечно, что в ней заключена та непрерывная вибрация человеческой души, что и составляет, очевидно, понятие — духовная жизнь.

В этой статье Н. Берковского говорилось: «И. Смоктуновский — актер обдуманного внутреннего вдохновения, все у него идет легко, свободно. В то же время каждый жест рельефен... У этого актера дар: внешнее делать внутренним и внутреннее осторожно, деликатно, выражать вовне. Смоктуновский — актер интеллектуального стиля, умеющий объединить внутреннюю действительность, „игру души“, с самой тонкой осмысленностью».

Игра души и тонкая осмысленность — его сильнейшие художественные средства. В ближайших же ролях он продемонстрировал их в полной мере.

Где-то на полпути его от Мышкина к Гамлету я познакомился с ним.

Обычно не принято в очерках об артистах рассказывать о них в жизни, но я рискую здесь предложить читателю записи из моего дневника, сделанные как раз в те дни 1963 года, когда в павильонах «Ленфильма» снимался «Гамлет». Ведь поведение артиста в жизни, отношение к обыденности — тоже ключ к его творчеству.

«Ранним июньским утром заезжаю за Иннокентием Михайловичем на Московский проспект — так мы условились, а он, оказывается еще не готов. Сидит на кухне, ест колбасу с компотом и радуется детским рисункам сына Филиппа. Два года назад я встретил его в павильонах студии „Мосфильм“. Он снимался тогда в картине „Високосный год“, где играл роль современного парня с трудным характером и незадавшейся судьбой. Теперь он показался мне значительнее и проще. Я подумал: может быть, это только невольно прибавляешь Гамлета к его нынешнему облику. Но, нет — в машине он меняется и говорит серьезно, не торопясь. Возле студии и вовсе показалось — замолкает, а потом в коридорах, здороваясь, разговаривая, остря, куда-то уходит мыслями. И также вдруг возвращается, и опять смешливый.

...Он сидит в кресле парикмахерши. В лице его будто ничего не изменилось, но оно другое. („Из моего невыразительного лица все можно сделать!“ — шутит Смоктуновский.) Грим малый, а изменения большие. У него засветились глаза, он помолодел и держится благороднее — принц!

...Он идет по коридору в светло-кремовой распахнутой рубашке, в черном трико, с перевязью от шпаги, красивый и стройный. Идет неторопливой походкой, выпрямившийся, совсем не так, как ходит актер Смоктуновский в жизни. В жизни он ходит слегка согнутым, и один его шаг, бывает, не совпадает по длине с другим. Любопытная походка, создающая впечатление развинченности. Его руки при это не знают, что такое ритм и свисают, побалтываясь. Кто-то спросил его: „Отчего это вы на съемке такой энергичный и собранный, а в жизни часто вялый, замедленный? — „У меня в жизни, — сказал он, — не так много сил, и я берегу их для съемки“.

...Он идет по коридору, и все оборачиваются — так он красив, да не красив — что-то в нем иное, что привлекает, заставляет посмотреть вслед. Он идет озабоченный и тихий. Входит в комнату, наклоняется над столом, и висящий на его шее портрет — медальон короля-отца, отвисает на цепочке, высываясь из выреза рубашки. Он прячет медальон за пазуху, на грудь, потом тихо говорит: „Надо будет так во время поединка... спрятать... хорошая деталь“.

Не знаю, окажется ли эта деталь потом на экране и увидим ли мы ее в

сцене поединка Гамлета с Лаэртом. Возможно, среди сотен других деталей эта не покажется существенной, и он ее отбросит. Важно другое. Важно заметить, как приходят к нему эти детали.

Режиссер Анатолий Эфрос, снимавший с ним фильм „Високосный год“, рассказывал, что бывали случаи, что даже он, постановщик, не замечал всей сложной внутренней жизни, которую прожил в короткий момент герой Смоктуновского. Потом, когда отснятый материал просматривался на экране, режиссер убеждался, это был совсем не „пустой“ момент.

... Едем в электричке.

Он в мятой ковбойке и в старых спортивных брюках. Оброс рыжей щетиной. И все смеется. В середине лба у него выбрита челка, исчезли залысины, и лицо сделалось шире и улыбка тоже. Так нужно для грима Гамлета. И все смеется. Полная женщина против нас смотрит на него и тоже смеется. „Смешной я парень, да?“ — вдруг спрашивает Смоктуновский. — „Да нет, — говорит, радуясь, женщина, — я вас на экране видела, а теперь вот так увидала...“

Он показывает мне и женщине этюд. (Он все время должен что-то рассказывать, показывать, что-то наблюдать.) Двое шахматистов играют в карманные шахматы, такие маленькие, точно пилка для ногтей. Суетятся, думают, переживают и что-то там двигают, у себя под носом. Потом он замечает у дверей девчонок. Одна хохочет, заливается — палец покажи! Он показывает девчонку. Как накапливается в девчонке смех, как она подходит к тому моменту, когда вот-вот „запустится“.

Потом вспоминал о посещении психиатрической больницы. Это было, когда он готовил роль князя Мышкина. Он быстро показал двух душевнобольных, из которых один все время парировал успокаивающие вопросы врачей. Его глаза я и теперь вижу. Слишком внимательные, слишком нормальные. Обостренно, точно и естественно отвечал больной на вопросы врачей о литературе. Болезнь выразалась лишь в одном пункте его поведения, во всех остальных он был здоров. И снова Смоктуновский не показал этого пункта. Он изображал нормального человека, а этот невысказанный пункт болезни был словно отпечатан на его лице. После Смоктуновский рассказал, в чем состоял этот пункт, но мог бы и не рассказывать...

Что меня тогда поразило? Зачем привел я эти записи? Тут видна характеристическая черта его артистической личности — пристрастие к изображению и проживанию различных процессов психической жизни человека. Именно процессов. Приходит неожиданное сравнение. Все

знают, чем отличаются хорошие радиоприемники от упрощенных. В хороших есть растянутые диапазоны. Например, двадцать пять метров большая линия. А в плохих — просто точка на шкале. Вот и он — любит растянутый диапазон.

Четыре роли дали нам Смоктуновского, ставшего целым понятием в кинематографе. Он сыграл их в 1962—64 годах в фильмах „Високосный год“, „Девять дней одного года“, „Гамлет“, „Моцарт и Сальери“. В первом из них он встретился с выдающимся театральным режиссером Анатолием Эфросом, второй и третий — произведения крупнейших мастеров советского кино Михаила Ромма и Григория Козинцева. Фильм-опера „Моцарт и Сальери“ — несколько особняком.

Эти четыре работы — ключ к его творчеству. С ними необходимо познакомиться подробнее.

Фильм „Високосный“ год поставлен по роману В. Пановой „Времена года“. В отличие от романа, в центре фильма оказался образ Геннадия, его судьба. Далеко, не главный персонаж книги, обогащенный артистом, заставлял зрителя неотрывно следить за ним.

Что такое история Геннадия, если взять ее внешний сюжет? Достаточно банальная тема такого современного „блудного сына“. Попал в компанию жуликов, не разобрался, невольно погряз в их аферах. Когда понял, было поздно, чуть не погиб — подонки мстят за отступничество. Казалось бы, все это уже было в многочисленных фильмах „на моральную тему“. Но такого парня, какого сыграл Смоктуновский, не было! Это открытие характера, его тщательное и виртуозное исследование. Артист далек от иллюстрации тезиса о влиянии преступной среды на неустойчивую психологию юноши. У Геннадия прекрасная семья. В доме атмосфера уважения друг к другу, чистое отношение к труду. А он — такой!

Словно живет в некоем сне, плывет по течению, инстинктивно выбирая фарватер, где не надо прилагать усилий, где можно меньше соприкоснуться с обществом. Он совестлив и честен в собственных глазах, не замазает рук, однако бессовестен и бесчестен в глазах других. Не понимая, отчего это, он думает, что другие люди хотят навязать ему свой строй мыслей, лишить его независимости. А он боится нравучений, „правильных слов, у него гордость слабого человека, знаете, этакое: "Ах, оставьте меня в покое, да, я делаю все не так, я гадкий, я гублю свою жизнь, но, ради бога, не приставайте ко мне, ваши заботы для меня еще тягостнее, я как-нибудь сам..."

Он играл вялую, но упрямую волю безвольного человека,

независимость целиком зависимого от обстоятельств и настроений, любовь ко всем того, кто любит только себя. Впрочем, даже на сознательный эгоизм у Геннадия не хватает сил. Вялость, старческая дряхлость во всех его проявлениях.

Он задавал множество загадок, этот Геннадий. Игра актера в этом фильме являла новую ступень мастерства.

Вот партитура одной лишь сцены после пирушки с дельцами из торго, которые втягивают его в свои воровские махинации, он идет из ресторана в "теплой" компании. Потом остается один и шествует по тротуару, надвинув на глаза козырек кепки. Он слегка пьян, он в блаженстве бездумья и отключения. Идет, лениво поворачивая голову, разглядывая встречных. Идет куда-то, все равно куда. В его походке истома, довольство, "Ах, если б навеки так было!" Наверно, если б Геннадий знал эти слова рубинштейновской "Персидской песни", он, пожалуй, промурлыкал бы их себе под нос. Он движется по тротуару, человек, достигший зыбкого идеала.

Ах, как он движется! О походке его (как и вообще о том, как ходят герои Смоктуновского) можно написать исследование. И вдруг — стоп. Заминка. Он обнаруживает в боковом кармане пиджака деньги, много денег. Их подсунули жулики, чтоб крепче связать его с собой. Он бурно возмущается, он порывается бежать вслед за ушедшими партнерами, он даже делает шаг в их сторону, вернее, ему кажется, что он делает этот шаг. На лице его недоумение, потом раздумье (отдам, пожалуй, завтра!), потом усталость и, наконец, равнодушие. И когда в крошечное мгновение времени все эти переживания Геннадия прошли перед нами, когда Смоктуновский до предела "растянул этот диапазон, равнодушное "плевать" срывается с его языка.

И Гамлет. Первая роль мирового театра. Григорий Козинцев рассказывал, что у него не было колебаний в выборе актера Смоктуновский!

Шекспировская трагедия вечна потому, что она ставит своего героя перед главными вопросами жизни. Шекспир проводит Гамлета сквозь строй жестоких вопросов о смысле бытия, о назначении человека. Поэтому каждое время читает "Гамлета" по-своему, насыщая его своими идеалами и проблемами.

"Гамлет" Козинцева и Смоктуновского — это "Гамлет" 1964 года, и по нему так же будут судить о времени создания.

Гамлет, лишенный мистики, нормальный, здоровый, естественный человек оказавшийся в ненормальной, нездоровой, неестественной

атмосфере. У него светлый ум. Он кажется принцем не оттого, что он принц по рождению, а оттого, что просветленность, ясность и доброта возвышают его над остальными. Это самый добрый Гамлет. Его сердце доверчиво и радостно открывается в ответ на малейшее проявление человечности.

Оружие претит ему, он берется за него, вынужденный отстаивать достоинство человека. Его колебания — это размышления того, кому осточертела кровь, война, междоусобица.

Читатели и зрители "Гамлета" часто задают один и тот же вопрос: почему Гамлет, уверенный в злодеяниях короля, так медлит? "Гамлет" Смоктуновского предупреждает этот вопрос. Такой человек не поднимет руку на другого до крайней необходимости.

Всему мрачному в фильме — неотесанному замку, неотесанному королю, непрерывному скрежету железных мундиров, наушничеству, подслушиванию, предательству, уживающемуся с лестью в адрес того, кого предадут, — всему этому в фильме придан характер нормы.

А что не норма? Улыбка Гамлета. Его удивительная душевная открытость, его ясность. Оттого так рельефны в фильме сцены, где ОЗКЮ естественные и радостные человеческие связи. Гамлет встречает актеров. Молниеносно исчезает настороженная серьезность в глазах принца: "Рад вам всем. Здравствуйте, Мои хорошие!"

Человек ликует оттого, что ощущает всем сердцем солидарность других, человек счастлив, он купается в радости. Он в одно мгновение, словно прожиты века, достигает идеала равенства, он наслаждается им. Так начинается эту сцену, одну из лучших в фильме, Гамлет — Смоктуновский.

Но, увы, эта секунда проходит, его мозг обволакивают химеры, среди которых он вынужден жить, сосущая тоска по распавшейся а этом мире связи вновь захлестывает его.

И здесь я снова предложу читателю запись из моего дневника 1963 года.

"Мы входим с ним в павильон, изображающий тронный зал Эльсинора. Здесь произойдет схватка и погибнет Гамлет, а пока здесь тихо, здесь жду.

Киносъемка — это школа ожидания, не научишься ждать — с ума сойдешь. Ждут всего. Ждут пока установят свет, пока установят кадр, ждут пока прорепетируют с актерами, в мизансцене и с каждым в отдельности, ждут, пока прорепетируют с "массовкой", ждут, пока прорепетируют все вместе... Закон съемки — ждать.

Все чувствуют, когда Смоктуновский появляется в павильоне, даже те,

кто занят где-нибудь за декорациями и не видит его. Меняется жизнь'. Становится яснее, теплее, что ли.

Он прост, дурашлив, шумлив и тих, Все время что-то делает, чем-то живет. Нервничает, никого не велит пускать. Но всем хочется погреться возле Смоктуновского.

Репетируют тур боя. Еще не настоящий бой прикидка. Гамлет и Лаэрт проделывают это вполсилы, но последний выпад Смоктуновский вдруг совершает с такой яростью и энергией, что тут же выдыхается и, остановившись на крик судьи, тяжело дышит. Лаэрт отворачивается, а Гамлет подходит к Горацио и запыхавшись обнимает его, почти повисает на нем. Через плечо Горацио он смотрит на нас и думает. Гамлет пытается понять, отчего же так трудно, отчего так напряженно ведь это же игра. Игра? Но почему же руки дрожат, и сердце его колотится так, что мы, стоящие метрах в десяти от места боя, слышим его. Гамлет ведь не знает, что все это всерьез, он отдыхает и соображает, догадывается. Потом вдруг хитро на меня поглядывает, подмигивает и смеется. Гамлета нет, есть Смоктуновский. Трудно уловить незаметные, нервные и внезапные переходы артиста от прикидки к игре всерьез, еще труднее проследить саму игру — уже начавшуюся жизнь его героя.

Еще тур боя, это уж перед самой съемкой. Гамлет азартно фехтует, весь энергия и подъем, радостно проживая этот момент, он нападает пригибаясь, теснит Лаэрта. В три дьявольских порыва — раз, раз, раз — он отбрасывает противника, и лицо его перекошено от полноты жизни, еще не от ненависти. Он еще живет, а не мстит, еще борется, а не наказывает, а борьба — радость. Лицо его ясно, и можно понять все.

После съемки Козинцев говорит: — "Он привлекает тем, что в нем горит какой-то внутренний свет, я иначе это не могу назвать. Он меня поражает загадочностью своего творческого процесса. У Смоктуновского нет никакой заданности, есть грандиозная интуиция. Он начинает чувствовать те вещи, которые могут быть нажиты огромным изучением материала...

Гамлет превыше всего ставит естественные связи между людьми, связи, на каждом шагу порываемые столь бездарным, сколь и жестоким государственным Порядком. Смоктуновский со скорбью и гневом, с огромным внутренним темпераментом проводит сцены, где его принц обманывается в своих ожиданиях душевного контакта. Это сцена прощания с Офелией, когда руки Гамлета, не прикасаясь к ней, гладят, как бы запоминают лицо девушки. Молчаливый, исполненный с тонким изяществом реквием любви. И гневная сцена с флейтой, когда принц (о,

здесь он — истинный принц, сын истинного короля!) дает урок человековедения предавшим его друзьям. Эта сцена, поднимающая Смоктуновского на уровень первых актеров нашего времени, — драматическая вершина фильма. Вспоминаются слова Маяковского: "А самое страшное видели вы — лицо мое, когда я абсолютно спокоен!"

С абсолютным спокойствием доведенного до предела терпения, с бешенством, которое скрыто за благородной сдержанностью, с глубиной и уверенностью человека, знающего, где истина, Гамлет говорит о высоком предназначении человека, о его неисчерпаемой сложности, о том, что человек — не предмет для различных упражнений, преследующих свои цели королевских холуев, и играть на нем нельзя. Можно десять раз посмотреть фильм только затем, чтобы послушать, как произносит Смоктуновский это свое "нельзя"...

Так сыграл он Гамлета.

Нетрудно заметить, сколь отвечал его принц духу времени.

Друга я ипостась свободного и естественного человека — Моцарт. Моцарт — идеал Гамлета, в нем все — гармония! Нельзя было и предположить, что фильм, словно бы изначально обреченный на иллюстрацию к фонограмме двух выдающихся певцов — Лемешева и Пирогова, даст такой результат. Что роль Моцарта сможет стать достижением именно драматического актера. Но она стала таковой.

Трудно драматическому артисту играть не разговаривая, а попадал в артикуляцию певца, чьим голосом будет озвучена его игра, очень трудно открывать рот и делать вид, что поешь и при этом еще создавать образ, играть в полную силу. Здесь происходит соединение двух искусств. Должно получиться нечто третье.

Он миновал техническую трудность совмещения своей игры с вокальным озвучанием легко, шутя, словно ее и не существовало. Он прошел ее, как проходит музыкант-виртуоз труднейшее место, так что слушатели и не подозревают, что это трудное место. Смоктуновский сосредоточился на образе Моцарта.

И снова запись тех лет...

"Смоктуновский приехал в Москву и, рассказывая о фильме, сыграл один эпизод.

Моцарт приходит к Сальери. Он принес ему "две, три мысли", чтобы проверить, какое впечатление они произведут. Моцарт бочком садится за инструмент, левая рука его на крышке клавиатура, правой начинает наигрывать. И все оглядывается. Там, сзади, в кресле, смотрит ему в затылок Сальери. Моцарт знает цену двум, трем мыслям — совсем не

пустячок принес он. Он наигрывает медленную часть на высоких нотах и хитро посматривает на Сальери: "Ну как тебе? Ах, не очень?! А вот сейчас?" И озорничает, как ребенок, посматривая смеющимся глазом — то ли еще будет, сейчас, сейчас! (Давно снята с крышки левая рука.) И вдруг гром аккорда на мрачных низах. Но тут уж не до Сальери. На экране печальные, трагические глаза Моцарта — ведь это же предчувствие "Реквиема". Потом он оборачивается к другу: ну как? Но этого и спрашивать не надо: обернувшись, Моцарт увидел потрясенное лицо Сальери. Пушкин, рисуя душевное состояние обоих, не дал Моцарту реплики. Он молчит, ждет. Первым заговаривает Сальери: "Ты с этим шел..." Но верный себе поэт опускает ремарки, которые, вероятно, вписал бы иной драматург: "Окончив играть, Моцарт молчит" или "потрясен" перед репликой Сальери, или что-нибудь похожее. Смоктуновский играет ненаписанные Пушкиным ремарки, все его умолчания.

Его Моцарт — человек удивительного внутреннего изящества, он в самом деле — само искусство, но он человек, прежде всего человек чуткий, добрый, отзывчивый. Оттого сцена со слепым скрипачом в фильме приобрела такое значение, кого в сценических воплощениях трагедии не имела.

Моцарту чужда жестокость Сальери, его демонстративное причисление себя к избранным. Моцарт — гений и именно поэтому прост и демократичен. Сальери, обидевший скрипача, обидел человека, это для Моцарта неприемлемо. Моцарт — Смоктуновский видит зло, но его гнетет предчувствие смерти. Печать возвышенной обреченности лежит на челе, светится в его невыразимо грустных глазах. Он понимает все — и людей, и искусство, но его талант не защищен от злодейства. И не защищается. Защищаться и нападать будет Смоктуновский — Гамлет...

Одна работа наплывала тогда на другую "Девять дней одного года" почти совпадали с "Гамлетом", но характер физика Ильи Куликова стал новым открытием артиста, находившегося на взлете своего дарования.

Любопытно, что режиссер заметил Смоктуновского давно. Смоктуновский сыграл крошечную проходную роль — эпизод в фильме "Убийство на улице Данте". Такую крошечную, что вряд ли найдется зритель, который ее запомнил. Запомнил Ромм.

Фильм — произведение тех лет, когда атомная физика сделалась средоточием проблем века, — научных, моральных, политических. Интерес к физикам стал всеобщим. Фильм Ромма ставил главные вопросы эпохи. Его герои являли как бы энциклопедию человеческих типов научной среды.

Час раздумий человека. Путь его к этому часу — едва ли не любимая

тема Смоктуновского, как она определилась по его лучшим ролям. Нет общего между незадачливым шофером Геннадием и блестящим ученым Ильей Куликовым из фильма Михаила Ромма "Девять дней одного года". Почти не пользуясь гримом, Смоктуновский перевоплощается совершенно. И все-таки есть общее — Илья на пути к своему часу. Он — аристократ мысли — любит эстетику науки, наслаждается процессом мышления. Смоктуновский играет самое трудное — блестящий ум!

Он просто смотрит. Он думает. Он говорит, медленно растягивая слова. Он не спеша перебирает тысячи фотографий научного эксперимента, почти не глядя, лениво, а на самом деле молниеносно замечая все, что ему нужно, — такова культура его работы. Он обыденно произносит: "Я посчитал, это не термояд, — произносит так, как будто он не произвел величайшей сложности расчета ядерных реакций, а просто умножил два на три.

Илья Куликов — звезда теоретической физики, скептик, даже иногда кажется циником. Он тоже, как и Геннадий, плывет по течению. Правда, не оттого, что не способен глубоко задуматься, а как раз от обратного, от того, что он все обдумал и решил для себя, что мир движется и без его энтузиазма и тоже не любит громких слов и любовь их призывов и хочет быть более независимым от общества, чем окружающие.

Любопытна одна сцена. Эксперимент удался. В огромном физическом институте возникает шумное торжество, стихийное веселье. Кто танцует, кто поет, все бегут куда-то, по рельсам на тележке катят шумную компанию. И когда коридор опустел, последним идет Илья. Он ведь скептик, ему не пристало быть экспансивным, а в сущности, он по-детски застенчив. И полагая, что его никто не видит, он идет танцующей походкой шаловливого мальчишки. Он радуется со всеми, только он не любит выставлять напоказ свою радость, не хочет сливаться с шумящей толпой.

Таковы роли, давшие нам Смоктуновского.

С тех пор прошло одиннадцать лет. Он снимался много, жадно, предстал в неожиданном свете. Удивлял, поражал, заставлял досадовать и сожалеть, вновь удивлял, радовал и повергал в недоумение...

Уже в 1966 году к этим четверым прибавился Деточкин из фильма Эльдара Рязанова "Берегись автомобиля".

Как понять этот фильм? Как определить этого человека? Чудак? Да, чудак. Чудак немислимый, единственный. Взятый в одиночку ввести в мир немедленную справедливость.

Он, понимаете ли, не мог перенести вида граждан, покупающих автомашины на нетрудовые доходы. Он у них эти машины экспроприировал (то есть угонял), не дожидаясь вмешательства милиции,

суда.

Вспоминая старинные жанры, фильм можно бы отнести к трагифарсу. Но герой его в рамки какого-либо жанра не укладывается.

Этакий недотепа с хохолком, тонкой шеей, добрыми глазами. Понимающий, что так нельзя, — но что же делать, если он иначе не может?! В Деточкине артист смешал все краски, был ни на что не похож! Он сделал фильм крупнее, неожиданнее, придал ему серьезную тему.

В Деточкине было что-то чаплиновское. Печальные глаза его вспыхивали светом идеи как раз в тот момент, когда зритель готовился над ним посмеяться. В кинематографическом мире комических ситуаций он жил по закону совести...

У него были моменты высшей детской радости, как у Моцарта. Болезненной доброты, как у Мышкина. Раздумий, как у Гамлета. Интеллектуальных эскапад, как у Куликова. Но это был ни Моцарт, ни Мышкин, ни Гамлет, ни Куликов. Это был Деточкин, весь от земли, агент по страхованию в куцем пиджачке. Артист нигде не "завышал" его цену, но доказывал его ценность. Он создал Чудака! А надо сказать, что чудак — это самое сложное для артиста. Мировая литература нередко использовала образ чудака для защиты наиболее возвышенных мыслей о человеке. Чудаком был бессмертный Дон Кихот.

Он не чуждался и маленьких ролей и даже ролей, где его нет на экране. В двух фильмах он продолжил свою линию Достоевского. В "Преступлении и наказании" Льва Кулиджанова исполнил роль Порфирия Петровича. Его следователь, изучая Раскольникова, сам духовно растет. Это было неожиданно, полемично по отношению к прежним трактовкам.

Порфирия Петровича привыкли читать как некую пружину для раскрытия преступления Раскольникова, и для усугубления его нравственных мучений. Смоктуновский сосредоточивается на ценности его собственной личности. В последнем свидании своего героя с несчастным убийцей артист передает ту лихорадку спокойствия, что столь характерна для типов Достоевского.

Поняв, что Раскольников жертва сложных социальных отношений, желая смягчить его участь, Порфирий Петрович Смоктуновского проживал в этот момент и его судьбу, его путь к убийству, он как бы брал на себя психологию преступника. Артист создавал двойную психологическую проекцию — собственную внутреннюю жизнь Порфирия Петровича и его, как переживал Порфирий Петрович душевную драму Раскольникова.

В другом фильме эта линия представала в небольшой "проходной" роли.

"Живой труп" режиссера Владимира Венгерова. Смоктуновский сыграл Ивана Петровича, "гения", спившегося провинциального артиста, того самого, который в сцене суда приносит Феде Протасову пистолет. Артист нашел тот сдвиг в сознании персонажа, когда он становился уже не жалок, но зловец. Смоктуновский показал, что владеет "странностью", "странноватостью" как неким качеством характера своего персонажа.

Столь же счастливо удалась ему маленькая роль в огромном фильме "Укрощение огня", посвященном героям космического века. Он сыграл Циолковского, предтечу космоплавания.

В провинциальной дореволюционной Калуге жил человек будущего века, провидец, казавшийся нередко горожанам сумасшедшим. Гений — это аномалия, непохожесть. Смоктуновский показал человека, живущего в свете озарения, уже знающего то, что другие считают чудом.

Но там, где нет внутреннего борения, нет трагического сдвига, напряжения мысли или есть лишь ее имитация, там Смоктуновский не одерживал побед, хотя и делал все, что в силах профессионального актера, чтобы фильм смотрелся. Так случилось в "Чайковском". Так случилось в "Романсе о влюбленных", где режиссер попытался использовать его как некий знак "странности". Смоктуновский решительно не годится для знаков, символов, для внешнего или поверхностного. Его стихия то, что Лев Толстой называл диалектикой души.

Еще и еще раз он доказывает это в фильмах, где его нет на экране, создавая новую традицию полнозвучного закадрового героя, полноправного, "видимого" участника действия. Так он сыграл роль четвертого сына, от имени которого ведется повествование в фильме "Последний месяц осени", поставленном режиссером Владимиром Дербеневым по рассказу Иона Друцэ. Герой — все время в событиях. Он оценивает, переживает, занимается собою, собственными поступками. Его глазами мы смотрим на старика отца, на сестру и троих его братьев, на семейные устои молдавского села...

Другой пример "закадрового героя — "Зеркало" Андрея Тарковского, когда голос принадлежит человеку, чья текучая, сбивчивая мысль ведет фильм прихотливой дорогой наплывающих воспоминаний. Мы многое можем сказать об этом человеке не видя его, лишь слушая голос...

В конце шестидесятых и в начале семидесятых годов он сыграл немало удачных ролей и, если не все они встали в ряд с его высшими достижениями, то, может быть, это еще и потому, что он, образец высокопрофессионального киноактера, считал своим признанием и долгом — сниматься!

Иннокентий Смоктуновский — кинозвезда первой величины с заслуженной и устойчивой международной репутацией.

Это актер, обладающий такими редкими качествами, которые делают его организующим началом фильма, приводят к тому, что фильм как бы ориентирован на него, на его индивидуальность. Задачи, которые ставят сценарист и режиссер, реализуются через него. Его эмоциональная тональность создает атмосферу фильма. Даже если играет он и не главную роль.

Однако по меньшей мере одна его роль семидесятого года должна быть названа здесь и поставлена в ряд с лучшим, что он сделал.

Параллельно работе в "Преступлении и наказании" он снимался в фильме "Дядя Ваня" по Чехову у режиссера Андрея Михалкова-Кончаловского. Он играл Войницкого — дядю Ваню.

В нежном, тонком, интеллигентном дяде Ване, смешном, несколько неуклюжем, засидевшемся и одичавшем в деревне, зрело трагическое ощущение "не так" прожитой жизни, потраченной на служение пустоте. Его герой боялся показаться смешным, пошлым и оттого выглядел смешно и нелепо в самые патетические моменты. В этом образе проглядывала чеховская ирония. Уловив ее, Смоктуновский как бы избавился от могучей инерции дорогих ему образов Достоевского, показал, что нащупал новый стиль, стиль Чехова.

В 1975 году актер отметил свое пятидесятилетие. Этот год оказался для него годом сомнений. Фильм "Романс о влюбленных" не принес ему успеха. Фильм "Дочки-матери" Сергей Герасимова, где он исполнил одну из главных ролей, заставил насторожиться — в его манере появились столь несвойственные ему в прошлом черты самоприглядывания, самооценки.

Что играть и как играть? Вот гамлетовский вопрос, преследующий его сегодня.

Он вернулся в театр, сыграл роль царя Федора в классической драме А. К. Толстого "Царь Федор Иоаннович" на сцене Малого театра.

Он снимается, играет в телевизионных фильмах и спектаклях. В 1975 году режиссер В. Мотыль создал фильм к 150-летию восстания декабристов — "Звезда пленительного счастья", интересное и дискуссионное произведение. Смоктуновский сыграл небольшую роль губернатора Цейдлера, не пускавшего жен "государственных преступников" в Сибирь. Артист придал своему персонажу черты извращенной личности, дал портрет некогда порядочного человека, сломленного двусмысленным, фальшивым положением исполнителя "царской воли". И в этом образе видно наследие образов Достоевского. Он

сыграл Гаева в телевизионной постановке "Вишневого сада", продолжив линию своих чеховских героев. В качестве партнера М. Плисецкой участвовал в "Вешних водах" — телевизионной фантазии на темы Тургенева. В Московском Художественном театре с большим успехом играет заглавную роль в чеховском "Иванове".

Кажется, вернулся в театр основательно, чтобы вновь ощутить чувство локтя партнеров на сцене, необходимость ансамбля, дыхание зрительного зала, его помощь и участие.

Он многое сделал, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, для нашего искусства. Не боясь преувеличений, можно сказать, что он составил определенную эпоху в советском кинематографе.

Он многое сделает и залогом тому — тот час раздумий, в который мы застаем его сегодня...

Бюро пропаганды советского искусства. М., 1977.