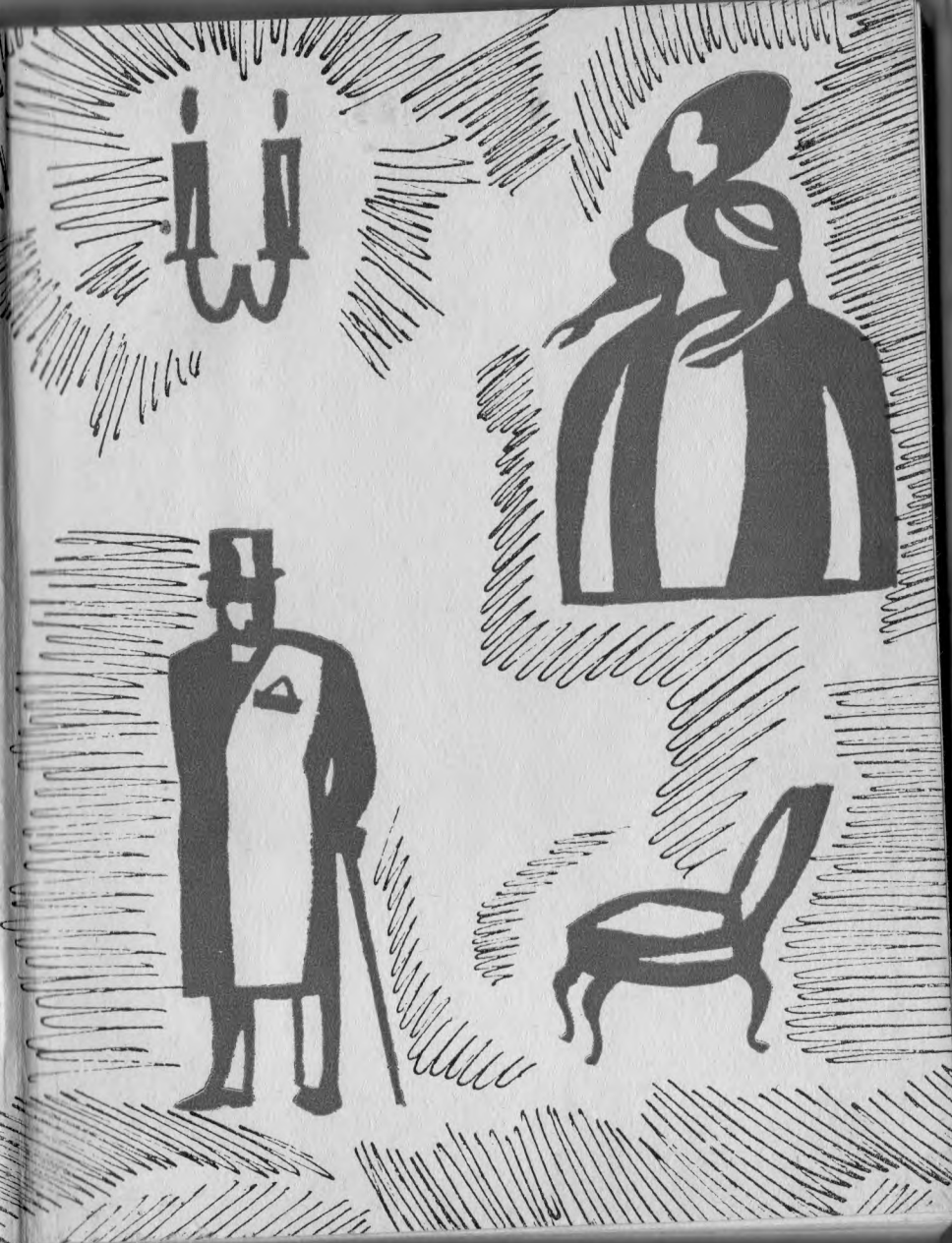




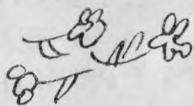
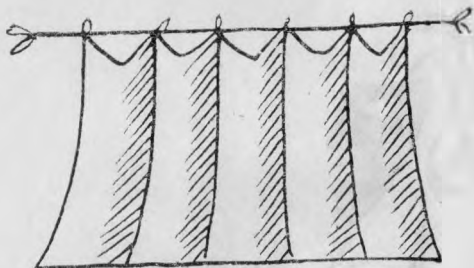
ЮР. ЗУБКОВ
СУДЬБЫ
АКТЕРСКИЕ



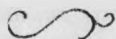
30



Юр. ЗУБКОВ
СУДЬБЫ
АКТЕРСКИЕ



Юр. ЗУБКОВ



**СУДЬБЫ
АКТЕРСКИЕ**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ» МОСКВА
1969

*Другу моему, дипломышленнику
и помощнику, жене моей
Вере Игнатьевне посвящаю*

ОТ АВТОРА

Давно ушло в прошлое такое понятие, как театральная провинция. Талантливые мастера сцены, ни в чем не уступающие своим столичным собратьям и способные украсить любую московскую или ленинградскую сцену, работают сегодня во многих городах нашей страны. Актеры разных поколений, они горячо любимы зрителями, которые не пропускают ни одного нового спектакля с их участием. А порой бывает и так, как, шутя, сказал один современный поэт: актеров этих ходят смотреть «всей семьей — от деверя до шурина».

Но что приносит тому или иному актеру популярность, делает его любимым зрителями? Не способность ли воплощать на сцене самые различные, непохожие друг на друга характеры, не утрачивая, однако, своей собственной художнической индивидуальности, своей

человеческой личности? Не в этой ли способности самое существо актерского таланта, актерской профессии? А если так, то как развивает в себе человек эту способность, откуда приходят к нему знание и понимание множества людей, самых разнообразных, неповторимых характеров?

Именно обо всем этом и прежде всего о том, как формируются самой действительностью и ее впечатлениями талант и личность актера, и написана эта книга. В ней нет выдуманных героев. Равно как и нет выдуманных судеб. Все, о ком рассказывается на ее страницах, — реальные люди. За исключением солиста Большого театра Евгения Райкова, все ее герои — драматические актеры. Трое из них — Николай Белоусов, Виктор Кузнецов и Валентин Мачкасов — народные артисты РСФСР. Ирина Блажнова, Татьяна Демидова, Ольга Денисова и Матвей Шарымов удостоены звания заслуженного артиста республики.

Кроме профессии, этих людей объединяют их путь к сцене — сложный и увлекательный, те многотрудные жизненные университеты, которые каждому из них пришлось пройти. И вероятно, именно в силу этого биографии героев не только резко не схожи между собою, но порой, при всей этой несхожести, удивительно напоминают одна другую.

Но и в схожести и в различии эти актерские судьбы говорят прежде всего о том, что талант и творчество формируются и питаются самой жизнью, полной тревог, забот и испытаний. О том, что биография и судьба каждого человека и художника ручейками вливаются в могучую реку биографии и судьбы Страны и Народа. И только тот актер способен выразить свое Время, который не мыслит себя отдельно от него.



ПАРЕНЕК ИЗ ПРИСЛОНИХИ

... **П**оследний вальс — и бал окончен. Выпускники ушли из школы сразу же вслед за музыкантами. Отправились всем классом встречать рассвет на Волге. Долго стояли на берегу, на самом высоком месте, прозванном симбирцами Вешцом. На том самом месте, где когда-то часами сидел с книгой в руках гимназист Володя Ульянов. Молча слушали тишину. Смотрели на уснувшую воду. Думали о том, что десять лет, прожитых в школе, стали уже их прошлым. А затем, когда тишину спугнули проснувшиеся люди, гурьбой пошли к областной больнице. Постояли у окна. Потихонечку завели песню о дальнем море, о яростных и непокорных людях... Окно вскоре распахнулось, и выглянувший из него пожилой человек радостно прошептал:



— Здравствуйте, полуночники! Какие вы сегодня нарядные! Ну, как прошел выпуск? Удаelsey ли бал? Рассказывайте!..

— Мы рассказывали, потом слушали, — вспоминает одна из выпускниц, теперь уже студентка педагогического института. — Пусть простят нам доктора ночное вторжение вопреки всем правилам и инструкциям. Мы тогда не могли не прийти к этому человеку. Так хотелось



передать ему хоть частицу своего счастья и своей тревоги. После встречи с ним мы всегда становимся умнее, душевнее и богаче. В ответ на его доброту, искренность, понимание сами стараемся хоть немного быть лучше...

Человек, к которому пришли вчерашние десятиклассники, — актер Ульяновского драматического театра Матвей Филиппович Шарымов. Его дружба с ребятами — давняя. Еще учась в седьмом классе, попросили они артиста, которого незадолго до этого видели в роли Владимира Ильича Ленина, прийти к ним, рассказать о том, как он готовился воплотить этот образ на сцене. Матвей Филиппович пришел. Стал рассказывать, как вдруг во всей школе погас свет. Выяснилось — надолго. Думал, придется отложить рассказ. Ребята, однако, продолжали сидеть тихо, стараясь не пропустить ни одного слова. Так в темноте Шарымов и вел свою беседу... А дальше повелось: как новая роль, так после премьеры встреча в школе. Приходит в школу новый номер журнала «Юность», возникают несогласия и споры — и опять идут к Шарымову. Не хватает времени, и все же он выкраивает час-другой побеседовать с ребятами. Назрела у

ребят потребность потолковать о новой кинокартине — и на этот раз не встречают они отказа...

Отзывчивость сердца? Да! Но не только она одна цементирует дружбу маститого актера и не очень здорового человека с юнцами, едва вступающими в жизнь. Разговаривает с ребятами Матвей Филиппович серьезно, на равных, не ущемляя ничьего самолюбия, не навязывая своей точки зрения. Порой споря, но побеждая в споре ясной, подкрепляемой фактами мыслью. Эта серьезность, как, впрочем, и отзывчивость, рождена тем, что Шарымов видит в своих юных собеседниках людей, которым предстоит продолжить жизнь его поколения. А жизнь и у его поколения, и у него самого, паренька из симбирской деревни Прислонихи, богатая, полная ярких разнообразных впечатлений.

...Она и в самом деле прислонилась с обеих сторон к своим соседям, родная деревня Шарымова... Отсюда и название ее. С одной стороны — к меловым горам, поросшим дубравами, березняком, осинником. С другой — к имени братьев Языковых. Кажется, еще хранят аллеи сада шорох легких пушкинских шагов — дважды был великий поэт в этом именье. Посадил в парке ель, которая сохраняется и по сию пору... В семи километрах от Языкова — имение Аксаковых. Дальше — Радищева. Еще дальше — Дениса Давыдова... Места поэтичные, привольные, щедрые красотой. Недаром наш знаменитый пейзажист, шарымовский земляк, Аркадий Александрович Пластов прописался здесь на всю жизнь...

Но как ни тяжело покидать родные места, насиженное гнездо, голод и нужда заставили это

сделать... Отец Матвея, Филипп, демобилизовался из армии и вернулся в Прислониху, когда сыну было два года. Истощенная земля не плодородила. Деревня, что лежала на большой московской дороге, занималась извозом, валяла валенки. А у Шарымовых ни того ни другого делать было некому. Отсутствие главы семьи в течение нескольких лет обернулось для нее полным разором. Долги зимние ночи в выстывшей еще с вечера избе: много ли тепла дают хворост да солома... Горьки думы. Виделся единственный выход: бежать из деревни...

Так и сделали. Распродали остатки хозяйства, заколотили избу и уехали. Сначала в Златоуст — на железную дорогу. Оттуда на узловую станцию Баладжары, недалеко от Баку, — в вагоностроительные мастерские...

Отец целыми днями работал. По ночам самостоятельно учился. Русский самородок-умелец, от чернорабочего он постепенно дошел до старшего мастера. В Баладжарах же впервые соприкоснулся и с революционным подпольем. Стал посещать митинги, участвовать в маевках, читать и прятать запрещенную литературу. В 1917 году вступил в партию большевиков, боролся за установление Советской власти. После контрреволюционного мусаватистского переворота был арестован. Побег из тюрьмы ему, как и некоторым другим рабочим, устроил Анастас Иванович Микоян. Но еще до побега, по настоянию друзей, опасавшихся расправы карателей с семьями арестованных, из Баладжар обратно в Прислониху выехала вся шарымовская семья...

В Баладжарах и в Баку Матвей Шарымов,

подростком, не раз видел известных революционеров, вожakov закавказского пролетариата — Шаумяна, Джапаридзе, Фioletова, Азизбекова... А однажды слушал выступление Степана Шаумяна в рабочем клубе... Облокотившись о барьер сцены, двенадцатилетний парнишка не отрываясь смотрел на красивого, большого, складно говорившего человека, убеждавшего рабочих не жечь нефть, не разрушать дорогу, а сохранить для Советской власти... Разумеется, многого в словах оратора мальчишка не понимал. Но запомнил на всю жизнь его облик, то, как внимательно слушали рабочие своего вожака, как бурно откликались на его слова... И вот они — «секреты», «тайны» актерской профессии! Много позднее, когда Шарымову пришлось в пьесе Владимира Киршона «Город ветров» играть роль человека, прообразом которого был Шаумян, воспоминание это помогло ему, сделало образ понятнее, теплее, ближе...

Помогло Шарымову в его актерской жизни и другое воспоминание детства, еще более раннее... Через Баладжары проходил путь из Владикавказа в Закавказье. И вот, когда Николай II во время первой империалистической войны принял командование армией, он, следуя на Турецкий фронт, остановился на несколько часов в Баладжарах. Второклассников выстроили на перроне для встречи царя. Но царь из своего салон-вагона не вышел. Он лишь подошел к окну. Его оловянные глаза, не мигая, смотрели вдале. Правая рука потянулась к усам и подергала их...

Этот оловянный взгляд и жест этот и использовал Шарымов, когда много лет спустя играл

Николая II в пьесе «Генерал Брусиллов» И. Лукомского. От внешней схожести родилась и внутренняя. Смотревший спектакль в Оренбурге бывший генерал царской армии Самойло, активно помогавший Советской власти в создании авиации, воскликнул:

— Меня потряс Шарымов!.. Я едва не встал и не вытянулся во фронт!..

В Прислонику семья Шарымовых возвратилась в мае 1918 года. Все лето Матвей работал в поле: пахал, боронил, жал. А осенью выяснилось, что учиться нигде: школа закрыта. За парту сел только через год, и то не в Прислонице, а в Тагае, большом селе, отстоявшем от Прислоники верст за двенадцать, где поселился и отец, избранный в Тагайский волостной Совет.

Но в Тагае Матвей прожил недолго. Заниматься сыном отцу было некогда, и, посоветовавшись с матерью, отец отправил Матвея в Симбирск, в школу-интернат. А еще точнее: в школу-коммуна имени Карла Маркса. Это было первое детище Советской власти в Симбирске. Принимали сюда только детей рабочих и крестьян. К тому времени, как в нее поступил Матвей, школа существовала два года, и многие ребята-старшеклассники уже сражались на фронте...

Обмундировывали школьников за счет бывшего кадетского корпуса, здание которого было приспособлено напротив. Только красные галуны и блестящие пуговицы с орлами на мундирах ребята сами обшивали черной материей. При школе было общежитие. Как и классы, оно содержалось учащимися в образцовом порядке. Отсутствие нянечек, необходимость все делать



самим и самим за все отвечать подтягивали, дисциплинировали ребят, развивали у них дух коллективизма, уважение к труду.

Были при школе и мастерские: столярная и слесарная — для мальчиков, швейная — для девочек. Девочки, кстати говоря, шили белье — и для ребят, и для себя...

Несколько позднее все школьники старших классов были зачислены в ЧОН и вооружены.

ЧОН — это сокращенное наименование частей особого назначения. Школьники-чоновцы помогали милиции: стояли на постах, охраняя государственное имущество, склады — хлебные, продовольственные, оружейные. Патрулировали по городу, поддерживая порядок. Все чоновцы в обязательном порядке проходили военную подготовку и всегда были готовы к отражению и подавлению любых вражеских вылазок.

Много было в ту пору всяческих митингов, слетов, собраний. Комсомольцы обычно собирались в Доме культуры. Расположенный на вершине у самого Венца, Дом культуры и промерзал со всех сторон, и со всех сторон был насквозь продуваем ветрами, наглядно доказывая, что Симбирск педаром зовется городом семи ветров...

Студеным и ветреным вечером 21 января 1924 года, когда неизвестно где было холоднее — на улице или в помещении, в этом здании шло бурное общегородское комсомольское собрание. Молодые большевики давали бой сторонникам Троцкого, пытавшимся противопоставить молодежь старым кадрам. И вот в самый разгар страстей выбежал на сцену из-за кулис заснеженный, в полушубке и шапке с опущенными



ушами, невысокий паренек и передал председателствующему Геннадию Смирнову — в будущем председателю союзного Госплана — записку. И по тому, как Смирнов ее читал, как побелело его лицо и задрожали губы, все поняли: случилось нечто страшное, непоправимое... Собрание замерло и молча, напряженно ждало... Ждало, пока заговорит Смирнов.

— Только что получена телеграмма... — Смирнов замолчал... Крупные слезы повисли у него на ресницах... Преодолевая волнение, он заговорил снова: — Телеграмма, в которой говорится, что умер... Владимир Ильич Ленин...

Локоть к локтю, молча стояли комсомольцы и плакали... Стоял среди них и Матвей Шарымов и, как все, плакал... И, может быть, именно в тот вечер, где-то в подсознании, и родилась мысль — непременно донести образ Ильича до следующих поколений, зарядить их желанием походить на него, по нему строить свою жизнь... Но как? Как это сделать?.. Тогда он этого еще не знал.

С детских лет душу Матвея будоражили впечатления родной природы. А тут еще Пластов. Летом, когда школьник-чоновец приезжал на каникулы в Прислониху, Аркадий Александрович много занимался с ним, ходил «на натуру», учил его видеть, как каждый предмет воспринимает краски окружающего мира. Зимой же в Симбирске Шарымов занимался у старого мастера Дмитрия Александровича Архангельского, который когда-то учил самого Пластова. Усердие паренька к живописи поощряли и школьные учителя рисования Азарий Иванович Троицын и Петр Григорьевич Панин... И естественно, что впервые к образу Ленина Шарымов



обращается как художник. Он делает лепные портреты — карандашом, в красках, лепит.

Кроме живописи, Матвей с детства увлекался и театром. С ним он впервые соприкоснулся в Тагае, участвуя в любительских спектаклях, которые играли взрослые. Но это — от случая к случаю. В Симбирске же, в школе, занялся театром всерьез.

Все началось с инсценировки на шумевшей в те годы повести Скитальца «Огарки». Популярный тогда литератор, начинавший печататься в горьковских сборниках «Знание», Скиталец (настоящая его фамилия Петров) постоянно жил в Симбирске. Сын его, Женя, также учился в школе имени Карла Маркса.

Сначала, с согласия и при участии автора, «Огарки» инсценировал и сыграл городской театр. Скиталец был занят в спектакле и как актер. Затем «Огарки» решили поставить школьники. Инициатором и заправилой всего дела был Женя. Отец помогал ему режиссировать и оформлять спектакль.

Повесть «Огарки» посвящена юношеству, и не удивительно, что искренность и непосредственность ребячьего исполнения захватили зрителей сильнее, нежели опыт и сноровка профессиональных актеров. Этого мнения придерживался и сам автор.

Шарымов в «Огарках» играл эпизодическую роль. Но, как говорится, лиха беда — начало. Сцена увлекла его, и вскоре он стал одним из самых заядлых участников драматического кружка. Однако путь к драме едва не перешло увлечение пением. Владелец редкого по силе и диапазону голоса — бас-профундо, Матвей пел

в различных хорах, вплоть до общегородского. И к моменту окончания школы он уже и сам не знал, что влечет его больше — драма, пение или живопись.

Искусство захватило и Женью Петрова: он стал кинорежиссером, поставил до войны фильмы «Сорок первый» и «Ледяная судьбина». В годы войны, находясь на передовой, погиб...

Участь в школе, Шарымов не раз вместе с другими комсомольцами выезжал в деревню. Они помогали сельской молодежи в выпуске стенных газет, организации агитбригад и кружков художественной самодеятельности, оборудовании изб-читален, выступали с концертами. Когда же в 1925 году Шарымов окончил вторую ступень, симбирский обком комсомола, откликаясь на призыв партии — «Лицом к деревне», направил его в числе других выпускников-комсомольцев работать избачом и библиотекарем.

Вместе со своим однокашником Сергеем Турченко Матвей поселился в деревне Карцовке — верстах в шестидесяти от Симбирска. Турченко заведовал избой-читальней в самой Карцовке, а Матвей — в соседнем селе Майна.

Сейчас в Майне выстроен Дворец культуры, в котором вместительный зрительный зал, просторная и светлая читальня. Богатая и разнообразная библиотека. Целый штат работников. А в середине двадцатых годов была в селе лишь изба-читальня. Одноэтажная трехстенка. Маленькая библиотечка. И штат — всего-навсего один паренек — избач, вчерашний школьник. Он же и заведующий, и библиотекарь, и сторож, и уборщик, и организатор, и руководитель художественной самодеятельности.

Слух об избе-читальне и о молоденьком приветливом избаче быстро распространился по округе. В Майну потянулся даже кое-кто из стариков других деревень. Особо интересовались они книгами по земледелию: в них надеялись отыскать секрет плодородия и обеспеченной жизни.

Не раз пытался избач завязывать со стариками разговоры о боге, о религии. Но понапрасну. Ответ был один: «Деды наши верили, отцы верили, и мы верим. И ты свой нос в то, в чем не смыслишь ни хрена, не суй!..» А молодой избач и в самом деле не настолько глубоко разбирался в истории возникновения религий, в научном атеизме, чтобы доказать старикам их неправоту.

Но что вызывало у большинства крестьян живой интерес, так это рассказы избача о Ленине, о его жизни, о семье революционеров Ульяновых. Эти рассказы слушали охотно и стар и млад, подолгу спрашивали о пребывании Ильича в ссылках, о судьбе его братьев и сестер...

Идут крестьяне и на самодеятельные спектакли, которые с деревенской молодежью Шарымов и Турченко ставят в Карповке и Майне. Охотно слушают песни, которые поют избачи, сами себе аккомпанируя на балалайках...

Впрочем, есть и такие, что ко всякому начинанию избача относятся враждебно. И они заглядывают в избе-читальню, но всячески норовят каким-нибудь вопросом позаковыристей поставить молодого избача в тупик, выпутить его. Могут и оскорбительное прозвище прилепить, грязную сплетню пустить по селу. Но и избач у них в долгу не остается и не только отбреет лихо с глазу на глаз, но и в праздничный день,

на концерте самодеятельности, а то и просто на полянке вдруг заведет с приятелем песню про мироеда Никанора Никандровича, который соседку-вдову без всякой жалости обобрал да еще сына ее к себе в даровые работники приспособил...

Было порой и жарко, и трудно, но всегда интересно. И вспоминая не только будни ЧОНа, школьную коммуну, но и жизнь в деревне, любит повторять Матвей Филиппович слова одного из светловских героев:

А в наши дни заря была такая,
Что на сто лет одним лучом согрет,
И светит вновь, года пересекая,
Далеким дням шестидесятих лет...

Проработал Матвей в деревне год — губком комсомола переводит его в Симбирск, теперь уже переименованный в Ульяновск, в кабинет партпрофработы. Здесь Шарымов заведует плакатным отделом. Написанные им остроумные плакаты на злобу дня обычно собирают около себя много народу — и в самом кабинете, и в клубах города.

Но все острее сознает молодой политпросветчик-художник, что ему недостает знаний, нужно учиться. Губком комсомола согласен отпустить Шарымова в Москву на учебу, но сам он, разносторонне одаренный паренек, еще так и не решил, куда идти — в театральное училище или в училище живописи. О пении, правда, уже не думает, понимая, что недостаток даже начальных музыкальных знаний ни голосом, ни слухом не возместишь.

Впрочем, даже и сегодня, говоря, почему он

все-таки выбрал театральный техникум, Матвей Филиппович объясняет все чистой случайностью. В техникуме, мол, экзамены происходили намного раньше, чем в училище живописи. А для того чтобы жить в Москве долго, денег не было. На самом же деле тяга к театру явно возобладали над тягой к кисти и полотну. Впрочем, увлечение живописью не прошло для Шарымова-актера бесследно, а немало помогло в его работе и над постижением внутреннего мира своих героев и над их внешностью. И это тем более важно, что за долгую жизнь в театре ему довелось создать ряд сценических портретов исторических лиц.

Окончив в начале тридцатых годов Центральный техникум театрального искусства, или, как его именовали сокращенно, ЦЕТЕТИС, Матвей Шарымов становится актером театра Фрунзенского райсовета в Москве. После того как театр этот распадается, уезжает в Свердловск, в театр Красной Армии. Но и этот театр существует недолго. На его базе рождается театр имени «Комсомольской правды», который из Свердловска вскоре переводят в Пермь.

В Пермском театре драмы, в годы первых пятилеток и определяется творческая тема Шарымова-художника, складывается его актерский облик. Здесь в 1938 году мысль о сценическом воплощении образа Владимира Ильича Ленина впервые обретает конкретный и реальный характер.

Правда, когда главный режиссер театра Давид Моисеевич Манский пригласил Шарымова к себе в кабинет и сказал, что собирается ставить «Человека с ружьем», а его намечает на

роль Владимира Ильича, Матвей Филиппович попросту перепугался...

— Что вы! Я не смогу! — едва выговорил он.

— Подумайте! Вам же не завтра играть премьеру, — последовало возражение режиссера. — Я более подходящего актера в труппе не вижу...

Раздумывая над предложением Манского, актер снова и снова одну за другой, мысленно просматривает, анализирует роли, сыгранные им до этого, — комиссар Кошкин в тренеvской «Любови Яровой», командир бронепоезда Лосенко в прutowском «Мстиславе Удалом», комдив Очерет в гусевской «Славе», чекист — начальник в погодинских «Аристократах»... В каждом из этих людей ищет Шарымов ленинские черты, отсвет ленинского облика...

Впервые на сцену в роли В. И. Ленина Шарымов вышел, однако, семь лет спустя, в 1945 году, в Тамбове в пьесе Николая Погодина «Кремлевские куранты». Но работать над ролью начал именно в 1938 году и должен был ее сыграть, если бы не война, в 1941-м.

Начал Шарымов с прослушивания пластинок с записями ленинских речей, с попыток воспроизвести с максимальной точностью манеру и особенности ленинского произношения; с изучения ленинских портретов, с поиска грима, наиболее близкого реальному облику вождя, с изучения характерных ленинских поз, походки, жестов. А затем понял, что главное — не овладение внешней характерностью Ильича, а наиболее глубокое проникновение в его внутренний мир.

Шарымов обращается к работам Владимира Ильича. По многу раз перечитывает каждую

фразу, каждую строчку, стараясь ощутить живое биение ленинской мысли. Встречается с путиловскими рабочими, видевшими и слышавшими Ильича, с секретарем Ленина — Лидией Александровной Фотевой, внимательно вслушивается в их рассказы. И каждый раз ему передается волнение этих людей, без которого они не могут говорить об Ильиче, о его внутренней силе, интеллекте, обаянии...

После каждой такой встречи Шарымов снова и снова перечитывает воспоминания о Ленине Н. К. Крупской, И. В. Сталина, М. Горького, А. В. Луначарского, Апри Барбюса, Романа Роллана, Джона Рида, поэму В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Ищет пути к тому, чтобы слить воедино в сценическом портрете ленинскую простоту, ясность и доступность каждому, черты «самого человеческого человека» «изо всех прошедших по земле людей» с гениальной и прозорливой мыслью, неспясаемой волей революционера, гигантским объемом его забот и дел.

Ключ к образу актер находит в характеристике Ильича, данной Горьким: «Воинствующий оптимист». И в словах Роллана: «Ленин весь — во все мгновения своей жизни — в бою». Эти лаконичные характеристики помогли Шарымову понять все — и ритм внутренней жизни Ильича, и его отношение к различным людям, и его азарт, величайшее жизнелюбие, постоянную готовность жертвовать собой ради интересов партии и народа, естественное соединение черт и качеств человека и революционера.

В поисках образа Матвей Филиппович обращается к рукописям Ленина.

— Я не специалист, не графолог, — рассказывает он. — Но за рукописями я как бы увидел живого Ильича, ощутил его стремительность, силу воли. В процессе изучения рукописей словно бы состоялось мое личное знакомство с Лениным. Да, так писать мог только воинствующий оптимист. Человек, во всех обстоятельствах жизни чувствующий себя в бою, готовым для боя.

Перечитывая воспоминания Горького, Шарымов обратил внимание на то, что писатель не раз подчеркивает любовь Ленина к России, к Родине, его тоску по ней в годы эмиграции, его необычайно высокую оценку русского народа, веру в него.

Тут особенно пригодились актеру впечатления детства и юности от Симбирска и Волги. От среднерусской природы с ее раздольной, неброской и задумчивой красотой. Именно они помогли ощутить в Ильиче очень русского, народного по своему характеру человека.

Воспоминания о жизни в Майне, о крестьянах, их тяге к книге, их стремлении знать о Ленине как можно больше помогли яснее, резче представить себе, что же такое Ильич для каждого простого человека, для его сердца, жизни, дел. Наполнились особым, очень конкретным смыслом слова Маяковского: «Я себя под Лениным чищу...»

Воспоминание о тех, с кем рука об руку работал в симбирской комсомолки, — Геннадии Смирнове, блестящем организаторе Михаиле Варейкисе, вожаке симбирской пионерии Саше Свердлове, привели к мысли о том, что в каждом из этих людей жила частица ленинской веры в революцию, убежденность в торжестве ее идей.



Уже более двадцати лет играет Матвей Филиппович роль Ленина. В разных городах. После Тамбова — в Таллине, Ташкенте, Душанбе. И наконец — в Ульяновске, куда его — и это понятно — неодолимо потянуло. И не только потому, что с городом этим связано было столько воспоминаний. Но и потому, что здесь, где каждый камень дышит Ильичем, его образ становится по-особому близким, живым... И каждый раз, встречаясь с образом Ильича, актер как бы начинает всю работу сызнова. И не только потому, что разные пьесы рисуют разные периоды жизни парода и вождя. Но прежде всего в силу никогда не гаснущего стремления понять для себя и открыть для зрителей что-то новое в неисчерпаемом ленинском образе.

...Обычная деревенская изба. В углу — божница. Перед нею — лавки и стол. В проходе, у сениц, — русская печь... Здесь впервые появляется в «Кремлевских кураптах» Николай Погодина Ленин... Разговаривая с домочадцами хозяина — егеря Чуднова, Владимир Ильич вдруг обращает внимание на старинный крестьянский светец. Может быть, именно в эту минуту, при взгляде на лучину, он впервые с





такой пронзительной ясностью сознает, что обновление страны, коммунизм немислимы без электрификации. Тем, как порывисто, энергично ломает Ильич лучину, на которую ему нестерпимо больно смотреть, Шарымов подчеркивает стремительность и решительность ленинского характера... Так возникает в спектакле главная его тема — тема ленинской мечты. Мечты, прорывающейся сквозь мглу и разруху к России новой, залитой электрическим светом...

Готовясь к роли Ленина в этом спектакле, Шарымов изучает материалы, связанные с электрификацией России, с планом ГОЭЛРО, письма и записи Владимира Ильича, относящиеся к этим годам, воспоминания Г. М. Кржижановского. С особой тщательностью разыскивает актер сведения о привлечении к работе над планом ГОЭЛРО дореволюционной интеллигенции, старых ученых...

Читая воспоминания Герберта Уэллса, актер обращает внимание на следующее:

«В какое бы волшебное зеркало я ни глядел, и не могу увидеть эту Россию будущего, но невысокий человек в Кремле обладает таким даром. Он видит, как вместо разрушенных же-



лезных дорог появляются новые, электрифицированные, он видит, как новые шоссе дороги прорезают всю страну, как подымается обновленная и счастливая, индустриализированная коммунистическая держава».

Да, это чрезвычайно важно, думает Шарымов, — Ильич не только реальный политик, но и великий мечтатель...

Актер достает с полки ленинский том с работой «Что делать?». Снова и снова перечитывает такие знакомые слова, написанные Ильичем в самом начале века, еще до первой русской революции: «Надо мечтать!» И опять обращается к пьесе, стараясь проследить в ней движение ленинской мечты, полет ленинской мысли...

Снова, в который уже раз, всматриваясь в работы мастеров резца и кисти, Матвей Филиппович задерживается особенно подолгу около образа вождя революции, созданного художником Андреевым. Голова трибуна и мыслителя, взятая в резком повороте, в стремительном движении вперед точно и сильно передает то мощное озарение великой идеей, которое составляет самую суть ленинского образа в «Кремлевских курантах». Суть, точно угаданную и ярко, экспрессивно раскрытую художником, надлежит теперь передать в сценическом образе Шарымову...

...Ночью в Петрограде Ленин разговаривает с трамвайщиками, чинящими путь. Один из них, рассказывая о том, как трудно и голодно жить, говорит: «Упадем, подыдемся и опять пойдем». Молча, слегка склонив голову набок, слушает Ильич этого человека. Потихоньку улыбается.

Потирает руки от удовольствия: какие люди рядом с ним! Люди, которым ничего не страшно и ничего не жалко для революции. И по тому, как Ленин смотрит вслед ушедшим трамвайщикам, смотрит долго и неотрывно, словно бы дивясь им, мы понимаем: может, именно в эти минуты чувствует он особенно остро, что не на песке родилась его мечта, а на гранитном фундаменте человеческой стойкости, мужества и самоотверженности.

Трамвайщики ушли. Бредет пустынной улицей нищенка-старуха. Бредет и бормочет свои злобные проклятья новой власти. Ильич делает шаг навстречу ей. Расспрашивает старуху настойчиво, с острым любопытством. А после ее ухода произносит неторопливо и раздумчиво, скорее самому себе, чем Рыбакову:

— Это ведь ужасно, даже побирušки живут хуже, чем до войны. В деревнях люди сидят при лучине...

После этих слов актер делает большую паузу.

Что в ней? И воспоминание о лучине, переломленной в чудновской избе. И боль за Россию — нищую, разоренную. Главное же — огромное напряжение мысли, соотносящей — уже не в первый раз! — мечту с действительностью...

Люди, сидящие в зрительном зале, поймут это через минуту...

— Лучина, — все еще раздумчиво продолжает Ленин, — это же было до керосиновой лампы... Вчера я получил письмо с Урала, там, в Златоусте, на оружейном заводе, люди руками вынуждены приводить в движение машины...

И следует новая пауза — на этот раз короткая. И как самое заветное, очень проникновенно

и энергично, уже Рыбакову, именно ему, человеку близкому:

— Я давно размышляю об электрификации России!..

И вот мы видим Ильича, предающегося полно и свободно своим чувствам, своей мечте. Видим «кремлевского мечтателя», дерзкого, убежденного и вдохновенного человека...

Пожалуй, в этой сцене да еще в последующей — с инженером Забелиным — особенно ярко, ощутимо раскрывается Шарымовым национальный характер Ленина. Передаются его непреклонность, широта и размах, способность к увлеченности до самозабвения...

В поисках решения этой сцены актер думает и над тем, что Ленин — волгарь. Человек, выросший у привольной и могучей реки. И это Шарымов стремится передать в особенностях речи Ильича. Он, правда, не окает, как волжане, но говорит полногрудно и широко, как говорят только здесь...

...Кремлевский кабинет Ильича. Входит приехавший по вызову Ленина крупнейший специалист в России по электротехнике инженер Забелин. Владимир Ильич знает, что человек этот сейчас торгует спичками у Иверских ворот. Однако разговор с ним начинается спокойно, уважительно, хотя и не без проици. Не повышает Ильич голоса и тогда, когда Забелин, говоря о трудностях и разрухе, начинает обвинять во всем Советскую власть. Только по тому, как ходят желваки под скулами да все больше суживаются веки, чувствуем мы, как трудно Ленину сдерживать гнев, желание бросить сидящему перед ним человеку в лицо слова презрения... Но вместо

них совсем тихо он начинает говорить о будущем России. В этих словах, сказанных просто, столько экспрессии и убежденности, что на наших глазах происходит буквально чудо... Забелину, только что пенстовавшему в злобе, вдруг становится стыдно, и он молча опускает седую голову. Увидев это, поняв происшедшее, Ленин весь словно бы загорается, сразу же становится мягче, душевнее. А когда в ответ на его предложение начать разработку государственного плана электрификации России, инженер начинает говорить об огромных возможностях страны, о ее природных богатствах и ресурсах, Ильич — уже весь вдохновенье. В его глазах — счастье. Он словно видит перерезанные плотинами реки, серебристые нити проводов, машины на полях, свет в домах и на улицах, в новых городах новых людей...

Сцена с Забелиным для Шарымова центральная, кульминационная в развитии образа Ильича. Вопрос о том, с кем пойдут Забелин и тысячи подобных ему талантливых русских людей, — один из коренных вопросов революции, ее судьбы. И актер сознательно отказывается от заложенных в самом тексте пьесы острых, иронических красок, способных вызвать в зрительном зале оживление и даже аплодисменты, сосредоточивая внимание на самой сути происходящего сейчас внутреннего поединка между Ильичем и Забелиным. И этой сосредоточенностью актера, его целеустремленностью определяются масштабность, значительность всей сцены.

Совсем по-иному звучит сцена Ильича с чашовником. Шарымов проводит ее весело, окрашивая лукавством, теплым и сердечным юмором.



До слез смеется Ленин, когда узнает, что старого часовщика приняли за «агента контрреволюции Эзопа». А о кремлевских курантах, о том, что люди должны сверять свое время по часам государства, говорит убежденно, проникновенно, даже торжественно.

Радостное возбуждение, родившееся во время разговора с Забелиным, не покидает Ильича и в сцене с английским писателем. Тем самым, который, путешествуя по нашей стране, не разглядел за «Россией во мгле» «Россию будущего».

Да, этот разговор для Ленина — поединок. Острый поединок человека, беспредельно убежденного в реальности своей мечты, с человеком наблюдательным и умным, однако пораженным скепсисом и безверием. Но оттого что актер знает, что все ленинские предвидения давно подтвердились жизнью, и не только знает, но и многому сам был свидетелем, слова роли обретают особую остроту и особую убедительность. И видит он не только сидящего напротив собеседника, но и тех отдельных людей, кто за недостатками и ошибками не замечает великих перемен, происшедших в стране за



полвека, замечательных свершений народа, брызжит по всякому поводу и без повода...

Финал же спектакля, сцену с Забелиным, принесшим правительству доклад об электрификации России, Шарымов играет, как праздник. Ильич, необычайно собранный и деловитый, лыкует. В этих минутах — смысл всей его жизни, переворота, совершенного в октябре семнадцатого года... Бьют кремлевские куранты, и радостно обращается Ленин не только к Забелину, но и к людям, сидящим в зрительном зале:

— Слышите, а? Играют... Это — великое дело. Когда сбудется все, о чем мы теперь лишь мечтаем, из-за чего спорим, мучаемся, они будут отсчитывать новое время, и то время будет свидетелем новых планов, новых мечтаний, новых дерзаний!..

Так, одухотворенная патриотическая мечта, которой Шарымов пронизал здесь образ Ильича, готовность каждую минуту жизни идти в бой за ее осуществление определили силу звучания образа. И все то, что было нажито и накоплено актером в работе над ролью Ленина в «Кремлевских курантах», пригодилось ему и при встречах с ней в других пьесах.

В какой бы затем пьесе ни играл Шарымов роль Ильича, он неизменно подчеркивает его воинствующий оптимизм, яростную непримиримость к врагам партии и народа. Воплощая образ В. И. Ленина в погодинской «Третьей патетической», актер выдвигает на первый план необычайную политическую зоркость Ильича, его непоколебимость и решительность, гневность в отношении ко всяческим отступлениям от дела революции, дела партии.

Впервые мы встречаем в этом спектакле Ленина на заводе, куда он приехал, в сопровождении Марии Ильиничны, выступать. Вот он стоит в цехе, окруженный рабочими. Заразительно хохочет, разговаривая с рабочим парнишкой Пропкой, который ни за что пока не хочет управлять государством. Ильич открыт и добросердечен со встреченными здесь старыми знакомыми по октябрьским дням семнадцатого года. Но гневно сощуриваются его глаза, звучат едкая прония и обжигающий сарказм, когда он говорит о меньшевике, затесавшемся в рабочую среду. И необычно пылко, молодо и гневно Ильичево восклицание по поводу кубистской мазни художника Кумакина, лишенной человеческого тепла и дыхания.

Да, и здесь — всегда в бою и для боя!..

Мы видим затем Ленина на отдыхе в Горках, в парке. Внимательно слушает он Ирину Сестро-рецкую, делящуюся с ним своим страшным горем. Но и в минуты этого трагического разговора прорывается сквозь мягкость и сдержанность Ильича гнев в отношении брата Ирины — чекиста, принявшего взятку, за которого она ходатайствует.

Ильич,— так его играет здесь Шарымов,— во время этого разговора даже лицо рукой прикрывает — больно ему и стыдно и за то, что среди коммунистов оказался взяточник, и за то, что Ирине могла прийти в голову мысль просить за него.

И наконец, Ильич беседует у себя, в кремлевском кабинете, со старыми знакомыми — рабочим-красногвардейцем Дятловым и инженером Ипполитом Сестрорецким. Не понимает Ипполит смысла новой экономической политики и вознамеривается даже выйти из партии в трудные для нее дни. Пристально смотрит Ильич на Ипполита, и столько в его взгляде молчаливой проны, что она оказывается сильнее самого резкого разноса...

Решая образ Ленина именно так, а не иначе, Шарымов опирался на размышления Ильича в самой пьесе о доброте, полные глубокого философского и политического смысла... Добрый, а не добренький!.. В этом — вся суть. И эту особенность ленинского гуманизма передает актер и в спектакле «Именем революции» М. Шатрова.

Автор поставил здесь образ Владимира Ильича в совсем особые обстоятельства. Не с рабочими, крестьянами и инженерами, не с матросами и солдатами встречается Ленин, а с деревенскими мальчишками, оставшимися без отца и матери, без куска хлеба и крова. Легко можно дать волю жалостливым чувствам, растрогаться. Иначе решает образ Шарымов. Он и в этом спектакле играет Ильича человеком сильным, мужественным, зорко смотрящим вперед. Его не умиляет и не пугает встреча с ребятами, ставшими беспризорниками. Они зажигают его волю

и мысль, побуждают к решительным и немедленным действиям, воодушевляют на борьбу. Отсюда, от остроты сознания своей ответственности за судьбы этих ребят, за будущее страны и рождается та пламенность души, которую подчеркивает актер в образе Ленина и в этом спектакле...

Вот сидят они в кремлевском кабинете Ильича, спроты революции, оборванные и голодные. Едят, обжигаясь, пьют чай. Персбивая один другого, отвечают на вопросы. Не улыбаясь, сурово и неотрывно смотрит на них Ленин — и мы, сидящие в зрительном зале, почти физически ощущаем, как от разговора с ребятами мысль его мгновенно устремляется к будущему революции, к ее судьбе. Потому вдруг резко, всем корпусом, и поворачивается он к Дзержинскому, с такой страстностью и твердостью говорит о необходимости покончить с беспризорничеством в России...

Так благодаря способности актера проникать в глубины ленинской мысли, делать для зрителей зримой ее постоянную интенсивную, напряженную работу пьеса камерная, написанная автором в основном для театров юного зрителя, обретает иные, более значительные масштабы и звучание.

Почти тридцать лет непрерывной работы над образом Ленина, четверть века сценической жизни в этом образе!.. Если многие из ролей, сыгранных Шарымовым до встречи с образом Ильича, и в самом деле являлись как бы своеобразной внутренней подготовкой к постижению и передаче этого гигантского характера, то теперь каждый новый образ рассматривается

актером с позиций главной темы его жизни в искусстве — темы Ильича.

Актерская жизнь такова, что, естественно, приходится играть роли разных людей — не только хороших, но и плохих, не только добрых, но и злых, не только отзывчивых, но и бессердечных... И в репертуаре Шарымова — и скрипучий мещанин Бессеменов из горьковских «Мещан», и купец-самодур Дикой из «Грозы» Островского, и воинствующий ретроград и крепостник барин Тучков из гончаровского «Обрыва», и жестокий инквизитор из шиллеровского «Дон Карлоса»...

В воплощении Шарымова эти характеры предстают укрупненными, концентрируя в себе пачала зла и тьмы. И всякий раз, приступая к работе над ролью, актер начинает с раздумий о том, как бы к подобному человеку отнесся Владимир Ильич, какое определение, какую оценку нашли бы они у него. Так не отсюда ли берет свое начало та четкость характеристик — и социальной, и психологической, и бытовой, — которая отличает сегодняшние создания актера?..

Но кого бы ни приходилось играть Шарымову, ведущее место в его репертуаре, особенно в последние годы, на сцене Ульяновского театра, занимают образы людей, несущих в себе ленинские черты, ленинское начало, так или иначе соприкасавшихся с Ильичем.

В пьесе ульяновского писателя Василия Дедюхина «Нет прекрасней назначения...» Шарымов сыграл роль Ильи Николаевича Ульянова — отца Владимира Ильича.

Как и в образе сына, так и в образе его отца,

актера прежде всего поразила их пчеловеческая работоспособность.

— Представьте себе, — рассказывает Матвей Филиппович, — территорию Симбирской губернии того времени, несколько огромных уездов, тысячи сел, деревень и деревенок. А средство передвижения — лошадь, запряженная зимой в сани, летом — в телегу. Илья Николаевич отправлялся в путь и в палящий зной, и в осеннюю слякоть, и в снежную крутоверть. За сравнительно небольшое время он создал в губернии много школ для детей крестьян, несмотря на то что духовенство и крючкотворы из царских канцелярий чинили ему одно препятствие за другим. В этой неравной борьбе Илья Николаевич и погиб...

Действие пьесы Дедюхина относится к 1884—1887 годам. Автор стремится раскрыть истоки революционного мировоззрения того, кому было суждено в будущем стать Лениным. И в том, как рисует писатель взаимоотношения Ильи Николаевича с детьми, видно, что это именно он разбудил в них гражданские начала, демократизм, привил им непримиримость к гнету и мракобесию.

Стремясь понять характер Ильи Николаевича, содержание и масштабы его деятельности в качестве директора народных училищ Симбирской губернии, актер обращается к воспоминаниям члена совета Симбирского уездного училища, писателя-публициста, сотрудничавшего в «Современнике», Валериана Никаноровича Назарьева. Со страниц этих воспоминаний встает образ человека «необычайно подвижного и беспокойного», который «то и дело разъезжал по

губернии, чтобы, возвратившись в город, тотчас же звонить у дверей, будить председателя и членов совета и возмущать их спокойствие тревожными известиями о том, что большинство училищ существует только на бумаге...» Именно из этих воспоминаний и вырос в значительной степени и сценический образ Ильи Николаевича.

Высокий лоб мыслителя, плотно сжатые губы, ум и спокойствие светятся в слегка прищуренных глазах... Шарымов достигал большого внешнего сходства с Ильей Николаевичем. И с первого же взгляда можно понять, что это личность незаурядная, характер крупный, волевой...

По ходу действия зритель видел Илью Николаевича не только в семье, в кругу друзей, но и в столкновениях с безграмотным, вечно пьяным псаломщиком Мордарием, подлым и хитрым священником Евдокимом, равнодушным петербургским чиновником Мерзляковым... Человек настойчивый, буквально одержимый, Илья Николаевич в спектакле негодовал, возмущался, давал волю своему гневу. Знаменитые некрасовские строчки о Братстве, Равенстве и Свободе звучали в его устах как отважный вызов существовавшему порядку.

Особенно ярко запомнилась сцена, происшедшая в гостиной ульяновского дома. Вот сидят они рядом у рояля, отец и сын (роль Володи Ульянова исполнял И. Левкович), и, аккомпанируя себе в четыре руки, негромко напевают песню, слова которой принадлежат Рылеву:

По духу братья мы с тобой,
Мы в искупление верим оба,
И будем мы питать до гроба,
Вражду к бичам страны родной...



Нельзя было равнодушно слушать их пение. Слезы подступали к горлу...

Сцена эта, кстати, была включена в спектакль по инициативе Матвея Филипповича.

Высокого драматизма была полна и сцена, предшествующая смерти Ильи Николаевича. Лишь на несколько минут появлялся он из соседней комнаты. Расстроенный, внезапно постаревший, Илья Николаевич старался не показывать это свое состояние жене и детям. Но мысль о том, что может погибнуть дело всей жизни (церковники добились закрытия ряда народных школ) и может оказаться, что силы растрчены попусту, казалось, заполняла все его сознание. Он боролся со своей бедой, хотел быть мужественным и сдержанным. И оттого, что он старался не дать воли чувствам, гнев и ярость закипали в нем все с большей силой. И становилось страшно, что человек этот может не выдержать трагического и неравного противоборства и рухнуть...

Спектакль «Нет прекрасней назначенья...» ульяновцы играли во многих городах страны. Был он показан ими и в Москве, со сцены Кремлевского театра, передан по Центральному теле-



видению... В сценическом образе Ильи Николаевича Шарымов передавал и подчеркивал черты, сближающие его с Владимиром Ильичем. Человек этот также был всегда в бою, весь сгусток энергии, устремленной против главного врага дела его жизни — церковников...

Позднее, говоря о своем желании снова встретиться с образом Ильи Николаевича, Шарымов писал о том, что «работа над образами таких людей приносит ни с чем не сравнимое удовлетворение, поднимает на более высокую духовную ступень, заставляет жить принципами и законами этого человека».

Близкое к этому чувство довелось испытать артисту и участвуя в пьесе молодых казанских литераторов Е. Зильбермана и В. Холявина «Гроза на рассвете», воссоздавшей казанский период жизни Владимира Ульянова. Шарымов играл в этой пьесе роль профессора Успенского — друга и однокашника Ильи Николаевича, духовного наставника Володи. События пьесы сгруппированы вокруг знаменитой студенческой сходки в Казанском университете в декабре 1887 года. В эти дни профессор оказывается вместе со студентами, поднявшими голос протест-

ста против царящего в университете полицейского режима.

Пьеса Е. Зильбермана и В. Холявина, правда, весьма несовершенна — это первый драматургический опыт авторов. Да и профессор Успенский появляется в ней всего два-три раза по ходу действия и то не надолго. Тем не менее талант и большой сценический опыт актера помогли ему углубить и укрупнить образ, созданный драматургами, воплотить характер не только вольнолюбивый, но и бесстрашный, передать и подчеркнуть духовное родство, близость Успенского людям типа Ильи Николаевича Ульянова.

Особенно сильное впечатление производил Шарымов в сцене, когда профессор, человек, внешностью напоминающий Карла Маркса — такая же буйная шапка волос, такая же окладистая, внушительная борода, такой же по-юношески горячий взгляд, — подает в знак солидарности со студентами прошение об отставке. Уверенностью и гневом наполнены слова Успенского, обращенные к ректору университета:

— В такой обстановке и Лобачевский бы подал в отставку!..

Есть среди образов, созданных Шарымовым в последние годы, и еще один, несущий на себе отсвет ленинской темы. Образ старого чекиста Михаила Ермакова из пьесы Георгия Мдивани «Твой дядя Миша». Актер сыграл Ермакова человеком ленинской закалки, преданным до последнего дыхания революции и партии.

Действие в пьесе Мдивани то и дело перебра-
сывается из наших дней в первые дни револю-

ции. Но прошлое, хотя оно и вполне зримо предстает на сцене, возникает в воспоминаниях и раздумьях Михаила Ермакова, обращающегося к современникам.

Во все годы партия посылала Ермакова туда, где всего труднее. И так случилось, что он навсегда оказался оторванным от любимой женщины, никогда не видел сына своего, и люди, с которыми на закате дней наконец-то свела его судьба, Полина Викторовна Барабанова и ее сын Борис, так и не знают, кем им доводится этот одинокий старик — сосед дядя Миша... А он — отец ее мужа, дед Бориса...

Стремление рассказать молодым о поколении бойцов революции, утвердить в их сознании мысль о том, что тем, кто первым прокладывает дорогу, всегда трудно, стало для Шарымова в этом спектакле жгучей потребностью души.

В устах иного актера слова Ермакова о времени, революции, партии могут показаться чересчур прямолинейными, слишком громкими. В устах Шарымова они звучат, как глубоко личные, выстраданные. За ними стоят его собственная жизнь, его комсомольская юность. И, говоря о времени и о себе, Ермаков — Шарымов стучится, настойчиво и упорно, в сердца зрителей, особенно молодых. Ему не чужды и патетика, и пафос, и открытая публицистичность. Но все это согрето горячим, искренним гражданским чувством актера. Впрочем, шарымовский дядя Миша не только патетичен, но и глубоко человечен. Ему свойственны и лиризм, и нежность, и грусть...

Чаще всего видим мы по ходу спектакля

дядю Мишу, седого, грузного уже человека с удивительно молодыми глазами, стоящим на краю сцены и обращающимся непосредственно к зрителям. Но нет-нет да и отойдет он в сторону, уступая место Михаилу Ермакову в молодости, которого играет другой актер, его любви и страданиям, мечтаниям и борьбе, и молча наблюдает за ним... Только один раз не выдерживает старый Ермаков и, шагнув на середину сцены, наклоняется над Ермаковым молодым, изрешеченным пулями белых заговорщиков. Наклоняется, потрясенный воспоминанием, хочет ободрить себя такого, каким был в юности, а затем, выпрямившись, страстно призывает людей на помощь...

При чтении пьесы, естественно, возникает вопрос: почему же не откроет дядя Миша своим соседям Барабановым то, кем он им доводится? Когда смотришь спектакль, ответ на этот вопрос рождается как нечто само собой разумеющееся. Старому мужественному человеку, обладающему большим душевным тактом, дорога та внутренняя близость, которая связывает его с этими людьми. Дорого и радостно, что внук его, Борис, вырос настоящим человеком, патриотом. Грустно, конечно, что жизнь прожита порознь с самыми близкими. Но устанавливать сегодня степень своих родственных отношений с Барабановыми значило бы ворошить старое, отжитое, приносить людям боль, обвинять ту, которая не была виновной, оправдываться в том, в чем виноват не был...

Время сохранило Ермакову и одного свидетеля его юности, Павла — сына дворника Тимофея, предавшего в свое время молодого чекиста

заговорщикам и едва не отправившего его в могилу. И хотя Павел давно уже маскируется под безобидного старичка пенсионера, отцовскую ненависть к Советской власти, к большевикам он пронес через всю свою жизнь. Встретив Ермакова во дворе дома, Павел едва ли не сразу узнал его. Да только открываться-то ему, Павлу, не расчет...

И вот сидят они рядом, два старика, два пенсионера, во дворе старого московского дома. И разговор промеж них идет спокойный, вроде бы мирный. Только пропасть между ними лежит и, как и в былые годы, находятся они по разные стороны баррикад. Он и рад бы сойти за честного труженика, торопится для видимости добрые слова о власти сказать Павел Тимофеевич, но только слышит металл в голосе собеседника, чувствует его острый, пронизывающий взгляд... И спешит, старый шакал, уйти, бросив собеседнику, не повышая голоса (не услышал бы кто посторонний!), одно коротенькое, но полное звериной ненависти и страха слово: «Сволочь!» И радостно смеется Ермаков — Шарымов, видя, как боится его враг, как трусливо уползает в свою нору... Смеется, отмахивается рукой, словно отгоняет от себя это страшное и склизкое видение прошлого...

Павел уходит, а улыбающийся Ермаков сидит неподвижно... И уже никто и ничто не в состоянии пробудить его от этого сна. Но не тот, кто остается в живых, выходит победителем в этом последнем поединке. Побеждает Ермаков, утверждая мужеством своим и своей борьбой высокий нравственный идеал, как норму человеческой жизни...

Так сливаются в искусстве Шарымова в нечто единое, неразрывное художническая проповедь и человеческая исповедь.

Отметивший несколько лет назад свое шестидесятилетие, человек по внешнему виду скорее даже угрюмый, чем улыбчивый (что подделаешь — и годы, и болезнь!), Матвей Филиппович и по сию пору в душе остается все тем же неугомонным романтиком, что и в юности. Поэтому-то так и отзывчив он на любой призыв молодых. Поэтому-то всегда находит с ними общий язык. Потому он всегда является для них желанным собеседником, что ему есть что сказать людям — и в обычной жизни, и со сценических подмостков...

Что дало Шарымову внутреннее право играть роль Ленина, играть такие роли, как Илья Николаевич Ульянов, профессор Успенский, чекист Михаил Ермаков? Да то, что вся его жизнь, его биография сформировали не просто лицедея, способного принимать на сцене различные человеческие обличья, а сформировали его как личность, как художника, идейные убеждения которого, пропущенные через сердце, стали его существом, неотторжимы от него. Личность художника — патриота, страстно влюбленного в нашу социалистическую новь, кровно озабоченного тем, чтобы передать эти свои убеждения, как эстафету, молодым, тем, кто идет его поколению вслед. Эстафету гражданственности, синонимом которой является партийность.

Пока эта книга готовилась к печати, Матвея Шарымова не стало. Но влияние его

на людей, с которыми он соприкасался, и как художника, и как человека сохранится надолго.

И мне не хочется менять настоящее время на прошедшее!.. Образы актера хранятся в нашей памяти такими, какими мы увидели их в момент сценического воплощения. И как книги, эти образы — если они правдивы и значительны — продолжают жить после смерти их создателя, продолжают оказывать нравственное влияние на тех, кого увлекли и потрясли когда-то.



ЧУВСТВО ЛОКТЯ

Ирина осталась без родителей, когда ей было семь лет. Соседи позаботились о девочке и устроили ее в детский дом. В небольшом старинном особняке, расположенном в одном из кривых переулков, соединяющих улицу Кропоткина с Остоженкой, жили сто десять детей. Жили дружно, весело, интересно. Над детским домом шефствовало Общество политкаторжан. Шефствовали одновременно два театра — имени Вахтангова и Центральный детский. И как в известном стихотворении Маршака, Ирина разрывалась между различными кружками: танцевальным и акробатическим, художественного слова и художественной вышивки...



В жизни страны это было время, густо насыщенное событиями. Тридцатые годы. Годы знаменитой Челюскинской эпопеи и полярных исследований отважной четверки, возглавляемой Иваном Папаниным. Годы выдающихся полетов Чкалова и Громова за океан, Коккинаки — в стратосферу, Валентины Гризодубовой на Дальний Восток. Годы легендарных боев в Испании, у озера Хасан и на Халхин-Голе.

Казалось, самый воздух тогдашней действительности был напоен героикой. И детдомовцы



полной грудью дышали этим воздухом. В гостях у них бывали Гризодубова и Папанин, дочь Долорес Ибаррури. Ребята дружили с детским домом, где жили сыновья и дочери героев испанского Сопротивления, вывезенные после поражения республиканцев в Советский Союз. Часто встречались они и с воспитанниками военно-музыкальной школы, которая находилась неподалеку, на Смоленской площади.

И уже тогда, в детском доме, в представлении Ирины сливались воедино жизнь и театр. По многу раз смотрела она спектакли вахтанговцев: «Темп» Николая Погодина, «Шел солдат с фронта» Валентина Катаева, «Далекое» Александра Афиногенова. Их герои — солдаты, крестьяне, строители — близко напоминали Ирине тех чудесных людей, с которыми детдомовцы встречались в жизни и которые восхищали их и влекли к себе.

На всю жизнь запомнила девочка первую открытую генеральную репетицию пьесы Николая Погодина «Человек с ружьем» в театре имени Вахтангова. Запомнила мгновение, когда гениальный Б. Щукин стремительно вышел на сцену, изображавшую коридор Смольного, в об-

разе Владимира Ильича Ленина. Словно искра электрического тока пробежала по рядам и подняла зрителей со своих мест, вызвала мощные, долго не смолкавшие аплодисменты...

В эти годы довелось Ирине попробовать и свои силы в искусстве. Сначала в передачах Всесоюзного радио, куда ее приглашали, как одну из самых одаренных и неугомонных участниц детдомовской художественной самодеятельности. Затем в Колонном зале, где под гром аплодисментов читала она стихи о сражавшейся героической Испании. А в канун девятнадцатой годовщины Октябрьской революции, шестого ноября 1936 года, Ирина вместе с другими детдомовцами выступала в праздничном концерте на сцене Большого театра.

Страна, люди, которым было доверено воспитание ребят, оставшихся без отцов и матерей, всячески старались уберечь их от невзгод сиротской доли. Но было попросту нельзя все предусмотреть и от всего своих питомцев оградить. Учились вместе с детдомовцами в двадцать пятой средней школе дети, жившие в родных семьях, и порой плохо чувствовали себя юные обитатели старинного особняка под обстрелом косых взглядов и недобрых слов. А некоторым ребятам, жившим дома, родители строго-настроено наказывали всячески остерегаться «безотцовщины», подальше держаться от нее. В свою очередь, детдомовцы с насмешкой относились к «маменькиным» сынкам и дочкам. И хотя сами в драку не лезли, но уж если затрагивали кого из них, то они горой стояли друг за друга и спуску обидчикам не давали.

Одна дружная семья, детдомовцы всегда ра-

довались, когда у кого-нибудь из воспитанников обнаруживались близкие родные: острая потребность в родительской ласке постоянно жила в детских сердцах. Трудно, однако, сказать, что было сильнее — эта потребность или привязанность к детскому дому, к товарищам и подругам, к юношескому коллективу. Когда Ирину отыскал ее дядя, служивший на Дальнем Востоке, и захотел взять племянницу к себе, она наотрез отказалась ехать. Дядя предложил тогда положить на ее имя в сберегательную кассу деньги, купить ей новое платье и туфли. Но девочка решительно запротестовала против всех подарков и горько-горько расплакалась: она боялась, что теперь, раз обнаружился родной дядя, ее могут отчислить из детского дома...

А однажды Ирина, выступавшая вместе с другими детдомовцами в Политехническом музее, узнала, что пришлось по душе одной семье. Бездетные муж и жена настойчиво уговаривали девочку перейти к ним жить, предлагали удочерить ее. Но в ответ слышали те же самые упрямые слова, что и родной дядя:

— Никуда из детского дома не пойду!..

И все же наступило время прощания с этим домом. Ирина окончила семилетку, и ее, как и многих подружек, послали учиться в педагогический техникум. Только в техникуме она пробыла недолго: узнав, что некоторые из ее закадычных товаров по детскому дому поступили на завод в Тушине, непоседливая и энергичная девушка молнией примчалась к ним. И все воспитанники детдома, работавшие на заводе, гурьбой отправились к директору ходатайствовать о ее зачислении. Напор был столь дружным и

решительным, что отказать ребятам в их просьбе оказалось невозможно. Первое время Ирина находилась на подсобной работе, а затем ее перевели в отдел технического контроля. Одновременно она училась в девятом классе вечерней школы.

На следующий день после сдачи последнего экзамена Ирина услышала по радио сообщение о падении фашистской Германии на нашу страну... Учеба, мечты о театре, прогулки с подружками по вечерней Москве, воскресные поездки в Химки на пляж — все сразу же отошло в область воспоминаний. Время строго распределилось между работой, сном, дежурствами на заводском дворе и на крышах во время налетов вражеской авиации.

Ирина снова вернулась в цех. Работать приходилось по двенадцать-тринадцать часов в сутки, почевать на заводе, спать на ящиках, подстелив под голову ватник. Но что все это значило по сравнению с тем горем, которое неожиданно обрушилось на нее. Отлучившись в середине октября из Тушина в двухдневную командировку, Ирина по возвращении не нашла завода. Правда, и до этого поговаривали о его эвакуации, но глухо, да и никто особого значения этим разговорам не придавал. А тут вдруг в ее отсутствие пришел приказ о немедленном переводе завода в Среднюю Азию: враг стоял уже у самых ворот Москвы.

Наступили особенно трудные, тягостные дни. Москва была рядом, казалось бы, рукой подать. Но въезд в нее был закрыт. Контрольно-пропускные пункты тщательно проверяли всех стремившихся в столицу — и право на вход и на въезд

туда давал только паспорт с отметкой о работе в черте города.

И все же Ирина сумела пробраться в Москву. Часовой, который обязан был ее задержать, сам испугался, что скатившаяся с железнодорожной насыпи прямо к нему под ноги, у самого края минного поля, сорвиголова бед больших павторит: и сама взорвется и его взорвет. Он дал ей хорошего пипка — пусть катится в сторону Москвы, разыскивает там свой детский дом. Не диверсантка же она, в самом деле, эта курносая русская девчонка...

Но детдома в Москве не оказалось. Голодная, иззябшая Ирина провела несколько ночей в метро, где многие в ту пору укрывались от ночных бомбежек. Наконец после долгих и безуспешных розысков Ирина встретила одну из детдомовских подружек. Выяснилось, что многие детдомовки занимаются в училище связи «Трудовых резервов». Это определило и жизнь Ирины на ближайшее время: она также поступила в это училище — на радиоотделение, а по окончании его пошла добровольцем на фронт как радистка-кодировщица метеослужбы...

Началась боевая солдатская жизнь. Брянский фронт. Второй Прибалтийский. Первый Белорусский... Хотя батальон авиационного обслуживания, в составе которого будущая актриса прошла через войну, и располагался на изрядном отдалении от передовой, испытаний выпало на девчью долю много. Испытаний жестоких и суровых. Бессонные ночи. Изнурительный труд... Сутками приходилось сидеть с наушниками на радиостанции, никуда не отлучаясь, боясь пропустить хоть малейший звук в эфире...

Под одним из латвийских городков Ирине пришлось участвовать в строительстве нового аэродрома. Подъем производился в пять часов утра, в любую погоду. В снег, в слякоть, от темна дотемна, таскали строители песок, пилили не в обхват деревья, рыли землянки, стелили накаты. И девушки безропотно выполняли ту же работу, что и мужчины.

Да и смерть также не за горами ходила. Подстерегала на каждом шагу с первых дней фронтной жизни до последних.

— Дружила я с двумя летчиками, — рассказывает Ирина Сергеевна, — Юрой Ивановым и Борей Шелестом. Оба еще совсем юные были: в летную школу попали сразу после десятилетки. А после летной школы — к нам, в дивизию. Однажды мы собрались у нас в бао. Хотелось немного развлечься, повеселиться. У Бориса был неплохой тенор, и он спел арию Ленского. Хорошо спел. Искренне, душевно... А утром звено ушло на задание, и из полета Борис не вернулся. Мне же и пришлось принимать сводку, в которой сообщалось о его гибели. Слушаю, записываю, а сама реву, слезы глотаю... Необстрелянная еще была, на смерть не нагладелась... Когда через полгода узнала о гибели Юры Иванова, слез уже не было... Владеть собой научилась...

Запомнилось Ирине и другое. Пришлось ей однажды нести своей напарнице, дежурившей у рации, обед. Кухня располагалась в лесу, километра за два от радиостанции. Идти надо было по полю — ни деревца поблизости, ни кустарника. И вдруг налетели немецкие бомбардировщики... Прозвительно свистят падающие бомбы, взрывы грохочут, строчит пулемет над головой — и одна,

совершенно одна беззащитная девушка, всем телом прижавшаяся к земле...

Но ничто — ни трудности фронтовой жизни, ни постоянная угроза смерти — не могло заставить Ирину пожаловаться на свою солдатскую службу. Более того, не один рапорт подала она своему командиру с просьбой разрешить ей летать, как стрелку-радисту. И только то, что военная профессия радистки-кодировщицы была очень редкой и очень нужной в условиях фронта, помешало осуществиться этому желанию младшего сержанта Блажновой.

Ирина была постоянной участницей всех концертов художественной самодеятельности, и солдаты любовно прозвали ее артисткой. Впрочем, так называли ее не только солдаты, но буквально все — и в батальоне авиационного обслуживания, и в летной дивизии, которой батальон был придан. И не без оснований. Мечта о сцене, о том, чтобы после победы действительно стать артисткой, ни на минуту не покидала девушку. Только неверно было бы думать, что эта заветная мечта, концерты самодеятельности были для нее бегством от суровой фронтовой действительности, отдохновением от ее тягот.

Решение Ирины идти на фронт не являлось следствием минутного порыва. Оно было подготовлено и продиктовано всей ее жизнью. Встречами с Папаниным и Гризодубовой, с детьми героев республиканской Испании. Сознанием неизбежности того, что рано или поздно, но воевать советским людям против фашистов придется. И она не могла помыслить себя в стороне от всенародной битвы, от ее переднего края.

К участию в самодеятельности Ирина отно-



силась так же самозабвенно и самоотверженно, как и к любой другой работе в батальоне. Ночные ренетиции, частые выезды в другие части и подразделения, выступления под открытым небом в дождь и снег, под артиллерийским или минометным обстрелом — все умела будущая артистка превращать в праздник, во все вносила живой и трепетный огонек творчества.

Чувство локтя, воспитанное в Ирине всем укладом жизни в детском доме, определяло и ее взаимоотношения с фронтовыми товарищами. Пожалуй, именно в годы фронта особенно остро познала она цену человеческой доброты, дружеского участия. Сколько раз делились с ней подружки единственной пайкой хлеба, накрывались одной шинелькой, заботливо, по-сестрински, выхаживали ее, когда она болела. И что греха таить, не раз оберегали они «популярную фронтовую артистку» от иных слишком уж надоедливых или недостаточно скромных поклонников ее таланта.

Прежних друзей Ирины война разбросала по самым разным местам. Но из «треугольников», приходивших почти ежедневно с других фронтов и из тыла, узнавала она о друзьях и сама писала им много и часто. И не только писала, но, например, закадычной своей подружке Вере Калдаевой, которая училась в те годы в авиационном институте, переводила свои скромные солдатские деньги. Той в Москве приходилось туго: стипендии чаще всего до конца месяца не хватало, а она, Ирина, всем была обеспечена. И питанием, и одеждой, и обувью...

Так и прошла Ирина Блажнова плечом к плечу с друзьями и товарищами своим до самого



Берлина, где застал ее незабываемый День Победы. День, прожитый ею небывало шумно, радостно, возбужденно. Как и все, она смеялась и пела, плясала, целовала знакомых и незнакомых... Но к веселью ее была примешана и нотка щемящей грусти. Девушка чувствовала: уходит из ее жизни нечто дорогое, неповторимое — фронтовая солдатская дружба, проверенная лишениями и смертью... А за порогом уже ждет новая жизнь, иная. Как-то она сложится?..



В Москве, на Белорусском вокзале, Ирину, демобилизованную из армии, встретила ее фронтовая подружка Зина Пулькова, уехавшая на несколько месяцев раньше. Повезла ее к себе. У Зины первое время Ирина и жила. Единственный Ирин родственник, случайно обнаружившийся в годы войны, который должен был ее ожидать на вокзале и у которого она должна была поселиться, уехал из Москвы.

Время и вправду было трудное. Но черствость и равнодушие этого родственника лишь резче подчеркнули в глазах Ирины доброту и участие всех тех «посторонних» людей, с которыми сталкивалась ее судьба.

Известный режиссер, педагог мхатовской школы-студии, по просьбе Зининой матери, работавшей в театре гардеробщицей, принял Ирину, прослушал ее, заставил сделать несколько этюдов. «Да, сказал он ей, сцена — это твое призвание». Но на студенческую стипендию не прожить, а материальной помощи ждать неоткуда. У Зины на руках — маленький ребенок и старая мать. Значит, надо попробовать и без школы стать актрисой. Были бы в дополнение к таланту воля да здоровье...





Ирина идет в Главное управление гидрометеослужбы, получает назначение в Севастополь... И снова на помощь молодой энергичной женщине, упрямо стремящейся к намеченной цели, приходят отзывчивые, доброжелательные люди. Снова у нее возникает счастливое ощущение дружеского локтя.

Конечно, нужна была огромная влюбленность в искусство, чтобы после многочасового дежурства у рации бежать в клуб, в самостоятельный драматический коллектив и репетировать до глубокой ночи, а утром, не выспавшись как следует, снова торопиться на работу... Но если бы не клубная пианистка Шура Габай, возможно, на одаренную любительницу и не обратил бы внимания главный режиссер Севастопольского драматического театра Борис Александрович Бертельс, не пригласил бы ее в состав труппы. И уж, конечно, если бы не товарищи по работе, не раз подменявшие Ирину на дежурстве в те часы, когда ей надо было быть в театре, репетировать, заниматься актерским мастерством, играть в «массовках», никак ей не удалось бы совместить работу с учебой, с первыми сценическими пробами.



Втайне мечтавшая о роли Аксюши в комедии Островского «Лес», Ирина постоянно бывала на ее репетициях, хорошо знала все мизансцены, все переходы действующих лиц. Что же касается самой роли, текст ее давно уже был начинающей актрисой переписан и выучен. И вот помог случай.

Выяснилось, что исполнительница роли Аксюши играть на выездном спектакле в Ялте не сможет, и тогда главный режиссер предложил выступить Блажновой. Но для этого надо было выезжать из Севастополя на несколько дней, на что руководство гидрометеослужбы могло и не согласиться.

И вот товарищи по работе, на свой страх и риск, отпустили Ирину, обязавшись безвозмездно дежурить за нее.

Дебют прошел успешно!.. Встал вопрос о переходе на профессиональную сцену. Однако кто согласится отпустить опытного, трудолюбивого работника? Но начальник гидрометеослужбы Тиховецкий, зная, что Ирина одержима мечтой о сцене, и веря в ее талант, не только согласился отпустить свою лучшую радистку «в актрисы», но и обещал в случае материальных затрудне-

ний давать ей разовую работу на метеостанции.

...И вот уже прожито больше двух десятилетий в театре. Давно завоеваны признание зрителей, успех, имя... Но и сегодня помнит Ирина Сергеевна Блажнова доброту тех людей, которые вырастили и воспитали ее, не дав познать горечь и тяжесть сиротства, помогли достойно пройти фронтовые дороги, отыскать свое призвание. И не только помнит, но со многими из этих людей переписывается и встречается.

Видимо, именно благодаря этим людям, их постоянному дружескому участию и стала тема человеческой доброты основной художнической темой актрисы. Им, этим людям, обязана Ирина Сергеевна тем, что ей есть что сказать своим искусством со сцены. Сказать серьезное и нужное, особенно сегодня, когда определяющим принципом нашей жизни становится принцип: человек человеку — друг, товарищ, брат...

Это, разумеется, не значит, что Блажнова играет лишь роли женщин добрых, отзывчивых, чутких. Страстное утверждение добра требует и столь же страстного отрицания зла. И в творческой палитре актрисы находятся краски для беспощадного осуждения и шекспировской Гонериллы («Король Лир»), и шиллеровской Джулии Импернали («Заговор Фьеско в Генуе»). Сообщая им внешнюю мягкость и обаяние, черты некоторой привлекательности, Блажнова исподволь, постепенно обнаруживает их злобу и коварство, властолюбие и жестокость.

Играя в «Третьей патетической» Николая Погодина роль нэпачки Насти, актриса наделяет свою героиню умом, энергией, волей. И тем гор-

ше и обиднее становится, когда выясняется, что все эти хорошие качества принадлежат женщине эгоистической и пошлой. В последних сценах с Валериком, совершившим из-за нее крупное преступление и теперь ждущим наказания, возможно расстрела, и с отцом, навсегда покидающим Советскую Россию, Настя — Блажнова уже не заботится о том, чтобы казаться женственной, обаятельной, мягкой. Она здесь откровенно бессердечна, цинична и зла. Что ей за дело до людей, даже связанных с ней узами любви или родства? И чего и кого ей стесняться, озабоченной лишь собственным благополучием?..

Но когда есть возможность оправдать человека, даже сбившегося с прямой дороги, отыскать в нем доброе начало, обнаружить истинные побудительные причины его скверных, злых поступков, Блажнова ни за что не упустит эту возможность. Ее толкование роли может быть необычным, попервоначалу даже вызывать резкие возражения, но оно всегда оправдано изнутри. И всегда оказывается человеческим.

По-новому, я бы сказал, в горьковском ключе, прочитала актриса образ Анисьи в драме Л. Н. Толстого «Власть тьмы». В толковании и воплощении Блажновой Анисья совсем не стремится к злу, к преступлениям. Зло ей так же мерзко и ненавистно, как и другим людям. Но оно окружает ее со всех сторон, и она знает только один путь борьбы с ним: на зло отвечать злом.

Жизнь со старым, скупым, нелюбимым мужем приносит молодой и сильной, пышущей здоровьем женщине одни страдания. А измена Никиты, ради которого Анисья пошла на все, вплоть до преступления, вовсе отравляет ей су-



ществование. Ребенок, прижитый ее падчерицей от Никиты, грозит Анисьиному счастью, той дружной жизни с мужем, о которой она всегда мечтала и не перестает думать и тосковать сейчас. И есть во всем том темном и злом, что делает Анисья — Блажнова, порывистость и энергичность, отчаяние и веселость... Постоянно ощущая, что почва все больше и больше уходит у нее из-под ног, Анисья — Блажнова живет в напряженном, стремительном ритме. И чем дальше, тем все стремительнее и лихорадочнее становится этот ритм.

Анисья — Блажнова не держит, попросту не умеет держать на людей зла. Зверски избил ее Никита, обидел несправедливо, надсмехалась над ней счастливая соперница — падчерица Акулина, выгнали они ее в холодные сени... Но стоит только Никите позвать жену, чуть улыбнуться ей, и светлеет лицо Анисьи, отходит ее сердце...

И только потому, что не знает Анисья, как одолеть зло, она и совершает свои темные дела. Но совершает, побуждаемая жаждой жизни иной — открытой, радостной, справедливой. Когда Анисья «гуляет» на свадьбе Акулины — раскрасневшаяся, веселая, умиротворенная, то





ясно, что это не злой человек торжествует свою победу над людьми более слабыми и запутавшимися в тенетах собственной подлости, а человек, который все время стремился к хорошему и которому ложно кажется, что вот теперь-то наконец он этого хорошего достиг, а все темное и злое в его жизни никогда больше не напомнит о себе.

Последний вскрик Анисьи — Блажновой, ее попытка остановить Никиту, начавшего каяться перед людьми в своих преступлениях, рождены не страхом перед расплатой за содеянное, а все тем же стремлением удержать будто бы обретенное счастье...

Естественно, что подобному толкованию образа Анисьи немало способствовал режиссер спектакля Лазарь Маркович Меерсон, возглавлявший Драматический театр в Кургане, где тогда работала Ирина Блажнова. Но и самой актрисе пришлось, столкнувшись с образом, отделенном от нас целой исторической эпохой, проделать серьезный исследовательский труд.

Надо было не только постигнуть и понять, представить себе весь уклад пореформенной деревни, в которой жила Анисья, ее обычаи и по-



вадки, ее манеру говорить, двигаться, повязывать платок, но и всю ее жизнь до замужества и в доме мужа, все то, что заставляет ее поступать именно так, а не иначе.

Читая и перечитывая ленинские статьи о Толстом, Блажнова обратила внимание на то место, где Владимир Ильич говорит о том, сколь велика была в ту пору ненависть крестьянства к старому, как живо ощущало оно все тяготы тогдашнего режима и как велико было его стремление «освободиться от них и найти лучшую жизнь».

Вот оно откуда, это стремление Анисьи к счастью и радости, которое толкает ее даже на преступления. Оно так естественно для деревенской женщины, родившейся и выросшей в бедности, проданной совсем юной в жены зажиточному старику.

Стремясь понять психологию деревенской женщины того времени, Ирина Сергеевна обращается к книгам Глеба Успенского, перечитывает чеховские повести «Мужики» и «В враге». Подолгу думает она над тем, что сближает между собой толстовскую Анисью и чеховскую Аксинью и что отличает их друг от друга... Аксинья ошпарила чужого ребенка кипятком, Анисья задушила. Но одной двигала зависть, злоба, другой — отчаяние, безысходность...

И все же Блажновой совсем не легко поставить себя на место толстовской героини, поверить в то, что она сама могла бы в определенных условиях совершать такие же поступки... «Нет, дело не только в поступках, — думает Ирина Сергеевна, — но и в той лихорадочности, в той возбужденности, которая отличает все поведе-

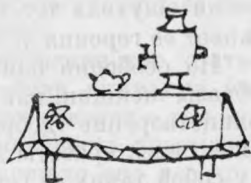
ше Анисы». И в самом деле, роль, что называется, пошла лишь тогда, когда актриса физически ощутила тот отчаянный ритм, в котором живет ее героиня...

Но особенно близки дарованию Блажновой образы женщин, как бы являющие собой живое олицетворение добра, нравственной, поэтической силы, красоты души. И это сближает между собой таких ее героинь, далеких друг от друга и по характерам, и по судьбам, как толстовская Анна Каренина, удалая казачка Ольга из драмы сибирского литератора Михаила Бударина «Ермак», сельская учительница Лопина из пьесы А. Островского и Н. Соловьева «На пороге к делу».

Играя Анну Каренину, Блажнова ярко передает сдержанную силу характера русского, здорового, подчеркивает то самое «энергическое» начало, которое отмечал в своей героине и Л. Н. Толстой.

Начиная со сцен в Бологом и у Бетси, актриса несет радость и чистоту нахлынувшей на Анну любви, как озарение, как праздник, о возможности которого эта женщина и не подозревала раньше. И какая крепость души скрыта в Анне, с ее открытой, словно светящейся изнутри улыбкой! Никому не позволит она теперь посягнуть на свое человеческое достоинство, на право любить свободно, а не по принуждению, открыто, не оглядываясь по сторонам, — ни Каренину, ни даже Вронскому. И в решении Анны — Блажновой умереть проявляется не слабость ее характера, а, напротив, сила. Сила человека, предпочитающего смерть унижению и рабству.

Работая над ролью Анны, актриса снова об-



ращается к статьям Ленина о Толстом. Жадно читает она воспоминания современников о писателе, многочисленные критические работы и исследования.

Очень многое для понимания положения Анны в обществе, причин ее самоубийства дала Блажновой мысль Владимира Ивановича Немировича-Данченко, ставившего «Анну Каренину» в Художественном театре, о том, что «женская любовь описываемой эпохи не то, что мужская». «В самом деле, для Анны,— размышляет актриса,— любовь — это все, и она легко обостряется до предела, в то время как и у Каренина, и у Вронского оказывается масса других забот, увлечений, обязанностей».

Однако одно дело — понять свою героиню, другое дело — ощутить себя ею. Где, откуда взять ей, детдомовке и фронтовичке, изысканные манеры аристократки? Часами сидит актриса в областной библиотеке, просматривая иллюстрированные издания романа, моды прошлого века, репродукции различных картин. Особенно подолгу вглядывается она в репродукцию «Портрет незнакомки» Крамского, зная, что существует мнение: женщина, которая послужила Тол-



стому прототипом его Анны, поразила и воображение художника...

Куда проще было постичь Блажновой образ сельской учительницы Лониной. Здесь, несмотря на «дистанцию времени», все было более знакомым, близким, понятным.

Застенчивая, скромная девушка, у которой не хватало сил для борьбы с окружающей ее действительностью, она в исполнении Блажновой человечески выростала. Характер обретал глубину, черты личности незаурядной, одержимой благородной, демократической идеей. За поступками своей молоденькой героини, оставившей родной дом и обеспеченную жизнь и по зову сердца приехавшей в глухое село учить деревенских ребят грамоте, актриса разглядела сама и дала возможность увидеть зрителям способность человека к самоотвержению. Когда Лонина — Блажнова разговаривала со старостой и урядником, всячески ее притеснявшими, глаза ее горели гневом и отвагой. Казалось, вот-вот эта юная девушка бросится на дюжих краснорожих мужиков с кулаками...

Созданный актрисой образ вызвал живой и горячий отклик в учительской среде. Делясь впе-

чатлениями от спектакля, зрители говорили о той чистоте и непосредственности, о большом внутреннем огне, благородстве души и стремлении к подвигу, которые определили патриотическое звучание всего спектакля... Особо отмечали они народность характера Лониной, ту страстную убежденность, которой насытила Блажнова слова своей героини о призвании учителя:

— Есть ли дело выше, лучше, благороднее этого!

Гордый, вольнолюбивый и мужественный характер раскрывает Блажнова в образе казачки Ольги, сподвижницы легендарного Ермака. Полоненная воинами хана Кучума, Ольга отдана ему в рабыни. Но бесстрашно разговаривает она с ханом, держит голову высоко, смотрит в лицо прямо и дерзко. И говорит она с могущественным ханом без страха и подобострастия.

В отряде Ермака, куда бежит Ольга из ханской неволи, она чувствует себя равной среди равных. Ничем не смутить эту статную, дерзкую казачку — ни солеными шуточками, ни откровенными мужскими притязаниями. Высоко несет она свое женское достоинство, всем поведением подчеркивая свою недоступность. Но как меняется Ольга — Блажнова, когда ее боевой товарищ нуждается в участии, в душевном слове, в ласковых женских руках. И сколько оказывается в этих заботливых руках споровки и ловкости, когда перевязывает Ольга раны, подкладывает под голову свернутый кафтан, спешит напоить умирающего воина студеной водой!..

Независимо держит себя вольнолюбивая казачка и во дворце «царя всея Руси» Ивана Васильевича Грозного, к которому прибыла вместе

с атаманом Иваном Кольцо от имени Ермака, завоевавшего Сибирь.

Широк творческий диапазон талантливой актрисы. Сегодня она играет мудрую и ровную Софью из «Зыковых» М. Горького, а завтра — разбитную колхозницу Лушку из «Левоники на орбите» А. Макаенка. Сегодня — усталую, доходящую порой до отчаяния Анну Вальтер в «Последней остановке» Э. Ремарка, а завтра — самоотверженную, полную сил и веры Любовь Яровую из одноименной драмы К. Тренева. Сегодня — мужающую от встречи с любовью и чистой Вальку из «Иркутской истории» А. Арбузова, а завтра — мещанку Вильму Кубиц из драмы П. Карваша «Святая почь», трусость которой оборачивается гибелью сына-партизана...

Но кого бы ни играла Ирина Блажнова, она каждый раз убеждает зрителя достоверностью воплощаемых ею характеров. За каждой из героинь актрисы открываются человеческие биографии и судьбы, глубокие и широкие пласты жизни — разнообразной и многосторонней.

С детских лет мечтавшая о сцене, Ирина Блажнова никогда не тяготилась окружавшей ее действительностью. Никогда не казалась ей жизнь монотонной и скучной, не пугала ее. Всегда шла она навстречу тревогам и бурям.

И именно поэтому искусство и жизнь и представляются Блажновой неотторжимыми друг от друга. Щедрой пригоршней черпая впечатления из жизни, актриса столь же щедро возвращает их в жизнь. Возвращает преобразенными своим искусством, своим талантом, помогая по мере сил своих и дарования своего людям жить, трудиться, находить свое призвание...



Когда Оренбургский драматический театр показал в Москве на кремлевской сцене трагедию Шекспира «Отелло», исполнение заглавной роли Виктором Павленко вызвало шумные и противоречивые толки. Москвичи уже давно не видели такого молодого Отелло. Давно привыкли к тому, что в зените своих лет повстречал полководец-мавр нежную венецианку, полюбил ее любовью поздней и зрелой, к тому, что у Отелло и в самом деле были, пожалуй, некоторые основания опасаться за верность своей жены. Тридцатилетний же оренбургский актер познакомил зрителей со своим ровесником. С Отелло, полюбившим Дездемону пылко и звонко, со всей непосредственностью и жаром молодости. Очень земной, жизнелюбивый, этот Отелло был в то же время и очень возвышенным и романтичным.



Впрочем, утверждать, что роль Отелло была заветной мечтой Павленко,— значило бы грешить против истины. Он попросту не думал о ней. Не смел еще думать. Его угадал, мысленно увидел в этой роли главный режиссер Оренбургского театра Юрий Самойлович Иоффе. Но, может быть, и угадал-то именно потому, что вся жизнь Виктора Павленко до театра, а отчасти



и в театре — это непрерывные поиски. И не только хлеба, но и романтики...

Больше всего помнились Виктору из отроческих лет поезда и вокзалы. Когда был он еще совсем маленьким, семья перебралась из Семипалатинской области в Восточный Казахстан. Но и там на одном месте подолгу не жили. Переезжали из города в город чуть ли не ежегодно — это было связано с работой отца.

Пошел Виктор в школу семи лет, умея читать, писать и считать. В первом классе пробыл всего несколько дней и был переведен во второй. Семи лет прочитал «Как закалялась сталь» Николая Островского, девяти — «Хождение по мукам» Алексея Толстого. Но, разумеется, и в той и в другой книге многого еще не понял.

Война с гитлеровской Германией застала семью Павленко на границе, в городе Зайсане. Отец ушел на фронт. Вернуться ему домой было не суждено...

Матери Виктора было в ту пору лет двадцать пять, не больше. Замуж она вышла, когда ей едва минуло шестнадцать лет. Была сиротой. Вместе с ней жили два брата. Отец, когда женился, привез с собой двух детей от первой

жены: трехлетнего сына и шестилетнюю дочку. После отъезда отца заботы о семье легли на хрупкие материнские плечи...

Чувствуя, что одной в городе ей с ребятами будет тяжело, мать перевозит семью в Устькаменогорскую область, в село Миролюбка, к родным отца. Первое время разместились у его сестер, а потом в одном доме с первой женой отца. Обе женщины жили удивительно дружно — без ревности и обид, поровну деля между собой заботы о детях. Но жить в двух комнатах несколькими семьям было тесно, и мать покупает себе дом и перебирается в него со всей ребятней...

Нуждались сильно. Пахали и косили женщины. На быках и коровах. Ребята делали в поле всю мелкую работу. Поздней осенью целой ватагой ходили за реку, на поле собирать колоски. Оттуда шли бродом, по шею в ледяной воде. На мосту отбирали колоски: опасались, что зерно тронут жучком.

Зимой, запрягши в сани быка, ездили ребята в лес за хворостом. Надо было самим и нарубить хворост, и вязать в вязанки, и погрузить в сани... Возвращались к вечеру промерзшие — полущубки колом стояли...

После шестого класса Виктор пошел работать в колхозную кузницу молотобойцем. Он и до этого работал в колхозе, прибавляя к материнским трудодням свои. А в кузницу пошел из-за усиленного пайка, на который и жили.

Это сейчас Виктор Васильевич Павленко — чуть ли не двухметрового роста, косая сажень в плечах. А тогда был он пареньком еще шупленьким, невысоким. Наковальню приспособили

вали под его рост. Ручкой молота он упирался в бок и при ударе помогал себе всем корпусом. Кроме Виктора, в кузнице работало еще двое ребят. Соревнуясь между собой в ловкости и сноровке, они с закрытыми глазами вбивали гвозди в чурку.

Заправлял всеми делами в кузнице Иван Власович Салиенко.

Дядька он был хотя и пожилой, и роста среднего, но очень крепкий, мускулистый, словно весь из жил. Человек мудрый, и мастер был превеликий. Молотком и клещами мог делать самые тонкие вещи, требующие ажурной отделки. Благодаря его искусству и трудолюбию кузница держала и кормила весь колхоз.

Зимой во время ремонта машин Виктор работал в МТС, находившейся в районном центре селе Самарка, трактористом. Курсов Виктор никаких не кончал, а до всего доходил своим умом да опытом. Ради интереса к технике, ради тракторов, хоть были они и плохонькие, и старенькие, он, собственно, и пошел в МТС.

Жизнь в Самарке была, пожалуй, еще труднее, чем в Миролюбовке. Работать приходилось во дворе, в телогрейках на рыбьем меху. Инструмента нужного не было, запасных частей не хватало. Все вытачивали и подгоняли под нужные размеры сами. Отремонтировал паренек трактор, сделал на нем один круг, и он снова встает. Опять принимайся за починку... Но как ни странно, никто не болел и никто не жаловался, а в холодных мастерских работали наряду с ребятами токарями и фрезеровщиками девчата... И не было лодырей. Каждый старался как можно больше получить навыков от старого бригади-



ра, опытного тракториста Ивана Васильевича Соболевского.

Любовь к технике позвала Виктора в ФЗО, привела в Караганду. Когда добрался до места, выяснилось, что набора в ФЗО нет. Выдали ему справку, что не сбежал он самовольно, бросив работу. Тут уж пришлось совсем туго. Распродал свою одежку, обувь. Оборванный, в ботинках, обмотанных проволокой, зайцем добрался Виктор до Павлодара, где жила сестра матери и куда должна была вскоре приехать мать. Увидев племянника в таком наряде, тетка едва не упала в обморок...

В Павлодаре Виктор пошел работать в артель. Сначала молотобойцем, а потом кузнецом. Артель была маленькая. Изготавливали брички. Делали кастрюльки, чугунки. Работали в три смены. Отработав свою смену, Виктор шел к токарям, присматривался к их работе, расспрашивал. Пробовал сам вытачивать ступицы колес...

В артели Виктор проработал недолго. Был у него товарищ, Михаил Дутко, киномеханик. Часами просиживал любознательный паренек у него в будке, наблюдал, расспрашивал про аппаратуру. А потом и сам поступил на курсы механиков, а по окончании — в павлодарский кинотеатр «Ударник».

Проработал несколько месяцев там и узнал о наборе матросов в гидроэкспедицию на Север. Сразу же потянуло туда... Зачислили Виктора рулевым на пароход «Ваулипитомен». На нем добрались до Салехарда, а там пересели на морской пароход буксирного типа «Олег Кошевой». Вышли в Обскую губу, оттуда — в Карское море, к Новой Земле. Обслуживали научную экспеди-



цию океанологов. Команда небольшая — человек пятьдесят. На базе не бывали по два-три месяца...

Север захватил парня, потряс его воображение. Особенно сильное впечатление произвело северное сияние. Поразили и многотысячные разноголосые птичьи базары... Первыми друзьями ученых и матросов были пингвины. Подплывают океанологи к большой льдине, высаживаются. Тюлени сползают в воду, птицы улетают, а пингвины поближе к человеку держатся...

И хотя зимы были скучные — стояли на базе, на приколе, занимались палубным ремонтом, ремонтом машинного отделения, охраняли склады, Павленко провел на Севере два года. Когда вернулся в Павлодар, ему стукнуло семнадцать лет. Он уже владел несколькими профессиями, и техника, казалось, целиком захватила его воображение. Но однажды он заглянул в театр, где знакомые ребята служили рабочими сцены, и словно все перевернулось в его душе.

Виктор уже не помнит, какая шла пьеса. Помнит только, что о войне. Мужественные, сильные люди, советские моряки, защищали от наседавших на них фашистских солдат, клочок родной земли. Погибали, но не сдавались. Ему захотелось быть похожим на них, быть рядом с ними.

Так родилось желание стать актером.

Театр, правда, и раньше интересовал парня. Он сызмальства играл в любительских спектаклях. Но не придавал этому особого значения, смотрел как на что-то вроде баловства, так, между прочим... А тут его словно подменили...



Пришел Виктор к главному режиссеру Павлодарского театра Льву Сергеевичу Жукову и с порога сразу же заявил: хочу стать актером!.. Расспросил его Жуков о прошлой жизни — и не поверил в серьезность этого желания. А Павленко одно твердит: хочу быть актером!.. Подумал Лев Сергеевич и предложил: коли любишь театр, как говоришь, жить без него не можешь, поступай для начала рабочим сцены.

Павленко согласился, только попросил:

— Вы все же меня как актера попробуйте!.. Не получится — уйду: специальность у меня есть, и не одна...

Месяца три расставлял Виктор декорации, а потом получил повышение: назначили его машинистом сцены. Работал и вечером, и по ночам. А днем старался не пропускать ни одной репетиции. Отношение к театру было трепетным: святая святых. В каждом без исключения актере видел художника, чудотворца. Боялся не вовремя обратиться с вопросом — не помешать бы, не нарушить бы творческого состояния.

Поставил театр комедию Островского «Не было ни гроша да вдруг алтын». Понравилась Павленко роль Петровича, мелкого стряпчего из мещан. Роль хоть и не из главных, да больно интересна судьба этого человека. Был видным адвокатом, дела вел большие... Не Петровичем звали, а Иваном Петровичем Самохваловым. Попался, рассказывает сам, «по одному казусному делу, по прикосновенности». И хоть невиновен был, а судейская крыса Крутицкий упрятал в тюрьму. Деньги из Петровича по капле сосал, на волю в одном шюртучишке выпустил... В самом деле, необычная судьба! Не такая, как

у других людей, что с ним на одном подворье живут. Всего повидал человек...

Но, хотя Павленко уже иногда и занимали в эпизодах, роль Петровича ему все же не доверили. Ни школы театральной, ни опыта у него не было. Даже когда первый исполнитель роли, молодой актер Александр Лебедев, в другой театр перешел, назначили на нее нового актера, Юрия Самодарова. И тут, как говорится, не было бы счастья, да несчастье помогло. В день открытия летнего сада должен был идти этот спектакль. Самодаров же без всякого предупреждения уехал из города. Срочно вызвали Павленко. Проверили — текст знает. В выгородках, заменяющих декорации, основные мизансцены повторили. А вечером пришлось играть спектакль...

Как Павленко играл — не помнит. Помнит только, что весь отдался роли. Его человек в поношенном сюртуке и стоптанных ботинках заинтересовал зрителей. Увидели они, что клокочат под этим сюртуком страсти, что ничего не простил Петрович своему обидчику, и в сцене разговора с Крутицким эти страсти прорываются паружу. Герой Павленко, оказывается, уже и сам не в состоянии совладать с ними... И в минуту, когда говорил Петрович Крутицкому, что в Сибирь пойдет, а его доконает, и замахивался на старика дубинкой, вероятно, не один из людей, сидевших в зрительном зале, мысленно видел Петровича в лохмотьях и кандалах, бредущим с партией каторжников по угрюмой сибирской дороге...

После удачного дебюта Виктора Павленко зачислили в актерский состав, с сохранением за ним обязанностей машиниста сцены. В дру-

гой пьесе Островского — «На бойком месте» — сыграл он роль ямщика Раззоренного. И опять подчеркнул в этой фигуре ее необычность, своеобразную романтическую. Главное, что заинтересовало актера в Раззоренном, — почему он обманул хозяина постоянного двора Бессудного, промышляющего разбойным делом, сказав, что сзади тройка идет «без всякой опаски». Полез было Бессудный в чужие сани, да едва жив ушел...

Нет, не союзник он Бессудному, этот угрюмый, неразговорчивый ямщик. Хитрит он с Бессудным, толкает его в ловушку. Павленко отделил в своем герое и эту хитрецу, и природную смекалку, и доброту... Образ приоткрылся с неожиданной, очень человеческой стороны...

Опыт работы над ролями, подобными Петровичу и Раззоренному, по-своему пригодится Павленко много позднее, когда встретится он на сцене Оренбургского театра с образом Осипа в гоголевском «Ревизоре». Вот, казалось бы, фигура ярко комедийная, бытовая!.. Но и в Осипе рассмотрит актер человека беспокойной жизни. Да и как тут поживешь спокойно с таким барином, как Хлестаков! Сам шаромыжник, привыкший обедать в кухмистерских «за счет аглицкого короля», он и слугу своего обрек на такой же образ жизни. И Осип — Павленко не только «себе на уме», не просто плут, а малый с явно авантюристическими наклонностями, наглый и нахальный.

Увлечение театром, однако, не охладило любви Виктора к технике. Днем репетируя, вечером играя, он выкраивает время для занятий на курсах шоферов. Получив права, сам во время лет-

ших гастролей водит театральный автобус.

Бывает, приедут актеры в поселок или село незадолго до спектакля. Усталый, перемазанный, Виктор умоется холодной водой — и за гримировальный столик, готовится к спектаклю. А утром встанет раньше всех часа на два-три, осмотрит машину, приведет в порядок, заправит... Все поднялись, позавтракали — и в путь!..

— Техника для меня — своеобразный отдых, — говорит Виктор Васильевич. — Люблю машину, вожусь с ней каждую свободную минуту. Делаю для машины столько, сколько ни один профессиональный шофер делать не станет. И еще знаю: у театра средства ограниченные, выезды необходимы, машина всегда должна быть на ходу...

Однако и театр в ту пору еще ненадолго привязал к себе Павленко. Имея бронь, как машинист сцены, он добровольно уходит на флот и уезжает на Камчатку, к людям, сценические образы которых разбудили в нем желание стать актером, проходит службу в береговой охране как электрик.

Поначалу было трудно: строевые занятия, политподготовка, изучение матеральной части, курс молодого матроса. Все внове, все незнакомо. Но Павленко ни минуты не тратит даром. Он усиленно занимается самообразованием и, находясь на флоте, сдает экстерном экзамен за десятилетку. Бывая на кораблях, долгое время проводит в машинном отделении, стараясь понять назначение каждой детали, каждого винтика. Организует самодеятельный драматический коллектив. Ставит пьесу Лавренева «Голос

Америки» и играет в ней центральную роль капитана Кидда. Увлекается борьбой. Получает первый разряд.

— Во время гастролей,— говорит Виктор Васильевич,— приходилось иногда играть тринадцать-четыренадцать раз в месяц Отелло. Вряд ли справился бы я с такой физической нагрузкой, если бы не занятия спортом, не тренированность тела...

Если раньше Павленко торопливо менял профессию за профессией, быстро увлекаясь и также быстро остывая, так и не найдя своего подлинного призвания, то теперь все, что он делает, постепенно обретает целенаправленность. Человек разносторонний по своим устремлениям, он становится на редкость внутренне организованным.

Служба в пограничных войсках, постоянное и обостренное чувство границы заставляют его по-новому взглянуть на самого себя. «Да как же так получилось,— думает он,— что я перепробовал столько профессий, переменил столько мест, и нигде не нашел себя». И он начинает ощущать свою причастность ко всему, что делается в мире, по-иному, нежели раньше, смотреть и на жизнь, и на свою службу в армии, и даже на театр, на работу актера.

Флотская служба с ее пелегким трудом Павленко не в тягость. В своих командирах он видит старших товарищей, друзей, которым можно и нужно подражать. До сих пор вспоминает Виктор Васильевич командира Спартака Николаевича Фетисова, проводившего с матросами политические занятия. Его интеллигентность, ясный, глубокий ум располагали к нему матросов, от-

крывали их души. Вспоминает Павленко и своего сослуживца, добрейшего Юрия Александровича Николаева-Бушиова, его умение находить ключ к каждому человеку. За глаза матросы капитана обычно называли «батей».

«Эти люди знают, ради чего живут,— пишет Виктор Павленко своей сестре.— Знают, почему они на флоте, а не в другом месте. И какие они ясные, цельные, бескорыстные». И ему хочется непременно по возвращении «на гражданку» сыграть одного из таких людей на сцене.

Так незаметно для самого себя Виктор мысленно возвращается к театру, как к своему призыванию.

Павленко вспоминается, как на одной из репетиций и Лев Сергеевич Жуков, и товарищи по сцене советовали ему не «играть чувства», а, напротив, сдерживать их. «Вот Фетисову и Бушиову,— думает он,— есть, что сдерживать. А иным персонажам на сцене и сдерживать-то нечего. А коли нечего, то как ни сдерживай себя, все равно будешь плоским и поверхностным».

Так, в гуще флотской жизни, в повседневном общении с людьми, охраняющими границы Родины, окончательно определяет Павленко свою судьбу, открывает для себя первые, пусть пока еще не очень значительные истины в искусстве.

Впечатления флотской жизни, воспоминания о своих боевых товарищах помогут Виктору Васильевичу и тогда, когда лет десять-пятнадцать спустя встретится он сначала с образом краснофлотца Соловцова в драме Александра Крона «Офицер флота», а затем с образом революцион-

ного моряка Годуна в пьесе Бориса Лавренева «Разлом».

Что касается флотской выправки, умения носить форму, держать шаг, отдавать честь, павленковский Соловцов был безупречен. Однако не это, разумеется, определяло место Соловцова в спектакле, звучание этого образа.

В пьесе это персонаж второстепенный. В спектакле оренбуржцев он благодаря трактовке и игре Павленко встал в ряд с главными героями. Что главное в образе, созданном актером? Его покоряющее обаяние? Да. Но прежде всего, глубочайшая убежденность в нашей победе над фашистской Германией и неукротимость его души. Ничто, никакие самые тяжелые невзгоды и испытания не могли поколебать боевой дух этого человека, сломить его волю. Отсюда — и все остальные его качества. Мы встречались с ним впервые в одной из ленинградских квартир во время блокады — и видели человека жизнерадостного, сердечного, чуткого к чужой боли и чужой беде. А затем видели его на боевом посту, в подводной лодке, яростным, гневным, но все таким же стойким и жизнелюбивым.

Образ, созданный Павленко, усилил, подчеркнул мажорное, оптимистическое звучание спектакля, рассказывающего о суровых днях обороны Ленинграда в Великую Отечественную войну.

Большим обаянием, глубокой сердечностью наделил Павленко и председателя судового комитета революционного крейсера «Заря» большевика Годуна. Чувство исторической правоты, сознание этой правоты позволяют Годуну — Павленко всегда, при всех условиях сохранять

достоинство и благородство в общении с другими людьми. Нет в отношении Годуна — Павленко к капитану крейсера Берсеневу и потки недоверия. Нет в отношении к капитанской дочери Татьяне, которую он любит, робости и припущенности. Нет в отношении к офицеру Штубе и боцману Швачу, в которых безошибочно угадывает он притаившихся врагов революции, раздражения и злобы. Он ровен и спокоен, этот великан-моряк, уверен в своей силе, в том, что час революции не за горами...

Отслужив срок, Павленко увольняется в запас и остается на Камчатке, связывая свою судьбу с Петропавловским театром. Правда, его актерская ставка пока еще не высока. Но зато он играет, стремится доказать, прежде всего самому себе, на что способен как актер. Жить трудно, приходится подрабатывать по ночам, разгружая пароходы. Но зато он учится и на сцене, репетируя и играя, и дома, запоем читая книги, наверстывая упущенное ранее...

Проработав на Камчатке три сезона, Павленко возвращается в Павлодар. Оттуда, также через три сезона, перебирается в Кустанай. Из Кустаная — в Барнаул, затем — в Оренбург...

Но не просто охота к перемене мест вызывает эти переезды, смену театров, городов, быта, а постоянное, все нарастающее чувство неудовлетворенности. Не всегда даже осознанное ощущение, что он, как художник, недоговаривает со сцены чего-то самого главного. А в чем состоит это главное и как его высказать, Павленко, видимо, и сам пока еще не знает...

Известно, что всякое сравнение хромает. Оно



чаще всего и относительно, и недостаточно точно. И все же мне хочется сопоставить театральную судьбу Виктора Павленко с театральной судьбой Иннокентия Смоктуновского, по крайней мере с ее начальным периодом. Сегодня актер с мировым именем, Смоктуновский также многие годы блуждал по театрам, не находя признания и не получая удовлетворения... И кто знает, может быть, образ Отелло, созданный Павленко, — это одна из первых ступеней к вершине тех откровений, которые и обозначают рождение большого художника... За Павленко — его энергичность и пылкость, необычайно жадно и разнообразно прожитые годы, страсть к труду, несомненная одаренность...



Играя Отелло, Виктору Павленко удалось передать то огромное расстояние, которое проходит мавр от «уравновешенности духа», что характеризует его в начале спектакля, до хаоса, воцаряющегося в его душе затем. Но, раскрывая в финале всю безмерность горя, постигнутого Отелло, когда поверил он в измену Дездемоны, всю силу трагедии, заполнившей его душу, актер подчеркивает, что вера Отелло в чистоту жены, его любовь к ней продолжают бороться



с поднявшимся со дна души хаосом чуть ли не до последнего мгновения.

Нет, оказывается, совсем не просто Яго в спектакле оренбуржцев поселить в душу Отелло подозрения, овладеть ею. Вот стоят они в комнате, залитой светом, два человека. Один — с черной кожей, другой — с черной душой. Один — хитроумный и вкрадчивый актер, маскирующийся под рубаху-парня. Другой — сама естественность, простота, внутренняя гармония разума и сердца. Спокойно, с недрогнувшим сердцем выслушивает Отелло — Павленко грязные паметки Яго, и непреклонно, убежденно отстраняет их от себя:

— Нет, Яго, я сначала посмотрю,
Увижу что-нибудь, еще проверю,
А выясню, до ревности ли тут?
Тогда прощай любовь, прощай и ревность...

Острейший, напряженнейший поединок с Яго ведет Отелло — Павленко и в последующих сценах. Не друга видит он в своем поручике, а недоброго человека, сознательно разрушающего мир его души, его счастье. Отсюда та стремительность речей, та резкость жестов и движений,



которые характерны для сцен мавра с Яго. И беспроста пазывает генерал своего поручика мерзавцем. Ясно видя умысел Яго, его цель, Отелло — Павленко не понимает только того, что фундаментом для этого умысла являются ложь и клевета...

Чем активнее наступает Яго, тем яростнее Отелло — Павленко в защите Дездемоны и ее чести, своей любви... Пропал платок — подарок мавра своей жепе. Яго уверяет, что Дездемона подарила платок Кассио — ближайшему помощнику мавра... И не только уверяет: благодаря козням Яго Отелло и сам видит платок в руках Бьянки — любовницы Кассио... И нет, кажется, предела его бешенству... Он и в самом деле страшен. Глаза налились кровью. Тело его содрогается от боли и возмущения. И все-таки Отелло — Павленко находит в себе силы и мужество усмирить бушующее пламя гнева. Слова с огромной нежностью говорит он о Дездемоне, о ее неотразимости и обаянии. Говорит, видимо, где-то в глубине души еще надеясь вызвать в Яго раскаяние, побудить его трубить отбой... И только в сцене с Лодовико, прибывшим с приказом мавру вернуться в Венецию, передав правление Кипром Кассио, Отелло — Павленко уже больше не владеет собой. Просьбы Дездемоны помириться с Кассио, вмешательство ни о чем не подозревающего Лодовико окончательно выводят его из равновесия. Хаос захлестывает душу мавра, искажает его облик. Жажда мщения движет теперь всеми его помыслами, становится его страстью.

Советский театр знает многих выдающихся исполнителей роли Отелло. И прежде всего —

Александра Остужева, Николая Мордвинова, Ваграма Папазяна. Следуя взгляду Пушкина, увидевшего в «Отелло» не трагедию ревности, а трагедию обманутого доверия, каждый из них воплощал этот образ в соответствии со своей индивидуальностью, со своей художнической темой. В духе этой гуманистической традиции играет Отелло и Павленко. И также пытается внести в эту традицию нечто свое.

Да, и Отелло — Павленко, убивая Дездемону, «не в гневе мстит», а приносит «жертву чести». Но делает это с рассудком, помутившимся от горя. Делает, будучи не в состоянии воспринимать мир таким, каким он воспринимал его всегда. И тем страшнее этому Отелло, когда, словно очнувшись от кошмарного сна, он узнает о невинности Дездемоны. Кажется, что герою Павленко не хватает воздуха... И нет у него ни желания, ни сил жить...

Не в порыве отчаяния и бешенства закалывает себя Отелло — Павленко, а ясно сознавая глубину той бездны, в которую поверг себя, видя в смерти избавление от мук, которых не избыть до конца дней. Слова Отелло, обращенные к Яго: «Живи в мученьях. Счастье умереть» — для Павленко ключ к объяснению последнего решения, последнего поступка мавра...

Слишком, видимо, много испытаний выпало на долю Отелло до того, как встретил он Дездемону, чтобы можно было так расточительно обойтись со своим счастьем, самому себе простить эту утрату и эту несправедливость... И то, что не на закате своих дней, уже испив чашу бытия до дна, казнит он себя, а полный сил и

желаний, делает образ еще более мужественным, возвышенным и романтичным...

Сначала репетируя, а затем играя Отелло, Павленко, вероятно, впервые в своей сценической жизни ощутил, что здесь впечатлений собственной жизни оказывается невероятно мало для того, чтобы наполнить образ до краев, донести до зрителей мир души венецианского мавра, его биографию, всю трагичность его судьбы...

Встреча с Отелло захватила и пленила молодого актера. Ему стало сразу и трудно, и интересно, и радостно жить — и на сцене в вечер представления шекспировской трагедии, и вне сцены. И что бы ни делал Виктор Васильевич, какие бы ни читал пьесы, какие бы ни репетировал роли, он никогда уже мысленно не расстаётся с шекспировским образом. Постоянно ищет, открывает в нем новые для себя черты, примеряет их к уже сложившемуся рисунку роли... И хорошо понимает: что бы ни писали о его исполнении критики, какими аплодисментами ни награждали его зрители, он находится еще только на подступах к образу, пока ему удалось только краешком глаза заглянуть в его глубины...

После Отелло Павленко заинтересовала роль Орлова из ранней драмы Александра Афиногенова «Волчья тропа». Внутренняя жизнь этого человека напряженна, скрыта от взгляда людей, даже близких... Орлов ходит, говорит, думает, а за ним, словно шлейф, тянутся годы, прожитые им раньше...

Впрочем, его настоящая фамилия даже не Орлов, а Каргин. Он не тот, за кого выдает себя.

Все — и членство в партии, и энтузиазм в работе, и вкус к дружной семейной жизни — только маска, за которой скрывается злобный белогвардейский палач, каратель, пытающийся уйти от ответственности за свои преступления, приспособиться к новой действительности.

Павленко играет Орлова человеком волевым и умным, сильным и обаятельным — и благодаря этому особенно опасным. Человеком, который все время мастерски и тонко притворяется, умело прячет свою волчью сущность, свои истинные, не знающие преград желания.

Главное в спектакле оренбуржцев — внутренний поединок Орлова с его женой Ольгой Кленовой. Все свое обаяние направляет Орлов — Павленко на то, чтобы не давать ни на секунду затухнуть пламени любви, которым охвачена Ольга. На то, чтобы заставить ее, сотрудницу государственного архива, выкрасть и уничтожить документы, способные изобличить его прошлое. Только в критическую минуту, поняв, что Ольга способна выдать его, Орлов перестает маскироваться и безжалостно расправляется с ней.

Подчеркивая опасность людей, подобных Орлову, актер беспощаден к нему. В финале спектакля от бывшего Орлова, уверенного и решительного, не остается и следа. Зная, что приходит час возмездия, он в отчаянии мечется по комнате и кричит надрывно и истерически:

— Звонят!.. Нашли!.. Тише!.. Малиновые фуражки!..

И задохнувшись от собственного крика, переходит почти что на волчий вой:



— Жить хочу!.. Жи-ить!.. Жи-и-и-и-ить!.. Павленко не боится открытых страстей, высокого накала чувств. Шаг за шагом разоблачает он перед нами, сидящими в зрительном зале, Каргина. «Сверхчеловек», сильная личность, он оказывается хлюпиком и истериком. И мы видим, как убийца и палач, равнодушно отправлявший людей на смерть, охвачен животным страхом, жадно цепляется за жизнь.

Работая над ролью Каргина, Павленко думал о тех «сверхчеловеках» в зеленых мундирах гитлеровской армии, которые убили на фронте его отца. Думал и о тех, кто оказался в годы войны в армии власовцев, кто прислуживал гитлеровцам в качестве полицейав и старост, а сегодня скрывается — кто на задворках капиталистического мира, а кто и у нас, всячески стараясь уйти от возмездия народа. Думал с великой ненавистью и презрением.

И иного рода образ, полярный Каргину, создает актер, играя Сергея Усова в пьесе Виктора Розова «Традиционный сбор».

На вопрос о том, кем он сейчас работает, Усов отвечает в пьесе своим бывшим одноклассникам по-разному: одним — начальником строи-



тельства, другим — капитаном дальнего плавания, третьим — секретарем обкома... Разве суть в должности, спрашивает он, а не в том, чтобы сохранить себя человеком — «просто человеком»?..

— А что это значит, — говорит Павленко, — быть «просто человеком», а?.. Не запускать лапу в общественную кассу, не подставлять подножку другу, не плевать в кастрюлю соседа?.. Не мало ли для настоящего человека? Нет, мой Усов не «просто человек», а именно — капитан дальнего плавания, человек суровой, мужественной профессии, способный многое сделать для людей...

Да, таким актер и играет Сергея Усова. Человеком в горьковском понимании этого слова. Вот Сергей входит в класс, где уже давно собрались его бывшие однокашники, многих из них он не видел четверть века... Молча стоит он у дверей. Глаза его широко раскрыты. Черты в них от радости пляшут. Улыбка как налеза на лицо, так и сойти не может. Гитара в руках словно сама собой позванивает... Таким он нам и запоминается... И потом будут важны не те слова, которые придется ему произносить, а вот

это радостное, мажорное восприятие мира, людей, которое так ярко ощущается в момент первого появления Сергея и которым актер окрашивает, насыщает все поведение своего героя.

Конечно, преодолеть авторский замысел полностью не в состоянии ни один актер. Тем не менее, Павленко во многом спорит с драматургом, стремится придать своему герою большую, нежели в пьесе, основательность и определенность.

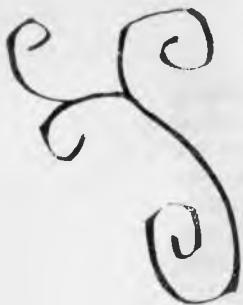
Овеянный и обожженный ветрами всех широт, Сергей Усов в спектакле оренбуржцев — человек романтического склада души. Он много повидал и испытал, и полон веры в жизнь и человека, в его нравственную силу и духовную красоту, способность к самоотвержению и подвигу...

Большое обаяние, обаяние актера, всегда мыслящего на сцене и способного одновременно к высокому накалу чувств, взрыву страстей, и позволяет Павленко властно захватывать зрителей в плен, никогда не оставляя их равнодушными... И хочется верить, что у этого художника все еще впереди. Во всяком случае, оп не полагается только на талант, темперамент, обаяние... Уже достигнув в труппе ведущего положения, он не так давно стал студентом филиала мхатовской школы-студии при Оренбургском театре.

Далеко не каждый ведущий актер решится так поступить! Для этого нужны и острая неудовлетворенность тем, что уже сделано, и большое художническое мужество, и огромная влюбленность в свое призвание... То есть все те

качества, без которых попросту невозможно выйти на старт большого творческого взлета...

Не станем гадать, как дальше сложится творческая судьба Виктора Павленко. Несомненно одно — характер этого человека сформировался в преодолении всех тех препятствий, которые уготовливала ему жизнь. Характер суровый, незаурядный, стойкий. И этот характер просвечивает сквозь все сценические создания актера, накладывая на них, весьма и весьма несхожих меж собой, печать его творческой, человеческой индивидуальности.



ВРАЧ ПРИНИМАЕТ ПО УТРАМ

Д

верь осторожно приоткрылась, и чей-то тихий голос спросил:

— К вам можно, доктор?

Ольга Владимировна, заполнявшая карточку предыдущего пациента, ответила не поднимая головы:

— Заходите!..

И так же, не отрываясь от карточки, пригласила:

— Садитесь, пожалуйста!..

А когда подняла голову, то встретила внимательный, изучающий взгляд. Перед ней сидела пожилая женщина и неторопливо, старательно рассматривала ее. Она словно пыталась отыскать в лице доктора перемены, происшедшие с момента их последней встречи. Хотя сама Ольга Владимировна ни секунды не сомневалась в том, что видит эту женщину впервые.

Отыскав карточку больной, Ольга Владимировна стала расспрашивать женщину, на что она жалуется. Картина болезни была ясна: дерматит кистей... Выписав необходимые рецепты, Ольга Владимировна стала объяснять больной, что нужно делать. А та по-прежнему смотрела на нее с нескрываемым любопытством





и даже, казалось, не очень вникала в смысл врачебных советов и наставлений... Наконец пациентка встала, простилась и пошла к двери. Однако в последнюю минуту не выдержала и обернулась.

— Доктор, — снова заговорила она, — у вас нет сестры?

— Нет. А почему вы спрашиваете?..

— Два дня назад я была в нашем областном театре... Смотрела спектакль... Там артистка одна играет, очень похожа на вас...

— Нет, — повторила Ольга Владимировна, засмеявшись, — сестры у меня нет...

В регистратуре больная узнала, что фамилия доктора, которая ее сейчас принимала, — Денисова. А дома, разыскав программку спектакля, который смотрела, она прочла ту же самую фамилию...

— А сказала — нет сестры, — проговорила она в полном недоумении...

Но Ольга Владимировна сказала правду: сестры у нее нет. Вот уже четверть века она совмещает эти две на первый взгляд такие различные профессии: врач и актриса...

Увлечение сценой началось еще в школе,

в Казани... Их было четыре подруги: две Людмилы, Тамара и Ольга. Часто ходили они в знаменитый Качаловский театр, стараясь попадать на спектакли корифеев казанской сцены Ардарова, Жилиной, Якушенко. Не пропускали ни одной премьеры в Татарской опере. Ночами простаивали в очередях, чтобы достать билеты на концерты приезжавшего из Москвы Козловского... Дома читали вслух Шекспира, Маяковского, Есенина... Ольга к тому же занималась в балетной студии Дворца пионеров.

Любовь к театру, однако, не помешала подружкам Ольги избрать совсем иные жизненные дороги. Людмила Лучинская, крупная, добродушная девушка, уже тогда любила детей. Любила возиться с ними. Она стала детским врачом... Другая Людмила, Сибиркина, уже в те годы отличалась необыкновенным упорством. Во всем — от крупного до мелочей. Девушка умная, начитанная, коновод по характеру, она всегда добивалась своего, была центром внимания и девчонок, и ребят. Эту Людмилу увлекла геология. Геология, романтика дальних дорог, опасных поисков увлекли и Тамару Николаеву, страстную поклонницу людей волевых, упорных. Актрисой стала только Денисова. Да и то после того, как приобрела профессию врача.

Правда, Ольга хотела сразу же после десятилетки ехать в Москву, держать экзамен в театральный институт. Но воспротивились родители. Девочка росла диковатой и малопослушной, способной на самые неожиданные поступки, и отпустить ее от себя они попросту побоялись...

Ольга выдержала экзамены в медицинский институт. Когда перешла на третий курс, нача-

лась война. Театр даже в мыслях и мечтах отодвинулся куда-то очень далеко. Занятия в институте. Дежурство в клиниках и госпиталях. В течение двух месяцев, далеко от родного города, вместе со студентами других казанских институтов, рыла окопы. Институт окончила, когда война уже подходила к концу.

Работать Ольга начала одновременно в госсанинспекции и детской больнице. В санинспекции — днем, в больнице — ночью. Вечера отдавала драматическому кружку клуба медсанработников.

Обычно после репетиции или спектакля спешила в больницу. Спокойных дежурств здесь не было. В больнице этой находились исключительно сироты. Многие из ребят были сняты с проходящих поездов — заболели в дороге. Их вылечивали и везли дальше. Ребята мало плакали, мало капризничали — словно все понимали. И от этого у молодого врача только становилось тяжелее на сердце.

Особенно отчетливо запомнился один случай. Когда Ольга принимала дежурство, она обратила внимание на мальчика — было ему годика два — с большими синими глазами и длинными девчачьими ресницами. Хотя глаза у него были открыты, он уже казался неживым: белое как полотно лицо, слабое дыхание, пульс почти не прощупывается...

— Летальный исход должен быть ночью, — сказала врач, сдававшая дежурство.

Всю ночь просидела Ольга около малыша. Отходила от него лишь тогда, когда сестра или нянечка подзывали ее к другим ребятам, и снова возвращалась. Сидела с чувством безмерной

вины своей перед ребенком, которого не могли спасти уже ни уколы, ни кислородные подушки, ни что другое. Хотя ни в чем лично и не была виновата: организм мальчика был истощен безмерно... Когда узнала, что умер он на следующий день, не выдержала и, хоть врачу не положено, разрыдалась...

Первые месяцы Ольге было как-то неловко приходиться в больницу. В ушах еще звучала музыка, под которую она пела и плясала на клубной сцене, раздавались смех и аплодисменты зрителей, лицо горело от пережитого волнения, и ей казалось, что она совершила что-то кощунственное перед этими, смотревшими на нее по-взрослому, детьми. Позднее поняла, что если здесь, в больнице, она по мере сил и возможностей своих облегчает страдания физические, то там, в клубе, своим искусством лечит недуги нравственные, также помогает людям жить. Почувствовала себя равно необходимой и малышам, и взрослым. Подумала и о том, что они, эти профессии врача и актрисы, далеки друг от друга только на первый взгляд, а цель у них, по сути дела, одна и та же...

Руководил кружком актер Качаловского театра Филипп Евгеньевич Борисенко. Его Денисова и считает своим крестным отцом на театральном поприще. Он утвердил ее в намерении стать актрисой, помог подготовиться к экзамену в студию, открытую качаловцами, самостоятельно привел на экзамен.

— Для верности, — смеялся Филипп Евгеньевич, — чтобы от страха не сбежала!..

Мастерство актера преподавал в студии Григорий Павлович Ардаров. Ольга хорошо

помщила его Арбенина, Сатина, Отелло, Уриели Акосту. Обладавший ярким сценическим темпераментом, звучным и выразительным голосом, он паделял своих героев высоким романтическим строем души. И своим ученикам Ардаров не уставал повторять каждодневно:

— Помните, что вы на сцене! Не опускайтесь до обыденных чувств, мелких страстишек!..

Этот совет сохранился в памяти Денисовой на всю жизнь. И сегодня она сама наделяет своих героинь, подчас самых обыкновенных женщин, чувствами крупными, глубокими, яркими, непременно берущими зрителей в плен.

Сценической речью и художественным словом занимался со студийцами Николай Иванович Якушенко. И если Ардаров учил их укрупнять и одухотворять человеческие чувства, то Якушенко раскрывал перед ними тайны сценической естественности и простоты. Но и он, так же как Ардаров, не уставал напоминать своим ученикам, что они находятся на сцене, а не у себя дома, что артист непременно должен быть и мыслителем, и философом.

— Мелкие мысли, мелкие интересы, — говорил Николай Иванович, — они и на сцене выглядят мелко. Крупные образы требуют крупных художников. Помните, у Островского в «Лесе» трагик Несчастливцев говорит помещику Бодаеву: я мыслю как Шиллер, а ты — как подьячий. Искусство не терпит подьячих, ему подавай Шиллеров!..

Влияние Николая Ивановича на своих учеников было огромным. Художник необычайно требовательный, он и сам ничего не умел делать спустя рукава и у других этого не терпел. Быва-

ло, па занятн семь потов сойдет, пока добьется Денисова правдивого и точного звучания реплики. Мучается, едва не плачет, а Николай Иванович свое твердит:

— Ты сама подумай, в смысл вникни. Еще попробуй, еще!..

И после того как студийцы стали актерами, Якушенко по крайней мере лет пять не оставлял своих учеников в покое, продолжая заниматься с ними, зорко следя за каждым их выходом на сцену.

И еще одного человека запомнила Ольга Владимировна на всю жизнь — Яна Болеславовича Мацкевича. Он вел занятия по гриму, читал курс истории театра, а главное, обладая огромными и разносторонними знаниями, стремился привить любовь к этим знаниям и студийцам, открывал им окно в мир, учил их пониманию жизни и движений человеческой души...

Среди четырех выпускников студии, принятых после ее окончания в театр имени Качалова, была и Ольга Денисова. Тогда-то она и поняла, что ее «театральные университеты» не только не кончились, а лишь начинаются. В больнице теперь она могла дежурить только по утрам: днем и вечером была занята в театре. Уже играл сравнительно крупные роли, такие как Галина в арбузовских «Годах страствий», Ольга, как и другие молодые актеры, почти ежевечерне участвовала в «массовках». И не просто выходила на сцену в толпе других статистов, а обязана была создать хотя и безмолвную, но запоминающуюся, колоритную фигуру со своей биографией, характером, привычками.

Было в Качаловском театре золотое правило:

актер, пазначенный на роль в качестве дублера, обязан присутствовать на каждой репетиции, с кем бы режиссер ни работал — с ним или с основным исполнителем. И обычно Ольга сразу же после репетиции, придя домой или уединившись в какой-нибудь комнатке в театре, уже точно зная все переходы и мизансцены, «примеряла» роль к себе. А когда потом случалось какое-то «чепе» и основная исполнительница почему-либо играть в спектакле не могла, молодая актриса вводилась в него всего-навсего с одной репетиции. За эти срочные вводы и, видимо, памятуя принадлежность Ольги к медицине, ее вскоре прозвали в театре «скорой помощью». В этом не было тени иронии, только уважение...

Принадлежность к медицине!..

Сколько знаем мы учителей, инженеров, врачей, журналистов, которые, выйдя на сцену профессионального театра, навсегда расставались со своей прежней профессией. И если в дискуссии, проведенной несколько лет назад журналом «Огонек», актер-любитель из Горького Вадим Рубинский заявил: «Театр? Мне его одного в жизни мало!» — то крупнейший актер нашего времени Николай Черкасов ответил ему так: «Мне для театра мало всей жизни!»

В этом смысле судьба Ольги Владимировны Денисовой — судьба исключительная. Театр, правда, и на нее предъявляет свои неограниченные права. Это он заставил Ольгу Владимировну сменить несколько врачебных специальностей — детский врач, терапевт, хирург, дерматолог... Не совпадают часы работы в театре и больнице — Ольга Владимировна переквалифицируется как врач, а медицину не бросает. И любо-



пытно: став профессиональной актрисой, она больше не садилась ни разу на скамью в театральном учебном заведении, а как врач за эти годы многократно была на различных курсах усовершенствования.

В Пензе, куда Ольга через несколько лет перебралась из Казани, она работает врачом «скорой помощи». Ее район — окраина города. Дежурства установлены круглосуточные. Бывают дни и ночи, когда нет ни минуты покоя.

Однажды пришлось ехать по вызову в страшный снегопад. Дорога в гору оказалась заваленной громадными сугробами. Не пройдут ни машина, ни лошадь. Но под горой «скорую помощь» встретили несколько мужчин. Они образовали цепочку, и так, держась за руки и за плечи этих мужчин, как за лестничные перила, поднимались врач, сестра и санитарка. Пока добрались до места, узнали о происшедшем: рабочего, расчищавшего общественный колодец, придавила снежная лавина.

— Надо немедленно госпитализировать, — определила Денисова, осмотрев больного.

Но как?

Мужчины соорудили носилки и, проваливаясь по пояс в сугробы, понесли его вниз к машине.

— Помогали все люди посторонние, — вспоминает Ольга Владимировна. — Человек, говорили, больно хороший. Фронтвик. Раненый не раз. Жена только что вернулась из роддома, дети все еще маленькие...

Жизнь больного зависела только от одного: удастся ли вовремя оказать ему медицинскую помощь. Требовалось срочно ввести лобелин.



Заехали по дороге в железнодорожную больницу. Дежурного врача нет на месте. Аптека на замке. Пожилая сестра с тусклым взглядом и бесстрастным голосом ссылается на то, что ключ от аптеки у врача. Уговоры, разъяснения ни к чему не приводят. Тогда Денисова приказала взломать замок. Больному ввели лобилин. Появившийся врач согласился принять пострадавшего в больницу. Удалось спасти человека...

Не раз приходилось Ольге Владимировне сталкиваться во время работы на «скорой помощи» с человеческим бескорыстием и добротой. Однажды поздно вечером ее вызвали к больному ребенку. С трудом отыскала пужный дом. Никто не знал фамилии, обозначенной в вызове. Наконец попала, куда ей нужно. На кровати лежал большой ребенок. К нему-то и вызвали врача. Выяснилось, что фамилия ребенка неизвестна никому из соседей потому, что хозяйка, отзывчивая душа, пустила переночевать постороннюю женщину с больным ребенком — они издавна... Уступила им кровать. Когда увидели, что ребенку плохо, хозяева послали младшего сынишку вызвать «скорую помощь»...

Во Владимире, где Денисова работает последние годы, она врач-дерматолог в заводской поликлинике. Когда приступала здесь к работе, в одном из цехов многие рабочие болели эпидермофитией. Иными словами, грибок ног. Заболевание — профессиональное. Приходилось вместе с сестрой работать непосредственно в цеху. Там смазывала больным ноги, бинтовала. Теперь здесь нет ни одного страдающего этой болезнью.



— Кожные заболевания,— говорит Ольга Владимировна,— вроде бы и не такие опасные, как сердечные, легочные, мозговые. Но здесь своя сложность — диагностика, а главное — выяснение причин, порождающих болезнь.

Часто после приема Ольга Владимировна идет по цехам — выясняет источники заболеваний, добивается их немедленного устранения.

— Вот только,— жалуется она,— плохо знаем, как лечить чешуйчатый лишай. Придет к тебе человек весь разрисованный, словно татуировка у него, а как помочь ему, порой гадаем...

Нередки случаи, когда актеру, получившему, к примеру, роль рабочего или инженера, приходится ездить по заводам, наблюдать за людьми во время работы у станка, в обеденный перерыв, дома. В кладовке памяти Денисовой хранится обилие всяческих наблюдений и замет. Встречи с самыми разнообразными людьми, проходящими к врачу на прием, дают ей, как актрисе, множество впечатлений. Часто больные, особенно женщины, делятся с ней своим сокровенным, сомнениями и бедами, можно сказать, исповедуются.

И все же это не самое главное, что дает Денисова-врач Денисовой-актрисе. Не самое главное, что не позволяет ей бросить медицину. Главное — это стремление помогать людям. Нет этого стремления — и нет врача. Вместо него — равнодушный чиновник, человек с бюрократившимся сердцем. В театре это стремление оборачивается своей художнической темой. Темой, связанной с утверждением способности человека

к самоотвержению. И не вообще человека, а женщины — обыкновенной, простой, подчас незаметной. К самоотвержению и подвигу — тоже подчас незаметному, неизменно молчаливому и неизменно прекрасному.

Владимирский драматический театр поставил несколько лет назад пьесу Сергея Найденова «Дети Ванюшина». Написанная в одно время с «Мещанами», эта пьеса во многом перекликается с горьковской, также рисует распад семьи, крушение стародавних бытовых устоев, острые противоречия между отцами и детьми.

Ольге Владимировне досталась роль старшей дочери купца Ванюшина — Клавдии. Женщина эта горбата и некрасива, зла и умна. Актриса во всем пошла за автором, кроме одного: ее Клавдия не зла. Не от скаредности и бессердечия берет она со всех должников, и даже с матери, проценты, а лишь от того, что нет у нее никаких иллюзий, никаких заблуждений на счет своей жизни. Муж — Клавдия это понимает яснее, чем кто-либо другой, — женился на ней из-за денег, с нею не церемонится. Никто в доме не знает, что жил он с ее сестрой — красавицей Людмилой, а Клавдия хоть и молчала, но знала, и от этого прежде времени поседела. Деньги нужны ей для мужа — в них видит она единственный способ удержать его, а значит, и сохранить свое положение в доме и семье. Раньше других угадывает Клавдия и хищнические намерения брата своего Константина, не стесняющегося в средствах для того, чтобы все в доме прибрать к своим рукам. И деньги, проценты для нее одновременно



и возможность борьбы с Константином, возможность противостоять ему.

Но это лишь одна сторона сценического характера, во многом обусловленная самим автором. Актриса же придала Клавдии стремление оградить от всей той скверны, что происходит в доме, детей — брата Алешу и особенно сестер Аню и Катю. Она и молчит-то, зная о связи мужа с Людмилой, Константина с племянницей Леночкой, не столько из-за страха за себя, за свое будущее, сколько боясь, чтобы не поранила эта грязь неокрепшие, юные души. Долго и сочувственно смотрит Клавдия — Денисова на Алексея, когда тот, чистый и непокорный, вдруг встречает понимание в отце и после разговора с ним поднимается к себе наверх на антресоли — младшие дети в ванюшинской семье живут там — просветленный и успокоенный. А в самые бурные моменты семейных скандалов Клавдия — Денисова старается держаться поближе к Ане и Кате, чтобы в нужную минуту защитить их, заслонить, если надо, собой.

Образ трагикомический актриса превратила в трагический. Одетая в одно и то же простое темно-синее платье, ходит она бесцельно по до-





му, тихая, забитая, но внутренне еще не сломленная. И когда Константин, устранивший из дома Леночку, привозит к родителям богатую красавицу Иншу, которой уже сделал предложение, Клавдия — Денисова, чувствуя полное свое поражение, пытается хоть бочком, уверткой, но непременно протиснуться к будущей золовке — главной хозяйке дома. Протиснуться, несмотря на Константина, который грубо ее отталкивает и, не стесняясь, кричит при всех:

— Не суйся!..

А потом, когда выясняется, что свадьбе не бывать, и все в ванюшинском доме рушится, боль и усмешка искажает лицо Клавдии — Денисовой. Боль — от сознания, что всему, в том числе и ее, пусть даже показному, благополучию — конец. Усмешка — оттого, что лицемерие и зло, которые олицетворяет собой Константин не безнаказанны, не торжествуют...

Трагична и фигура Софьи Коломийцевой, сыгранной Ольгой Денисовой в «Последних» М. Горького. Не беззащитна, не жалка, а именно трагична. Героиня Денисовой ясно видит все происходящее и в доме, и за его стенами. И отнюдь не занимает пассивной позиции. Она



живет в состоянии непрерывного поединка с мужем — распущенным хамом и озверевшим от страха карателем, и в этом поединке ведет себя активно, наступательно. Ее уязвимое место — дети. Она постоянно чувствует свою вину за то, что не сумела вырастить их настоящими, честными людьми. Именно в этом — ее трагедия.

Горький, когда писал «Последние», дал дочерям имена — Надежда, Вера, Любовь, а матери — Софья. И это было откровенно иронично. У Веры, младшей, в финале пьесы оказывались растоптанными идеалы; не любовь, а злобу несла в своем сердце средняя дочь; грязны, эгоистичны, пошлы надежды старшей. Софья, что по-гречески означает — мудрость, останавливалась перед жизнью в растерянности, не зная, что делать...

Следуя Горькому, актриса по-своему истолковала образ матери. Да и ее Софья порой останавливается перед жизнью в растерянности. Но эта растерянность не от пассивности, не от бездействия, а от бессилия и неумения одолеть зло. Денисова наделила Софью и страстной душой, и кипучим темпераментом, и ясным разумом. Только силы зла слишком велики и сомкнуты, циничны и жестоки, чтобы она могла выйти победительницей в схватке с ними.

Обозленный тем, что пришлось уйти из полицмейстеров, боящийся за свои бесчинства и зверства мести со стороны революционеров, Иван Коломийцев постоянно кричит на жену и детей. Не стесняясь, не скрывая цинизма, разговаривает с матерью старший сын — Александр. Пренебрежительно — Надежда. Со злобой и обидой за свой горб, за то, что всем в доме

чужая, — Любовь. И всегда со всеми равна Софья — Денисова. Ровна, но не спокойна и не бесстрашна. Тихо, совсем тихо говорит она мужу о необходимости встретиться с Соколовой, матерью революционера, несправедливо обвиненного им. В этих словах — огромная сила, убежденность, страсть. Спокойно, с большим достоинством возражает Софья — Денисова на циничные замечания Надежды и Александра, надеясь этим их обезоружить и устыдить. Мягкостью пытается она укротить злые страсти, бушующие в сердце Любви. Но все усилия ее оказываются бессильными изменить что-либо в людях, которые ее окружают. Так же, как бессильна она и с младшими детьми — Петром и Верой. Они хотят знать правду об отце и жизни, а правда эта слишком груба и жестока, чтобы Софья могла им ее открыть...

Не удалась собственная жизнь Софьи. И нет ей, этой жизни, оправдания в детях. Мало быть честной и доброй. Мало все видеть и понимать. Злу нужно уметь противостоять вовремя, не давая ему разрастись и утвердиться. Нужно быть в борьбе со злом беспощадной. В этом смысл образа, осуществленного актрисой.

По-иному прозвучала эта тема в спектакле «Жаркое лето в Берлине», созданном театром на основе инсценировки одноименного романа австралийской писательницы Димфны Кьюсак.

Годы, десятки лет молчала Анна Мюллер, жена крупного фашистского деятеля Эрнста Мюллера. Молчала в предвоенные годы, когда семья — и даже младший сын Стивен, честный, умный мальчик — была охвачена милитаристским угрозом. Молчала в годы войны, когда стар-

ший сын Хорст десятками тысяч уничтожал в концлагере ни в чем не повинных людей, а на фабрике Эрнста варили мыло из человеческого жира. Молчала позднее, видя, как все больше наглеют муж и сын — вчерашние военные преступники. Но теперь, когда увидела, что Эрнст и Хорст пытаются втянуть в свои грязные планы и Стивена, эмигрировавшего в свое время из Западной Германии в Австралию, Анна поняла, что пришла пора ей действовать.

Она кажется поначалу совсем тихой, забитой женщиной, беспрекословно выполняющей волю мужа, эта старая, совсем седая женщина в исполнении Ольги Денисовой. Тихий, бесстрастный голос, автоматические движения. Только по тому, как напряженно вслушивается она в разговор Эрнста и Хорста со Стивеном, можно понять, что бесстрастность эта только видимая. Анна давно уже научилась скрывать от окружающих свои чувства, мысли, желания.

Неотрывно смотрит Анна — Денисова в сцене раута на американскую журналистку Луэллу, дающую открытый бой и Эрнсту с Хорстом, и американскому полковнику Керну. И ей, Анне, становится не по себе. Как же жестоко и бескомпромиссно осуждает она себя в эти минуты за годы молчания, за годы безропотного подчинения мужу. Видимо, впервые именно здесь понимает Анна, что ее молчание, как и молчание миллионов других немецких матерей, обернулось четверть века назад величайшей национальной катастрофой. И когда раздаются слова Хорста о реванше, Анна оказывается не в состоянии поднять бокал с вином... Нет, нет, она не устраивает никаких демонстраций, прос-

то она изнемогла сейчас, обессиленна физически... А в голове у Анны настойчиво стучит одна мысль: спасти Стивена, спасти, чего бы это ни стоило...

Совершенно преображается Анна — Денисова, когда становится известно, что Эрнст и Хорст выкрали паспорт Стивена, чтобы воспрепятствовать его возвращению в Австралию. Походка ее становится легкой и упругой, движения и жесты быстрыми и энергичными, голос звенит молодо, глаза горят. Решительным шагом идет она в спальню, где висит костюм Эрнста, в котором обычно находятся ключи от сейфа. И еще более быстро — нельзя терять ни минуты! — возвращается оттуда. Уверенно открывает сейф, находит паспорт и отдает его Стивену... Но вот сейф заперт и ключ водворен на место. Короткие секунды прощания: внизу уже ждет машина. Анна порывисто прижимает сына к груди, пристально смотрит ему в лицо, в глаза, и так же порывисто отталкивает от себя: надо торопиться...

А потом снова приходят минуты слабости, которые нужно во что бы то ни стало и немедленно преодолеть, как только в комнате появляются Эрнст и Хорст. В отличие от постановок «Жаркого лета» в других театрах, заканчивающихся тем, что Анна, боясь расправы со стороны мужа и сына, принимает яд, во Владимирском спектакле она остается жить. Тяжелыми шагами подходит Анна к Эрнсту и Хорсту и говорит тихо, отдельно, словно бы взвешивая каждое слово:

— Я также виновата в ваших преступлениях, как и все те, кто молчал, но теперь я не бу-



ду молчать! Довольно преступлений, крови, убийств... У нас были плохие судьи, и нам еще долго придется отвечать перед человечеством!

Думается, что подобное завершение судьбы Анны не только оправдано, так как полностью подготовлено всем ее предыдущим поведением, но и в значительной мере рождено той трактовкой роли, которую предложила Денисова.

...Синее платье в белый горошек... Темные волосы, короной уложенные на голове... Крупные черты лица... Пожалуй, только тревога, поселившаяся в глазах, делает лицо женщины непохожим на многие другие... Это — Софья Кичигина из драмы Виктора Лаврентьева «Чти отца своего...» Наша соотечественница и наша современница... Обыкновенная рабочая мать... Но сколько в этой, внешне ничем не приметной женщине душевности, мудрости, сердечного такта.

Три испытания подстерегают Софью в дни нашего знакомства с ней.

Приезжают из деревни, откуда когда-то вышел ее муж Трофим, «деды» — Гордей и Капитон. Гордей — отец Трофима. Капитон — отец его первой жены, дед старшего сына — Максима. Скрыли в свое время Трофим и Софья



от ребят, что мать Максима, тоже Соня, погибла, когда сыну было две недели, и что вскоре тогда пришла к нему Софья, выходила его, вынянчила, вырастила. И волнуются теперь: не обернулся бы приезд стариков бедой. Вдруг не простят им, отцу и матери, дети, которых всегда они учили правде, эту, пусть даже святу, ложь. Волнуется Софья, а виду не подает. С гордой осанкой держит она себя, сидя за столом с угощающимися «дедами». Уверенно, с достоинством исполняет вместе с мужем забытый сегодня танец тридцатых годов, который танцевали они, когда были молодыми. А оставшись наедине с Капитоном, не просит его, не угрожает ему, а страстно стучится в стариковское сердце, хочет, чтобы понял он ее и принял святу материнскую ложь...

Когда уже ясно, что эта беда миновала, Максим открывается матери — сидят они вдвоем в полутемной комнате, — что он облучен, годы его сочтены. Затихает Софья — Денисова. Кажется, вот-вот и она разрыдается. А рыдать нельзя. И Максима надо в эту минуту поддержать, и другим горе свое не выдать. И выпрямляется эта женщина, смотрит на первенца своего, гор-

дость свою, сухими, блестящими глазами, с грустной улыбкой слушает, как звенит в его руках гитара...

И третье испытание — неожиданно входит в кичигинский дом девушка со странным именем Толя. Входит, спрашивает младшего сына — Севку. Только спрашивает. Вроде бы ничего больше и не говорит. Но по интонациям ее, слышным одной матери, Софья угадывает, что пришла Евстолия неспроста, имеет она на Севку какие-то права. И в эти минуты актриса снова открывает в своей героине редкий такт, огромную выдержку, сердечную зоркость. Не хочет Софья — Денисова спугнуть молодое чувство и не хочет, не может дать сыну оступиться... Приглядывается она к девочке, но так аккуратно и незаметно, что та и не чувствует. Разговаривает так просто, словно знают они друг друга много лет, и девушка, воспитанная в детдоме, чутко откликается на эту душевность, раскрывается, как цветок под лучами утреннего солнца...

Трудно даже перечислить все роли, сыгранные Ольгой Владимировной за четверть века. Здесь — и взбалмошная, эгоистичная пани Дульская из комедии Г. Запольской «Мораль пани Дульской», и завистливая, злая Регана из «Короля Лира» Шекспира, и холодная лицемерная леди Патерсон из «Острова Афродиты» А. Парниса... К этим женщинам актриса немилосердна. И диагноз ее, и приговор по-врачебному точны. Но главная ее тема все же раскрывается в таких образах, как Софья — горьковская и лаврентьевская, Клавдия, Анна Мюллер, Елизавета Никандровна из «Дневника женщи-

ны» К. Финна, Ракитина из «Далей неоглядных...» Н. Вирты, Кручинина из пьесы А. Островского «Без вины виноватые», Елена Кольцова из «Чрезвычайного посла» А. и П. Тур.

Пожалуй, в роли Елены Кольцовой главная тема актрисы получает наиболее масштабное, яркое воплощение. И в силу того, что Кольцова — основная героиня пьесы, почти непрерывно находится на сцене и на ней сосредоточено внимание зрителей. И в силу того, что жизнь ее, жизнь крупного государственного деятеля, раскрывается не в рамках семьи, а на арене политической борьбы.

Судьба складывается так, что с любимым человеком Кольцова встречается лишь отрывками. Но нет в этой женщине, как ее изображает Денисова, и тени жертвенности, ущербности. Это — характер крупный, упорный, волевой. И нет в ней черточек «синего чулка», душевной сухости и черствости. Напротив, она — само олицетворение женственности. Всегда — и тогда, когда мы видим ее в будничном домашнем платье, и в комиссарской кожанке, и в строгом костюме посла...

Более четверти века жизни Кольцовой охватывает пьеса. Но по-девичьи стройна ее фигура, быстра и стремительна походка. О годах говорят только морщинки на лице да седина в волосах. Мы встречаемся с Кольцовой и в моменты поражений, тяжких испытаний, и в моменты побед. Но никогда нас не покидает ощущение, что в этой женщине сплавлены воедино лед и пламень. Бушуют в ее душе страсти, горькие ли, радостные, а внешне она ровна, спокойна, почти всегда обворожительна. Только в лирических сце-



нах с Седых, сначала командующим армией, затем ученым, начальником большой стройки, позволяет Кольцова — Денисова проявиться нежности, тоске, волнению от присутствия любимого человека.

Мы встречаем Кольцову на приеме у короля одной из скандинавских стран, когда вручает она свои верительные грамоты. Героиня Денисовой словно замечает того недружелюбия, которым встречают ее король и его сановники. Она — воплощенная любезность. Все ее женские чары, все обаяние отданы сейчас одной цели — заставить короля взглянуть на нее, посланца Советской державы, иными глазами, вызвать у него симпатию и доверие. И этой цели она достигает...

Идет вторая мировая война. Фашисты обстреливают побережье той страны, где Кольцова является послом. Советник Борг, ненавидящий Советский Союз, вручает ей ноту, обвиняющую в этом обстреле наши корабли. Независимо, с достоинством отвечает Боргу Кольцова — Денисова, не позволяя, однако, ни на секунду проваться кипящим в пей гневу и негодованию...

Старый рыбак папаша Гунар принес совет-



скому послу осколок снаряда с клеймом — «Сделано в Германии». Это большой праздник для Кольцовой. Фашисты пойманы с поличным. Изобличены клеветники. Чувства простых людей страны — с Советской державой. Трудно, ох как трудно сдерживать себя в эти минуты Кольцовой — Денисовой, и огромная, искренняя взволнованность звучит в ее вопросе, обращенном к папаше Гунару:

— Можно мне вас поцеловать?

Война идет к концу. Звучат по радио победные известия. Празднично, радостно настроение Кольцовой — Денисовой. Но по-прежнему она высоко «держит марку» советского посла — и с королем, и с Боргом, и с министром соседней страны, оказавшейся на время в положении гитлеровского сателлита, — все такая же ровная, спокойная, доброжелательная, без тени высокомерия, заносчивости.

Человеком одной цели, одного устремления, человеком, чья жизнь без остатка, сознательно и добровольно, посвящена революции, ее идеалам, предстает перед нами эта героиня Денисовой — женщина огромного обаяния и удивительной, героической судьбы.

Тему женской самоотверженности, способности к нравственному подвигу развивает и утверждает актриса и как мастер художественного слова, которым занимается много лет, еще со времен учебы у Николая Ивановича Якушенко.

Не так давно во Владимире родился новый театр — литературный. Открылся он выступлением Ольги Денисовой, прочитавшей рассказ владимирского писателя Сергея Никитина «18 ноября». Рассказ о любви, которую отняла у женщины война. Любви единственной, память о которой женщина хранит всю свою долгую, нелегкую жизнь...

Вот пошел занавес, и перед зрителями словно бы возникла картина зимней ночи... Падают легкие пушистые снежинки... Темнеет в глубине лес... Скрещивающиеся посредине сцены лучи высвечивают лицо артистки... Звучат тихие, грустные слова...

«От станции до кладбища километра два пешего пути.

Дорожки в свежем снегу еще не протоптаны, и она идет целиной, часто останавливаясь и отдыхая.

На кладбище — длинные тонкие сосны, кустарниковый подлесок, густой, задичалый.

Цветы она кладет прямо на снег у проржавевшего на гранях обелиска и, спрятав озябшие руки в рукава, не плача, долго стоит над могилой...»

Словно бы всему этому была она свидетельницей, рассказывает актриса о трудной женской судьбе, о цельности души, о памяти сердца. И притихшие — любой шорох слышат — сидят зрители... Ольга Владимировна знает: долго еще

будут думать они после сегодняшнего вечера об этой женщине, о ее коротком счастье и долгом горе, и может, не раз образ ее поможет им самим выстоять в трудную минуту.

...Не торопясь идет актриса после концерта домой по улицам уже спящего белого города, вдыхая свежий ночной воздух. Еще раз сама переживает она все то, о чем только что рассказывала людям... А затем понемногу прибавляет шаг — утром ей рано вставать. Рано, когда, вероятно, многие ее товарищи по сцене еще будут спать. Вставать, ехать в поликлинику, без которой она, так же как и без театра, просто не мыслит своей жизни...



ВЕТЕР НА ВЫСОТЕ

Вскоре после возвращения Райкова домой, в Москву из Италии пришло письмо.

«Мне надлежит сообщить Вам,— писал известный итальянский певец и педагог Дженард Барра директору Большого театра Михаилу Ивановичу Чулаки,— о больших успехах тенора Евгения Райкова, которые подтвердил вокальный совет, организованный в моей школе. Вы не замедлите обнаружить эти успехи и разделить мое мнение, что этот тенор легко сможет исполнять партии в операх Верди, таких, как «Аида», «Трубадур», и в репертуаре Пуччини — «Турандот», «Дочь Запада» и т. д. В этих операх, как Вам известно, необходимы исключительные тенора».

Завоевать похвалу маэстро Барра совсем не легко. Более сорока лет пел он сам на лучших оперных сценах мира. Многие его ученики стали известными певцами. Среди них — и Марио дель Монако. Попастъ в школу Барра в Италии труднее, чем в консерваторию. Тех же, кто туда принят, специально готовят для миланского театра «Ла Скала», при котором эта школа и существует. Успеху молодого солиста Большого театра Райкова способствовали не только его





замечательные вокальные данные, незаурядный драматический талант, но и упорное стремление к овладению тайнами сценического мастерства.

Мастерство!..

Каждый ли молодой певец, да и вообще молодой актер понимает значение этого слова? Каждый ли с первых же шагов в искусстве сознает, какие огромные трудности и препятствия стоят на пути к мастерству? Препятствия, среди которых, как это ни странно, оказываются порой талант и голос, выигрышные внешние данные, обаяние юности. Все это на первых порах нередко скрывает и даже в известной степени компенсирует отсутствие мастерства. Но молодость проходит, талант без каждодневного и упорного тренажа растрачивается, голос тускнеет, и тот, кто еще недавно подавал надежды, сегодня оказывается в числе неудачников.

Жизнь Евгения Райкова, этого рабочего парня одного из заводов Красной Пресни, сложилась так, что еще в ранней юности понял он, что оно собой представляет, мастерство, как оно нелегко дается, каково его значение в любом деле.

Именно это понимание и помогло вчерашнему рабочему подняться на подмостки прославленного оперного театра, стать лауреатом Второго конкурса вокалистов имени М. И. Глинки и представительным полпредом нашего искусства на VIII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Хельсинки, получить право на завершение вокального образования в Италии...

Младший в семье потомственного рабочего Тихона Райкова, Женя рос шустрым, балованным мальчишкой. В школе на уроках вел себя неважно. Дома за книгу его усаживали с трудом. В шестом классе получил переэкзаменовку по двум предметам. И тогда на семейном совете было решено, что Женя пойдет работать на завод.

— Лодыря гонять — это штука нехитрая, — сказал отец. — Поработает на заводе, войдет в возраст — сам поймет, что без ученья шагу не ступить...

С этим заводом у Райковых связано многое. Семью эту на заводе знают и уважают. Здесь, в охране, начинал свой трудовой путь отец. Здесь работала поварихой в столовой мать. Работал в гараже старший брат. Дошел в свое время до коммерческого директора завода дядя...

Из уважения к семье и приняли Женю на завод, в порядке исключения, когда ему еще не было и четырнадцати лет.

Пришел долговязый, неуклюжий подросток в модельный цех учеником по дереву. Сначала учился читать чертежи, приглядывался к тому, что и как делает мастер. Далеко не сразу освоил, казалось бы, несложную технологию процесса. Но постепенно научился вставлять в желез-

ную коробку, называемую опокой, модель. Засыпать форму землей и тщательно утрамбовывать. Воском заливать простенки между формой и коробкой. Осторожно вытаскивать форму, заполняя затем ее место литьем.

Пока научился все это делать безукоризненно, прошло без малого два года. Только бы начинать по-настоящему работать, а тут — цех закрыли. Можно, конечно, было перейти в модельный цех на другой завод, но уже и самому не хотелось оставлять своих товарищей. Да и семья была против этого. Снова пошел в ученики. На этот раз — в столярный цех. Здесь уже сказались рабочие навыки, сноровка, приобретенные в модельном цехе. Через полгода Женя получил третий разряд.

Основная работа в столярном цехе на родном заводе — ремонт. Правда, делали иногда и новые столы и стулья, гарнитуры для клуба. Сами их полпировали, как краснодеревщики. Весной выезжали в заводской пионерлагерь, в Рузу, где строили дома. Но главное — это все же ремонт...

С годами Женя менялся и внешне, и внутренне. Он вытянулся еще больше, раздался в плечах. Былой неуклюжести не осталось и следа. Движения стали четкими, энергичными, уверенными. Да и весь он стал строже, собраннее.

Словом, парень хоть куда!.. От любого задания, самого трудоемкого и сложного, не отказывался никогда. И работать бы ему да работать здесь, если бы не конфликт с начальником цеха.

Уже давно поговаривали между собою рабочие, что начальник цеха излишне прижимист, использует сдельную оплату труда в своих инте-

ресах. Не доплатит одному рабочему, другому, третьему, а сам в конце каждого квартала получает премию за экономию средств.

Сохранилась у Жени от детских лет вспыльчивость. И так иногда мог сорваться — наговорить и дома, и на работе лишнего. А тут случай вышел. Не ждали рабочие в очередную получку больших денег, но то, что выдали им, превзошло самые худшие предположения. И молодой столяр возмутился не столько за себя, сколько за всех товарищей... Не столько даже получкой, сколько несправедливостью, обсчетом рабочих. Пулей влетел Женя в контору начальника цеха и швырнул ему на стол деньги...

— Можете и эти забрать! — закричал он. — Если вам совесть позволяет на рабочей спине свое благополучие строить!..

Начальник цеха аж побагровел, тоже вспылил:

— Вои отсюда, щенок!..

Как влетел, так мгновенно и вылетел от него Женя. И сразу — в заводоуправление. По дороге, правда, поостыл немного, собрался с мыслями. Пошел в завком. Долго там говорил, доказывал с расчетами в руках. Добился справедливости. Стали наряды выдавать непосредственно рабочим на руки. Каждый мог теперь контролировать правильность оплаты. И в первые же две недели Женя заработал значительно больше, чем обычно выписывал ему начальник цеха за весь месяц... Однако при сокращении штатов начальник цеха сразу же расстался с Райковым...

Конечно, можно было и на этот раз спорить, бороться... Не от одного человека в цехе парень слышал:

— За правду страдаешь... Иди опять в завком... Ты за наш интерес вступился, мы вступимся за тебя...

Но сам не захотел Женья спорить с начальником цеха. У него к тому времени появилась мечта — стать электросварщиком. Ради этой мечты он и согласился пойти временно работать грузчиком на электрокаре...

Начальником электросварочного цеха был в ту пору Константин Павлович Полетика. Вдумчивый, серьезный инженер, он долго присматривался к Райкову, стараясь определить, на что парень способен. Убедившись, что к нему в цех пришел не болтун и не лодырь, он поставил Женью учеником к опытному мастеру-электросварщику. И через три месяца, научившись делать швы и варить пластины, Женья получил третий разряд сварщика. А затем — и личное клеймо, для чего сдал экзамен специальной комиссии... Через год, когда ему исполнилось двадцать лет, он был занесен, как передовик, на общезаводскую Доску почета...

На большой высоте, на весу, прикрепленный к стене специальным поясом и двумя крюками, Женья вместе с другими рабочими приваривает одну к другой металлические балки... Свистит и поет на разные голоса ветер. Неистово пронзительный, такой, что звенит в ушах, он вдруг становится ласковым и нежным, как капель или звон весеннего ручейка... И это осталось на всю жизнь: ветер на высоте. И голубое небо совсем близко. Кажется, стоит только потянуться рукой, и коснешься чистого, прозрачного купола...

Одет Женья в робу из толстого, плотного бре-

зепта. На ногах у него — грубые бутцы. На руках брезентовые перчатки. Все лицо закрывает щиток. Под пужным углом держит парень электрод, тщательно следя за тем, чтобы тот не соприкасался с металлом. Стоит чуть ослабить внимание, и электрод может принаяться к балке... Женя варит, стараясь не отставать от лучших мастеров — и по быстроте, и по точности работы... Ведя электродугу, сам молоточком сбивает брызги металла, следя за ровностью и незаметностью шва...

— Наверное, там, наверху, распевал, — спросила несколько лет спустя Райкова корреспондент «Комсомольской правды» Нина Колесникова.

— Там, наверху, — ответил Евгений, — только в кино песни распевают! Там работать надо!..

И Женя работал, стараясь изо всех сил оправдать то доверие, которое оказал ему Константин Павлович. Конечно, с пятидесятиметровой высоты много вниз не намотришься — и варить шов надо, и голова может закружиться. Но Райков всегда знал: если сейчас работает его бригада или даже работает он один — значит, там, внизу, за ним наблюдает зоркий и беспокойный глаз Полетика.

— Если начальник столярного цеха, — рассказывает Евгений, — убивал любовь к труду, то Константин Павлович всячески ее воспитывал.

Полетика и в самом деле стремился помочь каждому рабочему понять, на что он способен. Он знал каждого не только в лицо, по имени и отчеству, но и то, кто чем дышит, у кого какие думы и стремления. Он, что называется, болел

и за дело, и за каждого рабочего, за его судьбу, прививал людям гордость за свой цех. Именно благодаря ему Райков всегда помнил: и на земле, и на высоте электросварщики всегда впереди, славятся тем, что всегда выполняют и перевыполняют план... И знал: рабочий коллектив, товарищей своих подводить нельзя...

Но Женя теперь не только работал, а и учился. И не так, как раньше, до поступления на завод, а упорно, не жалея сил. Знал, что за его успехами в школе следят и Константин Павлович, и все товарищи по цеху. Вечернюю школу десятилетку окончил с отличными и хорошими оценками.

— Правильно мы поступили, мать, что направили Женю на завод, — не раз говаривал, довольно усмехаясь, Тихон Павлович Райков. — Завод, он, брат, сила. Здесь и закаляется сталь...

— Ты, отец, всегда наперед все видишь, — соглашается с главой семьи Евдокия Ивановна. — Женю теперь у нас на все руки мастер!..

И это правда. За что бы Евгений ни брался, все старается он постигнуть досконально, обозграть со всех сторон, так освоить, чтобы, как говорится, комар носу не подточил...

С раннего детства увлекался Женя спортом. Еще до поступления на завод, стремясь воспитать волю и характер, он вскакивал раньше всех с постели, обливался холодной водой, делал зарядку... В Рузе, в пионерском лагере, где позднее столяр Райков строил дома, школьником часами играл в футбол... А когда и в спорте появился новый стимул — честь завода, честь кол-



лектива, Евгений Райков стал в заводской футбольной команде запасным вратарем.

Занимался парень и боксом. Записался в спортивный клуб «Крылья Советов». И здесь даром время не проводил. Длинный, худой, он быстро освоился на ринге. Получил второй спортивный разряд.

Когда на юношеском первенстве Москвы был нокаутирован и бокс ему запретили врачи, перешел на борьбу.

В спортивном клубе «Динамо» Райков начал брать уроки у знаменитого тренера Андрея Сергеевича Челидзе. Сначала получил первый разряд. Потом стал выступать за мастеров. На первенстве столицы одержал восемнадцать побед над перворазрядниками. Для получения звания мастера спорта было достаточно пятнадцати...

И еще, чем Женя увлекался с детских лет, — это пение.

Песню в семье Райковых любили все. Привила эту любовь мать. Женщина музыкальная, голосистая, пела она вечерами, как соберется вся семья вместе, про ширь земную и высь поднебесную, про березы и ивы, про бескрайнюю Волгу... Пела широко, вольно, протяжно... Потихоньку подтягивали отец и братья. И совсем еще маленький Женя тоже начинал тянуть звонким и тоненьким голоском...

Школьником пел Женя в хоре клуба имени Павлика Морозова, что при «Трехгорке». Работая на заводе, начал уже всерьез заниматься пением в клубе имени 1905 года, у Бориса Перфильевича Шибанова. И хотя сам он предпочтение отдавал спорту, Борис Перфильевич, почувствовав несомненную одаренность Райкова,



его большие вокальные возможности, держал молодого электросварщика, что называется, под постоянным контролем. Занятия в клубе обычно проходили по вторникам и пятницам, и если Женя почему-либо не приходил, Борис Перфильевич отправлялся к нему домой, дотошно и придирчиво выясняя причину неявки. Часами говаривал Борис Перфильевич с родителями Евгения, убеждая их в том, что оперная сцена — это призвание их сына и ему надо поступать в музыкальное училище...



На одном из концертов в заводском клубе Райкова услышали Борис Тевлин и Андрей Кожевников, руководившие на общественных началах студенческим хором при консерватории. Сильный и звучный тенор Евгения обратил на себя внимание, и они пригласили парня в хор.

Теперь Женя, продолжая заниматься у Шибанова, поет в хоре. День у него строго расписан по часам и минутам — работа, занятия у педагога, репетиции и выступления, спортивные состязания и тренировки.

Хочется успеть всюду, а хор отнимает все больше и больше времени: Райкова занимают чуть ли не в каждом концерте. Это и радует, и тревожит Шибанова.

— Смотри, как бы голова не закружилась от легкого успеха, — предупреждает он Евгения. — Серьезное искусство требует серьезной подготовки.

И Борис Перфильевич советует своему ученику — да нет, уже не советует, а требует, чтобы тот держал экзамен в консерваторское училище.

Авторитет Шибанова для Евгения бесспорен.



И все же он не знает, как поступить. Не было в семье Райковых ни певцов, ни артистов. Встать на этот путь — все равно что в морское путешествие на утлой лодчонке отправиться, а у него в руках — уже сейчас профессия. Да и перед приемной комиссией выступать — заранее берут страх и оторопь...

И все же однажды, собравшись с духом, Жения решил. На экзамен пришел первым, задолго до начала. Часа два ждал вызова, нервничал. Спел итальянскую песню «Вернись в Сорренто». И хотя сам был не до конца уверен в успехе, то, что он услышал от председателя экзаменационной комиссии, невысокой седой женщины со строгим лицом, совершенно его ошеломило.

— Голоса у вас нет, — сказала она, — пенем вам заниматься не стоит...

Ошибка? Ах, как бы хотелось так думать!.. Ну да, он читал и слышал, какие иногда бывают на экзаменах казусы. В свое время не приняли в училище Малого театра Ольгу Леонардовну Книппер-Чехову. В оперную труппу — Федора Ивановича Шаляпина. Первую — из-за «отсутствия таланта», второго — из-за «отсутствия голоса». Однако, как ни утешай себя, Жения сам знает: голос звучал сипло, тускло. То ли от волнения, то ли от того, что переусердствовал накануне, готовясь...

И снова — ветер... Только злой и колючий... Он свистит прямо в лицо, хлещет проливным дождем, бьет мокрыми тонкими ветками кустов и деревьев... Сразу же после экзамена, не заходя ни на завод, ни домой, Жения уехал за город, в лес. Думал успокоиться, собраться с мыслями... А тут ветер нагнал тучи, хлынул ливень, и,

пытаясь скрыться от его потоков, парень бежал, не разбирая пути, что было силы... А в голове настойчиво стучало одно и то же: провалился, провалился, провалился...

Вечером, набравшись мужества, Женя поехал к Шибанову...

— Не услышали твой голос, — спокойно сказал Борис Перфильевич. — Ошиблись... На следующий год будешь снова держать экзамен. А год весь надо серьезно заниматься...

Вся бригада переживала неудачу Райкова. Восхищались его пением на вечерах, гордились им: вот, мол, наш брат, рабочий, — надеялись... Кто-то даже хотел писать жалобу на приемную комиссию... Другие не сетовали: слушали, мол, специалисты. А коли есть талант, он свое возьмет... И когда через год Евгений обратился однажды к бригадиру с просьбой отпустить его с завода днем на экзамен, загомонила вся бригада, поддержала просьбу...

На этот раз Женя держал экзамен в Музыкальном училище при институте имени Гнесиных. Конкурс был огромный: сто человек на одно место. Пока дошла его очередь, опять весь изнервничался. И снова произвел на комиссию впечатление неважное. Вертится, суетится, руки не знает куда девать... Заведующая кафедрой Тропина, пожилая строгая женщина, даже прикрикнула на Райкова:

— Что вы крутитесь, как уж на сковородке! Встаньте спокойно!

Пел на этот раз арию Каварадосси из оперы Пуччини «Тоска».

Мнения у экзаменаторов разошлись: одни высказываются за то, чтобы принять, — голос,

мол, сильный, многообещающий, других смущают суетливость, вертлявость парня. Попробуй научи такого держаться, а ему Ленского в «Онегине» петь, Герцога в «Риголетто»... А что касается голоса, так это еще неизвестно, как он будет звучать через год...

Решило мнение Ксении Аркадьевны Мальковой. Ученица Станиславского, одна из лучших исполнительниц партии Татьяны в его постановке «Евгения Онегина», она не только услышала голос Райкова, но и увидела его актерскую эмоциональность, драматический нерв, способность к перевоплощению. Она набирала группу, в которую и взяла Женю.

Однако оставить завод Райков на первых порах и сам не решился, и дома, помня прошлогоднюю неудачу, не советовали. На заводе же новоявленному студенту охотно пошли навстречу.

Директор завода Иван Георгиевич Сергеев сказал:

— На дневной поступил? Ладно! Учись! Разрешаю тебе работать в те часы, когда для занятий удобно... Негде, говоришь, заниматься дома? Улучшим твои жилищные условия...

Не раз вспоминал Евгений в первые месяцы учебы начало своей работы в модельном цехе, свои первые неуверенные шаги. Шаги на пути к мастерству. Правда, сейчас у него была опора — многолетние занятия с Шибановым. Но одно дело — когда ты занимаешься искусством в свободное время, для удовольствия, и другое — когда оно становится твоей профессией. Искусство тогда неумолимо — оно обычно забирает человека всего. И уже не приходится выбирать: идти ли к педагогу-вокалисту, или

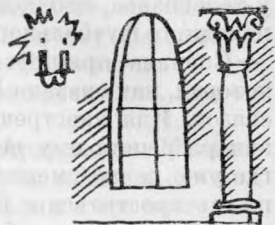
на занятия секции, или провести вечер дома, у телевизора, наблюдая за перипетиями международного футбольного матча...

Сначала пришлось оставить электросварку, которая, как сказали Евгению врачи, вредна для связок. Идя навстречу Райкову, Иван Георгиевич разрешил ему вернуться в столярный цех, где уже давно сменился начальник. Затем пришлось проститься с борьбой. И не только из-за запрета педагога — борьба также плохо влияет на связки, но и из-за недостатка времени. А перейдя на третий курс, Евгений расстался и с заводом...

Однажды в концерте, когда он пел арию Владимира Игоревича из оперы Бородина «Князь Игорь», Райкова услышала солистка Большого театра Мария Гавриловна Митюкова. На следующий же день рассказала она старейшему дирижеру прославленной труппы Александру Шамильевичу Мелик-Пашаеву о том, что познакомилась с удивительным тенором. И Райкову была предложена проба в Большом театре. Показаться он должен был в трех партиях: Рудольфа из «Богемы», Каварадосси из «Тоски» и Радамеса из «Аиды».

Прослушивание было назначено в Бетховенском зале в десять утра. Началось оно минут на двадцать позже. Никак не могли найти ключ от двери. Пустяк, казалось бы. Но именно в эти минуты Евгений собрался и успокоился, настроился на нужный лад.

Слушали его, кроме Александра Шамильевича, режиссер Борис Александрович Покровский, ведущие солисты театра Ирина Константиновна Архипова и Зураб Иванович Анджапаридзе.



Сразу же, как спел Рудольфа, Мелик-Пашаев и Анджапаридзе показали друг другу по большому пальцу — здорово, мол...

Опасаясь, что Ксения Аркадьевна просто-напросто запретит ему идти прослушиваться, считая, что рано и может постигнуть неудача, Женя не сказал ей о пробе. И теперь, когда, придя на очередное занятие в институт, он сообщил Мальковой, что принят в Большой театр стажером, та сначала даже не поверила. А потом не ругала. Но долго и серьезно, как несколько лет назад Борис Перфильевич Шибанов, убеждала Женю продолжать учиться. И учиться еще серьезнее, чем раньше.

И кто знает, возможно, если бы не Малькова, и закружилась бы теперь, особенно на первых порах, у вчерашнего электросварщика голова... Да и как было не закружиться!.. Ведь и в самом деле, все, что произошло в его судьбе в последние годы, напоминало сказку...

Дни стали еще наполненнее, напряженнее. Запятая в институте, разучивание партий с концертмейстером в театре, ввод в старые спектакли...

Начал в Большом театре с эпизодических



ролей: стрелецкий пачальник в «Хованщине», запевала в «Евгении Онегине», гонец в «Аиде», распорядитель в «Пиковой даме»... Короткие минуты на сцене... Но здесь-то и сказалась та тщательность отношения к делу, пусть небольшому, на первый взгляд, незначительному, которую воспитали в Райкове годы заводской жизни. Сказалась и та школа, которую получил он у Шпбанова и особенно у Мальковой.

— Запомни, Женя,— не раз говорила ему Ксения Аркадьевна,— на сцене ничего нельзя вообще — ни петь, ни тем более что-либо играть, изображать. Нужно жить жизнью своего героя, понимать, зачем он пришел сейчас сюда, откуда пришел, чего хочет добиться от человека, к которому обращается...

Ах, как нужны ему эти советы Ксении Аркадьевны сейчас. Этим коротким минутам, что он находится на сцене, думает Женя, предшествует целая жизнь... У человека, произносящего те немногие слова, что дал ему автор, своя биография, существуют определенные, сложившиеся отношения с другими людьми, свой образ жизни, свои привычки, взгляды, вкусы, свой, наконец, характер.



И Райков начинает фантазировать, придумывает биографию человека, который произносит в «Пиковой даме» только вот эти слова: «Хозяин просит дорогих гостей послушать пастораль под титлом «Искренность пастушки». Все оказывается важным для молодого певца — и то, давно ли служит этот человек в доме, и то, свободный он или крепостной, предан ли своему хозяину, уважает его или только боится, и то, какую занимает он должность, и то, исполнялась ли уже «Искренность пастушки» перед гостями раньше или ему впервые приходится произносить эти слова. Женя снова и снова перечитывает повесть Пушкина, воспоминания его современников, по крупицам отыскивая нужные подробности и черточки. Так рождается образ человека, который под стать своему хозяину и который так же надежно замаскирован от любого постороннего взгляда привычным ритуалом.

Постепенно, от оперы к опере, завоевывает Райков признание товарищей по сцене как мастер эпизода. А за эпизодами следуют первые партии — Баян в «Руслане и Людмиле» и Фентон в «Фальстафе». И вот, пробыв стажером всего полгода, Евгений Райков становится солис-



том Большого театра. К нему приходит успех у зрителей, ему прочат большое будущее специалисты.

Пение Райкова — темпераментное и яркое, лишенное какой бы то ни было внешней аффектации, красивый и звучный голос теплого тенора производят сильное впечатление на такого опытного и взыскательного мастера сцены, как народная артистка РСФСР Ирма Яунзем. Она пишет о Евгении статью, где особо отмечает его «большой диапазон», «разнообразный репертуар — от оперных арий и романсов до народных русских песен», артистизм, «скромную манеру держаться на сцене».

Это уже признание. Ирма Яунзем не из тех, кто легко разбрасывает похвалы...

Свыше двадцати партий за первые шесть лет спел Райков на габовской сцене. Среди них — Ленский в «Евгении Онегине», Князь в «Русалке», Сабинин в «Иване Сусанине», Индийский гость в «Садко»...

Поистине надо обладать большим сценическим талантом, отличными вокальными данными, могучей работоспособностью, высочайшей требовательностью к себе, чтобы в исключительно

короткий срок занять ведущее положение в прославленной семье певцов Большого театра. Но Райкову повезло не только потому, что он стал солистом одной из лучших оперных трупп мира, но и потому, что попал в окружение людей, которые не обольщаются первыми успехами, не кружат голову молодости безмерными похвалами, а строго, придирчиво оценивают каждый сценический шаг и спуску, как говорится, не дают. Мастер — слово, к которому Женя привык с детских лет и с детских лет научился относиться с уважением, оно в почете и здесь, в актерской семье, и добиться того чтобы слово это применили к тебе, совсем не легко...

Вот Райков выходит на сцену в образе Владимира Ленского, поэта и мечтателя, знакомого каждому едва ли не с детства... Кажется, все привычно, все обычно... До плеч черные кудри, широко повязанный бант вместо галстука, шуба в накидку в сцене дуэли... Но вечером, после дебюта певца в этой роли, в рабочем журнале театра появляются записи дежурного режиссера Натальи Александровны Глаз-Рженишевской и дирижера Геннадия Константиновича Черкасова. Первая запись отмечает, что молодой певец работал «чрезвычайно серьезно, с большой любовью и вниманием», находится «на верном пути к освоению этой труднейшей партии и роли». А автор второй записи высказывает уверенность, что «при дальнейшей кропотливой и серьезной работе» Райков «будет замечательным Ленским — искренним, доверчивым и мужественным, то есть таким, каким его создали Пушкин и Чайковский».

На верном пути... При дальнейшей работе... Кропотливой, серьезной...

Значит, дебют в этой партии — только начало работы над ней... Это и озадачивает Райкова, и заставляет думать, будоражит творческую фантазию...

Слово, подчеркнутое Черкасовым, «мужественный» многое подсказало молодому певцу. Да, конечно же, мужественность — одна из важнейших черт Ленского. Как мог бы в противном случае он, пылкий, романтичный юноша, выйти на дуэль с Онегиным, найти в себе силы встать под пистолет, защищая свою честь и свою любовь? Именно эта черта и определила характер и направление поисков Евгения...

После того как Райков спел Ленского вторично, на страницах многотиражки Большого театра «Советский артист» выступил один из ветеранов оперной сцены Петр Иванович Селиванов. Отметив, что «вокально Е. Райков пел верно, очень музыкально, точно выдержал все ритмы, чисто в интонационном отношении», старый мастер призывает молодого певца работать над тем, чтобы голос звучал «во всех регистрах», советует «облегчить» его «особенно в лирических местах партии». Полная сценическая свобода, подсказывает он, «придет тогда, когда артист не будет думать о вокальной стороне отдельно от сценической, когда будет не петь партию Ленского, а создавать образ молодого поэта в оперном спектакле».

И так — каждый раз. Постоянный, взыскательный контроль старших товарищей, их придирчивые, но справедливые и очень полезные замечания... Спел Евгений в «Иване Сусанине»



партию Сабинина, и заслуженная артистка РСФСР Нина Петровна Чубенко, поздравляя молодого певца с успехом, требует от него «большей определенности, более конкретной выразительности», более точного и естественного общения с партнерами, советует избавиться от такого недостатка, как «откровенное поглядывание... на палочку дирижера».

И даже рекомендуя Райкова кандидатом в члены КПСС, дирижер театра Б. Хайкин особо отмечает: молодой певец «понимает, что успехи возможны только при условии высокой требовательности к себе, при неустанной работе». Говоря о том, что Евгению «чужды премьерство, самовлюбленность», Борис Эммануилович как бы обращается к партийной организации театра с просьбой: «От этого нужно его оберегать и впрямь».

И по внешнему своему виду меньше всего напоминает сегодня Райков, этот вчерашний электросварщик, актера. Скорее инженер, архитектор, ученый, но только не «душка-тенор». Правда, исчезли суетливость и вертлявость, незнание, куда девать свои руки. Пришли неприужденность, чувство свободы, умение одеться





со вкусом. Ему к лицу и модный костюм, и крахмальная сорочка, и галстук, повязанный тщательно и ловко... Но есть в облике Жени по-прежнему нечто народное. Больше того: богатырское, былинное... Он красив, высокий, широкоплечий, статный парень, той красотой простого русского человека, что издавна воспета нашими писателями. Буйно вьются его черные волосы, молодым, морозным румянцем горят щеки, из-под бровей вразлет ласково смотрят большие темные глаза...

Вспоминаешь героев Райкова — Владимира Игоревича из «Князя Игоря» Бородина, княжича Всеволода из «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова — до чего же близки они, эти былинные рыцари, облику самого артиста! Эти его герои словно бы впитали в себя звуки и песни Родины, голоса и краски русской природы, озарены отсветом поэтических народных сказаний. Естественно и свободно сливается молодой актер с воплощаемыми образами, находит в них для себя нечто близкое, заветное. И совсем не случайно пел Райков во время гастролей Большого театра в Милане четыре раза партию Владимира Игоревича...



И по сию пору тянет Райкова к тем простым, рабочим людям, среди которых он вырос. Звонят ему товарищи с родного завода, просят приехать выступить — он не заставляет повторять просьбу дважды. Не сидится молодому певцу в Москве. Сегодня он высзжает в Киев. Через неделю летит в Тбилиси. Затем — в Минск, во Фрунзе. И не только выступает в концертах и спектаклях, но неутомимо ищет новых встреч, заводит новые знакомства.

Сотни километров проехал Женя по дорогам Целинного края. Выступал с кузовов машин, па полевых станах, в новых, только что отстроенных клубах. Пел перед хлеборобами, руки которых пахнут землей и зерном. Перед трактористами, чья одежда пропитана соляркой и маслом. Перед строителями, нередко приходившими на концерты в рабочих спецовках, перемазанных штукатуркой и краской. А после концертов в тесном кругу, в клубном зале или в степи у костра, беседовал до утра, расспрашивал ребят о жизни, об их труде и быте, чувствах и мечтах.

И с какими замечательными людьми пришлось повстречаться Райкову, с настоящими мастерами своего дела! Сто восемь тонн хлеба в смену вывозит с полей шофер Виктор Листопад, успевая обслуживать одновременно четыре комбайна. Не один ведет бой за хлеб комбайнер Николай Ровный, человек уже не молодой, — рядом с ним его жена и сын. В горячие дни уборочной страды семья эта не знает ни отдыха, ни сна... А горняки Рудного, добывающие руду открытым способом, — хозяева мощных экскаваторов, яростно вгрызающихся в землю!..

Не из встреч ли с этими людьми, впечатле-

ний целинной поездки вырос образ Алексея в недавней постановке оперы А. Холминова «Оптимистическая трагедия»?

— Сложный внутренний путь проходит Алексей, — говорит Райков. — От слепоты духовной к духовной зоркости. Но что меня поразило при первом же знакомстве с оперой, так это характер Алексея. Исконно русский. Широта души, бесстрашие, обостренное чувство справедливости, способность к самоотверженности, великодушие. И я его сразу мысленно увидел — таким и сыграл. Крупный, широкоплечий парень, в тельняшке и бескозырке, взгляд удивленный, даже наивный. Глаза широко раскрыты, улыбка так и застыла на лице, руки неподвижно лежат на клавишах гармошки...

Конечно, жизненные впечатления, встречи с целинниками помогли Райкову увидеть своего Алексея, понять его. И все же только этих впечатлений было бы мало. На помощь пришли другие. От воспитателей и воспитанников школы юных моряков и полярников в Москве, над которой пять лет шефствует молодой певец. От того, как в этих ребятах умело воспитываются смелость, ловкость, мгновенность реакции, решительность.

Пришли на помощь книги, журналы, военные газеты. В частности, много дал Райкову очерк о подвиге экипажа одной подводной лодки во время Отечественной войны. Лежавшая в глубине у рейда, где стояли вражеские корабли, лодка эта долго не могла подняться — ее моментально обнаружили бы. Люди без воздуха задыхались, теряли сознание. Но всех поддерживал в эти часы, помог всем выстоять бо-

ман — человек необыкновенного мужества. В Алексее Райков обнаружил черты, роднящие его с этим бодманом.

Помогли певцу и частые долгие беседы с постановщиком спектакля главным режиссером Большого театра Иосифом Михайловичем Тумановым. Именно в процессе этих бесед Райкову стали ясны основные поворотные моменты в развитии образа.

Первый — беседа с Комиссаром на марше. Небольшая хрупкая женщина, она не только смелостью, железной логикой, выдержкой, силой убежденности потрясает сознание Алексея, но и некоторой своей незащищенностью. Раздумывая над тем, ради чего находится она здесь, среди мечущихся, ожесточенных людей, каждую минуту рискуя своей жизнью, Алексей начинает понимать величие души Комиссара, величие идеи, заставляющей ее поступать так, а не иначе.

Второй — расстрел Вожаком офицеров, возвращающихся из плена. Здесь впервые становится для Алексея так явственно ощутима пропасть, которая пролегла между ним и Вожаком. Бессмысленная, ничем не оправданная жестокость Вожака превращает его из друга Алексея во врага, резко оттеняет правоту Комиссара.

Так Алексей становится единомышленником Комиссара, защитником новой, социалистической Родины. Той Родины, образ которой неизменно сопутствовал Райкову во время его поездки в Италию, к маэстро Дженарду Барра, поездки, предшествовавшей началу работы над «Оптимистической трагедией».

Новые московские проспекты и бескрайние

просторы сменились старинными площадями, потрясающими взор и воображение архитектурными памятниками, соседствующими с узкими, кривыми улочками...

День в Италии был загружен до предела и складывался так: с десяти утра до двенадцати Райков и его товарищ по Большому театру Марк Решетин занимались с маэстро Барра. С трех тридцати до шести — с маэстро Пьяцца, дирижером-репетитором, бывшим в свое время ассистентом у знаменитого Тосканини. Через день шли занятия с синьорой Маркини итальянским языком. Каждый вечер советские певцы проводили в театре. И конечно же, занимались самостоятельно... А если выпадал свободный час, Райков и Решетин шли в музей, стремясь набраться впечатлений от страны бельканто и старинного зодчества.

Но как бы ни был загружен и уплотнен день, когда поздно вечером молодые певцы возвращались в гостиницу, где жили, первое, что спешили они узнать, — нет ли писем из дома. Вот оно, письмо от матери! Торопится Евгений пробежать по строчкам, написанным таким знакомым, родным почерком. Да так и сидит с письмом в руке, глубоко-глубоко задумавшись. И слышатся ему давние песни матери, в которых и шелест лесов и трав, и журчанье ручья, и голоса птиц. Доносится до него ветер родной земли. Тот, что так любил слушать он на высоте, когда работал электросварщиком...

ЗАЩИТНИК БРЕСТА

Станица, в которой Николай Белоусов родился и провел свои детские годы, была станицей театральной. Отец будущего актера, секретарь станичного Совета, сам ставил любительские спектакли и играл в них вместе со своими старшими сыновьями. В доме Белоусовых постоянно собиралась местная интеллигенция — врачи, педагоги, агрономы. Шли долгие вечерние разговоры о жизни, искусстве, театре. Люди, побывавшие в Москве, делились впечатлениями от подземных дворцов столичного метро, новых жилых кварталов, широченных сквозных проспектов... И конечно же, от новых спектаклей. Страстные споры шли вокруг имен Станиславского и Мейерхольда, Вахтангова и Таирова, Качалова и Остужева, режиссерских дерзаний тогда еще молодых Охлопкова, Симонова, Завадского...

Вместе со взрослыми засиживался допоздна и Николай, старавшийся не пропустить ни единого слова. А когда наконец родители прогоняли его спать, он долго еще лежал с открытыми глазами, и жизнь, совсем не похожая па ту, что окружала его в станице, обступала мальчика со всех сторон, и он засыпал со смутным ощущением радости и тревоги одновременно...





Когда Николаю минуло пятнадцать лет, семья перебралась на жительство в Сталинград. Но нерадостным оказался этот переезд для юноши, вступающего в жизнь. Попадает под машину и погибает его отец, а вскоре выходит на инвалидность мать. На неокрепшие ребячьи плечи ложатся незнакомые до этого заботы. Старшие братья служат действительную в армии, и Николаю приходится одновременно и работать и учиться, чтобы содержать мать и себя.

Тяга к театру нет-нет да и давала о себе знать. И когда однажды Николай Иванович Благоразумов, преподававший в школе историю, предложил подготовить к столетию со дня смерти Пушкина концертную программу, десятиклассник Белоусов был одним из самых горячих энтузиастов этой затеи.

В программу решили включить и «Сцену у фонтана» из «Бориса Годунова». Роль Дмитрия Самозванца была поручена Николаю. Роль Марини Мнишек играла ученица девятого класса Лида Троицкая, тайная любовь Белоусова. Впрочем, тайной эту любовь считал только он сам, для большинства же учеников она секретом не

была. И вскоре после «Пушкинского вечера» ребята передавали друг другу «новость»: «Белоусов при всех на сцене Троицкой объяснился!»

Воспоминания детства — не более. Но года полтора спустя, увидев Белоусова в роли Маяка в пьесе Виктора Гусева «Слава» на сцене самодеятельного коллектива Дома культуры завода «Красный Октябрь», Лида с восхищением спросила юношу:

— Коля, неужели ты и в самом деле будешь артистом?!

Видимо, Николай играл Маяка искренне, темпераментно, увлеченно, заставив свою юную подружку поверить в свое сценическое призвание.

— Не знаю, — возразил он. — Но если стану, то дам тебе знать непременно.

Начавшаяся вскоре война разметала молодых людей в разные стороны.

Правда, Белоусов знает, где сейчас живет Троицкая. Однако о том, что стал артистом, он ей так до сих пор и не сообщил. Но не по небрежности и не из лени. Серьезный, требовательный к себе художник, он искренне считает, что еще не сделал на сцене ничего особо значительного, дающего ему право написать Лиде, что он в выборе своего пути не ошибся и прожитые им в театре годы не потрачены даром...

После «Пушкинского вечера» в школе образовался драматический кружок. Поставили комедию В. Киршона «Чудесный сплав». С большим успехом сыграл здесь Белоусов центральную роль Гоши. И, казалось бы, одна у него дорога после выпускных экзаменов — в Москву,

о которой он столько наслышался с детства, в театральный институт. Однако необходимость заботиться о матери заставила его остаться в Сталинграде и держать экзамены в другое учебное заведение — учительский институт.

В драматический коллектив Дома культуры при заводе «Баррикады» Николай попал как раз во время учебы в институте. Как и сейчас, так и тогда руководил этим коллективом Борис Львович Аглинцев. Опытный педагог и воспитатель, талантливый, вдумчивый режиссер, он многое сделал для развития у своих питомцев чувства прекрасного, любви к искусству. В коллективе, который стал сейчас народным театром при Доме культуры имени Ю. А. Гагарина, многие юноши и девушки получили из рук Аглинцева путевку на профессиональную сцену. Недаром не так давно присвоено Борису Львовичу за его работу в художественной самодеятельности звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Влияние, которое оказал в ту пору Аглинцев на Николая Белоусова, было поистине огромно. Он не просто научил его самостоятельно мыслить, разбираться в замысле автора, в поступках своего героя. Борис Львович помог становлению личности будущего актера. На репетициях «за столом», предшествующих выходу актеров-любителей на сценические подмостки, он говорил им не столько о пьесе, сколько о жизни, о том, что происходило вокруг пьесы. Именно в процессе этих «застольных» репетиций открылась Белоусову история Родины — не хрестоматийная, а живая, населенная множеством людей самого разного склада и самых разных уст-

ремлений. И он полюбил Родину еще более крепко и пылко, чем раньше, считая, что всем в своей жизни обязан исключительно ей, своему народу...

Спектакли коллектива пользовались большой популярностью в городе. Их смотрели не только жители ближайшего района, но и рабочие других заводов, студенты, школьники. Нередко среди зрителей оказывались и артисты областного драматического театра.

Однажды на спектакль «Таланты и поклонники» пришла заслуженная артистка РСФСР Екатерина Петровна Мязина. Волнений у любителей по этому поводу была уйма. Со страхом и трепетом передавали они друг другу:

— Мязина в зале!..— И по очереди старались рассмотреть любимую артистку через маленький «глазок» в занавесе.

Это была замечательная актриса. Она покорила зрителей не столько силой своего темперамента, взлетами чувств, сколько естественностью, мягкостью и человечностью. Фальши, наигрыша, самопоказа Екатерина Петровна в искусстве не терпела. В этих случаях она была в своих суждениях резка и непримирима. И вот из уст этой строгой, сдержанной женщины Белоусов, игравший роль Мелузова, услышал слова одобрения. Мязина особо отметила простоту и искренность молодого любителя в передаче гражданских чувств вольнолюбивого, гордого студента-демократа.

И снова мысль о профессиональной сцене стала все настойчивее и настойчивее овладевать Николаем. Но снова ее осуществление отодвигается на неопределенное время: в воздухе все

явственнее пахнет гарью и порохом. Кованные немецкие сапоги топчут земли Чехословакии и Польши. Военная гроза неотвратно приближается и к нашим границам. И как только старшие братья, отслужив действительную, возвращаются домой, наступает очередь Николая Белоусова надеть солдатскую шинель.

Солдатская служба всегда нелегка. А в те годы она была трудна особенно. Готовясь к предстоящей битве с фашизмом, армия обучала своих сыновей в условиях, до предела приближенных к боевым. Знаменитое суворовское изречение «Тяжело в учении — легко в бою» стало тогда главным законом и повседневной нормой войсковой жизни. Из теплых казарм вышла солдатская учеба на морозные поля и полигоны, запылила по жарким летним дорогам с серой скаткой и полной выкладкой, засверкала тяжелыми комьями земли, выбрасываемой мозолистыми, натруженными руками при рытье окопов и оборонительных валов во время маневров.

Но была она, эта солдатская служба, Белоусову не в тягость — и маршевые броски по несколько десятков километров в день, от зари до зари, и внезапные ночные подъемы по тревоге, и частые круглосуточные караульные дежурства. Были ему по душе — и солдатский молодеватый вид, и лихие песни, под которые расходились подразделения по казармам после вечерней проверки. Всегда подтянутый, жизнерадостный, ловкий, был он у себя в части на хорошем счету.

Ревностность к военной службе, однако, не погасила у Николая любви к сцене. Все свобод-



ное время проводил он в клубе, на репетициях драматического кружка.

Зимой 1940 года полк, в котором служил Белоусов, держал свой первый боевой экзамен, штурмуя линию Маннергейма. После разгрома белофиннов полк на несколько месяцев задержался на Карельском перешейке. Здесь Белоусов и его товарищи встретили первомайский праздник. Днем на зеленой поляне состоялся концерт. Среди зрителей-красноармейцев находился командир дивизии генерал-майор Лазаренко. Лихо, с подъемом читал Белоусов пушкинского «Гусара», а слушатели, как один, заливались хохотом: привидится же спяну такое человеку!..

Сразу же после концерта Белоусов был вызван к командиру дивизии на беседу. А на следующий день он был назначен заведующим полковой библиотекой и по совместительству руководителем художественной самодеятельности части.

Вскорости, однако, Николай сам обращается к командованию с просьбой разрешить ему вернуться в свой батальон, в боевые порядки, на что и получает согласие. Трудно было ему заниматься лишь книгами и самодеятельностью в ту пору, когда товарищи его не одну гимнастерку просолили потом, не один десяток новых мозолей натерли на руках, готовясь к своему завтрашнему военному дню. Боялся: если не в их глазах потеряет к себе уважение, то в своих...

Но и здесь в полку, который был переброшен теперь на западную границу и расположился в Брестской крепости, Белоусов по-прежнему остается душой всех праздничных спектак-



лей и концертов, любимцем солдат и начальства.

Начальство, правда, по-разному смотрело на его судьбу. Командир полка Гаврилов, теперь Герой Советского Союза, хотел, как вспоминает Белоусов, представить его к офицерскому званию и перевести в кадровый состав. Комиссар же полка Артамонов был склонен принять меры к досрочному увольнению ярко одаренного солдата в запас.

Кто из них был прав: командир полка или комиссар? Вероятно, каждый по-своему. Артамонов прочил Николаю большую будущность и, видимо, хотел уберечь его от превратностей военной судьбы. Гаврилов же, остро чувствующий приближение войны, смотрел на действительность более реалистично. Он уже тогда связывал личную судьбу каждого защитника Бреста, как и вообще каждого советского человека, с судьбой всей страны...

Тот июньский субботний вечер ничем не отличался от других субботних вечеров в крепости. Посмотрев новую картину в клубе, солдаты с песнями, строем разошлись по казармам. Постепенно все стихло. И в четыре часа утра, когда небо внезапно загудело самолетами, а в воздухе разорвался первый фашистский снаряд, весь полк, за исключением караула, мирно спал.

«Началось!» — была первая мысль Белоусова... В ту же секунду взрывная волна подняла его с койки и отбросила в сторону. Задыхаясь от кирпичной пыли, он резким усилием воли заставил себя подняться, но новая взрывная волна сбила его с ног и кинула в проем стены. От сильного удара он надолго лишился сознания.



Было светло. Бой парастал. Рядом, в полковой школе, настойчиво и упорно бил пулемет. Постепенно вернулось сознание. Придя в себя, Николай превозмог боль и выбрался из развалин. Присоединившись в районе штаба полка к группе боевых товарищей, он вместе с ними устремился к угловую часть крепости, откуда был хорошо виден Буг. Обнаружив немецкую переправу, защитники крепости открыли по ней яростный огонь. Били по переправлявшимся немецким солдатам из автоматов, винтовок, ручных пулеметов...

Пять дней под командованием старшего лейтенанта Василия Бытко, вплавь добравшегося до крепости и возглавившего ее защиту, дрался Николай Белоусов вместе с другими воинами на одном из самых опасных участков обороны. Фашисты, окружившие крепость, делали все, чтобы превратить ее в груды развалин и под развалинами похоронить гарнизон. Горстка советских солдат, продолжавшая оборонять крепость, истекала кровью. Им недоставало хлеба, воды, снарядов. Но они стояли насмерть, упорно отражая непрерывные атаки противника.

В этих боях, когда каждую минуту жизнь висела на волоске, легкие раны и контузии не шли в счет, Белоусов показал себя солдатом смелым, мужественным, самотверженным...

Когда стало ясно, что крепость силами ее защитников долго не удержат, Василий Бытко приказал трем красноармейцам, в том числе Белоусову, пробраться к своим и доложить командованию о положении Брестского гарнизона.

Выполняя задание, солдаты лицом к лицу столкнулись в темноте с вражеской засадой.

Силы были неравные. Всех троих прикладами сбили с ног, обезоружили, взяли в плен. Но ни угрозы, ни побои не заставили их развязать языки, дать врагам нужные сведения. Людей, потерявших под конец допроса сознание, бросили в холодный каменный сарай.

Пленных здесь было уже битком набито. Утром всех вывели во двор, построили в колонну и повели в неизвестном направлении.

— Ведут на расстрел! — вдруг пронеслось по колонне, от одного к другому.

Люди сбились с ноги, затоптались на месте, зашумели. И вдруг, словно бы в ответ на немецкое «шнель, шнель!», впереди открылась сильная пулеметная стрельба. Конвоиры были вынуждены повернуть колонну назад.

В тот же день пленных переправили через Буг и поместили в лагере под Бяла Подляской.

Судьба Николая Белоусова — судьба многих защитников Брестской крепости. Дравшиеся до последнего патрона, тяжело раненные, попадали они в руки врагов, но не сдавались и в плену, а продолжали бороться.

Голод, побои и унижения, издевательства и бесчинства — все выпало на долю узников лагеря под Бяла Подляской. Людям, падавшим от истощения и усталости, немцы бросали в песок корки хлеба. Но стоило кому-нибудь нагнуться за коркой, как его тут же сбивали с ног ударом резиновой дубинки по голове. Ежедневно под вечер, перед самым закатом солнца, немцы пропускали между рядами колючей проволоки, за которой находились пленные, медленно движущуюся подводу, доверху груженную свежим, только что выпеченным и потому особенно вкус-

но пахнущим хлебом. Тех, кто падал от этого запаха в голодный обморок, беспощадно избивали на месте.

Переведенный некоторое время спустя в лагерь под Краков, Белоусов вместе с Юрием Лысовым весной 1942 года бежал, пытаясь пробраться на родную землю, к линии фронта. Но был пойман, жестоко избит и на этот раз заключен уже не в лагерь, а в тюрьму, которая находилась на окраине Варшавы.

Тюремный режим оказался пострашнее лагерного. Если там, под Бяла Подляской, людей хотели заставить забыть о своем человеческом достоинстве, превратить в покорных рабов и бессловесных роботов, то здесь их медленно и методически истребляли. Видимо, опасаясь, что массовые расстрелы могут вызвать волнение среди местного населения, пленных убивали поодиночке, не торопясь, неслышно, почти не прибегая к оружию...

Но и в лагере, и в тюрьме Белоусов не только не терял бодрости духа сам, а и стремился поддерживать его в других. И в этом немало помогли ему стихи Маяковского, Пушкина, Лермонтова. Захлопнутся двери барака или камеры, останутся пленные одни, и уже звучит густой, сильный белоусовский голос, рассказывающий усталым, изможденным людям или о том же пьяном гусаре, которому привиделось бог весть что, или о юноше, бежавшем из монастырских стен и отважно сражавшемся с барсом... И вольнее начинала дышать грудь, и маячил впереди огонек надежды...

За варшавской последовала новая тюрьма, под Краковом. А оттуда — новый побег. На этот

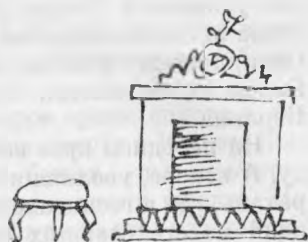
раз успешный. Летом 1944 года Белоусов уже снова находится в строю, в Действующей армии. Он принимает участие в боях за освобождение Варшавы, во взятии Шнайдемюля, Штеттина, Берлина.

На переднем крае войны встретил он и победу. А вскоре, уволившись в запас, поехал в Астрахань, где в госпитале находился на излечении один из его старших братьев. Много энергии, сил, душевного тепла отдал Николай, чтобы помочь брату выжить, преодолеть последствия тяжелых ранений и контузий, встать на ноги. И только после этого он смог наконец подумать и о себе, о своей дальнейшей судьбе.

Здесь же, в Астрахани, в областном театре драмы и началась жизнь Белоусова как профессионального актера.

Началась, правда, не с тех главных ролей, которые он когда-то играл в Сталинграде, на школьной и заводской сценах, а с коротких эпизодов. Но школа, которую начинающий актер прошел под руководством Лины Семеновны Самборской, тогдашнего главного режиссера Астраханского театра, приносит ему пользу и поныне.

Казалось бы, все в Белоусове: красивое, выразительное лицо, вьющиеся черные волосы, стройная фигура, осанка, кипучий темперамент, звучный, богатый оттенками голос — все было предназначено для исполнения ролей, если следовать прежнему делению актеров по амплу, героев или любовников. Но, опытный педагог и чуткий к правде режиссер, Самборская хорошо знала те опасности, которые подстерегают, особенно на первых порах, актера, обладающего столь выигранными данными. Как легко могут



возникнуть у него, если не предостеречь вовремя, не направить по верному руслу, привычка к самопоказу и самолюбованию, пристрастие к внешним эффектам, злоупотребление штампами. И одной из первых ролей, порученных молодому актеру, была роль Григория, человека Турусиной, в пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

По ходу действия Григорий появляется на сцене всего несколько раз, в одном только акте, да и то на короткие мгновения, докладывая хозяйке о посетителях. Иногда он сообщает только имя, отчество и фамилию пришедшего или приехавшего. А иногда вкладывает в эти сообщения и нечто вроде оценки: «Уж очень страшен-с. Так даже жутко глядеть-с... Такая свирепость необыкновенная-с. Оброс весь волосами, только одни глаза видны-с».

Белоусов превратил своего героя в дряхлого, едва ли не девяностолетнего старика, разбитого параличом. Старику этому не то что двигаться, говорить и то нелегко. А он встречает гостей, беспрекословно выполняет все приказания барыни. А в глазах его все время живет такая насмешливая хитринка, говорящая о том, что



«верный личарда» ханжи Турусиной куда умнее и дальновиднее, чем она сама, относящая себя к сливкам именитого московского общества.

Зрители заметили молодого актера и одобительно приняли его первую работу на профессиональной сцене. А сам он понял, что успех может быть одержан не только в центральной роли, а и в эпизодической, да еще начисто лишённой выигрышных монологов и эффектных сцен. Надо только разобраться, понять, с каким человеком свела тебя актерская судьба, влезть, как говорил великий Щепкин, в его шкуру.

Человек Турусиной открыл Белоусову дорогу и к другим, более крупным, ролям. И он же как бы и напомнил молодому актеру о том, что в искусстве, как и в жизни, ничего не дается даром. То солдатское упорство, та настойчивость, с которыми Николай готовился в свое время к предстоявшим боям, а затем воевал в крепости, шел через муки плена и вновь дрался с врагами, стали необходимы ему и сейчас. И в каждой новой роли — не меньше, чем в предыдущей. А чем больше роль по объему, чем она значительнее, тем большего упорства, большей настойчивости она требует.

Заново встретившись с ролью Мелузова в «Талантах и поклонниках» Островского, молодой актер прежде всего попытался уяснить себе: что же в нем главное? И понял: человеческое достоинство. То достоинство, которое побуждало его самого стоять насмерть в осажденном Бресте, не позволяло забывать о своей солдатской чести в лагере под Бяла Подляской, в тюрьмах на окраинах Варшавы и Кракова... Достоинство, которое дает возможность вчерашнему студенту Пете Мелузову, ожидающему места учителя, чувствовать себя выше всяческих бакиных и дулебовых — богатых, но духовно нищих, нравственно нечистоплотных поклонников Мельпомены.

Дома у Негинной Мелузов — Белоусов, одетый в темный и длинный поношенный сюртук, держался очень скромно, даже застенчиво. Только небрежно повязанный широкий бант говорил о том, что этот сдержанный, спокойный юноша хочет, видимо, и в костюме проявить известную самостоятельность и некоторое небрежение к общепринятой моде.

В первых словах Мелузова — Белоусова, сказанных Великотову о приятном знакомстве, сквозила насмешка. Правда, не злая, скорее даже добродушная, но все же насмешка. Мелузов ею словно бы защищался от Великотова. И весь дальнейший разговор с Великотовым он вел сдержанно и настороженно, наблюдая за собеседником: а не подсмеивается ли тот над ним?

Достоинство Мелузова — Белоусова было естественное, без капли чего-либо напускного. Со Смельской, приглашавшей Негину ехать на вокзал, чтобы пообедать с Великотовым, и с самой Негинной, погруженной в практические

заботы предстоящего бенефиса, Мелузов был мягок, отсюда не резок и не навязчив. Зато в последующих сценах с грубым и циничным антрепренером Мигаевым и наглым губернским чиновником Бакиным он давал волю своей горячности и негодованию.

Не юпошеская страсть, а доброта определяли отношение Мелузова — Белоусова к Негинной. Ему так хотелось помочь ей стать «совсем хорошей женщиной». Проявлялись в этом отношении к Негинной и большая бережность, и душевная чистота Мелузова. Когда Негина, уже получив предложение от Великатова и мысленно согласившись стать его женой, звала Петю ехать кататься на всю ночь: «Все в твоей воле вплоть до утра», — он смотрел на нее с глубокой нежностью и сам весь светился улыбкой, умиляясь ее, как казалось ему, радостному возбуждению.

Именно большое внутреннее достоинство, чистота помыслов, душевное богатство давали возможность Мелузову — Белоусову в сцене на вокзале, после внезапного для всех отъезда Великатова с Негинной и ее матерью, не быть ни смешным, ни жалким. Верилось в то, что этот человек не позволит горю раздавить себя. Да, он снова будет увлекаться и мечтать, наставлять молодые, неопытные души добру, сражаться с пошляками. И слова, обращенные к Бакину: «Дуэль? Зачем? У нас с вами и так дуэль, постоянный поединок, непрерывная борьба. Я просвещаю, а вы развращаете... Вот и давайте бороться: вы свое дело делайте, а я буду свое. И посмотрим, кто скорее устанет», — Мелузов — Белоусов произносил твердо, спокойно, полный уверенности в своей правоте и внутренней силе.



Уже не на астраханской, а на орловской сцене, где работал последние годы Белоусов, сыграл он роль Василия Теркина в инсценировке одноименной поэмы Александра Твардовского. Поставленные рядом эти два образа — Мелузов и Теркин — убедительно говорят о стремлении актера к воплощению на сцене характеров разных, далеких друг от друга... Надев солдатскую гимнастерку и памятью своей обратившись ко всему тому, что было пережито в годы войны, Николай Белоусов менее всего хотел оставаться на сцене самим собой. Стремясь отыскать в герое Твардовского черты близкие, созвучные собственному характеру, он стремился быть непременно Теркиным — «то серьезным, то потешным», «русским чудо-человеком».



Одна за другой разворачивались в спектакле картины жизни Теркина на фронте. Зрители видели своего любимца то на привале, толкующим с бойцами, то на переправе, вплавь перебравшегося с важным сообщением через ледяную реку, то в поле спорящим со Смертью, то рядом с генералом, вручающим ему награду... Страстный жизнелюбец, всегда готовый поддержать товарища в трудную минуту, песней и



шуткой подбодрить знакомых и незнакомых, он в разных жизненных обстоятельствах словно бы открывался с разных сторон.

Конечно, он устал после похода, Теркин — Белоусов. Но ребята, понимает он, которым войну «с середины начинать», устали еще больше. И нельзя показать им свою усталость. Поэтому рассказ о том, что «сабантуй бывает разный», Теркин — Белоусов ведет в точности как у Твардовского — «весело и складно». Одним он озабочен в этой сцене — хорошим настроением своих новых фронтовых товарищей.

В сцене «Переправа» Теркин — Белоусов очень серьезен. До шуток ли здесь? Только что он принял лебяжью купель. А все равно — и это основное — надо выполнить приказ командира, попросить артиллеристов «подбросить огоньку», помочь товарищам, закрепившимся на другом берегу. И если Теркин — Белоусов шутит и здесь, то только потому, что такая уж у него натура! Не может он не шутить, как не может певчая птица не петь!..

Страстный спор ведет Теркин — Белоусов с с пришедшей за ним Смертью. Истекающий кровью, замерзающий, он говорит с ней тихо,



почти шепотом. Но и в шепоте этом угадываются страстная воля к жизни, упорство и бесстрашие человека, привыкшего к любым тяготам и невзгодам, желание во что бы то ни стало самому встретить День Победы. Внезапно находит он в себе силы, голос его звенит и крепнет, когда он обращается к Смерти с просьбой об отпуске хоть на день.

Народность характера своего героя Белоусов ищет не столько в его балагурстве, сколько в одержимости мыслью об освобождении родной земли, неистребимом желании вложить в ратный подвиг народа и свою долю. Крепко верит белоусовский Теркин в то, что без него здесь обойтись никак невозможно! И именно эта вера делает образ нужным зрителю и сегодня, двадцать с лишним лет спустя после победы сообщает ему то качество, о котором думал и сам поэт: «Там, где битва, он — солдат».

Люди в солдатских шинелях и матросских бушлатах — самые дорогие для Николая Белоусова герои. Это люди разных характеров, но одной судьбы, близкой судьбе самого актера.

Это и матрос Александр Рыбаков из «Кремлевских курантов» Николая Погодина — солдат революции, обладающий кристальной честностью и чистотой. Это и вчерашний моряк, сегодняшней колхозник Ветровой из «Калиновой роши» Александра Корнейчука — человек беспокойный и неутомимый, меряющий людские поступки в мирные дни памятью погибших боевых товарищей. Это и дерзкий, бесстрашный разведчик Николай Кузнецов из инсценировки романа Героя Советского Союза полковника Дмитрия Медведева «Это было под Ровно»...

В каждый из этих образов, как и во многие другие, вложил Николай Белоусов частицу своей биографии, своего сердца. И в каждом из этих образов прочитывается единая тема богатой и многотрудной жизни актера. Тема солдатского долга. Мужества в защите наших идеалов.

Вот почему главное в образе офицера Завьялова из инсценировки романа Александра Чаковского «Свет далекой звезды» для Белоусова состоит в той настойчивости и страстной одержимости, с которыми ищет этот человек девушку, случайно встреченную им в начале войны. Добрые дела Ольги — так звали эту девушку, — сохранив о себе память в человеческих сердцах, доходят до Завьялова много времени спустя, подобно «свету далекой звезды». И чем больше узнает он об этих делах, тем становится яростнее и непримиримее по отношению к людям, готовым бросить на Ольгу тень. И от этого характер Завьялова углубляется, вырастает.

Поиски Ольги для Завьялова — Белоусова — не просто переезды из одного города в другой, переходы из одного дома в другой, длинные или короткие расспросы, а напряженная борьба за женщину, душевно красивую, человека благородного и на добрые дела щедрого, за чистое имя этого человека. Завьялов — Белоусов борется за женщину, память о которой пронес через всю войну, активно и убежденно, решительно ограждая ее от всяческих кривотолков.

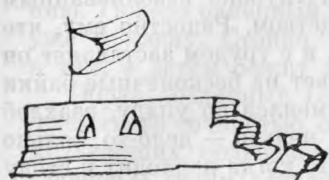
Одна из лучших сцен спектакля — разговор Завьялова с генералом в отставке Осокиным. Встретившийся с Ольгой на фронте, Осокин больше всего встревожен тем, как бы жена не услышала его разговор с Завьяловым, не разра-



зилась бы ссора... Ради своего спокойствия и благополучия в доме он готов забыть все то светлое, что было у него связано в прошлом с Ольгой, отречься от него. Мирная суховатая беседа обрачивается напряженным поединком: Завьялов — Белоусов предъявляет генералу обвинение в предательстве не только памяти той женщины, которая была им обоим дорога, но и человеческого в самом себе. Он борется одновременно и за Ольгу и за самого Осокина...

Тема солдатского долга, человеческой ответственности за все происходящее вокруг сильно звучит и в образе Давыдова из инсценировки романа Михаила Шолохова «Поднятая целина». Кажется, что образ, созданный Белоусовым, образ человека удивительной сердечности и напористости, словно бы сошел на подмостки со страниц шолоховского романа...

Белоусов играет Давыдова почти без грима, и это придает образу особую жизненную достоверность. Цыгановатый и темноглазый, с растрепанной буйной шевелюрой, он внимательно всматривается в тех, с кем сталкивает его жизнь, жадно тянется к людям. А его смущенная и добрая улыбка, расплывающаяся по лицу поми-



мо его воли, делает его открытым и незащищенным...

Вот вышел Давыдов — Белоусов прогуляться с Лушкой в почную степь — бесстрашный кавалер, лихой ухажер, одним словом — Балтика. Гордо идет, уверенно, по-хозяйски обняв свою кралю! Но что это вдруг упала с Лушкиного плеча и повисла, словно плеть, рука Давыдова. И сам он бочком-бочком отходит от Лушки в сторонку, а затем под напором ее бесстыдных и бранных слов отступает все дальше и дальше. Нет, это совсем не то, что кажется Лушке, — боится, мол, председатель, что увидят станичники его вместе с пей, разговоров страшится... Просто теряется он, не знает, как и чем отвечать ей, стыдно ему, — и за Лушку, и за себя...

Когда же на сенокосе застает Давыдов Устину с дружками за картами, аж кровь от гнева и негодования приливает к лицу белоусовского героя. И снова теряясь перед человеческим бесстыдством, он резко, грубо кричит и захихивается на паглю ухмыляющегося Устину плеткой. Но стоит ему только заметить, что и самому Устину целовко, как сразу же спадает весь гнев Давыдова.

А в сцене партийного собрания Давыдов — Белоусов оказывается глубоко взволнованным человеческим благородством. Радостно ему, что идут казаки в партию, и с трудом заставляя его себя нахмуриться в ответ на бесконечные байки Щукаря — так бы и смеялся до упаду, вздохнул вместе со всеми, да нельзя — дело-то больно важное совершается. Но когда подходит к столу президиума кузнец и говорит о своем желании вступить в партию, слезы навертываются на глаза Давыдова — Белоусова... Так потрясает его этот хмурый, суровый человек!..

Она раскрывается актером, тема солдатского долга, не навязчиво, не в лоб, а естественно, в самом характере человека, определяя все его поведение, отношение к окружающим. И не одна замасленная, донельзя запыленная тельняшка напоминает о романтическом прошлом Давыдова — Белоусова, а и весь его внутренний и внешний облик, заставляющий нас думать о том, какой боевой путь прошел этот человек в годы гражданской войны, с кем служил рядом — с Годуном из «Разлома», с Братишкой из «Шторма», с Алексеем из «Оптимистической трагедии»...

И еще в одном образе звучит эта сокровенная тема актера — в образе комбата Громова из пьесы С. С. Смирнова «Люди, которых я видел».

...Личное горе внезапно ворвалось в жизнь Громова, оскорбило в нем все лучшее и святое, и он растерялся, пал духом. Отличный кадровый офицер, мужественный, отважный человек, Громов попадает в конце концов в штрафной батальон. Но здесь достоинство и воля возвращаются к нему, и он кровью своей искупает

свою растерянность, равную в бою преступлению. Тяжело раненный, Громов приходит в себя уже в плену. Стойко, отважно он ведет себя и там, а затем бежит и добирается до своих...

Образ, созданный Белоусовым, поразил зрителей своей точностью, отличным знанием самых мельчайших подробностей фронтового быта, а главное — своим глубоким патриотизмом. Но и здесь, щедро используя запас своих наблюдений, талантливый актер не играл самого себя.

— Таких, как Громов, — рассказывает он, — я встречал в годы войны. И не только в Бресте, а и позднее — под Варшавой, Берлином, на Эльбе. Образ этот, конечно же, собирательный. И все же прототип его — комбат из Брестской крепости, человек не только удивительной отваги, но и обостренной совести.

Таким он и предстает перед зрителями, Громов — Белоусов, в центральной сцене спектакля, происходящей в фашистской тюрьме. Тяжело раненный, избитый на допросе, весь оборванный и обросший, герой Белоусова живет одной мыслью — мыслью о побеге. О том, чтобы не смогли враги оклеветать его перед лицом родной армии, родного народа, изобразив дело таким образом, будто он добровольно сдался в плен. Белоусовский Громов в этой сцене — сгусток энергии, концентрация всех человеческих сил, максимальное напряжение воли.

И естественно, что встреча с этим образом особенно дорога артисту. Пьеса написана на основе впечатлений от встреч с участниками Брестской обороны. А ведь и Николай Белоусов, — один из тех, кого отыскал Сергей Сергеевич Смирнов на послевоенных жизненных перепутьях...



ВОЗДУХ, КОТОРЫМ МЫ ДЫШИМ

Встреча эта, неожиданная и необычная, произошла более двадцати лет назад, вскоре после победы. Но и сегодня, рассказывая о ней, Виктор Иванович Кузнецов, чья голова уже давно покрыта сединой, то и дело смеется. Смеется подолгу, по-юношески восторженно и звонко.

— Жил и работал я тогда в Куйбышеве. Как всегда, вышел из дому минут за сорок до начала репетиции. Шел не торопясь, думая о роли, которую готовил, о предстоящей репетиции. Мысленно спорил с режиссером, толкавшим меня на явно неверный путь. Как вдруг кто-то преградил мне дорогу и тут же стиснул в крепком дружеском объятии...

— Здорово, черт!.. Старина, здорово!.. Сколько же мы с тобой не виделись, дружище?.. Снял погони?.. Да нет, наверное, просто в отпуске?..

Он перемежал восклицанья вопросами, а я, — продолжает Виктор Иванович, — не знал, кто меня остановил. Судя по словам, человек явно обознался. Да и память у меня на голоса отличная, а тут, мог поклясться, голос его мне был пезнаком... Когда же наконец человек этот выпустил меня из своих объятий, я увидел перед собой полковника танковых войск. Лицо его было





слегка обожжено. На левой стороне кителя, поверх нескольких рядов орденских планок, поблескивала Золотая Звезда Героя Советского Союза... Конечно, он ошибся, вижу его впервые...

Полковник между тем продолжал радостно:

— Неужели не узнаешь? Вот доходяга!.. В Испании же вместе воевали... А потом — неужто забыл? — в Отечественную на Южном встречались...

«Тяжелая контузия, — невольно подумал я. — Видимо, удрал из госпиталя».

— Простите, товарищ полковник, — попытался его перебить, — вы обознались...

— Не мог я обзнаться! Ни в жизнь! Сергеем тебя зовут! Не так ли? И даже фамилию помню — Луконин...

— И тут, — говорит Виктор Иванович, — мне стало все ясно. Был я в войну с актерской бригадой на Южном фронте. Показывали там пьесу Константина Симонова «Парень из нашего города». Я Луконина играл... Что же касается Испании, то Луконин там действительно воевал, а я никогда не был...

Сказал об этом полковнику, он страшно огорчился, перебил меня:

— Я же тебя всю войну помнил... Настоящим, невыдуманым...

Познакомились мы, подружились даже. Уж больно дорогой мне эта его ошибка показалась. Куда дороже иных хвalebных рецензий. И даже многих наград. Поверил человек в подлинность моего Луконина, через войну с ним прошел...

А у полковника и в самом деле были основания ошибиться. Он не просто бытовой достоверностью, житейской похожестью кузнецовского Луконина на тех людей, рядом с которыми воевал, обманулся. Его пленил, произвел на него глубокое впечатление созданный актером характер. Характер бесстрашный, мятежный, неукротимый в преодолении преград.

Ровесник Сергея Луконина, Виктор Кузнецов и сам рос и воспитывался в той же среде, что и его герой. Дышал тем же героическим и предгрозовым воздухом, что и он. Так же, как и он, с мальчишеских лет был в самой гуще жизни нашей, «боевой и кипучей», жил всеми теми интересами и болями, которыми жили народ, страна. И хотя судьба Кузнецова сложилась иначе, чем судьба Луконина, артист пронизал этот образ чувством глубоко личным. И было слышно в зрительном зале, как пролетит муха, когда Луконин — Кузнецов говорил, обращаясь к своему другу хирургу Бурмину:

— Знаешь, Аркаша, когда на параде знамена проносят красные, обожженные пулями, простреленные, у меня слезы к горлу подступают. Мне тогда кажется, что за этим знаменем можно всю землю пройти и нигде не остановиться... Говорят, многие мечтают на Родине умереть, а я нет. Я, если придется, хотел бы на чужой

земле, чтобы люди на своем языке сказали: «Вот русский парень, он умер за нашу свободу». И спели бы не похоронный марш, а «Интернационал»...

Они были его собственными, эти слова, словно не писатель Симонов вложил их в уста своему герою, а родились они у него, Виктора Кузнецова, и сейчас, в военный сорок второй год, делился он ими, как своим самым заветным, с людьми, сидящими в зрительном зале...

Родились у него... А ведь и в самом деле так. К ним, этим словам, привела Кузнецова вся его предшествующая жизнь. Жизнь внука садового сторожа, сына инженера-механика, строившего под Архангельском лесопильные заводы.

Виктор был в семье тринадцатым ребенком и родился тогда, когда отцу стукнуло уже пятьдесят лет. Но по рассказам отца он хорошо знал, что тот, прежде чем стать инженером, окончить институт, прожил, подобно деду, годы в нужде и тяжком труде. И не видеть бы отцу инженерного диплома, не обладай он незаурядными техническими способностями и завидным упорством.

Подростком, работая в булочной, таскал отец корзины с франзолями в Техническое училище. Там случайно разговорился с одним из учащихся. Тот заинтересовался любознательным разносчиком. Стал затем бесплатно готовить его к поступлению в училище. Экзамены отец выдержал блестяще. Занимаясь в училище, получал государственную стипендию, что было в ту пору редкостью. По окончании училища был рекомендован дирекцией для поступления в Политехнический институт.



Если от отца Виктор перенял любовь к технике, то от матери и старших братьев — страсть к музыке, к искусству. Мать под собственный аккомпанемент исполняла репертуар популярной в те годы певицы Ковалевой. А братья — экспедитор Петр (мандолина), радист Иван (гитара) и старшеклассник Виктор (рояль) — образовали музыкальное трио. Нередко в субботние вечера братья выступали в заводском клубе. Были в их репертуаре старинные русские песни и песни первых лет революции. Нередко случалось, что слушатели начинали подпевать музыкантам. Песня росла, ширилась, и постепенно весь зал клуба заполнялся мощными звуками...

В год, когда отец вышел на пенсию, Виктор окончил школу. Теперь самому надо было устраиваться на работу. Но куда идти без специальности? Только на лесную биржу, куда еще в детстве не раз ездил вместе с отцом. Лесная биржа — склад пиломатериалов, поступающих с лесопильного завода. Это своеобразный городок, очень четко и точно распланированный. Только вместо домов возвышаются там штабеля досок, а ведут к ним не мостовые и асфальтированные тротуары, а деревянные дороги. Доски сюда подвозят с завода по этим дорогам на медведках — деревянных тележках с чугунными колесами. Есть в этом городе и свои «аристократические кварталы» — ряды крытых железом сараев, где хранятся высшие сорта дерева, отправляемые за границу. Отсюда лес вывозят через Маймаксу — судоходный рукав, соединяющий Северную Двину с Белым морем. Два других рукава — Никольское и Корабельное — несудоходны...



И вот Виктор пришел в этот городок уже не в качестве гостя, а рабочего — укладчика досок, или в обиходном просторечье — «козла».

Штабель тогда укладывали четверо — трое укладчиков и бракер. Двое из укладчиков находились внизу, а третий с бракером — наверху, на штабеле. По мере того как вырастал штабель, подавать доски наверх становилось все труднее и труднее. И вот тогда-то и вступал в действие «козел» — один из пижних укладчиков. Его товарищ приподнимал конец доски, а он, «козел», подлезал под нее и, подставив свое плечо, подавал ее наверх.

Работа была трудная, требовала большой физической силы. И хотя на плечах «козла», под парусиновой курткой, закреплялись специальные подушечки, предохраняющие от царапин и кровавых мозолей, плечи тем не менее в первые же дни покрывались коростой. Месяца же через два кожа на них грубела настолько, что можно было работать уже без подушечек.

Однажды, работая уже бракером, Кузнецов, заканчивая укладку штабеля, провалился в шпацию — специальный воздушный клапан, устраиваемый в каждом штабеле для циркуляции воздуха, — и сильно покалечил левую ногу. От ушиба воспалился нерв, пришлось лечь в больницу.

Пребывание в больнице редко кому доставляет радость, особенно когда тебе всего восемнадцать лет. Для Кузнецова же больница была тем более досадна и неприятна, что в эту самую пору в Архангельске был объявлен набор всенно вновь организуемый Молодежный театр рабочих лесной промышленности, типа «Синей блузы», попасть в который он мечтал.



И действительно, когда Виктор вышел из больницы, актерский состав уже был укомплектован полностью. Но в театре требовался монтер-осветитель. А Кузнецов, когда учился в последних классах, увлекался электротехникой и сильно поднаторел в этой области.

Так Виктор приобщился к театру, обрел первую театральную профессию.

Два человека возглавляли Архангельский рабочий театр — режиссер Георгий Иванович Смельницкий и литератор-любитель Александр Константинович Попов. Люди эти удивительно подходили друг к другу, дополняли один другого. Смельницкий был режиссером синтетического толка, отлично умел ставить и танцы, и оратории, и фельетоны. В прошлом лицеист, Попов в годы гражданской войны был начальником штаба армии. Теперь же он работал заместителем директора крупного лесопильного комбината на реке Кузнечихе. Литературной частью ведал, так сказать, по совместительству. Это позволяло Попову всегда держать руку на пульсе жизни многотысячного рабочего коллектива. Он всегда знал, что волнует рабочую массу, чем она сегодня живет, и нацеливал на это театр. И театр вмешивался в жизнь, высмеивал лодырей и рвачей, бюрократов и невежд, прославлял передовиков, энтузиастов.

Детище своего времени, Архангельский молодежный театр отдал дань многим его художественным увлечениям, поискам, заблуждениям.

Именно в ту пору писал Владимир Маяковский:

Слюнявым психоложеством

театр не поганьте!

Искусство,

служит

коммунистической пропаганде!

Создавая свои представления, откликающиеся на злобу дня, рабочий театр был больше всего озабочен их яркостью, зрелищностью, обилием всевозможных неожиданных эффектов, способных произвести впечатление на зрителя. Одна из первых ролей здесь, естественно, принадлежала электротехнику, от которого требовались, с одной стороны, изобретательность, самый смелый, рискованный полет фантазии, а с другой — быстрота, четкость, безукоризненная отработанность.

Одно из представлений театра было посвящено Красной Армии, ее боевой оснащенности и мобилизационной готовности. Строилось оно на музыке, движении, пляске, и от моментальной и выразительной трансформации костюмов с помощью света зависело очень многое. И перед Виктором Кузнецовым ставилась режиссером сложная и увлекательная задача — мгновенно превращать посредством смены света пехотинцев в артиллеристов, артиллеристов в моряков...

Особенно сильное впечатление оставляла в этом представлении сцена пляски летчиков. Стремительно движущиеся танцоры вращали сделанные из легкого дерева винты, обнесенные со всех сторон разноцветными лампочками. Казалось, море огней и огоньков бороздило и перечеркивало темноту сцены, словно бы черное ночное небо...

Приходилось электротехнику решать и такие задачи, как совмещение театра и кино. Заканчивается, к примеру, оратория. Падает экран.

На нем под музыкальное сопровождение оркестра, разместившегося за сценой, запечатлен танцевальный момент. Легкое затемнение. Экран поднимается. И зритель видит тот же танец и тех же танцоров, которых только что видел на экране, уже на сцене...

Ставил театр и сатирическую программу «Вопрос ребром». Эта программа начиналась так: люди, одетые в костюмы, по которым легко можно было определить их должность или профессию — инженер, печник, уборщица, — ходили по пустой сцене и что-то искали. Наконец они находили и поднимали огромный — до самого потолка — знак вопроса. И дальше сменялись один за другим эпизоды на злободневные темы: повышение производительности труда, позор летунам и лодырям, борьба с пьянством, отношение к женщине и детям и т. д.

Театр выступал не только у себя в клубе. Зимой артисты-любители были частыми и желанными гостями лесозаготовителей. Летом театр превращался в плавучий и в полном составе отправлялся по Северной Двине, путешествуя вместе со сплавщиками леса.

Четыре года пробыл Кузнецов в Молодежном рабочем театре. Из них три — не только как электротехник, но и как актер. Актером он стал в ту пору, когда многие члены коллектива остро почувствовали, что повторяются из спектакля в спектакль, что арсенал изобразительных средств театра, при всей его внешней яркости, ограничен и однообразен. Все громче и громче стали раздаваться голоса о необходимости перехода от плакатно-физкультурно-эстрадных представлений к искусству драматическому, тре-

бующему от актеров умения чувствовать и мыслить на сцене. Именно тогда и родилась мысль создать спектакль-обозрение, посвященное Владимиру Ильичу Ленину.

Начались репетиции. Одному из актеров по ходу спектакля надлежало читать стихи Александра Жарова «На смерть Ленина». Но сколько ни бился с ним режиссер, стихи звучали неестественно, выпренне. Исполнитель старался обыгрывать и подавать каждое слово, вместо того чтобы рассказывать о своем личном горе.

Режиссер не раз останавливал актера, терпеливо объяснял, чего он хочет, но все повторялось сначала. Тогда-то Кузнецов, запомнивший стихотворение по ходу репетиции, и обратился к Смельницкому:

— Георгий Иванович! Разрешите мне попробовать?

Смельницкий с удивлением взглянул на стоящего перед ним электротехника и спросил:

— А слова помните?

— Помню!..

— Ну что же, попробуйте!..

И вот Кузнецов, стоя на краю сцены, проговорил совсем просто, как бы раздумывая наедине с самим собой:

Не кипучий смерч землетрясений

Мир хлестнул неудержимым шквалом...

И всем, сидевшим в зале, сразу стал интересен этот парень в спецовке, так искренне и просто размышляющий о трагическом событии, потрясшем всего лишь несколько лет назад весь мир. И вдруг они увидели, что мыслям и чувствам этого человека стало тесно в зале маленького

рабочего клуба. Словно боясь, что его не услышит то, далекое, огромное и недостижимое, к которому он сейчас обращается, Кузнецов вскрикнул, выбросив руку вперед и вверх:

Солнце, стой!
Эх, солнце, сделай милость:
Подожди лучом в снегах звучать!
Ты не знаешь, что остановилось
Огненное сердце Ильича?..

Виктору так хотелось быть услышанным солнцем, передать ему свою боль и гнев, убедить его, что сидевшие в зале актеры не выдержали и зааплодировали... А он говорил уже не только о горе народа, но и о его силе... Говорил тихо, сдержанно, мужественно, будто боялся расплескать все те чувства, что переполняли его душу до краев...

— После этого случая,— вспоминает Виктор Иванович,— меня начали занимать во всех постановках, и я стал заправским актером-синезубушкой. Но чем чаще приходилось мне выходить на сцену, тем и мной все больше овладевало чувство неудовлетворения. Мы, правда, видели, что зрительный зал не оставался равнодушным к нашим представлениям. Напротив, реакция порой бывала чрезвычайно бурная. Но хотелось уже не столько аплодисментов после спектакля, сколько зрительских раздумий об увиденном на следующий день, на второй, третий. А мы были бессильны породить в зрителе эти раздумья. Не знали даже, как это можно было сделать. Тогда я и решил, что нужно учиться, и поступил в театральную школу...

Навыки, приобретенные Кузнецовым в Мо-

лодежном рабочем театре, оказывались необходимыми ему порой и во время учебы. Одним из школьных спектаклей была «Музыкантская комедия» Д. Деля. Все участники постановки были должны научиться играть на одном из инструментов. Виктор легко овладел валторной. На первомайскую демонстрацию на улицы города каждый вышел со своим инструментом. Было разыграно театрализованное музыкальное представление.

Главное же, что сохранил Кузнецов от Молодежного рабочего театра, как и от лесной биржи, на всю жизнь, — это ощущение себя полноценным участником рабочей стройки, связанности своей незримыми, но прочными нитями со множеством людей, делающих одно общее, важное дело, собственной ответственности за это дело. Живя в рабочем коллективе, будущий актер ощутил героику наших дней, героический воздух современности, приучился оценивать любое явление жизни непременно с точки зрения политической.

Именно эти годы определили очень многое и в звучании будущих сценических созданий артиста. Без них, этих лет, не сумел бы он передать высокую гражданственность многих своих героев, их страстную убежденность, истинные масштабы их внутреннего мира, крупность и глубину характеров.

Ни капли не погрешив против истины, можно сказать, что Виктор Иванович Кузнецов родился в сорочке. Мало кому из актеров выпадает счастье встретиться на первых же порах жизни на профессиональной сцене с такими образами, как Нил в «Мещанах» и Павел Власов в «Ма-

тери» М. Горького, Алексей в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, Шадрин в «Человеке с ружьем» Н. Погодина.

Молодой актер играет эти роли, еще не имея достаточного сценического опыта для того, чтобы показать человека полнокровно и многосторонне. Это пока разведка своих художнических возможностей, многообещающая заявка своей творческой темы. Сценические герои Кузнецова иной раз страдают известной прямолинейностью и декларативностью. Но нередко уже и тогда удается артисту передавать в кульминационные моменты сценических событий высокий накал социальных чувств своих героев естественно и правдиво.

— Что больше всего привлекло меня в образе Нила, — вспоминает Виктор Иванович, — так это его нравственное здоровье. Ясность, спокойствие, чувство человеческого достоинства. Удивительный человек Нил. Ни на кого не закричит, не съязвит ни по чьему адресу. Но и себя унижить, обидеть не даст. Правда, он однажды язык старику Бессеменову показывает. Но это не от ехидства, а от озорства, от жизнелюбия. Я так и стремился его играть — спокойным, энергичным, знающим себе цену. Позднее, когда репетировал роль Павла Власова, много думал над тем, что их сближает с Нилом и что отличает. Это люди одной породы, одного склада душевного. Но то, что Нил еще чувствует интуитивно, Павел уже осознал. В монологе Павла на суде видна четкая и ясная политическая платформа. В этом человеке главным для меня были его мысль, воля, постоянная готовность к действиям, к борьбе.

В отличие от Нила и Павла, которым ясна их дорога, Шадрина и Алексея авторы пьес застают на перепутье, движимыми острейшими внутренними противоречиями. В этих образах артиста больше всего привлек процесс преодоления противоречий, выхода людей, вчера еще блуждавших в потемках, на широкую дорогу революционной страсти и борьбы.

А кроме того, как же было увлекательно искать в каждом из героев гражданской войны свое, особое, отличное от других. Они ведь не только по-разному ходят, матрос и солдат, они даже по-разному стоят на земле. Оба люди бывалые, они и бывалы-то по-разному. В одном актер подчеркивает его рассудительность, крестьянскую степенность, обстоятельность, в другом лихость, развязность, вздыбленность чувств...

— Уже тогда, — говорит Кузнецов, — я больше всего на свете боялся повторений. Актер должен всегда рождаться вновь в каждом спектакле...

И это стремление к несхожести, контрастности своих героев, к неперемнной передаче «особинки» каждого из них сохранилось у актера на всю жизнь. В галерее сценических созданий Кузнецова — властный, резкий инженер Черкун из «Варваров» М. Горького и безвольный, душевно вялый писатель Тригорин из «Чайки» А. Чехова; важный сановник Каренин из «Анны Карениной» Л. Толстого и раб Эзоп из «Лисы и винограда» Г. Фигейредо; охваченный запоздалой жаждой жизни Дервиш из трагедии М. Карима «В ночь лунного затмения» и предпочитающий месяцы интенсивной духовной деятельности годам бездумного существования ака-



демик Дронов из драмы С. Алешина «Все остается людям»...

Но есть один образ, который, как никакой другой, потребовал от актера предельного напряжения всех его духовных и физических сил. Это образ Сергея Мироновича Кирова в пьесе Ильи Кремлева «Крепость на Волге», поставленной Куйбышевским драматическим театром имени Горького.

Новый, социалистический взгляд на жизнь и идеалы человека оттенялись Кузнецовым при воплощении образов не только Нила и Павла Власова, Алексея и Шадрина, но и Сергея Луконина и генерала Огнева из «Фронта» А. Корнейчука. Эта неколебимая убежденность, горячая вера в правду и справедливость того дела, которому отдают они свои жизни, и превращала этих кузнецовских героев в личности незаурядные, знающие власть одной, но пламенной думы. Благодаря этому и чудачества Луконина, взбирающегося по пожарной лестнице, чтобы через окно второго этажа узнать, дома ли девушка, которую он любит, и уводящего школьников, которым он должен рассказывать о Достоевском, на волейбольную площадку, обрели в игре Куз-



пецова романтический оттенок, воспринимались зрителями как проявление его талантливости и неумности. Благодаря этому и кузнецовский Огнев побеждал Горлова не только образованностью и культурой, полководческим талантом и молодым темпераментом, но и своим нравственным обликом. Основным для актера в образе Огнева было бесстрашие его души. Бесстрашие не только на поле боя с врагом, но и в схватке с Горловым и его окружением. Бесстрашие, рожденное зрелостью мысли, сознанием всей меры своей личной ответственности за исход войны, высочайшей требовательностью к самому себе.

Но если каждый из этих героев — лицо вымышленное, созданное фантазией автора, то Киров — личность историческая, сохранившаяся в памяти многих людей. Личность поистине титаническая, обладавшая могучей волей, огромным интеллектом, прозорливой зоркостью, покоряющим обаянием. И новые, незнакомые до этого актеру трудности возникли перед ним при встрече с образом Сергея Мироновича.

...Открывается занавес, и перед нами возникает картина жизни Астраханского ревкома.

Январь 1919 года. Напряженнейший момент астраханской обороны. Город, окруженный белыми войсками, кишмя-кишит контрреволюционерами разных мастей. Поблизости, то там, то здесь, вспыхивают кулацкие восстания. Стремительно входит в ревком Киров. Он прибыл сюда по приказу Ленина. От исхода борьбы за Астрахань во многом зависит сегодня судьба Советской власти. Волга — это единственный путь, связывающий Советскую Россию с кавказской нефтью, так остро необходимой ей. Город надо удержать любой ценой. И когда приходит предательское предложение Троцкого эвакуировать Астрахань, в ответ звучат пламенные слова Кирова, обращенные к Ленину:

— Пока в Астраханском крае есть хоть один коммунист, устье реки Волги было, есть и будет советским!

Эти слова стали законом жизни каждого астраханского коммуниста. Враг не вошел в город. Под руководством Сергея Мироновича Астрахань была превращена в гранитную, неприступную крепость на Волге.

Ни режиссер — ставил этот спектакль Меер Гершт, — ни актеры не рассматривали пьесу как произведение только и даже преимущественно историческое. Театр волновали живые, борющиеся люди, их судьбы, идеи, духовный мир, и он стремился раскрыть истоки советского патриотизма, поднимающего людей в условиях как войны, так и мира на подвиги. В соответствии с этим и постановщик спектакля, и исполнитель роли Сергея Мироновича не хотели ограничиваться при воплощении образа Кирова лишь теми обстоятельствами, в которые поставил его

автор, а стремились показать образ таким, каким живет он в сердцах людей, осмыслить и обобщить весь героический жизненный путь выдающегося деятеля партии. Это и позволило Кузнецову создать образ, убеждавший своей подлинностью даже тех, кто близко знал Сергея Мироновича.

— Для нас, участников событий, отображенных в пьесе,— говорил после генеральной репетиции спектакля, обращаясь к его участникам, старый большевик П. Унгер,— это была встреча с нашей молодостью. Встреча с очень сложным и очень радостным прошлым. Встреча с великим человеком, исключительным по обаянию и красоте характера, красоте деяний...

В годы астраханской обороны я был членом президиума губпрофсовета и работал под непосредственным руководством Сергея Мироновича. Он остался в моей памяти человеком огромных организаторских способностей, поразительной выдержки, силы воли и в то же время сердечным и простым.

Никогда больше в продолжение всей своей партийной деятельности не встречал я другого такого страстного оратора, такого трибуна, каким был Сергей Миронович. Его выступления перед народом, горячая убежденность в том, что он говорил, с необычайной силой действовали на слушателей и захватывали их. Киров был вождем, народным трибуном. Он говорил с народом просто и правдиво, отстаивая его интересы непреклонно и решительно.

Когда я смотрел ваш спектакль, мне казалось, что я снова встретился с Сергеем Мироновичем... Это яркий художественный памятник

Сергею Мироновичу Кирову, героическим революционным дням нашей Родины...

Образ, созданный актером, показался знакомым и родным не только П. Унгеру, но и другим старым большевикам, смотревшим генеральную репетицию спектакля, а до этого не раз встречавшимся с Кузнецовым и рассказывавшим ему о Кирове.

Актеру удалось добиться большого сходства с Сергеем Мироновичем. Все впечатляло и запоминалось в его сценическом облике. Крупные резкие черты словно бы высеченного из камня, открытого, волевого лица — лица рабочего и мыслителя. Прищур вожака, зорко смотрящего вперед. Плотно сбитая, коренастая фигура, уверенно, по-хозяйски стоящая на земле. Призывный, страстный жест человека, привыкшего обращаться одновременно к сотням и тысячам людей, умеющего увлекать их за собой. По тому же, как Киров ходил по сцене — размашисто и решительно, как энергично здоровался с людьми, как пытливо и жадно расспрашивал их о положении дел в городе и на фронте, угадывались натура кипучая, воля несгибаемая, выдержка колоссальная.

Однако добиться этого впечатления подлинности актеру было совсем не легко. Он не только беседовал с людьми, близко знавшими Кирова, но и просиживал часами сначала в областной библиотеке, затем в бибколлекторе обкома партии, читая и изучая статьи и речи Сергея Мироновича, литературу о нем, начиная от «Мальчика из Уржума», до материалов, отражающих деятельность Кирова в Ленинграде. Но и накопив огромный фактический материал, и внима-

тельнейшим образом изучив все обстоятельства пьесы, слова и поступки Кирова в ней, его взаимоотношения с окружающими, Виктор Иванович все еще ощущал образ, так сказать, умозрительно, со стороны.

Уже приближался срок выпуска спектакля, репетиции шли на сцене в «выгородках», а нужное физическое самочувствие, без которого актер не может стать тем человеком, образ которого должен он воплотить, не приходило.

«В чем дело? — мучительно думал Виктор Иванович и не находил ответа. — Кажется, все выверено, взвешено, обдуманно — действия, побудительные мотивы, оценки происходящего, людей... И все-таки чего-то не хватает».

Чего именно — Кузнецов не знал...

Снова подолгу всматривался он в портреты Кирова — в профиль, в анфас. Надевал парик. Накладывал грим. Вроде бы похож. И вместе с тем — не похож. Что-то кажется лишним, чего-то не хватает...

В партбюро стоял небольшой поясной бюст Кирова. Кузнецов перенес бюст к себе в гримировочную. И изучение кировского облика началось сначала. Снова стал пробовать грим. Понял, что парик ему не нужен. Нужно только несколько изменить собственную прическу. Несколько изменить нос. Положить необходимый тон.

Сделал все это — и все же лицо не кировское. Положил морщинки возле глаз. Нет, опять не то. Пробовал делать по-разному — все равно не получается. И наконец понял: дело в глазах, в кировском прищуре. Только тогда пришло нужное, верное самочувствие, образ ожил...

Но есть и еще одна любопытная деталь. Дос-

тижению портрётного сходства с Кировым Виктору Ивановичу очень мешал его рост. И тогда с помощью разнообразных «толщинок» художник Юрий Бабичев несколько расширил, укрупнил фигуру актера. Исполнителей же ролей начальника штаба Реутова — П. Шебуева и боевого командира Астахова — Н. Кузьмина, с которыми по ходу действия наиболее часто общается Сергей Миронович, художник одел в ботинки с очень толстыми подошвами, и этим несколько увеличил их рост. Одновременно он удлинил ножки столов и стульев. Благодаря всему этому высокий рост Кузнецова стал почти незаметен.

— Разумеется, — говорит Виктор Иванович, — не прочитай я груды всяческих материалов, не проникнись мыслями и чувствами Кирова, и прищур бы не помог. Но бывает так: картина написана, тщательно художником отделана, и не хватает только одного мазка, который оживил бы ее. Кировский прищур и был для меня этим мазком...

Что, в самом деле, сделало сценический образ Кирова столь убедительным, живым? Да то удивительное сочетание таких, казалось бы, взаимоисключающих друг друга черт, как страстность и выдержка, которые угадал и передал актер, создавая яркий монолитный характер революционера-ленинца. Пламенная страстность души и железная выдержка, воспитанная годами подпольной работы, арестами, допросами, ссылками.

...Вот кликушествовавшая троцкистка Вассерман истерично требует выполнения предательского приказа Троцкого об эвакуации Астра-

хани. Гнев и негодование закипают в душе Кирова. С трудом сдерживая себя, он долго и молча смотрит на Вассерман. Затем, молча же, обводит взглядом всех присутствующих, как бы желая убедиться, понимают ли они смысл этого приказа, всю его опасность и весь вред. А затем говорит тихо и убежденно:

— Эвакуировать Астрахань? Отдать ее белым и англичанам? Закрыть путь к бакинской нефти? К ставропольскому и кубанскому хлебу? Позволить Декикипу соединиться с Колчаком? Да может ли быть еще большее преступление перед революцией!..

Следует пауза. И заключительные слова актер произносит уже как решение, не подлежащее обсуждению:

— Я буду защищать Астрахань до конца!..

Сначала издали, а затем все ближе и ближе доносятся слова революционной песни. Это идут мимо здания Военно-революционного комитета полки и дивизии Десятой армии. Еще не остыв от гнева и негодования, Киров порывисто встает, распахивает дверь на балкон и выходит. Вид стройных, подтянутых воинских колонн воодушевляет и вдохновляет его, и страстно звучат слова, обращенные к бойцам, идущим на фронт...

Кузнецов играл Кирова человеком не только энергичным, но и воспринимающим жизнь радостно, мажорно. Вся та гигантская работа по обороне Астрахани, которую он ведет, бессонные ночи, предельное напряжение ума, воли и нервов, постоянная опасность Сергею Мироновичу не в тягость. Борьба — это его стихия. И чем она сложнее, чем напряженнее, тем он вдохновеннее.

...Наклонившись вперед, весь устремленный к собеседнику, выслушивает Сергей Миронович молодого командира-коммуниста Астахова, предупредившего террористический акт и арестовавшего врагов революции. Затем Киров встает, подходит к Астахову почти вплотную и неотрывно смотрит на него. Обняв обеими руками за плечи, говорит взволнованно и убежденно:

— На твоём месте, Николай, я поступил бы точно так же!

Не случайно смотревший спектакль куйбышевцев народный артист Советского Союза Акакий Хорава отмечал теплоту, сердечность образа, созданного Виктором Кузнецовым. Так относился Киров в спектакле не только к Астахову, но и к другим своим товарищам по борьбе.

Провожая давнего своего друга большевика Оскара Лещинского на опасное задание, Сергей Миронович привлекает его к себе, долго и крепко, молча, жмет руку, а затем говорит медленно, через силу, с трудом подбирая слова:

— Мне будет очень тяжело, если с тобой что-нибудь случится...

Известие о гибели Лещинского застаёт Кирова за кулисами клубной сцены. Сейчас ему надо идти на сцену, на трибуну, произносить речь. Но комок подступает к горлу. Сергей Миронович садится на скамью, спиной к зрителям, и плечи его сотрясаются от беззвучных рыданий...

Многие дали Кузнецову для понимания образа Кирова слова Оскара Лещинского, обращенные к Сергею Мироновичу:

— Многие не видят того, что отличает нашу революцию: ее гуманности.

Счастье народа, счастье будущих поколений, социалистическое преобразование России — вот цель, во имя которой Киров не щадит себя, не спит ночами, карает железной рукой врагов революции, направляет красные полки в бой. Поняв это, пропустив через свое сознание и сердце, Кузнецов передал и подчеркнул в образе Кирова черты мечтателя и борца, то начало, которое роднит Сергея Мироновича с Владимиром Ильичем Лениным.

С огромной страстью и убежденностью восклицает Киров в ответ на слова Лещинского о гуманизме революции:

— А жизнь какая будет у нас! Три жизни прожить хочется!..

Всего несколько слов, но для того чтобы произнести их по-кировски, наполнить глубоким смыслом и содержанием, человеческой теплотой, Виктор Иванович по многу раз перечитывал не только это место в пьесе, но и статьи и речи Кирова, в особенности его выступление на Семнадцатом съезде партии.

Не раз вчитывался актер и в строчки стихотворения Виктора Гусева, написанного на смерть Кирова. Стихотворения, хорошо передающего любовь партии к Сергею Мироновичу, его мечту, окрыляющую людей:

Аплодируя, поднимается с мест
Железная, большевистская гвардия.
Семнадцатый съезд, Семнадцатый съезд,

Стоя, встречает любимца партии.
И он говорит через все рубежи
Простыми, доходчивыми словами:
— Как радостно жить! Как хочется жить
На старой земле, переделанной нами!..

В образе Великого Гражданина, больше чем в каком-либо другом из всех созданных им за долгую актерскую жизнь, Виктор Иванович Кузнецов смог выразить свои гражданские чувства и идеалы, силу своего патриотизма, глубину своей партийной убежденности. Создание образа Кирова явилось творческим подвигом артиста, и работа эта по достоинству была отмечена Государственной премией СССР.

И то, что так взволновало и захватило актера в процессе работы над образом Сергея Мироновича — сознание партийного долга, озаренность мечтой, — он ищет в своих новых героях, партийных и беспартийных большевиках.

Играя в горьковских «Врагах» Синцова, Виктор Иванович выдвигает на первый план черты профессионального революционера, способного, если этого потребуют интересы партии и революции, стать сегодня конторщиком, завтра землемером, послезавтра техником, офицером. Многие реплики Синцова Горький сопровождает ремаркой «С улыбкой». Ее и сделал Кузнецов своеобразной основой роли, сыграв Синцова «человеком с улыбкой». За этой улыбкой чаще всего скрывается громадная выдержка. Выдержка во всех случаях жизни, в какие бы переплеты ни попадал Синцов, какие бы неожиданности ни преподносила ему судьба. Это выдержка человека, которому бесстрашие и духовную независимость от сильных мира сего дает непоколебимая убежденность в благородстве и справедливости дела, которому он служит, ясное знание исторической перспективы.

Прислушался также актер к словам одной из героинь пьесы, которая упрекает Синцова

в том, что в его словах слишком много чувства. И хотя Кузнецов играл Синцова человеком очень уравновешенным и спокойным, зрителей не покидало ощущение, что он все время себя сдерживает. Сдерживает сознательно и преднамеренно. Что есть в этом человеке глубины, которые приоткрываются редко и то только людям самым близким.

И что еще подчеркивал Кузнецов в Синцове, так это его высокую интеллектуальность. Он непрерывно мыслил на сцене. Мыслил так, как советовал другим, — бесстрашно и до конца. И это также способствовало укрупнению характера Синцова, делало его обаятельным.

Человек, которому автором отнущено совсем не много слов, выдвинулся в спектакле благодаря исполнению Кузнецова на первый план.

Именно благодаря стремлению актера к укрупнению человеческих характеров, к выявлению и подчеркиванию в них черт и качеств, делающих их положительными героями нашего времени, и обрели целостность и определенность, духовную зрелость такие его персонажи, как Хлебников из «Персонального дела» А. Штейна, Федор Иванович Бороздин из «Вечно живых» В. Розова, писатель Новиков из «Палаты» С. Алешина.

Виктор Иванович сыграл не страдающего, пассивного, несправедливо обиженного Хлебникова, каким его в значительной мере изобразил драматург, а человека страстного, деятельного, увлекающегося. Когда Хлебников — Кузнецов говорил по телефону с Челябинском, зрители видели не человека, несправедливо обиженного бюрократами и перестраховщиками, а инжене-



ра, страстно захваченного делом. Все личные невзгоды, беды, обиды отодвигались на задний план. Когда, оставшись один, Хлебников — Кузнецов молча мерил широкими резкими шагами комнату из угла в угол, возникало ощущение, что этому человеку, насильно оторванному от дела, тесно в стенах своей квартиры и он страстно рвется на простор, к творчеству и борьбе. Когда кузнецовский Хлебников резко отвечал па вопросы жены и дочери, порой даже становясь грубым, делались очевидными и его ранимость, и его мужественность, и то, сколь же ему нестерпимо больно и трудно, коли и он не выдерживает и срывается. Словом, актер во многом переосмыслил образ, предложенный драматургом, со своих жизненных позиций. За такого Хлебникова действительно хотелось и стоило бороться!



Значительно более духовно богатым, интересным, нежели в пьесе, предстал в исполнении Кузнецова и Федор Иванович Бороздин. Актер подчеркнул прямоту и резкость этого человека. И это воспринималось не только как свойства характера, но и как результат той суровой жизненной школы, которую он прошел. Прово-



жая на фронт сына, Бороздин — Кузнецов ничем не выдавал своего волнения. Просто он подходил к Борису, клал ему на плечи руки, внимательно смотрел в глаза, как бы стараясь запомнить навсегда... Много месяцев спустя, уже в эвакуации, Федор Иванович, придя с работы, беглым взглядом окидывал комнату, как бы ища кого-то, а затем, помолчав, спрашивал домашних, не было ли писем... И наконец в самом финале, когда уже не было и не могло быть сомнений в том, что Борис погиб, Бороздин — Кузнецов сажал на его стул вернувшегося с фронта солдата Володю — ровесника сына. Здесь куда больше, чем слова, говорили молчание Бороздина, его положенная на плечо Володе рука... Так проступала сквозь слова и поступки этого человека его сильная, мужественная и добрая натура...

Глядя на Кузнецова в роли Новикова, которую он сыграл уже не в Куйбышеве, а в Горьком, не только верилось, что перед тобою писатель, но и вспоминались художники такого масштаба, глубины и обаяния, как Александр Фадеев. Чуткость и душевная зоркость сочетались у Новикова — Кузнецова с высокой принципиаль-



ностью, страстной непримиримостью ко всякого рода барству, хамству, пренебрежению к людям. Глубокой, действенной мыслью актер насыщал буквально каждую паузу.

Кузнецов играл Новикова человеком молчаливым, постоянно думающим свою думу. Но как же по-разному в разных ситуациях молчал его герой. Одно дело — когда он молчал, не будучи в состоянии сразу отыскать нужные слова для учителя Терехина, которому изменила жена и который был готов впасть в отчаяние. Другое — кузнецовский Новиков молчал, слушая Прозорова, беззастенчиво попирающего в своем безудержном комчанстве достоинство других людей. Это было молчание перед боем, когда сердце охвачено гневом и решимостью. Молчание перед схваткой со злом, в которую, очертя голову, забыв о больном сердце, бросается этот рыцарь правды и справедливости. И наконец, совсем по-иному молчал Новиков — Кузнецов, стоя у распахнутого больничного окна в ночь перед операцией. По прищуренным глазам кузнецовского героя, по той улыбке, которая чуть трогает его губы, угадывалось, что в эти короткие, напряженные минуты проходила перед ним вся его жизнь. И та горькая складка у губ, что сменяла улыбку, — она от сознания, что еще так много не сделано в жизни, что к главному своему делу он так, по крайней мере казалось Новикову, еще и не приступал, а удастся ли приступить — неизвестно...

Это умение показать человека в его раздумьях, в поисках верных решений, поисках мучительных и трудных, очень пригодилось Виктору Ивановичу, когда он встретился с

ролью рабочего Шебуева из пьесы В. Раздольского «Вьюга».

...Зима 1918 года. Питер холодный и голодный. Квартира Ильича... Нездорова Надежда Константиновна. У ее постели молодая работница Тоня, комиссар Шебуев. Шебуев читает вслух стихи Александра Блока... Отделенный ширмой, работает за письменным столом Владимир Ильич. К нему то и дело приходят люди... Иногда он заглядывает за ширму справиться о здоровье Надежды Константиновны. И уже не стихи, а то, что волнует сейчас Ильича,— Брестский мир, его судьба становятся в центр внимания всех... Кто же прав — Ильич или его противники,— это совсем не просто понять Шебуеву... Нет, он не первый год близко знает Ильича, его авторитет для него огромен... Но как же смириться с мыслью о позорном, похабном мире, когда рабочие горят желанием дать отпор наглому врагу?

...Коридор Смольного. Шебуева, несущего связку книг, окликает Ильич... И сразу же вспыхивает спор. Оказывается, Шебуев назначен комиссаром по делам печати, и он начинает отказываться, ссылаясь на недостаток знаний, отсутствия опыта... Ленин настаивает... Решение уже состоялось.. Опыта управления государством пока нет ни у кого из большевиков... Знания приобретутся.

...Завьюженная набережная Невы. Двое красногвардейцев сопровождают арестованного Блока, у которого обнаружена антисоветская литература... Верен ли арест, справедлив ли? Блок одним из первых стал сотрудничать с Советской властью... Написал «Двенадцать». Зовет масте-

ров искусства слушать музыку революции... Может, происшедшее с ним — нелепая случайность, ошибка?..

Никто не решит за Шебуева эти вопросы... И мы видим, как этот пожилой человек в потрёпанном пиджачишке, дешёвеньких очках напряжённо думает, пристально всматривается в людей, с которыми сводит его судьба, постоянно оценивает происходящее, взвешивает каждый факт, упрямо и упорно движется к истине... Он несколько ещё растерян перед сложностью и громадностью тех вопросов, которые приходится ему решать... Но, понимая, что решать всё-таки придётся, и именно ему, и самостоятельно, без чьей-либо подсказки, решает на наших глазах, и решает правильно...

Играя Шебуева, Виктор Иванович стремился раскрыть, сделать зримым для нас самый процесс рождения нового человека, призванного революцией к строительству нового мира.

Работая над образами Бороздина и Хлебникова, Новикова и Шебуева, порой споря с авторами, порой углубляя их, актер черпал наблюдения преимущественно из своего жизненного опыта. Встретившись же с образом Юлиуса Фучика, страницы книги которого «Репортаж с петлей на шее» ожили в пьесе В. Брагина и Г. Товстоногова «Дорогой бессмертия», он, так же как и при работе над ролью Сергея Мироновича Кирова, обратился в первую очередь к историческим документам, свидетельствам очевидцев.

Образ Фучика находится в центре пьесы, действие которой то развивается в камере, куда гестаповцы бросили отважного журналиста, то

переносится в его воспоминаниях на волю, в былые дни.

Ключ к образу, к поведению Фучика Кузнецов отыскал в его словах, написанных в тюрьме: «Мы всегда считались с угрозой смерти. Мы знали, если мы попадем в руки гестапо, живыми нам не уйти. В соответствии с этим мы действовали и здесь». Эти слова помогли актеру сделать естественными и свободными переходы из одного плана в другой — от избитого, замученного гестаповцами узника к здоровому, свободному, жизнерадостному человеку. Актер играл Фучика борцом везде — и в камере, и на допросе, и на воле...

Весь спектакль, от первого эпизода до последнего, представлял острый поединок Фучика и его товарищей с гестаповцами.

...Вот избитого на допросе Фучика гестаповцы приводят в сознание — им нужно получить от него сведения о его связях с волей, с подпольем. Открыв глаза, кузнецовский Фучик медленно, преодолевая боль, поднимается на локтях и смотрит в лицо фашистскому следователю Бему.

— Как к тебе попал первомайский номер «Руде прав»? — торопится следователь. — Ну говори, где ты взял его?

Молча, улыбаясь, глядит Фучик — Кузнецов на фашиста, а затем, едва скрывая насмешку, говорит:

— Кушил... на почте...

— Не валяй дурака! — продолжает, сдерживая себя, Бем. — Кто тебе дал его?

— Я сказал... — еще спокойнее, еще обыденнее возражает Фучик...



Бем дает волю своему бешенству...

Выдержка, как важнейшее качество революционера-подпольщика, выступила на первый план и в образе Фучика. Выдержка в самые острые, критические минуты на воле. Выдержка в тюрьме, на допросах. В ресторане, куда Бем привозит Фучика, чтобы провести его через искус радостей жизни.

Выдержка, но не сухость. Кузнецов рисовал Фучика человеком жизнелюбивым, умеющим искренне радоваться и женской ласке, и мужскому товарищескому рукопожатию, и цветку, распускающемуся под лучами солнца, и щебету птиц, поселившихся за окошечком тюремной камеры...

Образ героический, Фучик Виктора Кузнецова был в то же время и глубоко человеческим, близким, понятным. Поэтому и сжимались сами собой кулаки у людей, сидевших в зрительном зале, когда Фучик, будучи уже не в состоянии писать, диктовал товарищу по камере последние фразы своих записей и молча, с сухими глазами уходил на смерть...

Как и в жизни, так и на сцене Кузнецову органически чужды люди раздвоенные, рефлекс-



тирующие, с изломанной психикой. Творческой, жизнедеятельной натуре самого артиста близки характеры крупные и цельные. Благодаря этому большинство его сценических созданий и отличается нравственным здоровьем, большим запасом оптимизма. И даже тогда, когда Кузнецову приходится работать над характерами, в которых преобладают противоречия и контрасты, он прежде всего ищет в них то, что эти характеры цементирует, а не то, что их разъедает.

По собственному признанию актера, роль Ивана Грозного, которую ему пришлось играть в пьесе Владимира Соловьева «Великий государь», для него была необычна и стоила ему многих мучительных дней и поисков. Отнюдь не затушевывая противоречий в характере Грозного, его жестокости, Кузнецов на первый план выдвигал черты «просвещенного монарха», бывшего одним из образованнейших людей в Европе, убежденность Ивана в исторической необходимости создания мощного централизованного русского государства.

Именно эта идея и определяла поведение Грозного — Кузнецова в самых разнообразных ситуациях пьесы. И не только тогда, когда он

выступал непосредственно как государственный деятель, но и тогда, когда скорбил он у гроба убитого им в припадке ярости сына или когда лукавил с Чернецом, вручая ему, прикинувшись больным и немощным, бразды правления государством.

— На одном из заседаний художественного совета,— вспоминает Виктор Иванович,— кто-то предложил с целью сокращения спектакля вымарать сцену у гроба царевича Ивана. Не знаю, возможен ли такой вариант вообще, но для меня это было равносильно удалению позвоночника из тела. Для меня эта сцена была необходима не потому, что здесь горе Ивана-отца граничит с неистовством. Не потому, что смерть сына заставляет его с особой остротой ощутить свое одиночество. А потому, что в исповеди Грозного перед мертвым сыном раскрывается весь смысл его тридцатилетних деяний и борьбы...

Играя заглавную роль в толстовской трагедии «Царь Федор Иоаннович», актер ни на минуту не забывал, что его герой — сын Грозного. И в нем, незадачливом, хилом и духом и телом человеке, искал он отголоски отцовского характера. И не столько во вспышках дикой, истерической ярости, сколько в стремлении решать вопросы самостоятельно и разумно, в глубине отчаяния по поводу своего бессилия.

Вероятно, роль Федора в еще большей степени, чем роль Грозного, находится не на главном направлении таланта Кузнецова. Но обращение актера к этим образам, его истолкование этих образов лишь говорят о том, сколь широки и многоплановы возможности этого направления. Направления героического, связанного с вопло-

щением в сценических образах горьковской мысли о том, что человек — это звучит гордо!

О человеке большого и сценического и жизненного обаяния, Викторе Ивановиче Кузнецове, порой приходится слышать, что он-де не очень-то уживчив, излишне резок. Мысленно оглядывая строй его героев, строй, правофланговым которого является Киров, строй, в котором рядом с Фучиком стоят Нил и Павел Власов, Луконин и Дронов, Синцов и Новиков, я думаю, что и их, этих людей, также далеко не все считали уживчивыми. Очень важно, с кем и с чем не уживается человек! Может быть, порой в чем-то и заблуждаясь, терпя поражение и неудачи, коммунист Кузнецов не уживается и в быту, и на сцене с аполитичностью, пошлостью, равнодушием. Этим он наделяет и своих героев. И это он берет у них для себя.





ЖЕСТОКАЯ ШКОЛА

У

строившись поудобнее в креслах, беседуют они далеко за полночь, два актера, два товарища по профессии. Вернее, говорит один из них. Старший. Много повидавший на своем веку, Николай Иванович Тихомиров. А другой, которому еще нет и сорока, внимательно и задумчиво слушает.

— Так вот, — продолжает Тихомиров, — служил я, брат, в двадцатом году в театре, в небольшом городишке тогдашней Самарской губернии. Жена одного из наших актеров была партийная, и мобилизовали ее в ту пору на фронт против белополяков. А ребят у этого актера было четверо. Девчонка и мальчишки... Все воспитывались в Самаре, в детском доме: времена были, сам понимаешь, трудные. И вот мать, прежде чем отправиться на фронт, поехала в губернский город, попрощаться в детьми. С младшими там простилась, а старшего сына, десятилетнего, привезла с собой, чтобы он и с отцом повидался, и ее проводил...



Секретарь укома и военный комиссар, мужики опытные, хитрые, быстро сообразили что к чему и устроили фронтовикам торжественные проводы в театре. Хитрость их состояла в том,



что передать знамя фронтовикам они поручили этому самому десятилетнему мальчишке. Эффект, я тебе скажу, был потрясающий! Обстрелянные, бородатые люди, хорошо знавшие, почему фунт лиха, пообчерстведившие сердцами, и те в открытую, не стесняясь, плакали. По дому люди истосковались, по детям, по теплу душевному. Впрочем, трудно было не заплакать, слушая этого мальчугана. То, как он, запинаясь и путаясь от волнения, говорил о победе. Раз, мол, едут на фронт его мать и ее товарищи, они не могут не победить. Искренне говорил, от себя, незаученный текст...

Николай Иванович на секунду умолк, глянул на собеседника и, сам пораженный совпадением, о котором раньше не подумал, произнес:

— Постой, да ведь актеру-то, ну, тому, к которому сын приехал, фамилия была тоже Мачкасов...

— Павел Иванович?! — не то спросил, не то подсказал собеседник.

И здесь, все уже поняв, старый актер подался вперед и едва ли не закричал на весь театр:

— Валька, ты?..

Так вот и повстречался Валентин Павлович

Мачкасов в далеком Якутске, где он в ту пору служил в Театре русской драмы, со своим собственным детством...

Конечно, и детдом, и проводы матери, и многое другое, что пришлось пережить, все хранила память и без рассказа Тихомирова. Только хранила в самых глухих, самых потайных уголках своих. Не очень-то хотелось ворошить воспоминания о босоногих и горьких годах. А старый актер, сам того не желая, все всколыхнул и разбредил. И одни за другими стали выплывать на поверхность, казалось бы, уже навсегда похороненные лица, встречи, события...

И кто знает, может быть, без этих впечатлений, которые бурным потоком ворвались в сегодняшнюю, размеренную жизнь актера, так и не удалось бы Мачкасову, при всей его художественской одаренности, сыграть так мужественно и задушевно свои самые значительные роли и прежде всего роль комиссара Воробьева в инсценировке «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого...

Глубже всего, сильнее всего помнил из своего раннего детства Валентин Павлович отцовские руки. Бережные, ласковые, сильные... И то, как вдруг этих рук не стало. В самом начале первой мировой войны отца призвали в армию. Глядя на плачущую мать, на рыдающих кругом женщин, заголосили на перроне вокзала и все малолетние Мачкасовы...

После отъезда отца наступили трудные, голодные дни. Матери приходилось ходить по домам, выполнять любую черную работу — лишь бы прокормить детей, уберечь их от смерти. А от Валентина, как старшего, требовалось и комнату

прибратъ, и печь истопить, и за младшими при-
смотреть...

Так продолжалось четыре года. А весной ты-
сяча девятьсот восемнадцатого мать, узнав о том,
что отец зачислен в состав театра при Полит-
отделе Восточного фронта, оставила детей в Са-
маре на попечение родственников и поехала к
мужу, надеясь там разжиться продуктами. Но
едва добравшись, она сразу же свалилась в ти-
фозной горячке. А родные отдали малышей в
детский дом — прокормить четверых ребят в го-
лодное время они не могли.

Оправившись от болезни, мать рвется обрат-
но в Самару, но там нет ни кола ни двора. За-
брать ребят некуда, кормить нечем. Волей-нево-
лей остается она с отцом. И только два года
спустя встречается с детьми: театр при Полит-
отделе Восточного фронта, военная судьба при-
водит в Бугуруслан, а от него до Самары — ру-
кой подать...

Здесь, в Бугуруслане, и произошел случай,
о котором напомнил Мачкасову Тихомиров.

Теплушкой вместе с матерью и солдатами-
фронтовиками добрался Валентин от Бугурусла-
на до Самары. Эшелон пошел дальше, на северо-
запад, а мальчуган, с которым солдаты щедро
поделились продуктами, отправился к себе в дет-
ский дом. Там он узнал, что, пока отсутствовал,
умерли его братья: один от скарлатины, дру-
гой — от дизентерии...

Следующий год, тысяча девятьсот двадцать
первый, был в Самаре особенно голодным. И дет-
ский дом, в котором жили Валентин с сестрен-
кой, переводится в Калугу, где жизнь была чуть
посытнее.

Но надо же, чтобы так случилось: на вокзале в Калуге Валентин отстал от своих. Здесь его, безутешно рыдавшего, подобрал начальник станции и определил работать на кухню. И там в течение нескольких месяцев он и жил, и питался, и спал.

Однажды, когда грязный, оборванный мальчишка нес выливать ведро с помоями, горланявшие неподалеку мужики набросились на него, начали избивать. Хорошо, что начальник станции, вовремя подоспев, отбил паренька, урезонил разлютовавшихся мужиков. Выяснилось, что у одного из них пропал мешок с пшеном и кто-то по ошибке указал на Валентина как на вора...

Нет, воровать Валентину не пришлось. Но примерно через полгода стал мальчишка отправляться на промыслы. Забирался в пригородный поезд, ходил по вагонам, пел песни, а потом с шапкой в руках собирал подаяние. В репертуаре у него были две жалостные песни. Первая начиналась словами: «Скажи нам, товарищ, за что ты попал в рудники». Герой ее убил странника и монаха, нашел у обоих всего четыре копейки, а затем в одном из убитых опознал отца... Вторая песня рассказывала о двух братьях — белом и красном. О том, как один из них убил другого.

Всегда находились люди, которым песни эти напоминали об их собственных утратах, о судьбах близких людей. Их подаяния, особенно, конечно, сердобольных женщин, и не давали мальчишке погибнуть голодной смертью. Пел же Валентин искренне, песни доходили до людских сердец. Горькая доля тех, о ком рассказывалось

в песнях, была сродни его собственной полусиротской доле, бередила детское, легко ранимое сердце.

Долго так, конечно, продолжаться не могло. И однажды к пареньку подсел в вагоне человек, совсем не похожий на тех, кто поддерживал его подаванием. Человек этот не вздыхал жалостливо, не качал сокрушенно головой при виде мальчишеских лохмотьев. Одетый в кожаную куртку, что носили в те годы многие партийные и советские работники, был он сдержан и даже суров. Исполдволь, не торопясь, расспросил Валентина о том, кто он и откуда, как дошел до жизни такой... А на прощанье сказал, что свой детдом и сестренку парнишка сможет разыскать без особого труда. Надо только в Калуге пойти в отдел народного образования. И видя, как у подростка загорелись глаза, растолковал ему, как улицу нужную и дом, где помещается наробраз, найти, в какую комнату и к кому следует обратиться.

На следующий же день утром Валентин узнал в наробразе, что его детский дом находится в восемнадцати километрах от Калуги, в поселке Тихонова Пустынь. Туда, в неведомую ему «пустынь», мальчуган незамедлительно и отправился. Шел долго. Лишь однажды попросился к одному из возчиков догнавшего его обоза в сани. Но молодой краснорожий парень так сердито крикнул да погрозил кнутовищем, что больше мальчик ни к кому по дороге в попутчики уже не набивался. Так и шел несколько часов подряд, почти без роздыха. Добрался до детского дома под самый вечер...

В Тихоновой Пустыне, в детском доме, Ва-



лентин прожил около года. Питались ребята впроголодь. Ходили в темных, дешевых, много раз латанных рубашках и таких же штанах. В ботинках, которые уже давно просили каши... И когда весной 1923 года зажиточные мужики пришли в поисках дешевых батрацких рук к заведующему детдомом с просьбой отпустить тех из его воспитанников, кто постарше, в наем, «в люди», тот согласился. Правда, не с легким сердцем дал он согласие, но в этом видел единственное спасение ребят от цинги, туберкулеза, малокровия. Надеялся, что там, в деревне, на свежем воздухе, детдомовцы поокрепнут, наберутся сил.

Так разбрелся весь детдом. Валентин, однако, «в люди» пойти отказался, и его с сестрой отправили обратно в Самару, в детский дом имени известного датского писателя Мартина Андерсена Нексе. Здесь совершенно случайно ребята нашли свою мать, которая, вернувшись с фронта, работала в этом же доме воспитательницей.

Вскоре в Самару приехал и сам Мартин Андерсен Нексе. Стало известно, что он придет к детдомовцам в гости. Ребята к этому дню подготовили спектакль. Поставили оперетту под названием «Иванов Павел». Кто такой Иванов Павел, чем он прославился, Мачкасову уже давно позабылось. Но не забылось, что именно здесь, на детдомовской сцене, произошел его первый актерский дебют. В завершение спектакля ребята инсценировали известную песню о Степане Разине. Здесь Валентин также исполнил заглавную роль...



Когда действие окончилось и в зрительном зале дали свет, поднялся со своего места в пер-

вом ряду невысокий коренастый человек, шагнул к сцене и подхватил на руки малолетнего Степана Разина... Прижал к себе, расцеловал...

Было и без переводчика понятно, что спектакль, игра паренька понравились знаменитому писателю. Он долго и пытливо рассматривал юного артиста, посоветовал ему учиться, подарил большой альбом с фотографиями и теплую меховую шубу.

До сих пор не забыл Мачкасов веселые и живые голубые глаза Нексе, его обветренное лицо, типичное лицо северянина, темные вьющиеся волосы... И тот подъем духа, что впервые в жизни испытал он, полуголодный, оборванный мальчуган. Минуты награды за то трудное и горькое, что выпало на его долю.

...На следующий год родители забрали Валентина из детского дома. Отец к тому времени оставил театр и по решению партийных органов стал работать сначала общественным обвинителем, а затем народным судьей. Жизнь постепенно входила в свое русло. Валентин стал учиться в школе. А три года спустя, окончив семилетку, поступил на завод электромонтером.

Здесь, на заводе, юный электромонтер впервые увидел выступления «Синей блузы». Одеты и в самом деле в синие блузы, парни и девушки исполняли популярные сценки и песенки, а также куплеты собственного сочинения. В этих куплетах «синеблузники» откликались на злобу дня, по первое число выдавали тем, кто больше радел о себе, а не о делах завода, не об общем благе.

Выступление «синеблузников» пришлось Валентину по душе. Его увлекла праздничная, приподнятая атмосфера, вспыхившая на каждом



представлении, захватывали чувства, которые пробуждали артисты в людях, заполнивших клубный зал. И вскоре из зрителя Мачкасов превратился в одного из активных участников представлений.

Над заводской самодеятельностью шефствовали актеры Самарского драматического театра. Хотя и не часто, но бывали они и на представлениях «синеглазиков». Увидели в одной из постановок Мачкасова. Пригласили одаренного юношу к себе в театр, познакомили с главным режиссером труппы Арсением Григорьевичем Ридалем.

Ридаль был одной из самых колоритных фигур на театральном небосклоне конца двадцатых годов. Имя его в ту пору произносили с уважением все провинциальные актеры, почитавшие за счастье работать с ним. Человек властный, волевой, порой резкий до чрезвычайности, он любил театр любовью единственной и всепоглощающей.

Еще до первой мировой войны Ридаль прошел курс в Брюссельской консерватории по классу композиции и дирижирования. В те же годы в Германии учился режиссуре у знаменитого Макса Рейнгаардта. Начал свою театральную деятельность в Петербурге, в «Кривом зеркале». Прежде чем стать режиссером, выступал как актер и, вероятно, благодаря этому знал все тайны актерской профессии. Умел во время репетиции актеру помочь, подсказать и показать ему, как следует вести себя в том или ином месте роли. Умел актера ободрить. Но умел с него и спросить: лени, разгильдяйства, небрежения к делу, незнания ролей терпеть не мог.

На всю жизнь запомнил Мачкасов, как его, уже молодого актера, Ридаль однажды отчитал за опоздание на репетицию.

Первый раз получил тогда Валентин Павлович большую роль. И вот — первая проба на сцене. Назначена она была на двенадцать, но за десять минут до начала все участники репетиции уже были на месте. Среди них — и актеры маститые, убеленные сединами. Самарская труппа, надо сказать, в те годы славилась своими артистическими силами... Нет только одного Мачкасова. А часы между тем бьют двенадцать... Наконец, красный и запыхавшийся, появляется и он. Слова не сказал тогда Ридаль. Только велел ему сесть, отдышаться, прийти в себя. Потом начал репетицию и вел ее так, словно бы ничего не произошло. Но когда все разошлись, пригласил Мачкасова к себе в кабинет. Что Арсений Григорьевич там говорил, знал лишь один провинившийся, но только за всю свою многолетнюю жизнь в театре Валентин Павлович больше ни разу не опоздал — ни на репетицию, ни на спектакль. Ни по уважительным причинам, ни по неуважительным...

Но это объяснение произошло позднее, а пока что электромонтер-любитель в опрятной черной спецовке робко входит в кабинет главного режиссера и, не зная, как себя вести, останавливается посредине комнаты. Ридаль приглашает его садиться, говорит о возможном зачислении с осени в состав труппы...

Но осенью, в самом ее начале, опытного и исполнительного монтера отправляют в командировку в дальний район, на ремонт элеватора. Из командировки Мачкасов возвращается в Са-



мару, когда театральный сезон уже в разгаре. «В театре обо мне, конечно, забыли», — думает он с грустью. Сам напомнить о себе не решается. И вдруг 21 января 1930 года — Валентин Павлович хорошо помнит этот день — получает записку с приказанием немедленно явиться в театр...

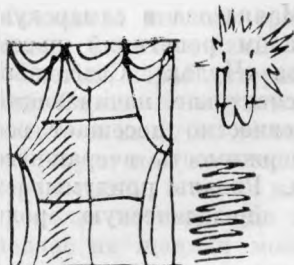
В театре Мачкасову сообщили о том, что он зачислен в труппу с жалованием сорок пять рублей в месяц. Зарабатывавший уже до двухсот пятидесяти рублей, юноша, однако, ни минуты не колеблется в выборе своей дальнейшей судьбы.

Так в биографии Мачкасова началась новая страница.

Оглядываясь на путь, пройденный им до этой поры, нельзя не поражаться тому, как он выстоял, не согнулся, нашел себя и даже просто выжил!..

— Чем я только не болел! — вспоминает актер. — Сыпным тифом, брюшным, возвратным, цингой. И даже холерой... Подумать только и то и страшно, и удивительно...

Но и удивляясь, нельзя не видеть, что путь Валентина Мачкасова неотделим от того пути,



которым шла вся наша страна, что биография актера — это в значительной степени биография всего его поколения. И не в силу ли общности своей судьбы с судьбой своих современников и создает Мачкасов на сцене — в повседневной жизни человек тихий, мягкий, застенчивый — характеры крупные, энергичные, волевые, пропизанные активным, оптимистическим восприятием действительности?!

Размышляя над сценическими созданиями Мачкасова, над обликом его как художника, нельзя, разумеется, забывать и о той сценической школе, которую прошел он в молодости под руководством Ридалья, в общении с крупнейшими мастерами самарской труппы. Если предшествующая жизнь формировала характер Валентина Павловича, его общественные взгляды, проверяла их крепость горем и тяготами, болезнями и нуждой, определяла его будущую человеческую тему в искусстве, то первые годы в театре были для начинающего актера прежде всего годами постепенного, крупица за крупицей, накопления мастерства. В эти годы воспитывал он в себе взыскательность к творчеству, развивал чувство внутренней дисциплины.

Время вступления Мачкасова в самарскую труппу совпало с началом репетиций пьесы Александра Афиногенова «Чудак». Свободный от участия в будущем спектакле, начинающий актер тем не менее ревностно посещает все репетиции. Заметив одержимость вчерашнего электромонтера театром, Ридаль придумывает специально для него эпизодическую роль попка-рыболова.

В сцене рабочего гулянья, происходящего на берегу реки, пожилой попик удит рыбу. Целая гамма переживаний отражается на его лице в зависимости от того, как идет клев. Суть, однако, не в этом. Попик становится свидетелем тех бурных событий, которые разворачиваются здесь, на берегу, и ко всему у него свое отношение, всему своя оценка... Глаз не может оторвать он от красавицы Юлии, выходящей из-за кустов в купальном костюме. Жадно прислушивается к спору «чудака»-энтузиаста Бориса Волгина с карьеристом Игорем Горским. Привстает, да так и замирает, услышав, что работница Сима Мармер утопилась...

Имея очень мало слов, молодой актер сумел многое рассказать зрителям о своем герое. А это потребовало от вчерашнего электромонтера больших усилий, серьезной работы. И он не только нашел характерные черты внешнего облика и поведения своего попка, но и мысленно прожил всю его жизнь, все до малейших подробностей узнал и о его домочадцах и прихожанах, о том, в какой церкви он служит, как велик у него приход и т. д. и т. п.

Были они, первые годы работы в театре, для

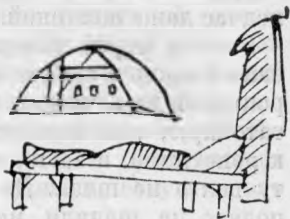
Мачкасова школой требовательной и суровой, подчас даже жестокой.

Резкий, порой нетерпимый, Арсений Григорьевич Ридаль в любую минуту мог снять актера с роли — и за нечеткое знание текста, и за недостаточную, как казалось ему, подготовленность к репетиции, и за то, наконец, что роль попросту долго не шла... Да и старшие актеры тоже подчас не щадили молодого самолюбия. Одни говорили в глаза жесткую, колючую правду, желая добра. Другие умели ужалить порой в самое сердце, движимые побуждениями куда менее благородными... И все же сегодня об этих годах Валентин Павлович вспоминает без боли и гнева, а с большой признательностью к людям, с которыми довелось ему начинать свой актерский путь, за все то, что сделали они для него как художника...

Впрочем, и человека...

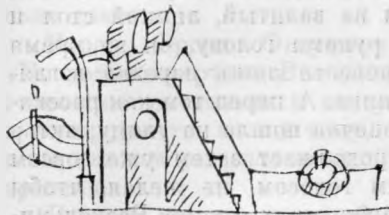
Есть люди, побыв с которыми час-другой, мы уже с уверенностью утверждаем, что здесь чувствуются воля, энергия, хватка. Так и кажется, что людям этим тесно в комнате, что их зовут и ждут большие дела. Настанет час, и мир об этих людях еще заговорит!.. А есть люди совсем иного склада. Под их внешней мягкостью и деликатностью не сразу угадываются стойкость, упорство, большая сила духа. И только долгое время наблюдая за таким человеком, постепенно обнаруживаешь, как последователен и неутомим он в своем стремлении к намеченной цели, как упорен в преодолении препятствий и трудностей, как стоек перед невзгодами и бурями.

Именно таков Валентин Павлович. Обстоя-



тельства жизни не согнули его, не прибили к земле, а лишь закалили характер, воспитали волю. И этот характер явственно ощущим в образах, воплощаемых актером на сцене. Но не в том смысле, что актер из роли в роль повторяет самого себя. Люди, что оживают в игре Мачкасова на сцене, скроены каждый на свой лад. Каждый обладает своим, только ему присущим характером. Да разве только характером, а и привычками, и манерой речи, и внешним обликом, и жестами, и походкой... Собственный характер актера, его личная тема в искусстве проявляются в ином. В том, какие черты и стороны в характере и обличье своего героя он подчеркивает и выделяет, а какие оставляет в тени. В ясности гражданской позиции, отношении к воплощаемым персонажам, в оценке их поступков, чувств, образа мыслей...

Есть среди сценических героев Мачкасова наряду с нашими современниками и люди, жившие во времена, давно ушедшие в Лету. Среди этих людей особенно запомнились зрителям чиновник Мармеладов из «Преступления и наказания» Ф. Достоевского и купец-миллионер Прибытков из «Последней жертвы» А. Остров-



ского. Каждому из них дана актером меткая и точная характеристика — бытовая, психологическая, социальная...

...Вот он сидит в низком подвальном помещении распивочной, оборванный, опустившийся старик, и пристально, в упор смотрит на расположенного за соседним столиком Раскольников. Старик этот не произнес еще ни одного слова, а мы уже не отрываем от него глаз, угадывая в человеке «с отеками от постоянного пьянства желтым, даже зеленоватым лицом с припухшими веками» не только незаурядность натуры, но и непрерывное внутреннее беспокойство, воодушевленность тревожными и настойчивыми мыслями. Пройдет какая-нибудь минута, и он, этот старик, пересядет за столик Раскольникова и, беспокойно ероша волосы, хриплым и натужным голосом отрекомендует себя:

— Мармеладов — такая фамилия; титулярный советник...

И вскоре начнет свой трагический рассказ о судьбе дочери Сонечки, вынужденной безденежьем и нищетой продавать себя.

Этот рассказ Мачкасов ведет не повышая

голоса и почти не поднимая головы. Положив продранные локти на залитый, липкий стол и подпирая обеими руками голову, он во время своей страшной повести лишь изредка взглядывает на собеседника. А перед тем как рассказать о том, как Сонечка пошла на улицу, актер долго молчит и продолжает затем уже совсем тихим, сдавленным голосом, не желая, чтобы кто-нибудь из окружающих, кроме Раскольников, слышал его:

— И вижу я, эдак часу в шестом, Сонечка встала, надела платочек, надела бурнусик и с квартиры отправилась, а в девятом часу и назад обратно пришла. Пришла и прямо к Екатерине Ивановне, и на стол перед ней тридцать целковых выложила...

Актер глубокий, в красках своих сдержанный и скупой, Мачкасов, играя Мармеладова, чужд слезливости и сентиментальности, стремления разжалобить зрителя, заставить его умилиться чужим горем. Его сценическому рисунку присущи простота и даже жесткость горя обыденного, стесняющегося заявлять о себе громко и потому особенно трагичного в своей безысходности.

И не только сквозь «магический кристалл» времени воспринимали зрители Барнаульского театра драмы, где сыграл Валентин Павлович роль Мармеладова, эту трагическую фигуру, а как нечто себе близкое, касающееся каждого непосредственно. Воплощая образ человека, отдаленного от нас целым столетием, актер, сам прошедший суровую школу жизни, напоминает своим современникам о чуткости и внимании и к ближним, и к дальним, о том, что никогда

не должна притупляться и засыпать человеческая совесть.

Играя Фрола Федулыча Прибыткова в «Последней жертве», Валентин Павлович также стремится не только к исторической точности и конкретности, но и к тому, чтобы быть полезным, как говорил еще великий Щепкин, своему зрителю.

Правда, мнения зрителей об этой мачкасовской работе расходятся. Одни считают, что он проявил к своему европеизированному купцу высшую меру беспощадности и вынес приговор, обжалованию не подлежащий. Другие же упрекают актера в том, что он показал своего героя человеком внешне мягким и обходительным, не обнаружив для всеобщего обозрения его волчьих клыки.

— А нужно ли обнажать? — говорит Валентин Павлович. — Прибыткова обличает не манера его поведения. Его обличают его поступки. То, что он деньгами измеряет все, в том числе и любовь, и честь, и достоинство женщины. У него в банковских сейфах — миллионы. Он постоянно ощущает свою силу, свои возможности все купить и все продать. Так зачем же ему рычать на людей, стучать кулаками по столу? Наоборот, под внешней мягкостью и обходительностью, под благообразным обликом он волчьих клыки тщательно скрывает и прячет. Ему важно не напугать Юлию, а, напротив, привлечь к себе, завоевать ее расположение. Да и с племянником, и его дочерью, и с другими людьми Фрол Федулыч также не спешит раскрывать карты...

Ах, сколько любезности и обходительности в этом Фроле Федулыче, когда незванный приез-



жает он домой к Юлии Павловне Тугиной. Так и разносятся по гостиной эти его беспрестанные «с»: «Патти не придет-с», «мебель а-ля Помпадур-с», «не слышите-с», «хлопоты-с эти не ваше дело-с»... Что бы ни говорил, что бы ни делал сейчас Прибытков, главное, что в его поведении оттеняет Мачкасов,— это стремление обворожить красавицу вдову. Он понимает: силой здесь не возьмешь — здесь обходные маневры нужны, нежнейшим пухом дорожку выстелить требуется... И даже тогда, когда Юлия Петровна напрочь отказывается от услуг Прибыткова, Мачкасов не позволяет себе тон изменить, малейшее неудовольствие или раздражение высказать. Наоборот, складывается впечатление, что он весь — порыв самоотвержения и забота о счастье Юлии доставляет ему истинную радость...



Он очень мягко ступает по земле, этот Прибытков, с которым знакомит нас Мачкасов. Осторожной, неслышной, даже не кошачьей, а скорее лисьей походкой. И эта походка — столь характерная подробность прибытковского поведения, что за ней проступает весь образ этого умного, хитрого, беспощадного человека. Надо же такую дьявольскую шутку удумать: дать



согласие на брак дочери племянника с любовником Тугиной — Дульчиным, чужими устами пообещать миллион в приданое, а потом папеньку вместе с женихом в долговую яму отправить, а девушку, близкую родственницу, опозорить на всю Москву! Но ведь сколь же мил и обходителен Прибытков — Мачкасов и со своим племянником, и с его дочерью. И вовсе не от глупости своей, не от легкомыслия не видят они злого умысла, иронии, скрытых за этой обходительностью...

Рисуя на протяжении всего спектакля Прибыткова человеком мягким, предупредительным, Мачкасов ни на секунду не забывает о его звериной, жестокой сущности, о его хитрости и лицемерии. И нет растроганности в словах его Прибыткова после ухода Юлии, которую в критическую для нее минуту он ссудил деньгами: «Этот поцелуй дорогого стоит». В них — ясная грезвость человека практического и расчетливого, отчетливо понимающего, что жертву своему любовнику эта женщина приносит действительно последнюю, затаенное предвкушение своего уже недалекого торжества. А сквозь ласковые, почти воркующие интонации, с кото-



рыми сообщает мачкасовский Фрол Федулыч Дульчину о его векселях, поступивших от Юлии Павловны в качестве свадебного подарка, проступают безжалостность и беспощадность хищника, который ни перед чем не остановится в стремлении убрать опасного соперника с дороги.

Решая образ Прибыткова именно так, Валентин Павлович как бы напоминает зрителям о том, что и сегодня зло и лицемерие отнюдь не спешат громогласно заявлять о себе, что под светлыми ризами и мягкими улыбками нередко скрываются жестокость и бесчеловечность.

Разные они люди, Мармеладов и Прибытков! Но оба эти образа находятся в русле главной художнической и человеческой темы актера. Под лохмотьями первого обнаруживает Мачкасов израненную, кровоточащую человечность, поруганное добро. Под строгим скюртуком другого — жестокость, бессердечие, зло...

— Как нельзя до конца обличить зло, не утверждая добро,— говорит Валентин Павлович,— так нельзя и утвердить добро, не обличив — и без всякой пощады — зло... Это — истина старая. Но от времени и повторов она не перестает быть истиной...

Но главные, самые любимые герои Валентина Павловича — наши современники, поборники человечности и добра, полные стремления искоренить на земле любые формы социального и нравственного зла. И едва ли не самым значительным мачкасовским образом является комиссар Воробьев, осуществленный актером в спектакле Дзержинского драматического театра имени XXX-летия Ленинского комсомола «Настоящий человек».

Небольшой городской театр самостоятельно инсценировал «Повесть о настоящем человеке» Бориса Полевого и дал ей путевку в большую жизнь на профессиональной сцене. Привезенный в Москву, спектакль дзержинцев имел крупный успех.

Дзержинцы рискнули обратиться к повести Полевого спустя несколько лет после того, как ее страницы ожили на экране. И соревнование им, естественно, предстояло не из легких. Трудно театру тягаться с кино в передаче содержания многостраничной книги! Возможности не те, да и по самой природе своей экран намного ближе к жизни...

Нелегко пришлось в этом соревновании и Мачкасову. Исполнителем роли Воробьева в кино был выдающийся мастер сцены и экрана Николай Павлович Охлопков. И тем не менее в этом соревновании не оказалось ни победителей, ни побежденных. Идя путем самостоятельным, ни в чем не подражая Охлопкову и не повторяя его, Мачкасов познакомил зрителей с комиссаром Воробьевым, возможно, менее энергичным, менее шумным, чем охлопковский, но зато очень сердечным и чутким, лукавым и мудрым. С человеком, глубоко западающим в душу каждому, кому приходится с ним встречаться. И не один зритель удивлялся пронизательности и мудрости актера: именно таким, как нарисовал его Мачкасов, жил в воображении читателей «Повести о настоящем человеке» полковой комиссар Семен Воробьев...

Почти все центральные картины спектакля происходили в госпитале. Зрители видели или тяжело раненных или больных людей, надолго

прикованных к койкам. Но это не мешало им смотреть спектакль с неослабевающим напряжением и интересом. И это потому, что в центре всех событий, развертывающихся здесь, находился сверстник и единомышленник Павки Корчагина — человек неумной и страстной души, комиссар Воробьев.

Театр сознательно пошел на то, чтобы образы других героев и даже образ самого Мересьева (роль эту играл автор инсценировки Т. Лондон) отодвинуть в этих сценах несколько в тень, образ же Воробьева, как говорят кинематографисты, подать крупным планом. Слишком велико обаяние незаурядной личности Воробьева, слишком красив и мужествен его характер, чтобы было можно в чем-либо ущемить этот образ.

Полным жизни и сердечного огня, добрым и веселым рисовал Мачкасов своего героя. И именно благодаря этому и удалось театру, показывая людей с тяжелыми недугами и ранениями, избежать какой бы то ни было болезненности. С первым же обращением Комиссара к своим новым соседям: «Ну что ж, хлопцы, давайте знакомиться!» — врываются сюда, в тишину госпитальной палаты, кипучая жизнерадостность, неистощимая бодрость, озорная шутка. Не назойливо, а осторожно, но постоянно заботится Комиссар об окружающих его людях. Говорит ли он со старым солдатом Степаном Ивановичем об урожае, играет ли в шахматы с другим своим соседом, рассказывает ли Мересьеву об английском летчике, потерявшем в годы первой империалистической войны ступню и все-таки вновь севшем за штурвал самолета, — во

всем сквозит его желание поддержать людей в трудную минуту, вселить в них волю к борьбе, веру в себя, в свои силы.

Праздничным для участников спектакля было то утро, когда, раскрыв газету «Правда», они обнаружили в ней рецензию на свой спектакль. Рецензия была написана известным мхатовским режиссером и критиком Павлом Александровичем Марковым.

Особо высоко была оценена им работа В. Мачкасова, который создал «образ, полный ясной мудрости и сосредоточенной силы». Не учительствуя, — говорил автор, — Комиссар «завоевывает любовь и признательность своей умной человечностью».

Вот она, главная художническая тема Мачкасова — умная человечность!..

Пришедший на спектакль дзержинцев автор повести и сам почувствовал, как создатели спектакля обогатили образы произведения своим личным опытом и отношением. «Я никогда не забуду ваших героев, — говорится в его дружеском обращении к коллективу театра. — Я пишу «ваших» потому, что в этих образах каждый из вас и все вы вместе внесли что-то свое, осветили их светом своего дарования и вложили в них кусочек своего сердца».

И своего характера, своей судьбы — хочется добавить в отношении образа Комиссара, осуществленного Мачкасовым.

Встреча с Воробьевым, удачное воплощение этого образа на сцене многое определили во всей дальнейшей творческой судьбе актера.

Режиссерам, с которыми довелось Валентину Павловичу работать впоследствии, стали яснее

видны его незаурядные творческие возможности, то направление, те роли, в которых лучше всего эти возможности можно реализовать.

Да и для самого Мачкасова, как художника, встреча с Воробьевым имела огромное значение, сделала его зорче, глубже.

Играя роль бригадира Сердюка в «Иркутской истории» Алексея Арбузова, Мачкасов сумел рассмотреть за его суровой немногословностью, подчас даже грубостью неистраченную душевность, бьющую через край нежность к людям, отзывчивость к чужой судьбе и горю.

Иные актеры решают образ Сердюка в плане преимущественно комедийном. Сосредоточивая внимание на запоздалой влюбленности своего героя, они всячески подчеркивают и обыгрывают его робость и неуклюжесть при встречах с Ларисой, повышенную стеснительность, вызывая бурный хохот зрителей. Для Мачкасова же центральными являются сцены Сердюка со своими питомцами с шагающего экскаватора. И та, где хочет он разобраться в причинах крутой размолвки между Сергеем и Виктором, и те, в которых, после гибели Сергея, идет речь о судьбе его жены — Вальки. «Батей» называют Сердюка в бригаде. И это именно то слово, то зерно, из которого произрастает весь образ, созданный Валентином Павловичем. Не начальник, не командир, не отец даже, а именно — «батя»! Суровый и ласковый, строгий и доброжелательный, высший судья и непререкаемый авторитет... Ах, до чего же богат наш русский язык тончайшими оттенками, и как важно для художника уметь эти оттенки почувствовать и передать в своем творчестве!..

«Люди — хороший народ!» — эти слова чехиста Лапшина из инсценировки романа Юрия Германа «Один год» также приоткрывают главное в сценическом образе, осуществленном Мачкасовым. Играет актер эту роль внешне крайне сдержанно. Его герой скуп не только на слова, но и на жесты и движения. Взгляд у мачкасовского Лапшина пристальный, задумчивый, немного усталый. Его паузы всегда многозначительны — угадывается в них повышенный, обостренный интерес к людям, постоянно работающая, напряженная мысль. Главное же, что двигает Лапшиным — Мачкасовым, всеми его поступками, — это его вера в человека. В способность человека найти самого себя, выйти на верную дорогу жизни. Вера, которую не в состоянии ни истребить, ни убить никакие карьеристы и приспособленцы, люди с тусклыми глазами и рыбьей кровью в жилах.

Пожалуй, и сам актер не назовет все роли, сыгранные им за тридцать пять лет жизни на сцене. Но в каждую из них вложена Валентином Павловичем частица собственной души и биографии, в каждой выражено им свое отношение к действительности.

...Все меньше и меньше остается людей, которые могли бы напомнить Мачкасову о его детских годах. И вряд ли когда-либо повторится встреча с детством, что произошла в далеком Якутске, в зимний вечер, в беседе с Николаем Ивановичем Тихомировым. Но все то, что было пережито, что сформировало художника и человека, и сегодня служит Мачкасову путеводной нитью и в жизни и в искусстве, зовет его к новым сценическим свершениям.



ЧЕЛОВЕК, НУЖНЫЙ ЛЮДЯМ

Б

ыло до театра всего-то один квартал. Но пока мы его миновали, Татьяну Александровну Демидову останавливали незнакомые мне люди, по крайней мере пять-шесть раз.

— Это Нина Гладких,— пояснила Татьяна Александровна, окончив разговор с высокой миловидной девушкой.— Работница Новомосковского химкомбината. Овладела семью профессиями. Мы с нею вместе были делегатами...

Закончить, однако, фразу ей не удалось. Уже позже я узнал, что делегатами Тульской области она и Гладких были на тринадцатом съезде профсоюзов. Сейчас же нам преградил дорогу высокий стройный человек, в глазах черты пляшут.

— Познакомьтесь,— обращается Татьяна Александровна ко мне,— председатель завкома комбайнового завода товарищ Дерябин. Наверное, опять на вечер приглашать собирается...

— А как же, Татьяна Александровна,— перебивает Дерябин.— До сих пор все вспоминают, как мы с вами русского лихо отплясывали.

— Да вы разве со мной одной плясали? — возражает Демидова.— По-моему, со всеми, кто





был... Это на вечере,— опять поясняет она мне,— женщин-ветеранов завода...

Не успели проститься мы с Дерябиным, как на Татьяну Александровну с размаху налетели две девчонки и звонко затараторили, перебивая друг друга...

— Детдомовки Зина и Оля,— говорит вслед им Демидова.— Из Ясной Поляны. Там большинство воспитанников — круглые сироты. Пригласили меня однажды к себе в День выбора профессии. С тех пор и подружилась с ними...

Запомнить всех, кто останавливал Демидову на этом коротком пути, по фамилиям и именам, мне попросту не удалось. Усвоил только, что седая женщина — это врач, мужчина в очках — педагог института, белесый парнишка — футболист... Каждый останавливал по делу, как казалось ему, неотложному и важному, и каждого Татьяна Александровна выслушивала очень внимательно, не перебивая, с каждым о чем-либо уславливалась. И разговор, как я обратил внимание, часто касался дел совсем не театральных. Говорили о ремонте общежития для молодых рабочих, об устройстве тяжело заболевшей сотрудницы сберкассы в областную больницу, о

подборе нового заведующего в небольшой сельский клуб...

Демидову хорошо знают в городе как актрису областного театра драмы, любят ее. Когда Татьяна Александровна появляется на сцене, ее темперамент и обаяние захватывают зрителей, покоряют их. Однако среди тех, кто сейчас останавливал ее на улице, можно было принять за восторженных поклонниц разве только девочек-детдомовок. Остальные же обращались к ней как к человеку, призванному решать вопросы, далекие от сцены. К человеку, облеченному определенными обязанностями и полномочиями...

И это так и есть. Уже седьмой год подряд избирается Татьяна Александровна в состав Тульского областного комитета партии. В самые разнообразные дела пришлось ей вникать за эти годы — строительство школ, работа детских интернатов, организация быта заводской молодежи, культурное обслуживание села...

— Порой приходится трудно,— говорит актриса,— не хватает времени. К вечеру валюшь с ног от усталости. Но, наверное, как не смогла бы жить без театра, так не смогла бы жить и без всех этих забот, без людей...

Вопросы искусства, культуры не так уж часто обсуждаются на пленумах обкома партии. В Туле речь все больше идет о делах промышленности. Но когда я однажды спросил Демидову, не скучно ли бывает ей слушать выступления директоров заводов, секретарей парткомов, начальников цехов, она в ответ только руками замахала:

— Помилуйте, да как можно! Ведь люди

говорят о том, что им интересно, чем они живут.. И когда здесь бушуют страсти, так настоящие, неподдельные! А потом мне интересно не только то, что люди говорят, но и как они говорят, как чувствуют и ведут себя при этом... Вот хоть Сабинина возьмите, Евгения Николаевича. Двадцать пять лет директорствует на оружейном заводе. Героя Социалистического Труда получил. А какая простота — и на трибуне, и так, когда в перерыве с ним разговариваешь. И море юмора... Послушаешь такого человека, поговоришь с ним — и у самой кругозор становится шире... И стыдно делается за то, что сама не умеешь так ни мыслить, ни чувствовать...

Только это все же неправда! Она и сама, Татьяна Александровна Демидова, живет, как говорит один из горьковских героев, на все средства души своей.

Товарищи по сцене избирают ее председателем областного отделения Театрального общества, и она уже погружена в новые заботы. Организует регулярные поездки актеров-туляков в Москву для просмотра новых спектаклей, творческих встреч с мастерами столичной сцены. Создает, хоть небольшой, клуб, где актеры могут почитать свежие газеты и журналы, посмотреть телевизор, помузицировать. Организует выезды коллег по сцене в районы для помощи сельской художественной самодеятельности...

Студенты педагогического института приглашают Татьяну Александровну поставить у них на самодеятельной сцене спектакль — и ее увлекают встречи с молодежью. За этим спектаклем рождается второй, третий... И вот первые питомцы Демидовой уже окончили учебу, сами

преподают в школах города и области. Иные по-прежнему увлекаются самодеятельностью. Иным не до нее. Но нет дня, чтобы кто-нибудь из них не позвонил актрисе. И чаще всего также не по театральным делам. У кого-то ребенок заболел, и надо посоветоваться... У кого-то в семье раздоры... У кого-то не ладится работа...

Чувство своей неразрывности с людьми, вера в человека, глубокая убежденность в том, что все совершающееся на земле должно совершаться ради его счастья, воспитаны в Демидовой не только годами общественной жизни, но и семьей, всем ее укладом. Да, вероятно, и сама склонность к общественной деятельности — также в известной мере результат влияния семьи.

Отец Татьяны Александровны — директор школы. Мать организовала детский дом и много лет заведовала им на общественных началах. Оба — и отец и мать — активные антирелигиозники. Как и у Татьяны Александровны, юность ее сестры и брата прошла в комсомоле, позднее все трое вступили в партию.

Жизнь Демидовой, правда, небогата особенными крупными поворотами и жестокими испытаниями. Ей не пришлось беспризорничать, зарабатывать себе в детстве на кусок хлеба, пройти фронтовыми дорогами, побывать в плену, бежать из него... Но ее характер, беспокойный и неутомимый, энергичный и самоотверженный, проявившийся особенно ярко в зрелые годы, давал о себе знать, правда по-иному, и много раньше, начиная со школы...

Ребячий коновод, неизменный староста класса и постоянная заводила во всякого рода проделках и проказах, Татьяна могла увести

весь класс с последнего урока от нелюбимого учителя в кино или стереть в классном дневнике все плохие отметки. Но однажды — было это на Волге, в Сталинграде — ребята поехали в затон за ландышами. И вот один из мальчишек начал тонуть. Все растерялись, а Таня бросилась ему на помощь, спасла, доволочла полуживого, перепуганного до берега...

Проходит несколько лет. Семья Демидовых уже живет в Москве. Татьяна — студентка Московского театрального училища, существовавшего тогда, в середине тридцатых годов, при Театре Революции. Но едва успевает она перейти на второй курс, как тяжело заболевает отец, и кому-то из детей надо оставлять учебу и поступать на работу, содержать семью. Это выпадает на долю Татьяны. Брат и сестра — уже недалеко от финиша, на последних курсах институтов. Самая ответственная пора — подготовка дипломных работ, сдача госэкзаменов. Татьяна работает в двух местах — Наркомтяжпроме и Комиссии партийного контроля. Не отдыхает и летом, во время отпуска. Превращаясь в пионервожатую, едет под Каширу в пионерский лагерь Академии наук...

Вскоре после войны, уже став актрисой, Демидова вместе с Челябинским драматическим театром имени С. Цвиллинга, где она тогда играла, приезжает на гастроли в Ленинград. Из писем друзей Татьяна Александровна знала, что здесь, в одной из пригородных больниц, лежит актер, вместе с которым начинала она свой путь в театре, Володя Глазунов. Демидова хорошо помнила этого высокого стройного парня с живыми, искрящимися смехом глазами. Знала,

что Володя был на фронте и там заболел. Пошла навестить его. Перед ней лежал человек, медленно и мучительно умиравший. И знавший о том, что умирает. Человек, который, чувствуя свою беспомощность и безнадежность, пытался отравиться.

Из палаты, где лежал Володя, Демидова пошла к главному врачу. Разговор был резкий и неприятный. Но в результате этого разговора Володю перевели в отдельную палату. Приставили к нему специальную сиделку. В ответ на клич, который Демидова кликнула у себя в театре, незнакомые Володе люди стали приходить к нему в больницу. Они приносили не только цветы и фрукты, но и запах кулис, согревающие сердце рассказы о репетициях и спектаклях, актерском быте...

Но все это — отзывчивость сердца, чувство общности с людьми, энергичный и упорный характер — Татьяна Александровна, естественно, проявляет не только в обычной, повседневной жизни, но и на сцене.

Восхищаясь людьми типа Евгения Николаевича Сабинина, искренне, по-хорошему завидуя им, Татьяна Александровна Демидова любит и роли женщин ярких, крупных, жизнедеятельных. Натуры пассивные и страдающие ее не привлекают. И едва ли не любая роль актрисы, наиболее ей близкая и удавшаяся, заключает в себе утверждение не только ценностей нравственных, но и значительных социальных и политических идей.

Правда, здесь необходимо сделать одну оговорку. Вероятно, было бы естественно думать, что главные творческие удачи Деми-

довой связаны с образами ее советских современниц, таких же активных участниц строительства новой жизни, как и она сама. Однако это не так.

Почему?

Проще всего сослаться на отсутствие образов, близких индивидуальности актрисы в пьесах. Или на то, что режиссеры, с которыми работает Демидова, по тем или иным причинам не поручают ей подобных ролей. Истинная причина, однако, в другом. В нежелании самой актрисы играть самое себя на сцене. В ее боязни повторяться каждый раз, повторять из спектакля в спектакль одни и те же черты. В ее стремлении при работе над образом по-дальше уходить от своей индивидуальности (ведь и К. С. Станиславский, говоря, что актер должен идти от себя к образу, подчеркивал именно это слово — и д т и!), от своих человеческих особенностей. В стремлении к разведке, постижению и передаче новых человеческих характеров.

Демидова, правда, сыграла роль, близкую ее индивидуальности, — роль матери революционера Соколовой в пьесе М. Горького «Последние». Но эта роль эпизодическая. А потом — не современницы актрисы, а женщины, жившей полвека назад.

Главные удачи актрисы лежат в иной плоскости. Это образы Юстины в одноименной пьесе финского драматурга Хеллы Вуолийоки, Ламбрини Кирьякулис в драме греческого поэта Алексиса Парниса «Остров Афродиты» и Танкабике в трагедии современного башкирского писателя Мустая Карима «В ночь лунного за-

тмения». Образы женщин разных возрастов, национальностей, социального и общественного положения. Каждый из них требовал от актрисы углубленного творческого поиска, своего, особого подхода. Воплощая эти образы, Демидова раскрывает и конкретизирует свою творческую тему — тему матери. И не только матери своих детей (кстати говоря, Татьяна Александровна — и сама мать, сын ее — офицер флота), но и матери в самом глубинном, высшем значении этого слова. Матери, как источника всей жизни на земле, олицетворения человечности и самоотверженности.

История многолетней трогательной любви экономки к своему богатому и ученому хозяину, давно уже женившемуся на другой, неожиданный счастливый финал, соединяющий экономку с хозяином, показали Татьяне Александровне, когда она впервые прочла пьесу Вуолийоки, слащавыми и сентиментальными. Да, конечно, Юстина нравственно выше, богаче своих хозяев, но тем не менее, вся ее жизнь отдана безропотному, покорному служению им. «Как же играть эту роль, — думала актриса, — что сделать главным в характере Юстины, чтобы спектакль не прозвучал, как рождественская сказка, принес зрителям пользу, а не вред?»

Демидова ходила по улицам, пристально вглядываясь в лица женщин, встречавшихся ей, мысленно перебирала своих знакомых, пытаясь отыскать в них черты, которые помогли бы ей найти ответ на волновавшие ее вопросы.

Как это нередко бывает в поисках, на помощь пришел случай. Придя однажды в гости к своей приятельнице Вере Сергеевне Тернов-

ской, пачальнику цеха комбайнового завода, актриса застала у нее невысокую пожилую женщину. Посмотрела на нее и даже вздрогнула от неожиданности — такой, наверное, могла бы быть Юстина в ее возрасте.

Все в облике этой женщины говорило о большом человеческом достоинстве, внутренней независимости. Нет, это не было ни высокомерием, ни гордостью. Напротив, улыбка, почти не сходящая с лица, мягкая и добрая, свидетельствовала об открытости и доверчивости Елены Николаевны — так эту женщину звали.

Актриса обратила внимание и на руки Елены Николаевны — большие, даже слишком большие для ее роста, с длинными пальцами. Руки, которые привыкли постоянно что-нибудь делать...

Познакомившись поближе, Демидова узнала, что Елена Николаевна — медицинская сестра, прошла через фронт, вся ее жизнь наполнена хлопотами и заботами. И больше не о себе, даже не о муже, а о посторонних людях. Не раз бывала позднее Татьяна Александровна у нее и дома, и в больнице — и всегда кто-либо приходил к Елене Николаевне, и она непременно старалась помочь пришедшему...

Наблюдая за Еленой Николаевной, думая о Юстине, Татьяна Александровна не раз вспоминала некрасовские строчки о деревенской женщине, которая ни перед чем не сробеет, войдет в горящую избу, остановит на скаку коня. Так она определила для себя характер Юстины, как характер народный, основными качествами которого являются поэтичность и мужественность.

Что заставило Юстину, спрашивала себя актриса, двадцать лет после разлуки с Робертом, забывшим ее и женившимся на другой, по-прежнему заботиться о его поместье, отдать чужим людям свою жизнь? Да то, отвечала она сама себе, что дом этот, где родилась любовь Юстины, дорог ей. Он для нее как память о счастливых, но далеких уже днях, когда Роберт был рядом с ней. Потому Юстина и отказывается упорно от предложений доктора, который искренне любит ее и который сделал бы ее материально независимой от хозяев, что чувство, пришедшее к ней в дни юности, живет в ней и по сию пору.

Но одно дело — понять характер своей будущей героини, мотивы ее поступков, другое — стать ею, физически ощутить себя уже не актрисой Демидовой, а экономкой Юстиной. По-разному приходят разные актеры к этому ощущению. Татьяна Александровна должна непременно представить себе свою героиню зрительно, четко, до мельчайших подробностей, увидеть ее внешний облик.

— После этого, — говорит актриса, — могу хоть за месяц до премьеры парик заказывать...

У Юстины — Демидовой простое, открытое лицо. Умный, пронизательный взгляд. Толстые русые косы, уложенные венцом. Одета она в желтую штапельную кофточку с черными горошинами.

Кофточка эта, кстати, стала предметом острого столкновения актрисы с художником, оформлявшим спектакль. Художник хотел непременно одеть Юстину в белую кофточку, которая, казалось ему, должна была символизировать чистоту этой женщины.

— Никаких символов! — запротестовала Татьяна Александровна. — Вы белое платье Хильде, жене Роберта, шейте! Оно ей действительно необходимо. Нужно же Хильде за что-то прятать свою продажность и лживость. А Юстина не терпит ничего показного. Она человек скромный и не станет выставлять напоказ то, что является для нее сокровенным.

Юстина много работает — и Демидова на протяжении всего спектакля так ни разу и не снимает фартук.

Для того чтобы физически ощутить себя Юстиной, актрисе нужно было подумать и о ее обуви. Она подобрала темные туфли на маленьких каблуках. С этими туфлями к ней пришли уверенная, спокойная походка, ощущение, что она твердо стоит на земле.

Экономка в барском доме. Старшая из слуг. Но все же и сама слуга. Отсюда — ровность тона, сдержанность, которыми наделила актриса свою героиню. Однако сдержанность эта совсем не равнозначна сухости и бесстрастности.

Юстина остро чувствует, чем может обернуться для Олави первая в жизни встреча с отцом, с его женой. Она могла бы вмешаться, предостеречь. Но боится поранить сердце сына, нанести травму на всю жизнь. И как птица вьется около своего гнезда, видя приближение чужого, так и Юстина ходит из комнаты в комнату старого дома, вся полная тревоги, клочущего внутри, но тщательно скрываемого беспокойства...

Разговаривая с Робертом, Юстина — Демидова неподвижна. Ни жестом, ни интонацией не

выдает она своего волнения. Только лицо ее бледнее обычного да широко открыты глаза, которые смотрят не мигая...

Объяснение с Хильдой, которая, зная о прошлой связи своего мужа с экономкой, об Олави, всячески старается унижить и оскорбить Юстину, Демидова проводит с большим достоинством и исключительной выдержкой. Чем больше кипятится и исходит злобой Хильда, тем внешне спокойнее и даже бесстрашнее Юстина. Но эта сдержанность лишь резче подчеркивает достоинство Юстины, презрение человека, прошедшего всю жизнь в труде, к внутренне нечистой, хищной моли...

Так, решительно отказываясь от сентиментальности, присущей образу драматургическому, Татьяна Александровна старается отыскать в Юстине, передать и подчеркнуть те черты, которые сближают ее с нашими людьми, говорят о силе ее характера, глубине душевного мира.

Главное, что стремилась передать Демидова, играя роль патриотки Ламбрини Кирьякулис, — это величие души простой киприотки. Величие, проявляющееся с равной силой и в гневе, и в милосердии. Основная мысль, которая определяла все поиски актрисы в процессе работы над этой ролью, может быть выражена так: не дать разрастись чувству мести, при любых обстоятельствах оставаться человеком...

Как и все пожилые женщины Кипра, Ламбрини — Демидова одета в темное, наглухо застегнутое платье. На голове у нее черный платок. Открытыми остаются лишь лицо и руки. Это сразу же придало строгость и монумент-

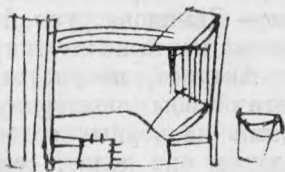
тальность, потребовало от актрисы максимального лаконизма в жестах и движениях. Только в финале, отрекаясь от бога, вздымает Ламбрини — Демидова руки. На протяжении спектакля она почти не жестикулирует.

Актриса не рисует морщин на лице, для того чтобы подчеркнуть возраст Ламбрини. Лишь на черных волосах, выбившихся из-под платка, она делает седую прядку. После того как казнили сына Ламбрини, седая прядь становится больше.

В доме высокопоставленных англичан Патерсонов, от которых зависела жизнь сына Кирьякулиса, приговоренного к смертной казни за вооруженное сопротивление колонизаторам, героиня Демидовой — олицетворение воли и гнева. Ладони ее сжимаются в кулаки. Глаза сухи и яростны. Слова звучат как непреклонное требование. Рядом с нею Патерсоны кажутся не людьми, а марионетками. Но их страх и растерянность перед этой женщиной, перед ее нравственной силой — настоящие, неподдельные.

Натура властная, Ламбрини — Демидова не просит леди Патерсон о помиловании сына. Она не заискивает перед этой женщиной и не ведет с нею игру. Она говорит тихо, отдельно и непреклонно, чувствуя за собой силу народного возмущения. Требуя освобождения сына, она диктует Патерсонам свои условия.

Но вот побег Кирьякулиса сорван английской разведкой. Однако его друзья и товарищи еще до этого похитили молодого английского ученого Деви Патерсона и предложили его матери обмен — жизнь на жизнь. Теперь же, после гибели Кирьякулиса, слово за Ламбрини...



Ламбрини — Демидова словно бы окаменела. Горе сковало и обессилило ее: она не в состоянии ни говорить, ни двигаться. А говорить нужно. Нужно произнести слова, которые решат судьбу Девы. Или хотя бы только кивнуть головой в ответ на вопрос киприотов о том, как поступить с молодым англичанином... И все же Ламбрини — Демидова находит в себе силы для того, чтобы встать... Нет, она убедилась — Дева не преступник, не враг. Он — честный, настоящий человек. Так пусть же он идет к своим соотечественникам и скажет им слова правды о киприотах... Ламбрини — Демидова говорит тихим, сдавленным голосом. Но слова ее звучат, как мощный набатный колокол...

Передавая горе матери, актриса подчеркивает одновременно и ее душевную силу, ее приверженность жизни. Молча слушает она уже после гибели сына песню партизан. Ту, которая перешла к ним от отцов и дедов и которую так любил он, ее мальчик. И подобие улыбки проступает у Ламбрини. Песня напоминает ей о сыне, о ее молодости...

Печатью трагизма отмечен у Демидовой и образ Танкабике — матери, сначала радостно



благословляющей счастье своего сына, а потом бессильной противостоять злой воле аксакалов, изгоняющих его из племени, в степь, на верную смерть.

Не сразу полюбила актриса этот образ. По началу Танкабике показалась ей совершенно безвольной — что ни шаг, то сдача позиций, отступление. Но чем больше, чем пристальнее вчитывалась Татьяна Александровна в пьесу, тем больше обнаруживала у Танкабике волевые начала. И постепенно поняла, что все действия Танкабике, любой из ее поступков рождены одной заботой — заботой о счастье детей, стремлением спасти от их надвигающейся беды любимыми средствами. Объяснение же тому, что Танкабике терпит в конечном счете поражение, что слы ее Акъегет и его невеста Зубаржат гибнут, Демидова увидела в признании своей героини: «Я раб обычаев, раб табунов». Духовное рабство, власть бога и денег, власть старейшин рода — аксакалов — вот что погубило эту яркую, сильную женщину и ее детей.

За несколько дней до премьеры Татьяна Александровна купила в книжном магазине только что вышедший тогда сборник стихов

Мустая Карима. В нем прочла она стихотворение, которое подтвердило правильность ее размышлений над образом Танкабике, понимания его. Стихотворение о тяжком прошлом башкирского народа, о вековых обычаях, избавление от которых породило много новых красивых судеб, особенно женских.

И на этот раз долго искала актриса внешний облик своей героини. Ей мало приходилось сталкиваться с башкирами, и пришлось обратиться к помощи энциклопедий, книг по истории и по истории костюма. В множестве сведений, почерпнутых оттуда, было легко заблудиться. Было необходимо каждую деталь соотносить с положением и характером своей героини.

Танкабике говорят окружающие: «Ты бабабей и норова мужского». Как это передать в ее внешнем облике? В то время как башкирские жепщины конца прошлого века (время действия пьесы) носили шапку полукруглую, Демидова выбрала для Танкабике остроконечную, отделанную лисой, какие носили мужчины. Чтобы быть выше ростом, а походку сделать твердой, уверенной, вложила в расписные мягкие сапоги, в каких обычно ходили богатые башкирки, стельки с касками. Убедила художника и режиссера, что Танкабике, привыкшая скакать верхом, не расстается с плеткой...

Кстати, и на этот раз произошел спор с художником, который намеревался одеть Танкабике лишь в платье-рубашку. Актриса — все по тем же мотивам: мужской норов Танкабике, постоянно она в седле — потребовала для нее и штаны, наподобие шаровар.

Обратила на себя внимание и такая вроде бы мелочь, но для физического самочувствия актрисы мелочь важная: Танкабике, владелица табунов, женщина богатая, не имеет носового платка. Носовой платок был в ту пору принадлежностью лишь башкир-аристократов. Как и другие женщины, Танкабике вытирает рот, утирает слезы головным платком...

Трудно было привыкнуть сидеть по-башкирски. Точнее, трудно было не столько сидеть, сколько вставать. Здесь нужно было достичь гимнастической легкости, вставать без малейшего внешнего усилия...

Но вот — репетиции, домашняя работа — все уже позади. Наступает вечер премьеры... Танкабике — Демидова выходит из своей юрты, вглядывается в степь и сердится, что так долго не возвращается ее посланец Ялсыгул. За ее сердитыми словами — тревога: не стряслось ли чего в степи, не напали ли на Ялсыгула другие племена?.. Дорогого стоят табуны, которые он по приказу Танкабике гонит Рыскул-бею, — счастья ее сына Акъегета. Табуны эти — калым за Зубаржат, дочь бея.

Все прислушивается и прислушивается Танкабике — Демидова: не слышать ли конского топота?.. Чу, вот он! Ближе, ближе... И со спокойной, довольной усмешкой выслушивает она рассказ Ялсыгула о том, как все хорошо обошлось. Как заставил он, Ялсыгул, замолчать и уступить, не требовать придачи, скупого и неговорчивого бея... Доложив хозяйке о выполнении поручения, Ялсыгул уходит. Но в тот момент, когда он уже готов скрыться за юртой, Танкабике — Демидова окликает его. Взволно-



ванная тем, что чуть не забыла, она кричит ему вслед, что бешмет, обещанный в награду, — его. Нельзя же отпустить человека, не отметив его заслугу словом и подарком...

Сцена благословения Акъегета и Зубаржат для Танкабике — Демидовой — небывало радостный, огромный праздник, и она не хочет и не может пропустить хотя бы одну подробность торжественного ритуала. Медленно подходит Танкабике вплотную к сыну и его невесте, стоящим на коленях. Плавно опускает руки свои на их головы. Произносит слова благословения тихо, с глубоким волнением. И затем внимательно следит за продолжающимся праздничным обрядом. Невольно вскрикивает, когда чаша с кумысом падает из рук Шафак. Вскрикивает, полная неясных предчувствий...

В сцене встречи всадников, возвращающихся с войны, Танкабике — Демидова напряжена до отказа, как туго натянутая тетива... И не только потому, что зорко и неотрывно вглядывается вдаль, стараясь рассмотреть среди воинов старшего своего сына Юлмурзу, но и потому, что все острее и острее ощущает надвигающуюся катастрофу...



На совет пригласила Танкабике аксакалов: как поступить ей, если обычай родовой велит отдать жену погибшего Юлмурзы — Шафак — Акъегету, а Акъегет любит Зубаржат и любим ею? Недобро молчит героиня Демидовой, внутренне не соглашаясь с решением старейшин. А затем сникает, опускает голову, подчиняясь судьбе...

В сцене с детьми, которых позвала она к себе на беседу в вечерний час, Танкабике — Демидова — олицетворенная собранность и сдержанность. Видно, не один час думала она, как убедить детей в необходимости подчиниться воле аксакалов, в неизбежности того, что должно свершиться. Буря бушует у Танкабике в сердце, но до детей не доносится и дыхания ветерка. Она вызывает к их разуму, старается быть сильной и непреклонной. Нет, словно кричит все ее существо, не тиран она детям, не человек, который хочет разрушить их счастье, навязать им свою, недобрую волю, а мудрый друг, старший советчик, стремящийся объяснить нависшую над их головами опасность, предостеречь, убедить...

Оставшись вдвоем с Шафак, Танкабике сове-

тует ей войти в юрту к Акъегету, обвиться вокруг него, соблазнить его. В исполнении Демидовой она и сама полна страсти и огня. Словно хочет она передать эту страсть невестке, разбудить ее, распалить. В этом видит Танкабике единственное спасение для всех: и для сына, и для Зубаржат, и для Шафак, которая явно приглянулась приبلудному и пожилому Дервишу...

Но наибольшей силы накал чувств Танкабике — Демидовой достигает в сцене с Дервишем... Надоело Дервишу скитаться и поститься, захотелось ему женской горячей ласки и требует он отдать ему в жены Шафак. Гневом охвачена Танкабике, плеткой (вот она и пригодилась!) замахивается на Дервиша. А тот в ответ на ее угрозу разоблачить и изгнать его напоминает Танкабике о ее молодости. О том, как согрешила она в отсутствие мужа с молодым парнем из соседнего кочевья и как он, Дервиш, помог ей тогда скрыть от окружающих рождение ребенка. И улика налицо: то же родимое пятно, что было на лбу новорожденного, увидел Дервиш на лбу у юродивого Диваны, живущего возле Танкабике... Дыхание перехватило у Танкабике — Демидовой. Великий страх вошел в ее душу. Всю жизнь ждала она возмездия от бога за свой грех, за прелюбодеяние, и этот час наконец пробил. Бежать! Бежать вместе с детьми из стойбища! Но бежать Танкабике не может. Здесь все ее табуны, все ее могущество... И молча, стоя у выхода из шатра, слушает Танкабике — Демидова Дервиша. Все потеряно, нет спасения, нет выхода — и падает из ее обессилевших рук плетка...

И вот Акъегета и Зубаржат, не покорившихся воле аксакалов, изгоняют в степь. Не идет,

а волочится, еле передвигая ноги, вслед за сыном Танкабике... Не осуждает она его, нарушившего обычай предков, не требует покаяния и смирения, а умоляет отступить и тем спасти себе жизнь... А после того как связанные вместе, с гордо поднятыми головами уходят Акъегет и Зубаржат в степь, падает Танкабике — Демидова на землю, и не крик, а стоп — стоп отчаяния — вырывается у нее из груди...

И как бы в ответ на этот стоп становятся плечом к плечу Шафак и давно и безмолвно любящий ее Ялыгул и идут, вслед за Акъегетом и Зубаржат, в ночную степь, покидая стойбище...

В разных городах довелось мне видеть разных Танкабике. Одни из них были достойными союзницами жестоких мрачных аксакалов, вступали в противоборство со своими детьми. Другие впадали в отчаяние от наступающей их беды и не знали предела своему горю. Но почти не приходилось мне встречать такой силы протеста и гнева, силы человечности, которой насытила образ Танкабике Татьяна Александровна Демидова. Да, она глава рода, хозяйка стойбища, эта Танкабике. Но прежде всего она мать, страстно желающая своим детям настоящего, большого, неукраденного счастья. Мать, изнемогающая в неравном поединке с наступающими на нее силами тьмы и зла. Образ, созданный актрисой, не только глубоко трагичен, но одновременно и светел, внутренне устремлен к высшим нормам человеческого общежития...

И Юстина, и Ламбрини Кирьякулис, и Танкабике в воплощении Демидовой — крупные человеческие характеры. Но так же крупно, стремясь слить воедино социальную и психологиче-

скую, бытовую и классовую характеристики, играет актриса роли женщины, которым отдает не свою любовь, а свою ненависть. Тщательно исследуя причины, превратившие этих женщины в олицетворение эгоизма и бессердечия, лицемерия и злобы, актриса выступает страстным обвинителем и их самих, и того общества, которое их изуродовало, старается передать их социальную бесплодность, нравственную опустошенность.

В первые послевоенные годы пришлось Татьяне Александровне вместо с мужем снимать в Москве комнату у одной старухи. Бывшая графиня пережила всех своих родственников и занимала одна огромную старинную квартиру, в которой держала восемь собак. Кроме соседнего продуктового магазина, никуда старуха не ходила. Даже собак прогуливала только во дворе.

Сухонькая, маленькая старушонка, она обычно говорила очень тихо, внешне была чрезвычайно деликатна. Выдавали ее глаза, которые, казалось, ощупывали человека, пронизывали его насквозь... Глаза холодные, ненавидящие... И когда однажды муж Демидовой сказал, что, наверное, не следует держать столько собак в доме, старуха визгливо закричала и замахнулась на него скалкой. Собаки напоминали ей о былой жизни, о богатстве, о слугах... Всех, кроме собак, ненавидела старуха, и даже детей. И если, скажем, собака подходила во дворе к ребенку и рычала на него, а ребенок пугался, начинал плакать, старуха с интересом наблюдала за происходящим, даже не пытаясь вмешаться, позвать собаку...

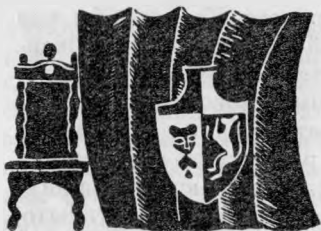
Эту старушонку и вспомнила Демидова, получив в свое время роль Пановой в «Любови

Яровой» Константина Тренева. Казалось бы, что общего между женщиной на закате дней и женщиной молодой, цветущей, полной сил и здоровья? Ненависть к людям, к новой действительности — вот что сближает их друг с другом. Не убеги Панова с белыми, рассуждала актриса, она и в мирных условиях осталась бы врагом нашим. Может быть, не посмела бы вредить открыто, крупно (боится же она, при всем своем авантюризме, выдать белым комиссара Кошкина!), пакостничала бы мелко, из-за угла...

Так Татьяна Александровна и играла Панову — врагом идейным, убежденным, не знающим колебаний. Актриса наделяла Панову умом, хитростью, силой, определяла для себя суть образа словом — змея. Ее Панова исподтишка и зло подсмеивалась над доверчивостью и простотой матроса Шванди, не скрывала ненависти к сельской учительнице Яровой, презирала белых, принимая их ничтожество и обреченность.

Жестоко осуждает актриса и Анисью из пьесы Д. Мамина-Сибиряка «На золотом дне». Если Юлия Борисова в спектакле Театра имени Евг. Вахтангова сочувствует Анисье, видит в ней жертву в мире обмана и наживы, то Демидова подчеркивает в Анисье черты, роднящие ее с этим миром, ее жестокость, бесчеловечность.

Для актрисы было важно точно определить грань, где Анисья, поначалу чистый, доверчивый человек, сломалась, а сломавшись, начала мстить без разбора, всем. Когда жених Анисьи — приказчик Василий, узнав о разоренье ее отца, отказывается от невесты, Анисья — Демидова не плачет, а, напротив, смеется ему в лицо. Все: прежней Анисьи больше уже нет. В ней просы-



паются расчет, властность, цинизм, самодурство. Ей сделали зло — и она решает делать зло всем... И старику Засыпкину, за которого выходит замуж, и дочери его Лене, мечтающей о счастье, и Василию, переметнувшемуся теперь к Лене, и чиновнику Белоносову... Со всеми она играет, как кошка с мышью: то отпустит, то прижмет...

Смерть для этой женщины — не избавление. Демидова оттеняла необыкновенно цепкую жадность Анисьи к жизни, ее нежелание выходить из игры. Ее Анисья до последней минуты не верила, что муж может ее убить. Считая его ничтожеством, убежденная в своей силе и власти над ним, Анисья — Демидова хохотала и шла на него с выкриком, с вызовом:

— Ну, бей, бей!..

И умирала не светло, а яростно, с ненавистью во взгляде...

Но особенно беспощадна Татьяна Александровна к Елизавете — одной из двух королев-соперниц в трагедии Ф. Шиллера «Мария Стюарт». Подозрительность, злобность, бессердечие этой женщины, ее полная неспособность к человечности побудили актрису применить к ней,





если можно так сказать, высшую меру наказания.

...Жидкие рыжие волосы. Тонкий бледный рот. Губ почти нет — вместо них одна щель. Бегающие, испуганные глаза на неподвижном лице, напоминающем маску. Судорожный смех, в котором злость смешана с ехидством, страх — с лицемерием. Таков внешний облик Елизаветы.

Актриса мало заботилась о портретном сходстве с английской королевой: образ, созданный Шиллером, далек от своего исторического оригинала. Зато внимательно вчитывалась она в роман Цвейга «Мария Стюарт», стремясь понять характер Елизаветы, найти внешний облик, который бы точно выражал существо этого характера.

Демидова наделяет Елизавету сильной волей, ясным сознанием цели, для достижения которой она не гнушается никакими средствами. «Сомнения в правах моих исчезнут в тот самый миг, когда исчезнешь ты!» Из этих слов Елизаветы, обращенных к Марии, и вырастает образ надменной, жестокой королевы, отбрасывающей прочь всякие колебания на пути к безграничной власти.



Будучи беспощадной к Елизавете, концентрируя и заостряя ее отталкивающие черты, Демидова передавала одновременно и то, что это злая, бесцветная баба умела, когда хотела, быть обворожительной. Мягкость, женственность, влекущее к себе лукавство, — все пускает эта Елизавета в ход, лишь бы добиться успеха с Мортимером — отторгнуть его от Марии, привлечь на свою сторону. На секунду кажется даже, что перед нами не королева, не хладнокровный, расчетливый делец, а самая обыкновенная женщина, влекомая любовью или в крайнем случае желанием унижить соперницу. Но нет, женщина подчинена у Елизаветы — Демидовой королеве, служит ее воле и целям. Это королева приказывает женщине быть обольстительной, пустить в ход все свои чары — отточенное и проверенное оружие.

Но Елизавета Демидовой не только властолюбива, но и лицемерна, и труслива. Она давно подписала бы смертный приговор Марии, если бы не страх перед мнением окружающих. И в знаменитой встрече двух королев Елизавета с самого начала ведет тонкую игру с противницей. Кажется, вся она — обаяние, мягкость, простота... Однако каждое ее слово напоено ядом, преследует одну цель — вывести Марию из себя, заставить ее сорваться и тем самым развязать ей, Елизавете, руки...

Позднее, подписывая смертный приговор Марии, Елизавета — Демидова ли на секунду не колеблется жалостью и совестью. Однако прежде чем подписать, она делает большую паузу, словно решение еще не принято. Нет, оно принято давно. Но ей важно изобразить дело таким

образом, что на нее давят окружающие и она, недовольная тем, что приходится подчиняться, выполняет их волю.

Распознать в Елизавете «опытную и умелую актрису» помог Демидовой Цвейг, который так и писал о ней, о ее стремлении, казня Марию, исполнить в то же время «на подмостках мира выигрышную арию добра и человечности»... Так, в соответствии с этой характеристикой, и сыграла Елизавету актриса.

...Как в жизни, так и на сцене Татьяне Александровне Демидовой чужды безразличие, равнодушие. Любовь и ненависть, восхищение и гнев стремится вызывать она в сердцах зрителей. И если чувства эти не рождаются на спектакле, считает свою роль неудавшейся, бранит сама себя жестоко. Ибо видит смысл своей жизни в искусстве, также в служении людям, в своей нужности и полезности им.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

ОТ АВТОРА	4
ПАРЕНЕК ИЗ ПРИСЛОНИХИ	6
ЧУВСТВО ЛОКТЯ	44
ПУТЬ К МАВРУ	66
ВРАЧ ПРИНИМАЕТ ПО УТРАМ	90
ВЕТЕР НА ВЫСОТЕ	116
ЗАЩИТНИК БРЕСТА	142
ВОЗДУХ, КОТОРЫМ МЫ ДЫШИМ	166
ЖЕСТОКАЯ ШКОЛА	202
ЧЕЛОВЕК, НУЖНЫЙ ЛЮДЯМ	228

Юрий Александрович Зубков

СУДЬБЫ АКТЕРСКИЕ

Редактор **Н. С. Хехловская**

Художник **И. Г. Снегур**

Художественный редактор **В. В. Щукина**

Технические редакторы **Е. А. Ельская**

и **Ю. С. Бельчикова**

Корректор **Л. М. Логунова**

Сдано в набор 10/IX-68 г. Подписано
к печати 16/IV-69 г. Формат бум.
70×108¹/₃₂. Физ. печ. л. 8,0. Усл. печ. л.
11,20. Уч.-изд. л. 9,62. Изд. инд. ХД-70.
А06843. Тираж 50 000 экз. Цена 70 коп.
Бум. № 1.

Издательство «Советская Россия».
Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавополи-
графпрома Комитета по печати при
Совете Министров РСФСР, г. Электро-
сталь Московской области, Школьная, 25.
Заказ № 710.



70 коп.

СОВЕТСКАЯ РОССИЯ